

**Suomen musiikkitiede 100 vuotta:
juhlasymposiumin satoa**

*Finnish music research 100 years: proceedings of the
celebrational symposium*

Toimittanut / Edited by
Anna-Elena Pääkkölä

Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Helsinki, 2012

© Suomen musiikkitieteellinen seura ry. ja kirjoittajat

Taitto: Anna-Elena Pääkkölä

Toimituskunta: Suomen musiikkitieteellisen seuran hallitus 2011

Juha Torvinen, pj (TY), John Richardson, vpj (TY), Päivi-Sisko Eerola (JY), Olli Heikkinen (TaY),
Vesa Kurkela (SibA), Markus Mantere (SibA), Ari Poutiainen (HY), Tuire Ranta-Meyer
(Metropolia), Helena Tyrväinen (HY)

Sisällys

Esipuhe	4
<i>James Andean</i> Musical and Narrative Qualities in Acousmatic Music	6
<i>Ulla-Britta Broman-Kananen</i> Emilie Mechelin och Emma Engdahl: inhemska operaprimadonnor på Nya Teatern i Helsingfors	13
<i>Jorma Hannikainen</i> Germaaniset ja romaaniset piirteet varhaisissa suomenkielisissä kirkkolauluissa	21
<i>Assi Karttunen</i> Iholle maalattu taulu – retoriikan actio ranskalaisessa 1700-luvun laulumusiikissa	33
<i>Heidi Korhonen-Björkman</i> Performance as a Resource of Music Analysis	41
<i>Martti Laitinen</i> Kohti uutta Ilmari Krohnin teosluetteloa – lähteenä säveltäjän omatekoiset luettelot	49
<i>Kai Lassfolk</i> Erkki Kurenniemen elektroakustisten sävellysten sointimaailma	58
<i>Heidi-Maria Lehtonen</i> Kielen pitkittäisten värähtelyjen havaitseminen pianon äänessä	66
<i>Esa Lilja</i> Schenker and Riemann as Complementary Paradigms	72
<i>Grisell Macdonell</i> An Existential Semiotic Analysis of the Relationship between the Performer's Subjectivity and <i>Werktreue</i>	79
<i>Juha Ojala</i> Metaforat ja Chopinin preludi op. 28 no 4. Askel kohti metaforista musiikkianalyysiä.	87
<i>Mikko Ojanen</i> Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion varhaisvaiheet	99
<i>Gabriel Pareyon</i> How Music Can Signify Politics in the Postmodern Era	107
<i>Jussi Pekonen & Vesa Välimäki</i> Digitaalinen vähentävä synteesi: Laskostumattomien oskillaattoreiden historia ja suomalaisten rooli tutkimuksessa	113

<i>Ulla Pohjannoro</i> Tutkija säveltäjän työhuoneella. <i>Stimulated recall</i> -menetelmä säveltämisaжатelun jäljittäjänä	121
<i>Ari Poutiainen</i> Similar Slurring: Alternative Perspectives on Stéphane Grappelli's Legacy and Status	130
<i>Jani Suominen</i> Esittävästä säveltaiteesta äänilevyillä: Igor Stravinskyn näkemyksiä äänilevystä ja kapellimestarin/muusikon tehtävästä musiikkiteoksen tulkitsijana	140
<i>Eila Tarasti</i> Juha by Nyrki Tapiovaara and Helvi Leiviskä: Music in the Intertextual Space of Movie, Drama and Novel	150
<i>Mari Tervaniemi & Minna Huotilainen</i> Musiikillisen harjaantumisen hyödyt aivotutkimuksen valossa	164
<i>Timo Virtanen</i> Jean Sibeliuksen esitysohjeet ja johtamismerkinnät ensimmäiseen ja kolmanteen sinfoniaan	168
<i>Kai Åberg</i> Mies kentillä – Näkökulmia maskuliinisuuteen empiirisessä musiikintutkimuksessa	187

Sata vuotta suomalaista musiikkitiedettä

Tämä kirjoituskokoelma perustuu Helsingissä 15.–18.3.2011 järjestetyn Suomen musiikkitiede 100 vuotta -juhlasymposiumin esitelmiin. Suomen musiikkitieteellinen seura merkittiin yhdistysrekisteriin vuonna 1916. Seuran arkistossa säilyneestä **Ilmari Krohnin** ylläpitämästä jäsen- ja tilikirjasta löytyy varhaisempiakin järjestäytyneen toiminnan alkamiseen viittaavia merkintöjä. Näiden merkintöjen perusteella satavuotisjuhlasymposiumin ajankohdaksi valikoitui lopulta juuri vuosi 2011.

Symposiumin ytimen muodosti musiikintutkimuksen alan esitelmät, joita kuultiin yhteensä yli sata kappaletta. Sisällöllisinä erityisteemoina tapahtumassa oli suomalaisen musiikkitieteen historia, etnomusikologiset identiteetit ja sovellukset, musiikin semiotiikka, musiikkiteollisuus ja audiovisuaalinen media, esittävän säveltaiteen tutkimus sekä musiikkipsykologia. Teemoissa korostui toisaalta suomalaisen musiikintutkimuksen erityisluonne ja vahvuusalueet, toisaalta sen kiinteä ja aktiivinen yhteys alan ajankohtaisiin kansainvälisiin keskusteluihin. Pääpuhujina esiintyivät **Laurence Dreyfus** (Oxfordin yliopisto), **Matti Huttunen** (Sibelius-Akatemia, professori emeritus), **Anahid Kassabian** (Liverpoolin yliopisto), **Heikki Laitinen** (Sibelius-Akatemia, professori emeritus), **Laudan Nooshin** (London City yliopisto), **Jukka Sarjala** (Turun yliopisto), **Eero Tarasti** (Helsingin yliopisto), **Petri Toiviainen** (Jyväskylän yliopisto) sekä **Robert J. Zatorre** (McGill yliopisto).

Tässä kokoelmassa julkaistaan kaikkiaan 21 symposiumin esitelmiin perustuvaa artikkelia. Mukana ovat ne tekstit, jotka saatiin kaikille n. 70:lle esitelmäitsijälle lähetetyn artikkelikutsun myötä.

Satavuotissymposium ei ollut ainoastaan Suomen musiikkitieteellisen seuran juhla vaan järjestäytyneen suomalaisen musiikintutkimuksen merkkitapahtuma laajemminkin. Se toteutettiin yhdessä Suomen etnomusikologisen seuran ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen kanssa. Lisäksi järjestelyissä olivat ratkaisevilla panoksillaan mukana Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu, Sibelius-Akatemia sekä Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikkö. Kaikille näille tahoille kuuluu suuri kiitos tapahtuman onnistumisesta.

Niin ikään kuuluu kiitos Suomen kulttuurirahastolle, Tieteellisten seurain valtuuskunnalle ja Valtion säveltaidetoimikunnalle, joiden taloudellinen tuki mahdollisti symposiumin, sen oheistapahtumien sekä muun muassa tämän julkaisun toteuttamisen.

Turussa 8.3.2012

Juha Torvinen

Suomen musiikkitieteellisen seuran puheenjohtaja

Musical and Narrative Qualities in Acousmatic Music

James Andean

This paper will look at acousmatic music: where it comes from and a bit about how it works; some of the features which are relatively unique to acousmatic music; and some of the theoretical systems that might best provide a better understanding of acousmatic music.

Acousmatic music begins in the 1940s and 1950s in Paris, at the French National Radio Broadcasting service, where Pierre Schaeffer (1910–1995) developed a form of tape music, which he termed *musique concrète*. In essence, he envisioned this as a new form of music made from recordings of the world around us. Thus, the sounds of the world became musical material for this style of composition: any and all sounds, anything that can be recorded – footsteps, cars, babies crying, wind in the trees... These are recorded to tape; the tape is then edited, treated, manipulated, and a composition is crafted from these real-world materials.

Central to Schaeffer's conception was his idea of 'reduced listening' (Schaeffer 1966). Here he proposes a listening paradigm in which the source of a sound is deliberately ignored, in order to focus on the sonic properties and characteristics inherent to the sound. We forget about what agent, object or action *made* the sound, or what the sound signifies: we focus *only* on the *musical properties* of the sound – its internal rhythms, its timbres and textures, some melodic elements perhaps. The argument here is that we are blinded to the musical potential of the sounds that surround us by their roles as *signifiers* for the objects or actions that made the sounds. If it's raining outside, we probably don't hear a beautiful percussive pattern of raindrops on the pavement outside; we only hear a signifier for 'It's raining'. This hidden musical potential is revealed once we, through a conscious act, remove the significative identities of the sounds, redefining a sound according only to its own sonic characteristics. Footsteps become a rhythm; a car engine becomes a texture; a train passing becomes a musical phrase with rhythm, melody, timbre and texture – the rhythm as it rolls across the tracks, the melody of the whistle dropping in pitch as it passes, etc.

This does not mean that sources traditionally considered 'musical' are excluded; for *musique concrète*, musical instruments are as valid a sound source as any other. However, these are treated on the same terms as non-musical real-world sounds, for their properties as sound sources: instruments are recorded to tape, then treated, manipulated, etc., in the same way as any other sound

source. We thus have the key concept of *musique concrète*: the emancipation of sound, such that works can be created which are shaped through the musical deployment of recorded sounds.

Initially, this was in essence the end of the definition; *musique concrète*, however, continued to evolve. In 1958 Schaeffer formed the Groupe de Recherches Musicales, or GRM, which was the centre for work in *musique concrète*, and is still active today. In 1966 François Bayle replaced Schaeffer as the head of the GRM, and the term '*musique concrète*' was soon replaced by 'acousmatic music'. Although the term 'acousmatic' is Schaeffer's, it is Bayle who emphasised the term. These thus refer essentially to the same developing musical genre: a work from the 1950s or 60s is '*musique concrète*', while a work from the 70s onwards is referred to as 'acousmatic music'.

The story behind this term goes that, in the 6th century BC, Pythagoras would lecture his students from behind a screen, because he thought that his physical presence would distract them from the content of what he was saying – that they would be able to focus better on what he was *saying* if they weren't distracted by *seeing* him. These students were called 'the acousmatics' (Schaeffer 1966). 'Acousmatic music' is thus music whose source cannot be seen, much like Pythagorus lecturing from behind his curtain.

While initially, the emphasis was entirely on reduced listening, and on sounds of the world freed from their sources and causes, over time, it became increasingly clear that, in fact, it is nearly impossible for the human mind *not* to ascribe, even if only unconsciously, a string of causes and sources for the sounds we hear. Reduced listening is possible, but it requires constant, wilful, active effort on the part of the listener to deliberately ignore the possible sources of the sounds being heard; even then, the extent to which these sources are really being completely ignored is debatable – experience very quickly suggests that it is only a matter of shifting our conscious focus, but that the mind goes on, ascribing causes, determining sources for the sounds, whether we are immediately aware of this process or not. These impressions may be very vague: perhaps not an actual source object, but at least a sense of generative motion or activity – a general sense of a waving motion; some kind of swooshing movement; etc. – the kind of movement, motion, gesture, or energy that we recognise from our real-world experience, and that could have generated the sound we have heard.

So, no matter how focused the creative act of composition might be on the purely musical qualities of the sound, in practice, the listener – although also fully capable of appreciating this musical level

– is almost certain to simultaneously create, perhaps unwittingly, an evolving mental image constructed from the reemergence of the sounds' role as signifiers. While reduced listening was revolutionary in adding a further dimension to our appreciation of the sounds thus arranged, it did not succeed in erasing or negating our in-built response to sound: the automatic and instinctive linking of a given sound with a source.

Consider *Étude aux chemins de fer* ('Railroad Study') (Schaeffer 1990), possibly Schaeffer's most famous piece. What does one hear? Do we recognise first as *music*? A rhythm? Or, do we first recognise the sound as 'trains'? In point of fact, the most immediate response is likely not 'trains' either, but rather 'an archival recording': the sound is identified as a recording, and as an *old* recording, based on the timbre, the limited frequency range, scratch and hiss, etc. This can be quite significant, and should not be ignored. So, first we hear 'an archival recording'; second, for many or most, we hear 'trains'. Only after this – *after* we have identified the sound as 'trains' – do many of us begin to notice its musical features.¹

Far from implying a failing of *musique concrète* and acousmatic music, in fact the unique beauty of the genre lies precisely in this duality: the purely musical world on the one hand, where the sounds are composed and appreciated for their musical or sonic properties, and on the other hand, the stream of sources and imagined gestures that these sounds evoke. These evoke images – with the capacity to act as symbols and metaphors, to evoke themes, etc. – which become a stream of images, builds up into a larger sense of narrative, and, over the duration of the work, creates a constructed identity for the piece.

Thus, we find a duality of musical and narrative qualities in acousmatic work. Any and all sound material used will tend to contribute to both of these two streams; a sound will always have musical properties, and will also always have the capacity to evoke some kind of real-world imagery. Acousmatic culture shifted rapidly, from the almost unwilling admission of this duality in the early

¹ There is a popular anecdote (Shattuck 1968) about Erik Satie's invention of what he called 'furniture music', very similar to what today is known as 'ambient music': Satie imagined a music that was not intended for 'active' listening or engagement, but to simply be part of the background, like a piece of furniture. (Of course, this is a regular part of our daily lives today, but in 1917 it was a bit more novel...) Satie threw a dinner party with the intention of premiering this new genre he had invented, and had the music played, which was quite simple and banal, while people were eating. He was apparently very distraught to find that, when the music started, the guests put down their cutlery and began to listen, causing Satie to run around the table insisting that the guests stop listening immediately, and go back to their dinners and their conversations. It is perhaps tempting (though somewhat unjust) to imagine Schaeffer in a similar role, running around the concert hall shouting "Don't think of trains! Don't think of trains!!!!" Alas, there is nothing to be done: people will still think of trains.

1970s, to a whole-hearted acceptance, and in fact to making this to a significant extent the heart and soul of much acousmatic work.

This duality creates fascinating potential for the composer, for the listener, and for the theorist, and there is an enormous range of possible approaches. At the simplest extreme, a composer can choose to completely ignore either of these two aspects in the creation of a work, either focusing solely on the musical properties and leaving the narrative layer of the work as a private negotiation between the sound material and the listener, or focusing solely on the narrative aspects of the sound, allowing the musical flow to build up on its own from the resulting sequence of materials. Such approaches are relatively rare, however; by and large, most composers choose to carefully control both aspects of their work, in any of a vast number of possible ways. For example, these can be treated as two simultaneous, parallel, but totally distinct aspects of the work: the listener can access the work on purely musical terms, considering musical syntax, musical signification, etc., and, simultaneously, as a sonic narrative, with all the ensuing worlds of signification, imagery, metaphor, and story-telling. These two levels then begin to interact, which is perhaps where the potential of acousmatic music really begins to be felt.

There is infinite variety and subtlety in the manners in which the interaction between these layers can be effected. One is the use of both layers towards a single goal – using the musical and narrative qualities to support each other and thereby create an exponentially stronger image. For example, in Francis Dhomont's work *Points de fuite* (Dhomont 1996) – 'Vanishing point', but also literally 'Points of flight' or 'of escape' – the central themes of escape and flight are supported by both the narrative material and the musical material. In the narrative material, this is supported through both sound *sources* – for example planes taking off or flying overhead – and sound *gestures* – for example, sound material rolling away into the far distance. In the musical material, meanwhile, we find the theme supported by further *musical* metaphors: for example, melodic gestures which glide upwards and disappear into the upper registers.

On the other hand, the two layers can be used for surprise and contrast by contradicting each other, or pulling in different directions – for example, using factory sounds to craft very lyrical musical phrases, or using pastoral sounds – birds, insects – to craft harsh, artificial gestures (see for example Wishart 2000).

As another example, consider the opening phrase of Robert Normandeau's *Rumeurs (Place de Ransbeck)* (Normandeau 1990). This phrase is quite remarkable: it is entirely self-contained, extremely simple, yet extremely effective. It consists of only two basic elements: a short sung phrase, and some doors – specifically, three different doors closing. How do we first experience this phrase? This is fairly subtle, and likely to be different for every listener. The connection with the source material – with a singer and with doors – is very direct; at the same time, these materials combine extremely well, to produce a small phrase with an exceedingly clear and cohesive identity. This is a bit of a mystery: there is no trickery involved in creating this cohesion; these sounds are simply juxtaposed, and fuse into a single identity. Whether we hear it as a single musical phrase, or as a singer and some doors, will vary from listening to listening, and depending on where we choose to direct our attention.

From a theoretical point of view, acousmatic music provides very fertile ground. Every acousmatic composer is automatically an acousmatic listener, and an acousmatic theorist. One of the advantages of acousmatic music stems from Schaeffer's heavy and explicit emphasis on phenomenological experience: the theory and structures of acousmatic music are based entirely on perception and experience, constantly and directly tested against the listening experience. All acousmatic concepts, structures and theory grow directly from this subjective basis. Thus the composer is first and foremost a listener – the work's first audience member, even as it is taking shape; any theoretical or structural ideas are constantly tested against the composer's own perceptual experience of the work.

When one is trying to come to a better understanding of acousmatic music and how it works, one is faced with a rather daunting range of possible approaches. First is the structural theory which forms the grammar and syntax of acousmatic music, which is still heavily dominated by the structures developed by Pierre Schaeffer (beginning with his concept of the 'sound object' (Schaeffer 1966)), with the most significant additions since then coming from composer and theorist Denis Smalley, (for example his proposal of the term 'spectromorphology' (Smalley 1986)).

Much of what is interesting in terms of acousmatic theory and analysis, however, relates directly to this musical/narrative duality. Historically, a great deal of acousmatic analysis has been heavily based in semiotics, for which acousmatic music provides fertile ground: one has access to all the aspects of musical semiosis normally available, but also to a whole further level of semiosis, through the sounds' roles as signifiers for objects and actions, and as starting points for chains of

unlimited semiosis. Lately, however, the general trend has been more critical of a semiotic approach to acousmatic theory, for a perceived failure to adequately consider the listener's situated experience. As a result there has been increasing focus over the last fifteen years on an approach based in ecological psychology, which is seen as attractive in that it prioritises the listener's evolving experience of the work (Andean 2011). However, there are limitations to such an approach, and some of the attempts to stretch past those limits have not been entirely satisfactory. As a result we find a number of writers proposing an approach combining semiotics and ecological psychology (Atkinson 2007; Basanta 2010; Windsor 2004).

Cognitive psychology offers possibilities regarding how the musical and narrative layers of acousmatic music are processed by the brain, with varying implications for how a work is received by the listener (Andean 2010). Cognitive psychology also has a great deal to offer in understanding embodied aspects of acousmatic music – which can be a rather visceral, bodily experience – by addressing issues such as mimesis, or more recently with the proposal of mirror neurons, which may account for the particularly bodily pleasure of acousmatic music's range of exaggerated or fantastic gestures.

Each of these can be seen to offer insight into particular aspects of acousmatic music and the acousmatic listening experience, but it is perhaps only through the combined deployment of all of these that we can really hope to achieve a better understanding of acousmatic music. We might simultaneously hope that such exploration of the acousmatic experience might in turn lead us to a better understanding of our perceptual and cognitive systems, and of our experience of the world around us.

References

- Andean, James 2010. The Musical-Narrative Dichotomy: *Sweet Anticipation* and some implications for acousmatic music. *Organised Sound* 15 (2), 107–115.
- Andean, James 2011. Ecological Psychology and the Electroacoustic Concert Context. *Organised Sound* 16 (2), 125–133.
- Atkinson, Simon 2007. Interpretation and Musical Signification in Acousmatic Listening. *Organised Sound* 12 (2), 113–22.
- Basanta, Adam 2010. Syntax as Sign: The Use of Ecological Models within a Semiotic Approach to Electroacoustic Composition. *Organised Sound* 15 (2), 125–132.

- Dhomont, Francis 1996. *Points de fuite* (1982). On *Cycle de l'errance*. Montreal: Empreintes Digitales.
- Normandeau, Robert 1990. *Rumeurs (Place de Ransbeck)* (1987). On *Lieux inouïs*. Montreal: Empreintes Digitales.
- Shattuck, Roger 1968. *The Banquet years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Vintage Books.
- Smalley, Denis 1986. Spectro-morphology and Structuring Processes. In Emmerson, Simon (ed.) *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan.
- Windsor, W. Luke 2004. An Ecological Approach to Semiotics. *Journal for the Theory of Social Behaviour* 34 (2), 179–198.

Audio material

- Schaeffer, Pierre 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil.
- Schaeffer, Pierre 1990. *Étude aux son animés* (1958). On *L'oeuvre musicale*. Paris: INA.
- Wishart, Trevor 2000. *Red Bird* (1980). On *Red Bird/Anticredos*. Albany, NY: EMF.

Emilie Mechelin och Emma Engdahl: inhemska operaprimadonnor på Nya Teatern i Helsingfors¹

Ulla-Britta Broman-Kananen

På 1870-talet upplevde Helsingfors ett lika oväntat som kortvarigt konstnärligt uppsving ifråga om opera. Två teatrar (Finska teatern och den svenska Nya teatern) tävlade sinsemellan om att etablera en lyrisk scen och att uppföra operor i bästa europeiska stil. Plötsligt kunde den kräsna Helsingforspubliken regelbundet få höra operor av Donizetti, Rossini, Verdi, Auber och Meyerbeer på antingen den ena eller den andra teatern och ibland samtidigt på båda.

Varför just opera? Och varför på 1870-talet? Episoden är intressant ur många olika synvinklar inte minst för att kampen om definitionsrätten av det inhemska iscensattes på två scener och på två språk parallellt med opera som främsta vapen. Finska teatern utmanade Nya (svenska) teaterns hegemoniska ställning inte minst genom att den lyfte upp behovet av ett *inhemskt* scenspråk på agendan. Redan från början såg det ut som om Nya teatern med sitt rikssvenska scenspråk skulle befinna sig i ett hopplöst underläge i kampen om definitionsrätten till det inhemska. Så egentligen kan man säga att både Nya teatern och Finska teatern behövde opera för samma ändamål; för att introducera ett inhemskt scenspråk, den ena finlandssvenska och den andra finska, lite i skymundan och i skuggan av sången och musiken i operorna.

Nya teaterns långvariga teaterdirektör Nikolai Kiseleff (1820–1883) sökte under hela 1870-talet aktivt efter inhemska sångare för att bygga upp en operaensemble som allvarligt skulle kunna konkurrera med Finska teaterns operasällskap. Han gjorde till exempel flera försök att locka över Finska teaterns främsta sångare, bland andra Emmy Achté, Ida Basilier och Gunnar Fogelberg till Nya teatern, men utan resultat. Orsakerna till hans misslyckanden var inte uteslutande ideologiska för sångarnas del utan de skall hellre sökas i det faktum att hans arvoden inte kunde konkurrera med Finska teaterns. Nya teaterns opera måste nämligen tävla med talscenen om utrymme och operasångarna fick helt enkelt inte uppträda lika mycket på Nya teatern som på Finska teatern. Arvodena blev därmed också lägre. Dessutom förväntades Nya teaterns operasångare uppträda i talroller vid behov. Kiseleff lyckades ändå knyta två inhemska sångerskor till Nya teatern, *Emilie*

¹ Ingår i ett forskningsprojekt om Nya teatern tillsammans med Pentti Paavolainen samt i forskningsprojektet Finska teaterns lyriska avdelning ur ett mikrohistoriskt perspektiv som en polyfoni av berättelser, uppförandep Praxis och röster tillsammans med Anne Sivuojä (projektledare), Pentti Paavolainen, Ilona Pikkanen.

*Mechelin*¹ (1838–1917) och *Emma Engdahl* (1852–1930), som båda blev relativt långvariga på teatern, åtminstone i jämförelse med de rikssvenska sångare som på den här tiden också gästspelade i Nya teaterns operor.

I det här papret kommer jag främst att fokusera på *Nya teaterns* inhemska operaverksamhet som knappast uppmärksammas alls av senare tiders historieskrivning (exempelvis teaterhistorikern Eliel Aspelin-Haapkyli betraktar Nya teaterns opera enbart som Finska teaterns främsta fiende utan att tillskriva den någon självständig identitet). Avsikten här är ändå inte att försöka ge Nya teaterns operaverksamhet en något senfärdig upprättelse, det vore exempel på ett slags omvänd *metodologisk nationalism*² utan istället utgår jag från att Nya teaterns lyriska scen var en jämbördig aktör till Finska teatern i den operakamp som utspelades i Helsingfors under hela 1870-talet. De båda operascenerna konkurrerade nämligen inte enbart konstnärligt med varandra utan de iscensatte också språkpolitik med sina föreställningar och drog därmed växlar på operans möjligheter att göra sådana markeringar utan att öppet provocera sin publik (Broman-Kananen 2011).

Operaentusiaster i Helsingfors

Det finns flera olika orsaker till att det blev just opera som plötsligt fick en så stor betydelse på den här tiden, men en bidragande orsak är utan vidare att det samtidigt råkade finnas två operaentusiaster i spetsen för både Finska och Nya teatern. Konsul Nikolai Kiseleff var verkställande direktör för Nya teatern sedan 1867 och under nästan hela 1870-talet, med undantag för två spelår (1876–1878) då Wilhelm Grefberg (1842–1886) tog över. Efter det här kom Kiseleff ännu en gång tillbaka för en kort period. Kiseleff var i likhet med Finska teaterns direktör Kaarlo Bergbom (1843–1906) en skicklig amatörmusiker som både spelade och sjöng själv. Han hade deltagit som en av solisterna (Gyllenstjärna) i uruppförandet av Pacius' *Kung Carl jagt* redan år 1852 (Koivisto 2006, 25) och senare var han på nytt med på scenen då Nya teaterns hus invigdes år 1860. Då var också syskonen Emilie och Kaarlo Bergbom med i uppförandet av *Prinsessan av Cypern* (Pacius) samt den blivande senatoren Leo Mechelin som senare aktivt deltog i diskussionerna om en fusion mellan de två teatrarnas operascener. (Vainio 2009, 341.)

Emilie Degerholm som själv var skådespelare på Nya teatern under hela 1870-talet utgår från att Nya teaterns lyriska scen grundades redan år 1871 i och med att sångerskan Emilie Mechelin och

¹ Skrivs ibland också Emelie i källorna.

² Om den metodologiska nationalismen, se Beck 2004, 39–54; Kettunen 2008, 16–19.

orkesterbolagets dirigent Nathan B. Emanuel anställdes samtidigt (Degerholm 1900, 74). Mechelins uppgift var förutom att själv sjunga operaroller också att instudera musiken och sången till operor och operetter tillsammans med solisterna och kören vid teatern.

Emilie Mechelin: sånglärare och inhemsk operasångerska

Mechelins betydelse som pionjär på sångens och operans område i Helsingfors kan knappast överdrivas. Hon inspirerade och utbildade en hel generation av sångerskor som skapade sig en karriär under senare hälften av 1800-talet, som till exempel Ida Basilier, Emmy Achté och Emma Engdahl. Hon var dessutom en av de första som reste till Paris för att studera sång för den franska sångpedagogen Jean Jaques Masset och flera av hennes elever följde senare hennes exempel och reste till Paris för att studera för Masset. (Pulkkinen 1958, 112–117.)

Emilie Mechelin var med på scenen redan 1869 då de första finska föreställningarna uppfördes på Nya teatern och Arkadia (som på den här tiden var Ryska teaterns hemvist). Charlotta Raa framförde Kivis *Lea* på finska och gjorde stor succé medan Emilie Mechelin väckte minst lika stor uppmärksamhet som Lady Durham i andra akten ur Flotows *Martha*, likaså framförd på finska.

Emilie Mechelins karriär som sångerska var kort och inte särskilt enhetlig medan hennes karriär som lärare var desto långvarigare. Efter några år som sånginstruktör vid Nya teatern reste Mechelin till Stockholm för att studera för operasångerskan Signe Hebbe, men också för att själv undervisa. Möjligtvis hade kontakterna mellan Hebbe och Mechelin knutits redan under Signe Hebbes besök på Nya teatern 1870 då hon för första gången gästspelade i Finland och på Nya teatern. Mechelin återvände på nytt för en kort tid till Nya teatern 1877–1879. År 1882 fick hon anställning som sånglärare i Helsingfors musikinstitut och stannade där tills hon efter några år ersattes av Abraham Ojanperä. (Dahlström 1982, 49.)

Till Mechelins främsta roller hörde Lady Durhams roll i *Martha*, men också Agathas roll i *Friskyttan*. Hon konserterade regelbundet runtom i landet och också utomlands (i Sverige) men i något skede verkade det nordiska klimatet ha haft en så ofördelaktig inverkan på hennes röst så att hon ofta var hes. Hon måste därför tillbringa långa tider i södern för att sköta sin hälsa.

Mechelin har tillsvidare nästan inte alls intresserat forskningen och en orsak till det här kan vara att hon lika ofta befann sig bakom scenen som på scenen. Det tycks inte heller finnas särdeles många

källor bevarade om henne, förutom ett antal brev¹ som hon skrev på tyska till sin bror Leo Mechelin. Bäst kan man följa hennes karriär i tidningspressen. Emilie Mechelin förekommer också regelbundet i familjen Achtés brevväxling eftersom hon och Emmy Achté förblev goda vänner genom hela livet. (Aino Acktés samling. NBF.) Achté och Mechelin konkurrerade också om privateleverna i Helsingfors.

Nya teaterns operaoffensiv

Svenska teatern skall skicka ut sin dr. Grefberg för att skaffa dem en prima donna. Den utmärkta fru Engdahl tyckes dock ej förslå, oaktadt allt skrappande för henne. Bedröfligt är det dock att vi med våra små resurser skola bråka med 2 operor, då publiken är så liten, som den är här. (Emilie Bergboms brev till Betty Elfving 6. 8. 1876. Bergboms samling, FLS/LA.)

Emilie Bergbom uttryckte ofta sin frustration över operakampen mellan teatrarna i sina brev till sin väninna Betty Elfving på den här tiden. Teatrarnas kamp om Helsingforspubliken gick in i en ny fas sommaren 1876 då kejsar Alexander II besökte Helsingfors. Finska teatern hade redan tidigare köpt Arkadia-huset av Ryska teatern och i synnerhet operasällskapet blev bofast i Helsingfors. Nya teatern kände sig provocerad av operasällskapets allt positivare publicitet och inledde en sällan skådad motoffensiv där teaterns alla resurser togs i bruk. Motattacken inleddes med att Ludvig Josephson, en av Nordens främsta men också mest omdiskuterade regissörer, engagerades för att regissera kejsarbesökets festföreställning 15 juli 1876 på Nya teatern. Josephson regisserade bara den här enda föreställningen men de praktiska följderna av hans besök skulle märkas länge efter det han själv rest iväg. Flera sångare från Josephsons operasällskap i Christiania kom nämligen samtidigt som han till Helsingfors och engagerades på endera operascenen: Fritz Arlberg och Signe Hebbe gästspelade på Finska teatern under hösten 1876 medan den extremt höga tenoren Julius Saloman och barytonen Bentzon-Gyllich anställdes vid Nya teatern för flera år. Linda Roeske-Lund som hade förtjusat Helsingforspubliken redan år 1862 kom nu tillbaka som en erfaren sångerska och även hon kom från Christiania.

Wilhelm Grefberg, svekoman och redaktör för tidningen *Vikingen* (också grundare av Svenska folkskolans vänner), ersatte Kiseleff i ledningen av teatern på senare hälften av 1870-talet och han hade i uppdrag att genomföra en veritabel operaoffensiv gentemot Finska operan. De operor som

¹ Finns på Riksarkivet i Helsingfors såsom Helena Tyrväinen mycket riktigt påpekade på konferensen.

bäst levde upp till det här kravet var de franska stora operorna (*grand opéras*), det vill säga operor som krävde stora resurser både på och utanför scenen, en stor kör, en bra orkester och starka manliga sångröster. Hösten 1876 inledde man således med *Wilhelm Tell* (Rossini), därefter fortsatte man med *Den stumma från Portici* (Auber) och senare uppfördes *Robert af Normandie* (Meyerbeer). Däremellan spelades Verdis tre lyriska operor i tur och ordning: *Rigoletto* med Emma Engdahl som Gilda, *Trubaduren* med Linda Roeske-Lund som Leonora och sist *Den vilseförda* med Engdahl som Violetta. (Lüchou 1977, 43–50; Qvarnström 1946, 230.)

Emma Engdahl-Jägerskiöld: Nya teaterns primadonna

Emma Engdahl föddes i St Petersburg 1852 men redan då hon var åtta år gammal flyttade familjen till Ekenäs. Hon gifte sig första gången som relativt ung men skilde sig också ganska snart. Engdahl var 23 år då hon 1876 inledde sin karriär som operasångerska på Nya teatern. Syskonen Bergbom hade först frågat henne om hon ville överta Sofie Strömers (Emmy Achtés syster som skulle resa till Norge för att gifta sig) plats på Finska operan, men hon tackade nej till frågan med motiveringen att hon inte kunde någon finska. Engdahl frågade istället Kiseleff via ombud om hon kunde få engagemang vid Nya teatern. (Brev från C. Hultman till N. Kiseleff 20.7.1875. Kiseleffs samling. SLS/Svenska teaterns arkiv.)

Engdahl motsvarade ytterst väl Kiseleffs förväntningar; han hade nu äntligen lyckats engagera en *inhemsk* sångerska som alldeles uppenbart hade en röst som var av primadonnekaliber. Rösten var oskolad men utvecklingsduglig och dessutom såg hon bra ut på ett lite flickaktigt sätt. Det hade också en stor betydelse för Kiseleff att hon inte på samma sätt som de rikssvenska sångerskorna skulle återvända till Sverige så fort hon blivit varm i kläderna utan att man istället kunde räkna med henne för en längre tid.

Det kanske berättar något om tiden att Engdahl aldrig hade sett en enda opera innan hon kom till Nya teatern och att hon debuterade (november 1875) i Adinas roll i *Kärleksdrycken* (Donizetti) efter endast fem sånglektioner för Mechelin. Både Helsingfors Dagblad (20.11.1875) och Morgonbladet (20.11.1875) uttryckte sig ganska försiktigt om hennes debut, hon hade haft en behaglig men oskolad röst och man lovade henne en framgångsrik karriär bara hon studerade lite till. Emma Engdahls karriär på Nya teatern blev en verklig skola för henne, den var kort och intensiv och avbröts endast för ett år för studier utomlands.

Engdahls följande roll efter debuten var som Amina i *Sömngångerskan* (Bellini). Den här rollen förorsakade en förtäckt sammandrabbning mellan de båda teaternas lyriska scener. Sammandrabbningen iscensattes av Ida Basilier som sjöng Aminas slutaria som extranummer till *Barberaren i Sevilla* (Rossini) på Finska teatern samtidigt som Engdahl sjöng rollen på Nya teatern. (Aspelin-Haapkylä 1906–1910.) Det här var ett sammanträffande som såg ut som en händelse och Basilier hade med största sannolikhet valt den här arian för att överglänsa nybörjaren Emma Engdahl och för att snärta Nya teatern på fingrarna.

En tid efter den här incidenten fick Engdahl statsunderstöd och reste för ett år (1877–1878) till Milano för att studera för Francesco Lamperti och Silvia della Valle. Därifrån reste hon till Paris och tog lektioner för sångläraren Pauline Viardot-Garcia och senare också för Mathilde Marchesi. Då hon återvände hösten 1878 till Nya teatern uppträdde hon i titelrollen i *Mignon* (Thomas) och den här operan blev en succé både för Nya teatern och för henne själv. Följande år 1880 sjöng hon Leonoras roll i *Kung Carls jagt* (Pacius).

Emma Engdahl hörde också till de energiska kvinnliga sångarna som grundade ett eget operasällskap. Sällskapet grundades år 1888 och övertogs efter ett år av August Arppe. (Kruskopf 1988, 54–61.)

Opera som stridens stora förlorare

Mellan kassapjäserna *Wilhelm Tell* och *Den stumma från Portici* inträffade på nytt en sammandrabbning mellan teatern i samband med operetten *Läderlappen* (Strauss). Några fennomanska studenter saboterade en av föreställningarna genom att vissla och stampa i förstådd moralisk indignation över operettens lättsinniga innehåll. Resultatet blev att guvernören förbjöd de följande föreställningarna av säkerhetsskäl. I skenet av Nya teaterns offensiva repertoarpolitik kan incidenten inte enbart tolkas som en fennomansk provokation i största allmänhet utan snarare som en provokation med syfte att underminera Nya teaterns trovärdighet som operaproducent helt och hållet.

De här två incidenterna hade förödande konsekvenser för båda operascenerna. Utförsbacken började för dem båda trots att de ännu en tid fortsatte med att försöka överglänsa varandra. Den svenskspråkiga publiken slutade gå på finska operasällskapets föreställningar och vice versa med den påföljden att båda operornas biljettintäkter började rasa.

Nya teatern höll ut ett år längre än Finska operasällskapet, ända till våren 1880, men då senaten vägrade att betala ut statsunderstöd för någondera teatern om de inte gick samman med sina operor så valde Nya teaterns direktion att hellre låta operaverksamheten torka in än att samarbeta med Finska teatern. Emilie Degerholm skriver om fusionen som ett ”innäslingsförsök” på Nya teaterns scen av Finska teatern och hon döljer inte att hon var ganska nöjd över att fusionen rann ut i sanden. Operan hade förorsakat oenighet på flera olika plan och samtidigt slukat de mesta av resurserna och publikens uppmärksamhet. Skådespelarna kände sig undanskuffade och förnärmade över att vara tvungna att delta i ”det forcerade sångarbetet” (Degerholm 1900, 75).

Emilie Bergboms förutsägelse om att publikunderlaget inte skulle räcka till för två operor i Helsingfors besannades. Däremot är det omöjligt att veta om det skulle ha varit möjligt att grunda en fast operascen trettio år tidigare i Finland ifall de båda teatrarna kunde ha enats om att gå samman ifråga om opera.

Efter att både Finska och Nya teatern slutat med opera öppnade Ryska teatern stort på den nybyggda Alexandersteatern med italiensk opera och Helsingforspubliken kunde gå dit istället.

Litteratur

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906–1910. *Suomalaisen teatterin historia I–IV*. Helsinki: SKS.

Beck, Ulrich 2004. *Der Kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Broman-Kananen, Ulla-Britta 2011. Lucia och Lucie: *Lucia di Lammermoor* på Finska Teatern och Kungliga Teatern i början av 1870-talet. *Svenska samfundets för musikforskning internetpublikation* 14/2011.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademien 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademiens publikationer 1.

Degerholm, Emilie 1900. *Vid svenska scenen i Helsingfors I. Minnen och Bilder*. Helsingfors: Aktiebolaget F. Tilgmanns bok- och stentryckeri.

Degerholm, Emilie 1903. *Vid svenska scenen i Helsingfors II. Minnen och Bilder*. Helsingfors: Aktiebolaget F. Tilgmanns bok- och stentryckeri.

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

Koivisto, Juhani 2006. *Kansa, ooppera ja Kaarle-kuningas*. Helsinki: Juhani Koivisto.

- Kruskopf, Irina 1988. *Operasångerskan Emma Engdahl (1852–1930)*. Pro gradu-avhandling i musikvetenskap. Åbo Akademi.
- Lüchou, Marianne 1977. *Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoar Styrelser och teaterchefer Konstnärlig personal 1860–1975*. Borgå: Söderström & C:o Förlag Ab.
- Pulkkinen, Maire (toim.) 1958. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: OY Fazerin Musiikkikauppa.
- Qvarnström, Ingrid 1946. *Svensk teater i Finland I Rikssvensk teater*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena.

Källor

- Nationalbiblioteket i Finland (NBF)
- Aino Acktés samling Coll.4.
- Finska litteratursällskapet, Litteraturarkivet (FLS/LA)
- Emilie och Kaarlo Bergboms arkiv
- Riksarkivet i Finland (RF)
- Leo Mechelins samling
- Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS)
- Svenska teaterns arkiv
- Nikolai Kiseleffs samling
- Sibeliusmuseum (SM)
- Emma Engdahls samling

Dagstidningar

- Helsingfors Dagblad* (HD) 20.11. 1875
- Morgonbladet* (Mbl) 20.11. 1875

Germaanisiet ja romaaniset piirteet varhaisissa suomenkielisissä kirkkolauluissa

Jorma Hannikainen

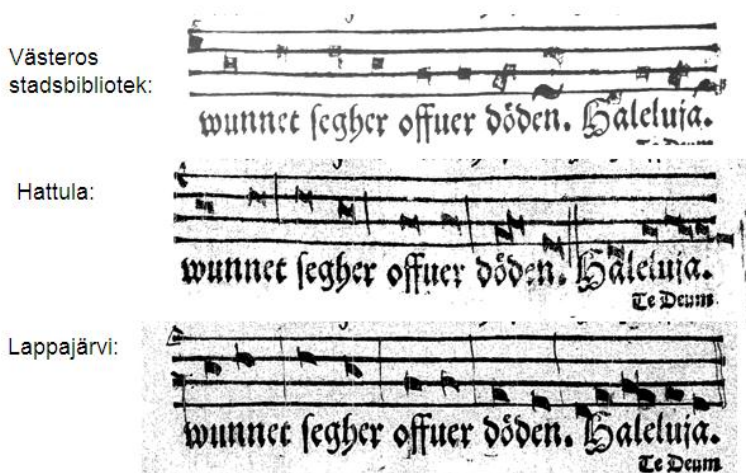
Gregoriaanisen ohjelmiston notaatiotyylit jakautuivat ajan myötä kahteen pääsuuntaukseen eli germaaniseen ja romaaniseen tyyliin. Romaanisen sävelmämurteen yhteyteen vakiintui ns. *neliönuottikirjoitus*, jota nykyisinkin käytetään yleisesti gregoriaanisen ohjelmiston yhteydessä. Lähinnä saksalaiselle kielialueelle kehittyi germaaninen notaatiotyyli, jota kutsutaan myös nimellä *Hufnagelschrift* johtuen nuottikirjoituksen hevosenkengännaulaa muistuttavasta virga-merkistä (Hiley 1995, 390). Tyylien erot eivät koske pelkästään nuottien ulkoasua vaan myös sävelmien yksityiskohtia. Sävelmämurteiden erot ilmenevät lyhyissä sävelmäpartikkeleissa. Germaaniselle murteelle ominaisia ovat muun muassa terssit (d–f, a–c) romaanisten sekunti-intervallien (d–e, a–h, a–b) sijasta. Germaanisen sävelmistön luonne on siis erisävyinen kuin romaanisen. Keskiajalla Pohjoismaihin ulottui kummankin sävelmämurteen vaikutus. Romaaninen tyyli tuli vallitsevaksi Turun hiippakunnassa, sillä suomalaiset myöhäiskeskiaikaiset kirjat noudattivat valtaosin dominikaanista järjestystä ja lopulta käytössä ollut sävelmistö oli varsin yhtenäinen (Taitto 1992, 15). Romaaninen notaatio pelkistyi 1400-luvulla ns. dekadenttinootaatioksi ja Turun hiippakuntaan liittyvät 1400–1600-lukujen notaatiotyylit ovat romaanisen nuottikirjoituksen johdannaisia (Taitto 1992, 50, 357). Erik Abrahamsenin mukaan (1919) germaanisiet ja romaaniset piirteet ovat toisinaan sekoittuneet mahdollisesti seurauksena kulttuurien raja-alueeseen kuulumisesta. Näin on tapahtunut esimerkiksi tanskalaisessa Niels Jespersønin *gradualessa* (1573), jonka sävelmissä on germaanisiet piirteitä, vaikka notaatio on romaanista tyyliä (Abrahamsen 1919, 17–18; Taitto 1992, 448–449). Carl Allan Moberg tarkasteli tutkimuksessaan *Über die Schwedischen Sequenzen* (1927) sekvenssimelodioita ja tutkimuksessa esitellään muutamien sekvenssien osalta myös sävelmien murre-eroja (Moberg 1927, 210–223). Nyt käsillä olevassa artikkelissa selvitetään, lisääntyivätkö reformaation vaikutuksesta germaanisen sävelmämurteen piirteet Turun hiippakunnassa lauletuissa sekvensseissä.

Reformaation myötä latinalaisia jumalanpalveluslauluja käännettiin suomenkielisiksi ja tällä oli vaikutuksensa sävelmiin. Joissakin tapauksissa lauluja muutettiin suomenkielisiksi lisäämällä latinankielisten tekstien oheen suomenkieliset tekstit. Näin musiikki säilyi periaatteessa ennallaan ja messulaulujen osalta reformaation vaikutus ulottui aluksi lähinnä tekstiin, ei sävelmiin.¹ Sävelmien

¹ Esimerkiksi ns. *Graduale Aboensen* (KK F.m. II n:o 44 f. 42r–44r; Taitto 2002, 159–167) *ordinarium-lauluihin* on jälkikäteen lisätty suomenkieliset tekstit sekä erään *Missale-fragmentin* (KK F.m. I n:o 252) *Sancti Spiritus assit* -sekvenssiin *Pyhän hengen armo olcon* -sanoituksen alkuosa.

osalta haluttiin ilmeisesti pysytellä tutuksi käyneissä perinteissä. Suomentaminen toi luonnollisesti mukanaan ongelmia. Alun perin latinankielisiin teksteihin liittyneet sävelmät sulautuivat usein huonosti kansankielisiin teksteihin (Tuppurainen 1997, 45).

Nykyisen Suomen alueella käytössä olleita 1500–1600-lukujen latinan-, ruotsin- ja suomenkielisiä kirkkolauluja on käsikirjoitussidoksissa, joita on eri arkistoissa säilynyt muutamia kymmeniä. Kaikkiaan käsikirjoitukset käsittävät runsaat 3500 lehteä.¹ Ruotsin valtakunnan laulukirjojen sisältöihin vaikuttivat omien keskiaikaisten perinteiden ohella reformaatioajan uudet saksalaiset ja tanskalaiset laulukirjat. Näistä merkittävimpiä lienevät Lucas Lossiuksen (1561) *Psalmodia*, Franz Elerin (1588) *Cantica Sacra*, tanskalaiset Hans Thomissønin virsikirja (1569) ja Niels Jespersønin graduale (1573; Hannikainen 2006, 35–37). Suomenkielisten käsikirjoitusten eräänä esikuvana oli painettu ruotsinkielinen laulukirja *Een liten sångbook* (1540-l.). Kirjaan oli painettu messun ordinarium-laulujen ja muutamien muiden laulujen, kuten joulu- ja pääsiäissekvenssien tekstit ja tyhjät nuottiviivastot. Kirjan käyttäjän tuli kirjoittaa käsin tarvittavat nuotit (Tuppurainen & Hannikainen 2010, 6–7). Säilyneet *Een liten sångbook* -yksilöt osoittavat, että kirjoihin kopioidut sävelmät poikkeavat toisistaan. Seuraavan kuvan kolmesta esimerkissä sävelmästä ensimmäinen on Västerosissa säilytettävästä *Een liten sångbook* -kirjasta.² Yksityiskohdassa on näkyvissä pääsiäissekvenssin viimeinen rivi. Hattulan ja Lappajärven kirkonarkistoissa säilytettävien kirjojen halleluja-sävelmä on tyypillinen romaaninen *Victimae*-sekvenssin halleluja ja Västerosin kirjassa on germaaninen halleluja.³ Lisäksi Lappajärven kirjassa hallelujaa edeltävä säe päättyy muista poikkeavana romaanisesti.



Kuva 1: Jesus Christus han är worden -sekvenssin päätös muutamissa *Een liten sångbook* -laulukirjoissa.

¹ Olav D. Schalin on varsin perusteellisesti luettellonut reformaatioajan nuottikäsikirjoitukset tutkimuksissaan 1946.

² *Een liten sångbook* (Västeros) FIIv.

³ *Een liten sångbook* (Hattula) FIIv; *Een liten sångbook* (Lappajärvi) FIIv.

Monet käsikirjoituksista ovat oletettavasti koululaisten laatimia. Papiksi opiskelevat opiskelijat kirjoittivat muistiin tarvitsemiaan lauluja. Usein huolimattomasti kopioituihin käsikirjoituksiin sisältyy paljon virheitä. Kopioihin on joissakin tapauksissa siirtynyt myös mallitekstiin sisältyneitä virheitä (Hannikainen 2010, 152–153). Sävelmissä on runsaasti eroja yksittäisten sävelien ja sävelmäkuvioiden osalta sekä sanojen ja tavujen sävelmään sijoittelussa. Yhden käsikirjoituksen perusteella ei aina voi päätellä, miten kyseinen laulu on todellisuudessa laulettu. Yleensä sävelmät poikkeavat toisistaan vähän, mutta vain harvoin voidaan löytää samasta sävelmästä kahta täysin samanlaista kopiota. Eroja on myös tekstin ortografiassa ja tekstin sijoittelussa sävelmään. Sävelmien erojen voidaan ajatella johtuneen lähinnä kirjoitusvirheistä ja toisistaan poikkeavaista tekstien suomennoksista sekä yrityksistä sijoittaa uusi teksti luontevasti vanhaan sävelmään.¹ Eroja ovat lisäksi voineet aiheuttaa eri alueiden erilaiset laulukäytännöt. Keski-ikäisten laulujen sävelmiä saattoivat muuntaa myös ulkomaisten opintojen yhteydessä opitut ja näin pohjolaan rantautuneet sävelmämuodot sekä reformaation vaikutuksesta syntyneet uudet laulukirjat. Reformaatioajalla suomalaisten opiskelu yleistyi saksalaisissa yliopistoissa ja voidaankin ajatella, että germaanisten piirteiden lisääntyminen olisi mahdollista. Germaanisten vaikutteiden merkitystä Turun hiippakunnan reformaatioajan sävelmistöihin ei ole tähän mennessä juurikaan tutkittu.

Reformaatioajan käsikirjoituksiin sisältyy kahdeksan eri suomenkielistä sekvenssiä, joskin joulunajan *Laetabundus*-sekvenssistä on kaksi erilaista suomennosta ja pääsiäisajan *Victimae*-sekvenssistä peräti viisi erilaista suomennosta. Kahden suomenkielisen sekvenssin latinalaista vastinetta ei tunneta. Murre-erojen kannalta mielenkiintoisia lähteitä ovat muun muassa Tukholman suomalaisen kirkon arkistossa säilytettävään, 1500–1600-luvuilla kirjoitettuun nuotti-käsikirjoitukseen ja siihen läheisesti liittyvään Antonius Canutin käsikirjoitukseen (KK A^o II 33) sisältyvät suomenkieliset sekvenssit. Tukholman suomalaisen kirkon arkistossa säilytetään sidosta, jota tässä kutsutaan lyhyesti Tukholman käsikirjoitukseksi. Kaksiosaisessa sidoksessa on 232 lehteä. Schalin on arvioinut ensimmäinen osan syntyneeksi 1570-luvulla ja toisen osan 1600-luvun puolessavälissä (Schalin 1946, 46–47, 70–71). Toisaalta toinen osa on voinut syntyä ainakin osaksi samoihin aikoihin Antonius Canutin käsikirjoituksen kanssa pian vuosisadan vaihtumisen jälkeen 1600-luvun alussa. Tähän viittaavat muun muassa sidoksessa käytetyn paperin vesileimat. Sidoksessa ei ole alkuperäisiä merkintöjä osoittamassa, kenelle se on kuulunut tai milloin se on tehty.

¹ Sävelmien eroavaisuuksista *Victimae*-sekvenssin osalta, ks. Hannikainen 2010, 151–160.

Antonius Canutin käsikirjoitusta säilytetään Kansalliskirjastossa Helsingissä (KK A^Ö II 33). Se on 23 lehteä, useita paperilaatuja sisältävä sidos, jonka sisäkanteen kirjoitettu teksti osoittaa sen kuuluneeksi Tukholman suomalaiselle kirkolle ja käsikirjoituksessa on myös vuosiluku 1616 (Schalin 1946, 63). On ilmeistä, että alkuperäiseen sidokseen on myöhemmin lisätty lehtiä ja alun perin käsikirjoitukseen ovat kuuluneet vain foliot 2r–17v.

Tukholman käsikirjoituksen ja Canutin käsikirjoituksen synty liittyy osittain toisiinsa. *Pyhän Hengen armo* -sekvenssit ja credo-laulut on käsialan perusteella kirjoittanut sama henkilö. Toisaalta sidoksissa on useilla eri käsialoilla kirjoitettuja jaksoja. Erilaisista käsialoista huolimatta *Caicki Christityt iloitcan* ja *Tule pyhä Hengi tän* -sekvenssit ovat lähes vastaavia, osin ilmeisiä kirjoitusvirheitä myöten. Pääsiäissekvensseissä sitä vastoin on jonkin verran eroja.

Molempiin käsikirjoituksiin sisältyy neljä suomenkielistä sekvenssiä:

Canuti: Tukholma:

Caicki Christityt iloitcan (<i>Laetabundus</i>)	9r–10r	217r–v
Jesus Christus uhrix meille (<i>Victimae</i>)	11v–12r	217v, 211r
Pyhän Hengen armo (<i>Sancti Spiritus adsit</i>)	1r–v	224v–225v
Tule pyhä Hengi tän (<i>Veni Sancte Spiritus</i>)	19r–v	227v–228v

Mobergin sekvenssien sävelmämurteita tarkastelevassa luvussa (1927, 210–223) vertailtavissa sävelmissä on yksi sävelmä (*Sancti Spiritus adsit*), johon on reformaatioajalla liitetty myös suomenkielinen teksti. *Sancti Spiritus adsit* -sekvenssin suomenkielinen versio on säilynyt nuotinnettuina kaikkiaan kolmessatoista käsikirjoituksessa.¹ Verrattaessa säilyneitä *Pyhän hengen armo olcon* -sekvenssin sävelmiä Mobergin analyysiin, voidaan todeta, että suomenkielisissä lähteissä sävelmät ovat varsin yhtenäisiä ja selkeästi romaanisia. Germaanisista piirteistä ei ole myöskään Tukholman käsikirjoituksessa.

Tule pyhä Hengi tän -sekvenssin osalta romaaniset ja germaaniset piirteet tulevat esille jo ensimmäisen parisäkeen alussa. Sekvenssin suomenkieliset käsikirjoituslähteet poikkeavat

¹ Schalin 1946, 103. Schalin ei ole pannut merkille Loimaan käsikirjoitukseen (f. 83r–84r) sisältyvää, ilman sanoja kopioitua sekvenssisävelmää, joka on divisioviivojen sijoittelua myöten samanlainen kuin Nicolaus Ericin käsikirjoitukseen (f. 107v–108v) sisältyvä *Pyhän hengen armo olcon* -sekvenssi.

toisistaan vain vähän, samoin kuin Turun hiippakuntaan liittyvät sekvenssin latinankieliset versiot. Kaikissa kahdeksassa säilyneessä suomenkielisessä käsikirjoituksessa sekvenssin ensimmäinen säe pari on sävelmältään samanlainen.¹ Seuraava sävelmävertailun mukaan jo ensimmäisen parisäkeen perusteella Tukholman käsikirjoituksen ja Antonius Canutin käsikirjoituksen sävelmäversiot ovat selkeästi romaanisia ja eroavat vertailussa käytetyistä germaanisista lähteistä. Sävelmävertailun sävelmä 1 mukainen sävelmä on kaikissa suomenkielisissä käsikirjoituksissa. Vertailusävelmä 2 seuraa useita myöhäisiä Turun hiippakuntaan liittyviä ja näin romaanisia latinankielisiä käsikirjoituksia.² Yksittäisissä käsikirjoituksissa esiintyy pieniä eroja. Sävelmäesimerkissä 3 sekvenssi alkaa germaaniseen tapaan c–d sävelillä.³ Esimerkit germaanisista sävelmämuodoista sisältyvät Lossiuksen Psalmodiaan (4) ja unkarilaiseen Graduale Strigonienseen (5) ja Jespersønin gradualeen (6).⁴

Sävelmävertailu 1



Tu-le Py-hä hen-gi tän a-las-las-ke tai-wa-hast si-nun pais-tes wal-ke-us.

- 2: d- e / f- e / ed-c- d / f / g- a- b / agf- g- a / c- d / fg- fed / c- d- d //
- Ve-ni san-cte spi-ri-tus et e-mit-te coe-li-tus lu-cis tu-æ ra-di-um.
- 3: c- d / f- e / ed-c- d / f / g- a- b / agf- g- a / c- d / fg- fed / c- d- d //
- Ve-ni san-cte spi-ri-tus et e-mit-te coe-li-tus lu-cis tu-æ ra-di-um.
- 4: c- d / f- e / fd-cd- d / f / g- a- b / agf- g- a / cd- d / efg- e // fedc- d- d //
- Ve-ni san-cte spi-ri-tus et e-mit-te coe-li-tus lu-cis tu-æ ra-di-um.
- 5: c- d / f- e / fd-c- d / f / g- a- b / aagf- g- a / c- d / fgag-ffd / c- d- d //
- Ve-ni san-cte spi-ri-tus et e-mit-te coe-li-tus lu-cis tu-æ ra-di-um.
- 6: c- d / e- f / fd-c- d / f / g- a- b / agf- g- a / c- d / f- g / fed- c- d //
- Ve-ni san-cte spi-ri-tus et e-mit-te coe-li-tus lu-cis tu-æ ra-di-um.

Myös käsikirjoitusten *Caicki Christityt iloitan* -sekvenssi on muiden suomenkielisten lähteiden tapaan selkeästi romaaninen – ilmeisesti myös siksi, että *Laetabundus*-sekvenssi ei yleensä sisältynyt luterilaisisiin – kuten Elerin, Lossiuksen, Thomisonin ja Jespersønin laatimiin laulukirjoihin (ks. Ameln 1941, 655). Näissä joulujän sekvenssinä on *Grates nunc omnes*, joka Suomessa tunnetaan eräänä vuoden 1625 Piae cantiones -kokoelman lauluna.

¹ 1. MJW 17v; 2. Raisio 5r; 3. Bell II 108v; 4. Loim 84r–v (vain sävelmä); 5. JSK 33r; 6. AC 19v; 7. T2 217v–218v; 8. IK s. 71–73.

² GI 155r; Martt 157v; Urj 62r; Bell III 126r; CC s. 203–205; LO 48v, AC 16r; Loim 93v–94r; Mich 14r–v; AC 16r; Marc s. 163; T1 173r.

³ Graduale Aboense (F.m. II n:o 44, 46r. Ks. Taitto 2002, 175) ja Tukholman käsikirjoituksen toiseen osaan kopioitu latinankielinen sävelmä (S2 219v),

⁴ Lossius 145r–v, GS s. 384 ja NJG s. 254.

Wipo Burgundilaisen (k. n. 1050) kirjoittama pääsiäissekvenssi *Victimae paschali laudes* on säilynyt suomennettuna 29 nuottikäsitteilykirjoituksessa, joista varhaisin lienee Mathias Westhin laatimaksi oletettu Codex Westh (v. 1546?).¹ Sekvenssin romaaniset ja germaaniset piirteet esiintyvät toisistaan erottuvina usein toistuvassa alaspäin suuntautuvassa melodiakulussa. Romaanisten lähteiden g–f–e–d -sävelkulun f-sävelen asemasta germaanisissa lähteissä on fg-ligatuuri. Toinen säännöllisesti esiintyvä ero on toisen parisäkeistön *Maria*- ja *testes*-sanojen gf–ed–asteikkokulku, joiden asemasta germaanisissa lähteissä on g–d -kvartti-intervalli. Romaanisten lähteiden halleluja-säkeen c–e–f–e–d -sävelien asemasta germaanisissa lähteissä on c–f–ef–d -sävelkulku.²

Sävelmävertailussa 2 on kolme pääsiäissekvenssin katkelmaa. Vertailun 1. sävelmä on useimmissa suomenkielisissä *Jesus Christus Uhrix meillä* -sekvenssin käsikirjoituksissa.³ Sävelmä 2 on Tukholman käsikirjoituksen⁴, sävelmä 3 Canutin⁵ ja sävelmä 4 Kokemäen käsikirjoituksen sekvenssistä.⁶ Sävelmä 5 seuraa myöhäisiä Turun hiippakuntaan liittyviä latinankielisiä käsikirjoituksia.⁷ Esimerkit germaanisista sävelmämuodoista sisältyvät tanskalaiseen Thomissønin virsikirjaan ja Jesperssønin gradualeen (sävelmä 6)⁸ sekä Lossiuksen Psalmodiaan ja Graduale Strigonienseen (sävelmä 7).⁹

Tukholman ja Canutin käsikirjoituksen *Victimae*-sävelmässä on yksityiskohtia, jotka eroavat yleisimmistä suomenkielisistä sävelmäversioista. Tukholman käsikirjoituksen *Victimae*-alkusäkeen loppu on germaaninen *syndisille*-sanon ef-sävelkuvion perusteella. Näin on myös kolmessa muussa vastaavassa sävelmän yksityiskohdassa. *Maria sen tunnusta* -yksityiskohta on kuitenkin romaaninen. Sekvenssin päättävä halleluja-säe on germaaninen. Näin Tukholman ja Canutin käsikirjoitusten pääsiäissekvenssin sävelmässä on sekoittuneena germaanisista ja romaanisista piirteitä. Samantapaisia havaintoja voidaan tehdä pääsiäissekvenssin osalta myös Loimaan, Kokemäen ja Raision käsikirjoituksissa sekä ns. *Liber Templi Ilmolensis* -käsikirjoituksen ja vielä Agricolan

¹ Laajemmin *Victimae*-suomennoksista, ks. Hannikainen 2010, 135–165.

² *Victimae*-sekvenssin romaanisista ja germaanisista piirteistä, ks. Hannikainen 2010, 146–150.

³ Tässä lähteinä PU 82r; Martt. 166v; Tamm. 53v; Bell III 117v; JSK 18r; Mich 36r; Urj 83v; Marc s. 151-153; SFK 28r-29r; JFK 40v-41r; GNP 28v-29r; Häm 24r; Malm s. 22-23; Sack 17v-18v; LK 10v-11r ja IK s. 62-63.

⁴ Tukholman käsikirjoituksen toinen osa on sidottu virheellisesti. Mm. osa pääsiäissekvenssistä on foliolla 211r ja osa 217v.

⁵ AC 11v.

⁶ CC s. 239.

⁷ Tässä lähteinä GT 131v–132r; GI, 151v; Martt 19r–v; Urj 81v–82r; Bell III 120r; CC s. 203–205; Loim 88v; JSK 16v–17r; Mich 35v–36r ja Marc s. 148;

⁸ Thomissøn 1569, 83r–85r; NJG s. 169–199.

⁹ Lossius 104v–105v ja GS s. 367–368.

passion liitteen *Jesus Christus ombi ollut yxi yffri kaikkein edhestä* -sekvensseissä. Näiden viiden eri käsikirjoituksen täytyy liittyä jollakin tavalla toisiinsa. Lähteiden sekvensseissä on paljon yhteisiä silmiin pistäviä piirteitä, joita muissa suomenkielisissä *Victimae*-lähteissä ei esiinny. Tukholman ja Canutin käsikirjoituksiin liittyvä germaaninen *halleluja* sisältyy myös neljään muuhun suomenkieliseen käsikirjoitukseen. Näitä ovat kaksi Iisalmen käsikirjoitukseen sisältyvää sekvenssiä ja Henricus Malmin (KK C^Ö V 32) ja Thomas Sackeliuksen koululaulukirjoihin (KK C IV 26) sisältyvät pääsiäissekvenssit. *Victimaen* germaaninen *halleluja* näyttää näin ollen yleistyneen vasta 1600-luvulla suomenkielisiin laulukokoelmiin. Muissa suomenkielisissä lähteissä *halleluja*-sävelmä on roomalainen.

Sävelmävertailu 2



1: JE-sus Chris-tus Uh-rix meil-lä on an-net syn- di- sil- le

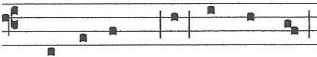
2; 3: d- c / d- f / g- f / e- d / a / g- e / g- f- ef- d
JE-sus Chris-tus vh-rix meil-le on an-net syn- di- sil- le

4: d- c / d- f / g- f / e- d / a-a / g- e / g- f- f / f-ef- d
Je-sus Chris-tus om-bi tul-lut yxi uf-ri Caic-ke-in e-dhes-tä.

5: d- c- d / f- g- f / e- d / a- g- e / g- f- e- d
Vi-cti-mae pa-scha-li lau-des im- mo-lant Chri-sti- a- ni

6: d- c- d / f- g- f / e- d / a- g- e / g- f- e- d
Vi-cti-mae pa- scha-li lau-des im- mo-lant Chri-sti- a- ni

7: d- c- d / f- g- f / ef- d / a- g- f / g- f- ef- d
Vi-cti-mae pa- scha-li lau-des im- mo-lant Chri-sti- a- ni



1; 3: Ma-ri- a sen tun-nus-ta

2: a- c- d / d / f- gf- ed
Ma-ri- a sen to- dis- ta

4: a / c- d- d / f- gf- ed
Sen to-dhis-ta Ma- ri- a

5: a / c- d / f- gf- ed
Dic no-bis Ma-ri- a

6; 7: a / c- d / f- g- d
Dic no-bis Ma-ri- a



1: ja sai nijn voi-ton hä- nen pääl- lens. Hal-le- lu- ja.

2; 3: c / e / d / g- a / g- f / ef- d / c- f- ef- d //
ia sai nijn woi-ton hä-nen päl- lens. Hal-le- lu- ja.

4: c / e- d / g- a- a / a- g- f / g- fe- d / c- e- fee- d //
ia om-bi voit-ta-nut y- lit-zen co-le-man. Al- le- lu- ia

5: c / e- d / g- a / a / g- f- e- d / c- e- fee- d //
tu no-bis vi-ctor rex mi-se- re- re. Al- le- lu- ia.

6; 7: c / e- d / g- ga / a / g- f- ef- d / c- f- ef- d //
tu no-bis vi-ctor Rex mi-se- re- re, al- le- lu- ya.

Sävelmämurteiden tarkastelussa on tässä yhteydessä vertailtu vain sekvenssejä. Aikaisemmin on havaittu, että introitussävelmissä pitäydettiin Turun hiippakunnassa vain romaanisiin sävelmämuotoihin (Hannikainen 2006, 54–56, 133 ja 248). Muiden keskiajalta periytyvien sävelmien, kuten messun ordinarium-laulujen ja hymnien osalta tämän tyyppistä sävelmätutkimusta ei ole tehty. Oletettavasti romaaniset piirteet säilyivät myös näiden sävelmätyyppien osalta. Sekvenssien osalta luterilaisten laulukirjojen sekä Saksaan suuntautuneen opinkäynnin vaikutus ei ole sävelmien yksityiskohtiin ollut kovin merkittävä. Victimae-sekvenssin osalta sävelmämurteiden sekoittuminen on poikkeus, joka saattaisi johtua pääsiäissekvenssin suuresta suosiosta vielä 1600-luvun laulukokoelmissa ja sen sisältyminen laajasti levinneisiin luterilaisiin laulukirjoihin.

Lyhenteet

AC	Antonius Canutin käsikirjoitus
Bell II	Nicolaus Ericin käsikirjoitus (Bellander II)
Bell III	Henricus Thomae Hattulensiksen käsikirjoitus (Bellander III)
CC	Kokemäen käsikirjoitus (Codex Cumoensis)
f.	folio
F.m.	Fragmenta membranea, Helsingin yliopiston kirjaston (nyk. ansalliskirjasto), Toivo Haapasen luettelointiin perustuva keskiaikaisten voudintilipergamenttien kokoelma
GI	Ilmajoen graduale (Graduale Ilmolense)
GNP	Graduale ja Notae psalorum
GS	Graduale Strigoniense
GT	Tammelán graduale (Graduale Tammelense)
Häm	Hämeenkyrön käsikirjoitus
IK	Iisalmen käsikirjoitus
JFK	Jacobus Francisci -käsikirjoitus
JSK	Jacob Sigfredhsonin käsikirjoitus (Liber ecclesiae Birckala)
KK	Kansalliskirjasto, Helsinki
LK	Lopen käsikirjoitus (Lopen kirkonarkisto)
LO	Liber Olavi Laurentij norbotnensis
Loim	Loimaan käsikirjoitus
Malm	Henricus Malmin käsikirjoitus
Marc	Marcus Jacobi Saloensis -käsikirjoitus
Martt	Marttilán käsikirjoitus

Mich	Michael Michaelisin käsikirjoitus
MJW	Mathiae Joannis Westh Codex (Westhin koodeksi)
NJG	Niels Jesperssøns Graduale 1573.
PU	Psalterium Upsalense
r	recto
Raisio	Raision käsikirjoitus
Sack	Thomas Sackeliuksen koululaulukirja
SFK	Sigfred Forsskållin käsikirjoitus
T1	Tukholman käsikirjoitus I
T2	Tukholman käsikirjoitus II
Tamm	Liber Ecclesiae Tammelensis
Urj	Urjalan käsikirjoitus
v	verso
ÅAB, havd.	Åbo Akademis bibliotek, handskriftavdelningen

Lähteet

Painamattomat lähteet:

Iisalmen kirkon arkisto

Iisalmen käsikirjoitus. Kirjoittajan hallussa on myös käsikirjoituksesta kuvatut digikuvat.

Hämeenkyrön kirkon arkisto

Hämeenkyrön käsikirjoitus. Kirjoittajan hallussa on myös käsikirjoituksesta kuvatut digikuvat.

Kansalliskirjasto, Helsinki

Antonius Canutin käsikirjoitus (Graduale Antonii Canuti). KK A^o II 33.

Kokemäen käsikirjoitus. Codex Cumoensis (kopio). KK, E^oI 2 ja C I 37.

Codex Westh. KK, C III 19.

Graduale-fragmentti. KK, F.m. II n:o 44.

Graduale ja Notæ psalmodum, KK C III 14.

Henricus Malmin koululaulukirja. KK, C^oV 32.

Ilmajoen graduale (Graduale Ilmolense). KK, A^oII 55.

Jacob Sigfredhsonin käsikirjoitus (Liber ecclesiae Birckala). KK, luetteloinaton.

Jacobus Finnon virsikirjan käsikirjoitettu kopio, KK C III 231.

Liber templi Ilmolensis. KK, C III 36.

Marcus Jacobi Saloënsis -käsikirjoitus (kopio). KK ms. mus. 101.

Missale-fragmentti. KK, F.m. I n:o 252.

Psalterium Upsalense. KK, luetteloimaton.

Raision käsikirjoitus. KK C^oI 32.

Thomas Sackeliuksen koululaulukirja. KK C IV 26.

Urjalan käsikirjoitus. KK, C^oIV 12.

Skara stifts- och landsbibliotek

Henricus Thomae Hattulensiksen käsikirjoitus. (Bellander III)Musikhandskrift nr. 5.

Nicolaus Ericin käsikirjoitus (Bellander II) Musikhandskrift nr. 5.

Suomen Kirkkohistoriallisen seuran arkisto

Sigfred Forsskällin käsikirjoitus. Kansallisarkisto: Suomen kirkkohistoriallisen seuran arkisto 623:1
A 116.

Turun maakunta-arkisto

Loimaan käsikirjoitus. Turun maakunta-arkisto. Kopio: Kansalliskirjasto mf/ms 232.

Tukholman suomalaisen kirkon arkisto

Tukholman käsikirjoitus I & II. Kirjoittajan hallussa on myös käsikirjoituksesta kuvatut digikuvat.

Lopen kirkonarkisto

Lopen käsikirjoitus. (Kopio: Åbo Akademi, institut för praktisk teologi; KK, Ms. 1983:52)

Kangasalan kirkonarkisto

Jacobus Franciscin käsikirjoitus. (Kopio: Åbo Akademi, institut för praktisk teologi)

Vöyrin kirkonarkisto

Liber Olai Laurentij norbotnensis (1585).

Painetut lähteet:

Een liten Songbook til at bruka j Kyrkionne. Stockholm 1553.

Utgiven i faksimil efter den s. k. Lindblomsboken I Västerås stadsbibliotek med efterskrift av Folke Bohlin. Del I. Lund 1977.

- Een liten Songbook til at bruka j Kyrkionne. Stockholm 1553. Hattulan kirkonarkisto.
- Een liten Songbook til at bruka j Kyrkionne. Stockholm 1553. Lappajärven kirkonarkisto.
- Graduale Strigoniense (s. XV / XVI). Vol. 2. Edited and introduced by Janka Szendrei Musicalia Danubiana 12. Budapest 1990–1993.
- Lossius, Lucas 1561. Psalmodia, hoc est, Cantica sacra veteris ecclesiae selecta. Wittenberg. Nähköispainos 1996, Wolfgang Schäfer, Stuttgart.
- Niels Jespersens Graduale 1573. Facsimileudgave med efterskrift af Erik Abrahamsen (1935), Erik Dal og Henrik Glahn. Udgivet af Dansk Organistog Kantorsamfund og Samfundet Dansk Kirkesang. Dan Fog Musikforlag. København 1986.

Internet-lähteet:

- Liber Ecclesiae Tammelensis. Åbo akademis bibliotek, handskriftsavdelning; Kansalliskirjasto mf/ms 232 <http://bibbild.abo.fi/Tammela/liber/index.htm> (katsottu 15.3.2011)
- Liite RV 13/1. Mikael Agricola: Se meiden Herran Jesusen Christusen Pina, 2. painos 1616, käsin kirjoitettu liite, Kansalliskirjasto RV 13/1. http://digi-tilaukset.lib.helsinki.fi/pelastakirja/p90-06_se_meiden_herra_jesusen.pdf (katsottu 15.3.2011)
- Marttilan käsikirjoitus. TMA, Ttkad Gu I:6. Turun maakunta-arkisto: Turun tuomiokapitulin arkisto. <http://digi.narc.fi/digi/dosearch.ka?sartun=274465.KA> (katsottu 15.3.2011)
- Gummeruksen kokoelma: <http://www.narc.fi:8080/VakkaWWW>
- Michael Michaelisin käsikirjoitus (Libellus musicus). KK C IV 29. <https://oa.doria> (katsottu 15.3.2011)
- Tammelan graduale (Graduale Tammelense). ÅAB, havd. D 71/163. Åbo akademis bibliotek, handskriftsavdelning; KK, mf/ms 222. <http://bibbild.abo.fi/Tammela/graduale/index.htm> (katsottu 15.3.2011)
- Thomissøn, Hans 1569 (Hans Thomesen). Den danske Psalmebog. http://adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgImg.xsql?p_udg_id=390&p_sidenr=1&hist=fm&nnoc=adl_pub (katsottu 15.3.2011).

Kirjallisuus

- Abrahamsen, Erik 1919. Liturgisk musik i den danske kirke efter reformationen. København.
- Ameln, Konrad et al. 1941. Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. I. Band. Der Altargesang. 1. Teil. Die einstimmigen Weisen. Nach den Quellen herausgegeben von Konrad

Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt.
Göttingen.

- Hannikainen, Jorma 2010. *Victimae paschali laudes* -sekvenssi ja sen kansankieliset versiot Iisalmen käsikirjoituksessa. Teoksessa Hannikainen, Jorma (toim), *Facultas ludendi. Erkki Tuppuraisen juhlakirja*. Sibelius-Akatemia. Kuopion osasto. 2010, 135–166.
- Hannikainen, Jorma 2006. Suomeksi suomalaisten tähden. Kansankielisen tekstin ja sävelmän suhde Michael Bartholdi Gunnæruksen suomenkielisessä *Officia Missæ* - introituskokoelmassa (1605). *Studia musica* 29. Sibelius-Akatemia. Diss. Kuopio.
- Hiley, David 1995. *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford, 1995
- Moberg, Carl Allan 1927. *Über die Schwedischen Sequenzen I–II. Eine musikgeschichtliche Studie mit 5 Tafeln und 69 Sequenzenweisen nebst melodischen Varianten aus Schwedischen und anderen Quellen*. Uppsala und Stockholm. Diss.
- Schalin, Olav D. 1946. *Kulthistoriska studier till belysande av reformationens genomförande i Finland I*, Svenska litteratursällskapet, Helsingfors.
- Taitto, Ilkka 1992. *Documenta gregoriana. Lätinalaisen kirkkolaulun lähteitä Suomessa*. Porvoo 1992.
- Taitto, Ilkka 2002. *Graduale Aboense. Näköispainos käsikirjoituskatkelmasta 1397–1406*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 856. Vammala.
- Tuppurainen Erkki 1997. *Suomen 1500- ja 1600-lukujen messusävelmät. Hymnos. Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja 1997*. Hymnologian ja liturgiikan seura. Kirkon jumalanpalvelus- ja musiikkitoiminnan keskus. Helsinki. S. 38–51.
- Tuppurainen, Erkki & Jorma Hannikainen 2010. Suomenkielisiä kirkkolauluja 1500–1600-luvuilta. *Kirkkomusiikin osaston ja Kuopion osaston julkaisuja* 33. Sibelius-Akatemia.

Iholle maalattu taulu – retoriikan actio ranskalaisessa 1700-luvun laulu- musiikissa

Assi Karttunen

Post doc -tutkimushankkeen *Iholle maalattu taulu* käynnistyi marraskuussa 2010 olessani Sibelius-Akatemian DocMus-osaston muusikkotutkijana. Toimin cembalistina ja yhdistän tutkimuksessani muusikon ja tutkijan näkökulmaa. *Iholle maalattu taulu* -post doc tutkimus pohtii retoriikan action roolia ranskalaisessa 1700-luvun laulumusiikissa. Erityisesti tuon ajan keholliset harjoitteet, käytänteet, menetelmät ja näkökulmat otetaan tutkimuksessa tarkastelun kohteiksi.

Retoriikan action luetaan perinteisesti äänet, eleet, asennot, liikkeet ja ilmeet. Musiikillisen retoriikan tutkimuksessa keskiössä ovat olleet muut retoriikan osa-alueet, mm. notaation retoriset ilmiöt. Retoriikan action perinteen kautta tutkin esittämisen kokonaisvaltaisuutta ja kehollisuutta. Siten aihe on ajankohtainen laajassa muusikon tiedon kehollisuutta koskevassa diskurssissa. Retoriikan actiota ei ole dokumentoitu niinkään notaatioon vaan laajaan esittämistä koskevaan lähdemateriaaliin, johon kuuluvat ajan puhetaitoa ja laulamista koskevat oppaat, kommentaarit, päiväkirjat, muistelmat, dialogit ja esitysmuistiinpanot. Merkillepantavaa on se, että retoriikan actio puhe- ja esiintymistaitona oli perinne, joka laajalti opittiin jo osana 1700-luvun koulutusjärjestelmää. Ammattimaisesti yhteisestä perinteestä ammennettiin, toki pienin eroin, niin oikeuslaitoksissa, kirkoissa, yliopistoissa, teatterin näyttämöllä kuin oopperalavallakin. Retoriikan actio oli siis osa 1700-luvun ranskalaista yleissivistystä. Otsikossa käyttämäni metafora on Charles Batteux -nimisen retoriikan opettajan käsialaa (Batteux 1753, 178). Hän käytti vertauskuvaa puhuessaan sisäisen ja ulkoisen jäljittelyn keskinäisestä vuorovaikutuksesta osana esiintymistaitoa.

Tulevana syksynä 2011 aloitamme ääntä, eleitä, ilmeitä ja liikkeitä osana retoriikan actiota tutkivan hankkeen yhdessä mezzosopraano, muusikkotutkija Päivi Järviön (MuT) kanssa. Oma *Iholle maalattu taulu* -hankkeeni jatkuu myös, mutta meillä tulee olemaan tutkimuksessamme yhteisiä alueita. Viime aikojen retoriikan actiota valottavia tutkimuksia ovat julkaisseet mm. Angelica Goodden (1986), Dene Barnett (1987), Sabine Chaouche (2001), Jacqueline Waeber (2009) ja Jed Wentz (2010).

Kuten klassisen laulutekniikan, retoriikan action perinteen voi istuttaa laulajan kehoon vain, jos se kasvaa osaksi laajempaa elävää musiikillista ja kulttuurista viitekehystä. Liike jo sellaisenaan

sisältää kyvyn antaa merkityksiä (Merleau-Ponty 2010, 164). Symbolisten ja konkreettisten liikkeiden ero ei ole siinä, että symbolinen edustaisi tietoisuutta ja vain konkreettinen liike edustaisi kehoa (ibid., 143). Ero on liikkeiden intentioissa. Koska eleiden, ilmeiden, liikkeiden ja laulun yhdistäminen tuo esitykseen synestesiaa, eri aistit Merleau-Pontyn sanoin ikään kuin “hedelmöittävät toisensa” (ibid., 273). Kuullun äänen auditiivinen kenttä valtaa kehon joka puolelta. Se siis koetaan tilaa ottavana ja kehon läpitukevana aistimuksena (Ihde 1976, 81). Laulun yhteydessä symbolisten liikkeiden tehtävänä on kohottaa, valaista tai peittää, kasvattaa intensiteettiä tai vähentää sitä.

Tämänkaltaisen tutkimuksen alkuun saattaminen tarkoittaa esittäjän kannalta sitä, että esityksessä ei voi “piiloutua lähteiden taakse”. Lähdemateriaali ei anna itsestään selviä vastauksia, joiden avulla esityksestä tulisi akateemisessa mielessä täydellinen rekonstruktio. Kyse on pikemminkin väripaletin tai työkalupakin eri elementtien hahmottamisesta ja niiden käyttöön ottamisesta muusikon kehollisen tiedon osaksi. Muusikkotutkijana minun on pohdittava suhdettani traditioon. Suhde traditioon on käytännön muusikon työtä tekevällä kaiken aikaa elävässä, liikkuvassa tilassa. Se siis muotoutuu uudelleen joka kerta, kun uusi notatoitu musiikkikappale tulee esitettäväksi. Ymmärrys 1700-luvun kehollisista harjoitteista ja näkökulmista rikastuttaa suhdettani traditioon ja notaatioon, ja tekee siten yhä polttavammaksi kysymyksen siitä, mitä minulle muusikkona merkitsee teoskäsite ja sen tausta (*the work concept*).

Perusasetelma tarkoittaa sitä, että konserttiesityksen valmistaminen vaatii henkilökohtaista omistautumista ja mielikuvituksen, so. luovan asenteen rohkeaa käyttämistä osana omaksutun tiedon ymmärrystä. Tutkimuksen valottamat 1700-luvun ranskalaiset esittämiseen ja retoriikan action liittyvät käsitteet ja ilmiöt voivat siten elää 2000-luvun esityksessä monin eri tavoin. Ne eivät kahlitse vain yhteen “oikeaan” tai tällä hetkellä oikeana pidettyyn esittämisen tapaan. Siten muusikon ja tutkijan työtä yhdistävä projektimme ottaa osaa laajaan keskusteluun vanhan musiikin suuntauksen suhteesta rekonstruktioon. John Butt sanoo Richard Taruskinia myötäillen: “*Reconstruction should add its valuable mite to the pile, but it cannot substitute the pile itself.*” (Butt 2002, 16.)

Tutkimuskysymykset ovat, kuinka voisimme ammentaa 1700-luvun ranskalaisista retoriikan action esiintymisharjoitteista, käytännöistä ja näkökulmista? Minkälaisia harjoitteita, käytäntöjä ja näkökulmia on dokumentoitu? Miten nämä harjoitteet koetaan osana käytännön työtä ja osoittautuvatko ne hyödyllisiksi?

Hämmästyksen keholliset ilmenemismuodot

Yksi 1700-luvun ranskalainen esittämistä koskeva metafora on luoda teoksen dramaattisesti tärkeästä hetkestä eräänlainen maalaus. Diderot kuvailee tämänkaltaista “maalausta” (Diderot 2005, 78–79) toiminnallisen kääntein vastakohtana. Toiminta pysähtyy hetkeksi ja yleisö voi keskittyä tarkkailemaan päähenkilöitä ja heidän keskinäisiä suhteitaan. Ajatus “maalaamisesta” osana musiikillista ilmaisua toistuu ranskalaisessa lähdeaineistossa kerta toisensa jälkeen. Laulaja ja laulunopettaja Jean-Antoine Bérard kuvaa retoriikan actiota seuraavasti: ”Actio yleisesti, sellaisena kuin se täällä tulee kuulla, on taito maalata ajatukset ja tunne eleillä ja koko kehon olemuksella sekä ennen kaikkea kasvojen ilmeellä. Actio, josta on kyse, on sama taito sovellettuna musiikkiin sävellettyihin sanoihin kuin laulavien näyttelijöiden taito, ja [action] tulisi vaihdella, kuten näillä jälkimmäisinä mainituilla, niin sanoakseni loputtomiin.” (Bérard 1984, 147.)

Oliko maalaaminen kuitenkin pelkästään visuaalisen ulkomuodon antamista musiikilliselle teokselle? Mielestäni ei. Retoriikan opetuksessa korostettiin tunteiden välittämistä myös esiintyvän taiteilijan kokemisen kautta. Tämä tunteiden välittämisen tekniikka *sympatian*, yhdessä koetun *pathoksen* avulla, toistuu ajan retoriikan oppikirjoissa. Ehkä “maalaaminen” oli pikemminkin keino antaa jokseenkin kontrolloitu, abstrahoitu ja kollektiivisesti hyväksytty muoto sisällä roihuaville tunteille? Kyse oli siis vakuuttavuudesta. “Sen joka puhuu julkisesti, on ensin tarkasteltava huolella asiaa, josta aikoo puhua, jotta se kaivertuisi kunnolla puhujan sieluun ja jotta puhuja olisi itse asiansa mitä elävimmän koskettava ja jotta hän siten koskettaisi toisia vaikuttavalla tavalla” (Faucheur [1657], 111–112.) Retoriikanopettaja Bernard Lamyn sanoin: ”Puhujan on eläydyttävä: Sydämemme tulee syttyä liekkiin, tohtisinko sanoa, sydämen tulee olla kuin tulipesä, jossa sanamme ovat täynnä sitä tulta, jonka haluamme syttyvän toisten sydämissä.” (Lamy 1741, 415.)

Hämmästyksen kehollinen ilmeneminen kuvataan monissa 1700-luvun lähteissä tarkkaan. Descartes kuvailee elonhenkiä, jotka lamaannuttavat normaalit liikkeet tunkeutumalla yllättäen samaan, affektin valtaan joutuneeseen ruumiinosaan. ”Tämä yllätys kykenee saamaan aivojen onteloissa olevat elonhenget niin voimakkaasti kulkeutumaan paikkaan, jossa ihmeteltävän asian vaikutelma on, että se työntää sinne joskus kaikki elonhenget ja saa aikaan, että ne ovat niin omistautuneita tämän vaikutelman säilyttämiseen, ettei niitä kulkeudu lainkaan sieltä lihaksiin eikä edes käänny pois ensimmäisistä jäljistä, joita pitkin ne ovat kulkeneet aivoissa. (Descartes [suom. Kaitaro], 2005, 57.) Ällistynyt ihminen mykistyy, painaa ehkä päänsä ja luo katseensa alas. Gilbert Austinin mukaan katse ja kädet nousevat ylös kämmenet avattuina kuin koettaen “käsittää” hämmästyksen kohdetta. Toisaalta säikähtänyt saattaa kavahtaa kohdetta, ottaa pari askelta taaksepäin, ja hänen

polvensa saattavat taipua valpastuneina.



Kuva 1. Kuvan toisella rivillä hämmästyseen ja ihastumiseen liittyviä eleitä Gilbert Austinin kirjasta *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Ensimmäisellä rivillä hämmästyminen pelkona ja kavahtamisena.

Le Brun (1994) erittelee hämmästyksen eri lajeja. Hämmästynyt henkilö nautitsee katseensa kohteeseen kuin arvioiden, mistä on kysymys. Silmät laajenevat ja leuka putoaa alas. Yksinkertainen ihastus eroaa toisaalta ihailun ja kunnioituksen sekaisesta tunteesta ja toisaalta hämmästyksestä jonkin jumalallisen ja käsittämättömän, mahdollisesti pyhän ilmiön edessä.



Kuva 2. Ihastuksen tunne Le Brunin mukaan.

Hämmästyksen fyysiset manifestaatiot vaikuttavat hengitykseen. Sisäänhengitys saattaa olla rajun nopea henkäys vailla luontevasti sitä seuraavaa normaalia uloshengitystä. Uloshengitys siis viivästyy. Toisaalta sisäänhengitys saattaa olla poikkeuksellisen laaja, jolloin uloshengityksellä sanottavat sanat puuskahtavat ulos äkillisesti, huudahduksina, katkelmallisina älähdyksinä tai

mahdollisesti änkytyksenä ja soperteluna.

Hengityksen katkokset ja epäluonteva virtaus aiheuttavat äänentason vaihtelua. Äänentuotto ei olekaan täydellisen kontrolloitua. Huudahdukset saattavat osua oikeisiin ääniin, mutta eivät pysy oikealla tasolla, jolloin seurauksena ovat kiekaukset, äänensortumiset, ylikorostunut äänen vuotoisuus, äänentason huojunta tai hallitsematon vibrato.

Näissä lauluteknisissä ”epäteknikoissa”, joissa ilmaisullisista syistä tahallaan aiheutetaan ”huonoa” laulamista, lähteenä voisi käyttää mm. Jean-Antoine Bérardin tai Michel-Pignolet de Montéclairin lauluoppaita. Jälkimmäisessä kuvataan monisanaisesti *sanglot* -nimistä ”korua”. Se on ”innoitusta, joka saa alkunsa pallean pohjasta ja joka muodostaa rajun sisäänhengityksen, joka kuullaan vain mykkänä, tukahdutettuna henkäyksenä” (*un souffle sourd et suffoqué*). (Montéclair 1972, 89–90.)

Diderot kuvaa retorisen action fyysisyyttä:

Mikä meitä liikuttaa kohtauksessa, jossa ihminen on jonkin suuren tunteen vallassa? Vuorosanatko? Toisinaan. Mutta se mikä liikuttaa aina, on huudot, epäselvästi lausutut sanat, sortuneet äänet, äännähdykset, jotka karkaavat (huulilta) silloin tällöin, ties mitkä muminat tai kuiskaukset kurkussa, hampaiden välissä. Tunteen rajuus, joka salpaa hengityksen, myllertää mielen, sanojen tavut, jotka erkanevat toisistaan [...] (Diderot 2005, 99).

Retoriikan action harjoittelua

François Colin de Blamontin kantaatti *La Toilette de Venus* esitettiin Helsingin Ritarihuoneella 6.11.2010 Elysionin Kedot -työryhmän (<www.elysion.fi>) konsertissa. Teksti kertoo näystä; kauneuden jumalattaren heräämisestä kertovaan myyttiin pohjaavasta kuvasta. Kukkaispedillään amoriinien ympäröimänä heräävä Venus oli suosittu maalausten aihe. Tämän uskomattoman kaunis ja lähes kielletty näky aiheuttaa siis kantaatin ”kertojan” hämmästyksen. Kantaatin tarkoitus on ollut herättää aistit, virittää sekä kuulo, näkö että koko keho ja sen seksuaalisuus.

Resitatiivissa *l’Ombre fuit* (ks. liite) varjo liukuu syrjään paljastaen nousevan auringon ensimmäiset säteet. Resitatiivi on dramaattisesti tärkeä, koska nouseva aurinko valaisee kantaatin päähenkilön Venuksen, joka nukkuu metsän siimeksessä. Toukokuun 10. päivänä keväällä 2011 tapaamme sopraano Minna Nybergin kanssa Sibelius-Akatemiassa. Aiomme harjoitella Blamontin kyseistä

resitatiivia. Oma positioni *basso continuo*n soittajana on aivan erityinen, koska siinä yhdistyvät roolini intersubjektina, muusikkona, kuulijana, näkijänä, kokijana ja korrepetiittorinakin. Olemme aikeissa myös videoita työskentelyämme.

Variaatioita osana harjoitusta 10.5. 2011

1. Lausun resitatiivin alkua *l'Ombre fuit* ääneen. Aloitan puheenomaiselta korkeudelta ja siirryn sitten lausumaan sanoja hieman korkeammalta laulaen sanojen vokaaleja rinta- ja päärekisterissa. Annan äänentason olla vapaasti määrittelemätön. Äänentasoni laskee sanaparin loppua kohden. Kokeilen myös äänen säveltason nostattamista uudelleen sanalla *fuit*, jolloin ääni alkaa korkealta säveltasolta, laskee hieman sanan *l'ombre* loppuun ja nousee uudestaan sanan *fuit* alkuun.

2. Sana *fuit* osoittautuu erityisen kiinnostavaksi. Konsonantti *f* on huokoinen ja ilmava. U-vokaalin (lausuttuna [y]-vokaalin) muuttumisen i-vokaaliksi voi tehdä niin, että diftongi on osa musiikin ja tekstin ilmaisuja. Harjoitteleminen sanaa *fuit* niin, että diftongin u:n muuttuminen i:ksi yhdistyy "varjoa" seuraavaan katseeseemme.

3. Verbi *fuire* tarkoittaa pakenemista. Lausun sana *fuit* nyt hieman nopeammin, jolloin sen "liuku" loppuu taukoon yhtäkkiä töksähtäen. Tämä auditiivisen kentälle ominainen mahdollinen äänetön tai äänistä suhteellisen tyhjä kohta on ilmaisullisesti kiinnostava ja barokin retoriikassa monivivahteisesti kuvattu ilmiö. Kokeilemme tätä yhdistyneenä cembalolla soittamaani *basso continuo*on.

Nyt musiikillinen ele alkaa vaikuttaa ensin ulkoiselta tuntuneen retorisen eleen sisällä. Liitettynä ymmärrettävään yhteyteen se alkaa elää. Merleau-Ponty puhui figuratiivisesta liikkeestä, joka etäännyy kirjaimellisesta merkityksestään; "liike heijastaa ympärilleen kulttuurisen maailmansa." "Eleen merkitys "ymmärrettynä" ei ole sen takana, vaan sisään kasvaneena eleen esiin piirtämässä maailmassa [...]". (Merleau-Ponty 2010, 169, 216.)

Faucheur-, Lamy-, ja Diderot-suomennokset, A. Karttunen .

Lähteet:

- Austin, Gilbert 2010 [1806]. *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source UK Ltd.
- Batteux, Charles 1753. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Leide: L'Imprimerie d'Elie Luzac.
- Bérard, Jean-Antoine 1984 [1755]. *l'Art du Chant*. Facsimile edition. Genève: Minkoff.
- Brun, Charles Le 1994 [1680, 1698 ja 1727]. *l'Expression des passions, Correspondance et autres conferences*. Facsimile edition. Maisonneuve et Larose: Editions Dédale.
- Butt, John 2002. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Descartes, René 2005 [1649]. *Sielun liikutukset*. Teokset osa IV. Suom. T. Kaitaro. Helsinki: Gaudeamus.
- Diderot, Denis 2005 [1757]. *Entretien sur le fils naturel*. Paris: Flammarion.
- Faucheur, Michel Le [1657] *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*.
<<http://books.google.com/books?id=L4U7AAAACAAJ&ots=jO2jVC9LBd&dq=Michel%20Le%20Faucheur&hl=fi&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>
- Ihde, Don 2003 [1976]. *Listening and Voice, phenomenologies of sound*. New York: State University of New York Press.
- Lamy, Bernard 1741. *La Rhetorique ou l'art de parler*. Paris: Antoine-Claude Briasson.
- Merleau-Ponty, Maurice 2010 [1945]. *Phenomenology of perception*. New York: Routledge Classics.
- Montéclair, Michel-Pignolet de 1972 [1736]. *Principes de Musique*. Facsimile. Genève: Minkoff.

Liite. Ote kantaatista *La Toilette de Venus*, resitatiivi *l'Ombre fuit*.

The image shows a page of musical notation for a recitative. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in French and describe the personification of the shadow of Venus. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The basso continuo line includes figured bass notation (e.g., 7b, 3, 6, 5, 3, 6, 5, 3, 6, 5, 3, 4, 3#). The lyrics are: *L'Ombre fuit Et déjà l'Épouse de Cé...phale aux portes d'ori-ent voit briller sa ri...valé, Le Soleil qui la suit recommence son tour Et va rendre aux mortels les soins avec le jour. De... ja pour le lever de Vénus tout s'apreste, Les Graces en*

Performance as a Resource of Music Analysis

Heidi Korhonen-Björkman

This presentation considers the musician's analytical resources – resources which have their origin in performance. In this context, "performance" refers simply to the activity of playing a musical instrument; the experience of everyday practice of the instrument, rather than a single performance. My approach differs from the tradition of performance and analysis, and performance studies in general.

First, some brief comments about the two mainstreams of the performance and analysis direction; firstly, to study the analysis as a helpful tool of the preparation of a performance, and secondly, the study of the performance itself (Leong & Korevaar 2005; Rink 2002). The former is based on the idea that the analyst owns the necessary knowledge of a musical work and that the analyst can lead the performer through the understanding of the musical structure. The latter investigates how different musical parameters are realized in a single performance: these are usually measured and compared with the ideals of the score. The results of this approach are often presented as graphs. However, I doubt that those parameters that can be measured and presented as quantitative data really represent the musician's understanding of the music she is playing.¹

Of course, the performance and analysis direction has already claimed that taking the performer's perspective into account can challenge traditional modes of analysis. There are however different views of what kind of activity "the performer's perspective" presupposes in practice. In my research, I have considered what the "performer's perspective in analysis" can indicate in practice. I wish to distance myself from the presumption that listening to a performance or observing a performer is a satisfactory way of reaching the performer's analytical ideas.²

As a starting point for my own study, illustrated by examples from two pieces, I claim that *the physical act of playing makes a difference for identifying analytical features*. The performer herself is the one who is the analyst in the first place. Through one of these examples (*Mon ami* by Betsy Jolas), I have shown that through direct engagement, i.e. by playing and performance, one can gain a different view of the piece.

1 In this paper, I focus on analysis rather than on the research on practice processes and learning strategies (Chaffin & al.2002; Williamon 2002).

2 By this I do not mean that I overlook the valuable research made on the field of investigating the impact of performances on the act of analysis (e.g. Barolsky 2007).

Practicing a piece on a musical instrument is an activity that requires an enormous amount of work. This work, which demands intellectual, physical and emotional effort, is often underestimated as a source of knowledge. By focusing on knowledge, I don't intend to underestimate the performance as it is: playing music *has* its own values, independent from the need to explain it in words. But I also wish to emphasize that performance both requires and results in knowledge. This is worth taking into account in more traditional music studies, such as analysis. Playing affects the ways of listening, thinking, speaking, and writing.

Currently, I am working on my doctoral dissertation *The Performer's Voices – Playing-based Approaches to the music of Betsy Jolas*.¹ The goal of my presentation today is to give you some idea about what kind of knowledge this approach reveals of her music.

Playing-based intertexts in *Signets. Hommage à Ravel*

Let's listen to my performance of *Signets. Hommage à Ravel* (1987). This live concert performance recording is made in 2009.

Recorded music sample: Signets

The subtitle of the piece (*Hommage à Ravel*) fascinated me, as did the texture, which appeared appealing from a pianist's point of view. I recognized the beginning of *Signets* as a musical intertext to Ravel's *Ondine*. Listen to the beginning of *Ondine*. I also recognized allusions from Ravel's *Scarbo*, and a small melody passage which reminded me of Ravel's *Pavane*. The word "cloches" in bar 34 is a direct reference to *La vallée des cloches*.

Live Music Sample [LMS]: extracts from Signets, Ondine, and Pavane

The passage in the beginning reminds us of *Ondine* because of the a–g# figure of the soprano and the even, calm atmosphere. This observation does not require a physical playing experience. However, I also felt an instinctive, physical, connection between Ravel's piano music and *Signets*. Trying to explain a physical experience is a much more complicated matter than locating visual or aural signs of intertextual connections.

1 I am conducting my doctoral studies at the Sibelius Academy in Helsinki. At present, my work is funded by Emil Aaltonen Foundation through the project "Tactile resources of the style, the musical instrument and the musician". I owe thanks to my collaborators, PhD, Adjunct professor Marko Aho (Project leader) and Lecturer of kantele music, Ritva Koistinen-Armfelt.

The performer understands the similarities between Ravel and *Signets* as indistinguishable areas of the playing experience: sound quality, and the feeling of the fingers on the keys. I experience both as being connected to Ravel's classical style, represented for instance in *Le tombeau de Couperin*. Ravel's classical style (Tyrväinen 2003) is characterized by a thin texture which requires a well-articulated finger technique. The sound world is clear and transparent. In short: I experienced a similar pianistic character in Ravel's music and *Signets*.

Through my practice, then, I was able to find other and broader intertextual connections to Ravel's music, than the most obvious ones: *Ondine* and *La vallée des cloches*.

***Mon ami* approached through interviews and through my own practice**

Is the personal playing experience necessary to find the performer's perspective, or can it be made through listening and interviewing? I have approached Jolas's piece *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou un enfant* (1974) by both interviewing and listening Maria Kallionpää, who is a composer and a pianist, and by playing it myself. Next, I will discuss the relationship between these two approaches.

In *Mon ami*, the pianist is supposed to sing and play simultaneously. The use of the instrumentalist's voice is not an unusual technique in contemporary music, but it appears in *Mon ami* in a unique way. The vocal part consists of a tonal song melody. In the beginning of the piece the melody is sung through completely, accompanied only by a few tones. Later the song's melody is fragmented, and finally the piece is transformed into a solo piano piece. The pianist's challenge is to combine two separate expressive voices. Firstly, the voice of the piano, which is familiar and secure, and secondly, the human voice, which is weaker, more personal, and more vulnerable.

Recorded music sample: Maria's performance of Mon ami

I conducted two interviews with Maria. In the first interview (MK 2006), Maria played through the piece twice and then we discussed it. Most of the discussion focused on Maria's experience of practicing *Mon ami* under the supervision of the composer. Another topic of discussion was the difficulty of integrating playing and singing. Maria told me that the composer had advised her to avoid a classical singing technique, to use a straight, pure, natural, voice, no vibrato. A third topic mentioned was the phenomenon of echo, which is the overarching theme of this piece.

I developed the theme of "echo" and it grew to become the most important theme in *Mon ami*. I distinguished four aspects of the echo: the song text, the reverberation, canon, and associations to the Greek myth of the nymph Echo (Korhonen-Björkman 2008).

The second interview (MK 2008) resulted in a change in our usual roles. After the recorded part of the second interview, during an informal discussion, we discussed our professional backgrounds. Maria was surprised about my background as a teacher and a pianist. I realized that during the first interview Maria had not known who I am. Maybe that explained why Maria tended to read the score for me as a composer would for a musicologist, focusing on structure, explaining the composer's thoughts, and reading the score for me, rather than speaking as a pianist to another pianist.

The results of the first interview were interesting at the time they were made. Maria's composership undoubtedly affected her approach, as well as her collaboration with the composer. Currently, I am interested in other dimensions, those revealed by my own practice. In order to be able to find these same experiences with Maria, I should have led the discussion into questions of the practice process, maybe by playing a few bars for Maria, maybe by offering commentary.

My own practice and performance took place mainly during last summer (2010) during a period of six weeks, and the average rehearsal hours were four hours a week. I did not find it necessary to record my practice sessions systematically, since my aim was not to study the rehearsal period as a learning process. I recorded only a few sessions where I played the piece through.

My own practicing resulted in my recognition of the same themes which emerged also in the interview study; the performance challenges, and the echo. However, my experience of which details were important, changed during the course of the practice. I also found new insights. Next I will discuss some of these changes and insights.

1 Change: detailed study in the challenge of combining singing and playing

When I practiced myself, I made detailed study of the challenges of combining singing and playing.

LMS: Mon ami, the second row in the score

The tempo increases; there are many low-pitched notes to sing and uncomfortable intervals in the melody; there is little in the way of support from the piano; the stresses in the textual phrase and the

musical beat seem incompatible; and the pronunciation of the text is complicated. In Maria's performance too I heard some problems in the pronunciation and intonation, but she didn't mention them.

The most challenging instances for the combination of the song part and the piano part are located on the second page of the score of *Mon ami*.¹ Here the song part has a character of an instrumental part.

LMS: Mon ami, the second page of the score

For the singing, there seems to be two contradictory requirements: on the one hand, a beautiful, natural song, and on the other hand, an expectation of clear articulation and dynamics. In the beginning of my practicing, I tried to sing as loud as possible. Later I realized that more important than a high sound level was the articulation of the text. I gave up my efforts of being a soloistic singer, and concentrated on mixing the sounds of the piano and my voice.

2 New insight: awareness of the role of the different versions of Mon ami

An important characteristic of *Mon ami* is five possible versions of different lengths and levels of difficulty. Version 5, the longest one, consists of almost all the notes in the score, with the exception of a couple of ending bars for other versions. Version 1 is the part where the song text is sung completely through, and where the piano part consists of only a few tones.

The versions reflect the performer's power: she chooses the version which is to be performed. Before I started to practice *Mon ami* myself, I did not pay attention to the different versions. For me, *Mon ami* was identical with version 5, the one I had heard Maria perform. When I practiced myself, I also tried out the other versions. The piano solo part is not present in versions 1, 2, and 3.

The piano solo climaxes impressively and makes the general impression of *Mon ami* totally different. The differences in the difficulty of the versions which the composer suggests have puzzled me a lot. Is the first version really the easiest as the text in the score indicates? The beginning is sensitive. The difficulty of the song part has its own problems, mainly because of the large difference between a pianist's skills as a singer and as an instrumental musician.

1 A hand-out was delivered at the presentation.

3 Change: No categories of echo, but several modes of reverberation

After my own practice, I was no longer comfortable with the four categories I suggested in my earlier study. The reverberation, which I earlier recognized as *one* of the appearances of the theme "echo", was finally a result of multiple ways of *making* the reverberation. The reverberation is something that the performer of *Mon ami* has to practice actively. It depends a lot on the actual instrument, on its tuning, as well as on the performance hall.

4 New insight: considering the organization of time

Not until I started to practice myself, I became really aware that the rhythm of *Mon ami* is organized in two ways. There are sections and even single measures of free time, indicated with time of duration only. They are intertwined with sections of metric pulse, indicated with time signatures. During the practice period, I tried to distinguish these techniques as clearly as possible, but in performance, the realization is more flexible.

Conclusion: Thoughts on the Musician's Analysis

On the whole, the starting point of my study was that the physical act of playing makes a difference for identifying analytical features. At the same time, I distanced myself from the presupposition that listening to a performance or observing a performer can yield enough information of the performer's analytical ideas.

Of course, these statements are based on my interpretation of the concept of music analysis. Firstly, I will take one step back and remind you that I do not wish to underestimate traditional modes of analysis, such as score-based analysis which is not connected to performance issues in the first place. However, I doubt that these "new" modes of analysis always need to be measured against the "basic" analytical approaches (c.f. Clarke & al. 2005). That is why today I did not discuss the relationship between a score-reading analyst's work and a musician's approach. The listener's perspective, as I discussed in the *Mon ami* case, is evidently affected by performance. Listening cannot, however, catch all the dimensions of the performer's perspective.

What is striking in my interpretation of the performer's perspective in music analysis is that I do not interpret the act of playing a musical instrument and the act of analyzing music as synonymous, or closely related activities. In my approach, "analysis" involves some so called "extra-musical" activity, such as verbal discussion, or a graphical presentation. What is important to take into

account from the performer's perspective, however, is the conscious consideration of the impact of the playing experience on the results of analysis.

I recognize the existence of certain analytical insights that only playing can make possible. The performer's observations are likely to be dynamic and changeable rather than static. The performer's observations include a sense of relationship between the musician and her instrument (Riikonen 2005). The detailed character of relationship is intimately connected to the actual piece. In *Mon ami* the relationship between the pianist and the piano is challenged by the human voice. In *Signets*, this relationship is connected to the performer's previous experience of playing Ravel's piano pieces.

The musician's perspective on analysis sheds light on the dimension of *making* music, and the physical, corporeal dimension of a musical work. Questions and observations arising during the practicing process, as well as changes in the performance solutions, can be interpreted not only as descriptions of the performer's development, but also as descriptions of the character of the music.

References

Scores

- Jolas Betsy 1974. *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*. Éditions Heugel & Cie 1976. Represented by Éditions Alphonse Leduc & Cie.
Jolas, Betsy 1987. *Signets. Hommage à Ravel*. Éditions Salabert 1989.

Interviews

- MK 2006. Maria Kallionpää interviewed by Heidi Korhonen. Sibelius Academy, Helsinki, November 2006.
MK 2008. Maria Kallionpää interviewed by Heidi Korhonen-Björkman. London, Royal Academy of Music, May 2008.

Literature

- Barolsky, Daniel G. 2007. The Performer as Analyst. *Music Theory Online* 13 (1).
Chaffin, Roger – Gabriela Imreh – Mary Crawford 2002. *Practicing Perfection. Memory and Piano Performance*. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates.
Korhonen-Björkman Heidi 2008. Eko som tema. En betraktelse av musiker- och lyssnarpositioner i *Mon ami* av Betsy Jolas. *Musiikki* 3–4, 147–167,

- Leong, Daphne & David Korevaar 2005. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*. *Music Theory Online* 11 (3).
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Rink, John 2002. Analysis and (or?) performance. In John Rink (ed.) *Musical performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.
- Tyrväinen, Helena 2003. The influence of France on the Music of Uno Klami Oulines up to the Second World War. In Helena Tyrväinen (ed.) *Symposion Uno Klami 1900–2000. Esitelmät. Proceedings. Actes*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 77–101.
- Williamson, Aaron 2004 (ed.). *Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press.

Kohti uutta Ilmari Krohnin teosluetteloa – lähteenä säveltäjän omatekoiset luettelot

Martti Laitinen

1 Johdanto

Ilmari Krohn kirjoitti sävellystuotannostaan neljä teosluetteloa, jotka ovat säilyneet Helsingin yliopiston kirjastossa (Signum Ms. Mus. Krohn 1). Tässä esitelmässä kerron näistä luetteloista ja siitä, mitä niiden perusteella voidaan tietää Krohnin säveltäneen ja sovittaneen. Katson asiaa erityisesti valmistelemiäni Ilmari Krohnin sävellysten temaattisbibliografisen luettelon kannalta. Siihen liittyvässä työssä nämä luettelot ovat erityisen hyödyllisiä, koska ne avaavat säveltäjän omaa näkökulmaa hänen sävellystuotantoonsa.

Ilmari Krohn (1867–1960) oli säveltäjä, filosofian tohtori, Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori, Tampereen Aleksanterin kirkon ja Helsingin Kallion kirkon urkuri, kirkkomuusikkojen kouluttaja ja etenkin evankelis-luterilaisen kirkon piirissä tärkeä musiikkialan vaikuttaja. Tieteilijänä hänet muistetaan erityisesti kansanmusiikin, musiikinteorian ja mm. Jean Sibeliuksen teosten tutkimuksesta. Nuorena satoja kansansävelmiä keränneen ja tuhansia julkaisseensa Krohnin metodi sävelmien luokitteluun kadenssirakenteiden mukaan tunnetaan edelleen maailmalla suomalaisena metodina (tarkemmin Eerola & Toiviainen 2006).

Krohnin sävellystuotanto on laaja ja kotimaisessa vertailussa ainutlaatuinen. Siihen kuuluu mm. ooppera *Tuhotulva* (1918–1919/1929), *Johannes-passio* (1940), oratoriot *Ikiarteht* (1912) ja *Voittajat* (1935), kuusi kantaattia, seitsemän rukoushetkeä, piano-, urku- ja viuluteoksia, lähes 200 hymniä, antifonia, kuorolaulua ja yksinlaulua sekä Psalmien kirjan kaikki 150 psalmia käsittävä kokoelma *Psalmtari* (1946–1950). Krohnin reseptio säveltäjänä on kuitenkin ollut melko ohutta – hänet muistetaan selkeästi ennen kaikkea tiedemiehenä. Krohnin eläessä hänen sävellyksensä saivat joitakin esityksiä, arvosteluja ja julkaisuja, mikä tosin johtui osittain hänen omasta aktiivisuudestaan ja etenkin myöhäistuotannon osalta hänen henkilökohtaisesta merkittävytydestään musiikkialalla. Nykyään muusikkojen standardiohjelmistoon kuuluu Ilmari Krohnin sävellyksistä lähinnä muutama lyhyt kuoro-, yksin- ja yhteislaulu – tunnetuin esimerkki lienee kansanlaulusovitus *Kesäillalla*. Krohnin suurteoksia ei käsittäkseni ole esitetty kantaesitysten saati säveltäjän kuoleman jälkeen lukuun ottamatta harvoja poikkeuksia.

Kirkkomuusikkojen ohjelmistossa eräät Krohnin sävellykset ovat havaintoni mukaan säilyneet paremmin kuin taidemusiikkipiireissä yleisesti. Kirkkomuusikot ovat pääosin vastanneet myös siitä melko vähästä tutkimuksesta, mitä Krohnin sävellyksistä on tehty. Tähänastisen Krohn-tutkimuksen merkittävin tapaus oli vuonna 1999 Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen järjestämä Krohn-symposium (ks. Peitsalo 2000). Siellä pidettiin eräitä Krohniin liittyviä esitelmiä, joista osa käsitteli hänen liturgista musiikkiaan (esim. psalmeja ja koraalisoinnutusta). Joiltain osin Krohn siis muistetaan säveltäjänä eikä pelkästään säveltävänä tutkijana. On ymmärrettävää, että kirkkomuusikon säveltämää ja pääosin uskonnollista musiikkia tutkivat ja esittävät lähinnä kirkkomuusikot. Kysyn silti, onko oikeutettua hahmottaa hänet säveltäjänä vain hänen pienteostensa ja "käyttömusiikkinsa" kautta. (Lieneekö "kirkkomusiikin säveltäjä" samanlainen diminutiivisana kuin "Heimatkünstler" oli aikoinaan?)

Koska Krohnin teoksia ei juurikaan esitetä, ei niitä juuri myöskään julkaista nuotteina tai valita tutkimusaiheiksi. Syy-seuraus-suhde saattaa toki olla päinvastainenkin: koska teoksia ei tutkita tai julkaista, eivät muusikot päädy esittämään niitä. Omalla kohdallani kytkentä on ollut positiivinen. Krohnin musiikkia esittäessäni olen vakuuttunut siitä, että hänen erittäin omalaatuinen ja samalla vahvasti traditioon kiinnittynyt musiikkinsa on taiteellisesti arvokasta, minkä vuoksi haluan lähestyä sitä myös tutkijana. Toivon valmisteleman teosluettelon tuovan Krohnin sävellystuotannon lähemmäksi suomalaisia muusikoita ja tutkijoita. Kenties kaanonია voi tällä tavalla pikku hiljaa laajentaa.

2 Teoskeskeisyydestä ja teosluetteloista

Musiikinhistoriantutkimuksen perinteisin sarka eli säveltäjä- ja teoshistoria on itselleni läheinen alue. Tämä johtunee osin taustastani enimmäkseen länsimaiseen, lähinnä teoskeskeiseen taidemusiikkiin syventyneenä kirkkomuusikkona ja säveltäjäkeskeiseen näkökulmaan keskittyneenä musiikkitoimittajana. Valitsemalleni näkökulmalle on myös vähemmän subjektiivisia syitä, jotka johtuvat aiheen luonteesta. Moniarvoisen aikamme musiikintutkimus on moniarvoista, ja eri näkökulmat ovat aiheesta riippumatta perusteltuja. Tutkijan tulisi luonnollisesti pyrkiä välttämään anakronistisia tarkastelutapoja, jotka pakottavat tutkimuskohteen ennakkokäsitysten mukaiseen muotoon sen luonteen vastaisesti. Esimerkiksi kansan- tai renessanssimusiikkia tarkastellessa on perusteltua välttää liian suuren painon antamista säveltäjä- ja teoskaanoneille ja ylipäättään musiikin hahmottamista teoksiin jakautuvana säveltäjien tuotteena. Kun taas tarkastellaan länsimaista 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taidemusiikkia, liikutaan juuri siinä kulttuurisessa ympäristössä, jossa säveltäjä- ja teoskaanoneihin keskittyvä tapa hahmottaa musiikkia on ollut hallitseva ja

olennainen jo tarkasteltavan kulttuurin ja aikakauden ihmisille. Näkökulma ei siis puolestaan tutkimuskohdetta anakronistisiin muotteihin. Säveltäjä- ja teohistoriallinen näkökulma on erityisen luonteva, kun tarkasteltava säveltäjä on itsekin musiikkitieteilijä ja sellaisena näkökulman edustaja.

Katson säveltäjän teosten kattavaa katalogisointia paitsi muusikon ja musiikintutkijan, myös entisen kirjastotyöläisen näkökulmasta. Musiikkikirjastojen näkökulmasta on tärkeää, että säveltäjien teokset voidaan tunnistaa ja nimetä yksiselitteisesti. Tästä näkökulmasta katsoo asiaa myös esim. musiikkikirjastoaktiivi Heikki Poroila (2000). Hänen käyttämänsä terminologian mukaan *teosluettelo* on yleistermi, joka sisältää *teoslistaukset* (vain teosten tärkeimmät tiedot suppeassa muodossa), *opusluettelot* (vain opusnumeroidut teokset esityksen tarkkuudesta riippumatta); *bibliografiset luettelot* (laajat tiedot; myös tietoja teosten käsikirjoituksista, julkaisuista ym.) ja *temaattisibliografiset luettelot* (bibliografisten tietojen lisäksi myös nuottiesimerkki kunkin teoksen alusta). Poroila katsoo, että hyvän teosluettelon arvoja ovat 1) perustutkimuksen laatu ja laajuus, 2) luettelon kattavuus ja perusteellisuus, 3) luettelossa käytetty tietojen yleinen esitystapa, 4) sävellysten identifiointi- ja numerointimenetelmät, 5) luettelon suhde muihin saman säveltäjän tuotannosta tehtyihin luetteluihin, 6) luettelon hakemistot ja liitteet ja 7) luettelon luettavuus. Tässä jaottelussa Krohnin luettelot ovat henkilökohtaiseen käyttöön tarkoitettuja teoslistauksia, kun taas itse valmistelemani luettelo on hieman lähempänä julkiseen käyttöön tarkoitettua bibliografista luettelo.

3 Ilmari Krohnin omatekoiset teosluettelot

Tämän esitelmän kannalta tärkein primäärilähdeaineisto on neljä Ilmari Krohnin jäämistöstä Helsingin yliopiston kirjaston arkistosta (signum Ms. Mus. Krohn 1) löytyvää luettelo, jotka hän on kirjoittanut tuotannostaan. Omassa työssäni olen pienin osin hyödyntänyt myös muuta Ilmari Krohnin käsikirjoitusmateriaalia, jota on yliopiston kirjastossa 47 mappia. Valmistelemallani uudella teosluettelolla on lisäksi kaksi tärkeää sekundäärilähdettä: Teppo Lindholmin (1970) tekemä Helsingin yliopiston kirjastossa olevien Ilmari Krohnin sävellyskäsikirjoitusten luettelo ja Onerva Kivikatajan (1956) Yleisradiolle valmistama Ilmari Krohnin sävellysten luettelo. Lindholmin luettelo sisältää kaikki sävellyskäsikirjoitukset, joita säilytetään Helsingin yliopiston kirjastossa. Kivikatajan luettelo pyrkii kattamaan koko Krohnin tuotannon, ja se sisältää joitakin teoksia, joita ei Krohnin omatekoisista teosluetteloista löydy. Siinä on lisäksi paljon tietoa mm. sävellyskäsikirjoitusten sijainnista vuonna 1956. Näillä luetteloilla on lähdearvonsa Krohnin tuotantoa tarkastellessa. Niitä ei kuitenkaan ole pyritty tekemään tieteellisiksi esityksiksi vaan käytännön apuvälineiksi käsikirjoitusten selailuun ja Yleisradion toimintaan. Ne eivät sisällä

lähdeviitteitä, eikä Lindholmin käsikirjoitusluettelo problematisoi käsikirjoitusten asemaa lähteinä eikä niiden sisältämää informaatiota. Tässä esitelmässä käsittelen yksinomaan neljää Krohnin itse tekemää luetteloa.

Yliopiston kirjaston hallussa oleviin käsikirjoituksiin pääsee periaatteessa tutustumaan yliopiston erikoislukusalissa kuka vain kirjastokortin haltija, joka on rekisteröitynyt erikoislukusalin käyttäjäksi. Mapeissa säilytettäviä käsikirjoituksia ei saa viedä pois erikoislukusalista, eikä niiden järjestystä mappien sisällä saa vaihtaa. Alkuperäistä kunkin mapin sisäistä järjestystä ei kuitenkaan ole kirjattu mihinkään, joten ei ole varmaa, että Krohnin neljä teosluetteloa – jotka ovat samassa mapissa ja samassa kirjekuudessa – olisivat tarkasteluhetkellä Krohnin asettamassa järjestyksessä. Kuitenkin se järjestys, jossa olen ne alun perin mapin avatessani saanut käsiini, on ainoa lähtökohtaisesti tarjolla oleva järjestys. Näin ollen olen nimennyt ne tässä järjestyksessä kirjaimin 'A', 'B', 'C' ja 'D'.

'A' on viidelle yksipuoliselle A4-liuskalle konekirjoitettu teoslistaus, jossa on otsikko "Ilmari Krohn, sävellyksiä". Sivut on numeroitu käsin sivuiksi 1–5. Teokset on jaoteltu kahden pääotsikon alle: A sisältää "keskeisiä" ja B "muita" sävellyksiä. A jakautuu edelleen numeroluokkiin A1 (musiikkia kuorolle, orkesterille ja osassa tapauksia myös solisteille), A2 (musiikkia liturgiseen käyttöön), A3 (musiikkia kuorolle a cappella), A4 (yksinlauluja), A5 (yhteislauluja), A6 (pianomusiikkia), A7 (sovituksia) ja A8 (mukaelmia uruille). Jaottelu perustuu siis pääosin esityskokoonpanoon lukuunottamatta luokkaa A2, joka on rajattu esityskontekstin avulla. B-luokka on jaettu alaluokkiin B1 (musiikkia kuorolle, muun kuin orkesterin soittamalle säestykselle ja osassa tapauksia myös solisteille), B2 (musiikkia sekakuorolle a cappella), B3 (mieskuorolauluja), B4 (naiskuorolauluja), B5 (yhteislauluja), B6 (musiikkia liturgiseen käyttöön), B7 (soitinmusiikkia), B8 (näyttämömusiikkia), B9 (sovituksia) ja B10 (yksinlauluja). B:ssä on siis liturgisen musiikin ohella toinenkin esityskokoonpanosta riippumaton, kontekstisidonnainen alaluokka eli näyttämömusiikki. Soitinmusiikkiluokka B7 jakautuu luokkiin B7a (orkesterimusiikkia), B7b (pianomusiikkia), B7c (urkumusiikkia) ja B7d (viulumusiikkia). Kuoromusiikkiluokka B9 jakautuu luokkiin B9a (musiikkia seka-kuorolle), B9b (musiikkia mieskuorolle), B9c (musiikkia naiskuorolle), B9d (yhteislauluja), B9e (yksinlauluja) ja B9f (musiikkia kanteleelle). 'A' sisältää useita kymmeniä lisäyksiä, korjauksia ja muutoksia, jotka on tehty pääosin sini- ja punakynällä. Punaisella on pääosin muutettu teosten järjestystä, sinisellä lisätty uutta tekstiä. Myös teosten jaottelu on kokenut muutoksia ennen edellä kuvailtua asuaan.

'A':n sivun 5 keskivaiheilla teoslistaus loppuu. 'A':n ja 'B':n välissä on kaksi A4-kokoista sivua (numeroitu sivuiksi 11–12), joissa luetellaan Krohnin kirjallisia julkaisuja, ja A5-kokoa pienempi paperi, jossa mainitaan Krohnin saamia palkintoja, apurahoja ja huomionosoituksia. Näissä sivuissa on samanlaisia kynämerkintöjä kuin 'A':ssa, joten kyseessä on todennäköisesti saman dokumentin osa. Mutta missä ovat sivut 7–10, ja mitä niissä oli? Kenties kyseessä on ansioluettelo, joka alkaa teosluettelolla ja päättyy julkaisu- ja palkintoluetteloon; tällöin sivuilla 7–10 olisi kenties esim. henkilötietoja, Krohnin opinto- ja työhistoriaa ym. Varhaisin 'A':ssa mainittu vuosi on 1887, myöhäisin 1950. A:n jälkeisillä sivuilla 11–12 mainitaan myöhäisimpänä vuosi 1958. Kynällä 'A':han tehdyt lisäykset käsittelevät teoksia vuosilta 1902–1952, joten niitä on tuskin lisätty vähä vähältä teosten karttuessa.

Toinen luettelo ('B') on kirjoitettu yhdelle, yhtä poikkeusta lukuun ottamatta (ks. myöhemmin) yksipuoliselle ja hieman A4-kokoa suuremmalle (22,5 cm x 35,5 cm) liuskalle. 'B' on neljästä luettelosta suppein. Sen sisällys on jaottelematon, ja se alkaa vasta vuodesta 1938. 'B':n ainoan sivun alkupuoli on kirjoitettu kirjoituskoneella. Konekirjoitettu osuus päättyy vuoteen 1942, mutta listausta on jatkettu tästä eteenpäin käsin; viimeinen rivi on merkitty sivun toiselle puolelle, ja se sisältää vuosiluvun 1958. B sisältää harvempia teoksia kuin 'A', kenties vain merkittävimmät teokset. Mutta miksi vasta vuodesta 1938 lähtien?

'C' on konekirjoitettu, kynällä korjaamaton, ilmeisesti lopulliseksi tarkoitettu listaus, joka on sisällöltään ja sisäiseltä luokittelultaan olennaisesti sama kuin 'A'. 'A':n ja 'C':n yhtäläisyyksien ja 'C':n korjailemattomuuden perusteella on hyvin todennäköistä, että A' on 'C':n luonnos - toisin sanoen C' on 'A':n puhtaaksikirjoitettu versio. 'C' sisältää kahdeksan sivua, jotka on kiinnitetty yhteen paperiliittimellä ja numeroitu sivuiksi 16–23. 'B':n ja 'C':n välissä on Krohnin ansioluettelo, jonka sivut ovat niin ikään paperiliittimellä yhdessä. 'C':n konekirjoitus päättyy vuoteen 1952 (teokset Edelweiss ja Olympiahymni). Loppuun on kirjoitettu käsin "1949: Sydämeni joulu" ja "1958: Jouluaaton illansuussa (viimeinen sävellys)". Ilmaisuuksien "viimeinen sävellys" ja käsiala paljastavat, että kyseessä ei ole Krohnin oma merkintä. Käsiala onkin samaa kuin Kivikatajan (1956) luettelossa.

Neljäs teosluettelo (D') koostuu kuudesta lehdestä, jotka ovat 'B':n tapaan mitoiltaan 22,5 cm x 35,5 cm. Luettelo on kirjoitettu pääosin kirjoituskoneella, mutta se sisältää useita lyijykynällä sekä sinisillä ja punaisilla värikynillä tehtyjä lisäyksiä ja korjauksia. Lehtien kääntöpuolet ovat tyhjiä. Luettelon punakynällä kirjoitettu sivunumerointi kulkee numerosta 11 numeroon 17, mistä päätellen

luettelo on osa laajempaa kokonaisuutta, kenties ansioluettelo. Tätä tukee myös se, että ensimmäisellä sivulla on otsikko "Sävellyksiä ja sovitelmia" ilman säveltäjän nimeä, kuin luontevana jatkona edellisille sivuille. Luettelo seuraa kaksi sivua (numerot 18–19). Ne sisältävät tekstin otsikolla "Taiteellisia vaikutelmia", jossa Krohn luonnehtii säveltäjäjyhteensä vaikuttaneita tekijöitä – kenties ennakoiden omaelämäkertaa *Sävelmuistoja elämäni varrelta* (Krohn 1951). 'D':n tiedot kustakin teoksesta ovat laajemmat kuin muiden luetteloiden. 'D' sisältämä teosten jaottelu poikkeaa 'A':n ja 'C':n jaottelusta: 1. Kuorolle, sooloille ja orkesterille, 2. Kuorolle (soololle) ja muulle säestykselle, 3. Liturgiseen käyttöön, 4. Säestyksettömiä kuorolauluja, 4a. sekakuoroja, 4b. naiskuoroja, 4c. naiskuoroja, 5. Yksiaänisiä yhteislauluja (säestyksineen), 6. Näyttämömusiikkia, 7. Soitinmusiikkia ja 8. Yksinlauluja.

Myöhäisin 'D':hen konekirjoituksella merkitty teos on *Johannes-passio* (1940, jumalanpalvelusluonteestaan huolimatta merkitty luokkaan 2 eikä 3). Sen ensiesitysvuosi (1943) on lisätty luetteloon lyijykynällä. Luettelo ei esimerkiksi sisällä Krohnin kuorolle ja orkesterille säveltämiä teoksia *Syvärin laulu* (1942), *Seppelpäinen* (1947) ja *Olympiahymni* (1952). Sen sijaan teokset *Gloria in excelsis* (1948) ja *Viljapellot* (1948) sekä sovituskokoelma *Siionin Virret* (1949) on lisätty lyijykynällä luokkaan 4a. Luettelo on siis konekirjoitettu viimeistään 1940 mutta todennäköisesti ennen vuotta 1943, ja sitä on päivitetty lyijykynällä viimeisen kerran aikaisintaan vuonna 1949.

Jos 'D':n ajan tasalla pitäminen on päätynyt aikaisintaan 1949, ja 'A' ei ole voinut syntyä ennen vuotta 1950, on tehtävä päätelmä, että 'D' on Krohnin vanhin teosluettelo, jonka jatkuva päivittäminen on kenties tehnyt siitä liian vaikealukuisen, minkä vuoksi Krohn on tehnyt uuden luettelon, jossa hän on jaotellut tuotantonsa keskeisiin ja muihin teoksiin ja teosten yksityiskohtien laaja kuvailu on korvautunut tiiviimmällä ilmaisulla. Tämän uuden luettelon ensimmäinen versio on 'A', jonka sivuilla sitä on korjailtu useita kertoja. 'A':n korjaukset ovat syntyneet todennäköisemmin jaottelun etsiessä lopullista asuaan, eivät sävellystuotannon karttuessa vuosien varrella. Lopullisen asunsa 'A' on saanut 'C':ssä, joka on luetteloista nuorin. 'B' on syntynyt 'D':n jälkeen mutta ennen 'A':ta, todennäköisesti vuonna 1942 tai 1943. Kaavailiko Krohn 'B':stä 'D':n korvaajaa? Kenties. Vastaamatta jää kysymys, miksi hän päivitti 'B':tä käsin vielä vuonna 1958, jolloin hän ei enää koskenut 'C':henkään. Kenties hän ei halunnut tehdä jo puhtaaksikirjoitettuun 'C':hen enää ollenkaan merkintöjä, tai sitten 'B':n funktio on erilainen kuin muiden luetteloiden.

4 Teosluettelon suuntaviivoja ja pohdintaa tulevasta

Ilmari Krohnin itse kirjoittamien teosluetteloiden ja muiden lähteiden perusteella on hahmoteltavissa, millainen valmistelemastani teosluettelosta voi tulla. Seuraavat tiedot ovat saatavissa ainakin verrattain suuresta osasta Krohnin teoksia:

- teoksesta käytetyt nimet
- sävellysaika ja -paikka
- esityskokoonpano
- teostyyppi (esim. kuorolaulu, virsi, ooppera, oratorio, kantaatti)
- tekstin tekijä
- ensijulkaisu (julkaisuvuosi, kustantaja)
- mahdollisia tietoja kanta- ym. esityksistä (aika, paikka ja esittäjät)
- eri versiot ja sovitukset sekä niiden vastaavat tiedot

Kivikatajan (1956) luettelon tiedoista osa löytyy Krohnin omista luetteloista epätarkemmassa muodossa, osa ei ollenkaan. Onkin kysymisen arvoista, mihin lähteisiin Kivikataja oman työnsä perusti. Oliko hänellä käytössään ensi käden tietoa tai jokin sellainen kirjallinen lähde, jota ei ole säilynyt? Eräitä tietoja löytyy vain Lindholmin (1970) luettelosta – esimerkiksi pianoteosten *Preludium – Fuga* ja *Kuun tarinat* olemassaolo. Vaikka niitä ei löydy Krohnin teosluetteloista, niiden käsikirjoitukset ovat Kansalliskirjaston arkistossa.

Krohnin luetteloissa hänen sävellystensä nuottijulkaisuja koskevat tiedot ovat usein vain viitteellisiä sisältäen esim. pelkästään julkaisun otsikon tai toimittajan tai kustantajan nimen. Nämä tiedot ovat useimmiten täydennettävissä täydellisiksi julkaisutiedoiksi.

Työni edetessä Krohnin teoksille on Poroilan (2000) ihanteiden mukaisesti mahdollista antaa järjestysnumerot – esimerkiksi "IK-numerot". Krohn käytti opusnumeroita vain tuotantonsa alkupään teosten yhteydessä, joten teoksiin viittaaminen numeroin ei tähän asti pitkälti ole ollut mahdollista. Koko tuotannon numerointi helpottaa esim. kirjastolaitoksen työtä ja tekee musiikin etsimisen helpommaksi; näin on käynyt esim. Jean Sibeliuksen varhaistuotannon suhteen JS-numeroiden tultua käyttöön Fabian Dahlströmin (2003) teosluettelon myötä.

Järjestysnumeroita annettaessa teokset olisi järkevintä järjestää todennäköisen sävellysjankohdan mukaiseen kronologiseen järjestykseen. Tilanteessa, jossa samasta teoksesta on useita sovituksia,

niille voi antaa saman järjestysnumeron ja sen perään kullekin sovitukselle (lukuunottamatta alkuperäistä) eri järjestyskirjaimen b:sta lähtien. Näin ollen sovitus saa pienen järjestysnumeron, jos alkuperäinen sävellys on varhainen, vaikka itse sovitus olisikin syntynyt paljon myöhemmin. Krohnin sovituksille muiden säveltäjien teoksista en sen sijaan ole antanut numeroita ollenkaan.

Monet Krohnin omakätisissä teosluetteloissa mainitut teosnimikkeet sisältävät kokonaisuuksia, joiden päätyminen saman otsikon alle johtuu esim. samaan julkaisuun kuulumisesta (esim. *Hengellisiä lauluja ja virsiä* -kokoelmassa julkaistut laulut). Tuleekin kysyä, onko sama järjestysnumero annettava vain saman teoksen eri osille. Teoksen käsite ei kuitenkaan ole ollut historiallisesti stabiili, ja Krohn tuskin piti esim. hengellisiä laulujaan "teoksina". Voiko "teoksen" määritellä tarkasti, jos mikä tahansa määritelmä – esim. se, että teos on tarkoitettu esitettäväksi kokonaisuutena – on tavalla tai toisella anakronistinen? Joka tapauksessa asia on ratkaistava tavalla tai toisella. Luotan ratkaisun löytyvän aineiston ahkerasta tarkastelusta ja työni filosofisten perusajatusten määrittelystä.

Teosten tiedot ovat pääosin yhtäläiset eri luetteloissa, mutta poikkeuksiakin löytyy. Erityisesti ongelmia aiheuttaa se, ettei aina ole selvää, mitä Krohn tarkoittaa teoksen yhteyteen sijoittamallaan vuosiluvulla. Erityisesti 'D' sisältää paljon merkintöjä muotoa "1921, säv. 1917". Ensimmäinen vuosiluku osuu paikoin yksiin teoksen julkaisuvuoden kanssa, mutta paikoin luettelo sisältää myös merkintöjä mallia "1935, painettu 1940". Entä kun teoksen kohdalla on vain yksi vuosiluku? Olisiko systemaattisena henkilönä muistettu Krohn tarkoittanut vuoroin sitä, vuoroin tätä? Tähän ei ole tyydyttävää vastausta. Olen tyytynyt siihen, että kun Krohn listaa teoksen vuosiluvun kohdalle, pidän vuotta sävellysvuotena, ellei Krohn eksplisiittisesti sano toisin. On siis tunnustettava, että näin päätelty teoksen todennäköinen sävellysvuosi onkin mahdollisesti sen julkaisuvuosi. Se on kuitenkin viimeinen mahdollinen ajankohta, johon teoksen säveltämisen voi ajoittaa, joten sen mainitseminen on nykytietämyksen nojalla perusteltua.

Teoksen mainitseminen yhdessäkin Krohnin luettelossa on riittävä syy sen katsomiseen osaksi Krohnin tuotantoa. 'A', 'C' ja 'D' ovat enimmäkseen yksimielisiä teosten olemassaolosta, mutta 'D' päättyy vuoteen 1940. Yksikään teosluettelo ei ole täydellinen: ainakin yksi 'A':han merkitty teos (*Keruubivirsi*) puuttuu 'C':stä ja muutama 'D':hen merkitty sekä 'A':sta että 'C':stä. 'B' sisältää muutaman muista lähteistä puuttuvan teoksen, vaikka se kattaakin kokonaisuutena vain pienen osan Krohnin tuotannosta.

Kun kaksi lähdettä on olennaisessa ristiriidassa keskenään, on perusteltua ilmoittaa valmistelemassani luettelossa molemmat tiedot ja niiden lähteet. Kahdesta sävellysvuodesta aikaisempi on yleensä kuitenkin uskottavampi; myöhäisempi voi olla esim. julkaisuvuosi. Kun Krohn on pitänyt teosta yhdessä luettelossa sävellyksenä ja toisessa sovituksena, katson teoksen sävellykseksi. Asiaa voidaan kuitenkin tarkastella tapauskohtaisesti pitäen mielessä, että sävellyksen käsite kehittyy ajan myötä.

Työn seuraavia vaiheita ovat Krohnin luetteloiden tietojen vertaileminen hänen sävellyskäsikirjoituksiinsa Helsingin yliopiston kirjastossa ja muissa arkistoissa, hänen kirjeenvaihtonsa ja kustannussopimustensa antamien tietojen hyödyntäminen ja tarkkojen käsikirjoitus- ja levytystietojen sekä nuottiesimerkkien sisällyttäminen luetteloon. Työtä on edessä paljon, mutta uskon sen palkitsevan tekijänsä.

Lähteet

- 'A', 'B', 'C' ja 'D'. Neljä Ilmari Krohnin kirjoittamaa teosluetteloa, kuvailtu luvussa 3. Ilmari Krohnin arkisto Helsingin yliopiston kirjastossa, mappi 1, signum Ms. Mus. Krohn 1.
- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breifkopf & Härtel.
- Eerola, Tuomas & Petri Toiviainen 2006. Ilmari Krohn – musiikin sisältöhaun pioneeri. Teoksessa *Musica viva! Matti Vainion juhlakirja*. Jyväskylä – Helsinki: Minerva Kustannus Oy, 115–123.
- Kivikataja, Onerva 1956. *Luettelo prof. Ilmari Krohnin sävellyksistä ja sovituksista*. Painamaton dokumentti. Ilmari Krohnin arkisto Helsingin yliopiston kirjastossa, mappi 1, signum Ms. Mus. Krohn 1.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Helsinki: WSOY.
- Lindholm, Teppo 1970. Luettelo Ilmari Krohnin sävellyskäsikirjoituksista Helsingin yliopiston kirjastossa. Painamaton dokumentti. Helsingin yliopiston kirjasto (erikoislukusali).
- Peitsalo, Peter (toim.) 2000. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. [Helsinki]: Sibelius-Akatemia.
- Poroila, Heikki 2000. *Johdatusta teosluetteloiden maailmaan*.
- <http://www.kaapeli.fi/~musakir/Verzeichnis/johdatus.html> > Viitattu 20. 4. 2011.

Erkki Kurenniemen elektroakustisten sävellysten sointimaailma

Kai Lassfolk

Erkki Kurenniemi oli 1960-luvun ja 1970-luvun puolivälin välisenä aikana yksi suomalaisen elektroakustisen musiikin keskeisistä toimijoista. Kurenniemen merkittävin ja myös tunnetuin saavutus tällä alalla ovat hänen sähkösoittimensa alkaen 1960-luvun integroidusta syntetisoijasta ja sähkökvartetista 1970-luvun DIMI-soittimiin. Kurenniemen soittimia on käsitelty runsaasti sekä julkisessa mediassa että musiikkitieteellisillä foorumeilla (esim. Ojanen & Suominen 2006; Ojanen et al., 2007). Kurenniemi teki kuitenkin myös mittavan työn Helsingin yliopiston elektronimusiikki-studion perustajana ja ylläpitäjänä toimien monien säveltäjien teknisenä avustajana, ohjaajana ja yhteistyökumppanina. Lisäksi hän teki runsaasti omaa taiteellista työtä elektronimusiikin saralla. Tämä työ on jäänyt tutkimuksessa vähemmälle huomiolle ja ansaitsee siksi oman tarkastelunsa.

Kurenniemi tuotti yliopiston studiossa suuren määrän ääninauhoja. Näistä suuri osa on materiaalinauhoja; joukossa on sekä hänen omien soittimensa testausta että muita studioteknisiä kokeiluja. Materiaalinauhoista valtaosa on yhä kartoittamatta studion nauhavarastossa. Kurenniemi teki myös valmiita elektroakustisia teoksia ja myöhemmin muiden henkilöiden vaikutuksesta teoksiksi muodostuneita kappaleita. Tärkein Kurenniemen sävellystuotantoa esittelevä julkaisu on Mika Taanilan kokoama CD-levy *Äänityksiä 1963–1973* (Love Records 2003), jolle on koottu 11 sävellystä kymmenen vuoden ajalta. Lisäksi esimerkiksi Kurenniemen sävellys *On–Off* on julkaistu Petri Kuljuntaustan (2002) samannimisen kirjan liite-CD:llä ja *Sähkösoittimien ääniä 4 ja 1* -nimiset kappaleet *An Anthology of Noise & Electronic Music, Vol. 3* -levyllä (Sub Rosa 2004). Suomalaisen progressiivisen rock-musiikin kuuntelijoille Kurenniemen musiikki tuli tunnetuksi Wigwam-yhtyeen *Tombstone Valentine* -albumilla (Love Records 1970) julkaistun *Dance of the Antropoids* -kappaleen kautta.

Aiemmin Kurenniemen musiikkia on tutkinut Kalev Tiits (1990a, 1990b). Pro Gradu -työssään Tiits käsitteli Kurenniemen toimintaa musiikkitieteen studion voluntääriassistenttina ja analysoi Kurenniemen ja Jukka Ruohomäen yhteistyönä syntynyttä *Mix Master Universe* -teosta (1973) sekä sävellystä *Hana* (1969). Tässä tekstissä keskitytään Kurenniemen muihin musiikkikappaleisiin. Kuljuntausta (2002) on puolestaan käsitellyt Kurenniemen toimintaa laajasti suomalaisen ja pohjoismaisen elektronisen musiikin kentässä.

Kurenniemen omaksuman soitinrakentajan roolin vuoksi hänen musiikkiaan lienee hedelmällisintä tarkastella soinnin näkökulmasta. Tietyt tunnusmerkit tai soinnilliset mieltymykset yhdistävät monia Kurenniemen sävellyksiä. Näiden tunnusmerkkien hakeminen on yksi tämän tutkimuksen kysymyksistä. Toinen tutkimuskysymyksistä on, miten ja millaisessa roolissa Kurenniemi käytti omien soittimiensa ääniä. Jatkokysymyksenä on myös, miten Kurenniemen rooli säveltäjänä tai musiikin tekijänä mahdollisesti erosi soitinrakentajan roolista. Koska näitä tässä esitelmässä käsiteltäviä teoksia ei ole aiemmin tiettävästi tutkittu musiikkianalyttisesti, myös sävellysten rakennetta on syytä tarkastella.

Termiä *sointi* käytetään tässä tekstissä merkitykseltään äänensävyä laajempänä käsitteenä, abstraktiona jonka voi katsoa sisältävän äänen kaikki kuulonvaraisesti tai graafisen kuvauksen kautta havaittavat piirteet mukaan lukien äänen verhokäyrän, taajuuden ja sävelkorkeuden tai näitä laajempia kokonaisuuksia, esimerkiksi musiikillisia jaksoja. Soinnin havainnollistamisessa käytetään spektrianalyysi- ja aaltomuotokuvaajia. Äänianalyysin yhtenä tarkoituksena osoittaa, miten paljaina tai kuinka vahvasti käsiteltyinä äänilähteiden, erityisesti Kurenniemen omien soittimien äänet esiintyvät sävellyksissä. Kappaleiden syntyhistorian tai tekoprosessin yksityiskohtaiseen selvittämiseen ei tutkimuksessa kuitenkaan pyritä.

Tähän esitelmään on valittu kappaleet *On–Off* (1963), *Saharan Uni I* (1967), *Antropoidien tanssi* (1968), *Improvisaatio* (1969) ja *Inventio/Outventio* (1970). Näistä kaikki paitsi *Saharan uni* on julkaistu edellä mainituilla CD:illä. Saharan unta ei tiettävästi ole julkaistu äänilevyllä. Teosta on kuitenkin esitetty julkisesti eri tapahtumissa, muun muassa yliopiston studion konsertissa 1987. Tässä tekstissä käytetty *Saharan unen* äänite on digitoitu studion nauhavaraston kuuntelukopiosta kelanauhasta. Muu materiaali on peräisin Taanilan toimittamalta CD:ltä.

On–Off

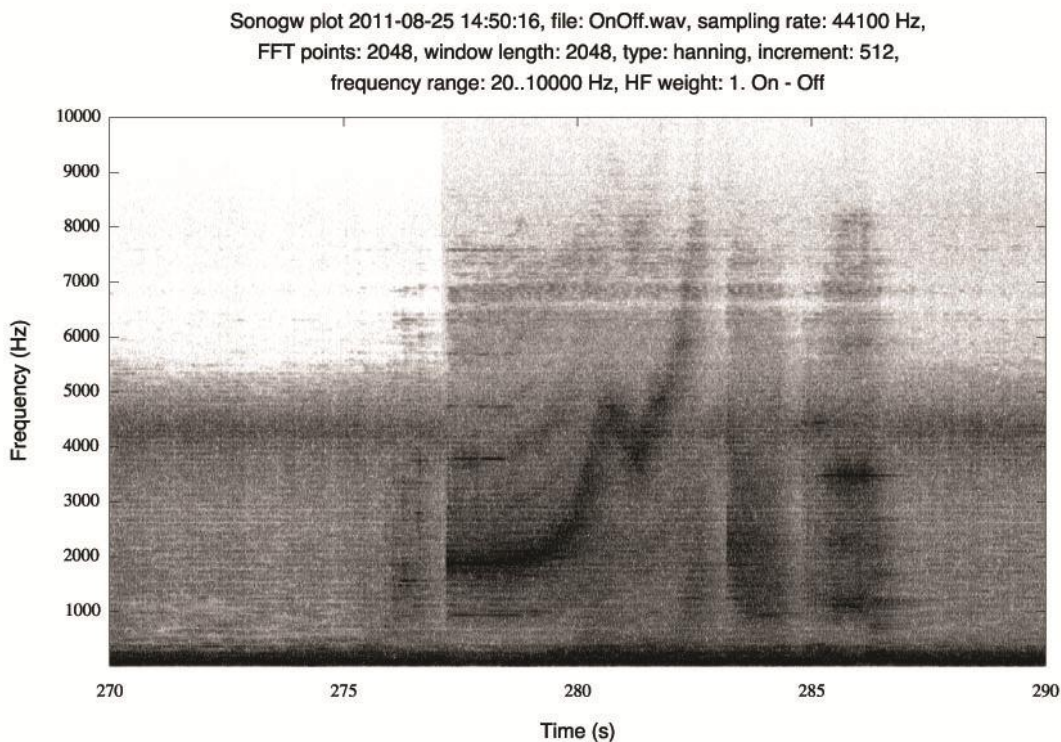
On–Off on yksi ensimmäisistä vuonna 1962 toimintakuntoon valmistuneessa musiikkitieteen studiossa tehdyistä sävellyksistä. Kappaleen syntyvaiheita ovat käsitelleet sekä Tiits (1990a, 41) että Kuljuntausta (2002, 389).

Voimalaitoksen generaattorihallin ääni (emt.) on ollut kappaleen innoittajana, vaikkakaan ei välttämättä konkreettisena äänilähteenä. Tiitsin ja Kuljuntaustan lähteinä käyttämien Kurenniemen haastattelujen ja esittelytekstien perusteella kappaleen äänimateriaali voi olla joko osin tai kokonaan synteettisesti tuotettua tai akustisesti äänitettyä ja jälkikäteen muokattua.

Vajaat 13 minuuttia kestävä kappale alkaa särökitarariffiä muistuttavalla eleellä ja muodostaa nopeasti intensiivisen ja varsin staattisen soinnin. Kappaleessa on kaksi soinnillista peruselementtiä, urkupistemäinen kohinatekstuuri ja sen päällä soivat kohisevat tai vahvasti säröytyneet iskut, glissandot ja muut äänieleet.

Mikäli kappale on toteutettu synteettisesti, äänilähteinä on todennäköisesti käytetty kohinageneraattoria ja analogista oskillattoreita, jotka on mainittu studion varhaisessa laiteluettelossa (Tiits 1990a, 15). Soinnin perusteella äänenkäsittelyyn on käytetty suodatusta ja jousikaikulaitetta, mahdollisesti rengasmodulaattoria. Kaikulaitteen korostettu ylioheus saa kaikujuokset resonoimaan, mikä synnyttää kappaleelle tunnusomaisen teollisuushallin meteliä muistuttavan äänimaiseman.

Intensiteettiä vaihdellaan jonkin verran, eniten viimeisten minuuttien aikana. Kovin dramaattisia dynamiikka- tai sointivaihteluja tai musiikillisia taitteita ei kappaleessa esiinny. Kuvassa 1 on sonogrammi jaksosta 4'30''–4'50'', jossa kohinatekstuurin päällä soi glissandomainen ele. 4500 Hz:n vaiheilla oleva (sonogrammissa tummentumana näkyvä) korostuma antaa kohinatekstuurile nasaalin ominaissävyn, joka yksi kappaleen soinnillisista tunnusmerkeistä.



Kuva 1. Sonogrammi *On–Offista*

Saharan uni I

Kurenniemen yhdessä Kari Hakalan kanssa toteutettava *Saharan uni I* on *On–Offia* rakenteellisesti kompleksisempi ja melodisempi teos. Se vaikuttaa harkitummalta, joko osin etukäteen sävelletyltä tai jälkikäteen erillisistä oistoista koostetulta. Soinnin perusteella äänimateriaali on alkuperältään valtaosin synteettistä lukuun ottamatta teoksen lopussa olevaa suodatetulta ihmisääneltä kuulostavaa ”heräämistä”. Teoksessa on käytetty stereovaikutelmaa keskeisenä ilmaisukeinona, mikä osoittaa studion laitteiston monipuolistuneen varhaisvuosista. Sävellysvuoden perusteella äänilähteenä on todennäköisesti käytetty Kurenniemen *Integroitua syntetisoijaa*.

Teos jakautuu neljään laajaan jaksoon (I: 0’–0’51’’, II: 0’55’’–3’30’’, III: 3’30–5’33’’, IV: 5’33’’–7’12’’), joista kukin muodostaa dynaamisen kaaren. Kolme viimeistä jaksoa voidaan jakaa edelleen pienempiin taitteisiin. Dynamiikkavaihteluista huolimatta kokonaisuointi säilyy kuitenkin samankaltaisena jaksujen kesken. Kaikulaite on tässäkin teoksessa tunnusmerkittävä äänenmuokkausväline. Toistokaikua (ts. nauhakaikua) käytetään myös runsaasti.

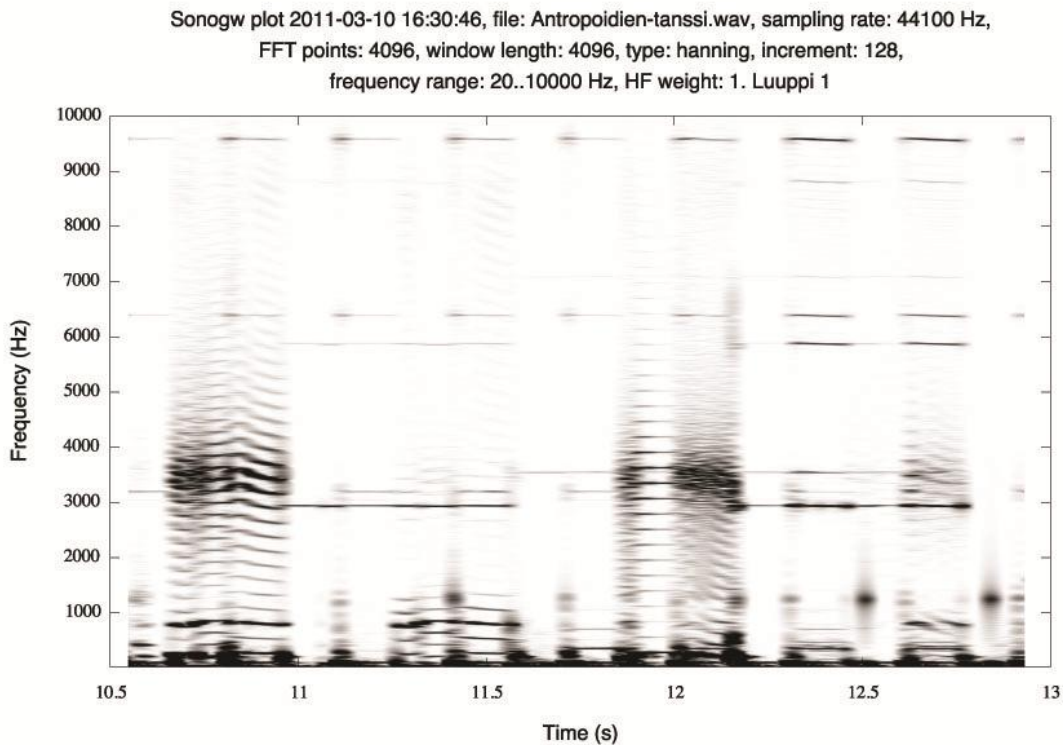
Antropoidien tanssi

Kurenniemen Ralph Lundstenille rakentamalla Andromatic -syntetisaattorilla toteutettu *Antropoidien tanssi* edustaa Kurenniemen soitinkokeilujen ja -esittelyjen sarjaa. Teos alkaa rytmiltään tasajakoisella sekvenssillä, jota lopuksi varioidaan katkomalla ja äkillisillä tempon muutoksilla. Tätä seuraa tahtilajiltaan epäsäännöllinen jakso. Lopulta rytmi muuttuu kolmijakoiseksi, eräänlaiseksi antropoidien ”valssiksi”, jonka tempo kiihtyy kappaleen loppua kohti.

Wigwamin *Tombstone Valentine* -levyllä julkaistiin kappaleesta epäsäännöllisestä kolmijakoiseksi muuttuva, noin minuutin mittainen osuus. Tämän varmasti koettiin sopivan progressiivisen rockin kontekstiin. Nykykuulijasta ehkä kiinnostavampi osa on kuitenkin alun tasajakoisen, nykyaikaista konemusiikkia muistuttava tanssiibiitti, jonka perustana on bassorumpua muistuttava matalataajuinen jytke.

Soinniltaan teos alkaa pelkistettynä ja soittimen ääntä ei juurikaan liene käsitelty. Loppua kohden kappaleen intensiteetti kasvaa ja sointi muuttuu säröytyneemmäksi. On kuitenkin vaikea arvioida johtuuko säröytyminen itse soittimesta vai äänityslaitteiston yliohtautumisesta. Andromaticin sointi esittäytyy tasajakoisessa jaksossa perkussiosektion omaisena ja muuttuu loppupuolella melodisemmaksi. Kurenniemi välttää kuitenkin selvästi tunnistettavien säveltasojen käyttöä.

Kuvassa 2 on sonogrammi alun tasajakoisesta sekvenssistä. Siitä erottuvat jakson kolme soinnillista peruselementtiä: perkussiivinen “bassorumpu”, staattisilla taajuuksilla soivat harvaspektriset äänet ja glissandomaiset eleet.

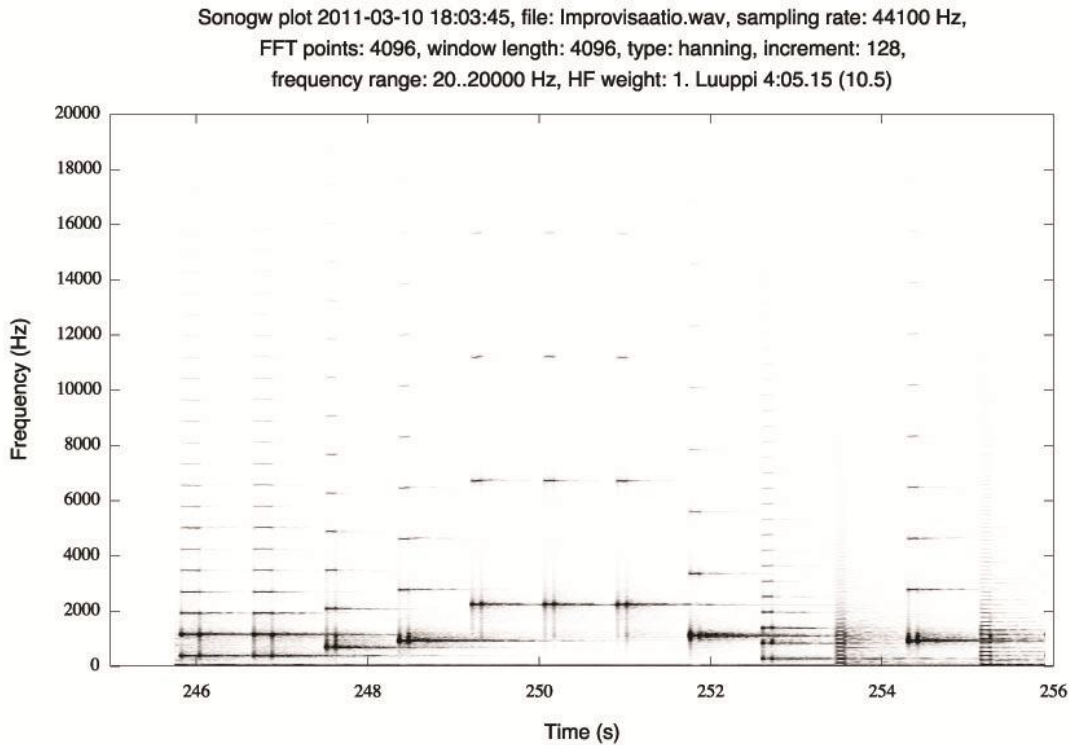


Kuva 2. Sonogrammi Antropoidien tanssin tasajakoisesta sekvenssistä

Improvisaatio

Osmo Lindemanille rakennetulla DICO:lla toteutettu *Improvisaatio* on pelkistetty yksiääninen soitindemonstraatio tai -kokeilu. Se demonstroi paitsi soittimen ääntä myös sen käyttöliittymän toimintaa esitystilanteessa. Kappaleen improvisatorisuus kiteytyy noin 4 minuutin kohdalla alkavassa jaksossa, jossa Kurenniemi ohjelmoi DICO:lla 12-sävelisen sekvenssin hitaassa tempossa, nostaa sen jälkeen tempoa ja alkaa muunnella sekvenssiä lennossa.

Kuvassa 3 on sonogrammi yllämainitun jakson alusta, josta näkyvät yksittäiset, napsahtaen sekä alkavat että loppuvat yksittäiset sävelet, joita seuraa jousikaiun tuottama “häntä”. Sointi on kuulas ja pelkistetty hitaissa jaksoissa, mutta tempon kiihdytys muuttaa kokonaisuinnin säröytyneemmäksi sävelten napsunnan lisääntyessä ja sekoittuessa jousikaikuun.



Kuva 3. Sonogrammi Improvisaation sekvenssistä

Inventio–Outventio

Dimi is born -promootiolevyllä (Digelius 1970) alun perin julkaistu *Inventio–Outventio* edustaa myös soitinesittelyjä. Sen alkupuolena on sovitus J. S. Bachin *Inventiosta* nro 13 a-molli. Äänilähteenä on DIMI-A-syntetisaattori, minkä markkinointiin teosta myös käytettiin. Ulkoisia äänenmuokkauskeinoja on käytetty niukalti. Tunnistettavissa on ainoistaan tuttu kaikulaitteen ääni. Bachin kappale on valittu teokseen ehkä siksi, että se havainnollistaa hyvin soittimen ohjelmoitavuutta sopii optimaalisesti kaksiaänen soittimen esittelyyn. Kappalevalintaan saattoi myös vaikuttaa Walter Carlosin *Switched On Bach* -levy (Columbia 1968), joka edesauttoi merkittävästi Moog-syntetisaattorin kaupallista läpimurtoa.

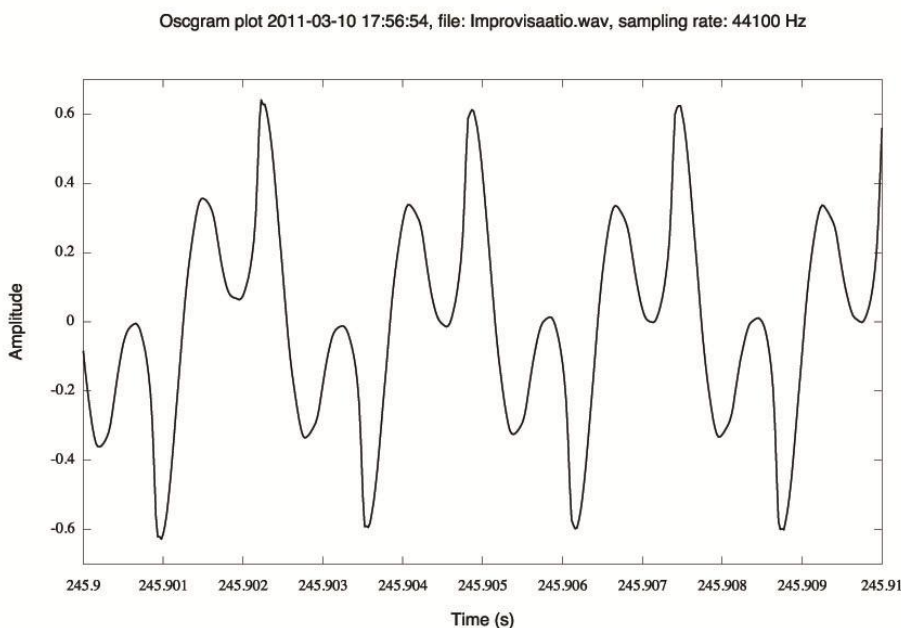
DIMI-A:n stereofoninen äänentuotto on tuotu esiin jakamalla invention kaksi ääntä erikseen vasempaan ja oikeaan kanavaan. Kappaleen edetessä irtaudutaan orjallisen tasaisesta esitystemposta ja äänen moduloinnilla musiikkiin saadaan leikkisiä sävyjä. Inventio toimii sekä demonstraationa DIMI-A:n käytöstä perinteisen soittimen roolissa että alkusoittona Kurrenien ja Jukka Ruohomäen *Outventiolle*, jossa irtaudutaan Bachin rytmikasta ja tonaalisuudesta. *Outventiossa* myös esitellään DIMI-A:n äänenmuokausmahdollisuuksia tuomalla mukaan konkreettiselta kuulostavaa, muokattua ääntä.

Kappaleiden äänimateriaali ja rakenne

Kurenniemen kappaleiden äänimateriaali voidaan jakaa kahteen päätyyppiin: 1) tiheään, säröytettyyn tekstuuriin, jota esimerkiksi *On–Offissa* ja *Saharan unessa* sekä 2) pelkistettyyn syntetisoituun materiaaliin, esimerkiksi *Improvisaatiossa* ja *Inventio–Outventiossa*. Antropoidien tanssi puolestaan alkaa pelkistetyllä äänellä ja muuntuu loppupuolella kohti säröytettyä tekstuuria.

Useimmat kappaleet muodostavat yhtenäisen soinnillisen jatkumon. Selvästi erottuvia äänellisiä eleitä tai soinnillisesti toisistaan erottuvia musiikillisia jaksoja on niukalti. Kappaleissa on kuitenkin jonkinlainen kadensaalinen loppuhuipennus, esimerkiksi rytmisen tai soinnillisen intensiteetin kasvatus ja purkaminen. Tunnusmerkittäviä eleitä ovat glissandot (esim. Kuvat 1 ja 2), jotka myös Taanila mainitsee *Äänityksiä*-levyn kansitekstissä.

Kurenniemen soittimista DICO on soinniltaan pelkistetyin, mikä tulee esiin *Improvisaatiossa*. Soittimen ääni kuulostaa neliöaallolta, joka on yksi äänisynteesin yleisimmistä aaltomuotojen perustyypeistä. Soittimen yläsävelsarja koostuukin neliöaallon tapaan pelkistä parittomista harmonisista yläsävelistä. Äänen aaltomuotokuvaaja (Kuva 4) ei kuitenkaan näytä tyypilliseltä analogisen syntetisaattorin vastaavalta aaltomuodolta. DICO:n soinnissa korostuvatkin voimakkaasti perustaajuutta korkeammat harmoniset osasävelet, mikä luo soittimelle ohuen ominaissoinnin.



Kuva 4. DICO:n aaltomuoto *Improvisaatiossa*

Subjektiiivisesti arvioituna myös DIMI-A:n äänelle on ominaista samantapainen ohut perussävy kuin DICO:ssa. DIMI-A:n äänen muokkausominaisuudet ovat kuitenkin huomattavasti monipuolisemmat. Siksi soittimen sointia on myös vaikeampi arvioida pelkkien valmiiden musiikkiesimerkkien avulla. Soinnin arviointi edellyttäisi itse soittimen tutkimista. Epäkunnossa olevan Integroidun syntetisoijan kohdalla ollaan kuitenkin pelkkien äänitteiden varassa.

Särö on yksi Kurenniemen musiikin soinnillisista tunnusmerkeistä ja ilmenee sekä studiolaitteiston käyttötapanä (signaalin yliojaaminen) että soittimien oman äänisignaalin osana. Esimerkiksi *On-Offin* tapauksessa musiikillisen ilmaisun tekee mielenkiintoiseksi nimenomaan särö, jos tämän vastakohta on esimerkiksi signaaligeneraattorin ja kaikulaitteen puhdas, prosessoimaton ääni. Äänen säröyttäminen tuo ehkä selvimmin esiin Kurenniemen säveltäjän tai musiikintekijän roolin suhteessa soitinrakentajan rooliin. Musiikissaan Kurenniemi pyrkii viemään laitteiston suorituskyvyn, myös omat soittimensa ääri rajoilleen. Toisaalta Kurenniemen musiikkia leimaa myös pelkistetyn synteettisen ja äärimilleen säröytyneen äänen välinen kontrasti.

Kurenniemen musiikista on helppo löytää humoristisia elementtejä. Rennon humoristinen asenne tulee esiin myös monissa Kurenniemen haastattelulausunnoissa. Siksi on syytä varoa tekemästä kovin vakavia tulkintoja teosten muotorakenteista tai yksittäisten kappaleiden sävellysprosessista. Monet ratkaisut ovat varmasti syntyneet hetken mielijohteesta tai vitsinä. Kokonaisuutena Kurenniemen sävellystuotannosta heijastuu kuitenkin vakava ja näkemyksellinenkin pyrkimys elektroakustisen musiikin ilmaisukeinojen kehittämiseen.

Lähteet

Kuljuntausta, Petri 2002. *On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: LIKE.

Ojanen, Mikko & Jari Suominen 2006. Erkki Kurenniemen sähkösoittimet. *Musiikki* 35 (3), 15–44.

Ojanen, Mikko – Jari Suominen – Titti Kallio – Kai Lassfolk 2007. Design Principles and User Interfaces of Erkki Kurenniemi's Electronic Musical Instruments of the 1960's and 1970's. *Proceedings of the 2007 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME07)*. New York, 88–93.

Tiits, Kalev 1990a. *Voluntääriassistentti Kurenniemi ja elektronimusiikin alku yliopistolla*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.

Tiits, Kalev 1990b. Erkki Kurenniemi – avantgarden innovaattori. *Musiikkitiede* 2/1990, 37–60.

Kielen pitkittäisten värähtelyjen havaitseminen pianon äänessä

Heidi-Maria Lehtonen

Johdanto

Digitaalipianot ovat keränneet suosiota viimeisten vuosikymmenien aikana. Niiden etuja ovat liikuteltavuus, edullinen hinta ja se, etteivät ne aiheuta rakenteissa etenevää runkoääntä, mikä on usein ongelma akustisten pianojen käytön yhteydessä erityisesti kerrostaloissa. Vaikka perinteisten digitaalipianojen äänenlaatu on hyvä, ne vaativat valtavasti muistia, eikä niiden ääntä juuri voi muuttaa sen jälkeen, kun äänitetyt äänet on tallennettu soittimen muistiin. Vaihtoehdon perinteisille ”sämplereille” tarjoaa mallipohjainen synteesi, jossa mallinnetaan soittimen äänentuotto-mekanismia. Tekniikan etuja ovat tehokkuus, vähäinen muistin tarve ja kontrolloitavuus. Parametreja vaihtamalla luodinreikäinen kapakkapiano voi hetkessä muuttua konserttiflyygeliksi.

Soitinäänten havaitsemisen tutkiminen on tärkeä osa mallipohjaisen syntetisaattorin kehitystä. Kunkin äänen piirteen mallintaminen vie laskentatehoa, jota ei välttämättä ole tarjolla rajattomasti esim. mobiililaitteissa. Toisaalta tiedetään, ettei ihmiskorva havaitse kaikkia äänen yksityiskohtia, jotka ovat näkyvissä signaalianalyseissä. Näitä yksityiskohtia ei kannata mallintaa, mikäli ihmiskorva ei havaitse niitä herkästi. Näin arvokasta laskentatehoa voidaan syntetisaattorissa ohjata muihin toimintoihin.

Tässä työssä esitellään tuloksia kuuntelukokeista, joissa tutkittiin miten koehenkilöt havaitsevat pianon kielen pitkittäismoodia (ks. Bank & Lehtonen 2010). Pitkittäismoodit ovat kielen suunnassa eteneviä värähtelyitä (vrt. poikittaiset värähtelyt, eli äänen perustaajuus ja sen kerrannaiset) ja pianon äänessä ne ovat kuultavissa erityisesti matalissa, voimakkaissa (*forte*) äänissä. Tutkimuksen tavoitteena oli etsiä ilmiölle kuulokynnys äänen perustaajuuden funktiona, eli tutkia, kuinka korkeissa äänissä pitkittäismoodit havaitaan. Kokeessa koehenkilöille soitettiin aitoja pianon ääniä, joissa pitkittäismoodit olivat mukana ja prosessoituja ääniä, joista pitkittäismoodit oli poistettu. Koehenkilöiden tehtävänä oli ilmaista, kuulevatko he eroja näiden kahden tapauksen välillä.

Pitkittäiset värähtelyt pianon äänessä

Pianon ääni koostuu kielen poikittaisista värähtelyistä (perustaajuus ja yläsävelet, jotka ovat likimain perustaajuuden kokonaislukukerrannaisia), pitkittäisistä värähtelyistä sekä niin kutsutusta

jäännössignaalista (residuaalista), joka koostuu alkutransientista sekä kaikupohjan aiheuttamasta ”kopsahduksesta”. Pitkittäinen värähtely syntyy kielen materiaalin tihentymisestä ja harventumisesta, ja se tuo pianon ääneen oman lisänsä. Pitkittäinen värähtely koostuu sekä pitkittäismoodeista, joilla tarkoitetaan kielen vapaata värähtelyä pitkittäissuunnassa, että ns. phantom-ääneksistä, jotka syntyvät kielen poikittaisvärähtelyn aiheuttamasta pakkovärähtelystä (Nakamura & Nakanuma 1993; Conklin 1997; Conklin 1999). Bank ja Sujbert (2005) ovat esittäneet matemaattisen teorian pitkittäisille värähtelyille, ja he myös esittivät, että pitkittäismoodeja ja phantom-ääneksiä voidaan käsitellä yhtenä kokonaisuutena.

Pitkittäiset värähtelyt ovat erityisen hyvin havaittavissa matalissa ja voimakkaissa pianon äänissä. Conklin (1990) on tehnyt erinomaisen hyviä ääniesimerkkejä siitä, miten pitkittäiset värähtelyt vaikuttavat pianon ääneen. Nämä esimerkit ovat kuultavissa Internetissä (http://www.speech.kth.se/music/5_lectures/conklin/conklin.html). Ei ole kuitenkaan ollut tiedossa, kuinka korkeissa äänissä nämä värähtelykomponentit on mahdollista havaita. Tähän kysymykseen haettiin vastausta kuuntelukokeen avulla.

Kuuntelukokeet

Kuuntelukokeessa tutkittiin, miten koehenkilöt havaitsevat eroja sellaisten äänten välillä, joissa pitkittäiset värähtelykomponentit olivat mukana ja niiden äänten välillä, joista ne oli poistettu. Lisäksi koehenkilöiltä kysyttiin, ovatko pitkittäiset värähtelykomponentit kunkin testiäänän tapauksessa niin merkittävä osa pianon ääntä, että ne pitäisi ottaa huomioon pianosyntetisaattorissa.

Testiääninä kuuntelukokeessa käytettiin synteettisiä ääniä, joiden tekemistä varten analysoitiin aitoja, *fortissimo*-dynamiikalla soitettuja pianon ääniä Steinwayn flyygelistä, Yamahan pystypianosta ja Yamahan flyygelistä. Kustakin äänitetystä äänestä syntetisoitiin analyysin perusteella pitkittäiset värähtelykomponentit $s_{\text{pitk}}(n)$, poikittaiset värähtelykomponentit $s_{\text{poik}}(n)$ ja jäännössignaali $s_{\text{res}}(n)$, missä n on diskreettiaikaisen signaalin näyteindeksi. Aluksi äänitetyn äänen spektristä etsittiin pitkittäisiä ja poikittaisia värähtelykomponentteja vastaavat piikit, minkä jälkeen poikittaisia värähtelykomponentteja vastaavat synteettiset signaalit mallinnettiin toisen asteen suotimilla (Bank 2008), joiden navat estimoitiin FZ-ARMA-menetelmällä (Karjalainen et. al. 2002). Mallinnetut poikittaiset värähtelykomponentit vähennettiin alkuperäisestä, äänitetystä äänestä, minkä jälkeen pitkittäiset värähtelykomponentit mallinnettiin vastaavalla tavalla kuin poikittaiset värähtelykomponentit. Lopuksi jäännössignaali saatiin alkuperäisestä signaalista vähentämällä siitä sekä poikittaiset että pitkittäiset värähtelykomponentit.

Synteettiset, testissä käytetyt äänet muodostettiin seuraavasti. Ääni, jossa pitkittäisiä värähtelykomponentteja ei ole mukana (testiääni) voidaan ilmaista poikittaisten värähtelykomponenttien ja jäännössiinaalin summana:

$$y_{\text{testi}}(n) = s_{\text{poik}}(n) + s_{\text{res}}(n).$$

Vastaavasti referenssiäänenä testissä käytettiin signaalia, joka koostui poikittaisista sekä pitkittäisistä värähtelykomponenteista ja jäännössiinaalista:

$$y_{\text{ref}}(n) = s_{\text{poik}}(n) + s_{\text{pitk}}(n) + s_{\text{ref}}(n).$$

Tarkempi kuvaus testiäänten generoinnista: katso Bank & Lehtonen 2010.

Kuuntelukoe suoritettiin Aalto-yliopiston signaalinkäsittelyn ja akustiikan laitoksen kuunteluhuoneessa. Kokeeseen osallistui kahdeksan normaalikuuloista, iältään 23–35-vuotiasta henkilöä, joilla kaikilla oli aikaisempaa kokemusta kuuntelukokeisiin osallistumisesta. Jokaisella koehenkilöllä oli kokemusta jonkin soittimen soittamisesta tai laulamisesta useamman vuoden ajalta. Koehenkilöt 5–8 olivat soittaneet pianoa 10–15 vuotta. Koehenkilöt tekivät testin yksi kerrallaan, ja testiäänet soitettiin heille Sennheiser HD 580 -kuulokkeita käyttäen. Ennen varsinaista testiä koehenkilöt tekivät harjoituskokeen, jonka tarkoitus oli tutustuttaa koehenkilöt kuunteluympäristöön ja testiääniin.

Ennen varsinaisen kuuntelukokeen ajamista suoritettiin pilottitesti, jonka tarkoitus oli selvittää mikä on pitkittäisten värähtelykomponenttien havaitsemisen kannalta kaikkein kiinnostavin taajuusalue. Pilottitestiin osallistui viisi koehenkilöä, joista kaksi osallistui myöhemmin myös varsinaiseen testiin. Pilottitestin tuloksen perusteella varsinaisessa kokeessa käytettävät äänet valittiin alueelta $c-fis^2$ (perustaajuudet 130.1–740 Hz), joka jaettiin puolen oktaavin kaistoihin. Kultakin kaistalta valittiin testiin se ääni, jolla oli voimakkaimmat pitkittäiset värähtelykomponentit.

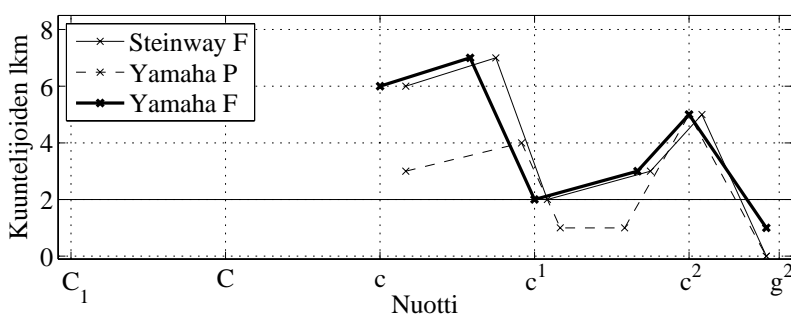
Testimenetelmänä käytettiin ABX-testiä (Clark 1982), jossa koehenkilö kuunteli testiäänän A (jossa ei ollut mukana pitkittäisiä värähtelyjä), referenssiäänän B (jossa oli mukana pitkittäiset värähtelyt) sekä tuntemattoman äänen X, joka oli joko testi- tai referenssiääni. Tämän jälkeen koehenkilön

tehtävänä oli vastata kysymykseen ”onko X sama kuin A vai B?”. Kuuntelukoe oli jaettu kahteen osaan, joista ensimmäisessä osassa käytettiin ääniä, jotka oli syntetisoitu Steinwayn flyygelin ja Yamahan pysty-pianon analyysin perusteella, ja toisessa osassa äänet oli tehty Yamahan flyygelin analyysin perusteella. ABX-testissä jokaisesta soittimesta oli mukana kuusi ääniparia, jotka toistettiin koehenkilölle 16 kertaa satunnaisessa järjestyksessä.

Testin toisessa osassa koehenkilöt suorittivat myös preferenssitestin, jossa koehenkilöiltä kysyttiin, ovatko pitkittäiset värähtelykomponentit niin merkittävä osa testissä olevia ääniä, että ne tulisi ottaa mukaan pianosyntetisaattoria kehitettäessä. Vastausvaihtoehtoina oli joko ”kyllä” tai ”ei”. Preferenssitestissä mukana oli kahdeksan ääntä kustakin soittimesta; ABX-testissä käytettyjen äänten lisäksi mukaan otettiin kaksi matalaa ääntä, jotka jätettiin varsinaisesta testistä pois pilottitestin tuloksen perusteella. Pilottitestissä kaikki koehenkilöt osasivat erottaa näistä matalista äänistä ne tapaukset, joissa pitkittäiset värähtelykomponentit olivat mukana.

Tulokset

ABX-testin tulokset on esitetty kuvassa 1. Pystyakselin arvot kertovat, kuinka monta koehenkilöä on kuullut eron vähintään 12 tapauksessa 16:sta. Tätä rajaa käytetään yleisesti ABX-testien tulokinnassa (Clark 1982), ja se perustuu siihen, että mikäli koehenkilö arvaa vastaukset, todennäköisyys 12/16 oikeasta vastauksesta on alle 5 %. Tulosten tulokinnassa merkittävyyden rajana käytettiin 25 %:a, eli mikäli vähintään kaksi koehenkilöä kahdeksasta on osannut vastata 12/16 tapauksessa oikein, eroa testi- ja referenssiäänten pidettiin merkittävänä.

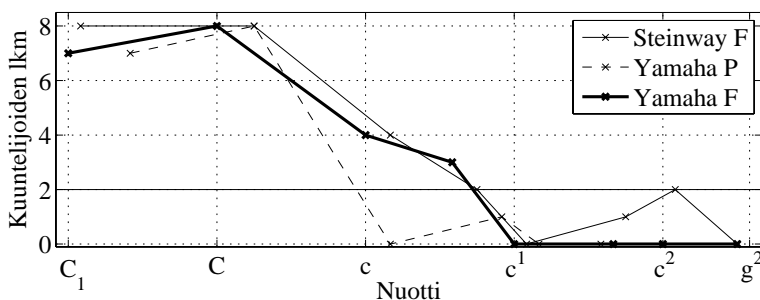


Kuva 1. ABX-testin tulokset Steinwayn flyygelille (ohut yhtenäinen viiva), Yamahan pystypianolle (katkoviiva) ja Yamahan flyygelille (paksu yhtenäinen viiva). Pystyakselin arvot osoittavat niiden kuuntelijoiden lukumäärän, jotka havaitsivat eron testi- ja referenssiäänten välillä 75 % tapauksista. Vaakaviiva esittää kynnyksarvoa, joksi valittiin 25 % (useampi kuin kaksi koehenkilöä kahdeksasta on kuullut eron vähintään 75 % testitapauksista).

Kuvasta 1 nähdään, että testin tulokset ovat samankaltaisia kaikkien kolmen soittimen tapauksessa. Yli puolet koehenkilöistä on kuullut eron aina nuottiin c¹ (perustaajuus 261.6 Hz) asti, minkä jälkeen tuloksissa on havaittavissa kuoppa. Ero testi- ja referenssiäänen välillä on merkittävä jälleen nuotin c² (perustaajuus 523.3 Hz) ympäristössä, mistä voidaan todeta, että pitkittäiset värähtely-

komponentit havaitaan aina nuottiin c^2 asti. Koehenkilökohtaiset tulokset: ks. Bank & Lehtonen 2010.

Kuva 2 esittää preferenssitestin tulokset. Pysty akselin arvot kertovat niiden koehenkilöiden lukumäärän, joiden mielestä pitkittäiset värähtelykomponentit ovat niin merkittävä osa pianon ääntä, että ne tulisi ottaa huomioon pianon äänen synteesissä. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että pitkittäisten komponenttien merkitys on suuri erityisesti kahden matalimman oktaavin tapauksessa. Mikäli merkittävyysrajaksi otetaan se, että vähintään kaksi koehenkilöä kahdeksasta pitää eroa merkittävänä, pitkittäiset värähtelykomponentit tulisi mallintaa pianosyntetisaattorissa aina nuottiin a (perustaajuus 220 Hz) asti.



Kuva 2. Preferenssitestin tulokset Steinwayn flyygelille (ohut yhtenäinen viiva), Yamahan pystypianolle (katkoviiva) ja Yamahan flyygelille (paksu yhtenäinen viiva). Pysty akselilla on niiden kuuntelijoiden lukumäärä, joiden mielestä ero testi- ja referenssiäänten välillä on merkittävä. Vaakaviiva esittää kynnyksarvoa, joksi valittiin 25 % (useampi kuin kaksi koehenkilöä kahdeksasta on pitänyt eroa merkittävänä).

Preferenssitestin jälkeen koehenkilöitä haastateltiin lyhyesti, ja heiltä kysyttiin mm. miten he kokivat testin ja miten he kuvailisivat testissä käytettyjä ääniä. Testiä ei pidetty erityisen vaikeana, joskin erot olivat koehenkilöiden mielestä helpommin havaittavissa matalissa kuin korkeissa äänissä, kuten testitulokset myös osoittavat. Koehenkilöt olivat myös sitä mieltä, että pitkittäismoodit tuovat aitoutta ja eloisuutta pianon ääneen verrattuna prosessoituihin pianon ääniin, joista pitkittäismoodit oli poistettu.

Yhteenveto

Tässä artikkelissa esitellyssä työssä tutkittiin sitä, miten ihmiset havaitsevat pitkittäisiä värähtelykomponentteja pianon äänessä. Koeasetelmana käytettiin ABX-testiä, johon osallistui kahdeksan koehenkilöä. Testissä käytettiin synteettisiä ääniä kolmesta soittimesta: Steinwayn flyygelistä, Yamahan pystypianosta ja Yamahan flyygelistä. ABX-testin tulokset osoittavat, että koehenkilöt havaitsevat pitkittäiset värähtelyt aina nuottiin c^2 (perustaajuus 523.3 Hz) asti, mutta ne eivät ole synteesin kannalta merkittäviä nuotin a (perustaajuus 220 Hz) yläpuolella.

Kiitokset

Artikkelissa esitetty alkuperäinen työ on tehty yhdessä Balázs Bankin kanssa. Heidi-Maria Lehtosen työtä on rahoittanut Suomen Akatemia (projekti no. 122815).

Lähteet

- Bank, Balázs & Heidi-Maria Lehtonen 2010. Perception of longitudinal components in piano string vibrations. *J. Acoust. Soc. Am. Express Lett.*, Vol 128, No. 3 EL117– EL123.
http://asadl.org/jasa/resource/1/jasman/v128/i3/pEL117_s1?bypassSSO=1
- Bank, Balázs & Lázlo Sujbert 2005. Generation of longitudinal vibrations in piano strings: From physics to sound aesthetics. *J. Acoust. Soc. Am.* Vol 117, no. 2, 2268–2278.
- Bank, Balázs 2008. Perceptually motivated audio equalization using fixed-pole parallel second-order filters,” *IEEE Signal Process. Lett.*, Vol. 15, 477–480.
- Clark, David. 1982. High-resolution subjective testing using a double-blind comparator. *J. Audio Eng. Soc.*, Vol. 30, No. 5, 330–338
- Conklin, Harold A. 1990. Piano design factors – their influence on tone and acoustical performance, Teoksessa Askenfelt, Anders (ed.), *Five Lectures on the Acoustics of the Piano*, Chapter 1. Royal Swedish Academy of Music.
- Conklin, Harold A. 1997. Piano strings and “phantom” partials, *J. Acoust. Soc. Am.*, Vol. 102, No. 1. Page 659.
- Conklin, Harold A. 1999. Generation of partials due to nonlinear mixing in a stringed instrument, *J. Acoust. Soc. Am.*, Vol. 105, No. 1, 536–545.
- Karjalainen, Matti – Paulo A. A. Esquef – Poju Antsallo – Aki Mäkivirta – Vesa Välimäki 2002. Frequency-zooming ARMA modeling of resonant and reverberant systems. *J. Audio Eng. Soc.*, Vol. No. 12, 1012–1029.
- Nakamura, I. & Naganuma, D. 1993. “Characteristics of piano sound spectra.” Teoksessa *Proc. Stockholm Music Acoust. Conf*, 325–330, Stockholm, Sweden.

Internet-lähteet

http://www.speech.kth.se/music/5_lectures/conklin/conklin.html

Schenker and Riemann as Complementary Paradigms

Esa Lilja

This is a brief introduction to a wider project that concentrates on linear and vertical dimensions of harmony. This paper in particular concentrates on possibilities and usefulness of combining Schenkerian and Riemannian methods by introducing practical applications for the study of harmony. Linear and vertical dimensions are of course interlocking rather than mutually exclusive, although in methodological practice they have been much separated. This kind of accommodation has been suggested earlier (e.g. Padilla 1997, 160n30) and to some extent also put into practice (e.g. Lilja 2009).

The simplified distinction between Schenkerian (i.e. linear) and Riemannian (i.e. function) theories, and subsequently analytical methods, can be made according to their harmonic orientation – horizontal or vertical – and according to the number of primary harmonic categories. Schenkerian view on harmony is fundamentally horizontal (or linear). Harmony is created by melodic contrapuntal lines, the main interest being in progression (for example, chords are mainly a result of contrapuntal progression and not vice versa). Harmonic progression is built upon the interplay between the tonic (I) and the dominant (V) that are prolonged with contrapuntal progressions (see Schenker 1979). The I–V–I is the fundamental harmonic progression (Salzer 1982, 88) and all the other chord degrees are either moving away or towards one or the other. In other words, the tonic and the dominant are the most important structural chords, and thus the primary harmonic categories.

On the other hand, Riemannian view on harmony is mostly vertical. In other words, harmony is built with blocks that are formed by sounding together of several notes. There are three primary harmonic categories: Tonic (T), Dominant (D) and Subdominant (S). A fundamental concept is a sort of metamorphosis that enable, for example, chord substitutions between chords expressing the same function (for example, Ab-major and C-minor triads can express Tonic function in the key of C-minor; Ab-major can substitute for the C-minor via exchanging note g to ab; see Riemann 1977, 222).

In these theories, as in music, linear and vertical dimensions are interdependent. Despite of the emphasis on linear structuring, Schenkerian analysis is also based on harmonic focal points –

vertical chord degrees (*Stufe*) that constitute the structural framework of a musical piece. These vertical chords are composed out (i.e. prolonged) by the means of counterpoint and voice leading, resulting in linear non-independent harmonies (cf. Schenker 1979, Suurpää 1993, 48–49). Similarly, function theory is not independent on linear progressions. Within neo-Riemannian theory it has been suggested that a chord's function depends on its scale degree components (Figure 1). For instance, $\hat{6}$ that represents the subdominant function is recognized as such only because of its voice leading relationship to $\hat{5}$. In other words, harmonic function is defined by voice leading tendencies. For example, $\hat{7}\text{-}\hat{1}$ is found in DT and DS progressions, whereas $\hat{6}\text{-}\hat{5}$ is found ST and SD progressions. Remaining scale degree components define as to which progression is in question (see, Harrison 1994, 43–72). The voice leading tendencies of scale degrees remain even if they do not resolve as they are expected.



Figure 1. Scale degrees and their functions (after Harrison 1994, 45).

The first musical example is a harmonic reduction of bars 1–4 of J. S. Bach's Prelude no. 1 in C major (*Wohltemperiertes Klavier I*). In Example 1 there is a Riemannian notation, which treats all the chords with equal importance (see Riemann 1977, 222, Motte 1987, 89, 255). The focus is clearly on vertical construction. Example 2 presents a Schenkerian analysis (after Salzer 1982, 39, cf. Schenker 1969, 36). Now, Dm7 and G7 chords are seen as contrapuntal prolongation for the tonic C-major (nn = neighbor note). In other words, as the focus is on linear organization, the whole passage represents a prolonged tonic harmony.

C Dm⁷ G⁷ C

T Sp₇ D₃ T

Example 1. Riemannian analysis and notation.

Example 2. Schenkerian analysis and notation.

Particularly interesting is how differently Schenkerian and Riemannian theories treat the Subdominant. In Schenkerian terms the subdominant is not a fundamental harmony, but rather is a result of voice leading. Example 3a shows a subdominant on II degree, Dm7, as a double appoggiatura leading to G7, the Dominant. Dm7 may be supported by bass arpeggiation (Example 3b), but still it remains a subject to the Dominant. According to this reasoning, subdominant is not an independent harmony, and the II–V passage stands for the Dominant by prolongation. Example 3c shows the two chords with their relative importance in Schenkerian notation with an added function symbol.

Example 3. II–V cadence.

The case presented here is typical in musical practice of much tonal music since the 1600s to the present. For instance, Charlie Parker’s bebop composition “Blues for Alice” (1951) is full of this kind of II–V passages, in which the passage may be interpreted as a prolonged dominant. Example 4 shows a harmonic reduction of “Blues for Alice” – a re-harmonized variation of the standard 12-bar blues pattern (for a solo transcription, see Aebersold 1978, 18–19). The standard blues pattern (Example 5) serves as a structural framework that is elaborated with linear harmonies. Both Schenkerian and Riemannian concepts are applied here to illuminate this example. Structural harmonic framework is shown with function symbols. This structural framework is also the deepest level in the analysis.

At the surface level in bars 2–4 there is a chain of (secondary) dominant functioned II–V passages that elaborate the Tonic and serve as a progressive motion directed towards the Subdominant. The tritone substitute in bar 8 and the turn back cadence in bar 12 are prolonged dominants as well, which on a deeper level elaborate the Tonic. The II–V in bars 9–10 prolongs the Dominant. This is also the most interesting case of the prolonged dominants in this piece. The tritone substitute Db7 is not directed towards Gm7 but towards the prolonged Dominant C7 instead. This case clearly shows the advantages of Schenkerian concepts. With Riemannian theory only, the interpretation is much more difficult (cf. Henriksson 1998, 100–101) and certainly more complex.

Another interesting II–V passage appears on bar 6. The movement from Eb7 to Am7 seems to lack the basic fifth related resolution altogether. However, in this case there is no prolonged dominant. It is not the Eb7 that is prolonged here but the Bbm7 – the minor subdominant – and the Eb7 serves as a surface level passing chord between the minor subdominant and the secondary tonic Am7, which in turn substitutes for F-major. The blues-type major subdominant Bb7 and the minor subdominant Bbm7 also form a well-known voice leading progression (^6-^b6) that may be called “Romantic Cliché” (Lilja 2009, 188). The progression is much used in Romantic harmony (Salmenhaara 1980, 249), but also appears in gospel classics such as “When the Saints Go Marching In” (Lilja 2009, 188–189) and in Finnish schlagers (e.g. Henriksson & Kukkonen 2001, 86).

The image shows three staves of musical notation with chord symbols and Schenkerian analysis.
 Staff 1 (bars 1-4): Chords F^A, E^b7, A7, Dm7, G7, Cm7, F7. Analysis: I, II—V/, II—V/, II—V/. A horizontal line labeled 'T' spans the entire staff.
 Staff 2 (bars 5-8): Chords B^b7, B^bm7, E^b7, Am7, A^bm7, D^b7. Analysis: IV⁷ (blues), IV^m pass., III (secondary Tonic; Fmaj7), II—V/V (tritone subst.). A horizontal line labeled 'S' spans from B^b7 to E^b7, and a line labeled 'T' spans from Am7 to D^b7.
 Staff 3 (bars 9-12): Chords Gm7, C7, F7, Gm7, C7. Analysis: II—V, I⁷ (blues), II—V ("turn back"). A horizontal line labeled 'D' spans from Gm7 to C7, and a line labeled 'T' spans from F7 to C7.

Example 4. Charlie Parker, “Blues for Alice” (bars 1–12).

phrase 1 (T):	: I	(IV)	I	I	
	T	s			
phrase 2 (S):	IV	IV	I	I	
	S		T		
phrase 3 (D):	V	(IV)	I	(V)	:
	D	s	T	D	

Example 5. *The standard blues pattern (common variations in parenthesis; for other variations, see Van der Merwe 1989, 198–199).*

In cases such as “Blues for Alice” Schenkerian analysis alone may make the music look peculiar, or deviant, even. Adding Riemannian functions and acknowledging Subdominant as a third primary harmony seems to be helpful. Actually, in much pop, rock and jazz the Subdominant has much more prestige than in traditional common-practice tonal music. The standard 12-bar blues pattern is just one example.

Deep Purple’s “Smoke on the Water” (*Machine Head* 1972) presents an example, in which the Subdominant has to be taken as a structural harmony even more evidently. The whole piece is structured on interplay between the Tonic and the Subdominant on multiple levels. Example 6 shows the classic power chord guitar riff and two analytical levels. In both levels the I–IV–I (or, TST) relationship is prevailing.

TST relationships actually govern the whole piece. Besides the riff, Example 7 shows the first verse and chorus with a yet deeper analytical level. On this level the structural interplay is made between the prolonged Tonic of the verse and the prolonged Subdominant of the chorus. Hence, the structural harmonic form of this excerpt is TST. The refrain also applies “Romantic cliché” voice leading – this time harmonized with subdominant power chord and the Neapolitan chord.

G-aes: F⁵ III⁵ IV⁵ F⁵ III⁵ locV⁵ IV⁵ F⁵ III⁵ IV⁵ III⁵ F⁵

L1 I — IV I — IV I — IV III I

L2 T S T

Example 6. *Analysis of the guitar riff.*

The image displays three systems of musical notation for the song "Smoke on the Water". Each system consists of a guitar staff (top) and a bass staff (bottom). The guitar staff contains melodic lines with various articulations and phrasing marks. The bass staff contains chordal accompaniment. Below the bass staff, chord symbols are provided for each measure. The first system is labeled "(riff)" and "(4 times)" and includes chord symbols T, S, T, T, d, T. The second system is labeled "(chorus)" and includes chord symbols d, T, S, N, T, S. The third system is labeled "(riff)" and includes chord symbols S, N, T, T.

Example 7. "Smoke on the Water": harmonic structure.

Conclusion

At the present music theorists seem to be divided into two rivaling camps. However, the distinction between the two is rather similar to the difference between moving pictures and still photography – one focuses on the movement (or, linear progressions), whereas the other takes a closer look at the moving objects (or, vertical chords). Needless to say, music cannot be stripped off from neither linear nor vertical dimension. As with pictures, sometimes it is useful to pay attention to the movement and sometimes to the details. However, in music the case is perhaps a bit more complex. Music is always moving in time, and in most music there is more than one note sounding simultaneously. Both dimensions are present together. Because of this it is necessary for a function theorist to recognize linearity – at the very least tonality and key – to identify chords as representatives of various functions. Similarly, a linear theorist acknowledges vertical structuring in the case of those chords that are focal points in contrapuntal progression. Thus, it is suggested that both approaches have their advantages, and that if combined, they can draw a fuller picture of the music as it sounds.

References

- Aebersold, Jamey (ed) 1978. *Charlie Parker Omnibook*. New York: Michael H. Goldsen.
- Harrison, Daniel 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Henriksson, Juha 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. Acta Musicologica Fennica 21. Helsinki: Finnish Musicological Society.
- Henriksson, Juha & Risto Kukkonen 2001. *Toivo Kärjen musiikillinen tyyl*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Lilja, Esa 2009. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Vantaa: IAML Finland.
- Padilla, Alfonso 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II. *Musiikki* 2, 135–194.
- Riemann, Hugo 1977. *History of Music Theory, Book III*. Translated and edited by William C. Mickelsen. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Salmenhaara, Erkki 1980. *Soinnutus*. Helsinki: Otava.
- Salzer, Felix 1982. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover.
- Schenker, Heinrich 1969. *Five Graphic Music Analyses*. Introduction by Felix Salzer. New York: Dover.
- Schenker, Heinrich 1979. *Free Composition (Der Freie Satz)*. New York: Longman.
- Suurpää, Lauri 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi. *Musiikki* 3–4, 45–78.
- Van der Merwe, Peter 1989. *Origins of the Popular Style*. Oxford: Clarendon Press.

Audio material

- Deep Purple. 1972. *Machine Head*. Purple Records TPSA-7504
- Parker, Charlie 1951. "Blues for Alice." Verve MGV 8010

Sheet music

- Bach, Johann Sebastian (s.a.) *Wohltemperiertes Klavier I*. Leipzig: Edition Peters.

An Existential Semiotic Analysis of the Relationship between the Performer's Subjectivity and *Werktreue*

Grisell Macdonel

1 Introduction

For a performer, the process of rehearsing and practicing a piece of musical work involves periods of introspection with her instrument; exploring the work, imagining, and creating sonic possibilities via her body. During this process the subjectivity of the performer manifests itself as agency in the sonic dimension of the work in an atmosphere of freedom. Certainly the presence of the performer's individuality is the main aspect that creates the uniqueness of each performance of a piece of musical work. However, to equate the act of performing art music with absolute freedom is not accurate. As Naomi Cumming explained in her book, the *Sonic Self* (2000), the act of performing art music is not a mere individual act. Rather, the performer's interpretations are ruled by social and cultural aspects of art music. This situation creates a dynamic and complex interaction between the work and the performer. From an *existential semiotic* perspective this article analyzes and defines concrete aspects of the social and individual spheres of subjectivity and explores the relationship between the performer's subjectivity and the work. This article attempts to unveil the impact of *Werktreue* at the level of subjectivity in art music performance.

2 Defining Subjectivity in Art Music Performance

Cumming (2000, 13) saw musical subjectivity as consisting of two dimensions: the individual and the social worlds of the subject. Cumming describes what she calls *signs of subjectivity*, such as the body gestures of performers, as emerging from an individual emotional state of the performer, but also as being shaped by and learned through the rules of art music. My approach to the topic of subjectivity in art music performance follows this basic conception as a compound of individual and unique aspects of a subject and the social input.

Social aspects involve values and play a normative and regulative role over subjects. For Lydia Goehr, rules and constraints of art music are related with the concept of *Werktreue*¹. *Werktreue* represents the ideals of art music, and it is underlined by the theological ideas of Romantic art. In practical terms, *Werktreue* means for the performer that her ultimate goal in art music is to achieve a perfect interpretation of a composer's work. It could be argued that the performer agrees with

¹ Savage (2004) defines *Werktreue* as "faithfulness to an original intent." Goehr (2007) explains that the concept *Werktreue* appeared in 19th century, and its philosophical origins are linked to objectivity.

Werktreue's aim because for her it is also important to achieve an accurate interpretation of the composer's work. However, the performer is constantly struggling with *Werktreue*, either in a conscious or unconscious manner. The reason for this lies in the fact that the individuality of the subject and *Werktreue* contradict each other, since *Werktreue* aims at presenting an accurate interpretation of the composer's musical idea, while the individuality of the performer fights against its rules. The origins of such a complex relationship emerged as a consequence of a historical and cultural transformation that took place during Romanticism, in which the work of art appeared as its most important aspect.

3 Historical Origins of the Conflict of *Werktreue* vs. the Performer's subjectivity or, Objectivity vs. Subjectivity

Throughout the history art music, the philosophical ideas and concepts of each époque have had an influence on the status of the work of art, and on the definitions of the role of the performer. During Romanticism, the work of art was considered the most important aspect of art music. Goehr (2007, 170) explains that works of art were not considered everyday objects: their most important feature was their autonomy from ordinary human issues. Some of the main consequences of these ideas in art music at the theoretical and practical levels were: 1) emphasis on the ontological distinction between the work and the performance; 2) A radical hierarchical view on art that separated the work from its mediums; and, 3) the relationship of the composer and the performer was defined in terms of the genius and the transmitter of the works respectively. At the social level the relationship between the genius and his performer was understood in terms of the creator and his tool. These interrelated ideas were based upon a theological concept of the romantic art.

By comparing the position of the composers of the 17th and 19th centuries in relation to the performance, it is possible to observe the radical change in the conceptual view of performance from one period to another. For instance, Frescobaldi ([1614]; see Dolmetsch 1916, 6) argued that the role of the performance was to complete their musical compositions:

In the Partite, when you find rapid divisions and expressive passages. [...] Those without divisions may be played a little more quickly, and it is left to the good taste and fine judgment of the player to regulate the Tempo, in which consist the spirit and perfection of this style and manner of playing. [...].

Certainly the performer had to follow certain rules established by the music tradition of the time registered in treatises and in oral tradition. However, this quote shows that the composer allowed the performer to show her knowledge of the style. In this manner the performer's subjectivity acted upon the work by finding a proper regulation of the tempo of the piece. However, in the 19th century the attitude of composers turned towards a different direction, and the goal was to achieve accurate interpretations of the composers' works, diminishing the presence of the performer's subjectivity. The elimination of the performers' cadenzas in Beethoven's works is a good example of the importance placed on the idea of the work as a unity, created by a composer, in which there was no room for the performers' ideas. Beethoven (See in Goehr 2007, 225) also demanded that the performer have a submissive attitude toward composer's genius: "It is almost impossible not to preserve the *tempi ordinary*; instead, the performer must now obey the ideas of the unfettered genius."

Certainly, Beethoven and Frescobaldi expected to be satisfied with the performer's interpretation of their musical compositions. However, the composers did not share the same idea regarding the role of the performer: Frescobaldi considered the performer as a contributor to the work, while Beethoven demanded obedience to the composers. This radical shift of the composer's position in relation to the performer is linked to the concept of an artwork and based on metaphysical concept of creativity developed in the 19th century.

4 Objectivity and the Musical Work

The Romantic musical work was defined as being objective and independent of human issues. Nevertheless, the intrinsic features of music such as sound and its temporal dimension, contradicted the idea of fixed and objective artworks. In addition, the presence of the performer's subjectivity, manifested in the sonic musical work—made impossible to achieve the ideal of objectivity put in trigger the ideal of objective musical art work. According to Goehr (ibid., 285), theorists were concerned about this situation and attempted to find out how to keep musical works "in a form appropriate to a temporal art of sound, and how they could be preserved to match the Romantic aesthetic beliefs that had come to be associated with [the musical work]?" An example of such concerns is the theory on performance created by Hegel in his (1975, 955) *Aesthetics Lectures on Fine Art*, in which he developed some rules for the performance with the aim of preserving the objective character of musical works. In Hegel's theories, the artistic aim of the *objective performance* involved a submissive attitude to the composer's word. This approach to the role of

the subjectivity of the performer showed a utilitarian perspective of it in order to maintain the ideals of Romantic art.

At the heart of the struggle between *Werktreue* and the subjectivity of the performer lies the fact that the subjectivity of the performer manifested as nuances in tempo and sound of his performance was a potential interference for the achievement of the objective sonic work. In the philosophic and practical fields of art music, the “objectivity thought”, defined by Merleau-Ponty (2004 [1945], 241) as being “unaware of the subject of perception”, manifested itself as an attempt to diminish the subjectivity of the performers via standardized musical interpretations. This could explain why the role of the performer was defined as that of a passive transmitter who had to interpret the work accurately in order to achieve the ideals of *Werktreue*.

I suggest that the influence of *Werktreue* in art music performance can be observed from two perspectives. Firstly, that *Werktreue* functions as an authoritarian figure that controls the performer’s individuality in order to achieve objectivity. Secondly, I consider that *Werktreue* is present in a more intimate level of the performer’s subjectivity. In other words, *Werktreue* can be considered as a component of the performer’s subjectivity understood as an aspect related to the socio-cultural aspects of subjectivity.

5 The Existential Semiotic Model in Musical Performance

Seen through the lens of *existential semiotics*, the subject plays an active role in the creation of signs. In addition, the relationship of the subject with the others is included in the existential semiotic theory. These features of the existential semiotic theory are important tools for this investigation of the relationship between the individuality of the performer and *Werktreue*.

Tarasti’s (2007, 16) existential semiotic model encompasses four dimensions of the individuality of the subject: M1 embraces the realm of the body, “chora and desire”; M2 refers to the subject’s “consciousness, individual organization of the inner kinetic energy, self-awareness of itself”; S1 is a transcendental category that refers to norms, ideas and values which are purely conceptual and virtual, these are potentialities of a subject; and S2 is a “social, coded, external activity” in which “norms, ideas and values as realized by the conduct of a subject in his *Dasein* .” The concepts *Moi* and *Soi* created by Ricoeur, and applied by Fontanille in his work, are also part of Tarasti’s model. In the theory of existential semiotics

Moi represents particular aspects of the subject's body and psyche (fM1 and M2);

Soi refers to the social sphere, in which the *symbolic level* and communication processes can also be included. *Soi* consists of M1 and M2

These four dimensions are embraced by the *Ich-tone*.

5.1 An Existential Semiotic Analysis of Nineteenth and Twentieth Century Art Musical Performance

Tarasti (2007, 26) presented an application of the four-dimensional model of subjectivity for the study of musical performance as follows: *M1* refers to the individual features of the performer's body, *chora* and emotions, whereas *M2* is related to the performer's corporeal identity. These two aspects compose the sphere of *Moi*, which in the existential semiotics theory is considered as having an active and important role in creative processes of the arts. The social aspects of subjectivity are represented by the *Soi* and they are: *S2*, which refers to the instrumental and interpretative techniques and the instrumental school, and *S1*, which encompasses the score and the musical styles, i.e. Classical, Romantic, etc. My application of this model contemplates two changes: *M2* refers to the individual conscious choices of the performer, and *S1* is related with *Werktreue*.

5.2 The *S1* in Art Music Performance

By analyzing the four dimensions of subjectivity of the model, it is possible to consider the hypothesis of *Werktreue* as a component of the performer's subjectivity at the *Soi* level. This idea is based on the fact that *Werktreue* went beyond the limits of the theoretical world and was inserted in the everyday life of the art music community of the 19th century. *Werktreue* has a double function in performance: 1) It represents the ideals that the performer either achieves or does not achieve; and 2) acts as an authoritarian figure that put the limits to her individuality. The new goal, based on the ideals of *Werktreue*, for achieving objective musical works had a significant influence on performance practices, as well as on the scope of activity of the performer's subjectivity in the 19th century. The presence of *Werktreue* and the ideal of objectivity, the performer's aims were directed towards the creation of accurate musical works. As Goehr (ibid., 203) claims: "the concept of romantic artwork impacted on the way in which musicians thought about music, in their expectations and ideals of their activity".

Ever since, art music performers have been in contact with *Werktreue* via the aesthetic values, norms and ideals of art music. These values and ideals are palpable, for instance, in the performer's aims of perfect technique and they manifest themselves through her trained body attempting to achieve accurate performances.

5.3 *Werktreue and the Performer's Moi*

Werktreue is omnipresent in the performance practices of all the Western countries around the world where art music is performed. However, it is important to emphasize that even though there is a strong presence of the *Werktreue* in the modern musical performance, it cannot be argued that *Werktreue* nullifies the presence of the performer's individuality. Rather, as historical examples have shown, there is a battle between the performer's *Moi* and the rules of *Werktreue* in which eventually the performer's *Moi* is stronger than *Soi*. This battle can be considered as having a relevant role in the arts as a source of creativity. As Tarasti (2007, 13) argues: "The primus motor of the art history is the becoming of *Moi* to *Soi* or rather the constant rebellion of the *Moi* against the community, conventional world of the *Soi*." For instance, performers have shown rejection to the idea that they must behave or obey the rules of *Werktreue* blindly. For instance, Wanda Landowska (See in Taruskin 1995, 98) claimed that:

If Rameau himself would rise from his grave and demand of me some changes in my interpretation of his Dauphine I would answer: You give birth to it, it is beautiful. But now you leave me alone with it. You have nothing to say; go away!

Art music is colored by the degrees of the presence of *Werktreue* and the rebellion of the individuality (*Moi*) of the performer. The relationship *Werktreue/Moi* can be explained in terms of the interaction between the *semiotic* and the *symbolic*. Välimäki (2005, 164) defines Kristeva's concept of the *semiotic* as being related to the unconscious processes, drives, and "language as instinctual material flow (non-language)." The *symbolic* modality is "related to the conscious process and language as judgment, nomination, posting and identifying and fixing meaning" (ibid.). Välimäki's explains that the levels of *semiotic* and *symbolic* interact as non-separated entities—besides that there is a gulf of difference between them. Välimäki (ibid., 175) argues that Kristeva's concepts of *semiotic* and *symbolic* "amalgamates in different ways in different social practices, which thus produces different types of discourses."

6 Conclusions

The performers' subjectivity cannot be totally eclipsed by the canon of art music. Rather, the performer has to choose either to follow the rules of *Werktreue* or to follow his *Will*. As Cumming (2000, 297) pointed out: "Where there is choice, there is individuality, not mere determination."

The conflict between the performer and *Werktreue* – from the perspective of rules and canon of art music over the performer's individuality – is reminiscent of Beauvoir's ideas about the power relationship between the *I* and the *Other*. As Beauvoir argued, the real cause of struggle between two entities – subjects – is that both are able to enter into the space of the other. From this perspective it can be argued that the struggle between performers and *Werktreue* is triggered by the fact that *Werktreue* breaks up the subjectivity of the performer when it attempts to control the performer's *Moi*. But simultaneously, the objectivity of the work is endangered by the subjectivity of the performer actively manifested in the sonic and temporal dimensions of the work. When the performer's *Moi* escapes from the rules of *Werktreue* it cannot be controlled or removed from his performances (Macdonel 2011, 21 – 22). As Beauvoir (see in Bergoffen, 2004) argues: "We can never directly touch the other in the heart of their free subjectivity." As a result of the struggle between these two forces a new interpretation of a musical work appears in each performance.

References

- Bergoffen, Debra 2004. Simone de Beauvoir. In Zalta N. Edward (ed), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available at: <http://plato.stanford.edu/entries/beauvoir/> (09.05.09).
- Dolmetsch, Arnold 1916. *The Interpretation of the Music of the XVII & XVIII Centuries*. London. Novello and Co LTD.
- Goehr, Lydia 2007. *The Imaginary Museum Of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. U.S.A: Oxford University Press.
- Hegel, G.W.F. 1975. *Aesthetics Lectures on Fine Art*. Transl. Knox T.M. vol.2. Oxford: Clarendon.
- Hegel, G. W. F. 1975 [1920]. *The Philosophy of Fine Art Vol. II*. Transl. F.P.B. Osmaston. New York: Hacker Art Books.
- Macdonel, Grisell 2009. *An Existential Semiotic Approach to Musical Performance*. M. A. Thesis. Helsinki University.
- Merleau-Ponty, Maurice 2006 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Great Britain: Routledge Classics.

- Savage W.H. Roger 2004. *Social Werktreue and the musical work's independent afterlife*. The European Legacy: Toward New Paradigms. Vol.9 Issue 4. Available at:
<http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a713670851>
- Tarasti, Eero 2000. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 2007. "A theory of Subject: Subject Reconsidered". Unpublished.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music: A psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute..

Metaforat ja Chopinin preludi op 28 no 4. Askel kohti metaforista musiikkianalyysiä.

Juha Ojala

1 Johdanto

Tämä analyysi on ensiaskel pragmatistis-semioottisesta sävellysprosessin teoriasta kohti sen testaamista. Päämääränä on paitsi tutkailla millaisia metaforisia tai suoria esiintymisiä kohteena oleva pieni preludi voi tuottaa, myös testata teorian inspiroimia musiikkianalyysin työkaluja. Pitkän tähtäimen tavoitteena on musiikin merkityksenmuodostumisen empiirisen tutkimuksen monimenetelmäinen kehittäminen.

2 Pragmatistis-semioottinen sävellysprosessin teoria

Hypoteesinä toimiva teoria (Ojala 2009a–b) yhdistää musiikin merkityksenmuodostumisprosessin eli musiikkisemioosin tutkimuksen kannalta keskeisiä musiikkikäsitteitä: tavan tutkia musiikkeja sosiaalisina ja kulttuurisina ilmiöinä, tavan tarkastella musiikkia sensomotorisesti kyvykkään subjektin vuorovaikutuksena ympäristönsä kanssa, sekä tavan ymmärtää musiikki-ilmiöitä merkitsevinä kertomuksina, tapahtumina ja tekoina. Teoria pohjautuu peirceläiseen pragmatismiin ja semiotikkaan sekä kognitiotieteiden ja mielenfilosofian morfologisen käänteeseen, erityisesti kognitiivisten metaforateorioiden ideoihin.

Kognitiivisten metaforateorioiden mukaan monimutkaiset ajatteluprosessit perustuvat *suoriin* (kirjaimellisiin, literal) esittymisiin, niille perustuviin yksinkertaisiin *perusmetaforiin* ja edelleen niille perustuviin *komplekseihin metaforiin* (esim. Lakoff & Johnson 1999; Gärdenfors 2000, 2005; Gibbs 2008; Kövecses 2010). Rakkaus on usein käytetty esimerkki kognitiivisista metaforista (ja siitä kuinka metaforat ovat läsnä rakkautta koskevissa kielellisissä ilmaisuissa). Metaforat on tapana (tässäkin) ilmaista esim. seuraavasti: [KOHDEKUNTA] ON [LÄHDEKUNTA], jossa abstraktimpi *kohdekunta* (target domain) on kognitiivinen rakenne, joka perustuu yksinkertaisempaan, konkreettisempaan *lähdekuntaan* (source domain). Komplekseja metaforia ovat esim. RAKASTAVAISET OVAT MATKUSTAJIA, RAKASTAVAISTEN YHTEISET TAVOITTEET OVAT MATKAN MÄÄRÄNPÄITÄ ja RAKKAUSSUHDE ON KULKUVÄLINE MÄÄRÄNPÄÄHÄN. Tämänäyppiset metaforat, jotka ilmenevät vaikkapa kielellisissä ilmaisuissa “He löysivät yhteisen tien”, “Tää meidän suhde ei edisty mitenkään” tai “Pyritkö sä samaan sun elämässä ku mä?”, perustuvat yksinkertaisempiin metaforiin, kuten

RAKKAUS ON LÄHEISYYTTÄ, TUNTEET OVAT VOIMIA, ELÄMÄ ON MATKA, PITKÄAIKAISET TOIMINNAT OVAT MATKOJA, ja edelleen perusmetaforiin, kuten TUNNEKOKEMUKSET OVAT FYYSIISIÄ KOKEMUKSIA, KIINTYMYS ON YHTEYTTÄ, OLOTILAT OVAT SIJAINTEJA, MUUTOS ON LIKETTÄ ja TAVOITTEET OVAT MÄÄRÄNPÄITÄ. Perusmetaforat puolestaan muodostuvat sensomotorisessa vuorovaikutuksessa, konkreettissa yhteydessä subjektiorganismien ja maailman (subjektien ja objektien) välillä.

Hypoteesin mukaan musiikki on todella lyhyesti kuvattuna todellista, kommunikatiivista, esittävää, hyödyllistä, ruumiillista ja epäarbitraarista. Ääni on objekti ja kommunikaation (ml. autokommunikaation) väline. Musiikki merkitsee kaksoismetaforana. Yleisten kognitiivisten metaforiin kytkeytyen musiikissa ääni erityisesti tuottaa koettuja tilanteita, jotka vastaavat kuulijan kokemuksessa maailman muita mahdollisia tilanteita, koska tilanteita esittävät käsiterakenteet (conceptual spaces) ovat keskenään yhteensopivia (samankaltaisia, samanmuotoisia, jopa samanlaisia). Niinpä musiikki tarjoaa turvallisia mahdollisuuksia kokea kohdattuja ja mahdollisesti kohdattavia tilanteita ja suhteuttaa niitä kokemukseen, mikä parantaa subjektin sopeutumisen mahdollisuuksia ja olemassaoloa. Tässä mielessä musiikki on peircelandaisittain sanottuna *tutkimusta* (inquiry), ja hypoteesi on siis eräänlainen musiikin pragmatistinen *leikkiteoria*. (Ojala 2000; 2003; 2008; 2009a–b.) Varsin hyvän yhteenvedon Lakoffin ja Johnsonin perinteen mukaisesta kognitiivisesta metaforateoriasta tarjoavat mm. Kövecses 2010 ja Gibbs 2008, jonka lopussa on myös Larry Zbikowskin katsaus metaforateoriasta ja sen taustoista musiikin yhteydessä. Suomessa metaforateoriaa on soveltanut musiikintutkimukseen myös mm. Riitta Rautio (2007).

3 Preludi

Tässä yhteydessä tarkoituksenmukaiseksi esimerkiksi oli haussa lyhyt ja ytimekäs, sanaton, piirteiltään selkeä mutta ilmaisuvoimainen, aiemmin runsaasti tutkittu teos, jolla ei tietävästi ole konkreettia ohjelmallista kertomusta, mutta joka toisaalta ei tietävästi pyri myöskään olemaan täysin abstrakti. Seuraava Frédéric Chopinin preludin op 28 no 4 e: (1838, ks. liite 1) jäsennys ei kuitenkaan lähde liikkeelle niinkään aiemmasta, yltäkylläisestä analyysi-perinteestä, vaan em. hypoteesistä ja erityisesti siitä, millaisia suoria esittymisiä tai metaforia teos voi välittää. Menemättä tässä yhteydessä syvemmälle analyytikon position tarkasteluun, jäsennykseen on luonnollisesti vaikuttanut tutkijan käytännön kokemus esittämisen ja opetuksen parissa. Länsimaisen musiikin parissa paljon soitettu ja hyvin tunnettu preludi on saanut aikojen kuluessa epiteettejä, joiden perusteella se on koettu liittyvän mm. suruun

(George Sandin kuvaus “Quelle larmes au fond du cloître humide?”), tukehtumiseen (Hans von Bülowin antama lisänimi “Suffocation”), hautaan (Alfred Cortot’n antama lisänimi “Sur une tombe”) ja kotiinpaluuseen (Benjamin Zanderin selostus “...this is a piece which goes from away to home”). Niinpä jäsennyksen lähtökohtana olikin kysymys siitä, kuinka tämänkaltaiset ilmaiset ja niiden perustana olevat musiikkikokemukset voivat kytkeytyä teoksen äänen ominaisuuksiin. En luonnollisesti voi antaa kattavia vastauksia, mutta kenties analyysi tuo esille joitakin enemmän tai vähemmän ilmeisiä korrelaatioita.

3.1 Tempo, tiheys, dynamiikka

Melodisten tai harmonisten motiivien tai muiden sävelkorkeusorganisaatioon liittyvien pintarakenteiden tarkastelun sijaan, kiinnitetään huomio ensin äänitapahtumien tiheyteen ja metriin. Alussa vakiintunut tasainen tapahtumien vuo tihenee ensin ennen puoltaväliä (t. 9) ja erityisesti stretossa kultaisen leikkauksen ympärillä (t. 16–18), jonka jälkeen tapahtumat harvenevat, lopulta kenraalipaussiin (t. 23) ja lopun kolmeen sointuun. Perustuen ainakin metaforiin ORGANISAATIO ON FYYSINEN RAKENNE, MUUTOS ON LIKETTÄ ja TEOT OVAT LIIKKEITÄ kuulija voi hahmottaa tiheyden muutoksia joko a) “passiivisten” objektien lisääntyvänä ja vähentyvänä aktiviteettina tai b) “aktiivisten” agenttien omatoimisina, lisääntyvinä ja vähentyvinä liikkeinä.

Tapahtumien tiheyden muutoksia tukevat samanaikaiset äänenvoimakkuuden muutokset (t. 9, 12 ja 16 tahdin 17 forteen ja takaisin pianoon, *smorzando* ennen kenraalipaussia sekä lopun *pianissimo*). Hiljaisuus, hiljainen ääni versus voimakas ääni sekä niiden väliset muutokset puolestaan korreloivat maailman koettujen ilmiöiden kanssa tyypillisesti seuraavaan tapaan, perustanaan maailman tapahtumien (objektien ja subjektien) suora esittyminen:

Taulukko 1. Äänen dynamiikan tyypillinen korrelointi maailman koettujen ilmiöiden kanssa.

piano, pianissimo	::	vähän tai pieniä tapahtumia, passiivisia objekteja tai subjekteja; lepotila, voimien poissaolo, toimimattomuus
forte	::	paljon tai suuria tapahtumia, aktiivisia objekteja tai subjekteja; voimien vaikutus objekteihin; subjektien ponnistelu, voima, toiminta
crescendo– diminuendo	::	muutokset aktiivisuuden ja passiivisuuden välillä; voimien suuri vs. pieni vaikutus objekteihin; subjektin

		ponnistelu vs. yrittämättömyys, luopuminen
hiljaisuus	::	täydellinen tapahtumien, objektien ja subjektien poissaolo, olemattomuus; lepo, uni, kuolema; riippumattomuus voimista, immateriaalisuus, saavuttamattomuus

Niinpä teoksen dynaamisista ja metrisistä piirteistä muodostuu nelivaiheinen narratiivi:

piano–largo (t. 1 – 8, 10–11, 13–15)	::	passiivisuuden status quo, lepotila ja siihen liittyvä käsitesulautuma (conceptual blend), ml. kuolema
cresc.–dim.- yhdistelmät sekä stretto–forte (t. 9, 12, 16–18)	::	vastakkaisuus, konflikti aktiivisuuden ja passiivisuuden, lepotilan ja voiman, levon ja ponnistelun välillä
diminuendo (t. 18–20)	::	paluu aiempaan tilanteeseen (joko konkreettisesti tai muistiesityksenä) ennen konfliktin lopullista ratkaisua?
smorzando, G.P. ja lopun pianissimo (t. 21–25)	::	passiivisuuden ja aktiivisuuden välisen konfliktin (re)soluutio, ratkaisu, status quon transformaatio

Tämä siis tuloksena ilman, että sävelkorkeusorganisaatiota tai sointia on lainkaan huomioitu. Tukevatko niitä koskevat huomiot yllä olevaa? Siirrytäänpä tarkastelemaan melodiaa.

3.2 Päämotiivi, jatkuvuus ja epäjatkuvuus

Homofonisessa satsissa huomio kiinnittyy sopraanolinjaan ja sen päämotiiviin: pitkä ääni, liike ylös ja takaisin alas (t. 1–). Ylös ja alas? Niin, vaikka on todettu että eri musiikkikulttuureissa samaa äänen ominaisuutta voidaan kuvata monin eri tavoin (esim. terävä–raskas, pieni–suuri, nuori–vanha jne.), tässä käytetään siis perinteistä termiparia ylös–alas edustamassa koko sävelkorkeuteen (engl. pitch) liittyvän sulautuman pooleja, ts. noudatetaan metaforaa SÄVELKORKEUSSUHTEET OVAT PYSTYSUORAN ULOTTUVUUDEN SUHTEITA (ks. Cox 1999; Zbikowski 2002, 65–77; Eitan & Timmers 2006; Ojala 2009, 405–413). Arnie Coxin (1999) mukaan sävelkorkeuden käsitteen (tai käsitesulauman) perustana on erityisesti ruumiillinen kokemus *matalaan* säveleen verrattuna *korkean* sävelen kokemiseen ja

tuottamiseen liittyvästä suuremmasta määrästä ilmaa, ponnistusta, jännitystä – ylipäättään korkeammasta tai suuremmasta olotila-sijainnista (metaforat OLOTILAT OVAT SIJAINTEJA, MUUTOS ON LIKETTÄ ja perusmetafora ENEMMÄN ON YLÖS (MORE IS UP, esim. Lakoff & Johnson 1999, 47–56).

Niinpä preludin melodinen päämotiivi on metafora ainakin liikkeelle korkeampaan ponnistuksen ja jännityksen tilaan ja takaisin alkuperäiseen tilaan. Kun motiivi toistuu, se esittyy myös jännityksen ja sen purkautumisen jatkumona, aktiivisuuden ja passiivisuuden, yrityksen ja siitä luopumisen jatkumona. Jännitys ja sen purkautuminen puolestaan voivat merkitä kovin monta asiaa. Mutta tässä tapauksessa voidaan väittää, että päämotiivi liittyy loogisesti hengittämiseen ja sen suoraan esittymiseen: liike ylös sisään- ja liike alas uloshengitykseen – ja siten elämän ja kuoleman esittymiseen. Normaali aikuisen ihmisen hengityskierto normaalitilassa T_{tot} on yleensä 3,75–5 sekuntia. Rudolph Serkinin tulkinta on yksi hitaimmista, ja siinä päämotiivin yhden tahdin mittainen “hengityskierto” on keskimäärin 4,9 sekuntia. Jevgeni Kissinin nopeassa tulkinnassa T_{tot} on puolestaan 4,1 sekuntia, tämäkin mitattuna ensimmäisistä 12 tahdistä. Sisään- ja uloshengitysten kestojen välinen suhde puolestaan on normaalisti noin 2:1, mutta uloshengityksen vaikeutuessa suhde tyypillisesti kasvaa – tässähän suhde on 3:1 (Korppi 1999). Chopinin on täytynyt paitsi tietää, myös tuntea tämä. Majka, Godzik & Wittin (2002) mukaan Chopiniä lapsuudesta kuolemaan saakka vaivannut tauti ei ollut tuberkuloosi vaan perinnöllinen kystinen fibroosi, joka johti keuhkoputkien laajentumaan Chopinin kuolemansyynä. Mallorcallakin, jossa Chopin talvella 1838–1839 sävelsi (ja työsti aiemmin säveltämiään) preludeja, hän kykeni välillä “vain yskimään ... ja odottamaan kevään tai jonkun muun tuloa” samaan aikaan kun “käsikirjoitukseni nukkuvat ja minä en voi nukkua” (kirje Juljan Fontanalle 14.12.1938, Opieński 1988/1931, 187).

Päämotiivin toistuminen kytkeytyy siis loogisesti elämään ja kuolemaan, jatkuvuuteen ja epäjatkuvuuteen: alettuaan se vahvistetaan riittäväällä toistolla ja sen oletetaan jatkuvan. Hengityskierron lisäksi jatkuvuutta esittää myös motiivin sisäinen rakenne: pitkään soiva sävel, joka ilmaisee olemassaolonsa ja sijaintinsa ympäristöstä riippumatta: OLEMASSAOLO ON SIJAINNIA TÄSSÄ. Tätä olemassaoloa ja sen jatkuvuutta vastustavat jatkumattomuuden metaforat. Päämotiivin asteittainen laskeutuminen (t. 1–12 ja uudestaan t. 13–23) kytkeytyvät metaforiin VÄHEMMÄN ON ALAS (vrt. ENEMMÄN ON YLÖS), KUOLEMA ON MENEMISTÄ POIS ja

KUOLEMAN AIHEUTTAMINEN ON PAKOTETTUA POISTUMISTA, vaikuttavana voimana tässä säestyksen harmonian metaforinen painovoima, joka vetää motiivia alaspäin.

3.3 Repeämät ja vastakkainasettelun harmoninen ratkaisu

Jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden kiista on läsnä myös melodian yksityiskohdissa. Kenraalipaussi (t. 23) leikkaa melodialinjan poikki, peruuttamattomasti. Katko ja hiljaisuus kieltää metaforan TEOT OVAT LIIKKEITÄ: ei ole liikettä, ei tapahtumia, ei mitään. Mikä on ollut, on poistunut saaden aikaan absoluuttisen levon, jopa kuoleman. Niinpä päämotiivin muunnettu augmentaatio viimeisessä kahdessa tahdissa voi hahmottua viimeiseksi henkäykseksi, joka päättää matkan, elämän. (“Sisäänhengityksen pidentyminen on merkki vakavasta tilanteesta”, Korppi 1999, 1388; KUOLEMA ON MATKAN LOPPU.)

Päämotiivin vakaa kulku keskeytyy kenraalipaussin lisäksi kolmeen repeämään, joita käsiteltiin jo osittain tapahtumien tiheyden yhteydessä. Ensimmäiselle (t. 9) ja kolmannelle (t. 16–18) on yhteistä se, että ne vastaavat päämotiivin vääjäämättömästi tapahtuneeseen laskuun (t. 1–8) tai sen uudelleen alkamiseen (t. 13–15; VÄHEMMÄN ON ALAS, KUOLEMA ON MENEMISTÄ POIS jne.) lisääntyneellä aktiivisuudella, päämotiivin monipuolisella työstämisellä (ikään kuin eri vaihtoehtoja etsien: KEINOT OVAT POLKUJA, EDISTYMINEN ON LIKETTÄ PÄÄMÄÄRÄÄ KOHTI) ja pyrkimyksenä ylöspäin, joka kuitenkin epäonnistuu, repeämän melodinen kaarros kun palaa takaisin, lähtöpistettään alemmaksikin, “murtuneeseen” päämotiiviin (t. 10–11, 18–20), jossa pitkälinjaisen sekuntiliikkeen on korvannut terssiliike, ja legatokin on katkennut. Ensimmäisen repeämän jälkeinen aaltoilu murtuneella päämotiivilla ja säestyksen e: iv–V7–iv... -kululla johtaa kadenssinomaiseen toiseen repeämään (t. 12), läheltä piti -tilanteeseen, jossa aiemmin säännöllisesti sykkinyt säestys on (jo) lakannut, mutta päämotiivista työstetty kaarros jaksakin nyt kääntyä ylös kirpeästä dis1–d2-viillosta huolimatta ja tarinan uuteen alkuun (t. 13), vapaasti ilman säestyksen myötävaikutusta (VAIKEUDET OVAT LIIKKEEN ESTEITÄ, APU ON TUKEA, VAPAA TOIMINTA ON OMATOIMISTA LIKETTÄ ILMAN ESTEITÄ.)

Tarina alkaa uudestaan kuin alussa. Kolmas repeämä tapahtuu jo pian uudelleenkäynnistymisen jälkeen, ja lopputuloksena siis jälleen “murtunut” päämotiivi (t. 18–20), josta viimeksi tarina toisen repeämän kautta alkoi uudestaan. Onko kyse siis ratkaisemattomasta, päättymättömästä kamppailusta jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden, yrityksen ja levon välillä – päättymätön melodia *senza fine*? Vastaus vaikuttaa synkältä kun melodia laskee viimeisen,

ratkaisevan askelen supertoonikalta toonikalle (t. 20–21) täydentäen laskeutumisen tonaliteettia hallitsevalta dominantilta (HALLINTA ON YLHÄÄLLÄ.). Alaspäin vetävä voima on voittanut päämotiivin pyrkimykset, seuraa kenraalipaussi ja viimeinen henkäys, kuolema (KUOLEMA ON LEPO, KUOLEMA ON MATKAN LOPPU).

Ratkaisu vaikuttaa synkältä, jollei oteta huomioon mitä harmoniassa tapahtuu kun ratkaiseva askel toonikalle otetaan (t. 20–21). Tähän saakka harmonia on ollut joko hämärrettyä (keinoin joita ei tässä yhteydessä mahduta käsittelemään) taikka (taitteiden alussa, repeämissä ja murtuneen päämotiivin aikana) selkeästi soinnuilla i, i $\bar{\bar{o}}$ 7, iv ja V7 operoivaa. T. 21 alussa ilmestyvä C-duurisointu (jossa todennäköisesti harkitusti on säestyksessä vain juuri ja kvintti) eli e: VI on aiemmin esiintymätön kolmisointu, uusi tapahtuma, uusi voima, joka seuraa dominanttia mollitoonikan sijaan ja tuo kestävän, suuren duurimoodin tilanteeseen mukaan (myös e: I $\bar{\bar{6}}$ -sointuna t. 22) kohti käännettyä saksalaista ylinousevaa sekstisointua (e: S6, t. 23), jonka jälkeen ei ole mitään. Murtunut päämotiivi esittyy hyvästijättönä ennen vapautumista tyhjyyteen. Päämotiivin “koraaliversio” lopussa on siten viimeinen henkäys, kun kamppailusta alaspäin vieviä voimia vastaan on luovuttu. Mutta samalla viimeisten t. 21–23 duurisoinnut ja S6 tuovat esiin uuden voiman, kamppailemattomuuden tilan, joka johtaa immateriaaliseen hiljaisuuteen, jota syy–seuraus-suhteet eivät voi tavoittaa – vaikuttaa siis tapahtuvan jonkinlainen eksistentiaalinen siirtymä voimien vaikutuksen ulkopuolelle, transfiguraatio tai transsendenssi (negaationa metaforalle OLEMASSAOLO ON SIJAIN TÄSSÄ).

4 Pohdintaa

Tämän varsin runolliseksi äityneen alustavan hahmottelun jälkeen voi olla sopivaa arvioida metaforisen analyysin menetelmiä ja mahdollisuuksia. Vaikka tarkoitus ei ole väistää osumia vajoamalla tämän analyysin kokeilevaan, suuntaa hahmottavaan luonteeseen, voi olla syytä silti huomauttaa, että tässä yhteydessä ei suinkaan ole käytetty kaikkia tarjoutuvia menetelmiä, vaan itse asiassa vain tähän mittakaavaan mahtuen analyytikon omaa hahmottamista, jonka tukena on ollut hypoteesin lisäksi kognitiivisissa metaforateorioissa esitettyjä käsityksiä, eikä edes kaikkia niitä (esim. kognitiivisia sulautumia vain sivuttiin, ks. Fauconnier & Turner 2002, Gibbs 2008; Zbikowski 2002). Tässä ei myöskään hyödynnetty aikametaforia, eikä käsitelty tunteita eikä niihin liittyviä metaforisia rakenteita. Sointia ei käsitelty lainkaan, harmoniaa hyvin vähän, eikä melodian käsittelykään ollut mittakaavasta johtuen kattavaa. Metaforisen analyysin työkaluina voidaan käyttää mm. kuuntelukokemusten

tarkastelua kerronnallisista menetelmin, haastatteluin, tai vaikkapa psykometrisin ja jopa aivotutkimuksen menetelmin.

Työ ei tekevältä lopu tässäkään: metaforista analyysiä tulee soveltaa eri kohteisiin (ja eri versioihin samoista kohteista), sen menetelmiä kehittää monialaisemmiksi ja tarkentaa, kytkeä sen menetelmiä paremmin musiikkianalyysin ja laajemmin musiikintutkimuksen muihin menetelmiin ja musiikkisemiotiikan vahvaan tulkitsevan analyysin perinteisiin. Analyysien myötä hypoteesia tulee luonnollisesti myös tarkentaa.

Onko siis lopputuloksena länsimaiseen romanttiseen pianomusiikkiin jossain määrin perehtyneen ja siihen enkulturoituneen analyttikon liian subjektiivinen tulkinta? Missä määrin nämä kokemukset voivat olla yhteisiä omissa kulttuureissamme tai niiden ulkopuolella? Löytyykö tästä preludista jonkinlaista narratiivista arkkityyppiä, joka puolestaan voisi olla enemmän tai vähemmän kulttuurisidonnainen (vrt. esim. Richard Straussin *Kuolema ja kirkastus*)? Löytyykö metaforisesta analyysistä keinot musiikkisemioosin tutkimiseen?

Ehkä omena ei kauas puusta putoa, mutta 10-vuotias tyttäreni päätyi teoksen kuultuaan kuvaamaan sitä (mitä "se" sitten olikaan) varsin metaforateoreettisin termein: "[S]äiliö, jossa se loikkii, haluaa vapautteen, mutta sisällä on mukavampaa", "se yrittää uudestaan ja uudestaan ja uudestaan. Sitten se putoaa alaspäin ja koettaa sieltä päästä pois, mutta se ei pääse." (viitaten perustavaan KATEGORIAT OVAT SÄILIÖITÄ-metaforaan.) Hänen tulkintansa taisi siis olla hieman pessimistisempi kuin minun, noin ensikuulemalta. Kokemuksissamme on niiden raportointien perusteella kuitenkin yhteistäkin, ja nämä erot ja yhtäläisyydet taitavat juuri kertoa siitä keitä me olemme.

Lähteet

Cox, Arnie 1999. *The metaphoric logic of musical motion and space*. Musiikinteorian väitöskirja. Eugene: University of Oregon.

Eitan, Zohar & Renee Timmers 2006. Beethoven's last piano sonata and those who follow crocodiles. Cross-domain mappings of auditory pitch in a musical context.

Teoksessa M. Baroni ym. (toim.), *Proceedings of the 9th international conference*

on music perception and cognition. Bologna: Bononia University Press.

<http://stephanus2.socsci.kun.nl/mmm/papers/ET_ICMPC06.pdf>

- Fauconnier, Gilles & Mark Turner 2002. *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Gibbs, Raymond W. Jr. (toim.) 2008. *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gärdenfors, Peter 2000. *Conceptual spaces. The geometry of thought*. Cambridge: The MIT Press.
- Gärdenfors, Peter 2005. *The dynamics of thought*. Springer Verlag.
- Korppi, Matti 1999. Miten auskultoin lapsen keuhkot. *Duodecim* 115 (13), 1387–1392.
- Kövecses, Zoltán 2010. *Metaphor. A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, George & Mark Johnson 1999. *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books.
- Majka, Lucyna – Joanna Gozdzik – Michał Witt 2003. Cystic fibrosis – a probable cause of Frédéric Chopin's suffering and death. *Journal of Applied Genetics* 44 (1). 77–84.
- Ojala, Juha. 2009a. *Space in musical semiosis. An abductive theory of the musical composition process*. Acta Semiotica Fennica XXXIII. Imatra: International Semiotics Institute. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5431-28-5> .
- Ojala, Juha 2009b. Tila musiikin semioosissa. *Musiikki* 39 (2), 74–80.
- Ojala, Juha 2003. Musical composition process as action and experience. A naturalistic approach to cognition as a framework for a theory of the musical composition process. Teoksessa Eero Tarasti (toim.), *Musical Semiotics Revisited*. Acta Semiotica Fennica XV, Approaches to Musical Semiotics 4, Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis IX. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute, Suomen Semiotiikan Seura & Helsingin yliopisto, 288–299.
- Ojala, Juha 2000. Music in space – space in music. Teoksessa Määttänen, Pentti (toim.), *Pragmatist viewpoints on art. Proceedings of the AWE Symposium in Helsinki, June 2000*. UIAH Working Papers F19. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 48–60.
- Ojala, Juha 2008. Spatial embodiment of musical semiosis. Teoksessa Martinelli, Dario (toim.), *Music–Senses–Body, Proceedings of the 9th International Congress on Musical Signification*. Acta semiotica Fennica XXXII. Roma: Università di Roma Tor Vergata, 497–504.

Opieński, Henryk (toim.) 1988 [1931]. *Chopin's letters*. Käänt. E. L. Voynich. New York: Dover.

Rautio, Riitta. 2007 Musiikin merkitys ja sen verbalisointi. Kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan. *Musiikki* 37 (2), 3–22.

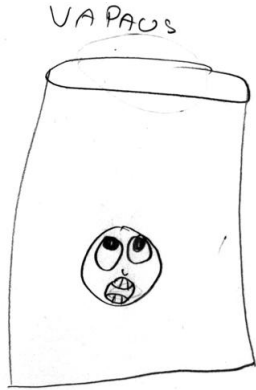
Zbikowski, Lawrence 2002. *Conceptualizing music. Cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford: Oxford University Press.

Liite 1. Frédéric Chopin: Preludi op 28 no 4 e

No 4

The image displays the musical score for Frédéric Chopin's Prelude, Op. 28, No. 4. The score is written for piano and consists of 25 measures. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and an 'espressivo' marking. The bass line is marked 'sempre tenuto'. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 1 through 25 are indicated above the notes. A 'Stretto' marking appears above measure 13. Dynamics include *f* (forte) at measure 17, *dim.* (diminuendo) at measure 18, *p* (piano) at measure 20, and *sforz.* (sforzando) at measure 22. The piece concludes with a double bar line at measure 25, followed by a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a fermata over the final chord.

Liite 2. “Se haluaa päästä vapauteen”. 10-vuotiaan kuvallinen hahmotelma Chopinin preludista op 28 no 4.



Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion varhaisvaiheet

Mikko Ojanen

Studion synty ja toiminnan painopisteet

Helsingin yliopiston musiikkitieteen studiolla on ollut keskeinen asema suomalaisen elektroakustisen musiikin synnyssä sekä happeningien ja undergroundin rantautumisessa Suomeen. Pohjoismaiden vanhin, edelleen toiminnassa oleva, julkinen elektronimusiikkistudio perustettiin professori Erik Tawaststjernan aloitteesta Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitokselle lukuvuoden 1961–62 aikana. Päätökseen ”ääniteknillisen laboratorion” perustamisesta vaikuttivat muun muassa nuoret musiikkitieteen opiskelijat Erkki Salmenhaara, Ilkka Oramo ja Ilpo Saunio. Tarkoituksena oli rakentaa Suomeen eurooppalaisia trendejä vastaava studio ja sitä rakentamaan kutsuttiin fysiikan opiskelija Erkki Kurenniemi (s. 1941).

Kurenniemi oli Salmenhaaran ja Oramon kansakouluaikainen ystävä. Heidän kanssaan hän rakensi fysiikan demonstraatiovälineistä ja lankamagnetofonista pienimuotoisen elektronisen musiikin studion 1950-luvun lopulla Helsingin Normaalilyseon urkuparvelle. Kurenniemi oli radioamatööri, joten sähkötekniikan perustaidot ja kiinnostuksen elektroniikan rakenteluun hän oli hankkinut jo nuorella iällä. Vuonna 1961 Kurenniemi oli aloittanut opinnot ydinfysiikan laitoksella ja heti opintojensa alkuvaiheessa saanut assistenttuurin laitoksen laskentakeskuksessa, jossa hän toimi vastahankitun analogiatietokoneen ohjelmoijana. Elektroniikkarakentajana Kurenniemeä kiinnosti sähköinen äänentuotto ja -muokkaus. Salmenhaara ja Oramo puolestaan kävivät opiskelemassa uutta musiikkityyliä muun muassa Darmstadtin kesäkursseilla. (Tarkemmin studion synnystä ks. mm. Kuljuntausta 2002, 194–199 ja 204–205; Ojanen & Suominen 2006, 16–20; Tiits 1990, 9–12.)

Alun perin Porthanian kuudennen kerroksen toimistohuoneen nurkassa sijainnut studio sai vuonna 1963 tilat talon kellarista. Uusiin tiloihin Kruununhakaan Vironkatu 1:n kiinteistöön laitos muutti vuonna 1967. Studion toiminta painottui 1960-luvulla lähinnä Kurenniemen laite- ja soitinsuunnitteluun. Kurenniemen visioiden avarakatseisuus niin taiteen, tieteen kuin teknologian parissa ja hänen rakennusprojektinsa antoivat suomalaisille säveltäjille ja taiteilijoille mahdollisuuden toteuttaa teoksiaan sähköisessä muodossa. Omalaatuisesta suunnittelusta johtuen Kurenniemi oli ainoa, joka osasi käyttää studiota ja tästä syystä hän toimi laajasti yhteistyössä säveltäjien ja taiteilijoiden kanssa. Kurenniemen perustettua Digelius Electronics Finland -yhtiön,

muun muassa sähkösoitinten kehittelyä varten, hänen panoksensa yliopistolla väheni 1970-luvun aikana.

Kurenniemen työtä jatkoi säveltäjä Jukka Ruohomäki, jonka myötä studiolla alkoi myös säännöllinen elektroakustisen musiikin sävellyksen opetus vuonna 1972. Kurenniemen soittimet säilyivät käytössä 1970-luvun loppuun, mutta studion sommittelu muuttui konventionaalisemmaksi nauhamusiikkistudioksi ja sen käyttö oli mahdollista myös ilman tiivistä yhteistyötä studiohenkilökunnan kanssa. Ruohomäen siirryttyä Tööt-filmin palvelukseen lyhytelokuvien ja tietokonegrafiikan pariin studiota hoitamaan tuli Englannista säveltäjä Andrew Bentley. 1980-luvun puolen välin jälkeen studion toiminta on painottunut tutkimuksen, ohjelmoinnin ja opetuksen kehittämiseen – myös elektroakustisen musiikin sävellys on jatkunut näihin päiviin saakka.

Studion sijainnit:

Porthania 6. krs. 1961–1963

Porthanian kellari 1963–1967

Vironkatu 1: 1967–1981 (neljässä eri tilassa)

Vironkatu 7: 1981–1984 (väliaikainen sijoitus remontin aikana)

Vironkatu 1, 1b-kerros: 1984 alkaen



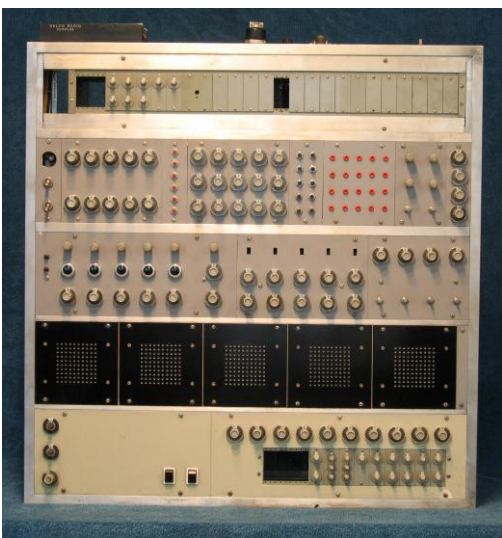
Kuva 1. Helsingin yliopiston elektronimusiikin studio vuonna 1972. (Kuva: Kurenniemen arkisto)

Yliopiston studion teknologian kehitys

Kurenniemen suunnitelmat olivat kokonaisvaltaisia ja useasta aikalaisestaan poiketen hänen studiosa pohjautui digitaaliseen ohjauslogiikkaan. Kurenniemi ei vierailut Euroopan

elektronimusiikin keskuksissa, eikä valinnut suunnittelunsa pohjaksi ajalle tyypillistä nauhamontteerausstudion mallia. Hänen inspiraationaan olivat pikemminkin ydinfysiikan laitoksen analogiatietokoneella tehdyt ohjelmointikokeilut sekä RCA:n syntetisaattori (Olson 1967, 414–426) kuin analoginen äänisynteesi, johon esimerkiksi Robert Moogin 1960-luvun aikana kehittämät syntetisaattorit perustuivat. (Kurenniemi 1971, 37; 2004.) Näiden lisäksi soitinsuunnittelua ohjasivat markkinoille tulleet uudet elektroniset komponentit, joita Kurenniemi sovelsi musiikkiteknologiaan. Kurenniemen 1960-luvulla kehittäneet studiolaitteet ja sähkösoittimet voidaan tulkita jatkuvaksi tutkimusprojektiksi, jonka edetessä kehitettiin digitaalisia musiikkisignaalin ohjaus- ja muokkausmenetelmiä sekä soitinten käyttöliittymiä ja digitaalisen muistin toteutusta.

Kurenniemen studio rakentui niin kutsutun Integroidun syntesoijan ympärille. Tämän laajan laitekokonaisuuden, jonka tarkoituksena oli mahdollistaa studion kaikkien toimintojen ohjaaminen, kehittelyn hän aloitti vuonna 1964 (kuva 2). Integroitu syntesoija muodostui kolmesta yksiköstä (generaattori-, suodin- ja miksausyksikkö). Kurenniemen tavoitteena oli automatisoitu, digitaaliohjattu studio, joka lopulta ohjaisi jopa studion kelanauhureita. Nauhureita ei kuitenkaan koskaan saatu kytkettyä Integroituun syntesoijaan ja siltä osin työ jäi kesken. Tästä huolimatta laitteisto oli esillä ainakin Jyväskylän kesässä (1965) ja Amos Andersonin museon Sähköshokki-illassa (1968). Integroidun syntesoijan generaattori- ja miksausyksiköt ovat edelleen tallessa, mutta ne eivät ole olleet toimintakuntoisia yli 40 vuoteen, siksi tarkkaa tietoa laitteen toiminnasta on mahdotonta enää saada. Tätä varhaista studiolaitteistoa on kuitenkin mahdollista kuulla ja tutkia sillä toteutettujen teosten kautta (esimerkiksi Ralph Lundsten & Leo Nilson: *Aloha Arita* (1965–66) ja Erkki Kurenniemi & Kari Hakala: *Saharan Uni I & II* (1967)).



Kuva 2. Integroitu syntesoija: generaattoriyksikkö (1964–1965). (Kuva: Ojanen & Suominen 2004)

Vuonna 1968 Kurenniemi vieraili Teatro Communalen International Convention of Experimental Centres of Electronic Music -konferenssissa Firenzessä, jossa hän esitteli Helsingin yliopistoon suunnitteilla olevaa tietokoneverkkoa. Eri puolelle yliopistoa sijoitetut päätietokoneet olisi kytketty laskentakeskuksen palvelimeen ja tällä toteutuksella musiikkia olisi voitu tuottaa sijainnista riippumatta – jopa kotoa käsin. Verkkoon kytkemistä varten suunnitteilla oli myös analogi-digitaali- ja digitaali-analogi -muuntimia. (Zaffiri 2007, 388 ja 392; Tawaststjerna 1968.) Tietokoneverkko jäi suunnitteluasteelle, mutta Kurenniemi jatkoi kuitenkin kehittäilytyötä ja moderneja digitaalimiksereitä enteilevä Dimix (digitaalinen mikseri ja ristikytkentälaite, 1972) oli myös varustettu sarjaportein mahdollista verkkoon kytkemistä varten.



Kuva 3. Digitaalimikseri Dimix (1972) (Kuva: Kurenniemen arkisto)

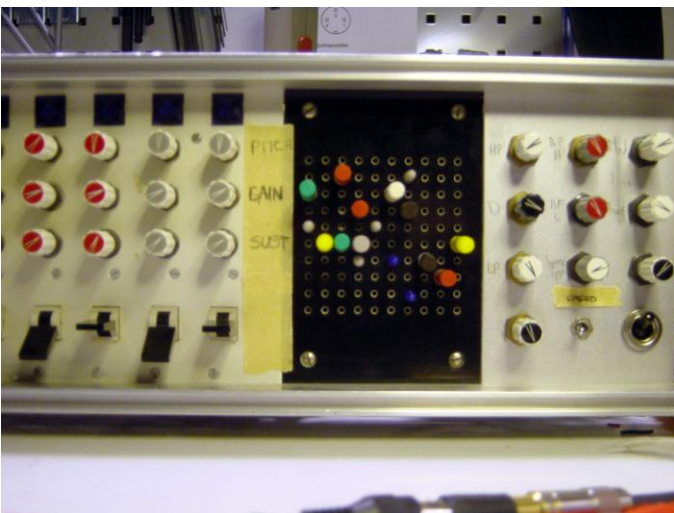
Kurenniemen soitinsuunnittelun omaperäisiä piirteitä ovat digitaalisen muistin sovellukset, reaaliaikainen ohjaus ja soitinten kompakti koko. Kurenniemi rakensi soittimiinsa ennakkoluulottomia ja innovatiivisia käyttöliittymiä – esimerkiksi Dicoa (1969) ohjelmoidaan ”hipaisuhiirellä” ja Dimi-O:ta (1971) puolestaan siihen kytketyn videokameran kuvalla – esimerkiksi tanssien kameran edessä. Firenzen konferenssissa Kurenniemi tutustui amerikkalaisen Manford L. Eatonin ajatuksiin biomusiikista. Näiden ajatusten pohjalta syntyivät Dimi-S (Seksofoni, 1972), jonka ohjaussignaalina toimii ihon sähköjännite ja jota soittaa neljä ihmistä toisiaan kosketellen sekä Dimi-T (Elektroenkefalofoni, 1973), joka puolestaan ”lukee ajatuksia” ohjaussignaaliana soittajan aivosähkökäyrä (EEG).



Kuva 4. Dico ja "hipaisuhiiri" (1969) (Kuva: Ojanen & Suominen 2004)

Kurenniemen toimintaa kuvaa tietynlainen viimeistelelemättömyys. Soitin- ja laitesuunnittelun osalta tämä johtuu niukoista taloudellisista resursseista; kaikkea ei voitu toteuttaa suunnitelmien laajuudesta johtuen. Kurenniemen soitinsuunnittelussa yhdistyi samanaikaisesti täsmällinen rationaalinen ongelmanratkaisu ja tulevaisuuteen kurottava utopismi, jota ajankohtaisella teknologialla ei ollut mahdollista toteuttaa. Kuvaavan esimerkin Kurenniemen (1971, 41) ajattelusta antaa *Musiikki*-lehdessä julkaistu artikkeli elektronimusiikin soittimista, joka päättyy oletukseen, että "[...] 1980-luvulla säveltäjä voi keskustella studiosa kanssa elleivät laitteet jopa pysty lukemaan hänen ajatuksiaan."

Haasteelliseksi Kurenniemen soitinten tutkimisen ja soittamisen tekee se, että laitteiden toimintoja ei ole merkitty niiden käyttöliittymiin, eikä soittimista ole olemassa käyttöohjeita – muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Tyypillistä onkin, että tutkimustyön edetessä laitteisiin on kiinnitetty jälkikäteen merkintöjä toiminnoista (ks. kuva 5). Tämänhetkisen tutkimustyön oheistuotteina onkin tarkoitus tuottaa videomanuaalit vielä toimivien soitinten käytöstä.



Kuva 5. Andromatic (1968) vuonna 2002. (Kuva: Kurenniemen arkisto)

Sävellystyö yliopiston studiossa

Yliopiston studiossa syntyi teoksia useilta tuona aikana Suomessa työskennelleiltä – myös ulkomaalaisilta – säveltäjiltä. Ensimmäiset teokset syntyivät heti kun studiolaitteisto oli tuotantokunnossa. Kaksi keskeistä ensimmäistä teosta ovat Kurenniemen *On–Off* ja Erkki Salmenhaaran *White Label*. Soinniltaan hyvin läheisesti toisiaan muistuttavat teokset valmistuivat keväällä 1963 ja olivat esillä seuraavana kesänä Jyväskylän musiikkpäivillä (ks. tarkempi esitys Kurenniemen teoksesta *On–Off* Lassfolkin artikkelissa tässä julkaisussa).

Davies (1968, 147) mainitsee muun muassa ruotsalaisen Folke Raben säveltäneen kaksi teosta (*Elmus* ja *Sverige*) yliopiston studiossa vuonna 1964. Niin ikään ruotsalaiset säveltäjät Ralph Lundsten ja Leo Nilson toteuttivat Kurenniemen materiaalinauhujen pohjalta ainakin teoksen *Aloha arita* (1965–1966). Teos on toteutettu Tukholman EMS-studiossa, mutta siinä on selkeästi kuultavissa myös Helsingin yliopiston studion sointia. Lundstenin kanssa Kurenniemi teki tiivistä yhteistyötä aina 1970-luvun puoleen väliin saakka rakentaessaan hänelle muun muassa sekvensseri-oskillaattori Andromaticin (1968) ja Seksofonin (Kärleksmaskin, kuten Lundsten laitetta kutsuu). Myös Dimi-O:n ainoa valmistunut yksilö päätyi Lundstenin Andromeda-studioon 1970-luvulla, kuten syntetisaattorit Dimi-A (1970) ja Dimi-6000 (1974).

Kotimaisista säveltäjistä muun muassa Henrik Otto Donner valmisti Kurenniemen kanssa yhteistyössä musiikkia Eino Ruutsalon elokuvaan *Kaksi kanaa* (1963) ja *Hyppy* (1965). Kurenniemi teki yhteistyötä myös Mauri Antero Nummisen kanssa, jolle hän rakensi Sähkökvartetti-yhtyeen shokeeraavista esityksistä kuuluisaksi tulleen Sähkökvartetti-soittimen (1968). Säveltäjä Jukka Ruohomäki toteutti käytännössä katsoen kaikki ensimmäisen sävellyskautensa (1970–1978) teokset yliopiston studiolla. (Tarkemmin Ruohomäen tuotannosta ks. Ojanen 2007.)

Vakavan elektroakustisen musiikin ohella studiossa työstiin myös populaarimpaa ilmaisua. 1980-luvun alussa ”futupoppia” soittava Organ ”miehitti studion omin lupineen vuodeksi omaan käyttöönsä” (Organ 2001). Orkesterin ensimmäinen ja ainoa albumi *Nekrofiilis* (PÄLP-33, Poko Rekords, 1982) on toteutettu Finnvox-studiolla, mutta esituotantoversioita ja taustanauhoja on työstiin yliopiston studiolla, jonka nauhavarastoon on arkistoituna Organin harjoittelu- ja materiaalinauhoja.

Kotimaista yhteistyötä

Yliopiston studion keskeinen rooli elektroakustisen musiikin sävellyskeskukseksi säilyi aina 1970-

luvun puolelle saakka. Sävellystyö Yleisradiossa vakiintui vasta, kun Kokeilustudio perustettiin vuonna 1972. Varhaisvaiheessa – 1950- ja 1960-luvuilla – Yleisradion studiolaitteisto koottiinkin vain tarpeen vaatiessa muutamaksi kuukaudeksi kerrallaan (Kuljuntausta 2002, 192–194). Vuonna 1958 Martti Vuorenjuuri toteutti laajan radiofonisen teoksensa *Uljas uusi maailma* Yleisradion laitteistolla. Vuonna 1960 Bengt Johansson kokosi Yleisradion laitteistosta studion noin puoleksi vuodeksi toteuttaakseen *Kolme elektronista etydiä* ja Reijo Jyrkiäinen vuonna 1963 säveltääkseen teokset *Sounds I* ja *II* sekä *Idiopostic I*. Myös Ilkka Kuusiston *Ritmo Acustico* (1963) syntyi Yleisradion väliaikaisessa studiossa samoihin aikoihin. (Kuljuntausta 2002, 187–188.) Kurenniemi osallistui Yleisradiossa 1960-luvun puolella välissä alkaneisiin ”radiotyön” kursseihin ja 1970-luvulla Kurenniemi rakensi Yleisradiolle Dimi-6000 -syntetisaattorin. Hän kävi myös vetämässä kursseja Kokeilustudiossa ohjelmoinnista ja syntetisaattorin toiminnasta yhteistyössä Jukka Ruohomäen kanssa 1970-luvun puolivälissä (Sirén 1976, 55). Sibelius-Akatemiassa elektroakustisen musiikin sävellyksen opetus alkoi Osmo Lindemanin johdolla 1970-luvulla. Lindeman perusti 1960-luvun lopulla myös kotistudion, joka tuohon aikaan oli harvinaista. Lindemanin studion äänilähteeksi Kurenniemi rakensi digitaalisen sekvensseri-oskillaattori Dicon (1969). Vaikka elektroakustisen musiikin säveltämisen mahdollistavia studioita 1970-luvulta alkaen perustettiin ja yliopiston studion merkitys alan merkittävänä sävellyskeskukseksi väheni, kotimainen yhteistyö alalla säilyi tiiviinä.

Lähteet

- Davies, Hugh 1967. International Electronic Music Catalog. *Electronic Music Review*, Nos. 2/3, April/July 1967.
- Kuljuntausta, Petri 2002 *On-off: eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Kurenniemi, Erkki 1971. Elektronisen musiikin instrumenteista. *Musiikki* 1(1), 37–41.
- Kurenniemi, Erkki 2004. Kurenniemen haastattelu 29.5.2004 Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen elektroakustisen musiikin studiossa, haastattelijoina Jari Suominen ja Mikko Ojanen. Tallennettu mp3-tiedosto, Helsingin yliopisto, musiikkitieteen studio.
- Ojanen, Mikko 2007. *Jukka Ruohomäen sävellystuotanto ja tyylipiirteet 1970-luvulla – esimerkkianalyysiteoksesta Pisces*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos. Luettavana elektronisesti: <http://www.doria.fi/handle/10024/37526>. Tarkistettu 31.8.2011
- Ojanen, Mikko & Jari Suominen 2006. Erkki Kurenniemen sähkösoittimet. *Musiikki* 35 (3), 15–44.
- Olson, Harry F. 1967. *Music, Physics and Engineering*. 2nd ed. New York: Dover Publications.

- Organ 2001. *Nekrofiilis* (cd-levyn tekstiliite, POKOCD 110). Tampere: Poko Rekords.
- Sirén, Pekka 1976. Kokeellista toimintaa YLE:ssä. Teoksessa *Tehosteet ja ääni-ilmaisu*. Toim. Reijo Korpio. Helsinki: Tehosto, Erikoistuotanto, Yleisradio, 49–58.
- Tawaststjerna, Erik 1968. [Määräraha-anomus]. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos. Julkaisematon arkistoviite.
- Tiits, Kalev 1990. *Voluntääriassistentti Kurenniemi ja elektronimusiikin alku yliopistolla*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- Zaffiri, Enore 2007. Selected writings (1964–2003) edited by Marco Ligabue. Teoksessa *Musica/Tecnologia*, 1 (2007), 367–412.

How Music Can Signify Politics in the Postmodern Era

Gabriel Pareyon

The political context of Beethoven's Third Symphony (1804) is well known and has been thoroughly studied, particularly because of the composer's dedication – eventually removed – to emperor Napoleon. Explicit dedication and its obliteration is, in this case, clear evidence of political thought. Little attention, however, has been paid to evidence pointing to political issues in instrumental music without any explicit text, such as Beethoven's dedication.

How musicology can extract political assumptions from instrumental music, ignoring any kind of textual reference, seems a subject hard to grapple with. How can one evaluate the political nature of a musical score or a recording, without having any explicit clue of the composer's social status and political intentionality? This paper suggests that even when no particular text is explicitly associated with a piece of music, all music has political implications, since the simplest decision in musical composition is socially and politically contextualised (see Sanchez Vazquez abridged in Pareyon, 2011, 22–30). From this viewpoint, just choosing a musical instrument, or a harmonic or rhythmic scheme, constitutes a political decision.

Many studies (e.g. Randall 2005, Raykoff & Tobin 2007) emphasize the role of text in music as a political issue. In contrast, there are far fewer studies clarifying the functional symbolism of instrumental music in terms of politics. Jacques Attali's celebrated essay *Bruits* (1977) about the "political economy" of music casts some light on the matter, particularly from an anthropological perspective. Attali explains how instrumental ensembles, particularly the symphonic orchestra, are commonly used as a metaphor of social order, and soloists and conductors play a role comparable to a political leader (see "La métaphore de l'orchestre" and "Généalogie de la vedette" in Attali *op. cit.*, 109–127).

Accordingly, this contribution proposes that formal rules in composition, and related "masterworks" in the Classical repertoire, should be analogous to certain social laws in compliance with moral and aesthetic values. Thus, economic and political powers may dictate and model social canons that may also have a musical correspondence. For instance, it can be proposed that the doctrine of capitalistic "liberalism" manipulated a discourse of "freedom" during the Cold War years (roughly 1946 to 1991), in order to make a clear contrast against socialism; rock music – including its

abundant instrumental expressions – would, at least partially, result from this sort of idiosyncratic manipulation. Many other examples could be proposed from different epochs and social contexts.

In music as in politics, absolute neutrality is hard – if not impossible – to prove. This is why Monelle (2000, 231) asserts that “artistic creation is always political; neutrality is bound, in the end, to deconstruct itself. [...] Neutrality up to the point where neutral analysis reveals political involvements. And then moral commitment.” Neutrality is faint even in the most abstract and the “purest” kind of instrumental music; conversely, its *contraries* are often relevant only by their absence. For instance, McClary believes that Bach’s music, even though conceived as “pure” in social and political terms, is indeed highly politicised by our own interpretation as musicians and as listeners (see McClary 1987, 19–62). Therefore, many aspects of “spirituality” and aesthetic “purity” can be reinterpreted in the light of political interests: even (or rather specifically) the musical arguments for establishing a “civilisation” in the New World, for the sake of progress, can be reinterpreted from this outlook.

It is virtually impossible to explain the musical “development” of the European colonies in the Americas without understanding the political circumstances that somehow justify some of the crucial facts in music history. Such as the foundation of the first schools of Western music overseas, and the introduction of polyphony into the local traditions, transforming them forever. Therefore, it is impossible to talk of composer Hernando Franco (1532–1585) without thinking of Charles V (1500–1558); as it seems unreasonable to analyse Jean-Philippe Rameau’s (1683–1764) music without thinking of the cultural context of the court of Louis XV (1710–1774). These connections are obvious. However, since judging historical facts is usually easier than understanding present conditions, it is not equally obvious that in postmodern times music is still strongly political. Even if we are able to argue ideological faintness, more self-evident today than ever, we may ask what kind of political statements lie behind instrumental music, including, for example, electronic music massively distributed on the internet. Given that the aesthetic variety in music produced today in different countries and social contexts is astonishing, the corresponding answer should also reflect a variety of possibilities. In the following, I will explore some of them.

The prestige of composers as representative of national institutions – formerly embedded into the so called musical nationalisms – is nowadays usually connected to corporative interests. Thus, it is not merely coincidental that many of the “successful” compositions produced in the context of dominant economics, are conceived both according to national and corporative values. For instance,

the music of John Adams (1947–) is commonly seen as a symbolisation of American culture (see Schwarz, 1993) while, at the same time, it represents an economic value supported by an almost unlimited system of production, distribution, information, and marketing. As Schwarz (1993, 47) acknowledges, “One might ask, for example, whether [John Adams’ opera] *Nixon in China* can, in its monumental power and beauty of orchestration, be a critical vehicle, or whether the music is complicit with the glorification of the global politics of America.” Meaningful ambiguity, not neutrality, is what characterises this example. Thus, this music does not only symbolises American politics, but it also produces biased personal and social benefits from its ambiguous condition.

By contrast, composers active in underdeveloped societies are unable to participate in corporatism, since their music is somehow in contention with the economically successful societies. This holds true, except in the rare case of composers “rescued” by corporatism, abducted from underdeveloped societies: something that clearly happens in the *arts* e.g. in the case of painter Jean-Michel Basquiat (1960–1988); but also can be documented in music, e.g. in the paradigmatic circumstances of “refugee” composer Tan Dun (1957–). The analytic/informational paraphernalia also reflects this bias: presumably international encyclopedism and the means for music popularisation typically contribute to portray economic and political powers, using the *face* of specific individuals, including musical and metamusical topics. This plot becomes much more complex when focusing on the finer details, as many forms of sophisticated colonialism are locally replicated, adapting a global behaviour into a regional discourse of economic progress, and performing particular structures of discrimination and monopoly through systematic cultural unifying.

On the other hand, one can hardly state that in times past national institutions were not based on the power of companies and corporations: the British East India Company, the Vereenigde Oost-Indische Compagnie, the Encomienda de Indios, and the Roman-Catholic Evangelisation and the tithe imposed on conquered peoples, served to strengthen cultural slavery, employing music and the arts as means of conquest. Such strategy did not change significantly with time, but increased and improved its mechanisms. For example, the editorially exquisite and ambitious treatise *On Beauty* [1998] (translated into Spanish as “Historia de la belleza”, *History of Beauty*), edited by Umberto Eco (1932–), is exclusively devoted to European traditions, implicitly harming non-western cultures by the most typical procedure of idiosyncratic conquest. Today such a book reaches more than ten editions only in English, with massive distribution in underdeveloped countries. A similar strategy is implemented in musicology, with modern versions of histories of music, as happens with Richard Taruskin’s (1945–) documentation of musical beauty (see, for example, his five volume *Oxford*

History of Western Music, 2009), which is restricted to the main economic and political powers of the Western hemisphere. How objective – or at least inter-subjective – can be modern musicology departing from this standpoint?

The concept of “world music” also evolved from economic inertias, denying the relevance of music produced, practiced and studied in situ. The label “world music” contributed to transforming musical diversity into acoustical tourism followed by cultural devastation. In short, colonialistic attitudes prevalent in past centuries against peoples ruled and subjected by imperialism, continue nowadays with much more complex strategies of propaganda and exploitation: electronic media, also by most of its attempts to supply musical democracy, just continue an inertia of colonialism propelled by an instinct of popularity and the hierarchisation of certain groups of individuals over others.

Most of the musical traditions of the world are nowadays reduced to musea, with instruments, pictures and recordings. Everywhere linguistic and musical catastrophes join the ecological catastrophe. Meanwhile, new scientific paradigms are being (mis)used in order to “demonstrate” that music can be conceived of as completely autonomous from language, having nothing or almost nothing to do with oral and expressive traditions – a thought historically inspired by Richard Wagner’s *musical absolutism*. There are still, however, hypotheses suggesting a complex association between speech, idiosyncrasy, and music: for example, Eero Tarasti (2002) argues that the links between voice and instrumental performance can be traced as a dystopic process in which the explicit aspects of speech may signify *in absentia*, by instrumental and abstract means. Tarasti (2002, 167) argues that “The vocal aspect that carries national ideology is certainly not the semantic level of the text.” This conceptualisation leads to the notion that, in music, more than the meaning of possible words, it is the musical *idiom-in-context* which contains signification within a political and social context. This theoretical frame can support further research on how music is used to agglomerate individuals and societies into specific political positions, favouring – consciously or not—economic and idiosyncratic specificities. From this perspective, a more critical semiotic theory on music and politics may contribute to investigating how aesthetics and social aspects of music rely on political dynamics. Such a theory seems suitable to re-exploring Jean Molino’s (1990, 122) assertion of how “music is becoming standardised to give rise to a one-dimensional consumption music with an ideological and political function.”

From this critical point of view, a simple musical decision – such as choosing a single instrument or a pitch interval – becomes a complex task since most of the instruments and pitch scales in Classical music have a political implication within the history of colonialism. This certainty can be clearly traced within the naïve interpretation of nationalism, as it is found in Boris Asafiev’s (1884–1949) theory of intonation: “Soviet realism demands that Soviet composers write music based on musical intonations, that is, intoned meanings which are supposed to be the carriers of the ideological significance of Russian nationalism and of Soviet reality.” (Asafiev, quoted by Rowell, 1983, 214.) Consequently, just choosing a musical instrument or a pitch interval for making Classical music may fall into another form of colonialism and cultural standardisation, especially when the music is involved with “ideological significance” – whether economic, political or national.

In conclusion, musical nationalism, and postmodern corporatism equally play a role in colonisation and ecological deterioration, making trivial what was sacred or traditional in its original context. In musicology, a big question arises: can composers such as Chávez, Bartók, Sibelius, or Villa-Lobos, be judged as conquerors of local traditions, for the sake of the expansion of Classical music? Or are they rather cathartic agents of musical synthesis, attempting to save diversity in spite of an unavoidable, progressive unitarism as a process of cultural self-transformation? More extensively: Can the image of the postmodern composer be parallel to the Romantic super-ego, and should the super-ego deconstruct nationalism, national identity and corporatism as a projection of collective egoism? Or are egotism and tribalism inherent features – of mammals in general, and humans in particular – which must be accepted and desired as necessary traits for culture and identity?

References

- Attali, Jacques 1977. *Bruits*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eco, Umberto 1998. *On Beauty*. London: MacLehose Press.
- McClary, Susan 1987. The blasphemy of talking politics during Bach Year. In Leppert, Richard & Susan McClary (eds.) *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 13–62.
- Molino, Jean 1990. Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis*, vol. 9, no. 2, 105–156.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton N.J.: Princeton University Press.

- Pareyon, Gabriel (ed) 2011. *Música y Política: Entre el ruido y la consonancia*. *Folios*, vol. 4, no. 23 (summer).
- Randall, Annie Janeiro 2005. *Music, power, and politics*. London: Routledge.
- Raykoff, Ivan & Robert Deam Tobin 2007. *A song for Europe: popular music and politics in the Eurovision song contest*. Farnham: Ashgate.
- Rowell, Lewis 1983. *Thinking About Music: Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Schwartz, David 1993. Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich. *Perspectives of New Music*, vol. 31, no. 2, 24–56.
- Tarasti, Eero 2002. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Taruskin, Richard 2009. *Oxford History of Western Music*. OUP USA (5 volume set).

Digitaalinen vähentävä synteesi: Laskostumattomien oskillaattoreiden historia ja suomalaisten rooli tutkimuksessa

Jussi Pekonen ja Vesa Välimäki

Johdanto

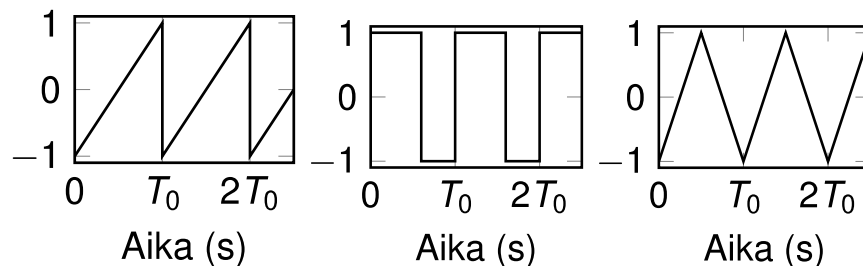
1960- ja 1970-luvuilla suositut analogielektroniikkaan perustuvat musiikkisyntetisaattorit käyttivät äänentuottomenetelmänään pääosin vähentävää synteesiä. Vähentävässä synteessissä generoidaan aluksi oskillaattorimoduulilla taajuussisällöltään rikas lähdesignaali, jota suodatetaan aikamuuttuvalla suodattimella. Lähdesignaalina käytettiin tyypillisesti yhtä klassisista geometrisista aaltomuodoista, joita ovat saha-, pulssi- ja kolmioaalto (kuva 1). Myös näiden aaltomuotojen yhdistelmää tai kohinaa voitiin käyttää lähdesignaalina. Suodattimena käytettiin tyypillisesti alipäästösuodatinta, jolla on säädettävä resonanssi kulmataajuuden läheisyydessä.

1980- ja 1990-luvuilla vähentävä synteesi menetti suosiotaan äänentuottomenetelmänä taajuusmodulaatio- ja sämpläyssynteisien suosion kasvaessa. Samaan aikaan myös musiikkisyntetisaattoreissa hyödynnettiin yhä enemmän digitaalelektroniikkaa ja digitaalista signaalinkäsittelyä. Tämän vuoksi analogisyntetisaattoreihin assosioidusta vähentävästä synteessistä vaikutti tulevan harvinainen äänentuottomenetelmä. 1990-luvun puolivälissä muusikot alkoivat kuitenkin osoittaa uudelleen kiinnostusta vähentävän synteessin ”lämmintä” äänensävyä kohtaan.

Vastatakseen muusikoiden vähentävään synteisiin kohdistuvaan kasvavaan kysyntään ruotsalainen yhtiö Clavia julkaisi vuonna 1995 NordLead-syntetisaattorin, joka käytti äänentuottomenetelmänään vähentävää synteesiä, mutta käyttäen digitaalisen signaalinkäsittelyn keinoja. NordLead-syntetisaattori oli itse asiassa ensimmäinen digitaalinen syntetisaattori, joka mallinsi analogisten syntetisaattoreiden äänentuottomenetelmää (Smith, 1996; Välimäki et al., 2006), vaikkakin joitain analogisyntetisaattoreiden ominaisuuksia oli mallinnettu jo aiemmin Rolandin syntetisaattoreissa. Digitaalelektroniikkaa ja digitaalista signaalinkäsittelyä käyttäen analogisyntetisaattoreiden tyypilliset ongelmat, joita olivat laitteen suuri koko ja lämpötilariippuvat vuritysongelmat, voitiin välttää.

NordLead-syntetisaattorin julkistuksen yhteydessä Clavia lanseerasi termin “virtuaalianalogia”, joka tarkoittaa analogisten äänilaitteiden digitaalista mallintamista (Smith, 1996; Välimäki et al., 2006). Kyseisestä vuodesta lähtien tutkimus vähentävän synteessin mallintamisesta digitaalisin

signaalinkäsittelymenetelmin on kasvattanut mielenkiintoa sekä akateemisessa maailmassa että musiikkiteknologia-yhtiöissä, kuten Yamahalla, Korgilla, Rolandilla, Native Instrumentilla, Accessilla ja Arturialla. Tämä kiinnostus on lisäksi kasvanut yhä enenevässä määrin viimeisinä muutamina vuosina.

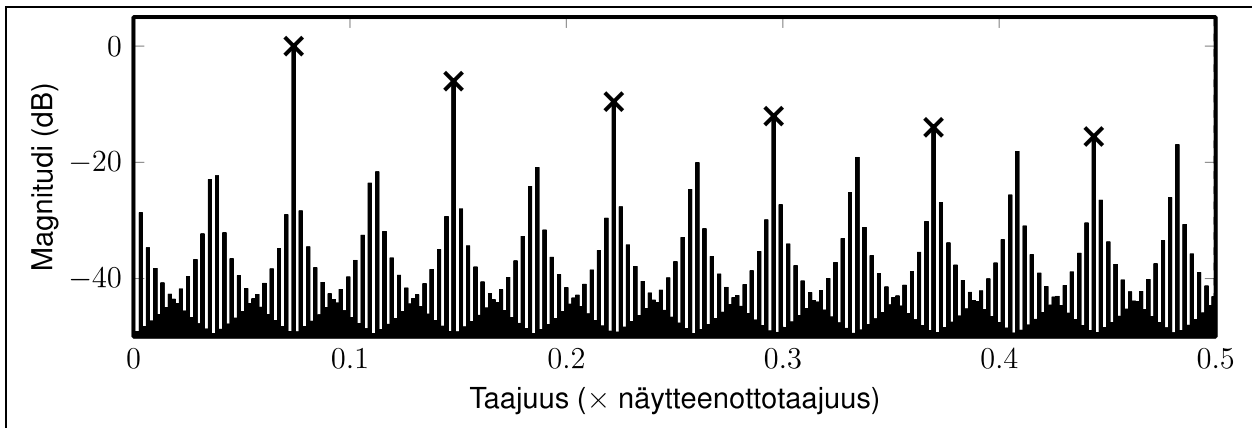


Kuva 1. Vähentävässä synteessissä tyypillisesti käytetyt aaltomuodot: saha-, pulssi- ja kolmioaalto (järjestyksessä vasemmalta oikealle). T_0 on oskillaattorin jaksonaika (perustaajuuden käänteisluku).

Digitaalisen vähentävän synteessin tutkimus: Laskostumattomat oskillaattorialgoritmit

Analogisyntetisaattoreiden modulaarisen lähde-suodin-rakenteen vuoksi niiden eri osien digitaalinen mallinnus on eriytynyt omiksi tutkimusaloikseen. Syntetisaattoreiden suodatinpiireille on kehitetty realistisia digitaalisia malleja, mutta pääosa tutkimustyöstä on keskittynyt perinteisten lähdesignaalien tuottamiseen digitaalisesti.

Analogisyntetisaattoreissa käytetyt geometriset aaltomuodot ovat helppoja tuottaa laskennallisesti, mutta tässä lähestymistavassa on perustavanlaatuinen ongelma. Geometriset aaltomuodot sisältävät äärettömän määrän perustaajuuden ylä-äänneksiä, joiden amplitudi pienenee hitaasti taajuuden mukana. Digitaalisessa synteessissä signaalin koko taajuusisällön kuuluisi olla järjestelmän Nyquist-taajuuden (puolet näytteenottotaajuudesta) alapuolella. Muussa tapauksessa tämän taajuuden yläpuolella olevat signaalikomponentit laskostuvat (peilautuvat) alemmalle taajuudelle rajataajuuden suhteen. Geometristen klassisten aaltomuotojen laskostuneiden komponenttien amplitudit ovat suhteellisen suuria, mikä aiheuttaa synteettiseen signaaliin virheen, joka on kuultavissa häiritsevänä kohinana ja epäharmonisuutena (Alles, 1980; Moore, 1990; Burk, 2004; Puckette, 2007; Välimäki ja Huovilainen, 2007) erityisesti korkeilla perustaajuuksilla. Kuvassa 2 on esimerkki triviaalisesti generoidun saha-aallon taajuusisällöstä, kun aaltomuodon perustaajuus on korkea (näytteenottotaajuuteen suhteutettuna). Komponentit, jotka eivät ole laskostuneet, ovat merkitty kuvassa 2 rasteilla.



Kuva 2. Triviaalisti generoidun digitaalisen saha-aallon taajuussisältö, kun oskillaattorin perustaajuus on 7.4 % näytteenottotaajuudesta. Komponentit, jotka eivät ole laskostuneet, on merkitty rasteilla, kaikki muu on laskostumista.

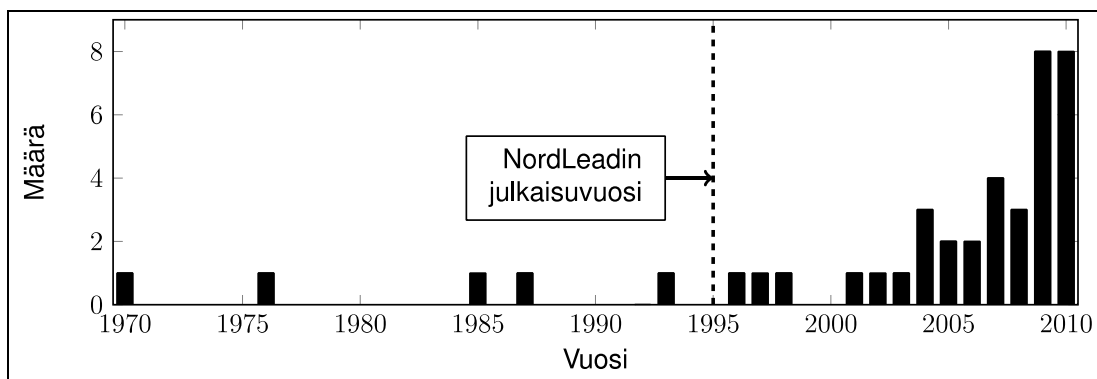
Laskostumattomien oskillaattoreiden historia

Kuvassa 3 on listattuna digitaalisten oskillaattorialgoritmeja käsittelevien kansainvälisten julkaisujen jakauma eri vuosille. Kuten kuvasta nähdään, on laskostumattomien oskillaattorialgoritmien tutkimus lisääntynyt huomattavasti viime vuosina. Huomaa, että näiden kansainvälisten julkaisujen lisäksi on julkaistu myös joitain kansallisia julkaisuja (myös suomeksi, esim. Välimäki ja Huovilainen, 2005). Lisäksi tämä listaus ei ota huomioon Internetistä löytyviä lukuisia keskustelupalstoja, joissa aihetta käsitellään. Huomaa myös, että ennen vuotta 1995 (NordLead-syntetisaattorin julkaisuvuosi) on julkaistu viisi aihetta käsittelevää julkaisua. Näissä julkaisuissa käsitellään aihetta pääasiassa kokeellisista lähestymistavoista.

Viimeisenä kahtena vuotena (2009 ja 2010) on julkaistu ennätysmäärä aiheeseen liittyviä julkaisuja, kahdeksan. Tämä tarkoittaa, että näinä kahtena vuonna on julkaistu melkein 40 % aihepiirin kaikista julkaisuista, joita on kaiken kaikkiaan 41. Eri vuosien osuutta julkaisujen kokonaismäärään on tarkasteltu tarkemmin taulukossa 1, missä vuosittaisten prosentiosuuksien lisäksi on annettuna käänteiset kumulatiiviset osuudet. Käänteiset kumulatiiviset osuudet osoittavat, että pääosa tutkimuksesta on tehty viimeisten viime vuosien aikana. Noin puolet julkaisuista on julkaistu viimeisten kolmen vuoden aikana, noin kaksi kolmasosaa viiden viimeisen vuoden aikana, ja noin 80 % vuoden viimeisen vuosikymmenen aikana.

Digitaalisia oskillaattorialgoritmeja käsittelevien julkaisujen julkaisutyyppien määrä on listattu kuvassa 4. Julkaisuista neljä on kirjoja (kirjan kappaleita), 10 julkaisua on julkaistu lehtiartikkelina ja 18 konferenssiartikkelina. Lisäksi aihetta on käsitelty neljässä patentissa, kahdessa maisterityössä

(diplomitöitä), sekä yhdessä väitöskirjassa. Näiden lisäksi on kaksi (julkaisematonta) verkkojulkaisua.

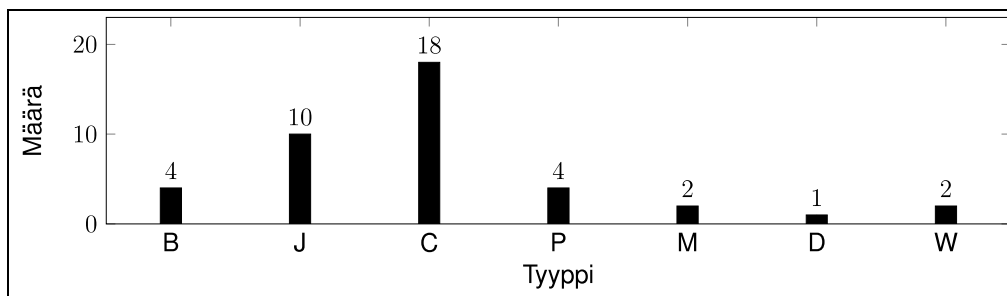


Kuva 3. Laskostumattomia oskillaattorialgoritmeja käsittelevien julkaisujen jakauma eri vuosina. Katkoviiva osoittaa NordLead-syntetisaattorin julkaisuvuoden.

Taulukko 1. Eri vuosien osuus julkaisujen kokonaismäärästä. Käänteinen kumulatiivinen osuus (taulukon rivit K.k.) osoittaa, kuinka pääosa tutkimuksesta on tehty viimeisten vuosien aikana.

Vuosi	1970	1976	1985	1987	1993	1996	1997	1998	2001	2002
Määrä	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
%-osuus	2.44	2.44	2.44	2.44	2.44	2.44	2.44	2.44	2.44	2.44
K.k. (%)	100.00	97.56	95.12	92.68	90.24	87.80	85.36	82.92	80.48	78.04

Vuosi	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Yht.
Määrä	1	3	2	2	4	3	8	8	41
%-osuus	2.44	7.32	4.88	4.88	9.76	7.32	19.50	19.50	100.00
K.k. (%)	75.60	73.16	65.84	60.96	56.08	46.32	39.00	19.50	



Kuva 4. Laskostumattomia oskillaattorialgoritmeja käsittelevien julkaisujen julkaisutyyppit: B tarkoittaa kirjan kappaleita, J lehtiartikkeleja, C konferenssiartikkeleja, P patenteja, M maisteritöitä, D väitöskirjoja, ja W (julkaisemattomia) verkkojulkaisuja.

Suomalaisten rooli oskillaattorialgoritmien tutkimuksessa

Suomalaiset ovat panostaneet aihepiirin tutkimukseen vuodesta 2005 lähtien, jolloin Vesa Välimäki julkaisi ensimmäisen aihetta käsittelevän julkaisunsa (Välimäki, 2005). Tästä julkaisusta lähtien ovat suomalaiset olleet merkittävässä roolissa, sillä viimeisinä viitenä vuonna vähintään yksi suomalainen tutkija on ollut mukana noin 70 %:ssa julkaisuista. Tämä osuus tekee Aalto-yliopiston sähkötekniikan korkeakoulun signaalinkäsittelyn ja akustiikan laitoksesta (Aalto SPA), jossa kaikki julkaisuja kirjoittaneet ovat työskennelleet, aihepiirin ahkerimman tutkijaryhmittymän viime vuosina. Kaiken kaikkiaan Aalto SPA:n tutkijat ovat olleet mukana melkein puolessa aihepiirin julkaisuissa, joten tämä tutkimuslaitos on aihepiirin suurimpia tutkijoita.

Aalto SPA on tehnyt tutkimusyhteistyötä laskostumattomista oskillaattorialgoritmeista Stanfordin yliopiston (Stanford, Kalifornia, USA) sekä Irlannin kansallisen yliopiston (Maynooth, Irlanti) kanssa. Näistä yhteistöistä on julkaistu yksittäisjulkaisuja lukuun ottamatta kaikki aihepiirin julkaisut viimeisten kahden vuoden ajalta.

Tutkimusaiheen tulevaisuudennäkymät

Laskostumattomien oskillaattorialgoritmien tulevaisuudennäkymät näyttävät valoisilta. Kirjoittajien tietämyksen mukaan vuonna 2011 on julkaistu kolme aihetta käsittelevää kansainvälistä julkaisua. Lisäksi ainakin yksi julkaisu on hyväksytty julkaistavaksi, ja se on tämän artikkelin kirjoitushetkellä painossa.

Lukuisista oskillaattorialgoritmeja käsittelevistä julkaisuista huolimatta lähdesignaalien laskostuminen ei ole täysin ratkaistu ongelma. Olemassa olevista algoritmeista yhdelläkään ei ole optimaalisen oskillaattorialgoritmin ominaisuuksia, joita ovat:

1. tuotetussa signaalissa ei ole kuultavaa laskostumista musiikissa käytetyillä perustaajuuksilla (20 Hz:stä noin 8 kHz:iin),
2. algoritmi on laskennallisesti tehokas ja vähän muistia vievä, sekä
3. algoritmi ei vaadi jakolaskua aikamuuttuvalla parametrilla, kuten perustaajuudella.

Osalla olemassa olevissa algoritmeista kaksi ensimmäistä ominaisuutta on saavutettavissa (esim. Välimäki et al., 2011), mutta kolmas vaatimus jää näiltä algoritmeilta täyttämättä. Toisaalta jotkin algoritmit saavuttavat kolmannen ominaisuuden (esim. Kleimola et al., 2011), mutta näillä

algoritmeilla vähintään toinen kahdesta ensimmäisestä ominaisuudesta jää saavuttamatta. Tästä johtuen oskillaattorialgoritmien kehitys tulee jatkossakin olemaan aktiivisen tutkimuksen kohteena.

Optimaalisen algoritmin etsimisen lisäksi oskillaattorialgoritmien tutkimuksessa on ryhdytty mallintamaan analogisyntetisaattoreiden oskillaattoriipiirien tuottamia signaaleja (Pekonen et al., 2011). Analogisyntetisaattoreiden oskillaattoreiden tuottamat aaltomuodot poikkeavat klassisista geometrisista aaltomuodoista, jotka ovat olleet oskillaattorialgoritmien mallinnuskohteena tähän saakka. Realistisen virtuaalianalogiasyntetisaattorin toteuttamiseksi nämä erot tulisi ottaa huomioon oskillaattorialgoritmissa. Tulevaisuudessa tämä tutkimussuunta tulee kasvattamaan mielenkiintoa, kun eri analogisyntetisaattoreiden oskillaattoriipiirejä tullaan analysoimaan ja mallintamaan.

Yhteenveto

Tässä artikkelissa esitettiin lyhyesti laskostumattomien oskillaattorialgoritmien julkaisuhistoria ja suomalaisten tutkijoiden osuus tämän aiheen tutkimuksessa. Laskostumattomia oskillaattorialgoritmeja tarvitaan 1960- ja 1970-lukujen analogisyntetisaattoreiden tyypillisimmän äänen tuottomenetelmän, vähentävän synteessin, digitaalisessa mallintamisessa, niin sanotussa virtuaali-analogiasynteessissä. Vähentävässä synteessissä suodatetaan taajuussisällöltään rikasta lähdesignaalia, tyypillisesti saha-, pulssi- ja/tai kolmioaaltoa, aikamuuttuvalla, useimmiten alipäästötyyppisellä, suodattimella.

Tyypillisesti käytettyjen lähdesignaalien digitaalinen generoiminen on yksinkertaista, mutta tällöin lähdesignaaleihin tulee laskostumista, joka on kuultavissa häiriönä. Tämän laskostumisongelman poistamiseksi tai vähentämiseksi on kehitetty useita algoritmeja, ja tässä artikkelissa katsastettiin aihepiirin julkaisujen vuosittaista jakautumaa. Julkaisuhistoriasta voitiin nähdä, että pääosa aihepiirin tutkimuksesta on tehty viimeisten vuosien aikana ja että aihetta on tutkittu yhä enenevässä määrin viime vuosina.

Eri vuosien julkaisumäärien lisäksi artikkelissa tarkasteltiin suomalaisten tutkijoiden panostusta aihepiirin tutkimukseen. Melkein puolessa aihepiirin julkaisuista on ollut mukana ainakin yksi suomalainen tutkija, ja vuodesta 2005 lähtien vähintään yksi suomalainen tutkija on ollut mukana noin 70 %:ssa julkaisuista.

Historiakatsauksen lisäksi artikkelissa käsiteltiin tutkimusaiheen nykytrendejä sekä mahdollisia tulevaisuudennäkymiä. Täydellistä oskillaattorialgoritmia ei ole vielä kehitetty, sillä halutuista

kolmesta ominaisuudesta vain kaksi on saavutettavissa nykyisillä algoritmeilla. Tämän vuoksi optimaalisen oskillaattorialgoritmin kehitys tulee jatkossakin olemaan osa aihepiirin tutkimusta. Lisäksi tulevaisuuden tutkimusaiheeksi luokiteltiin analogisyntetisaattoreiden oskillaattoriipiirien tuottamien signaalien mallintaminen, sillä nämä signaalit eroavat aiemmin mallinnuskohteena olleista klassisista geometrisista aaltomuodoista.

Oskillaattorialgoritmeissa käytetyistä menetelmistä voi lukea julkaisusta ”Virtuaalianalogiasynteesin lyhyt historia” (Pekonen ja Välimäki, 2011, Akustiikkapäivät; saman sisältöinen julkaisu on julkaistu myös englanniksi; Pekonen ja Välimäki, 2011, Forum Acusticum), jossa esitellään myös analogisyntetisaattoreiden suodatinpiirien digitaalisen mallintamisen historiaa. Kyseisen julkaisun Internet-sivulta, <http://www.acoustics.hut.fi/~jpekonen/ap2011/>, löytyy täydellinen viitelistaus aihepiirin julkaisuihin osoittavine linkkeineen.

Lähteet

- Alles, H. G. 1980. Music synthesis using real time digital techniques. *Proceedings of the IEEE*, vol. 68, no. 4, 436–449.
- Burk, Phil 2004. Band limited oscillators using wave table synthesis. Teoksessa Greenebaum, Ken & Ronen Barzel (toim), *Audio Anecdotes II - Tools, Tips, and Techniques for Digital Audio*. Wellesley, MA: A. K. Peters Ltd, 37–53.
- Kleimola, Jari – Victor Lazzarini – Joseph Timoney – Vesa Välimäki 2011. Feedback amplitude modulation synthesis. *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*, vol. 2011, artikkeli 434378.
- Moore, F. Richard 1990. *Elements of Computer Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 44–48.
- Puckette, Miller 2007. *The Theory and Technique of Electronic Music*. Hackensack, NJ: World Scientific Publishing Co.
- Pekonen, Jussi – Victor Lazzarini – Joseph Timoney – Jari Kleimola – Vesa Välimäki 2011. Discrete-time modelling of the Moog sawtooth oscillator waveform. *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*, vol. 2011, artikkeli 785103.
- Pekonen, Jussi & Vesa Välimäki 2011. “Virtuaalianalogiasynteesin lyhyt historia”. Teoksessa *Akustiikkapäivät 2011*, Tampere, 45–50.
- Pekonen, Jussi & Vesa Välimäki 2011. The brief history of virtual analog synthesis. Teoksessa *Proceedings of the 6th Forum Acusticum*, Ålborg, Tanska, 461–466.

- Smith, Julius O. 1996. Physical modeling synthesis update. *Computer Music Journal*, vol. 20, no. 2, 44–56.
- Välimäki, Vesa 2005. Discrete-time synthesis of the sawtooth waveform with reduced aliasing. *IEEE Signal Processing Letters*, vol. 12, no. 3, 214–217.
- Välimäki, Vesa & Antti Huovilainen 2005. Virtuaalista nostalgiaa – digitaalinen vähentävä äänisynteesi. *Musiikki*, vol. 35, no. 1–2, 78–98.
- Välimäki, Vesa & Antti Huovilainen 2007. Antialiasing oscillators in subtractive synthesis. *IEEE Signal Processing Magazine*, vol. 24, no. 2, 116–125.
- Välimäki, Vesa – Jyri Pakarinen – Cumhut Erkut – Matti Karjalainen 2006. Discrete-time modelling of musical instruments. *Reports on Progress in Physics*, vol. 69, no. 1, 1–78.
- Välimäki, Vesa – Jussi Pekonen – J. Nam 2011. Perceptually informed synthesis of bandlimited classical waveforms using integrated polynomial interpolation. Hyväksytty julkaistavaksi lehdessä *Journal of the Acoustical Society of America*.

Tutkija säveltäjän työhuoneella. *Stimulated recall* -menetelmä säveltämisajattelun jäljittäjänä

Ulla Pohjannoro

Ymmärtääkö musiikintutkimus säveltämistä?

John Sloboda toteaa säveltämisen prosessien sijaitsevan musiikillisen kognition ytimessä. Tähän nähden niitä tutkitaan kuitenkin vain vähän. Säveltämiseen liittyvä ymmärrys on Slobodan mukaan peräisin pääasiassa kuudesta lähdetyypistä: musiikkianalyttisistä tutkimuksista, säveltäjäelämäkertoista ja muista säveltäjää koskevista kirjoituksista, säveltäjien omista kirjoituksista, luonnostutkimuksesta, improvisaation tai varsinaisen säveltämisen empiirisestä tutkimisesta. (Sloboda 1985; 2005). Millaisia asioita nämä erilaiset lähdetyypit kertovat säveltämisen prosessista?

Musiikkianalyttisen toiminnan lausumattomana – Schenkerin, Halmin ja Kurthin tapauksissa myös julkituotuna – oletuksena on usein käsitys siitä, kuinka musiikillisten rakenteiden analyysi paljastaa myös sävellysprosessin kulkuun liittyviä seikkoja. Tämä tulee esiin tekstin sanakäänteissä, joissa säveltäjä ”ajattelee” tai ”toimii” analyttikon olettamalla tavalla. (Cook 2006.) Perinteiset säveltäjäelämäkerrat ja -tutkimukset ovat edellä kuvatun kaltaisten analyttisten päätelmien lisäksi täynnänsä oletuksia eri sävellysten syntyyn vaikuttaneista säveltäjän elämään liittyneistä taustatekijöistä. Parhaat näistä lisäävät toki aidosti sävellysprosessin ymmärtämistä. Esimerkiksi Julian Johnson perustelee vakuuttavasti abstraktin konstruktivismiin esikuvan, Anton Webernin, luontokokemusten yhteyttä hänen sävellystensä rakenteellisiin ratkaisuihin biografis-analyttisten lähteiden avulla (ks. Johnson 2006). Ei ole kuitenkaan itsestään selvää, että musiikkianalyysi paljastaa vaikkapa sävellysten eri jaksojen syntyjärjestyksen, ja että musiikin säveltämisen (*poiesis*) ja sen vastaanottamisen (*esthesis*) prosessit olisivat symmetrisesti toistensa peilikuvat suhteessa nuottikuvan ja sen analyysin ”neutraaliin” tasoon (Nattiez 1990).

Entä säveltäjien omat työtään koskevat lausumat ja kirjoitukset, kuinka tutkijan tulee suhtautua niihin sävellysprosessin kuvaajana? Narratiivisen identiteettikäsityksen näkökulmasta säveltäjä konstruoi myös omaa elämäänsä, ja tulokset voidaan tulkita sosiaalisesti rakentuneiksi kertomuksiksi (ks. esim. Ricœur 1991, 24), olivatpa ne sitten sävellysooppaita (ks. esim. Schoenberg 1967), tai kertomuksia siitä, ”miten sävellykseni ovat syntyneet” (ks. esim. Hako 2002). Mielenkiintoisina kulttuurisina dokumentteina ne kuvastavat enemmän säveltäjän – useimmiten

vilpitöntä – kommunikatiivista tahtoa välittää säveltäjän sisäistä maailmaa tietylle vastaanottajajoukolle (ks. esim. Kvale 1996) kuin sitä, miten asiat faktuaalisesti tapahtuivat. Edelleen pitkien prosessien muistamisessa on merkittäviä rajoitteita (ks. Ericsson & Simon 1993; Lieberman 2009), eikä luovien prosessien mystifioinnin ja ammattisalaisuuden eetostakaan voi jättää huomioimatta, kun tarkastellaan säveltäjien omien lausumien luotettavuutta (Bastick 1982, 2; Kokkonen 1976).

Improvisointi on musiikillisen toiminnan muoto, jonka katsotaan sisältävän säveltämisen kaltaisia prosesseja. Kuitenkin improvisatoriset prosessit ovat vain yksi osa sävellyksellistä toimintaa (ks. esim. Laske 1989). Säveltämiseen ja improvisaatioon liittyvät esteettiset periaatteet ja perinteet ovat niin ikään erilaiset. (Santi 2010; Ellis Benson 2003; Hickey 2002.)

Ammatissa toimivien säveltäjien luovaa prosessia ovat tutkineet haastatteleamalla Bennet (1976) ja Holtz (2005) sekä konservatoriotyyppisen tehtävän parissa introspektiivisesti Reitman (1965) ja Sloboda (1985). Elävien säveltäjien prosesseihin liittyviä naturalistiseen kontekstiin pitäytyviä tutkimuksia olen tavoittanut yhden. David Collinsin (2005) kolmivuotiseen mittavaan ja monimuotoiseen aineistonkeruuseen perustuvassa artikkelissa raportoidaan lopulta kuitenkin säveltäjän työskentely yhden sävellyksen pelkästään temaattisen materiaalin pohjalta.

Sävellysprosessin aikana syntyneitä luonnoksia voidaan pitää säveltämistä koskevana ensi käden tietona, jäänteinä. Luonnostutkimuksen avulla on osoitettu, että säveltäjän lausumat eivät ole aina yhteneväiset sävellysprosessia *de facto* valottavien historiallisten dokumenttien, toisin sanoen käsikirjoitusten ja luonnosten valossa (ks. esim. Schubert ja Sallis 2004). Toinen ensi käden tietoa säveltämisen kognitiosta tavoitettava keino on prosessin dokumentointi sitä seuraamalla, empiirisesti (esim. Collins 2005). Objektivisimmin sävellysprosessin seuranta tapahtuisi aivokuvantamisen menetelmin. Teknologinen kehitys ei kuitenkaan vielä mahdollista pitkiä, ajassa etenevien prosessien vaiheita jäljittävää aivotutkimusta (ks. esim. Varela 2000; Tervaniemi, painossa). Lisäksi aivotutkimus ankkuroituu aina tosielämän tietämykseen ja siitä konstruoituihin käsitteelliseen viitekehykseen ja koeasetelmaan. Tutkittavaa ilmiötä koskeva taustatieto hankitaan yleensä ilmiötä kuvailevasta, sanallistettuun dataan perustuvasta tutkimuksesta, ja tuloksia tarkasteltaessa aivokuvien data yhdistetään siihen liittyneen ajattelun sisältöön joko koeasetelman olettamien perusteella tai koehenkilöitä haastatteleamalla. Toisin sanoen ajattelun sisältöä aivotutkimus ei tavoita ilman tulkitsevia prosesseja. (Jack & Roepstorff 2002.)

Kuinka yhdistää toisiinsa luonnostutkimuksen autenttinen faktallisuus ja prosessin jäljittäminen siten, että säveltämisen kognitiiviset toiminnot, ajattelun sisällöt mukaan lukien, voitaisiin tuoda tutkimuksellisen tarkastelun kohteeksi? Esittelen tässä artikkelissa tutkimusprojektia, jossa olen kartoittanut ammattisäveltäjän sävellysprosessia käyttämällä aineiston keruun menetelmänä *stimulated recall* -haastattelua (esim. Patrikainen & Toom 2004; Lyle 2003). Sen avulla on mahdollista jäljittää sävellyshetken ajattelua ja validoida säveltäjän tuottama verbaalinen data syntyneiden käsikirjoitusten sekä prosessin omalakisien kokonaisymmärtämisen avulla (Chi 1997; Dennett 2003). Ajatuksena on säilyttää säveltäjän oma näkökulma ja ääni, mutta kuitenkin suodattaa pois kommunikatiivisen aspektin sävyttämä ”säveltäjän puhe yleisölle”.

Kognitiivisten prosessien jäljittämisestä

Yleisen kognitiivisten prosessien tutkimukseen käytetyn aineistonkeruun menetelmän, ääneenajattelumenetelmän (*think-aloud*), keskeinen idea on, että tutkittava sanoo ääneen kaikki ajatuksensa samanaikaisesti tehtäväratkaisun kanssa tehtävän ratkaisun alusta sen loppuun (Ericsson & Simon 1993). Pitkissä tehtävissä jatkuva tutkimuksellinen viereltä seuraaminen on kuitenkin käytännössä usein mahdotonta. Ääneenajattelu mikrofoniin yksinäisen sävellystyön lomassa ei kokemukseni perusteella onnistu helposti: luovuin sen käyttämisestä, koska säveltäjä ei yksinkertaisesti ollut siihen halukas (ks. Sloboda 1985; vrt. Collins 2005).

Stimulated recall -menetelmä on käyttäytymistieteiden piirissä syntynyt, opetustapahtuman ja muiden vuorovaikutustilanteiden aikaisen ajattelun tutkimiseen kehitetty ääneenajattelumenetelmän sovellus. Siinä ajatteluprosessi palautetaan mieleen jälkikäteen haastattelemalla. Apuna käytetään ulkoisia virikkeiden, tässä tapauksessa säveltäjän luonnoksia ja käsikirjoituksia (Patrikainen & Toom 2004). Käytän tässä artikkelissa *stimulated recall* -menetelmän lyhenteenä ”str-menetelmää” (Patrikainen ja Toom 2004). Suomenkieliseksi termiksi on ehdotettu *vahvistetun palautuksen menetelmää* (Seitamaa-Hakkarainen 2001) ja *virikkeitä antavaa haastattelua* (Jokinen & Peltonen 1996).

Musiikintutkimuksessa str-menetelmä on jokseenkin tuntematon (ks. kuitenkin Söderman & Folkestad 2004). Str-haastattelua ei tule sekoittaa etnomusikologien käyttämään etnografiseen haastatteluun (Spradley 1979). Yhteistä menetelmille on niiden naturalistinen konteksti. Etnografisen haastattelun katsotaan kuitenkin liittyvän laajaan kulttuuriantropologisen kenttätöön kokonaisuuteen osana muita menetelmiä, kuten esimerkiksi osallistuvaa havainnointia (Heyl 2007, 369; Roulston 2010). Suomessa Katariina Nummi-Kuisma (2011) on tuottanut ammattipianistin

harjoitteluprosessin poikkeuksellisen tiheän ja tulkintavoimaisen analyysin aistahaastatteluksi nimeämänsä menetelmän avulla. Nummi-Kuisman kehittämä haastattelumenetelmä muistuttaa videoaineiston käyttönsä vuoksi str-haastattelua ja osallistuvan otteensa puolesta etnografista tutkimusta.

Tutkimuksen vaiheita

Tutkimusprojektini perustuu aineistoon, joka liittyy yhden sävellyksen syntyyn sen alkuideoista valmiiseen partituuriin asti. Informanttina oli alalla yli 10 vuotta aktiivisesti toiminut suomalainen ammattisäveltäjä länsimaisen taidemusiikin kontekstissa. Str-haastatteluissa tarkastelimme säveltäjän kanssa senhetkisiä luonnoksia ja keskustelimme niissä tapahtuvista muutoksista sekä siitä, miksi säveltäjä oli toiminut juuri valitsemallaan tavalla. Vapaan kerronnan lisäksi esitin säveltäjälle tarkentavia kysymyksiä. Haastatteluja oli kaikkiaan yksitoista, kestoltaan keskimäärin noin 40 minuuttia.

Vastikään luotujen käsikirjoitusten käyttäminen haastattelujen virikkeenä aiheutti melkoisia haasteita tilanteen ja haastattelupuheen ymmärtämisen kannalta. Minulla ei ollut – ei voinut olla – mitään aavistusta siitä, mikä ja millainen sävellys oli tekeillä. Käsikirjoitukset niihin mahdollisesti tehtyine korjauksineen olivat joka haastattelukerralla täysin uudet: aina uudestaan jouduin selvittämään, mitä on tapahtunut, mistä on milloinkin kyse ja osaltani päättämään miten ja mitä käsikirjoituksia kullakin kerralla käsitellään. Tilanteen hahmotusta vaikeutti vielä se tosiseikka, että sen lisäksi, että meneillään oleva prosessi oli minulle täysi arvoitus, oli se säveltäjälle itsellensä tulkintani mukaan paikoin jopa kaoottinen.

Edellä kuvatuista vaikeuksista johtuen varsinaista tutkimusanalyysiä edelsi työläs aineistojen luokittelun ja järjestelyn prosessi. Siinä lineaarinen eteneminen oli mahdotonta. Sen sijaan operoin limittäin ja rinnakkain monien takaisinkytkettyjen tutkimuksellisten prosessien viidakossa: Käsikirjoitusten luettelointi ja järjestäminen ajalliseen jatkumoon edellytti haastattelupuheen tulkintareferenssiä ja näin ollen sen alustavaa analyysiä. Tämä taas ei ollut mahdollista ennen kuin haastattelupuhe oli liitetty sekä sen kohteena oleviin käsikirjoituksiin että valmiin sävellyksen asianomaiseen kohtaan. Musiikkiaineiston järjestäminen puolestaan edellytti edelleen sekä käsikirjoitusten että valmiin sävellyksen musiikkianalyttistä tarkastelua. Aineiston järjestämisen ja analyysin eri vaiheet paitsi edellyttivät myös tukivat toisiaan. Prosessi muodosti hermeneuttisen ymmärryksen syntymistä kuvaavan kehän, tässä tapauksessa tosin useampien rinnakkaisten spiraalien muodossa (ks. liite 1).

Lopuksi

Keräämäni aineisto ja sen mahdollistamat tulkinnat ja johtopäätökset (ks. Pohjannoro 2008; valmisteilla) osoittivat, että muistia virkistävän stimulantin tukemana tuotetun retrospektiivisen verbaalidatan avulla voidaan saada merkittävää tietoa sävellysprosessin faktuaalisista tapahtumista ja säveltämisen taustalla olevista kognitiivisista prosesseista. Erityisesti on merkille pantavaa, että lisääntynyt ymmärrys koski myös esitietoisia tai -reflektiivisiä ja proseduraalisia seikkoja.

Noudattamani tutkimusproseduuri on mahdollista toistaa saman säveltäjän toisessa sävellysprosessissa. Tällöin kyettäisiin paremmin arvioimaan vaikkapa sävellysspesifin ydinidean ja sävellyksestä toiseen vallitsevien yleisempien determinanttien välistä suhdetta. Myös voitaisiin pyrkiä tapaustutkimusta laajempaan yleistettävyyteen valitsemalla informanteiksi muita, mieluiten hyvin erilaisilla tavoilla työskenteleviä säveltäjiä. Tapaustutkimuksenakin, jopa riippumatta siitä, onko käytetty data ollut reaktiivista vai ei (Ericsson 2003), se on tuottanut ekologisesti validin tiheän prosessikuvauksen, jonka pohjalta voidaan kehittää uudenlaisia hypoteeseja ja uusia koeasetelmia sävellysprosessin kokeellista tutkimusta varten esimerkiksi aivotutkimuksen piirissä.

Lopuksi pohdin, miten päätös kartoittaa *yhden* sävellyksen sävellysprosessi vaikutti tutkimustuloksiin. Onhan tunnettua, että monet säveltäjät työstävät useita sävellyksiä rinnakkain. Keskittyminen yhden sävellyksen tutkimukseen on ollut perusteltua ensinnäkin siksi, että se edustaa tyypillistä ammattisäveltäjän työtehtävää ja prosessia. Toiseksi se on rajannut tutkimuksen työmäärää ja jäntevöittänyt sitä metodologisesti siten, että on ollut mahdollista liittää haastattelupuhe tiettyyn konkreettiseen tilanteeseen ja sen kontekstiin. Tämän ansiosta säveltäjän metakognitiivisen reflektoinnin osuus jäi vähäiseksi, ja se on voitu ottaa analyysissä huomioon. Viimeksi vaan ei vähimmäksi tutkimusprojektini tulokset ovat osoittaneet, kuinka sävellystyön keskeisiin determinantteihin kuuluu tietylle yksilöidylle sävellykselle ominainen tekijä, alkuperäisten ideoiden kokonaisuuden muodostama mentaali metarepresentaatio. Sen selitysosuus sävellysprosessin etenemisessä ja merkitys prosessin ymmärtämiselle on keskeinen. (Pohjannoro 2008.)

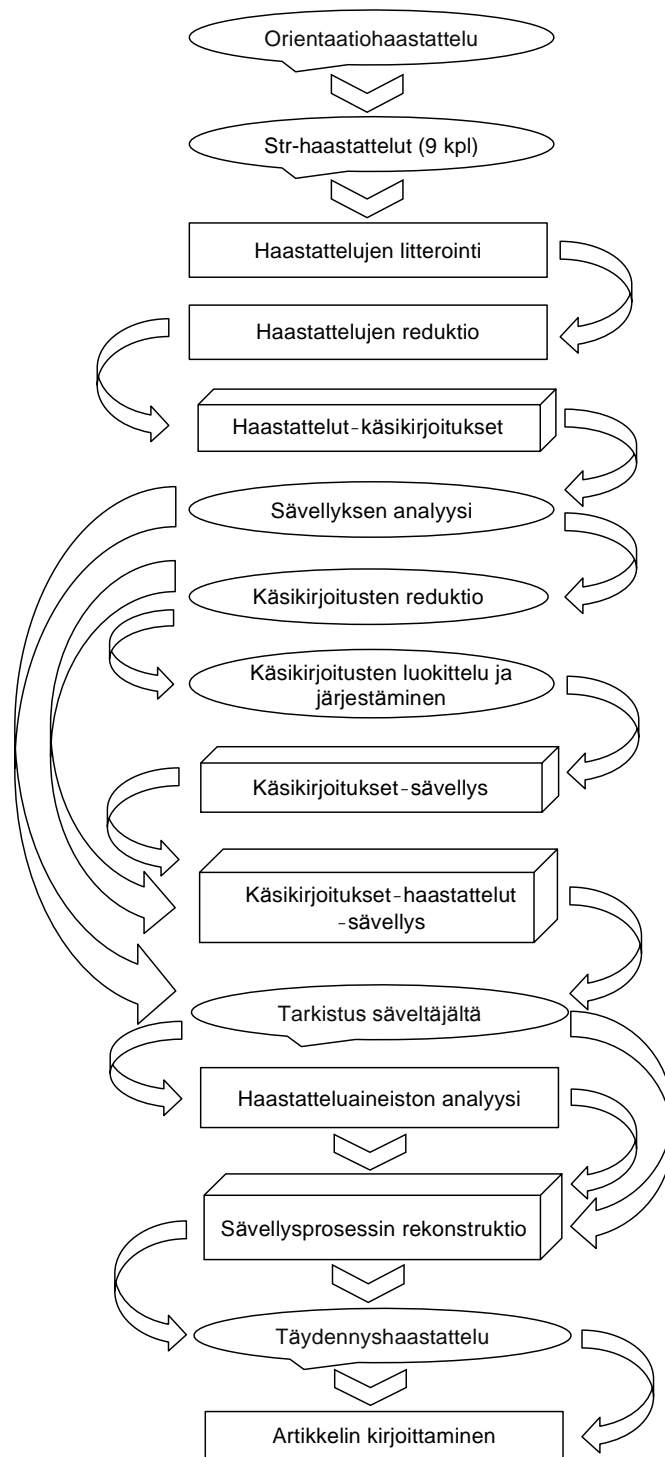
Lähteet

- Bastick, Tony 1982. *Intuition: How we think and act*. New York: Wiley.
- Bennet, Stan 1976. The Process of Musical Creation: Interviews with Eight Composers. *Journal of Research in Music Education* 24(1), 3–13.
- Chi, Michelene 1997. Quantifying Qualitative Analyses of Verbal Data: A Practical Guide. *The Journal of the Learning Sciences* 6(3), 271–313.
- Collins, David 2005. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music* 33(2), 193–216.
- Cook, Nicholas 2006. Playing God: Creativity, analysis, and aesthetic inclusion. Teoksessa Deliège, Irina & Wiggins, Geraint (toim), *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove: Psychology Press, 9–24.
- Dennett, Daniel C. 2003. Who's on first? Heterophenomenology explained. *Journal of Consciousness Studies* 10(9–10), 53–71.
- Ellis Benson, Bruce 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ericsson, K. Anders 2003. Valid and Non-Reactive Verbalization of Thoughts During Performance of Tasks. *Journal of Consciousness Studies* 10(9–10), 1–18.
- Ericsson, K. Anders & Herbert A. Simon 1993[1984]. *Protocol Analysis. Verbal Reports as Data*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Hako, Pekka 2002. *Minä, säveltäjä I. Nykysäveltäjät kirjoittavat työstään*. Helsinki: Summa.
- Heyl, Barbara Sherman 2007[2001]. Ethnographic interviewing. Teoksessa Atkinson, Paul – Amanda Coffey – Sara Delamont – John Lofland – Lyn Lofland (toim), *Handbook of Ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage, 369–383.
- Hickey, Maud 2002. Creativity research in music, visual art, theater, and dance. Teoksessa Colwell, Richard & Carol Richardson (toim), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Holtz, Peter 2005. *Was ist Musik? Subjektive Theorien Muskschaffender Künstler*. Väitöskirja. Philosophischen Fakultät I der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Books on Demand GmbH, Norderstedt.
- Jack, Anthony Ian & Andreas Roepstorff 2002. Introspection and cognitive brain mapping: from stimulus–response to script–report. *Trends in Cognitive Sciences* 6(8), 333–339.
- Johnson, Julian 2006[1999]. *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Jokinen, Pirkko & M. Pelkonen 1996. Virikkeitä antava haastattelu (Stimulated recall interview) -menetelmä käsitysten, kokemusten ja ajattelun tutkimiseen hoitotieteessä. *Hoitotiede* 8(3), 134–141.
- Kokkonen, Joonas 1976. Säveltäjän työstä. Teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim), *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.
- Kvale, Steinar 1996. *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Laske, Otto Ernst 1989. Composition Theory: An Enrichment of Music Theory. *Interface* 18(1–2), 45–59.
- Lieberman, Matthew D. 2009. What zombies can't do: A social cognitive neuroscience approach to the irreducibility of reflective consciousness. Teoksessa Evans, Jonathan & Keith Frankish (toim), *In Two Minds: Dual Process and Beyond*. New York, NY: Oxford University Press, 219–316.
- Lyle, John 2003. Stimulated recall: A report on its use in naturalistic research. *British Educational Research Journal* 29(6), 861–878.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990[1987]. *Music and discourse. Toward a semiology of music*, käänt. Abbate, Carolyn. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Nummi-Kuisma, Katarina 2011. *Pianistin vire: intersubjektiiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Studia musica nro 43. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Patrikainen, Sanna & Auli Toom 2004. Stimulated recall—opettajan pedagogisen ajattelun ja toiminnan tutkimisen menetelmä. Teoksessa Kansanen, Pertti & Kari Uusikylä (toim.) *Opetuksen tutkimuksen monet menetelmät*. Jyväskylä: PS-kustannus, 239–260.
- Pohjannoro, Ulla 2008. Paikkoja polun varrelta. Empiirisiä huomioita sävellysprosessista. *Musiikki* 38 (3–4), 218–274.
- Pohjannoro, Ulla Valmisteilla. ”Valintojen rajapintoja. Empiirinen tapaustutkimus säveltäjän intuitiivisesta ja rationaalisesta ajattelusta.”
- Reitman, W. R. 1965. *Cognition and Thought*. New York: Wiley.
- Ricoeur, Paul 1991. Life in quest of narrative. Teoksessa Wood, David (toim), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London: Routledge.
- Roulston, Kathryn 2010. *Reflective interviewing. A guide to theory & practice*. London: Sage, 19–21.
- Santi, Marina (toim.) 2010. *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.

- Schoenberg, Arnold 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.
- Schubert, Gisela & Sallis, Friedemann 2004. Sketches and sketching. Teoksessa Hall, Patricia & Sallis, Friedemann (toim), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 5–16.
- Seitamaa-Hakkarainen, Pirtta 1999. *Protokolla-analyysi*. www.metodix.com/fi/. Haettu 10.8.2011.
- Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon press.
- Sloboda, John A. 2005. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press.
- Spradley, James P. 1979. *The Ethnographic Interview*. New York (NY): Holt, Rinehart & Winston.
- Söderman, Johan & Göran Folkestad 2004. How hip-hop musicians learn: Strategies in informal creative music making. *Music Education Research* 6(3), 313–326.
- Tervaniemi, Mari Painossa. Musicianship—how and where in the brain? Teoksessa Hargreaves, David J. – Dorothy Miell & Raymond MacDonald (toim), *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford University Press.
- Varela, Francisco J. 2000. Upward and downward causation in the brain: Case studies on the emergence and efficacy of consciousness. Teoksessa Yasue, Kunio – Mari Jibu – Tarcisio Della Senta (toim), *No Matter, Never Mind*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 95–108.

Liite 1. Kuvio: Tutkimusprosessin vaiheet.



Similar Slurring: Alternative Perspectives on Stéphane Grappelli's Legacy and Status

Ari Poutiainen

The French violinist Stéphane Grappelli (1908–1997) is one of the best known historical European jazz musicians. Quintette du Hot Club de France, an ensemble that he started with guitarist Django Reinhardt, was active from 1934 until 1948 and enjoyed huge success in the 1930s. This string ensemble and its output represent one of the first original European jazz band concepts and a unique approach to swing. (Zwerin 2000, Washburne 2000) In respect to other historical jazz violinists, Grappelli appears to be the most popular. For many, his approach summarizes the achievements in swing style jazz violin expression. Throughout his 60-year-long career Grappelli was a beloved entertainer. Today his legacy is perpetuated in numerous "gypsy jazz" bands (i.e., ensembles applying the instrumentation, style, and program of the Quintette du Hot Club de France) around the world.

In popular Grappelli biographies (e.g., Balmer 2008, Grappelli 1996, Horricks 1983, and Smith 1987) jazz violin literature (e.g., Glaser & Grappelli 1981 and Lockwood & Darizcuren, 1998), jazz violin study books (e.g., Blanchard 1997, Gräßer 1991, and Kliphuis 2008), and other jazz print media, Grappelli's artistic achievements are rarely discussed in any other than an idolizing manner. It seems that his status as an initial European jazz musician grants him a kind of critical integrity.

In this article I introduce some alternative perspectives on Grappelli's status and legacy. I present aspects that arise from an analytical review of Grappelli's recorded output. My arguments focus on swing jazz repertoire, original compositions, arrangements, improvisation, instrumental technique, and violin expression. Having discussed with approximately 100 bowed string jazz professionals around the world, I know that many musicians share the following views. However, parts of this article may appear somewhat contrary to the popular jazz violin literature and research.

1 Status and Legacy

There is no denying that Stéphane Grappelli was an accomplished master of the violin. He was also a sensitive and a personal improviser of the swing style jazz. His performances always conveyed exquisite warmth, joy, and lightness. The elegance of his musical expression is widely acknowledged and appreciated.

In respect to other swing jazz violinists (e.g., Svend Asmussen, Ray Nance, Stuff Smith, Eddie South, and Joe Venuti), Grappelli appears to be the best-known and best-remembered. This naturally results mostly from the outstanding qualities of his music. His status is, however, also supported and maintained around the world by numerous "gypsy jazz" bands that celebrate the music of the Quintette du Hot Club de France. Grappelli's expression, which he exhibited through the violin, is and will stay firmly attached to this particular musical style and tradition. A few biographies have also been written of Grappelli, and his style is in focus in several jazz violin study books. Grappelli's music has also inspired some work within academia.

In one aspect Grappelli is extraordinary when compared to major historical jazz musicians: he is well-recognized and respected among classical bowed string instrumentalists. According to my understanding, relatively few jazz musicians have been viewed thus among musicians and listeners of classical music. Grappelli had a particularly broad audience: his art and legacy crossed many borders.

As a performing jazz violinist and violist, string jazz researcher, and educator, I have met and worked with numerous bowed string jazz musicians around Europe and the USA. In informal discussions between string jazz professionals it is relatively often agreed that Grappelli's status in jazz violin history is somewhat biased, even problematic: Grappelli's artistic contributions do not seem to quite support the position he has. If compared to violinists Joe Venuti and Stuff Smith, for example, Grappelli's career appears to include less artistic experimentation and developing of a style. These aspects are typically seen central ideals to the art of jazz. Although Grappelli's career includes less of these aspects, it seems that for the larger audiences he represents the leading figure, the great innovator. This dichotomy between Grappelli's true artistic achievements and his idolized status troubles especially younger string jazz musicians.

When Grappelli's style and output are objectively investigated, some alternative perspectives arise. For example, if his stylistic changes and artistic development are carefully considered, it is easy to see that he was not one of those musicians who actively took commercial risks, or studied the limits of his expression. Although this view is quite clear to a part of his audience, it is seldom expressed in print or public. Since Grappelli is such a star and enjoys an extremely high status, it seems that his legacy avoids critical discussion. Even the major Grappelli biographies do not include any deeper analytical arguments. Could it be that his name carries such commercial potential that it is

better to hush up or suppress analytical arguments, especially those that might be controversial? Violin jazz that is in a way or another linked to Grappelli's name seems to sell so well that one must be a fool to say anything negative about him.

A situation where potential economical profits prevent necessary de-canonization of jazz violin history cannot be productive in regard to the general development of string jazz. Therefore I find it necessary to bring up certain alternative perspectives on Grappelli. Only through open and fact-supported discussion can many of the biased and problematic assumptions about jazz violin and its history be finally verified and corrected.

2 Research Materials

Grappelli's discography is so large that it is somewhat laborious to gain control of it. His contributions in the form of studio and live recordings are plentiful, and several of these productions have been reissued again and again on small record labels. It is already somewhat challenging to study Grappelli's early recording history, for instance, since no studied and organized collection of his cooperations within Quintette du Hot Club de France seems to exist. Those commercial selections that are available of his early music are frequently problematic (i.e., they do not present the less popular musical material) and the textual information they include is typically superficial and generalizing (i.e., mostly aspects that market and glorify the selected material are introduced).

Although it is difficult to achieve a holistic view of Grappelli's recorded output, it is sufficient if one studies Grappelli's output a decade by decade. Through such selection it is possible to indentify, for example, potential changes in his artistic expression. For this study I have investigated some 25 LPs or CDs by Grappelli from the 1930s to 1990s.

In addition I have studied the essential selection of Grappelli literature. My literature selection includes, for instance, Grappelli's short autobiography-type publication entitled *Mon Livre – My Book* (1996) and biographies by Balmer (2008), Horricks (1983), and Smith (1987). Also the jazz violin study books that refer to or focus on Grappelli or his legacy are important references. Books by Blanchard (2007) and Kliphuis (2008) represent newer pedagogical publications that draw on Grappelli's style. Solo transcriptions are interesting as well, and these can be found, for instance, in the study books by Glaser & Grappelli (1981) and Gräber (1991). There are also some academic articles on Grappelli. Below I report of some alternative perspectives that aroused from my close

study of the above selection of literature, music, and audio material.

3 Swing Jazz Repertoire and Original Compositions

Although Grappelli's output is substantial, the repertoire he recorded varied surprisingly little. Several of the compositions that he kept playing for decades already appeared on his earliest recordings. It could be said that Grappelli recycled a selection of compositions that was limited especially in style but also in number. From the beginning of his career Grappelli performed regularly compositions like *Avalon*, *Lady Be Good*, *Minor Swing*, *Nuages*, *Sweet Georgia Brown*, *Tea for Two*, *Them There Eyes*, and *Undecided*. The originals *Minor Swing* and *Nuages*, which are popular and admired even today, Reinhardt and Grappelli introduced to jazz audiences with Quintette du Hot Club de France.

For this article I carefully studied my audio selection of Grappelli's output (listed at the end as "References – Audio Material"). Different phases of Grappelli's career are well represented in it. This collection of approximately 25 LPs and CDs already reveals Grappelli's repetition of program: The compositions *Nuages* and *Honeysuckle Rose* appear altogether six times in this selection. *Daphne* appears five times, and *Shine* four times. *Them There Eyes*, *Sweet Georgia Brown*, *Tiger Rag*, *Pent-up House*, *Satin Doll*, *Lady Is a Tramp*, *I Can't Give You Anything but Love*, and *Minor Swing* appear three times in total. *Undecided*, *Tea for Two*, *Misty*, *Just One of Those Things*, *Don't Get around Much Anymore*, *Night and Day*, *Lady Be Good*, *I've Found a New Baby*, *It Don't Mean a Thing*, and *Body and Soul* appear twice. It can be said that these compositions define a significant part of Grappelli's repertoire.

It seems that Grappelli seldom recorded his own compositions. If compared to more modern jazz musicians, Grappelli stayed surprisingly loyal to the popular swing jazz program and neglected his own creations. Those few Grappelli originals that I am familiar with suggest that he was a talented tunesmith: although his pieces may not convey greatest inventions in harmony, form, or rhythm, they are always sweet, melodically stylish, balanced, and coherent pieces.

4 Arrangements and Improvisation

In the string bands of the early blues, the guitar and violin timbres were already frequently blended (a string band was typically a trio consisting of a violin, banjo or guitar, and a string or washtub bass). Through the outstanding cooperations of violinist Joe Venuti and guitarist Eddie Lang in the 1920s and 1930s, the relationship of these two instruments was popularized in the jazz world.

Guitar and violin mix together well, and when they are used in a band it is practical to support the instrument that interprets the leading melody with another voice on the other instrument (e.g., when violin plays the melody, guitar plays a second voice or vice versa). In a violin-guitar duo such two-voice melodies are easy to accomplish since the dynamic ranges of the instruments grant a successful balance in volume.

Two-voice melody interpretations, however, are rare in Reinhardt and Grappelli's Quintette du Hot Club de France recordings. In this particular ensemble the possibility of melody harmonization was not frequently used, although there assumably was no considerable aspects (e.g., lack of skills, knowledge, or time) objecting it. Also the instrumentation of Quintette (i.e., a violin, three guitars, and a bass) did not vary much but stayed the same through the years. It can be that there was no perceivable need to look for or try alternatives for a demonstrably successful arrangement. It could be that commercial goals also kept Reinhardt and Grappelli from pushing any artistic limits in this respect.

The repertoire of the Quintette includes relatively few blues numbers. Those straight blues originals or compositions this ensemble chose to record are often interpreted somewhat lightly: The African American blues or blues-influenced jazz traditions are not closely reproduced but only partly applied as the use of blues form and scale, blue notes, glides, and bends, for example. The Quintette's application of the African American blues was an essential element of this ensemble's concept. This unique approach to African American jazz and its roots actually made the Quintette into such an interesting and influential swing band. After the Quintette stopped working together, Grappelli remained rather distant to (jazz) blues and blues-like expression.

In his solo career, Grappelli hardly modified the popular "theme-solos-theme" structure in his musical productions. He was satisfied in this fundamental formula of jazz performance and – besides occasional more arranged introductions and codas – rarely employed, for example, small interludes or similar sections in his recordings. As an arranger or bandleader Grappelli was thus not very ambitious, but relied on simplicity. This view can naturally be turned upside down, saying that he preferred to keep his program pure and plain. This allowed him to focus more on other aspects of performing (e.g., expression and solo improvisation).

Regarding key centers, jazz standard repertoire favors wind and brass instruments: "Flat keys" (e.g., F major, D minor, Bb major, G minor, etc.) are more often employed than "sharp keys" (e.g., G

major, E minor, D major, B minor, etc.). Grappelli, however, did sometimes transpose compositions in his program from flat to sharp keys. The sharp keys are more practical on the violin since they allow violinists to take advantage of the open strings (i.e., G, D, A, and E) more frequently. In this sense it can be said that Grappelli was a highly professional and pragmatic string musician.

If one compares Grappelli's recordings from various decades, one easily hears that his improvisation did not considerably change over the decades. In the 1990s Grappelli did not employ notably more chromaticism in his melodic improvisation than he did in the 1930s. Neither did he choose to perform compositions that included, for instance, modal harmonies. Except for swing and bossa nova, he did not operate with other rhythmic concepts or grooves. He did not apply elements from bebop or other modern jazz styles. Grappelli's time feeling did not evolve in particular (i.e., although he always swung well, he also had a tendency to occasionally rush the beat). His improvisation remained rather scalar (he relied on a rather diatonic scale selection), and he typically did not employ longer rests or pauses in his melody construction, but filled his lines with tones – often in flashing speed.

It was quite characteristic of swing jazz musicians that their expression did not later substantially change. Like the greatest icons of swing (e.g., Louis Armstrong), Grappelli also remained faithful to the musical ideals he found and mastered as a young man. However, some swing musicians did try to update their expression. Some of them did catch up and apply elements from the emerging new musical trends. Perhaps the most representative example of a swing musician that made an effort to follow the development of modern jazz (especially bebop) was Coleman Hawkins.

5 Violin Technique and Expression

When discussing with professional bowed string instrument jazz musicians I surprisingly often hear statements in which Grappelli is referred to as an originator of certain technical approaches and applications. He is typically credited, for example, for introducing the use of the perfect fifth double-stop in jazz violin improvisation. He is also said to be the first violinist who (instead of using the bow) plucked entire solos or longer solo sections, and begun to apply harmonics in his improvisations. It is true that Grappelli had a significant role in popularizing these effects and that he used some of them so frequently that they can today be seen as his mannerisms.

Ultimately, it is of course not that interesting to attempt to define who was the first to do what in jazz. However, I wish to note here that all the abovementioned technical approaches or applications

were employed by Joe Venuti almost a decade earlier than Grappelli's career started. This means that if it is necessary to name a pioneer in the field of jazz violin, perhaps Venuti should be more often labelled as such. Actually, in the selection of recordings by Grappelli which I possess, Grappelli relatively seldom employs double-stops or plucks the strings of his violin. In addition, the perfect octave double-stopping (another technical detail that I am sometimes told to be Grappelli's signature feature) can be heard rather rarely in his early recordings. I thus conclude that when compared to the passionate experimentation of violin technique that Venuti accomplished in his 1920s recordings, Grappelli's efforts in this area are somewhat minor and mild.

The applied instrumental technique and its various approaches have a direct effect on the musical expression. Grappelli's vibrato was always similar to the vibrato employed in classical violin music. In this respect he also kept true to swing jazz in which the vibrato effect does not necessarily have to reflect the beat of the performance (the modern jazz vibrato is typically related to the beat). Neither can I hear remarkable changes in Grappelli's bow technique. He was a great master of the legato type swing phrasing: the unique elegance of his playing is based as much on his skillful slurring as it is on his superb sound production. During his long career, Grappelli did not add or apply any percussive elements in his bow expression but kept slurring in the same smooth manner he already did as a young man.

6 Conclusions

Grappelli's status as an artist that has brought wide recognition to jazz violin cannot, and should not, be disputed. In this respect his influence is nothing but remarkable. Today, almost fifteen years after his death, his recognizable, charming style and music clearly continue to speak to large audiences. Grappelli's legacy lives strong in album reissues and "gypsy jazz" ensembles.

In this article, however, I wished to share some alternative perspectives on the position of this admired historical violinist; to show him in a light that for some reason or another seems to be neglected. After carefully studying Grappelli's recorded output from different decades, I conclude that his present status is based on the few artistic and technical achievements he accomplished right at the beginning of his career. In respect to ideals typical to modern jazz, it seems that Grappelli was a rather conventional swing artist. He did not wish to change his established expression and style, but preferred to refine it. In some aspects his loyalty to swing is more reminiscent of conserving than adopting new approaches and idioms. This applies especially to the repertoire he performed.

History books and media sometimes repeat stories without any reconsideration or re-evaluation of facts. This frequently leads to canonization that can appear problematic. In the current literature, Grappelli seems to be portrayed through a bias. Therefore I find it necessary to remind the jazz audience of these short, alternative but research-based perspectives on him. Despite Grappelli's legendary artistic and commercial achievements, it is good to keep in mind that he seems to have searched for certain musical security and stability. Perhaps this led him to stay true to his original, early musical impulses and ideals. He kept his slurring similar. And indeed, what an elegant, beautiful slurring it was.

References – Literature

- Balmer, Paul 2008. *Stéphane Grappelli: A Life in Jazz*. San Marcos: Bobcat Books.
- Blanchard, Pierre. 2007. *Le Jazz au violon: Méthode vol. 2, L'Improvisation et ses développements*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Glaser, Matt & Stéphane Grappelli 1981. *Jazz Violin*. New York: Oak Publications.
- Grappelli, Stéphane 1996. *Mon Livre – My Book*. Edited by Jean-Marie Salhani. Paris: Mon Livre Collection.
- Gräber, Hanno 1991. *Jazz Violin: Sound, Improvisation, Solospiel, Phrasierung, Technik*. Bonn: Voggenreiter Verlag.
- Horricks, Raymond 1983. *Stephane Grappelli or the Violin with Wings*. New York: Da Capo Press.
- Kliphuis, Tim 2008. *Stéphane Grappelli: Gypsy Jazz Violin*. Pacific: Mel Bay Publications, Inc.
- Lockwood, Didier & Francis Darizcuren 1998. *Cordes & Âme: Méthode d'improvisation et de violon jazz*. Paris: Éditions Salabert.
- Smith, Geoffrey 1987. *Stéphane Grappelli: A Biography*. London: Pavilion.
- Washburne, Christopher 2000. The Miscellaneous Instruments in Jazz. In Kirchner, Bill (ed), *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford: Oxford University Press, 653–667.
- Zwerin, Mike 2000. "The Real World Music...or the Full Circle." In Kirchner, Bill (ed), *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford: Oxford University Press, 534–547.

References – Audio Material

- Asmussen, Svend & Stéphane Grappelli 2004. *Two of a Kind*. Storyville Records, 101 8383. CD edition of the original 1965 album.
- Burton, Gary & Stéphane Grappelli 1972. *Paris Encounter*. Atlantic Recording Corporation, SD

1597.

- Ellington, Duke 1999. *Duke Ellington's Jazz Violin Session*. Included in Ellington, Duke 1999, *The Reprise Studio Recordings*, discs II and III, Mosaic Records, MD5-193.
- Grappelli, Stéphane 2007. *Swinging with Django Reinhardt*. Le Chant du Monde, 574 1571 75. Box set of 5 CDs of Quintette du Hot Club de France recordings from 1934 to 1948.
- Grappelli, Stéphane 2000. *Improvisations*. Universal Music S.A. France, 549 242-2. CD edition of the original 1956 album.
- Grappelli, Stéphane 2002. *Django*. Universal Music S.A. France, 018 421-2. CD edition of the original 1962 album.
- Grappelli, Stéphane 2002. *Le Toit de Paris*. BMG, 74321887172. CD edition of the original 1969 album.
- Grappelli, Stéphane 1973. *Just One of Those Things!* Black Lion Records, BL-211.
- Grappelli, Stéphane 1975. *Steff and Slam*. Black and Blue, 33.076.
- Grappelli, Stéphane 2002. *Salle Pleyel, Mar. 29th, 1983 – Olympia, Jan. 24th, 1988*. Delta Music, D-50226. Box set of 2 CDs.
- Grappelli, Stéphane 2001. *Love Song*. TIM, 205701-203. CD edition of an original, unidentified and undated studio album.
- Grappelli, Stéphane & David Grisman 1981. *Live*. Warner Bros. Records Inc., WB 56 903.
- Grappelli, Stéphane & Stuff Smith 1996. *Violins No End*. Original Jazz Classics, OJCCD-890-2. CD edition of the original 1984 album.
- Grappelli, Stéphane & Stuff Smith 2002. *Stuff and Steff*. Universal Music S.A. France, 016 510-2. CD edition of the original 1965 album.
- Grappelli, Stéphane & Martial Solal 2001. *Happy Reunion*. Universal Music S.A. France, 013 430 2. CD edition of the original 1980 album.
- Grappelli, Stéphane & Joe Venuti 1993. *Venupelli Blues*. Charly, Le Jazz CD 18. CD edition of the original 1969 album.
- Grisman, David 1979. *Hot Dawg*. Horizon, SP-731.
- Menuhin, Yehudi & Stéphane Grappelli 1988. *Play Berlin, Kern, Porter and Rodgers & Hart*. EMI Records Ltd., CDM 7 69219 2.
- Ponty, Jean-Luc & Stéphane Grappelli 1989. *Violin Summit*. Jazz Life, LP 2673071. LP edition of the original 1974 album.
- Reinhardt, Django 1992. *The Classic Early Recordings in Chronological Order, Volume 1*. JSP Records, JSPCD 341 (JSPCD 901). CD edition of the original 1930s and 1940s recordings.
- Reinhardt, Django 1993. *The Classic Early Recordings in Chronological Order, Volume 2*. JSP

- Records, JSPCD 342 (JSPCD 901). CD edition of the original 1930s and 1940s recordings.
- Reinhardt, Django n.d. *The Classic Early Recordings in Chronological Order, Volume 3*. JSP Records, JSPCD 343 (JSPCD 901). Undated CD edition of the original 1930s and 1940s recordings.
- Reinhardt, Django n.d. *The Classic Early Recordings in Chronological Order, Volume 4*. JSP Records, JSPCD 344 (JSPCD 901). Undated CD edition of the original 1930s and 1940s recordings.
- Reinhardt, Django n.d. *The Classic Early Recordings in Chronological Order, Volume 5*. JSP Records, JSPCD 349 (JSPCD 901). Undated CD edition of the original 1930s and 1940s recordings.
- Reinhardt, Django & Stéphane Grappelli 1991. *The Quintet of the Hot Club of France*. Pearl, PAST CD9738. CD collection of the original 1930s recordings.
- Simon, Paul n.d. *Paul Simon*. Warner Bros. Records Inc., 7599-25588-2. Undated CD edition of the original 1972 album.
- Skol 1990. *Skol in Scandinavia*. Orinigal Jazz Classics, OJC20 496-2. CD edition of the original 1979 album.
- Violin Summit 1967. *Violin Summit*. MPS Records, 821 303-1.

Esittävästä säveltaiteesta äänilevyillä: Igor Stravinskyn näkemyksiä äänilevystä ja kapellimestarin/muusikon tehtävästä musiikkiteoksen tulkitsijana

Jani Suominen

Käsitykset muusikon asemasta ovat vaihdelleet hyvinkin paljon, ja esimerkiksi Igor Stravinsky oli tunnettu kielteisestä asenteestaan musiikin tulkintaa kohtaan. Hän suhtautui jopa pilkallisesti ”inspiraatioon” ja kammoksui ”tulkintaa”. Stravinskyn kerrotaan sanoneen, että hän kadehti sotilassoittokunnan kapellimestaria, jolla oli kotelossa revolveri ja kädessään muistivihko, johon merkata jokaisen soittajan virheet. Päivän lopuksi mainittu kapellimestari saattoi lähettää haluamansa soittajat kaltereiden taakse pohtimaan soittamiaan virheäänä (Day 2000, 187). Loppujen lopuksi Stravinsky ei ollut kovinkaan ankara orkesterinharjoittaja, josta esimerkkinä muun muassa levytyksien harjoitustallenteet (Stravinsky 1991). Myös hänen ohjeistuksensa ”erittäin selkeä ja viimeistelty toteutus” kyseenalaistuu hänen omissa levytyksissään (Stravinsky 1936, 34). Stravinskyn omista ”tulkinnoista” kannattaa vertailla *Kevätuhrin* kolmea eri levytystä vuosilta 1929 (Stravinsky 1993), 1940 (Stravinsky 1997) ja 1960 (Stravinsky 1995). Neljänneksi vertailukohteeksi sopii paremmin kuin hyvin, *Kevätuhrin* ensiesityksen johtaneen, Pierre Monteux´n (1875–1964) levytys vuodelta 1951.

Nämä neljä äänilevytystä vastaavat hyvin kysymykseen onko äänite vain kuollut, seisahtunut taiteen muoto verrattuna konserttiesitykseen? Saapuessaan Pariisiin seuraamaan *Petruškan* harjoituksia Stravinsky kommentoi kuulemaansa seuraavasti:

Saavuttuamme Pariisiin harjoitukset alkoivat Pierre Monteux´n ohjauksessa, joka oli toiminut jo vuosia Venäläisen baletin kapellimestarina. Monteux oli soittanut Colonnen orkesterissa ja saavuttanut apulaiskapellimestarin aseman. Hän tunsi tehtävänsä ja työympäristönsä – suuri etu kapellimestarille – niin hyvin, että tiesi miten saada tulosta aikaiseksi. Näin ollen hän pystyi saavuttamaan hyvin selkeän ja viimeistellyn toteutuksen partituuristani. En pyydä yhtään enempää kapellimestarilta! Muunlainen asenne muuntaa toteutuksen välittömästi ”tulkinnaksi”, asia jota kammoksun. ”Tulkitsija” ei kykene ajattelemaan muuta kuin ”tulkintaa” ja näin ollen pukeutuu tulkin asuun – traduttore-traditore – ja tämä on absurdia musiikissa. ”Tulkitsijalle” tämä on turhamaisuuden lähde, joka johtaa vääjäämättä suuruudenhulluuteen. Harjoitusten aikana koin suurta nautintoa huomattessani miten pyrkimykseni toteutuivat. (Stravinsky 1936, 33–34.)

Samankaltaista suhtautumista, tosin suorasanaisempaa, osoitti Maurice Ravel vastatessaan itävaltalaispianistin Paul Wittgensteinin (1887–1961) kirjeeseen. Ravelilla oli työn alla *piano-konsertto vasemmalla kädelle*, johon Wittgenstein oli tehnyt omia korjauksiaan. Hän kirjoitti säveltäjälle: ”esiintyjät eivät saa olla orjia”, johon Ravel totesi: ”esiintyjät ovat orjia!”. (Day 2000, 187.)

Automaattipiano ja pianorullat mahdollistivat säveltäjille ensimmäistä kertaa teostensa taltioinnin soiviksi dokumenteiksi. Stravinskylle kyse oli ennen kaikkea omien sävellystensä esityskäytäntöjen tallentamisesta jälki polville (Stravinsky 1936, 101). Äänentallennus mahdollisti säveltäjälle teoksensa esityksen ilman välikäsiä, joilla oli tapana ottaa ”vapauksia”, niin kuin Stravinsky asian ilmaisi. Äänilevyn kautta välittyivät säveltäjän oikeat intentiot tempoista ja nyansseista, tosin ei aina toivotuin tuloksin. Mielessään halu ehkäistä tulevien tulkintojen virheellisyydet, Stravinsky suostui *Pleyelin* ehdotukseen, tehdä sovituksia automaattipianoa varten (Stravinsky 1936, 101). Tosin kymmenen vuotta myöhemmin hän joutui ikäväkseen toteamaan, kuinka merkityksettömiksi pianorullat olivat jääneet. Niistä oli tullut kestäviä dokumentteja lähinnä niille, jotka arvostivat hänen esitysohjeitaan vastuuttomien ”tulkintojen” sijaan (ibid.,).

Igor Stravinsky esiintyvänä taiteilijana

Vuoden 1928 alussa *Apollo* oli orkestrointia vaille valmis ja Stravinsky saattoi keskittyä konsertteihinsa. Kaksi näistä pidettiin uudessa *Pleyel*-salissa ja kummankin ohjelmistossa oli *Le Sacre*. Konsertit olivat Stravinskylle erityisen tärkeitä koska pariisilaiset kuulivat teoksen ensimmäistä kertaa säveltäjän itsensä johtamana. Kapellimestarin taitojaan Stravinsky luonnehti seuraavasti:

[...] voin sanoa, että kokemukseni ansiosta, jonka olen saavuttanut erilaisten orkestereiden kanssa lukuisilla konserttikiertueillani, pystyn johtamaan teoksen aivan kuten haluan sen kuulostavan. (Stravinsky 1936, 137.)

Todettakoon, että Stravinskyn lyöntitekniikka oli ainakin vielä 1960-luvulla tehdyissä kuvataallenteissa varsin vaatimaton. *Le Sacren* esitysten osalta Stravinsky oli monesti joutunut pettymään metriikan laiminlyöntiin ja oli päättänyt keskittyä mainittuun omissa konserteissaan (Stravinsky 1936, 137). Jatkovasti muuntuva metriikka oli saanut monet kapellimestarit ja orkesterit hämilleen. Vähentääkseen virheiden todennäköisyyttä kapellimestarit olivat jättäneet vaihdokset huomioitta ja näin vääristäneet säveltäjän intentioita (ibid.,). Soiva lopputulos oli ollut jännittyntä ja saanut

yleisön pelkäämään vähintäänkin kaaosta. Stravinsky mainitsee lisäksi kapellimestarit, jotka tekivät jopa jonkinlaisia sovituksia partituurin hankalimpiin kohtiin välttyäkseen näin ikäviltä riskeiltä. Kyseiset orkesterinjohtajat korvasivat puutteelliset kykynsä visuaalisilla eleillään (Stravinsky 1936, 138). Stravinsky nimesi edellä kuvatun kaltaiset ammattitaidon puutteet ”taiteellisiksi tulkinnoiksi” (ibid.). Kapellimestareiden lisäksi ongelmana oli orkesterimuusikoiden käytäntö järjestää itselleen sijainen, debytantti, jokaisiin harjoituksiin joihin eivät halunneet tai ehtineet osallistua (Stravinsky 1936, 148). Käytäntö oli yleinen ennen toista maailmansotaa ja aiheutti harmaita hiuksia monelle kapellimestarille.

Igor Stravinsky ja tulkinta

Yleisesti ottaen Stravinsky vaikuttaa käyttäneen termiä ”tulkinta” laadullisesti huonoista esityksistä, tai vastavuoroisesti ymmärtävän musiikkiarvostelijoiden ja muusikoiden puolustavan teknisiä puutteita mainitulla. Kuvaillessaan esimerkiksi epätäydellistä levytystä Beethovenin ensimmäisestä sinfoniasta Toscaninin johtamana hän huomautti:

Elleivät arvostelijat pysty erottamaan tällaisia tosiseikkoja musiikillisissa esityksissä, heillä ei ole mitään oikeutta tuoda julki papillista hölynpölyään tulkinnallisista seikoista, kuten he nyt tekevät. (Stravinski, Igor 1963, 259.)

Vastaavanlaisen koettelemuksen Stravinsky koki konsertissa, jonka ohjelmistossa oli muun muassa Haydnin sinfonia ja W. A. Mozartin *A-duuri sinfonia* (K.201). Esityksiä Stravinsky kommentoi seuraavasti:

Musiikin (Haydn) luonnollinen hengitys estettiin kaikkialla ja esityksestä tuli epätodellinen – musiikin todellisuus riippuu sen sykkeestä. [...] sana ”tulkinta” säästettiin Mozartille. Tämän pikkusinfonian tulkinta perustuu a) tahdinlyöntiin [...] ja b) tyyliseikkoihin. Tässä kaikki mahdollinen tulkinta: sana (tulkinta) on pelkkä myytti. (Stravinski, Igor 1963, 260.)

Loppujen lopuksi vaikutelmaksi jää, että Stravinskyn mielestä musiikista puhuttaessa ja esityksiä arvioitaessa keskityttiin usein hyvin epäoleellisiin seikkoihin. Pahimpia puutteita tai virheitä ei mainittu laisinkaan, tai ne nimettiin ”tulkinnoiksi”. Toisaalta jos ”tulkinta” perustuu Stravinskyn mukaan vain edellä mainittuihin, eli tahdinlyöntiin ja tyyliseikkoihin, niin miten määritellä oikea ”tyyli”? Robert Craft tiedusteli Stravinskyltä mielipidettä nuottimerkintöjen täsmällisyydestä ja niiden vaikutuksesta ”tyyliin” ja säveltäjä tokaisi:

En usko, että pelkällä nuottimerkinnällä voidaan koskaan ilmaista tyyliä riittävän täsmällisesti ja lopullisesti. Jotakin jää aina esittäjän tehtäväksi – Jumala häntä siunatkoon.

(Stravinsky & Craft 1980, 121.)

Kirjailijat, kuvanveistäjät ja taidemaalarit sitä vastoin välttyivät edellä kuvatun kaltaisilta tilanteilta välittäen sanomansa suoraan sellaisenaan ilman ”tulkitsijoita” (Stravinsky & Craft 1980, 121).

Igor Stravinsky ja äänilevy

Vuonna 1928 Stravinsky allekirjoitti monivuotisen levytys sopimuksen Columbia Gramophone Companyn kanssa. Sopimuksen perusteella Stravinsky saattoi levyttää teoksiaan niin pianistina kuin kapellimestarina. Pianorulliin verrattuna äänilevy tarjosi säveltäjille huomattavasti enemmän mahdollisuuksia sävellystensä taltioimiseen. Ensisijaisesti Stravinsky oli ajatellut äänilevytyksiensä toimivan tulkinnallisina ohjeistuksina muille kapellimestareille, jotka hänen musiikkiaan esittivät. Valitettavasti hän tuli havaitsemaan, että asianlaita ei ollut näin. Stravinskyn johtopäätelmä oli, että orkesterinjohtajien itsekunnioitus esti heitä vastaanottamasta neuvoja muilta. Varsinkin olemassa olevien äänilevyjen kuunteleminen olisi ollut este johtaa oman mielensä mukaan. Hän ei säveltäjänä tahtonut käsittää sitä ristiriitaa, joka vallitsi äänilevyn ja sen tärkeimmän kohdeyleisön välillä. Auktoriteettina hän koki äänilevyjensä menettäneen tärkeimmän merkityksensä, eli sävellystensä suojaamisen vääränlaisia esitystapoja vastaan. (Stravinsky 1936, 150.)

1920-luvun paraskin äänite oli suhteellisen herkkä mekaanisille vioille ja käytettävissä olevat äänentoistolaitteetkaan eivät olleet monesti parhaasta päästä. Esimerkiksi äänilevysoittimien neuloja valmistettiin niin jalokivistä kuin teräksestä (Proudfoot 1980, 114). Oleellista Stravinskyn kaltaiselle säveltäjälle oli kuitenkin äänitteiltä kuultavissa olevat tempot ja fraseeraukset (Stravinsky 1936, 151). Itse äänitystilanne oli hermoja rasittavaa ja äänitteen onnistuminen oli monesti onnesta kiinni. Kaikesta vaivannäöstä johtuen Stravinsky oli hyvin pettynyt levytystensä saamaan vaatimattomaan vastaanottoon; jopa edellä mainittu kohdeyleisö oli säveltäjän mukaan osoittanut varsin vähäistä kiinnostusta (ibid.). ”Tulkinnan” ongelma koski niin uusia kuin vanhojakin säveltäjämestareita, tosin Stravinsky näki ensimmäisten kohdalla kyseessä olleen väheksynnän. Niin tai näin, kapellimestareiden asenne oli hyvin välinpitämätön säveltäjien ohjeistuksille. Stravinsky huomautti, että huolimatta Beethovenin kahdeksannen sinfonian täsmällisistä metronomimerkinnöistä, niitä ei noudatettu, vaan ”tulkintoja” oli yhtä monta kuin kapellimestareitakin (Stravinsky 1936, 151).

Jotain positiivistakin Stravinsky levytysprojekteistaan silti löysi. Kaiken vaivan palkitsi osin tieto siitä, että jokainen hänen levytyksiään kuunteleva saisi kokea hänen musiikkinsa vailla pahimpia väärinymmärryksiä (Stravinsky 1936, 152). Lisäksi levytyksillä oli ollut vaikutusta hänen johtamistekniikkaansa. Fraasien ja tiettyjen yksityiskohtien hiominen, sekä koko teoksen toistaminen useampaan kertaan, oli ollut opettavaista. Normaali harjoitustilanne ei ollut sallinut samankaltaista paneutumista ja teoksen yksityiskohdat olivat jääneet monesti vähemmälle huomiolle (ibid.).

Stravinskyn näkemys oli, että kaikista taiteenlajeista juuri musiikin ymmärtäminen vaati eniten aktiivista osallistumista, passiivinen kuuntelu ei riittänyt (Stravinsky 1936, 152). Musiikin kuulostaminen ”tavanomaiselta” ei vielä tarkoittanut Stravinskyn mukaan ymmärtämistä (Stravinsky 1936, 153). Aktiivisen osallistumisen puuttuminen teki toiminnasta toisarvoista. Radio ja äänilevy tekivät osaltaan soittoharrasteesta tarpeetonta, enää ei tarvinnut osata soittaa tai mennä konserttiin kuullakseen musiikkia. Moinen helppous teki ihmiset välinpitämättömiksi ja turtuneiksi riippumatta tarjonnan mahdollisesta moninaisuudesta ja laadusta (ibid.). Stravinsky ennusti tarkkanäköisesti, että musiikin teollinen liikatarjonta johtaisi ennen pitkää yleisön todellisen mielenkiinnon ja nautinnon katoamiseen. Äänitteestä puhuttaessa sanaan ”esitys”, olisi myös tullut suhtautua varauksella; Stravinsky piti moista ilmaisua jopa kaunistelevana:

Sen sijaan, että levyttävä taiteilija ”esittäisi” sävellyksen, hän ”särkee” sen kappaleiksi. (Stravinsky & Craft 1980, 123.)

Ennen magneettinauhan käyttöönottoa otoksia pilkottiin myös ihan käytännön pakosta, eli vahamatriisin tallennusaika oli rajallinen. Stravinskyn esimerkkinä äänilevyteollisuuden kustannustehokkaista pyrkimyksistä toimi Ravelin *Bolero*:

[...] *Ravelin Bolero soitettaisiin takaperin, jos vain olisi mahdollista jakaa se osiin.*
(Stravinsky & Craft 1980, 123.)

Myös levyn ääniteknikoilla oli omat osuutensa lopputulokseen, kuten Stravinsky huomio toteamalla, ettei orkesteri aina kuulostanut totutulta äänitystilanteessa (Stravinsky & Craft 1980, 123). Orkesteri oli järjestettävä istumaan levytyksen akustisten vaatimusten mukaisesti. Akustisen äänentallennuksen aikana, eli ennen mikrofonin käyttöönottoa, orkesterin asettelussa nähtiin mitä

ihmeellisimpiä variaatioita. Pääsääntöisesti hiljaisempien soittimien soittajat istuivat äänitistorven välittömässä läheisyydessä ja voimakkaamman äänenpaineen tuottavat soittimet puolestaan hieman kauempana (Copeland 1991, 15). Esimerkiksi käyrätorvensoittajat saattoivat soittaa selin kapellimestariin soittimen kello-osan suuntautuessa optimaalisesti kohti äänityslaitetta. Kapellimestaria seurattiin tällöin peilin kautta (ibid.). Sinfoniaorkesterin osalta stereofonian ymmärrystä helpotettiin jakamalla kanavat diskantti ja bassopuoliin, eräänlaiseksi pseudostereoksi.

Igor Stravinsky vs. äänilevy

Kun Stravinskyä pyydettiin arvioimaan omia äänilevytyksiään ja valitsemaan niistä paras, niin säveltäjä vältteli kysymystä toteamalla, ettei ehtinyt kuuntelemaan levyjä (Stravinsky & Craft 1980, 122). Hän jatkoi huomauttamalla, että joka tapauksessa säveltäjien ja esittäjien kriteerit olivat varsin erilaisia. Säveltäjällä oli aina tietoisuudessa riski, että esityksen virheistä tulisi autenttisia tai yhtä levytystä alettaisiin pitää ainoana mahdollisena. Ensimmäinen äänilevytys teoksesta loi helposti perustan, johon totuimme liian nopeasti, vaikka mahdollisuuksia oli monia (ibid.). Säveltäjä-kapellimestarina Stravinskylle merkitsi eniten se, että levytyksillään hän saattoi ehtiä uusien teostensa esitysten edelle ja tavoittaa yleisönsä huomattavasti nopeammin kuin ennen äänilevyä. Lisäksi äänite toimi hyvänä opettajana muusikoille (Stravinsky & Craft 1980, 123). Tosin hän muistutti, että hänestä äänite oli kuin valokuva, jonka värit eivät koskaan olleet identtiset alkuperäisen kanssa. Samoin toistettu ääni ei vastannut ”elävää” ääntä ja lisäksi ääniteknologian kehitys sai viidessä vuodessa vanhat äänitteet kuulostamaan ”halveksuttavilta”. Loppujen lopuksi Stravinsky koki äänilevyn vahvuudeksi vain ohjelmiston laajuuden, jonka kanssa konsertit eivät pystyneet enää kilpailemaan (ibid.).

Stravinskyn mielestä äänilevyn tärkein tehtävä oli toimia peilinä, jonka kautta muusikko saattoi tarkastella subjektiivista kokemustaan (Stravinsky & Craft 1982, 119). Levytystilaisuus oli ennen kaikkea liikettä subjektiivisuudesta objektiivisuuteen, jolloin muusikon oli etäännyttävä teoksesta nähdäkseen sen perspektiivin. Hän tunnisti eri aikakausien näkökulmat muiden tekemiltä äänitteiltä, mutta Stravinsky suhtautui asiaan passiivisesti: omia äänitteitään hän kuitenkin kuunteli vertaillen (ibid.). Stravinsky koki klassikoiden levyttämisen helpommaksi ja katsoi, että modernin musiikin vaikeutena oli sen uutuus. Esimerkiksi useat kymmenet eri levytykset Beethovenin sinfoniaista antoivat yhtäläisen määrän erilaisia ”virheellisiä esityksiä”, mutta samalla suuri määrä tulkintoja takasi sävellyksen koskemattomuuden (Stravinsky & Craft 1982, 120). Yksi ainoa levytys sitä vastoin antoi sävellyksestä helposti yksipuolisen kuvan ja aiheutti liian nopeita johtopäätelmiä sävellyksen luonteesta vertailukohtien puuttuessa. Tuntematon sävelteos oli aina enemmän esittäjän

armoilla kuin esimerkiksi mainitut Beethovenin sinfoniat; tutun sävellyksen esityksen puutteet ovat helposti tunnistettavissa. Näin ollen Stravinskyn mielestä jokainen ensilevytys oli säveltäjälle riski (ibid.,).

Toisaalta tiettyä ristiriitaisuutta Stravinskyn ajattelussa osoitti haluttomuus levyttää konsertti-ohjelmistoissa olleita teoksia. Hän perusteli kantansa sillä, että äänilevytys oli ennen kaikkea esitys, jonka kuuntelusta muuntumattomana tuli lopulta häiritsevää, varsinkin jos teos oli tuttu. Tuntemattoman sävellyksen kohdalla kyseessä oli enemmän oppimisprosessi, jolloin toisteisuus ei ollut niin merkittävä häiriötekijä kuuntelussa (Stravinsky & Craft 1982, 120).

Lopuksi

Musiikin tulkintaan kriittisesti suhtautuva Stravinsky ei kuitenkaan olisi johtanut yhtäkään levytyksistään samoin toistamiseen (Stravinsky & Craft 1982, 121). Samalla tavalla ajatteli muun muassa Béla Bartók, joka tähdensi ettei kukaan, edes säveltäjä, esittäisi teosta muuntumattomana; muuntuvuus oli ominaista kaikelle elävälle (Day 2000, 189). Parhaimmaksi levytyksekseen Stravinsky valitsi *Zvezdolikin* ja huonoimmiksi oopperoidensa *The Rake's Progress*, *Lulu* ja *Moses und Aron* ensimmäiset taltiointit. Mainittujen oopperoiden vähäisen suosion Yhdysvalloissa hän katsoi johtuneen juuri huonoista levytyksistä (Stravinsky & Craft 1982, 121). Ristiriitaisuutta Stravinskyn suhtautumisessa äänilevyihin voi havaita myös siinä, että hän piti huonointakin levytystään silti pätevänä esitysohjeistuksena muille kapellimestareille. Kritiikkiäkin Stravinskyn kapellimestarin taidot olivat saaneet osakseen vuosien varrella, mutta kaikesta huolimatta hän katsoi omaavansa tuhatkertaisen kokemuksen musiikkiinsa: ”[...] kuinka voi *Time* tai kukaan tietää, johdinko hyvin vai huonosti teoksen, jonka minä yksin tunnen?” (Stravinsky 1963, 254.)

Mitkä esityksen osa-alueet olivat tärkeimmät säveltäjälle? Stravinsky mainitsi ensimmäisenä esityksen ”hengen”, jota seurasi tempo ja balanssi. Tempo oli sidonnainen aikaan ja esitystilanteeseen, kuten myös sävellyksen tempomerkinnot (Stravinsky & Craft 1982, 122). Elämänrytmin muuttuminen yhä kiihkeämmäksi ei voinut olla vaikuttamatta tapaan kokea tempo musiikissa. Neljäkymmentä vuotta aiemmin tehdyt metronomimerkinnot olivat olleet aikanaan oikeat, mutta eivät vastanneet enää esimerkiksi Stravinskyn 1960-luvulla noudattamia tempoja; jokainen esitys, konsertti oli oma tilanteensa (ibid.,). Tempo oli Stravinskyille esityksellisistä ongelmista keskeisin:

Musiikkini kestää melkein mitä muuta tahansa, mutta tempo ei saa olla väärä eikä epävarma. Tempo voi olla metronomisesti väärä, kunhan sen sisäinen syke on oikea; metronominen ero ei tietenkään voi olla kovin suuri. (Stravinski, Igor 1963, 252.)

Hän tosin muistutti, että mainittu koski ylipäättään kaikkia sävellyksiä. Esitystä ei auttanut oikeanlaiset esityskäytännöt, jos tempo oli väärä.

Kaikesta edellä mainitusta huolimatta Stravinsky silti vannoi konserttiesityksen nimeen. Hän totesi, että vaikka studio-olosuhteissa oli mahdollista tavoittaa sama emotionaalinen tila kuin konserttitilanteessa, niin todellista, kokonaista esitystä oli vaikea saavuttaa. Etenkin modernin musiikin kompleksisuus muodostui monesti ongelmaksi ja lopputulos jouduttiin kokoamaan useista otoksista (Stravinsky & Craft 1982, 122). Studiotilanteen haasteita Stravinsky kuvailee seuraavasti:

Levytykseen on varattu kolme tuntia. Levytettävää ohjelmistoa ei ole harjoiteltu, joten ensimmäiset kaksi tuntia kuluvat tärkeimpien kohtien läpikäynnissä. Harjoitusten aikana mikrofonit asetellaan paikoilleen ja äänentasot testataan. Tarvittaessa soitinryhmien asettelua muutetaan ja joskus koko orkesterin istumajärjestys vaihtuu. Kapellimestarin vastuulla on keskittyä ongelmakohtiin partituurissa ja niihin keinoihin, joilla niistä selvitään; joko suostuttelulla tai selityksellä, riippuen orkesterista. Kun tämä pintapuolinen kosketus musiikkiin on ohi ja nauhoitus alkaa, niin kapellimestarin huomio kiinnittyy kelloon. Päätökset on tehtävä siitä eteenpäin koneen lailla: paraneeko tulos uudella otolla ja paljonko siihen kuluu, paljonko aikaa tarvitaan lopun teoksen nauhoitukseen. Tuottaja ohjeistaa jatkamaan, ohjekirjan mukaisesti, todeten, että ajan salliessa uuden otoksen voi tehdä myöhemmin. Jokainen otos on kuitenkin uniikki ja vaikka myöhemmin voisikin palata takaisin alkuun, niin äänen tasapainot eivät vastaa aiempaa otosta. (Stravinsky & Craft 1982, 122–123.)

Myös ääninauhan editoinnista ja masteroinnista Stravinskyllä oli vahva mielipiteensä:

Ääninauhan editointi ja masterointi on oma mielenkiintoinen alueensa. ”Hautausurakoitsijat”, jotka suorittavat nauhan leikkuun, ovat kehittäneet oman ihastuttavan sanastonsa: kaivetaan sellot esiin, korostetaan laulajaa 500Hz ja leikataan 3000Hz, hylätään tuuba, yhdistetään kaiut jne. Jos paljastaisin editoinnin realiteetit, niin hautaisin harhakuvitelmat esityksestä ja tuhoaisin äänilevyjen myynnin. (Stravinsky & Craft 1982, 123.)

Stravinskyn näkemys äänilevytuottajan toimenkuvasta ei liioin ollut sen imartelevampi:

Jos kapellimestari on kirurgi, niin äänilevytuottaja on hänen anestesia­lääkärinsä. Tältä rikoskumppanilta, tuottajalta, vaaditaan virtuoosista kuuntelukykyä ja loistavaa partituurin lukutaitoa. Lisäksi hänen on oltava lapsipsykologi ja hyvä valehtelija: ”loistava otos”. Hänen on tunnettava täydellisesti muusikot joiden kanssa työskentelee, jotta kykenee olemaan aina askeleen edellä levytystilanteissa. Tärkeää on, että tuottaja kykenee peittämään ikävystymisensä levyttäessään jatkuvasti samoja klassikoita ja kikkailevia ”moderneja” teoksia, toisin sanoen enemmänkin ääniefektejä kuin musiikkia. (Stravinsky & Craft 1982, 123.)

Lähteet

- Canarina, John 2003. *Pierre Monteux, Maître*. Cambridge: Amadeus Press.
- Copland, Aaron 1953. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Copeland, Peter 1991. *Sound Recordings*. London: The British Library Board.
- Craft, Robert 1984. *Stravinsky: Selected correspondence Volume II*. London: Faber and Faber Limited.
- Culshaw, John 1982. *Putting the Record Straight: the autobiography of John Culshaw*. New York: Viking Press.
- Day, Timothy 2000. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press.
- Durant, Alan 1984. *Conditions of Music*. London & Basingstoke: MacMillan.
- Galkin, Elliott W. 1988. *A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice*. New York: Pendragon Press.
- Gelatt, Roland 1965. *The Fabulous Phonograph: From Edison to Stereo*. New York: Appleton-Century.
- Katz, Mark 2004. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley etc.: University of California Press, Ltd.
- Philip, Robert 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Proudfoot, Christopher 1980. *Collecting Phonographs and Gramophones*. London: Studio Vista by Cassell Ltd.

- Stravinski, Igor 1963. *Keskusteluja Robert Craftin kanssa*. Helsinki: Yhteiskirjapaino Oy.
- Stravinsky, Igor & Robert Craft 1980 [1958]. *Conversations with Igor Stravinsky*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Stravinsky, Igor & Robert Craft 1982 [1961]. *Dialogues*. London: Faber Music Ltd.
- Stravinsky, Igor 1936 (1962). *An Autobiography*. New York: The Norton Library.
- Struthers, Stephen 1987. Technology in the art of recording. Teoksessa White, Avron Levine (ed.), *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. Sociological Review Monograph 34. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 241–258.
- Stuart, Philip 1991. *Igor Stravinsky – The Composer in the Recording Studio: a comprehensive discography*. New York: Greenwood Press.
- Wooldridge, David 1970. *Conductor's world*. London: The Cresset Press.

Äänitetty materiaali

- Prokofjev, Sergei 2000. "Living Stereo: Prokofjev: Alexander Nevsky, Op. 78 / Khachaturian: Violin Concerto." BMG: RCA Victor 09026 63708 2.
- Stravinsky, Igor 1997. "Stravinsky conducts Stravinsky: The American Recordings 1940–46." Pearl: GEMM CDS 9292 .
- Stravinsky, Igor 1995. "Igor Stravinsky Edition, Vol. 1, Ballets." Sony Classical: SM3K 46 291.
- Stravinsky, Igor 1993. "Stravinsky conducts Stravinsky." Pearl: GEMM CD 9334.
- Stravinsky, Igor 1991. "Igor Stravinsky Edition." Sony Classical: SM2K 46 294.

Juha by Nyrki Tapiovaara and Helvi Leiviskä: Music in the Intertextual Space of Movie, Drama and Novel

Eila Tarasti

Introduction

Juhani Aho's novel *Juha* presents a psychological triple drama centered around Juha, the protagonist, a Finnish woodsman; Shemeikka, a young, dark-haired handsome man who represents the Russian-Carelian culture; and Juha's young spouse, Marja. The narrative mode is primarily realistic, while its topics also clearly allude to Kalevala. In 1936 the production company Aho&Soldan decided to make *Juha* into a movie. To direct the film they invited the 25-year-old film critic and actor Nyrki Tapiovaara, a pioneer of Finnish film production. Tapiovaara's *Juha* was significant in yet another sense: it was one of the first Finnish films with a soundtrack—composed especially by a young female composer, Helvi Leiviskä, later known as a symphonist. *Juha* by Leiviskä and Tapiovaara reflects the concrete logics (Lévi-Strauss 1968, Tarasti 2008) of the Finnish culture, which instantiates a Lévi-Straussian bricolage with an aesthetic of sense qualities: fishing, water, baking, sauna, etc. This is accompanied by a panoply of typically Finnish emotions: seriousness, primitive eruptions, inner meditation, absoluteness, etc., and in contrast to those, Carelian light-heartedness. Leiviskä's music portrays these qualities without operatic exaggeration, although her music always contains a modicum of typically Finnish gestures.

In 1911 the Finnish writer Juhani Aho (1861–1921) published a novel, *Juha*. The narrative mode of the work is primarily realistic, while its topics also clearly allude to the *Kalevala*. The time in which the events take place is not designated precisely, but the location of the action is specified as Carelia. Thus, the novel has clear connections to the cultural movement called Carelianism, which was prevalent in Finland at the turn of the century. This movement formed around the belief that the protagonists and myths of *Kalevala* were still alive on the eastern border of the country.

The novel centers on a psychological triple drama. Juha, the main protagonist, is a Finnish woodsman, a farmer who clears trees and cultivates the land. He is a slow, clumsy, tough man, who has adopted a girl from another culture, the orphan of a Russian woman, and taken her as his spouse—against the will of his mother and the rest of his family. Shemeikka, a young, dark-haired, handsome man represents the Russian– Carelian culture beyond the border, especially the tradition of the East-Carelian peddlers or roving salesmen. He arrives at Juha's house in the middle of the

forest to enjoy the woodsman's hospitality, but later seduces Juha's young spouse, Marja. Shemeikka then takes Marja by boat along the rapids to his own family, where the child whom he has fathered is born. Completely different customs prevail there, which Marja learns fairly soon quickly upon meeting with the maids that attend to Shemeikka's mother, a powerful woman. These maids turn out to be none other than Shemeikka's female conquests from previous summers.

Throughout the long winter Juha searches for Marja, but does not find her. Nevertheless, Marja finally returns to Juha and confesses to what has happened, after having first tried to conceal it. Together they return to Shemeikka's home in order to retrieve Marja's child. When Shemeikka laughs at him, Juha's elemental Finnish temperament explodes and he cripples Shemeikka by striking him with a chair. Juha is on the verge of killing him with an axe when Shemeikka's latest girl informs Juha that Marja initially left with Shemeikka of her own free will, and even wished Juha to die. Hearing these words, Juha decides not to kill Shemeikka, and instead begins the boat journey homeward together with Marja and the child. On the journey, however, the brooding Juha says to Marja that "life will never become as it was." He then lets the boat go out of control, drowning himself in the rapids.

Juha as the Subject of Operas

In the simple dramatic structure of the novel, the influence of *Kalevala* can be felt keenly: in the self-destructive character of Juha, who evokes the figure of Kullervo; in the Don Juan character of Shemeikka, reminiscent of Lemminkäinen; and in the erotic longing of Marja, referring to the poems of *Kanteletar*. Even so, some have said that the epic and dramatic elements conflict with each other in Aho's book, so that it is like a novel which is almost a drama.

This conflict-laden subject prompted the Finnish opera singer Aino Ackté, a former star of the Grand Opera of Paris, to create a libretto of the book. In this version, Juha's male viewpoint is abandoned. Instead, Marja's female perspective is presented and the whole work is renamed *Marja*. On the basis of this libretto, two operas were written. The first was *Juha* by Aarre Merikanto (1922), the pioneer of modern music in Finland; this opera remained unperformed, however, until 1958. The second one, by Leevi Madetoja, a Sibelian national-romantic symphonist, was premiered at the National Opera in Helsinki in 1935. These operas by Madetoja and Merikanto are classics and cornerstones of Finnish music history.

Nevertheless, when one thinks more deeply of the primary text, Juhani Aho's *Juha*, one wonders whether opera as an art form does justice to the ideas in the novel. If the novel is considered only as a form of romantic and picturesque Carelianism, then musical, even operatic expression is quite appropriate for it. But if one considers the central themes to be Juha's uniquely Finnish aversion to speech (his "silence"), Shemeikka's exotic foreign character, and the depiction of Finnish natural and cultural elements, then doubt arises as to whether the opera was able to project these things as well the film did.

The Realization of the Film: Aho&Soldan and Tapiovaara

In 1936 the production company of Aho&Soldan decided to make *Juha* into a film (Heikki Aho and Björn Soldan were both sons of the writer Juhani Aho, but from different mothers). To direct the film, they invited the 25-year-old film critic and actor Nyrki Tapiovaara, who up until then had no experience in filmmaking. Thus, *Juha* became the first film directed by this pioneering Finnish filmmaker, who made only five films altogether before he fell in the Winter War of 1940 at just the age of 28.

Tapiovaara's *Juha* was significant in yet another sense: it was the first Finnish film with a soundtrack. Furthermore, a musical score was composed specifically for it by the young female composer, Helvi Leiviskä (1902–1982), who later became renowned as Finland's only major female symphonist.

When it is understood that the majority of the actors were either beginners like Irma Seikkula, in the role of Marja, or amateurs like Valle Saikko (alias Vladimir Shaikovitsh, a Serbian student of theology and son of the Yugoslavian consul in Helsinki), then the whole enterprise appears quite literally as being of an experimental, avant-garde nature. In 1936 Tapiovaara and his film crew journeyed to Kuusamo in northern Finland, which proved to be an extremely hostile environment for filmmaking. Located at the upper course of the Kitka River, close to Lake Kallunki, Kuusamo presents nature at her most austere, with the summer sun shining all night long. Such lighting made Finnish painters favor that region, and it had an unforgettable impact on Tapiovaara. In the movie, the scenes on the river were filmed by the rapids of Oulankajoki.

In 1936 Finnish sound-films were in their first stages of development and were made with primitive technical equipment. Cameras had difficulty functioning at all in the cold climate, and even then the noise from the camera was so loud that the recording machines picked it up. The recorders operated

by means of mercury lamps and batteries, and the reproduction of the dialogues remained so weak that they had to be amplified later. Still, the poor sound quality has never been fixed and is noticeable in all extant copies of the film. Adding to the misfortunes of the film, a fire broke out in the studio in Helsinki, which destroyed, among other things, the negatives of the end of the film. In order to complete the film, the interior scenes had to be re-shot, and previously deleted segments of film had to be used (these had fortunately survived the fire, having been stored in another room). Nevertheless, the end of the film, whose original version was supposed to have been particularly impressive, greatly suffered from all of this, a fact which is quite noticeable on-screen. (Kontio 1958, 67.)

I will focus now on the collaboration between Tapiovaara and Leiviskä, which illustrates the role of music in the intertextual space of the movie. After that, I will discuss how music functions in the narration of the movie.

The Musical Score of Juha

The composer Helvi Leiviskä attended the filming in Kuusamo and later in the studio. Her part has been vividly depicted in the *Naisten Ääni* (Voice of Women) magazine, in an interview with the pseudonymous Venla (1937) entitled “Helvi Leiviskä’s melodies accompany the austere story of the fate of Juha.” There, Leiviskä stated:

In Juha, the subject was exceptionally good; it sweeps you away. I particularly felt how “the inspiration was upon me” when I composed the scene in which Juha, despairing when Marja has been abducted, runs to the river, where awaiting him were only the empty rapids. That picture was especially dreary.

Earlier, Leiviskä had written music for some other short films by Aho&Soldan, including *The Sign of Speed* and *The Track*. In the scores to those films one finds pencil markings that indicate the corresponding scenes in the film. Thus, it was not completely strange for Leiviskä to write music to visual images, a point which should be emphasized, since Leiviskä’s composer-profile is usually related to absolute music and counterpoint skills, while the scantiness of her themes and orchestral colors, as well as a lack of striking effects and power, have been considered her major weaknesses.

Leiviskä’s music for *Juha* proves the contrary to be true: she was also fully able to create “visual” music, to compose pictures. In fact, this suited her better than musical narration. Moreover, if one

recalls what Nyrki Tapiovaara thought about the basic character of *Juha*, one understands precisely why he wanted to have a through-composed score for his film. Tapiovaara had this to say in his interview with the newspaper *Hufvudstadsbladet* on Kalevala Day in 1937, following an Estonian critique which had interpreted his film *Juha* as a modernized version of the *Kalevala*.

Perhaps everyone will agree that the Kalevala is not built upon a smoothly progressing dramatic development, but works primarily on the basis of its fantasy and poetic images. If a film wants to pay homage to Kalevala, it has to follow the authentic work in this respect. The emphasis must not be on the events, but on the pictures.... The best results have always been gained by naturalistic camera work, after which the plastic level of the movie is produced via the integration of pictures, events, and the whole. Only here [at this later stage of production] can the music be helpful. (Toiviainen 1986, 39.)

The Structure and Rhythm of the Film

Tapiovaara had been educated as a theater director, which resulted in a kind of stylized sense of staging. The actors moved very slowly and their dialogue was recitation-like—although he aimed for realism and tried to avoid overly pathetic expression. The tempo throughout the film is slow, notwithstanding the escape scene at the rapids. Maria Kontio (1958, 65) has noted that even “the necessary alternation of rhythms is missing and there is no acceleration [of events’ timing] at the end.” Today, we can see this differently. Perhaps due to the technical deficiencies there are certain values of an archaic nature in the film. In fact, the slowness of the events only stresses the different time-conceptions of the cinematic universe as well as its cyclic character, its inner *temps de durée*. In the authentic Finnish Carelian world, there are really no events other than those continuously recurring ethnosemiotic situations such as fishing, bear hunting, and agriculture. In the film, the protagonists of the drama are surrounded by a deep silence, which causes their dialogues to sound even more cogent and weighty.

In the semiotic sense, the tragedy of the story emanates from *Juha*’s typically Finnish shunning of, or ineptitude for, verbal communication. Words flow from him most freely in the sauna-scene at the beginning of the film, in which he opens his heart to the stranger, perhaps just because he is a stranger. *Juha*’s world is not the world of words, but the world of silence. It is essential to note, however, that the protagonists maintain a constant *inner monologue* (Toiviainen 1986, 42), in which they ponder those few external messages or signs that they have heard. Day after day *Juha* reflects inwardly on *Marja*’s insults, and he broods in silence over his mother’s stinging remarks. In this

way the Bakhtinian inner monologue also becomes the portrayal of an anguished and closed mind (Bakhtin 1991, 338, et passim).

When all signs, even the slightest verbal ones, are subordinated to the endless reflection of an inner monologue such as Juha's, even the most everyday sayings and remarks take on exaggerated import, especially when they are nursed in the mind for long periods of time. When the pressure of inner elaboration increases too much, it often explodes as overly hasty words or acts.

Clearly, the overall structure of the film *Juha* does not follow Pirkko Kovalainen's model (1979, 51) of Aho's novel: introduction, rise, culmination, subsidence, and closure. Rather, what occurs is an extremely slow and cyclic temporal structure, of which the film presents a piece to the spectator, but which can be supposed to continue endlessly, with neither climax nor denouement—and indeed, without any qualitative changes at all. This static quality is broken every now and then by eruptions, which are caused by the pressure of the inner monologue to burst out into manifest signs. Immanence is always striving towards manifestation, but it occurs very seldom for Juha. When it does break through, such moments express the inherently dramatic, volatile, and extreme Finnish temperament of Juha: muteness, silence, and static attitude can suddenly explode into violent action which is felt by persons belonging to a different culture — like the character of Shemeikka and other Easterners—as completely incomprehensible (see Broms 1985, 156–164).

It is this “archaic muteness” that Tapiovaara sought to grasp. In the effort, he comes surprisingly close to some scenes in Wagner's operas: the situation at the beginning of *Die Walküre*, in the Hunding's hut, where the old man and his younger wife Sieglinde are when the stranger Sieglund enters and falls in love with Sieglinde: all these moments are actorially similar to scenes in *Juha*. Just for such moments Theodor Adorno (1974) coined the term, “archaic muteness.”

Music Depicting Mind

If our interpretation of the film is correct, then the important role of Leiviskä's music is obvious: among other things, it also had to reflect the inner monologue of the protagonists of the movie. For such a task, Tapiovaara could not have found a better composer than Leiviskä, since her music is always more introverted than extroverted in character. It avoids the external, picturesque effects to which Madetoja resorted to in the dance scenes, according to certain operatic conventions. Neither is her music “actorial,” in the Wagnerian sense of using pervasive leitmotif techniques to portray Juha, Marja, or Shemeikka.



Figure 1. Helvi Leiviskä's "Meditation" from *Suite for Orchestra No. 1 op 8*

It is true, however, that Juha's theme is meditative music, which is heard at the beginning of the movie and later in the scene in which Juha arrives on skis, looking for Marja (Figure 3). Obviously the composer thought that this music described the tragic fate of Juha as a whole. Entitled "Meditation," it comes from the second movement of her *Orchestral Suite No. 1*. Leiviskä wrote this suite in 1934 and later arranged "Meditation" for an instrumental trio (piano, violin and violoncello).

Marja's Song

The effect of Leiviskä's music also usually serves as Marja's "inner monologue" at moments when the camera chooses her point of view in the film. Thus, in the cinematic-musical narration a certain feminist aspect is obtained, but in a completely different sense than in Ackté's libretto for *Juha*, in which she imagined herself or Marja as an opera *prima donna*. Leiviskä said herself, in an interview for the magazine *Elokuva-Aitta* in 1946, that a collaboration between a male director and female composer was not only possible, but fruitful. She then attempted to answer the question of whether Finnish filmmaking had stagnated in its development, or even taken a step backwards:

The art of filmmaking will not evolve unless the producer stops underestimating the general public and [instead] strives to offer it a more elevated art than its own level would require. Every art form must, at least to some extent, exceed the taste standards of its public. To my mind our filmmakers have stumbled in their choice of topics, and their treatment lacks an intensive, deep approach.... Why do we not see any women in the film world, except in the

cast-lists of the manuscripts? I do believe that the cooperation of a man and a woman, if both want to give their best effort, will bring about magnificent results. (Leiviskä 1946, 286.)

Leiviskä's absolute music proved to be an eminently suitable counterpoint to Tapiovaara's visual narration—it provided the inner moment that is hard to reach in visual discourse alone. The music therefore represents a kind of inner narrator and listener. For instance, according to this principle, the rustic melody, which is heard when Shemeikka spends the night at Juha's house, is not merely a vocalise by Marja, but it reflects atmosphere, erotic appeal, and nature at the innermost level. Music functions as the internal monologue also because it is thematic, relying upon a few basic motifs which are transformed, and thus provides the whole scene with a certain unity.

It is hard to accept Marja Kontio's (1958, 74) claim that "The overall expression of Leiviskä's music is a kind of conventionality." One may say that Leiviskä's music very rarely reflects directly the events of the movie (background music), nor is it strictly diegetic (emanating from an on-screen source; see Juva 1995, 209). One might think that the folk tunes, which Shemeikka hears in his dream, are simply diegetic music performed by Marja. Yet this is not the case. For it goes beyond normal diegetic music, to a level one might call hyperdiegetic, inasmuch as it depicts the on-screen reality more intensely than does the sound landscape in which the protagonists live.

Signs of Otherness

Pirkko Kovalainen's claim that the dramatic structure of *Juhais* based upon the dialogical principle is quite correct. One further notices how the characters share different competencies with respect to their dialogues. Marja and Shemeikka have not only verbal dialogue, but also proxemic, gestural, and tactile communication. In addition they have the special semiotic ability to express one thing with one sign system, and another thing with yet a different sign system. In other words, they can "lie" with their signs, in the sense of hiding their real thoughts and intentions. Their verbal exchanges are most often completely indifferent and banal, but their facial expressions and looks say something else. In contrast there is Juha's two-fold tragedy: his dialogical competence is limited strictly to the inner monologue, and he takes all signs coming from outside as true. In Greimassian terms, he does not understand that signs can lie or conceal secrets (Greimas et al., 1979, 419).

For him, a sign is in a primitive way the same as its content; Juha understands only iconic signs. Shemeikka, however, masters all the symbolic values and connotations of signs and lives in a world where one can play with signs, gestures, and expressions. Everything is only a play of signs, and is

not to be taken as seriously as in Juha's world. This difference in sign-competence makes Juha's rage comprehensible to us, as well as his reactions when he is laughed at (the scene with his mother, and with Shemeikka at the end).

Shemeikka is a stranger in Juha's world who he does not even try to understand. When Juhani Aho's novel first appeared it triggered polemics in Finnish newspapers. Some East Carelians felt insulted by writers who portrayed them as Shemeikka-like Don Juans, lording over their harems. They claimed that this was a completely false depiction. However, what Julia Kristeva has said about encounters with strangers may well apply to Shemeikka's character and situation:

The encounter balances the wandering. When two othernesses meet each other a stranger is received without binding him; the host opens himself to a guest without any commitments. Both sides admit that the encounter is possible because it is brief, and that contradictions would spoil it if it were to last. A stranger is unrecoverably curious, greedy for encounters; he nourishes himself with them and undergoes them as eternally unsatisfied... His life is a series of tests ... he does not want the encounters but they devour him. He lives in their excitement, and he does not any longer know whom he has met nor who he is. (Kristeva 1992, 21.)

On the Music of Leiviskä

Leiviskä also used the music from *Juha* for her *Orchestral Suite No. 2*. Previously, she had used the "Meditation" theme from her First Orchestral Suite (Op. 8) for the film score. This first suite is from the year 1934. The second suite consists of movements entitled "The Coming of Spring," "Humoresque," "A Cradle Song," and "Epilogue." The music from these movements is spread throughout the visual narration, particularly in scenes with no dialogue. Therefore the music tends to dominate the slow unfolding of events at the beginning of the film. The basic motif is a theme based on the leap of a fifth plus a modal scale.



Figure 2. "Coming of Spring" from Suite for Orchestra No 2, op. 11



Figure 3. "Meditation" from Suite or Orchestra No 1, op. 8



Figure 4. “Humoresque” from *Suite for Orchestra No 2, op.11*

Some of the motif variants have a Sibelian quality. This is evident when one compares the following moment from “Meditation” (Figure 5) to the soloist’s motif in the first movement of Sibelius’s *Violin Concerto* (Figure 6). The pastoral nature of the “Humoresque” is also related to the Carelianism one hears in the third movement of *Kullervo*.

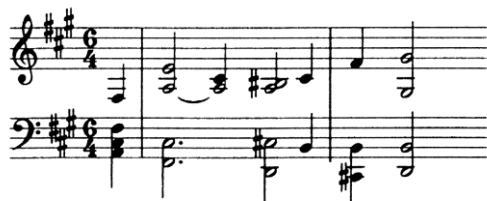


Figure 5. “Meditation”



Figure 6. J. Sibelius: *Violin Concerto op 47, first movement*

Leiviskä’s music is only modestly nationalistic, having instead a tendency to emphasize the universal psychological meanings of visual events. This suited Tapiovaara nicely, because he did not want his film to echo the patriotism of the 1930s by reflecting ideas of Greater Finland. As a member of the *Tulenkantajat* (Fire-Bearers), he belonged instead to leftist intelligentsia. In his cinematic narration, particularly in their dramatic climaxes and in the abrupt shots from the down up, one sees influences from Sergei Eisenstein (cf. the famous statues of lions in *Potemkin*; Toiviainen 1987, 51–52).

Leiviskä also had mastered Hollywood’s “Mickey Mousing” effects, in which music iconically portrays physical or mental gestures. One of these is the use of a dissonant chord to describe psychological shocks, as occurs at the appearance of the mother-in-law and again in Juha’s mental turmoil at the end of the film. Likewise her musical descriptions of nature may contain iconisms, as in the depiction of the rapids or water drops with the pizzicati strings.

Nevertheless, Leiviskä's music is in a way less discursive than the cinematic narration of the plot. Kauko Karjalainen, in his doctoral thesis on Madetoja, has analysed his opera *Juha* by applying the so-called functional model of Vladimir Propp (a function is a stereotypical action of some protagonist in a fairy tale; see Karjalainen 1991, 43). Also, Eero Tarasti's study, *Myth and Music*, deals with the parallelisms, compatibilities, and substitutions between narrative and music (Tarasti 1994b, 47–51).

Would such approaches be suitable for analyzing Tapiovaara's *Juha* as well? In Karjalainen's analysis, the Proppian functions are construed as equivalents to operatic conventions or "topics." However, Tapiovaara's modernist cinematic narration tends to avoid such stereotyped topics, striving instead to capture as much as possible the physical and psychological content of the events. One may say that the *Juha* by Leiviskä and Tapiovaara reflects the concrete logic of Finnish culture, which in turn instantiates a Lévi-Straussian *bricolage* along with an aesthetic of sense qualities: fishing, water, baking, sauna, summer, rapids, the rhythm of the water, winter, cattle, smoke. And at their side appears a panoply of typically Finnish emotions: seriousness, primitive eruptions, inner meditation, absoluteness, moral feelings like goodness and evil, and in contrast to those, the Carelian lightheartedness. Leiviskä's music portrays precisely these qualities without any kind of operatic exaggeration, although her music always contains a modicum of typically of Finnish gestures. Even in her later symphonies she was said to remain always on Finnish soil (Saariaho 1978).

On the other hand, Leiviskä's music is not sensitive to the cultural differences of the plot. She does not create in her musical contrast between the Finns and the East-Carelians. In other terms, there is little "actoriality" in her music (see Tarasti 1994b, 98–111). That is, Leiviskä does not portray Juha, Marja, and Shemeikka as characters in her film score, but instead uses her music to convey the inner psychological aspect of the events, and never in a one-sided way. The following synopsis of the film score reveals her manifold approaches.

The song in the night, which is prepared by the flutes, creates a kind of "Carelian" isotopy, that is true. But the vocalization also alludes to the night, to eroticism: Marja's longings or Shemeikka's dreams. At the same time, it also creates an atmosphere of timelessness. The melody is written in a folk-tune manner, but is not a direct quotation. In this respect the same holds true for her film score as what Erkki Salmenhaara has said about Madetoja's *Juha*:

Above all it is of course a decisive step forwards and a sign of mastery and maturity, that the composer does not resort to a folktune, not even to a good one, and is always somewhat simple effect. The themes do not open immediately in the same way as in the opera The Ostrobotnians. (Salmenhaara 1987, 286.)

Leiviskä uses music also to describe work and other physical activities, such as Juha's fishing. In the dialogues music serves as a dramatic intensification by segmenting the dialogue and the action. In the dramatic climaxes, as when Shemeikka falls into the water, the music portrays Marja's mental state, and along with the camera it adopts her point of view, as when she lies at the bottom of the boat; in such a case, music undeniably assumes the role of the Proppian transition (Apo 1974, 47). In another scene, at the fishing hut, the music illustrates Marja's sense of foreboding at being in a strange place.

Thereafter the music functions as a bridge between temporal cuts and transitions; again women's work is described, the sense of cyclic time, and then Marja's mood, her mind penetrated only by the balalaika music. Now music depicts Marja as a stranger among Shemeikka's "harem" of girls. When Juha approaches, skiing in the snow, the meditation music from the beginning returns as a remembrance motif of him. But when Marja sees him from the window the music moves back to her inner excitement. Next, music transfers us from winter to summer. Finally, music plays a decisive role at the end of the film, when Juha's change of mind takes place: Leiviskä uses the same dissonant indexical chord as in the former scene with his mother.

The composition of the music to *Juha* was one of the highlights of Helvi Leiviskä's life. She was given a leave of absence from her job at the Sibelius Academy by the rector, Ernst Linko. Still, we have to recall that she had not yet written her symphonies. The orchestral suites compiled from the music for *Juha* do not give us a full picture of the music in the film itself. There, many of the most effective musical moments function only in connection with visual image and speech. It is nevertheless clear that in the history of Finnish film music Leiviskä did pioneering work – as well as in the history of women's music.

References

- Ackté, Aino 1913. *Marja* manuscript. Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Adorno, Theodor 1974. *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Aho, Juhani 2000 [1911]. *Juha*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Apo, Satu 1974. Kansansadun struktuurien tutkimus. In Apo, Satu – Johanna Enckell – Osmo Kuusi – Eero Tarasti (eds.), *Strukturalismia, semiotikkaa, poetiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Bakhtin, Mikhail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Orient Express.
- Broms, Henri 1984. *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotikkaa*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Eco, Umberto 1976. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1. Paris: Hachette.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi!* Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Karjalainen, Kauko 1991. *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha. Teokset, tekstit ja kontekstit*. Helsinki: Studia musicologica universitatis Helsingiensis II.
- Kontio, Maria 1958. *Suomalaista kirjallisuutta elokuvana*. Pro gradu-tutkielma. Kotimaisen kirjallisuuden laitos. Helsingin yliopisto (moniste).
- Kovalainen, Pirkko 1979. ”Juhani Ahon *Juhan* eppinen ja draamallinen rakenne.” *Kirjallisuuden tutkijain Seuran vuosikirja 31*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kristeva, Julia 1992. *Muukalaisia itsellemme*. Transl. into Finnish by Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kukkonen, Pirjo 1993. *Kielen silkki. Hiljaisuus ja rakkaus kielen ja kirjallisuuden kuvastimessa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lappalainen, Seija (ed.) 1997. *Pyhyiden kosketus. Suomen ikonimaalarit ry:n 20-vuotisjuhlajulkaisu*. Jyväskylä: Gummerus.
- Lévi-Strauss, Claude 1962. *La Pensée sauvage: 1968. Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leiviskä, Helvi 1946. Jokaisen taidelajin on ylitettävä yleisönsä maksimivaatimukset. *Elokuva-aitta* 19. Helsinki.
- Merikanto, Aarre 1922. *Juha*.
- Rousu, Outi 1984. *Nyrkinisku suomalaiselle elokuvalle — Nyrki Tapiovaara*. Historian tutkielma. Yhteiskunnallinen opetusjaosto, Tampereen yliopisto (moniste).
- Saariaho, Kaija 1978. Me naiset [Helvi Leiviskän haastattelu]. *Rondo* 2. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.

- Tarasti, Eero 1994a. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 1994b. *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero 2008. ”Strukturalismin isä toi villin ajattelun tieteeseen.” *Helsingin Sanomat*. 28.11.2008. Helsinki.
www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/Eero+Tarasti+Strukturalismin+isä+toi+villin+ajattelun+tieteeseen/113520481820
- Tarasti, Eila 1995. The Impact of Sibelius on the Style of Helvi Leiviskä. In Murtomäki, Veijo – Kari Kilpeläinen – Risto Väisänen (eds), *Proceedings from the Second International Sibelius Conference*. Helsinki: Sibelius Academy.
- Tarasti, Eila 1996. Nyrki Tapiovaaran ja Helvi Leiviskän Juha – Musiikki elokuvan ja romaanin intertekstuaalisessa kentässä. *Synteesi* 4/1996. Helsinki.
- Tarasti, Eila 2008. Iconicity, Intertextuality, Narrativity. Approaches to Communication. In Petrilli, Susan (ed.), *Trends in Global Communication*. Madison WI: Atwood Publishing, 323–345.
www.atwoodpublishing.com
- Toiviainen, Sakari 1986. *Nyrki Tapiovaaran tie*. Suomen Elokuva-arkisto, Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Venla 1937. Helvi Leiviskän sävelet myötäilevät ”Juhan” jylhää kohtalontarinaa. *Naisten Ääni* 1–2. Venla.
- Virtamo, Keijo 1978. Aarre Merikanto’s Juha (1922). In *Otavan iso musiikkitietosana-kirja* (music encyclopedia). Keuruu: Otava, 153.
- Uspensky, Boris 1991. *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. Helsinki: Orient express.

Musiikillisen harjaantumisen hyödyt aivotutkimuksen valossa

Mari Tervaniemi, Minna Huotilainen

1 Johdanto

Musiikillisten taitojen moninaisuus on hämmentävää. Ammattimuusikko ei vain ”toista näkemiään nuotteja soittaen” vaan kykenee samaan aikaan tuottamaan emotionaalisesti latautunutta ainutkertaista musiikkia laulullaan tai soitollaan, kuulemaan sen, ennakoimaan kappaleensa seuraavia musiikillisia tapahtumia sekä seuraamaan toisten soittajien ja yleisön reaktioita ja sopeuttamaan esityksensä niihin. Pitkäkestoinen musisointi on uusimman tutkimuksen valossa muovannut myös muita kuin musiikkiin liittyviä havainto- ja kognitiivisia toimintoja. Katsauksemme tarkoituksena on kertoa tuoreimmista aivotutkimuksen ja musiikkipsykologian löydöksistä liittyen musiikkitaitojen moninaisuuteen ja musiikillisten taitojen mahdollisuuksiin edesauttaa muusikon ja harrastajan muitakin toimintoja.

2 Musiikilliset taidot

Aivotutkimusmenetelmillä on pystytty todentamaan, että ammattimuusikkojen aivoissa on tapahtunut harjoituksen myötä toimintojen tehostumista ja aivorakenteenkin muutoksia (katsauksia Seppänen & Tervaniemi 2008; Tervaniemi 2009a, Jäncke 2009). Ensimmäiset näistä havainnoista kohdistuivat niihin aivojen kuorikerroksen osiin, jotka vastaavat soittamisen motoriikasta ja äänen kuulemisesta. Näiden aivojen osien toiminta on muusikoilla nopeampaa ja voimakkaampaa kuin ilman soittotaustaa olevilla tutkittavilla. Sittenmin on osoitettu, että myös kuulo- ja näkö tietoa sekä usean eri aistipiirien (ml. motoriikka) informaatiota yhdistelevien osien toiminta on muusikoilla tehostunutta. Musiikin hahmottaminen ja havaitseminen on näiden löydösten valossa ammattimuusikoilla hyvin kokonaisvaltaista: tutun musiikin kuuleminen riittää aktivoimaan motorisia alueita ja nuottikuvaan kirjatut ”väärät” nuotit puolestaan aktivoimaan kuuloaistin piirissä väärin ääniin reagoivia aivoprosesseja.

Edellä esitellyt löydökset on saatu vertailtaessa toisiinsa klassisen koulutuksen saaneita ammattimuusikoita ilman musiikkiharrastusta oleviin tutkittaviin. Jo pelkästään tutkimalla kahden eri instrumentin taitajia klassisen musiikin saralta näkemyksemme aivojen musiikillisesta erikoistumisesta ovat laajentuneet merkittävästi: kapellimestareilla on pianisteja kehittyneempi äänen paikantamisen kyky ja pianisteilla puolestaan viulisteja symmetrisempi motorisen aivokuoren organisaatio. Vastaavasti tutkimalla erilaisten musiikkityylien ammattilaisia on alustavasti osoitettu,

että klassisen musiikin ammattilaisilla on tarkka sävelkorva, ja rytmi- ja kansanmuusikoilla erityisen tarkka sävellajin ja melodian havainto. Yleistäen voidaankin todeta, että muusikkojen omassa musiikinlajissaan eniten tarvitsemat taidot sekä havainto- että motoristen toimintojen osalta ilmenevät myös aivotoiminnassa. Muusikkous ei siis ole yhtenäinen kaikilla samana tai samankaltaisena ilmenevä ominaisuus vaan erittäin hienosyinen ja yksilöllinen toimintokokonaisuus.

On luonnollisesti syytä ottaa huomioon myös se mahdollisuus, että yllä kuvatut muusikkojen väliset erot ovat olleet olemassa jo ennen kuin he ovat alkaneet soittaa ja ennen kuin soitin tai musiikkityyli on tullut valituksi. Mikäli tutkimukset kohdistuvat aikuisiin muusikoihin ilman tietoa heidän soittamista edeltäneistä kyvyistään, tämä selitysmalli on täysin mahdollinen. Viime vuosina on kuitenkin tutkittu myös soittoharrastuksen aloittavia lapsia. Näin on päästy kartoittamaan aivojen toimintaa ja rakennetta jo ennen soittoharrastuksen aloittamista sekä vertaamaan heidän havainto- ja aivotointojensa kehittymistä muissa harrastuksissa mukana oleviin lapsiin. Eräässä bostonilaisessa tutkimussarjassa on osoitettu, että vaikka eroa soittamaan aloittavien ja muiden lasten välillä ei ollut aivojen rakenteessa tai toiminnassa, jo 15 kuukauden mittainen soittoharrastus tällaiset erot sai aikaan (Hyde ym., 2009). Näin ollen lähtötasoeroilla ei aikuisilla ammattimuusikoilla saatuja tuloksia voida selittää – ainakaan tutkimuksessa, jossa tutkittavat on satunnaisesti jaettu musiikillisen harrastuksen suhteen toisistaan eroaviin ryhmiin. Arjessa tilanne voi kuitenkin olla toinen, sillä jo hyvinkin nuorena lapsilla on mieltymyksiä tiettyä musiikkia tai instrumenttia kohtaan ja soitinvalinta luontevimmin seuraa näitä kenties havainto- ja aivotointinnan tasolta lähtöisin olevia mieltymyksiä. Osa musiikillisista mieltymyksistä voi olla vanhemmilta opittuja ja saattaa juontaa juurensa jo vauva- tai sikiöajalle (Huotilainen ja Fellman, 2009).

3 Musiikkiharrastuksen liitännäishyödyt

Tutkittaessa lasten testisuoriutumista on havaittu, että musiikkia harrastaneiden lasten testitulosten keskiarvo monissa keskeisissä kielellisiin taitoihin, kielelliseen muistiin ja yleisälykkyyteen liittyvissä tehtävissä on parempi kuin niiden lasten, jotka eivät harrasta musiikkia (katsaus: Huotilainen ja Putkinen, 2008). Esimerkiksi suomalaisissa tutkimuksissa on havaittu musiikkia harrastavilla lapsilla paremmat kyvyt havaita ja lausua englannin kielen äänneitä (Milovanov, 2009). Näistä korrelatiivisista tutkimuksista ei kuitenkaan suoraan voida päätellä, että nimenomaan musiikkiharrastus olisi tuonut näitä liitännäishyötyjä, vaan asiaan voivat vaikuttaa ne monet erot, joita musiikkia harrastavien ja harrastamattomien lasten ja heidän perhetaustojensa väliltä löytyy. Tästä syystä tarvitaan seuranta-asetelmissa suoritettuja tutkimuksia.

Seuranta-asetelmissa toteutettuja, kansainvälisissä tieteellisissä lehdissä raportoituja tutkimuksia lasten musiikkiharrastuksen vaikutuksesta on ilmestynyt parisenkymmentä ja aivotutkimuksia vasta muutama. Seuranta-asetelmissa musiikkia harrastamattomia lapsia arvotaan ryhmiin, joissa toinen ryhmä saa tutkimuksen puitteissa tapahtuvana interventiona musiikinopetusta ja toinen vastaavasti jotain muuta harrastusopetusta kuten kuvataidetta, liikuntaa tai käsityötä. Nämä tutkimukset osoittavat, että sekä lyhyiden, muutaman viikon kestävien, että pidempien, yli vuoden kestävien interventioiden seurauksena nähdään hyvin samantyyppisiä vaikutuksia kielellisiin taitoihin, kielelliseen muistiin, prosodian havaitsemiseen, matemaattisiin taitoihin, kolmiulotteisen hahmottamisen taitoihin ja yleisälykkyyteen kuin korrelaatiotutkimuksissakin (Huotilainen ja Putkinen, 2008). Seurantatutkimukset siis osoittavat, että vaikka musiikkiharrastuksen aloittavien ja ei-aloittavien lasten ryhmissä saattaa olla lapsia ja heidän perheitään koskevia eroja, myös itse musiikkiharrastuksella on todellinen, mitattavissa oleva ja laaja-alainen vaikutus lasten kognitiivisiin taitoihin. Lisäksi on tärkeää mainita, että näitä positiivisia liitännäishyötyjä on osoitettu interventioiden avulla myös sellaisissa lapsiryhmissä, joilla on ongelmia kielen kehityksen, lukemisen ja kirjoittamisen alueella. Musiikillisen toiminnan avulla on pystytty parantamaan heidän lukunopeuttaan ja äännetietoisuuttaan.

Mistä musiikkiharrastuksen liitännäisvaikutus eli musiikkiin liittymättömien taitojen paraneminen voi johtua? Selitykseksi on esitetty ainakin neljää tekijää. Ensinnäkin se, että musiikkiharrastus on laajentanut aivokuoren alueita ja tehostanut niiden toimintaa esimerkiksi äänien käsittelyyn ja hienomotoriikkaan osallistuvilla aivoalueilla lisää prosessointikapasiteettia kaikessa sellaisessa toiminnassa, jossa kyseisiä aivoalueita tarvitaan, siis esimerkiksi kielellisissä tehtävissä. Toisekseen musiikkiharrastuksen esitetään kehittävän tarkkaavaisuustaitoja, ja monissa testitilanteissa tarkkaavaisuustaidot vaikuttavat tehtäväsuoriutumiseen oleellisesti. Kolmanneksi musiikkiharrastuksen esitetään kehittävän nk. yleisiä sekvenssointikykyjä, siis taitoa hahmottaa sisäkkäisiä hierarkkisia rakenteita. Tällaisesta kyvystä on hyötyä monentyyppisissä tehtävissä, mutta erityisesti matemaattisissa tai muistia vaativissa tehtävissä. Neljänneksi musiikin positiivinen vaikutus mielialaan voi olla oppimismotivaatioon ja -kykyyn vaikuttava tekijä.

4 Tulevaisuudessa

Musiikkiharrastuksen vaikutuksia eri taitoihin selvitetään parhaillaan ja käsityksemme niistä laajenee jatkuvasti. Tulevaisuudessa tutkimuskohteina tulevat olemaan myös pelkän musiikin kuuntelemisen vaikutukset – onhan musiikki nykypäivänä yhä enemmän osa jokapäiväistä elämäämme ja sen kuuntelun tiedetään olevan keskeinen mielihyvän lähde useille meistä

(Tervaniemi 2009b). Lisäksi tutkimuksia tulee kohdistaa myös vähemmän musiikkia harrastaviin henkilöihin ja myös sellaisiin, jotka ovat lopettaneet musiikkiharrastuksen tai pitäneet siinä taukoja. Musiikkitoiminnan positiivisista vaikutuksista ikääntyvillä ja ikääntyneillä henkilöillä on jo viitteitä, ja on oletettavaa, että tämä tutkimussuunta tulee olemaan tulevaisuudessa aiempaa aktiivisemmän tutkimuksen kohteena väestön ikääntymisestä johtuen.

Lähteet

- Huotilainen, Minna & Vineta Fellman 2009. Sitä äitiä kuuleminen jonka kohdussa asunto. *Duodecim* 2009 (125), 2573–2577.
- Huotilainen, Minna & Vesa Putkinen 2008. Musiikkiharrastus vaikuttaa voimakkaasti lapsen aivotoimintaan. *Musiikki* 2008 (3–4), 204–217.
- Hyde, Krista – Jason Lerch – Andrea Norton – Marie Forgeard – Ellen Winner – Alan Evans – Gottfried Schlaug 2009. Musical training shapes structural brain development. *Journal of Neuroscience* 2009 (29), 3019–3025.
- Jäncke, Lutz 2009. The plastic human brain. *Restorative Neurology and Neuroscience* 2009 (27), 521–538.
- Milovanov, Riia 2009. *The Connectivity of Musical Aptitude and Foreign Language Learning Skills: Neural and Behavioural Evidence*. Doctoral Thesis. Anglicana Turkuensia No 27. <https://oa.doria.fi/handle/10024/50249>.
- Seppänen, Miia & Mari Tervaniemi 2008. Muusikkouden jälkiä aivoissa. *Musiikki* 2008 (3–4), 192–203.
- Tervaniemi, Mari (2009a). Musicians – same or different? *Annals of the New York Academy of Sciences* 2009 (1169), 151–156.
- Tervaniemi, Mari (2009b). Miksi musiikki liikuttaa? *Duodecim* 2009 (125), 2579–2582.

Jean Sibeliuksen esitysohjeet ja johtamismerkinnät ensimmäiseen ja kolmanteen sinfoniaan

Timo Virtanen

Jean Sibelius johti yli 30 vuoden ajan, *Kullervosta* (1892) seitsemänteen sinfoniaansa (1924) saakka, lähes jokaisen orkesteriteoksensa kanta- ja varhaiset esitykset. Hänen toimintansa kapellimestarina hiipui kuitenkin hänen viimeisen valmistuneen sinfoniansa myötä – kaksi vuotta myöhemmin valmistuneen *Tapiolan* kantaesityksen johti Walter Damrosch New Yorkissa. Radiolähetysten ja äänilevyn aikakauden alussa ainoaksi soivaksi dokumentiksi Sibeliuksen kapellimestaritoiminnasta jäi *Andante festivo*n radiotallenne vuodelta 1939.

Suoraa tietoa Sibeliuksen sävellysten varhaisesta esitystyylisestä on kaikkiaan melko vähän.¹ Hän johti teostensa ensiesitykset todennäköisesti useimmiten käsikirjoituspartituureistaan, mutta nämä eivät yleensä sisällä monia tai kovinkaan yksityiskohtaisia orkesteriharjoituksissa tehtyjä merkintöjä. Hän ei juurikaan lisännyt esitystä koskevia muistutuksia tai ohjeita muihinkaan partituureihinsa, eikä yleensä myöskään jaellut sellaisia muille kapellimestareille, ainakaan tällaisia ohjeita ei ole paljonkaan säilynyt – merkittävänä poikkeuksina ovat eräät kirjeet sekä Jussi Jalaksen muistiin kirjaamat esitysohjeet.

Seuraavassa tarkastelen Sibeliuksen teosten kriittisessä kokonaiseditiossa julkaistuihin ensimmäiseen ja kolmanteen sinfoniaan liittyviä esityksellisiä kysymyksiä säveltäjän ja hänen lähipiirinsä muistiin kirjaamien esitysmarkintöjen ja -ohjeiden kautta. Teosten valinta perustuu siihen, että näiden kahden sinfonian lähdeaineistot tarjoavat poikkeuksellisen runsaasti ja varsin monentyyppisiä viitteitä ja näkökulmia Sibeliuksen teosten varhaiseen esitystyylisiin, ja näiden teosten kriittisen edition valmistaminen tuotti myös uutta tietoa esitystavoista.² Koska näihin sinfonioihin liittyviä esitysohjeita on tarkasteltava ja ne on mieltävä suhteessa Sibeliuksen yleiseen tapaan ohjeistaa musiikkinsa esittäjiä ja kommentoida teostensa esityksiä, luon esitysohjeiden ja johtamismarkintöjen tarkastelun taustaksi ensin katsauksen muutamiin Sibeliuksen musiikkinsa esittämistä koskeviin lausumiin.

¹ Ks. myös Väisänen 1998. Väisänen artikkeli on oivallinen katsaus Sibeliuksen musiikin varhaisen esityskäytännön ja -tradition tutkimuksen ongelmiin lähinnä äänitteiden, mm. *Andante festivo*n ja Robert Kajanuksen levytysten, valossa.

² Ks. Virtanen (toim.) 2008 ja 2009. Vrt. kuitenkin myös Kilpeläisen (toim. 2000, erityisesti s. 239) sekä Väisänen (1998, erityisesti ss. 135–137) esittämät huomiot toisen sinfonian esitysohjeista ja -traditiosta.

Sibeliuksen ”suorat” esitysohjeet ja reaktiot kulttuihin esityksiin

Sibeliuksen lausumat kommentit sävellystensä esittämiseen voidaan jakaa karkeasti kahteen tyyppiin: ensinnäkin (A) ”suoriin” esitysohjeisiin ja toiseksi (B) hänen kuulemiinsa esityksiin kohdistuviin reaktioihin. Näiden lisäksi Sibelius kommentoi ja oikaisi toisinaan myös partituureihin jääneitä virheitä ja ilmoitti muutoksista nuottitekstiin tai esityserkintöihin. Vaikka korjauksilla ja muutoksilla luonnollisesti on vaikutuksensa musiikin esittämiseen, niitä ei ole sisällytetty seuraavaan esitysohjeiden tarkasteluun.¹

Ylläesitetty jako ei ole millään muotoa selvärajainen. Kuitenkin on aiheellista arvioida Sibeliuksen lausumien merkitystä, luonnetta ja painokkuutta sitä vasten, minkälaiseen asiayhteyteen ne ovat liittyneet ja minkälaisia vaikuttimia niiden taustalla voi olla. ”Suoria” esitysohjeita voitaneen pitää omalähtöisemmin ja -ehtoisemmin säveltäjän intentioita ilmentävinä kuin reaktioita, joiden taustalla voi kuultaa Sibeliuksen henkilökohtainen suhde esittäjiin ja asennoituminen heidän pyrkimyksiinsä sekä monesti harmi tai suoranainen ärtymys. Vaikka säveltäjän intentioiden tarkastelemisen moninainen problematiikka on pidettävä jatkuvasti mielessä, ”suorien” esitysohjeiden voidaan tulkita ilmentävän sitä, mitä Sibelius haluaa ja tarkoittaa, reaktioiden puolestaan tyypillisemmin heijastelevan hänen intentioitaan ulkopuolelta tulleen impulssin ja usein negaation kautta – usein viittaavan siihen, millä tavoin Sibelius *ei* halunnut musiikkiaan esitettävän.

A. ”Suorat” esitysohjeet

Sibelius antoi ”suoria” esitysohjeita yleensä pian jonkin teoksen valmistuttua ja/tai sitä ensimmäistä kertaa johtaneelle kapellimestarille, joka ei ollut kuullut teosta säveltäjän itsensä johtamana. Tällaiset esitysohjeet eivät siis ilmeisesti perustuneet säveltäjän kuulemiin esityksiin – säveltäjän omat johtamiskokemukset niissä kuitenkin voivat heijastua. Jussi Jalas huomauttaakin muistiinmerkinnässään 12.12.1943 (KA, Sib. 1): ”S:n neuvot yleensä käytännölliseen kpm. kokemukseen perustuvia, mutta Tapiolan suhteen kävi keskustelu toiselta pohjalta”. Sibeliushan ei itse johtanut kertaakaan *Tapiolaa*.

Yksi valaisevimmista suoriksi esitysohjeiksi tulkittavissa olevia kommentteja sisältävistä lähteistä on Sibeliuksen langolleen Armas Järnefeltille vuonna 1907 lähettämä kirje (KA, Järnefelt-arkisto), jossa säveltäjä antaa ohjeita *Pohjolan tyttären* esittämiseen. Järnefelt oli ilmeisesti pyytänyt esitysohjeita kesällä 1906 valmistuneeseen teokseen, jota ei tuohon mennessä itse ollut johtanut ja

¹ Sibeliuksen lisäykset ja muutokset painettuihin partituureihin on kuitenkin poikkeuksetta mainittu kriittisessä editiossa.

jonka hän sitten esitti Tukholmassa helmikuussa 1907. Säveltäjä oli johtanut teoksen kantaesityksen Pietarissa vain hieman aikaisemmin, joulukuussa 1906. Sibelius menee kirjeessään suoraan asiaan:

Broder Armas!

Sidan 3 börjas "løjligt" långsamt. Solocellon måste "absetzen"

Jo tämä avaus antaa olettaa, että Järnefelt on ollut ainakin suunnilleen perillä Sibeliuksen ilmaisutavoista: "løjligt" långsamt, "naurettavan" hitaasti, ei esitysohjeena avaudu Sibeliuksen kielenkäyttöä tuntemattomalle kovinkaan helposti. Saksankielisen sanan "ab-setzen" merkitystä Sibelius on sen sijaan peräti selventänyt kirjetekstin lomassa nuottiesimerkillä, josta käy ilmi, että säveltäjä haluaa pareittain kaaritetuista kuudestoistaosista jälkimmäisen soitettavan lyhyeksi, siis "kaaren loput lyhyiksi". Kirje sisältää myös lyhyitä ja ytimekkäitä (johtamis)teknisiä ohjeita:

Sid. 46 Slår jag 4.

Nelisivuinen kirje on Sibeliuksen tapauksessa poikkeuksellinen lähde. Myöhemmin, vuonna 1927, Sibelius ohjeisti Järnefeltiä kirjeessä myös *Tapiolan* ja *Myrsky*-alkusoiton johtamiseen, mutta tuo kirje ei ole lähestulkoonkaan yhtä laaja ja yksityiskohtainen kuin *Pohjolan tytärtä* koskeva kirje.

Suoriksi esitysohjeiksi voitaneen luonnehtia myös monia Jalaksen muistiinpanoissaan keskusteluista Sibeliuksen kanssa (KA, Sib. 1) sekä kirjassaan *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfonioista. Sinfonian eettinen pakko* (1988) taltioimista ohjeista, vaikka Jalaksen muistiinmerkinnät juontuvatkin 1930–50-luvuilta, ajalta, jolloin Sibeliuksen näkökulma teostensa esittämistyyliin oli voinut muuttua ja jolloin säveltäjän näkemyksiin ja kommentteihin luultavasti myös vaikuttivat jo lukuisat muiden kapellimestareiden johtamat esitykset. Jalaksen Sibelius-ihailun on toisinaan tulkittu vähentävän hänen lausumiensa painoarvoa, mutta toisaalta hän erotteli ilmeisesti melko huolellisesti omistuksessaan olleissa Sibeliuksen teosten partituureissa omat analyttiset ja esityserkintänsä Sibeliukselta saamistaan ohjeista.

Jalaksen muistiinmerkinnöistä suorina esitysohjeina voitaneen pitää sellaisia, joissa ei viitata muihin esityksiin tai esitystapaan. *Suite mignonnen* op. 98a ensimmäisestä osasta (*Petite scène*) Sibelius totesi Jalaksen mukaan 17.11.1943 seuraavaa (KA, Sib. 1):

8 t. ennen loppua pieni Luftpause, jotta loppu tulee kuin epilogina.

Ja toisen sinfonian finaalista Jalas esittää kirjassaan Sibeliuksen lausuman (1988, 52):

Sivuteeman kertautuessa sivulla 136 ”jouset hyvin laulaen, inhimillisesti”.

B. Sibeliuksen reaktiot kuultuihin esityksiin ja levytyksiin

Monet Jalaksen muistiinmerkitsemistä kommenteista ja ohjeista edustavat Sibeliuksen – usein kielteisiä – reaktioita kuulemiinsa esityksiin. Jalas kirjoitti muistiin seuraavat toisen sinfonian ensimmäisen osan avausteemaa koskevat huomautukset (Jalas 1988, 44 ja 49):

1. *Säveltäjä sanoi kerran: ”Tämä teema on iloisinta, mitä olen kirjoittanut. En tajua, miksi sitä usein soitetaan liian hitaasti.”*

2. *Ensimmäisen osan pääteeman [...] cornojen motiivista (partituurissa sivu 4, tahti 9) hän sanoi: ”ei hidastusta Kajanuksen tapaan.”*

Sibelius viitanee jälkimmäisessä kommentissaan Kajanuksen johtamaan toisen sinfonian levytykseen vuodelta 1930. ”Cornojen motiivin” hidastukseen viitataan kiinnostavasti myös Jalaksen muistiinmerkinnässä vuoden 1943 viimeiseltä päivältä (KA, Sib. 1):

(Kysyin olisiko minun 10.12. johtamassani II sinfoniassa saanut tekijän mielestä olla toisen sivun [partituurissa sivunumero 4] cornoteemassa suurempi ritenuto à la Kajanus). ”Ritenuto ei olisi sopinut sinun käsitykseesi, jonka johdonmukaisesti veit läpi”.

Jalaksen kirjan perusteella Sibelius vierasti Kajanuksen levytyksessä kuultavaa hidastusta, mutta muistiinmerkinnästä on pääteltävissä, että säveltäjä on voinut hyväksyä myös Kajanuksen ”käsityksen”. Samoin levytykseen liittyy seuraava Jalaksen 17.11.1943 tekemä muistiinpano (KA, Sib. 1):

Viulukons. Finaali

Ennen N^o 10 ei saa olla pysähdystä.

(Ja S. olisi iloinen, jos AI. olisi samaa mieltä)

”AI.”, Anja Ignatius, oli levyttänyt viulukonserton saman vuoden alussa Berliinissä Järnefeltin ja Städtisches Orchester Berlinin kanssa, ja marraskuuhun mennessä Sibelius lienee saanut äänitteen

kuullakseen. Pieni ”pysähdys” ennen konsertin kolmannen osan harjoitusnumeroa 10 on tosiaan kuultavissa tässä levytyksessä.

Kajanuksen ja Ignatiuksen – Järnefeltin taltioinnit kuuluvat niihin harvoihin levytyksiin, joista on säilynyt tällaisia Sibeliuksen valaisevia lausuntoja. Niin ikään erittäin kiinnostavia ovat Sibeliuksen arviot Thomas Beechamin äänitteistä kirjeissä Walter Leggelle vv. 1934–37.¹ Sibelius kommentoi kirjeissään Leggen hänelle lähettämiä koelevyjä, jotka yhä nykyisin ovat löytyvillä Ainolassa. Olisi jännittävää saada tutustua noihin koelevyihin ja verrata niillä kuultavia esityksiä lopullisiin julkaistuihin levytyksiin.

Jako Sibeliuksen ”suoriin” esitysohjeisiin ja hänen kuulemiinsa esityksiin ja levytyksiin kohdistuviin reaktioihin voidaan pitää mielessä tarkasteltaessa Sibeliukselta säilyneitä kommentteja ensimmäiseen ja kolmanteen sinfoniaan, vaikka kaikkien kommenttien asiayhteys ei olekaan tiedossa. Tällaisten lausumien lisäksi partituureihin sisältyy kapellimestarinmerkintöjä, joita voidaan pitää lähinnä säveltäjän omaan käyttöön tarkoitettuina johtamisteknisinä muistiinpanoina. Koska nämä ovat välähdyksiä Sibeliuksen omasta kapellimestaritoiminnasta, ne on sisällytetty seuraavaan tarkasteluun.

Ensimmäinen ja kolmas sinfonia

Tarkastelen ensimmäiseen ja kolmanteen sinfoniaan liittyviä esitysmarkintöjä ja -ohjeita seuraavien aineistojen valossa: 1. käsikirjoitukset ja Sibeliuksen omat painetut partituurit (tekijänkappaleet), 2. muut partituurit sekä kirjalliset dokumentit ja erillisenä kokonaisuutenaan 3. äänitteet. Aineisto sisältää kummankin sinfonian käsikirjoituksen sekä Sibeliuksen omistuksessa olleen 3. sinfonian partituurin ensipainoksen tekijänkappaleen. 1. sinfonian käsikirjoitusta säilytetään Turun Sibelius-museossa, ja 3. sinfonian käsikirjoituksia sekä painetun partituurin tekijänkappaletta Kansalliskirjastossa. Kumpikin käsikirjoituksista sisältää merkintöjä säveltäjän, 1. sinfonian käsikirjoitus myös muulla (Kajanus?) käsialalla.

¹ Sibelius kommentoi erityisesti *Myrsky*-musiikin ja neljännen sinfonian äänitteitä. Kirjeitä (käännettyinä alkuperäisestä saksasta englanniksi) on sisällytetty Alan Sandersin toimittamaan kirjaan *Walter Legge 1906–1979. Words and Music* (sivut 68–84).

Ensimmäinen sinfonia

1. Käsikirjoitus

Ensimmäisen sinfonian kronologisesti monikerroksinen musteella kirjoitettu käsikirjoituspartituuri sisältää muutamia lyijykynällä tehtyjä esitysmerkintöjä – ensipainoksen tekijänkappaletta ei ole löytyvillä, eikä säveltäjän omistuksessa olleissa sinfonian taskupartituureissa ole merkintöjä. Käsikirjoituksessa merkinnät keskittyvät tuntemattomasta syystä sinfonian kolmanteen ja neljanteen osaan; ensimmäisessä ja toisessa osassa ei johtamiseen tai esittämiseen viittaavia merkintöjä ole lainkaan. Kolmannessa osassakin sellaisiksi tulkittavia on vain pari, ja näiden merkintöjen valaisevuus rajoittuu siihen, että niiden perusteella voimme olettaa säveltäjän jossakin vaiheessa käyttäneen kolmannen osan käsikirjoitusta kapellimestarinpartituurinaan.¹

Neljännän osan johtamis- ja muut merkinnät voivat sen sijaan valaista varhaista esitystyyliliä. Osan ensimmäinen johtamismerkintä sijoittuu tahtiin 26, jonka kohdalle on huilujen viivaston yläpuolelle kirjoitettu lyijykynällä numero 2, todennäköisesti säveltäjän käsialalla. Merkintä viitanee siihen, että tuossa tahdissa kapellimestari – tässä tapauksessa siis ilmeisesti säveltäjä itse – on lyönyt kahteen (puolinuotteja). Koska tällaisen merkinnän voi olettaa osoittavan muutosta lyöntitavassa, kapellimestari on luultavasti lyönyt ennen tätä kohtaa, ehkäpä jo osan alusta lähtien, neljään (*alla breve* -tahtiosoituksesta huolimatta).²

Finaalin tahtien 32 ja 33 ylle on niin ikään lyijykynällä kirjoitettu *nicht schlepp*[en] (”laahaamatta” tai ”viivyttlemättä”). Sanojen kirjoittaja ei käy ilmi käsialasta, mutta luultavasti merkintä ei kuitenkaan ole Sibeliuksen käsialaa; hänen lisäksi sinfonian on voinut johtaa käsikirjoituksesta ainakin Kajanus. Merkintä on luultavasti kirjoitettu harjoitustilannetta varten.³ Tahtien 146–149 kohdalle partituuriviivastojen alapuolelle lyijykynällä lisätty merkintä *redan vildt* (”jo [tässä kohdin] villisti”) näyttää hieman samalta käsialalta kuin yllämainittu saksankielinen esitysmerkintä, mutta se voi myös olla Sibeliuksen käsialaa. Varsinaisiin kapellimestarinmerkintöihin on luettavissa

¹ Tahdin 126 kohdalle on partituurisivun alalaitaan lisätty luultavasti säveltäjän käsialalla lyijykynällä dynaaminen merkintä *p*. Tahdissa 148 on alttoviulujen ja sellojen sisäänäntulon kohdalle merkitty säveltäjän käsialalla partituurin alareunaan vielä lyijykynällä *saltato*, vaikka kyseinen esitysmerkintä on kirjoitettu musteella myös alttoviulu- ja selloviivastojen ylle – alkuperäinen merkintä *pizz.* on viivattu yli. Lisäksi tahdissa 240 on korostettu fermaattia lyijykynällä lisätyllä kookkaalla fermaattimerkinnällä. Tahdeissa 127 ja 129 on oboen ja klarinettien sisäänäntuloja korostettu punakynällä. Tällaisella kynällä on myös tehty muutamia korjauksia kolmanteen osaan. Näin mm. tahdissa 323 sellojen virheellinen viimeinen kahdeksasosa, f¹, on korjattu e¹:ksi.

² Merkintä voitaisiin tulkita ehkä myös siten, että fermaatin vaikutuksesta tahdin kesto kaksinkertaistuisi, vastaisi siis kahta tahtia. Tämä tulkinta lienee kuitenkin kyseenalainen.

³ Merkinnän kieli, saksa, voi johtua siitä, että monet Helsingin Filharmonisen Seuran orkesterin soittajista olivat 1800–1900-luvun vaihteen tienoilla saksalaissyntyisiä, ja kapellimestarit oletettavasti tekivät ohjeensa muusikoille usein parhaiten ymmärrettäväksi käyttämällä harjoituksissa saksaa.

vielä tahtiviivalle ennen harjoituskirjainta L (t. 220) lyijykynällä lisätyt suurikokoiset fermaatit, joiden tarkoituksena lienee vahvistaa käsikirjoituksessa alun perin olevan fraseerauspilkun vaikutusta.

Varmaankin huomattavin ensimmäisen sinfonian finaaliin tehdyistä merkinnöistä on käsikirjoituksessa tahtiin 38 lyijykynällä lisätty metronomilukema puolinuotti = 108 – ensipainoksessa lukema on neljäsosanuotti = 108. Olen käsitellyt tämän merkinnän mahdollisia taustoja aikaisemmin (Virtanen 2009), ja viittaankin sen seurauksiin ainoastaan lyhyesti tuonnempana.

2. Muut partituurit sekä kirjalliset dokumentit: Jalaksen omistuksessa ollut 1. sinfonian partituuri

Monen Sibeliukseen yhteydessä olleen kotimaisen kapellimestarin Sibelius-partituurit ovat ikävä kyllä tietymättömissä. Olisi erittäin kiinnostavaa päästä tutustumaan vaikkapa Kajanuksen, Georg Schnéevoigtin ja Järnefeltin käytössä olleisiin Sibeliuksen teosten partituureihin ja niihin mahdollisesti tehtyihin esitysmerkintöihin. Valaisevimmat Sibelius-partituurit ovat säilyneet Jalaksen jäämistössä Sibelius-Akatemian kirjaston arkistossa. Näistä Jalaksen omistuksessa ja käytössä ollut 1. sinfonian partituuri sisältää muutamia kiinnostavia merkintöjä, joita Jalaksen muistiinpanot Sibeliuksen lausumista sekä hänen kirjansa *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfonioista – Sinfonian eettinen pakko* (1988) täydentävät.

Jalas (joka käytti vuoteen 1944 saakka alkuperäistä sukunimeään Blomstedt) sai nykyisin Sibelius-Akatemian kirjaston kokoelmiin sisältyvän 1. sinfonian partituurin lahjaksi säveltäjältä: partituurin alkulehdillä on säveltäjän omistuskirjoitus *Omalle vävypojalleni Jussi Blomstedtille sydämestäni onnea toivottaen Jean Sibelius 24/VI 1929*. Jalas lisäsi partituuriin runsaasti muotoanalyttisiä huomioita, muutaman korjauksen sekä esitysmerkintöjä. Merkinnät ajoittuvat luultavasti 1940-luvulle; yksi niistä on päivätty vuodelle 1949.

Jalaksen partituuri sisältää sinfonian neljännessä osassa tahdin 38 metronomimerkintää koskevien huomautusten lisäksi kolme Sibeliuksen lausumiksi merkittyä kommenttia. Nämä ovat todennäköisesti Sibeliuksen reaktioita aikaisemmin kuultuihin esityksiin:

Tahdit 1–8 [?], vasket: *Sibelius: jos 1/8 on exacti on vaikutus parempi*

Tahti 156: *Sibelius 20/11 -49: Tempossa, ei 2 x hitaammin. ”Tämä on sinfonia, ei diivaooppera”*

Tahti 162: *Sibelius: ei pysähdystä*

Jokainen edellä esitetyistä huomautuksista koskee rytmin ja tempon käsittelyä, ja ne näyttävät viittaavan siihen, ettei Sibelius pitänyt vapauksien ottamista rytmin ja tempon suhteen suotavana: vaskien kahdeksasosat on syytä soittaa tarkasti (eikä ilmeisesti kuudestoistaosien suuntaan terävöityinä, kuten esityksissä toisinaan kuulee), *posato*-tahdit tulee soittaa tempossa (*posato*=vakaa, rauhallinen, maltillinen), eikä ennen *andante*-taitetta tule tehdä ylimääräistä taukoa. Jalas vahvistaa nämä kolme muistiinmerkintäänsä ”kirjoituksissaan”, muttei lisää kirjassa näihin huomautuksiin muita kuin finaalin tahdin 38 metronomimerkintää koskevan näkemyksensä. Myöskään Jalaksen muistilapuissa ei ole varsinaisia ensimmäistä sinfoniaa koskevia esitysviitteitä, ainoastaan yksi yleisluonteinen maininta.

3. *Tor Mannin ja Simon Parmetin huomautukset*

Ruotsalainen kapellimestari Tor Mann vaihtoi ajatuksia Sibeliuksen kanssa sekä keskusteluissa että kirjeitse ja sai Sibeliukselta muutamia 1. sinfoniaa koskevia lausumia. Ne on julkaistu tai niihin viitataan Mannin vuonna 1974 ilmestyneessä kirjassaan *Partiturstudier. Jean Sibelius, Symfoni nr 1 e-moll, op. 39*. Huomautusten joukossa on kaksi korjausta sinfonian kolmanteen osaan ja yksi esitysohje (Mann 1974, 98):

*Markera fjärdedelar i t. 239–244. Enl. tonsättaren skall nämligen harpoglissandot i fermaten (t. 240) göras fram och tillbaka (upprepas) över instrumentet [...]*¹

Myös Jalas viittaa Mannin saamaan harppuglissando-ohjeeseen kirjassaan, tosin hieman eri painotuksin (1984, 38): ”Scherzon sivulla 97 olevasta harpun glissandosta säveltäjä totesi Tor Mannille, että se soitetaan tekemällä monta glissandoa edestakaisin”. Jalas lienee perustanut tiedon Mannin ”tutkielmiin”, jotka oli julkaistu jo ennen hänen omia ”kirjoituksiaan”. Simon Parmet puolestaan kohdisti kirjassaan *Sibelius symfonier* (1955) epäilyksensä ensimmäisen sinfonian metronomimerkintöihin. Parmetin (1955, 10) mukaan merkinnät eivät edusta säveltäjän tahtoa, vaan

[...] som Sibelius talat om för mig, så härstammar metronomsiffran inte från honom själv utan infördes i partituret genom förläggarens försorg.

¹ Korjaukset koskevat käyrätorvien tahdista 282 puuttuvia kvinttejä sekä kontrabassojen crescendo- ja diminuendokiiloja tahdeissa 300 – 307 (ks. Virtanen [toim.] 2008, s. 240, 241 ja 253).

Ehkäpä kustantaja (R. E. Westerlund) suositteli metronomimerkintöjen liittämistä ensimmäisen sinfonian kansainväliseen levitykseen tarkoitettuun painettuun partituuriin, mutta on kuitenkin epätodennäköistä, että kustantaja olisi lisännyt metronomimerkinnät ilman minkäänlaista säveltäjän suostumusta. Ensimmäinen sinfonia jäi kuitenkin Sibeliuksen sinfonioista ainoaksi teokseksi, jonka ensipainokseen metronomimerkinnät liitettiin, ja niin Parmet kuin Jalaskin ovat suhtautuneet merkintöihin aiheellisen epäluuloisesti – Jalashan piti neljännen osan tahdin 38 metronomimerkintää suorastaan virheellisenä.

Kolmas sinfonia

1. Käsikirjoitukset ja ensipainoksen tekijänkappale

Kolmannen sinfonian lukuisista käsikirjoituslähteistä johtamis- ja muiden esitysmerkintöjen kannalta valaisevin on Kansalliskirjaston Sibelius-kokoelmaan sisältyvä puhtaaksi kirjoitettu partituuri (KK 0226). Tämän käsikirjoituksen erityispiirteenä on se, että sinfonian ensimmäinen osa on kopisti August Österbergin, ja toinen ja kolmas osa puolestaan säveltäjän käsialaa.¹ Myöskin Sibeliuksen omakätinen puhtaaksi kirjoitus ensimmäisestä osasta on säilynyt (KK 0229). Tästä käsikirjoituksesta Österberg kopioi puhtaaksikirjoituksensa, mutta lopulta siitä on poistettu kuitenkin pari ensimmäistä – oletettavasti kaksi – sivua, jotka tästä käsikirjoituksesta siis nykyisin puuttuvat.²

Sibeliuksen käsialaa oleva partituuri KK 0229 sisältää kopisti(e)n merkintöjä, muttei lainkaan säveltäjän johtamismerkintöjä. KK 0226 sen sijaan sisältää merkkejä siitä, että säveltäjä johti teostaan tästä käsikirjoituksesta. Tämän käsikirjoituspartituutin ensiosassa on seuraavat 18 tai 19 Sibeliuksen lyijykynällä lisäämää ”lyöntimerkintää”:

Tahti	Merkintä
31	2 [=”lyönti kahteen”]
32	C [=”lyönti neljään”]
52	2
53	C
67	3
68	C

¹ Helsingin Filharmonisen Seuran orkesterin trumpettisti August Österberg oli (Ernst Rölligin ohella) keskeinen Sibeliuksen teosten kopisti 1900-luvun ensimmäisinä vuosina.

² Sekä Österbergin tekemä kopio, että Lienau-kustantamon arkistossa Frankfurtissa säilytettävä tunnistamattomaksi jääneen kopistin tekemä kaivertajan kopio ensimmäisestä osasta perustuvat kuitenkin käsikirjoitukseen KK 0229.

78	3
74	C
171	3
172	C
190	3
193	C
195	2
196	V [=”lyönti kahteen, alas–ylös”], vrt. kuitenkin edellinen tahti sekä t.
32] ¹	
229	3
231	C
250	2
254	3
255	2

Lyöntimerkinnät noudattelevat pääosin tahtiosoitusten vaihdoksia, eivätkä kaiketi sinänsä ole erityisen valaisevia. Ainoa kohta, joissa Sibeliuksen merkitsemä lyönti näyttäisi vaihtuvan tahtiosoituksen säilyessä samana, sijoittuu tahtiin 32. Seuraavan tahdin lyönti kuitenkin merkintöjen mukaan poikkeaisi esittely- ja kertausjaksoissa (vrt. tahdit 33 ja 196).

Omakätiseen toisen osan käsikirjoitukseen Sibelius on kirjoittanut seuraavat lyöntimerkinnät:

Tahti	Merkintä
29	2
33	6
67	2
69	2
74	2
76	2
86	6
87	2
111	2
113	2

¹ Merkki tarkoittaa kuitenkin monesti ”hengitystä”, kesuuraa. Tässä kohdin merkitys jää kyseenalaiseksi.

130	2
196	6

Merkinnät vahvistanevat Jalaksen maininnan siitä, että Sibelius johti osan perustaltaan kuuteen.¹

Lisäksi toisen osan käsikirjoitukseen on lyijykynällä tehty seuraavat lisäykset:

Tahti	Merkintä
51	<i>liegend[en] Bog[en] absetzen</i>
85	kontrabassojen <i>p</i> yliviivattu, <i>mf</i> kirjoitettu sen sijaan
195	[tahdin lopussa:] <i>V</i>

Ensimmäinen näistä merkinnöistä ei ole aivan selvä. Partituurissa on ensiviuluille merkitty tahtiin 40 *mit liegendem Bogen* ([kielellä] lepäävällä jousella, vrt. myös ensimmäisen osan alku). Tahdin 51 *absetzen* tarkoittaa ehkä *mit liegendem Bogen* -esitysmerkinnän kumoamista. Tahdissa 85 kontrabasson dynamiikan muutos on tyypillinen harjoitus- ja esitystilanteessa balansointia koskeva merkintä (vrt. puupuhaltimien *f*), eikä sitä ole todennäköisesti tarkoitettu lopulliseen painettuun tekstiin sisällytettäväksi. Tahtien 195 ja 196 vaihteen *V*-merkintää ei tässä tapauksessa (vrt. ensimmäisen osan tahti 196) ole mielekäästä tulkita lyöntimerkinnäksi, vaan se korostanee tahtiviivalla olevaa kesuuraa.

Kolmannen osan käsikirjoitukseen Sibelius ei ole lisännyt varsinaisia lyöntimerkintöjä, mutta hänen seuraavat lyijykynämerkintänsä liittyvät yhteissoitollisiin seikkoihin, temponvaihdoksiin ja fraseeraukseen:

Tahti	Merkintä
184	[yliviivattu:] <i>vorwärtz</i> [sic]
204–205,	
205–206,	
212–213,	
214–215,	

¹ Jalas 1988, 63–64, vrt. myös Väisänen 1998, 137. Käsikirjoituksesta on nähtävissä, että osan alkuperäinen tempomerkintä on ollut *Andantino con moto*. Sibelius on kuitenkin yliviivannut tämän merkinnän lyijykynällä ja kirjoittanut uudeksi merkinnäksi *Allegretto con leggierrezza* [sic], niin ikään lyijykynällä. Tästä merkinnästä on puolestaan sanat *con leggierrezza* pyyhitty kumilla, ja *Allegretto* vahvistettu musteella. Koska kaivertajan kopiesa esiintyy merkintä *Andantino con moto*, lopullinen esitysmerkintä lienee vakiintunut vasta oikovedosvaiheessa.

219–220,	
221–222	[tahtiviivoilla:] <i>V</i>
229	[yliviivattu:] <i>vorwärtz</i>
246	alkuperäinen tempomerkintä <i>Andante</i> yliviivattu, <i>a tempo</i> ja <i>con energia</i> lisätty
329	<i>piu energico</i>
344	[yliviivattu:] <i>vorwärtz</i>

Ensimmäiset kaksi merkintää liittynevät yhteissoitollisiin kysymyksiin. Jalaskin viittaa kirjassaan ensimmäisten viulujen *divisi*-tahtien 25–27 yhteissoitto-ongelmiin (1988, 65). Sibeliuksen omistuksessa olleessa ensiviulun stemmassa (SibAK) nuo tahdit on viivattu yli lyijykynällä, ja vuonna 1952 painetussa taskupartituurissa tahteihin 25–27 ja 33–35 (ei kuitenkaan tahteihin 29–31!) on liitetty merkintä *Viol. I tacet ad lib. – 3 Takte*. Tahdeista 204–205 lähtien esiintyvät *V*-merkinnät korostanevat tässä osassa äkillisiä *Tranquillo–a tempo* -vaihdoksia tahdista 205 alkaen. Epäselväksi jää, tarkoittaako *V* myös jonkinlaista kesuuraa (*”Luftpause”*) temponvaihdosten kohdalla, vai onko se pelkkä visuaalinen varoitusmerkki. *Vorwärtz* (*”eteenpäin”*)-ohjeet on myöhemmin yliviivattu mahdollisesti siksi, ettei niitä ole tarkoitettu kopioitaviksi kustantamoon ja kaivertajalle lähetettyyn partituuriin.

Vorwärtz (*”eteenpäin”*)- ja *piu energico* -merkintöjen lisäksi huomattava ja valaiseva muutos ja lisäys liittyy tahtiin 246. Tempomerkintänä on alun perin ollut (musteella) *Andante*. Merkintä on viivattu yli lyijy- ja värikynällä, ja sen tilalle on kirjoitettu *a tempo* sekä – ilmeisesti myöhemmin – *con energia*. Nämä esitysmarkinnat on myös painettu partituuriin. *A tempo* viittaisi aikaisemmin vallinneeseen päätempoon, joka on allegro. Muutos andantesta allegroon tuntuu melko suurelta.¹

Sibeliuksen tekijänkappale kolmannen sinfonian ensipainoksesta (KK 1789) ei sisällä sanallisia esitysmarkintöjä tai -ohjeita. Sibelius lisäsi siihen kuitenkin lyijykynällä seuraavat metronomi-merkinnät. Lisäysten ajoitus ei ole tiedossa. Osa näistä lisäyksistä – ensimmäisen ja toisen osan merkintä sekä kolmannen osan tahtien 1, 4 ja 246 merkinnät – painettiin sittemmin vuoden 1952 painokseen.

¹ Mainittakoon, että osan alun tempomerkintänä on ensin ollut *Tempo rubato*. Tämän Sibelius viivasi yli ja korvasi merkinnällä *Moderato*.

I osa

Tahti Metronomimerkintä

1 neljäsosa = 126

II osa

1 neljäsosa = 116

III osa

1 pisteellinen neljäsosa = 88

4 pisteellinen neljäsosa = 100

25, 42 neljäsosa [sic]= 112

121 tahdin neljännellä kahdeksasosalla: neljäsosa [sic]= 96

138 neljäsosa [sic]= 112–116

246 neljäsosa = 112

Merkinnät pitävät lähes täysin yhtä Breitkopf & Härtelin vuonna 1942/43 julkaiseman metronomimerkintäluettelon *Jean Sibelius: Metronombezeichnungen zu seinen Symphonien* kanssa. Luettelossa on kuitenkin annettu metronomilukema myös toisen osan tahtiin 130 (pisteellinen puolinuotti = 72). Sibeliuksen tekijänkappaleessa on puolestaan kolmannessa osassa muutama sellainen merkintä, jotka eivät sisälly luetteloon (ks. tahdit 25 ja 42, 121 sekä 138).

2. Kirjalliset dokumentit: Jalaksen muistiinpanot keskusteluista Sibeliuksen kanssa

Jalakset muistiinpanot keskusteluista Sibeliuksen kanssa (KA, Sib. 1) sisältävät lukuisia kolmatta sinfoniaa koskevia merkintöjä kaikkiaan 18:lla muistilapulla. Kaikki sinfoniaa koskevat muistiinpanot eivät kuitenkaan ole esitysohjeita ja kommentteja, vaan joukossa on useita – sinänsä kiehtovia – sinfonian instrumentaatiota, varhaisia esityksiä ja reseptiä koskevia lausumia. Monet varsinaisiksi esitysohjeiksi tulkittavissa olevista merkinnöistä, joita 18:lla muistilapulla on yhdeksän, ovat Sibeliuksen reaktioita kuultuihin kolmannen sinfonian esityksiin – mm. Jalaksen johtamaan – sekä Kajanuksen levytykseen:

1. 18.6.40. III sinfonia sopii hyvin pienelle orkesterille. Esitin sen Moskovassa [v. 1907] orkesterilla, jossa oli 12 alttoviulua j.n.e., ja puupuhaltajat miltei peittyivät. Kun painatin sen, aioin merkitä nuotteihin, ettei orkesteri saa olla yli 50 miestä.

2. 18.6.40. Finaalin poco a poco più stretto [sic] tarkoituksena on vain estää tempon hidastumista. Sen syntymän aikoina oli vallalla Saksasta tullut tapa tehdä loputtomia levennyksiä. Tätä ”plyysihuonekalujen pompöösia paatosta” estämään on tarkoitettu stretto-merkintä.¹

3. 18.6.40. Finaali 8:n jälkeen soitettava ”niin kuin rastaan laulu, ei lövsångarin (lehtokertun)”. Paikka menee pilalle, jos siitä yrittää tehdä muuta.²

4. 10.8.40. III sinfonia: (finaali) ”rastaanlaulu-paikka” ei saa olla sentimentaali, mutta rytmillisesti hyvin selvä. [...] II osan [tahtiin 72 viittaava nuottiesimerkki] keskiosa ei saa olla liian nopea. Grazioso!³

5. Sibelius. 24.8.40. [...] III sinf. I osa, kehittelyn alku, Pesanten jälkeen tranquillo, ei saa olla kovin suuri temponmuutos. Kajanuksen levyssä aivan liian paljon hidastusta, joten 1/16-kuvio menettää luonteensa.⁴

6. Sib. 8.1.43. III sinfonian keskiosa ei saa olla liian pehmeä, ja siinä tulee olla myös paatosta. I viuluilla oleva divisi-melodia ”mit liegendem Bogen”, espressivo[.]

7. Sibelius 8.1.43 III sinfonian Siloti johti Pietarissa. Hän esim. lopetti II osan vienosti kuin jonkin romanssin, ja huomautin hänelle, että sen pitää olla vakuuttavampi. Finaalin ”loppumarssi” ei saa olla liian nopea: uskonnollinen tunnelma.

8. Sibelius 13.2.43. III sinfonian Finalin ”loppumarssin” alku voittaa, jos sellot soittavat ”mit liegendem Bogen”. On eduksi vasta hieman myöhemmin siirtyä toisenlaiseen jousi[-]tapaan nousun aikaansaamiseksi.

9. Sibelius 13.2.43. III sinfonian finaaliissa 8:ssa tehty suuri ritenuto oli erittäin onnistunut. Yleensä (ei poikkeuksetta) minun crescendoni useinkin (joskus) vaativat tempon levenemistä.

¹ Partituurin ensipainokseen on painettu alaviitteenä tahtiin 240 *Poco a poco un pochissimo stretto al fine*. Merkintä poistettiin vuoden 1952 painoksesta, ilmeisesti säveltäjän toivomuksen mukaisesti. Vrt. Jalas 1988, 9: ”Kun merkitsin tämän sinfonian loppuun [sic] ’poco a poco più stretto’, en tarkoittanut varsinaisesti sitä, vaan halusin estää plyysihuonekalujen laahaavan tunnelman.”

² Vrt. kuitenkin Jalas 1988, 64: ”Samantyyppisen finaalin eräessä kohdassa sivulla 57 hän sanoi, että sitä ei pidä soittaa satakielen laulun tapaan, vaan niin kuin lehtokertun [...]”

³ Vrt. Jalas 1988, 64.

⁴ Vrt. Jalas 1988, 64.

Viimeisessä muistiinmerkinnässä mainittu ”finaalissa 8:ssa tehty suuri ritenuto” viittaa siihen, että Jalas oli edellisenä päivänä johtanut kolmannen sinfonian Helsingissä. Jalaksen mukaan Sibelius piti kuulemastaan:

Sib. 13.2.43. Johtamasi III sinfonian esitys oli ”kerrassaan erinomainen”. (Parhaita mitä on kuultu)

Sibelius 13.2.42.[sic] 12.2. esittämäsi III sinfonian II osassa I viulun sisääntulokohdassa (fisis) tekemälläsi ritenutolla sait aikaan ihmeen kauniin, miltei koko osalle leimaa antavan vaikutuksen.

Osa huomautuksista on varsin moni- tai vaikeatulkintaisia, kuten Sibeliuksen 13.2.1943 lausumaksi päivätty merkintä: ”III sinf. II osan tempon oikeaan osumisessa on oikeastaan kysymys a.o:n sivistystasosta”.

Moni kolmatta sinfoniaa koskevista muistiinpanoista 1940-luvulta päätyi myös Jalaksen ”kirjoituksiin”, muutamat tosin melko – Jalaksen tapauksessa yllättävästikin – epätasaisesti toisinnettuina. Lisäksi Jalas esittää kirjassaan hämmentävän väitteen (1988, 65):

Sinfonian lopussa olevat sanat ”allargando largamente” Sibelius on liioittelun välttämiseksi pyyhkinyt pois.

Emme tunne ainoatakaan partituuria, josta Sibelius olisi pyyhkinyt pois tuon esitysohjeen; sitä ei ollut alun perinkään käsikirjoituksessa, ensipainoksessa eikä pienoispartituurin painoksessa vuodelta 1938, mutta se on kuitenkin lisätty (viimeisen osan kuudenneksi viimeisestä tahdistista lähtien) vuoden 1952 painokseen.

Kajanuksen levytykset

70 vuotta vuonna 1926 täyttänyt Kajanus levytti (London) Symphony Orchestran – varmastikin edustavan, mutta kapellimestarille vieraan soittajiston – kanssa Sibeliuksen 1. sinfonian toukokuussa 1930, ja 3. sinfonian kesäkuussa 1932 Lontoossa. Jalas esittää varsin suoraviivaisen ja yleisluonteisen, Sibeliuksen tiliin merkityn näkemyksen levytysten laadusta (Jalas 1988, 57):

Säveltäjän oma käsitys oli, että Kajanuksen levytyksistä parhaiten onnistuivat kaksi ensimmäistä sinfoniaa, ja mahdollista on, että iäkkään Kajanuksen terveydellinen tila osaltaan häikäsi kolmannen ja viidennen sinfonian levytyksiä.

Myös Santeri Levas esittää kirjassaan *Järvenpään mestari* samansuuntaisen näkemyksen kolmannen sinfonian levytyksestä (Levas 1960, 40):

Valitettavasti se ei täysin onnistunut, mitä Sibelius itse usein pahoitteli. [...] Orkesteri oli tietenkin tottumaton Kajanuksen lyöntiin, ja siitä oli seurauksena eräitä vääriä tempoja.

Jos kolmannen sinfonian levytys ”ei täysin onnistunut”, ensimmäisen sinfonian levytystä Sibelius sitä vastoin piti ilmeisestikin moitteettomana – ainakaan Jalaksen muistiinpanoissa ei ole säilynyt ainoatakaan säveltäjän sitä koskevaa kielteistä kommenttia.¹

Kajanuksen levytys ensimmäisestä sinfoniasta avaa mielenkiintoisen ja huomionarvoisen näkökulman finaalin tahdin 38 metronomimerkintäkysymykseen. Kajanus, joka Sibeliuksen omien sanojen mukaan oli omaksunut säveltäjän ”tempokäsityksen”, johtaa tuon temponmuutoskohdan (Meno andante, *risoluto*) painetussa partituurissa ilmoitetusta metronomimerkinnästä (neljäsosa = 108) poikkeavasti, likimain käsikirjoituspartituuriin lyijykynällä lisätyn merkinnän (puolinuotti = 108) mukaisessa tempossa, lähes kaksi kertaa painetun partituurin mukaista tempo nopeammin! Omassa partituurissaan ja ”kirjoituksissaan” Jalas tuomitsee partituuriin painetun metronomimerkinnän virheelliseksi – muttei kuitenkaan ilmoita näkemyksensä juontuvan säveltäjän lausumista eikä ehdotta ”oikeaksi” metronomilukemaksi lähestulkoonkaan kaksinkertaista tempo.

Johtopäätöksiä

Ylläesitetystä käy ilmi, että valtaosa Sibeliuksen esitysohjeista koskee tempo ja sen muutoksia (hidastuksia ja nopeutuksia) tai säilyttämistä, pysähdyksiä (kesuuroita ja fermaatteja) sekä – monesti näihin liittyvänä – yleistä karakteria. Toisinaan Sibelius myös antoi yksittäisiä dynamiikkaa, artikulaatiota ja detaljien soittimellista toteutusta ja balanssia koskevia ohjeita. Ensimmäiseen ja kolmanteen sinfoniaan liittyvä dokumentaatio kuitenkin osoittaa, jos Sibeliuksen teosten esitystapaa koskevia viitteitä ylimalkaan on säilynyt, niitä on yleensä kerättävä hyvinkin vaihtelevantyyppisistä lähteistä, ne voivat olla (ja usein ovat) fragmentaarisia, alkuperältään, tarkkuudeltaan tai luotettavuudeltaan kyseenalaisia, keskenään tai jopa itsessään ristiriitaisia tai

¹ Toisen sinfonian levytyksestä ks. Väisänen 1998, 135–137.

monitulkintaisia. Sibeliukselta säilyneiden esitysohjeiden perusteella ei voida kirjoittaa ”suurta kertomusta” – eikä juuri edes pientä – siitä, miten jokin hänen teoksistaan olisi hahmotettava ja esitettävä säveltäjän intentiota vastaavasti ja toivomusten mukaisesti. Fragmentaarisetkin viitteet voivat kuitenkin antaa esittäjille herätteitä. Kuten Okko Kamu toteaa Martti Similän 1950-luvulla Sibelius-partituureihinsa lisäämistä esitysmerkinnöistä: ”[e]n kopioi, mutta tällainen on kulttuurihistoriaa, josta voi inspiroitua.”¹ Osaltaan tämän vuoksi Sibeliuksen teosten kriittisessä kokonaiseditiossa on pyritty dokumentoimaan kaikki säveltäjältä juontuva esitystraditiota ja -tyyliä koskeva tieto.

Esitystraditiota ja siihen liittyviä kirjoitettuja dokumentteja tutkittaessa keskeinen ongelma liittyy kontekstualisointiin, esitystyylillä koskevien lausumien suhteuttamiseen pulmallisuuteen. Voimme vain arvailla, mikä oli Sibeliuksen aikana yleensä ja Sibeliukselle erityisesti ”dramaattista” ja mikä puolestaan ”lyyristä”, mikä ”grandezzaa” tai ”iskevyyttä” ja mikä ”eleganttia ranskalaista pehmeyttä” tai ”sentimentalisuutta”, mikä ”liian nopeaa” ja mikä ”schleppend”. Sibeliuksen huomautukset on ymmärrettävä kontekstissaan ja otettava huomioon sävellyksen syntyajankohdan ja säveltäjän johtamien kantaesitysten sekä myöhempien esitysten välinen ajallinen etäisyys: myöskin säveltäjän näkemykset teoksistaan ja niiden esittämisestä – esimerkiksi tempoista – ovat voineet muuttua ja hänen kuulemansa teosten esitykset sekä reseptio ovat voineet vaikuttaa hänen myöhäiseen kommentointiinsa ja painotuksiinsa. Ja vaikka Sibelius näyttää toisinaan ilmaisseen tahtonsa ja kielteiset reaktionsa jämäkästikin, voimme muistaa myös hänen lausumansa Jalakselle helmikuun 24. päivältä vuonna 1945 (KA, Sib. 1):

Sama sävellyks voidaan esittää niin monella tavalla. I sinfonian esim. Kajanus esitti Tschairowskimaisesti, Funtek dramaattisesti kuin operan, joku muu taas lyyrillisesti, ja kaikki voivat olla yhtä oikeassa, pääasia, että esitys on johdonmukainen ja elävä.

Lähteet:

Painetut nuottilähteet

Sibelius, Jean 1902. Sinfonia nro 1 e-molli (ensipainos). Helsinki: Helsingfors Nya Musikhandel (Fazer & Westerlund).

Sibelius, Jean 1907. Sinfonia nro 3 C-duuri (partituurin ensipainos ja orkesteriäänilehdet). Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau).

¹ Kuusisaari 2011, 25.

Sibelius, Jean 1952. Sinfonia nro 3 C-duuri (taskupartituurin toinen painos). Berlin-Lichterfelde:
Robert Lienau.

Kirjallisuus

Jalas, Jussi 1998. *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfoniaista. Sinfonian eettinen pakko*. Helsinki: Fazer.

Kilpeläinen, Kari (toim.) 2000. Jean Sibelius Works. Series I *Works for Orchestra*, Volume 3:
Symphony No. 2, Op. 43. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Kuusisaari, Harri 2011. Okko Kamu – Klangi tulee hyvästä olost. *Rondo* 9/2011, 22–25.

Levas, Santeri 1960. *Järvenpään mestari*. Porvoo–Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Mann, Tor 1974. *Partiturstudier. Jean Sibelius, Symfoni nr 1 e-moll, opus 39*. Publikationer utgivna
av Kungl. Musikaliska Akademien 12, Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.

Parmet, Simon 1955. *Sibelius symfonier*. Helsingfors: Söderströms.

Sanders, Alan (toim.) 1998. *Walter Legge 1906–1979. Words and Music*. New York: Routledge.

Sibelius, Jean 1942/43. *Jean Sibelius: Metronombezeichnungen zu seinen Symphonien*. [Leipzig:]
Breitkopf & Härtel.

Virtanen, Timo (toim.) 2008. Jean Sibelius Works. Series I *Works for Orchestra*, Volume 2:
Symphony No. 1, Op. 39. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Virtanen, Timo (toim.) 2009. Jean Sibelius Works. Series I *Works for Orchestra*, Volume 4:
Symphony No. 3, Op. 52. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Virtanen, Timo 2009. ”Jean Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian kriittinen editio”. *Musiikki* 3–
4/2009, 6–25.

Väisänen, Risto 1998. ”Problems in Performance Studies of Sibelius’s Orchestral Works”. *Sibelius
Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference, Helsinki, 25–
29 November, 1995* (ed. Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen ja Risto Väisänen). Helsinki:
Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory, 129–141.

Äänitteet

Sibelius, Jean. 1930 [1902]. Sinfonia nro 1 e-molli. [London] Symphony Orchestra, Robert
Kajanus. Col. LX 65–69.

Sibelius, Jean 1932 [1907]. Sinfonia nro 3 C-duuri. London Symphony Orchestra, Robert Kajanus.
HMV DB 1980–1983.

Arkistolyhenteet ja -aineistot

- KA, Sib. 1. Kansallisarkisto, Sibelius-perhearkisto, kansio 1. Jussi Jalaksen muistiinpanot keskusteluista Jean Sibeliuksen kanssa .
- KK. Kansalliskirjasto. Kirjainyhdistelmä numeron kera tarkoittaa Kari Kilpeläisen kirjassaan *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991) antamaan signum-numerointiin. Artikkelissa viitataan kahteen kolmannen sinfonian partituurikäsikirjoitukseen (KK 0226 ja KK 0229).
- SibAK. Sibelius-Akatemian kirjaston arkisto. Artikkelissa viitataan Jussi Jalaksen omistuksessa olleeseen Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian partituurin ensipainokseen sekä Sibeliuksen omistuksessa olleisiin kolmannen sinfonian painettuihin jousisoitinten äänilehtiin (ks. painetut nuottilähteet).

Mies kentillä – Näkökulmia maskuliinisuuteen empiirisessä musiikin- tutkimuksessa

Kai Åberg

Empiiriseen aineistoon pohjaavassa tutkimuksessa teoreettisesti relevanttien ja käytännöllisesti painottuneiden kysymysten välille on nähdäkseni tarpeetonta vetää rajaa. "Kentälle meno", haastattelu- ja havainnointitekniikat, eri kulttuureiden ja tapojen kohtaaminen sekä tutkimusetiikka ovat aina tärkeä osa etnografista tutkimusta. Ihmistieteissä viime vuosikymmeninä korostunut hermeneuttinen lähestymistapa onkin merkinnyt sitä, että tutkijan ja kohteen väliltä on hälvennyt objektiivisuuden takaava etäisyys. Väliin on tullut tulkinta ja tutkijasta osa konstruoimaansa todellisuutta.

Erityisesti feministisessä keskustelussa on painotettu 1980-luvulta lähtien paikantuneen tiedon tärkeyttä: näennäisen ”neutraali” tai ”objektiivinen” tutkimusote peittää alleen paikan, jossa tietoa tuotetaan tai kuten antropologi James Clifford (1986, 9) saman seikan osuvasti kitetyttä: dialogisuus on ihmisten objektiksi tekemisen, esineellistämisen vastakohta. Tietyissä mielessä juuri tutkijan ja tutkittavien kohtaaminen ja tämän pohjalta syntyvä vuorovaikutus määräävät sen, millaista kenttätutkimusta tuotetaan. Sukupuoli on yksi niistä identiteettiulottuvuuksista, joista kenttätutkimuksessa neuvotellaan.

Kulttuuristen ikä- ja sukupuolijäsennysten tarkastelua maskuliinisuusnäkökulmasta ei musiikkiantropologisissa tutkimuksissa ole liiemmin hajoitettu: tutkimusta, jossa ikä, mieheys ja näihin sitoutunut kulttuuri otetaan tulkintakehykseksi, on tehty lähinnä toisaalla kuin musiikintutkimuksessa (Åberg & Skaffari 2008). Käsillä olevassa artikkelissa pohdin, kuinka mieheys vaikuttaa empiiriseen musiikintutkimukseen. Millaisia perinnesävelnäkökulmia maskuliinisuudella rakennetaan? Miten tutkijan sukupuoli vaikuttaa tuotettavaan aineistoon? Näitä tutkimuskysymyksiä pohtiessani pyrin välttämään kysymyksiä, joissa tyydytään vain kuvaamaan etnografista kenttätutkimusta maskuliinisuusnäkökulmasta tai ”miesten käsityksinä musiikista”. Tutkijan itserefleksiivisyyden tulisi myös purkaa hegemonisia valta-asemia ja representaatioita, ei yksin kuvata tai analysoida omia kiinnikkeitään ja niiden vaikutuksia tuotettavaan aineistoon. Esimerkiksi romanitutkimuksissa on varsin yleistä lukea kenttätutkimuksista, kuinka tutkijan sukupuoli vaikutti etnografian tekemiseen ja suhteessa tutkittaviin. Miestutkijalle saatetaan esimerkiksi tarjota yleisiä etnisyyteen liittyviä maskuliinisuuden malleja (riskinotto, riippumattomuus jne.). Tällöin voisi

pohtia kriittisesti yleistä heteronormatiivisuutta ja käsityksiä kaksijakoisesta sukupuolijärjestelmästä.

Käytän käsitteitä mieheys, maskuliinisuus ja maskuliininen identiteetti synonyymeinä kuvaamaan kulttuurisia tekijöitä korostavassa sukupuolen tutkimuksessa tapaa, jolla mies esittää maskuliinisuutta musiikissa ja musiikillisissa käytänteissä. Toisin sanoen tarkastelen mieheyttä historiallisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti tuotettuna sosiaalisen sukupuolen rakenteena (gender-näkökulman mukaisesti) ja toimijana, en annettuna biologisena tai essentialistisena sukupuolena (ks. Jokinen 1999, 22).

Tarkastelemalla musiikkikulttuurin representoimaa identiteetikäsitystä maskuliinisesta identiteetistä pyrin osoittamaan sen, miten maskuliinisuus liikehtii yksilöiden musiikillisen orientaation ja eri musiikkikulttuuristen kontekstien sekä kulttuurisesti hyväksytyjen toimintatapojen akselilla. Keskeistä näkökohdassa on, että myös musiikillisissa käytänteissä maskuliinisuus on sosiaalisesti välittyntä ja kulttuurisesti konstruoitua. Mieheys ja naiseus eivät ole kaikkialla ja eri aikoina samalla tavoin miellettyjä (Hearn 1996). En siis etsi vain yhtä tapaa olla mies, vaan pyrin hahmottamaan useita eri musiikin konteksteissa ilmeneviä miehuuksia eli maskuliinisuuksia.

Aineistosta

Ajatukseni tarkastella romanilauluja ja romanimusiikkiin liittyviä kysymyksiä ei ole lähtenyt tutkimuksellisesta tyhjiöstä. Vuosina 1994–2009 kokosin noin 900 suomen romanien perinnelaulukerrostumaan liittyvää lauluesitystä (romanien perinnelaulut ja -musiikki kulttuurisena merkityksenä ks. Åberg 2002, 26–35), useita satoja tunteja paitsi perinnelaulajien myös hengellisten muusikoiden ja iskelmä- sekä tanssimuusikoiden musiikkiin liittyviä käsityksiä musiikin historiasta, niiden kulttuurisista ja sosiaalisista ulottuvuuksista (ks. Åberg 2002; Åberg & Blomster 2006). Viimeisten kolmen vuoden aikana olen työskennellyt pääasiassa Itä- ja Keski-Euroopassa (mm. Itävallassa, Latviassa, Bulgariassa, Tsekissä, Slovakiassa ja Unkarissa). Tämän lisäksi työskentelin puolentoista vuoden ajan muusikkona erään suomalaisen romanitanssimuusikon orkesterissa. Viimeksi mainitut kokemukset ovat olleet omiaan lisäämään käsityksiäni suomalaisen romanimusiikin ja muusikkouden merkityksistä kansallisen populaarimusiikin kentillä. Viime vuosien aikana olen ajoittain etäistänyt ja taasen lähentänyt tutkimuskohdetta suhteessa itseeni; toisin sanoen ottanut uudenlaisia tutkija-asemia nähdäkseen aineistoa uudessa valossa. Maskuliinisuus on yksi tulkintoja ohjaavista positioista.

Miestutkimuksesta

Miestutkimus ei ole ollut feminismiin kaltainen menestystarina, eivätkä Yhdysvalloissa 1970-luvulla kirvonneen keskustelun mainingit koskaan rantautuneet kovin laajalti suomalaiseen tiedekeskusteluun. Väkivallan, perhe- ja elämäkertatutkimuksen, seksuaalisuuden, terveyden ja aikuiseksi – pojasta miehen mittoihin – kasvamisen tarkastelu on silti ollut tasaista 1980-luvulta lähtien. Tutkimusta on tehty monilla eri tieteenaloilla ja siksi se on hajanaista. Yhteiskunta-keskusteluun miesteemat ovat nousseet silloin, kun on pohdittu asepalveluksen tai isyyden kaltaisten sukupuoleen sidottujen ilmiöiden vastuita ja velvollisuuksia. Kulttuurintutkimukselliset äänenpainot vahvistuivat miehen elämän tarkastelussa 1990-luvun puolivälissä. Keskustelu maskuliinisuudesta laajeni yhteiskuntatieteistä humanistiseen tutkimukseen. Monoliittinen maskuliinisuus oli meilläkin purettu: suomalainen mies oli moninaistettu, ja hegemoniset valtarakenteet sukupuolijärjestelmässä havaittu. (Åberg & Skaffari 2008, 7.)

Yhtäällä kyse oli kansallisten stereotyyppien purkamisesta. Mies *oli* muuttunut, ja tätä piti reflektoida. Samanaikaisesti vallitsevia käsityksiä kuitenkin myös vahvistettiin. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toteuttama *Miehen elämää* -keräys, ja tämän perusteella julkaistu antologia (1994) vahvistivat kollektiivisesti koettua kurjuudentunnetta. Elämässä on pitänyt – ja pitää vastaisuudessakin – pärjätä. Tämä on perusmiehen eetos. Normit ovat sidottuja aikaan, mutta ihannekuva fyysisesti voimakkaasta, yhteiskunnallisesti menestyvästä itsensä ja yhteisönsä puolustajasta, joka on samalla erinomainen heteroseksuaalinen rakastaja, on ollut kurjuustutkimuksen mukaan mahdotonta täyttää. Riippumatta aineistosta ja ajankohdasta suomalainen mieheys näytti vakioidusti infarktiin tai itsemurhaan johtavalta prosessilta. Prosessilta siksi, että mieheksikään ei synnytä, vaan sellaiseksi kasvetaan. (Åberg & Skaffari 2008, 7.) Kasvukivuista johtuen sukupolvimuutos lienee käynnissä. Tähän viittaa niin maaseutumiesten identiteettiä muutos (Jokiranta 2003), kuin kulttuuristen representaatioiden laajentuneet mieskuvatkin (esim. Turunen & Roivas 2003). Sosiaalitieteiden konstruktivistisissa lähestymistavoissa monenlaiset maskuliinisuudet tunnustetaan, vaikka ne eivät alkunnostuksen jälkeen ole herättäneet mielenkiintoa harvalukuisen miestutkimuksen ulkopuolella. Feministisestä kritiikistä kummunneet käsitykset *erilaisista miestavoista* – kuten naistavoistakin – yhden staattisen sijaan, on tämän artikkelin eräs lähtökohta. Vaikka artikkelini ei sitoudukaan feministisiin teorioihin, yhteistä on sukupuolen näkeminen sosiaalisesti määrittyneenä.

Konstruktivistinen identiteettikäsitys ei ole feministisen orientaation yksinoikeus, vaan osa sosiaalitieteiden ja humanistisen tutkimuksen nykylingvististä paradigmaa. Miestutkimusta tehdään usein myös sukupuolta problematisoimatta. Kriittisessä miestutkimuksessa tarkastelukohteena on sen sijaan sukupuolittunut toiminta: teot, tavat, diskurssit, instituutiot ja representaatiot, joita sukupuoli määrittää tai rajaa. Yksi kriittisen miestutkimuksen keskeisiä näkökulmia maskuliinisuuden hahmottamiseen on miestutkimuksen uranuurtajan R.W. Connellin (1995; 2000) teoria maskuliinisuudesta konfiguraationa. Konfiguraatiolla käsitetään joukko toisiinsa liittyviä asioita, jotka eivät muodosta yhtenäistä tai selkeää rakennetta (Soilevuo-Grønnerod 2008, 23). Connellin määrittely on laaja, materiaaliin sosiaaliin suhteisiin ja käytänteisiin pohjaava sukupuolittuneiden toimintojen teoria. Määrittelyn taustaksi Connell (1995, 68–71) erittelee aikaisempia maskuliinisuuskäsitteen käyttötapoja; essentialistinen, empiirinen, normatiivinen ja symbolinen¹.

Yleisesti Connellin määrittelemä maskuliinisuuden konfiguraatio pyrkii olemaan laaja, materiaaliin, sosiaaliin suhteisiin ja käytäntöihin pohjaava sukupuolittuneiden toimintojen teoria. Connellin teorioihin perehtynyt tutkija Jarna Soilevuo-Grønnerod (2008, 24–25) tulkitsee Connellin teorian graafisesti kaksiulotteisena laatikostona, jossa kutakin neljää suhteiden muotoa voi tarkastella siten, kuinka käytännöt, paikat ja seuraukset niissä ilmenevät. Lisäksi Soilevuo-Grønnerod katsoo Connellin maskuliinisuuden konfiguraation sisällyttävän itseensä myös Connellin itsensä essentialistisiksi, empiirisiksi, normatiivisiksi ja symbolisiksi nimeämät maskuliinisuuskäsitteen käyttötavat. Suomessa Connellin (1995; 2000) teoria on inspiroinut tutkijoita tarkastelemaan maskuliinisuuden rakentumista kulttuurituotteissa (esim. Tallberg 2000; Jokinen 2003). Tulkintojen kohteina ovat korostuneet nuorten miesten valtakulttuuriin nähden vaihtoehtoiset ja marginaalit alakulttuurit (esim. Oksanen 2008; Soilevuo-Grønnerod 2008; Åberg 2008). Artikkelini lähtökohtana on näkemys, jonka mukaan mieheys ja naiseus eivät ole pysyviä ominaisuuksia. Sen sijaan ne ovat historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuneita ja sellaisina muuttuvia ja muutettavissa olevia.

¹ Connellin mukaan essentialistisissa näkemyksissä maskuliinisuus määrittyy universaalien ja muuttumattomien tekijöiden, kuten perimän kautta. Empiiristä ymmärrystä edustavat määrittelyt, joissa maskuliinisuudeksi nimetään jokin havaittavissa oleva miehelle tyypillinen piirre. Normatiivisissa maskuliinisuuskäsitteen käyttötapoissa huomioidaan korostuneesti miesten väliset erot ja maskuliinisuudeksi määritellään se mitä miesten tulisi olla. Semioottiset määritelmät siirtävät painopisteen yksilöistä symboleihin ja määrittää maskuliinisuuden osaksi merkitysjärjestelmiä. (ks. Connell 1995; 2000.)

Näkökulma – musiikki kulttuurissa ja kulttuurina

Romanikulttuurin tutkimuksissa mieheyden rakentumista on lähestetty eri tavoin (ks. Vehmas 1961; Grönfors 1977; Viljanen-Saira 1976; Kopsa-Schön 1996; Markkanen 2003 jne). Keskustelu on vain harvoissa tapauksissa ulottunut musiikkiin saakka. Tämän vuoksi tukeudun metodologisesti ”kulttuuriseen musiikintutkimukseen”, joka eri painotuksista ja tutkimuskohteista riippumatta on korostanut musiikin ja sitä ympäröivän todellisuuden tiivistä vuorovaikutussuhdetta (esim. Blacking 1973). Päämäärä on kokonaisvaltaisuus: musiik(ki-ilmiöide)n merkitykset eivät ole irrallisia, vaan kontekstuaalisesti jäsenyviä.

Soiva ääni on välittyntä ja tulkinnallista. Merkitykset muodostuvat ajassa ja paikassa. Jos musiikin ja äänen merkitykset nähdään näin ehdollistuneina ja diskursiivina, kytkös kulttuurintutkimukseen (cultural studies) on ilmeinen. Kiista kontekstin asemasta ja metodien soveltuvuudesta on ollut tyypillistä viime vuosina käydyissä musiikintutkimuksen kehityskeskusteluissa. Tutkimuskohteiden, lähteiden ja ainakin periaatteessa hyväksytyjen lähestymistapojen määrä on valtaisa. Diversiteetti sen sijaan ei ole kasvanut samassa suhteessa. Argumenteissa kulttuurintutkimuksellista linjaa vastaan on korostunut pelko fokuksen katoamisesta itse soivasta äänestä tai musiikista. Musiikillisten merkityksen vasta-argumentit ovat korostaneet musiikin ja erilaisten musiikillisten käytänteiden kulttuurisia ja sosiaalisia prosesseja. (Frith 1996, 249–250.)

Lähestymistapani on selkeästi kulttuuriantropologinen, ts. rakennan tulkintojeni teoreettisen pohjan musiikkiantropologiselle traditiolle, jossa näkökulmat ja painotukset ovat vaihdelleet hienovirteisesti siten, että musiikkia on tarkasteltu kulttuurissa (in culture), kulttuurisessa kontekstissa tai kulttuurina (ks. Merriam 1964; Netti 1983). Näiden lähestymistapojen mukaan se, miten eri musiikintyyliä erilaisena musiikillisine käytänteineen määrittävät ja käsitteellistyvät, on kulttuurisidonnaista. Vaikkakin jossain määrin myös musiikintutkimuksen osalta katson kulttuuriantropologisen tradition rajoitteeksi yksilön alistamisen yksinomaan kulttuurin tuotteeksi: ts. yksilön tajunnan rakentumisen ”ulkoa sisään”, on yhteisöllisen musiikkiperinteen tarkastelussa em. tutkimussuuntauksella puolensa. Romanimusiikkia vuosia tarkastellessani ja aineiston keruun edetessä, olen yhä selkeämmin suuntautunut ajattelemaan musiikillisten käytänteiden määräytymistä kulttuurisessa kontekstissa. Tämän näkökulman mukaan minuus, samalla kun se on yksityinen ja sisäinen, ulottuu se välttämättä ja vääjäämättä asioihin, toimintoihin ja paikkoihin itsen ulkopuolelle (Bruner 1996, 36; Numminen 2005, 65). Näin myös romaniyhteisössä ja -kulttuurissa olevat merkitykset, arvot ja käytänteet – myös musiikilliset – näyttäytyvät paitsi osana

yksilön mielenmaisemaa, ensisijaisesti sosiaalisen ympäristön ja kulttuurin muovaamana (Åberg 2008). Maskuliinisuuden näkökulmasta tämä merkitsee miesten tekojen tutkimusta käsitteen sijaan. (Hearn 1996).

Musiikin ymmärtämisen prosessi myös maskuliinisuuden näkökulmasta edellyttää laajaa musiikkikulttuurin ymmärrystä. Tällöin paitsi kulttuuriset myös musiikilliset piirteet otetaan vakavasti pohdinnan alle. Musiikkisosiologi Simon Frith (1987, 249–250) viittaa samaiseen seikkaan todetessaan, että ymmärtääkseen musiikkikulttuuria, kuulijalla on oltava jokin musiikkiskeema. Jotta sävelkorkeuksiin ja kestoisiin tulisi jotain mieltä, kuulija liittyy niihin merkityksiä sen kokemuksen pohjalta, joka hänellä on musiikista ja musiikkikulttuurista. Näin pystytään erottelemaan musiikin tyyppisiä eri yhteyksissä. Myös romanilaulujen ja niistä avautuvien maskuliinisuuden näkökulmien tulkinta edellyttää tekstikeskeistä lähestymistapaa laajempaa kontekstuaalista näkökulmaa. Tällöin laulujen katsotaan olevan yhteydessä niitä ympäröiviin sosiaalisiin ja kulttuurisiin ympäristöihin. Kontekstit eivät puolestaan ole historiallisia, kulttuurisia tai sosiaalisia taustoja, joihin tarkasteltavat ilmiöt suhteutetaan, vaan ne ovat pikemmin tulkinnallisia kehyksiä, joita tutkija ja informantti luovat yhdessä vuorovaikutuksen aikana (ks. Grossberg 1995, 142). Tähän liittyy oletus siitä, että kun lauluja ja niiden käyttöä analysoidaan monipuolisesti kontekstuaalista menetelmää usein kysymyksenasetteluin täydentäen, tuotetaan tietoa paitsi ryhmän tavoista ja käytännöistä muutoksineen, myös vuorovaikutussuhteista.

Mieheys romanitutkimuksissa

Viime vuosina niin kansallisessa kuin kansainvälisessäkin romanikulttuuria koskevissa tulkinnoissa romanimieheydestä on kirjoitettu pääasiassa feminismiin siivittämin äänenpainoin: miehen katsotaan olevan yhteisön hierarkiassa ylhäällä, naisen päätään miestä alemassa arvossa. Vaikka romanikulttuurisia sukupuolikäsityksiä on koetettu purkaa identiteetti -käsitteellä, tulkinnat ovat johtaneet usein jo varhaisemmin sukupuoliin liitettyjen piirteiden ja ominaisuuksien toistoon. Maskuliinisuudeksi on määritelty se, mitä miesten tulisi ja pitäisi olla, ja tarkasteltu sitä, missä määrin miehet täyttävät ”kulttuurisidonnaisen maskuliinisuusunormin”. Äärimilleen vietynä maskuliinisuudeksi on määritelty se, jota suurin osa miehistä ei pysty täyttämään.

Kiintoisaa kyllä, tutkimuksissa on etsitty erityisesti naisen kokemusta ja naisen ääntä kirjoittavan subjektin (tutkijan) kautta. Tämä etnografiseen kuvaustapaan sidottu, naisia koskeva toiseus voidaan nykytiedon valossa, etenkin etnografisesti tuotettuna, nähdä myös tutkijoiden itsensä tuottamana. Toisin kuin naiseus, näyttäytyy mieheys sukupuoli-identiteetin näkökulmasta vakaana,

jakamattomana ja annettuna ominaisuutena, joka on menettänyt otteensa ja ”ohjaksensa” modernisaation kiihtyvässä vahdissa. Näkökulmien ja argumentaatioiden heikkous on siinä, ettei sukupuolen määrittymistä ole tarkasteltu suhteessa muihin eron ja vallan järjestelmiin, kuten etnisyyteen (ks. Butler 1990).

Suomalaista romanimusiikkia tai musiikkikulttuuria koskevan tutkimuksen niukkuudesta aiheutuen, romanikulttuuri on vain harvoissa tapauksissa asetettu sukupuolikysymysten keskiöön. Romanimusiikkia kuvaavien tutkimusten ja tulkintojen päämäärä näyttää kautta linjan olleen pyrkimys osoittaa, ettei sukupuolisuus ylitä kulttuurisen identiteetin vaikutuspiiriä. Nykyinen musiikkia koskeva kirjoittelu on hälventänyt sukupuolen osaksi romaniyhteisön marginaalisuutta. Toisaalta folkloristisesti painottuneen musiikintutkimuksen keskiössä ovat usein olleet ikääntyneet ihmiset. Esimerkiksi vanhassa sukupuoliasetelmassa naisten on katsottu vaaliseen verbaalisen ilmaisun kulttuuria (Näre 1999, 264). Erityisesti ikääntyneet naiset ovat kotoisissa perinneaineistoissa vahvasti esillä (ks. Vakimo 2001, 34), vaikkakin Suomen romanien musiikkikulttuurista perustoimintaa ajatellen enemmistökulttuurin muodostivat usein nuoret. Varhaisemmin Suomen romanien laulujen kohdalla muinaisen ja katoavan kulttuurin jäänteitä haettiin ns. ikääntyneiden ihmisten parista. Nykytutkimukset osoittavat, ettei perinteentaitajia tarvitse hakea ikääntyneiden ihmisten parista. Nuorten vahva lauluorientaatio osoittaa, että ollaan tekemässä elävän musiikkiperinteen kanssa.

Kulttuurinen toiseus

Suomen romanien kohdalla tutkijat ovat tavanneet muistuttaa siitä, miten empiiriseen aineistoon nojaavassa vähemmistötutkimuksessa tutkija on kentällä, joko vähemmistönä enemmistön keskellä (ks. Grönfors 1981) tai vähintään marginaalihenkilönä tutkimansa ja oman kulttuurin välisessä maastossa (Viljanen-Saira 1979; Kopsa-Schön 1996, 26). Kummastakin näkökulmasta ei-romani - tutkija romanien keskuudessa olisi sukupuolestaan riippumatta aina enemmän tai vähemmän sidottuna kulttuuriseen taustaansa. Toisaalta tutkijan ja informantin yhteistoiminnasta syntyvästä vuorovaikutuskentästä on mahdollista astua ”ei-kenenkään-maalle” ja tarkastella kysymyksiä ja ongelmia, ei niinkään tutkijan oman kulttuurin näkökulmista, vaan interaktiokentän tarjoamista yhteisistä viitekehyksistä käsin (ks. Vasenkari 1994, 133). Myös tutkijan osalta roolit, identiteettien tavoin, määräytyvät sosiaalisessa vuorovaikutuksessa eivätkä siten noudata myötäsyttyisyyttä. Toisin sanoen eri haastatteluja ja musiikin esitystilanteita tarkastelemalla voidaan löytää kiintoisiakin erotteluja, miten tutkittavat tutkijaansa suhtautuivat ja päinvastoin. Se, mitä haastattelijan annetaan nähdä ja mitä kuulla, on riippuvainen pitkälti hänen kulloisesta roolistaan

(Laitinen 1998, 88). Taustalla vaikuttavat muiden muassa tutkijan kulttuuristausta, ikä, sukupuoli ja – kuten omassa työssäni – myös musiikillinen kompetenssi.

Sukupuolia koskevat arkiuskomukset vaikuttavat erottamattomasti jokapäiväisiin tekoihimme ja siten myös kenttätööhön. Omassa kenttätöössäni Suomen romanien keskuudessa ikään ja sukupuoleen liitetyt roolit olivat ensi näkemältä suhteellisen kiinteitä ja muodostuivat molemminpuolisten määrittelyjen tuloksena: haastattelija tai nauhoittajana oli keski-ikäinen valkolaismies, tai kuten haastateltavat usein keskenään puhuivat ”kaaje” tai ”gaajo”, mikä on romanikieltä ja merkitsee valkolaismiestä. Nämä identiteettimäärittelyt osoittavat sen, miten sukupuoli kytkeytyy aina muihin identiteettitekijöihin, kuten ikään, ulkonäköön tai kulttuuriseen taustaan. Ikä ja sukupuoli ovat siis toisiinsa erottamattomasti, mutta muuntuvalla tavalla sitoutuneita luokitusperusteita.

Paikkoja ja tilanteita

Haastattelupaikalla on ratkaiseva merkitys sen kannalta, millaiseksi haastattelutilanne muotoutuu (Hirsjärvi 2001, 89–92). Maskuliinisen identiteetin merkitys aineistojen rakentumiseen riippui keskeisesti siitä, keitä haastattelutilanteessa oli paikalla. Toisaalta paikan valintaa koskevat kysymykset olivat työssäni tutkimusaiheeseen. Joissain asetelmissa haastattelut ja musisointi oli perustellumpaa ryhmähaastattelua suosivissa tiloissa, toisissa tilanteissa häiriöttömämpi ja ”neutraalimpi” ympäristö osottautui sopivammaksi. Sukupuoleen kytkeytyvillä ikäkategorioidella oli hyvinkin vaihtelevia merkityksiä tilanteesta riippuen: usein ryhmähaastatteluissa vanhimmat miehet käyttäytyivät ikään kuin heillä olisi ollut kaikki valta, ja miestutkijana minun oli vaikea saada otetta nuorten, etenkin nuorten naisten laulukulttuurista. Vastaavan ilmiön on katsottu toteutuvan päinvastoin: naistutkijoiden on ollut vaikea lähestyä miespuolisia haastateltavia. Perinteisissä romanitutkimuksissa perusteluja haettaisiin todennäköisesti kunnioittamiseen ja häpeämiseen liittyvistä normirakenteista, kun muistutetaan, että romanikulttuurissa nuoren naisen asemaa säätelee monimutkainen kieltojen, määräysten ja hiljaisuuden siivittämien teemojen verkosto. Toisaalta pidin itse miespuolisena kenttätutkijana tutkimustilanteissa yllä perinteistä sukupuolijakoa: miehet aktiivisena aloitteentekijänä, naiset passiivisina vastaanottajina. Toisin sanoen hakeuduin haastatteluissa ensin miesten puheille. Tosin yleensä nämä vanhimmat henkilöt osoittivat myös itse olevansa aktiivisimpia keskustelijoita. Käytin siis sukupuoleen kytkeytyviä normeja, aivan kuten muutkin tilanteeseen osallistujat, luodakseni arkista järjestystä.

Miksi?

Tapaamani laulajat suostuivat haastateltaviksi eri syistä. Kenttätöön kuluessa tulin toistuvasti huomaamaan erilaisia musiikillisen orientaation muotoja, jotka ohjasivat aineiston rakentumista. Toiset haastatellut toivoivat oman panoksensa edesauttavan romaniperinteen säilymistä (perinnesäilytyksen kontekstissä), toiset koettivat muuttaa vallitsevia käsityksiä romaneista tai he muutoin pyrkivät vaikuttamaan haastattelijan maailmankatsomukseen (esim. hengellisen musiikin konteksteissa). Jossain tapauksissa haastateltavan elämäntilanteeseen liittyvät seikat (yksinäisyys) motivoivat haastatteluun.

Eräs kenttätööhön liittyvä huomionarvoinen seikka liittyy yksilölliseen orientaatioon ja kokemusmaailmaan. Yhteinen keskustelu vaatii aina jossain määrin yhteistä kokemusmaailmaa puhujan ja kuulijan välillä, jotta ylipäättänsä voidaan ymmärtää toisia. Näitä yhteisiä kokemusmaailmoja jaoin luonnollisesti enemmän nuorempien kuin ikääntyneiden kanssa. On esitetty, että jaetut muistot muodostavat samoihin aikoihin syntyneistä yhteiskunnallisen sukupolven, jossa sitovana elementtinä ei toimi yksin samanikäisyys, vaan ennen kaikkea yhteiset kokemukset (Virtanen 2005, 197–199).

Musisointi – yhteinen suuntautuneisuus

Soittaminen tai laulaminen yhtenä taiteellisen ilmaisun muotona on joustava tapa ylittää kulttuurisesti säädellyn sukupuolen eroja. Tämä ilmeni eräissä tutkimustilanteissa niin, että miehet vetäytyivät haastattelutilanteesta ja valtaa pitivät paikalla olleet, usein yhteisön tunnustamat laulajat. Laulutaidottomat miehet luovuttivat näyttämön naisille, joten haastattelin heitä. Siispä kun folkloren väitetään ilmaisevan sukupuolieroja, muodostuu helposti kuvitelma siitä, että erot välittyvät kaikille samankaltaisina ja muuttumattomina. Kenttätöiden kuluessa tulin kuitenkin toistuvasti huomaan, että vaikka sukupuoliroolit näyttivät ensi näkemältä itsestään selkeiltä ja annetuilta, konventionaaliset sukupuoleen kytketyt roolit olivat ainoastaan tilanteen yleinen linja. Tarkemmin aineistoani tulkitessa löysin useita tapoja esittää ja neuvotella sukupuolista identiteettiä.

Muusikkouteni vaikutus tutkimustilanteeseen riippui siitä, oliko haastattelutilanteessa paikalla vanhempia vai nuorempia henkilöitä, laulajia vaiko soittajia. Vanhemman väen suvereenisti hallitsevat romanilaulut – romanien yhteisöllisyyttä tuottavana perinteenä – ylläpitivät ulkopuolisen valkolaistutkijan roolia riippumatta siitä, säestinkö näitä lauluja mukana tai en. Konkreettiseksi tehtäväkseni jäi perinteen kokoaminen ja tallennus. Näiltä osin position määrääntymiseen ei vaikuttanut muusikkouteni. Tässä on tähdennettävä haastateltavien iän ja

sukupuolen merkitystä tutkijuuttani määrittävänä tekijänä. Nuoremmat, etenkin soittotaidon omaavat miespuoliset haastateltavat mursivat kulttuurisia raja-aitoja liittämällä minut muusikon positioon, ja kategoriasidonnaisiin toimiini kuului erilaisia säestystehtäviä ja usein myös eri mustalaismusiikin tyyleihin liittyvien kompetenssien esittämistä. Etenkin jälkimmäisessä tapauksessa olimme usein koko haastattelun ajan keskustelijoiden positiossa; ts. emme tuomaroineet kulttuureita osoittamalla niiden hyviä tai huonoja puolia tai verranneet niitä toisiinsa. Yhteinen musisointi osoitti samansuuntaista kiinnostavuutta ja tuotti yhteisöllisyyttä yhteisen toiminnan kautta. Musiikki, muiden taiteiden tavoin on joustava tapa murtaa primordiaalisuuden kahleita ja avata uudenlaista kohtaamista eri kulttuureiden välille.

Konstruoin haastattelutilanteissa itselleni edellä mainitun kaltaista tutkijapositionia, paitsi tehdessäni selkoa tutkimuksen merkityksestä ja kiinnostuksestani aiheeseen (eri maiden mustalaismusiikki, kuten flamenco, Sinti-Jazz eli mustalaisjazz, Suomen romanien laulut jne.), myös identifioituessani romaniuteen yhteisen soiton kautta (tässä yhteydessä todettakoon käsitteestä mustalaismusiikki, ettei käsitteellä ole missään maailmassa yhtä ainoaa selkeää määritelmää. Yleisen näkemyksen mukaan ”mustalaismusiikiksi” on luokiteltava kaikki musiikin lajityypit, jotka romanit identifioivat omakseen). Siten omassa kenttätyössäni myös instrumentti (akustinen kitara) on ollut keskeinen elementti ja myös potentiaalinen väline kenttärooleissa ja suhteissa. Instrumentin kautta voidaan tietoisesti edesauttaa keskinäistä vuorovaikutusta ja jopa ”provosoida” keskusteluja. Vaikka Romanian keskuudessa kitara istuu luontevasti niin naisen kuin miehenkin käsiin, toimii se väistämättä eräänä soivan todellisuuden maskuliinisena tunnuksena.

Eri musiikin lajityypit

Yhteisellä musisoinnilla oli sukupuolirajoja murtavaa, emansipatorista vaikutusta. Se millaista yhteenkuuluvuutta musisointi haastateltavien kanssa synnytti, riippui useista eri tekijöistä: soittajista, laulajista, heidän iästään ja sukupuolesta sekä erityisesti esitettävästä musiikista. Kussakin eri musiikin kontekstissa myös maskuliinisuuden vaikutus empiirisen aineiston rakentumiseen vaikutti eri tavoin. Yhteinen musisointi parhaimmillaan mahdollistaa ”toiseuden kuilun” dikotomian ylityksen, mutta musiikkillisesta orientaatiosta ja kompetenssista riippuen voi yhtäältä alleviivata eroa ja erilaisuutta. Soitettavasta musiikista riippuen koin eri tutkimustilanteissa olevani samanaikaisesti sekä sisä- että ulkopuolinen: sisäpuolinen yhteisen musiikillisen suuntautumisen vuoksi, ulkopuolinen kulttuurisen erilaisuuden tähden.

Uskonnollisuus (lähinnä helluntaillaisuus) on osa romanielämää, jossa myös hengellisellä musiikilla on oma vahva merkityksensä etnisessä identifikaatiossa. Koska uskonnollisuus ja romanilaislaulujen maailmat leikkaavat yleisesti vain vähän, identifioiduin hengellisen musiikin parissa toimivien henkilöiden keskuudessa sukupuolestani riippumatta marginaaliin asemaan, ei-uskovaisuuteen. Orientoiduin myös musiikillisesti toisaalle. Marginaalisuuden positio tuleekin ymmärtää tässä reunalla tai syrjässä olemiseksi, sivullisuudeksi suhteessa keskukseen, tässä tapauksessa uskonnollisuuteen ja hengellisen musiikin konteksteihin. Musiikillisen orientaation suuntautuminen toisaalle ei kuitenkaan väistämättä merkitse erilaisten maskuliinisuuksien syvenemistä, vaan joissain tapauksessa edesauttaa itsen ja toisen suhteen tunnistamista vuorovaikutuksena, kaksisuuntaisesti molempia rakentavana prosessina. Näissä tapauksissa yhteinen musisointi ja musiikista keskusteleminen toimii hedelmällisenä itsereflektion välineenä, jolloin toisen tunnistaminen voi olla keino tiedostaa myös itsensä ja oma maskuliinisuutensa. Sivullinen yksilö ei ole siten näkymätön tai piilossa oleva, vaan juuri syrjässä olemisen ja siihen liitettyjen mielikuvien vuoksi erityisen näkyvillä. Näissä hengellistä musiikkia koskevissa haastatteluissa puheena korostui uskonnollinen retoriikka.

Ravintolamusiikin konteksteissa tasavertaisuuden tunne lienee oman kenttätutkimusteni kohdalla osuva termi kuvaamaan sitä sosiokulttuurista omanarvontunnetta, jossa mieheyden erilaiset kulttuuriset jäsennykset tasoittuvat. Keskusteleminen iskelmämusiikista, sen sisällöstä ja esittämisestä avasi latuja kulttuurisesta erityisyydestä yleiseen. Roolini liikehti niin romanikulttuurin kuin musiikintutkijan vaiheilla riippuen tilannekohtaisesta viriämisestä. Niinpä tanssiravintoloissa tai karaokebaareissa keskustelut liikkuivat temaattisesti vain soitto- tai laulutaidon ympärillä. Toisissa musiikin konteksteissa tutkija voi asettua hyvin ”valtavirtaan” eli tutkittaviin nähden keskukseen, mutta yhtäältä toisissa konteksteissa yksilö voi samanaikaisesti olla marginaalissa.

Lopuksi

Musiikki ja erilaiset musiikilliset käytänteet, kuten soitto, laulu tai tanssi olivat monella tavoin läsnä etnografisessa tutkimuksessani. Eri musiikin kontekstit ja niiden etnografinen tarkastelu osoittaa, ettei mieheys ole vakaa analyttinen kategoria, vaan merkityksellistyy ja merkityksellistää eri tavoin musiikillisissa konteksteissa, eri ajassa ja paikassa. Näin liikehtiessään maskuliinisuus herkästi pakenee merkityksenantoa. Tarkastelemalla miehen kategoriaa eri musiikin konteksteissa, havaitaan miten suuria eroja on erilaisten miehiksi määräytyvien ihmisten välillä ja miten

monimutkaisella tavalla mieheys risteytyy erilaisten muiden identiteettikategorioiden ja toiseuksien kanssa.

Lähteet:

- Blacking, John 1973. *How Musical Is Man?* Washington, University of Washington Press.
- Butler, Judith 1990. *Gender trouble*. New York, Routledge.
- Connell, R.W. 1995. *Masculinities*. Cornwall, Policy Press.
- Connell, R.W. 2000. *The Men and the boys*. Cornwall, Polity Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford University Press.
- Glifford, James 1986. Introduction. Partial Truths. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (ed.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.
- Grossberg, Lawrence 1995. Mielihyvän kytkennät. Teoksessa Koivisto, Juha – Mikko Lehtonen – Ensio Puoskari – Timo Uusitupa (toim.), *Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere, Vastapaino.
- Grönfors, Martti 1977. *Blood feuding among Finnish Gypsies*. Helsingin yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja 213. Helsinki.
- Grönfors, Martti 1981. *Suomen mustalaiskansa*. Helsinki, WSOY.
- Hearn, Jeff 1996. Is masculinity dead? A critique of the concept of masculinity/masculinities. Teoksessa Mac an Ghail, Máirtín (ed.) *Understanding masculinities. Social relations and cultural arenas*. Buckingham, Open University Press.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2001. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki, Yliopistopaino.
- Jokinen, Arto 1999. Tuntuu mieheltä. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.), *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto 2003. Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuden rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press.
- Jokiranta, Harri 2003. *Se on miehen elämää. Maaseudulla asuvia miehiä elämäänsä kertomassa*. Tampere University Press.
- Karisto Antti 2005. Suuret ikäluokat kuvastimessa. Teoksessa Karisto, Antti (toim.). *Suuret ikäluokat*. Tampere, Vastapaino, 17–91.
- Kopsa-Schön, Tuula 1996. *Kulttuuri-identiteetin jäljillä. Suomen romanien kulttuuri-identiteetistä*

- 1980-luvun alussa. Helsinki, SKS.
- Knuuttila, Seppo 2006. Paikan moneus. Teoksessa Knuuttila, Seppo – Pekka Laaksonen – Ulla Piela (toim.), *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki, SKS, 7–11.
- Markkanen, Airi 2003. *Luonnollisesti – Etnografinen tutkimus romaninaisten elämäkulusta*. Joensuu, Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja n:o 33.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. Bloomington. USA, Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno 2003. *The Study of Ethnomusicology*. Thirty-One Issues and Concepts. University of Illinois Press.
- Numminen Ava 2005. *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi. Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta*. Studia Musica 25. Sibelius-Akatemia.
- Näre, Sari 1999. Sukupuolten tunnekulttuuri ja julkisuuden intimisoituminen. Teoksessai Näre, Sari (toim.), *Tunteiden sosiologiaa I: Elämyksiä ja läheisyyttä*. Helsinki, SKS.
- Skaffari, Lotta 2008. Metsämökin tontusta Jerry Gottoniin. Maskuliinisia parisuhdestrategioita 1970-luvun Finnhits-iskelmissä. Teoksessa Åberg, Kai & Lotta Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17 & Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95.
- Soilevuo-Gronnerod, Jarna 2008. Kriittinen miestutkimus, maskuliinisuus ja miehen kategoria: nuorten rokkarimiesten sukupuoli. Teoksessa Åberg, Kai & Lotta Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17 & Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95.
- Tallberg, Teemu 2000. Siviilistä sotilaaksi, pojasta mieheksi. *Nuorisotutkimus* 18(4), 58–68.
- Vakimo, Sinikka 2001. *Paljon kokeva, vähän näkyvä. Tutkimus vanhaa naista koskevista kulttuurisista käsityksistä ja vanhan naisen elämäkokemuksista*. Helsinki, SKS.
- Vasenkari, Maria 1994. *Mitä se sanoo? Mistä se kertoo? Dialoginen antropologia, haastattelu ja folkloristiikka*. Turun yliopisto.
- Vehmas, Raino 1961. *Romaaniväestön ryhmäluonne ja akkulturoituminen*. Turun yliopiston julkaisuja sarja B, osa 81.
- Viljanen-Saira, Anna Maria 1979. *Mustalaiskulttuuri ja kulttuurin muutos*. Helsingin yliopiston suomalais-ugrilaisen kansantieteen yleisen etnologian linjan liseniaatin tutkielma. Helsinki.
- Virtanen Matti 2005. Suuret ikäluokat sukupolvena. Teoksessa Karisto, Antti (toim.). *Suuret ikäluokat*. Tampere, Vastapaino, 197–207.
- Åberg, Kai. 2002 *"Nää laulut kato kertoo mejän elämästä!" Tutkimus romanien laulukulttuurista*

Itä-Suomessa 1990-luvulla. Helsinki, Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 8.

Åberg, Kai & Risto Blomster 2006. *Suomen romanimusiikki*. Helsinki, SKS.

Åberg, Kai 2008. Kaaleen laulut ja mieheys. Sukupuoleen kytkeytyvien kulttuuristen normien ja ideaalien vaihtelevuus romanien perinnesäveltämisessä. Teoksessa Åberg, Kai & Lotta Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17 & Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95.

Åberg, Kai & Lotta Skaffari 2008. *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17 & Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95.