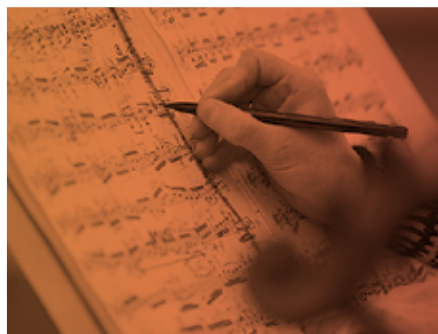
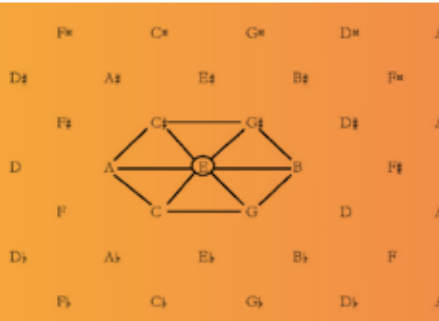
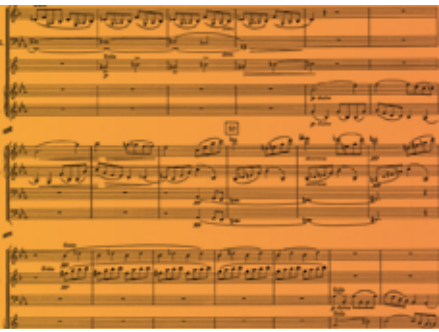


# TRIO

Vol. 4 no. 1

Kesäkuu 2015



TRIO vol. 4 no. 1

Kesäkuu 2015

Toimituskunta: professori Veijo Murtomäki, päätoimittaja (SibA/Säte), MuT Jorma Hannikainen (SibA/Kimu),  
MuT Tuire Kuusi (SibA/DocMus), FT Inkeri Ruokonen (HY) ja MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW).

Toimitusneuvosto: professori Anne Sivuvoja (SibA/DocMus), professori Lauri Suurpää (SibA/Säte), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte),  
Laura Wahlfors (SibA/DocMus)

Toimitussihteeri: MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus)

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2015

Toimituksen osoite:

Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

<http://www5.siba.fi/art-and-research/research/research-publications>

ISBN 978-952-329-006-8

ISSN-L 2242-6418

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

## SISÄLLYS

Lukijalle .....	5
-----------------	---

### ARTIKKELIT

PERTTI HAUKOLA, TUIRE KUUSI

Työn ja toisen tekemisen keskinäiset vaikutukset .....	6
--	---

MATTI HUTTUNEN

Ideasta ideologiaksi:

Kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa .....	25
--	----

JYRKI LINJAMA

Kirkko-ooppera <i>Die Geburt des Täufers</i> (osa 3) .....	46
--	----

### PUHEENVUORO

JAAKKO KORTESHARJU

Yhden säveltäjän koostesävellysten ensisijaiset nimekkeet informaatioalalla

RDA-sääntöjen mukaisessa luetteloinnissa .....	72
--	----

### LEKTIOT

KAI LINDBERG

Aspects of Form and Voice-Leading Structure in the First Movements of

Anton Bruckner's Symphonies Nos. 1, 2, and 3 .....	85
--	----

ANNA PULKKIS

Alternatives to Monotony in Jean Sibelius's Solo Songs .....	93
--	----

KAIJA RAVOLAINEN

The Singer in the Ecclesiastical Hierarchy. The Early History of the Order. ....	96
--	----

TERO TOIVONEN

Pitkä matka lähelle: orkesterimusikko yleisötyön tekijänä .....	102
---	-----

TAPIO TUOMELA

Musiikillinen vuorovaikutus konsertoivassa tilanteessa .....	107
--	-----

ABSTRACTS IN ENGLISH .....	112
----------------------------	-----



## Lukijalle

Tervetuloa perehtymään viimeisimpään Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa tehtyyn tutkimukseen ja tohtorintutkintoihin. *Trion* tehtävänä on toimia sekä edellä mainittujen että erilaisten puheenvuorojen ja matkaraporttien julkaisukanavana. Eräs *Triolle* asetetuista laadullisista tavoitteista oli saavuttaa ensimmäinen luokka julkaisufoorumin ([www.tsv.fi/julkaisufoorumi/](http://www.tsv.fi/julkaisufoorumi/)) tasoluokituksessa. Tasolle voidaan luokitella eri tieteenalojen suomalaisen tutkimuksen näkökulmasta keskeisimmät kotimaiset ja ulkomaiset julkaisusarjat sekä kirjakustantajat, jotka täyttävät tieteellisen julkaisukanavan määritelmän: erikoistunut tieteellisten tutkimustulosten julkaisemiseen niin, että julkaisun sisältämät tieteelliset artikkelit käyvät läpi asiantuntijoiden suorittaman käsikirjoituksen kohdistuvan vertaisarvioinnin. Taso on nyt saavutettu ja sen vakiinnuttaminen on *Trion* toimituskunnan eräs merkittävä tehtävä, jonka eteen myös tehdään jatkuvasti työtä.

Tässä numerossa on kolme vertaisarvioitua artikkelia ja yksi vertaisarvioitu puheenvuoro. Pertti Haukolan ja Tuire Kuusen artikkeli on ensimmäinen osa yksilön vapaa-ajan toimintaa käsittelevää projektia, jonka ytimenä on tarkastella musiikkiharrastuksen ja työn vuorovaikutusta. DocMus-tohtorikoulun emeritus professori Matti Huttunen tarkastelee artikkelissaan ideologiaa kansallisessa musiikissamme 1930-luvulla. Jyrki Linjaman kolmiosainen artikkelisarja hänen kirkko-oopperansa *Die Geburt des Täufers* sävellystyöstä saavuttaa päätöksensä. Aikaisemmat artikkelit on julkaistu *Trion* numeroissa 2012/1 ja 2013/2. Jaakko Kortesharjun vertaisarvioitu puheenvuoro käsittelee musiikkiteosten luetteloinnin haasteita.

DocMus-tohtorikoulussa opintonsa päättäneiden doktorandien lektiot ovat erinomainen mahdollisuus perehtyä tohtorikoulussa tehtävään tutkimukseen. Tässä *Trion* numerossa on mukana kolme tutkijakoulutuksen lektiota. Niissä Kai Lindberg käsittelee äänenkuljetusta ja rakennetta Brucknerin kolmessa ensimmäisessä sinfoniassa, Anna Pulkkis tarkastelee Sibeliuksen yksinlaulujen poikkeamia monotonaalisuudesta ja Kaija Ravolainen kanttorin viran syntyvaiheita, laulajien tehtäviä ja asemaa.

Taiteilijakoulutuksesta on mukana kaksi lektiota. Tero Toivosen lektio selvittää hänen omaa matkaansa estradilta yleisötyön tekijäksi, ja Tapio Tuomelan lektiossa tutkitaan musiikillista vuorovaikutusta konsertoivassa tilanteessa.

Toivon lukijoille julkaisumme parissa antoisia lukuhetkiä.

Markus Kuikka

PERTTI HAUKOLA, TUIRE KUUSI

## Työn ja toisen tekemisen keskinäiset vaikutukset

Tämä artikkeli käsittelee yksilön vapaa-ajalla tapahtuvaa erityistä toimintaa, josta käytämme nimitystä *toinen tekeminen*, ja sen vaikutuksia yksilön työhön. Artikke- li kuuluu yhdeltä osaltaan vapaa-ajan tutkimuksen laajaan kontekstiin, toisaalta se sisältää työelämän tutkimuksen näkökulmia. Artikkelin kuvaama tutkimus on ensimmäinen vaihe projektissamme, jonka päätavoite on tarkastella musiikkia sekä päätyönä että toisena tekemisenä. Koska artikkelimme pohjustaa varsinaista mu- siikkiin liittyvää tutkimusta, olemme valinneet *Trio*-lehden myös tämän artikkelin julkaisuforumiksi, vaikka musiikki ei tässä artikkelissa keskiössä olekaan. Artik- kelissa määrittelimme ensin toisen tekemisen (luku 1), sen jälkeen käsittelemme aikaisempaa tutkimusta, joka jollain tavalla liittyy toisen tekemisen ja työn keskinäi- siin suhteisiin (luku 2). Luvussa 3 määrittelimme artikkelin tavoitteet ja kuvaamme tutkimusmenetelmät ja lähdeaineiston. Luku 4 sisältää analyysin tulokset ja luku 5 johtopäätökset.

### 1. TOINEN TEKEMINEN VAPAA-AJAN TOIMINNAN JA TYÖELÄMÄN NÄKÖKULMISTA

Käytämme tässä artikkelissa kuvaamastamme vapaa-ajan toiminnasta nimitystä *toi- nen tekeminen* (Haukola 2007, 2008). Toisella tekemisellä tarkoitetaan yksilön sel- laista toimintaa, jota hän tekee työaikansa ulkopuolella, vapaa-aikanaan<sup>1</sup> ja johon hän panostaa merkittävästi niin aikaa kuin muitakin voimavarojaan. Stebbins jakaa vapaa-ajan toiminnan kolmeen tyyppiin. Satunnainen vapaa-ajan toiminta (*casual leisure*) on sinänsä palkitsevaa ja miellyttävää, mutta lyhytkestoista toimintaa, joka ei edellytä erityistä harjoittelua tai osaamista. Toinen tyyppi, projektiluonteinen vapaa-

---

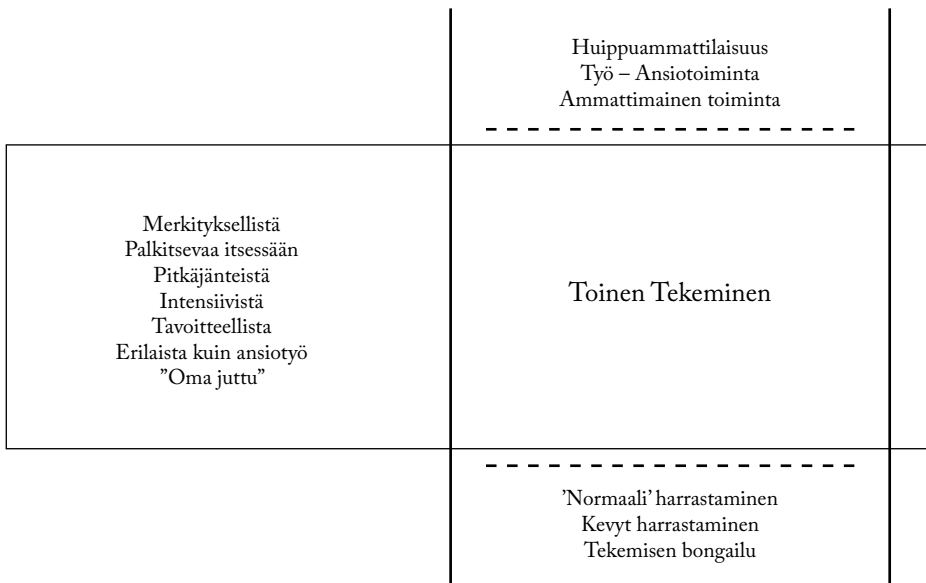
1 Vapaa-aika on käsitteenä laaja ja se on kirjallisuudessa määritelty hyvin eri tavoin (määritelmistä ks. Hei- nonen, 2004, 32–39). Emme tässä artikkelissa pyri määrittelemään termiä vapaa-aika, sillä artikkelin kannalta riittää, että toinen tekeminen on muuta kuin ansiotyötä. On syytä huomata, että Heinonen (2004, 39–40) käyttää termiä *toinen työ* sellaisesta vapaa-ajalla tapahtuvasta aktiviteetista, josta myös ansaitaan palkkaa ja josta käytetään myös nimitystä kakkostyö tai sivutyö.

ajan toiminta (*project-based leisure*) on sekin lyhytkestoista (jopa satunnaista), mutta melko monisäikeistä ja vaativaa toimintaa, jossa on myös luovuuden elementti. Stebbinsin määrittelemä kolmas toiminta (*serious pursuits*, joka voitaisiin kääntää 'aktiiviset vapaa-ajan harrastukset') on lähellä tämän artikkelin toinen tekeminen -käsitettä. Se koostuu amatöörin tai harrastajan johdonmukaisesta, intensiivisestä ja vakavasti otettavasta toiminnasta, joka kiinnostaa ja innostaa häntä ja joka vaatii erityisosaamista, tietoa ja kokemusta, mutta myös aloitteellisuutta, ponnistelua ja uhrautumista. Stebbins (2004, 2007, 2014.) Useimmiten tästä toiminnasta käytetään nimitystä *serious leisure*, jonka Heinonen suomentaa termillä aktiivinen vapaa-aika. Myös muita nimityksiä käytetään. (Ks. Heinonen 2004, 41–45, 51–53.)

Toinen tekeminen on yksilön itsensä valitsemaa tekemistä, ja sen ajallisen määrän ja sijoittumisen kalenteriin hän pitkälti päättää omista lähtökohdistaan. Se on aktiivista, jotakin aikaansaavaa toimintaa, erotuksena passiivisesta 'valmiiseen pöytään menemisestä'. Toinen tekeminen on intensiivistä, yksilölle merkityksellistä ja palkitsevaa, ja sillä on omat tavoitteensa, eikä sitä käytetä muiden tavoitteiden saavuttamiseen. Olennaista sille on usein myös toiminnan pitkäkestoisuus. Toisen tekemisen käsitteessä on siis paljon *serious leisure* -käsitteen piirteitä, jossain määrin myös projektiluonteisen vapaa-ajan toiminnan vaativuus, monisäikeisyys ja luovuus ovat sille ominaista. Voitaisiinkin sanoa, että toinen tekeminen on yksilön 'oma juttu', asia jonka hän on tietoisesti valinnut yhdeksi elämänsä keskeiseksi tekemisen ja toiminnan kohteeksi.

Toinen tekeminen edustaa korkeaa osaamistasoa, jopa miltei ammattitasoista tekemistä, mutta se ei silti muodosta yksilön päätoimista ansiotyötä eikä välttämättä edes liity siihen. Yksilöllä on siis varsinainen ansiotyö vaikkapa rakennusinsinöörinä tai muusikkona ja sen lisäksi hänellä on jokin (usein) erilainen toinen tekeminen, esimerkiksi jonkin instrumentin soittaminen, kalastaminen, urheilu tai kulttuurihistoriantutkimus. Usein toiseen tekemiseen on liittynyt opiskelua (joko ohjattua tai itseopiskelua). Toinen tekeminen voi olla läsnä yksilön elämässä läpi vuoden tai se voi ajoittua johonkin tiettyyn vuodenaikaan tai jaksoon vuodessa. Sen kesto voi vaihdella lähes koko elämän kattavasta melko lyhytaikaiseen.

Toisen tekemisen luonnetta ja sisältöä sekä suhdetta yksilön muuhun tekemiseen havainnollistetaan kuviossa 1. Toinen tekeminen sijoittuu osaamisen tason ja toiminnan määrän suhteen normaalin harrastamisen ja ammatillisen toiminnan välimaastoon. Vaikka toista tekemistä todennäköisesti kutsuttaisiin harrastukseksi, se on yksilölle usein enemmän kuin tyypillinen harrastus. Kevyessä muodossaan se sijoittuu lähelle tyypillistä harrastustoimintaa, josta se erottuu usein ajankäyttönsä, intensiteettinsä tai merkityksellisyytensä perusteella. Järeeimmässä muodossaan toinen tekeminen voidaan nähdä lähes ammattimaisena toimintana ja osaamisena. Näiden ääripäiden väliin jää laaja kirjo eri tavoin toteutettuja toisen tekemisen malleja.



Kuvio 1. Toinen tekeminen.

Eräs Suomessa tyypillinen toinen tekeminen on musiikki, sillä Suomen ainutlaatuinen musiikkioppilaitosten verkosto on tuottanut useiden vuosikymmenien ajan hyvät musiikilliset perusvalmiudet omaavia henkilöitä, jotka toimivat ei-musiikillisissa ammateissa. Tutkimuksellinen mielenkiintomme suuntautuukin tilanteisiin, joissa musiikki on keskeisesti mukana joko niin, että musiikki on yksilölle toinen tekeminen hänen varsinaisen ammattinsa rinnalla, tai niin, että muusikolla on elämässään jokin muu merkittävä toisen tekemisen alue. Tässä artikkelissa tarkastelemme kuitenkin toista tekemistä ilman erityistä musiikkinäkökulmaa, sillä tämä artikkeli on tutkimuskokonaisuutemme ensimmäinen, pohjustava, vaihe.

## 2. TUTKIMUKSEN KOHDE JA AIKAISEMMAT TUTKIMUKSET

Harrastamisen ja vapaa-ajan käytön tutkimus sinänsä on hyvin tavallista (kooste, ks. Heinonen 2004, 53–55), ja aktiivista vapaa-ajan toimintaa on tutkittu useista näkökulmista (ks. esim. Stebbins 1979, 2004; Elkington & Stebbins 2014). Lisäksi vapaa-ajan toiminnan vaikutuksia rentoutumiseen, työstressistä toipumiseen ja yleisemmin hyvinvointiin on paljon (kooste esimerkiksi Korpela & Kinnunen 2010; uudempia esimerkiksi Pi, Lin, Chen, Chiu & Chen 2014 sekä Liu 2014). Laajassa vapaa-ajan käyttöä tutkineessa International Social Survey Programme (ISSP) 2007 -kyselyssä (ks. Zacheus 2008, 17–18) saaduissa vastauksissa painottui vapaa-ajan käyttö rentoutumiseen ja työelämän rasituksista toipumiseen, minkä lisäksi



esiin nousivat vapaa-ajan käyttäminen työuralla etenemisessä vaadittavien taitojen oppimiseen ja kehittämiseen sekä hyödyllisten suhteiden ja yhteyksien luomiseen. Eschleman, Madsen, Alarcon & Barelka (2014) osoittivat puolestaan luovan harrastuksen positiiviset vaikutukset luovuuteen työssä, työssä suoriutumiseen ja työstä palautumiseen.

Liikunta on yksi merkittävimmistä vapaa-ajan harrastuksista. IISP 2007 -tutkimuksen mukaan (Zacheus 2008, 40) liikunnan harrastaminen oli yleistä, ja liikunta vaikutti henkiseen ja fyysiseen hyvinvointiin. Tutkimuksessa ei kysytty, pidetäänkö liikuntaa vastapainona työlle tai mitkä ovat henkisen tai fyysisen hyvinvoinnin merkitykset työelämän kannalta. Sen sijaan Tikkasen (2014, 47) tutkimuksessa liikunnan harrastamisen syinä mainittiin liikunnan hauskuuden, sosiaalisuuden ja terveysvaikutusten ohella myös sen toimiminen työn vastapainona. Korpelan ja Kinusen (2010) tutkimus puolestaan osoitti ulkona liikkumisen ja luonnossa olemisen tärkeimmäksi keinoksi työstressistä toipumiselle.

Tutkimuksemme kohteena ovat yksilön toisen tekemisen ja hänen varsinaisen työnsä tai ammattinsa väliset suhteet, toisin sanoen se, miten työ ja toinen tekeminen vaikuttavat toisiinsa. Aikaisemmassa tutkimuksessa on osoitettu, että aktiivista vapaa-ajan toimintaa voidaan käyttää työn kompensaatina tai rikastuttajana, jopa pakoreaktiona epätyytyttävästä työstä (kooste tutkimuksista, Heinonen 2004, 93–94, 154–155). On myös osoitettu, että asenteet, toimintatavat ja osaaminen voivat siirtyä työstä vapaa-ajan toimintaan, ja joissain tapauksissa vapaa-ajan toiminta on jatketta työlle tai sitä käytetään työssä tarvittavan osaamisen lisäämiseen (kooste ks. Heinonen 2004, 128–133), mutta vaikutuksia voi olla myös toiseen suuntaan, eli työssä käytetään vapaa-ajan toiminnassa opittua (Heinonen 2004, 160–164). Lisäksi tutkimuksissa on osoitettu ihmissuhteisiin ja verkottumiseen liittyviä kytköksiä työn ja vapaa-ajan toiminnan välillä (kooste ks. Heinonen 2004, 133). Vapaa-ajan toiminta antaa myös henkistä ja fyysistä energiaa ja työhyvinvointia (kooste ks. Heinonen 2004, 164–165).

Heinosen oman tutkimuksen viidestä osaongelmasta kolme kohdentui kahden eri työn (päätyön ja toisen työn) keskinäisiin vaikutuksiin. Hänen aineistossaan (seitsemän matkailuopastusta toisena työnään tekevän henkilön haastattelut) nousivat esiin erityisesti taitojen (sosiaalisuus, kielitaito, organisointitaito) siirtymävaikutus; tietojen siirtymistä päätyöstä toiseen työhön tapahtui, jos päätyö edellytti monipuolista ammattiosaamista, kun taas spesiaalitiedon kohdalla siirtymää ei havaittu. Heinonen tarkasteli erikseen toisen työn tuotosten ja kokemusten vaikutuksia päätyöhön, eli siirtymävaikutusta toisesta työstä päätyöhön. Myös tässä taidot (esimerkiksi ihmistuntemus, empaattisuus, täsmällisyys, tarkkuus, ajanhallinta, kriittisyys) ja kokemukset korostuivat. Toisen työn antama kompensatio nousi myös esiin. Kompensatio-käsitteen alle Heinonen sijoitti sekä toisen työn asettamat erityishaasteet ja niistä selviämisen että positiivisen palautteen, arvostuksen kokemukset, motivaation ja elämän rikastumisen. Myös itseluottamuksen lisääntyminen onnis-

tumisten seurauksena sekä mahdollisuus akkujen lataamiseen mainittiin. (Heinonen 2004, 249–253.)

### 3. TUTKIMUKSEN TAVOITTEET, AINEISTO JA MENETELMÄT

Tässä artikkelissa kiinnostuksen kohteena olivat toisen tekemisen työelämäkytkökset. Tutkimuksemme tarkoitus oli analysoida ilmiötä siinä muodossa kuin se esiintyy *Fakta*-lehdessä julkaistuissa *Oma aika – Intobimo* -sarjaan kuuluvissa artikkeleissa vuosina 2011–2014. Tutkimuksemme pääkysymys oli, millaisena toisen tekemisen työelämäkytkökset esitetään artikkeleissa. Pääkysymys avattiin tarkentaviksi tutkimuskysymyksiksi, jotka käsittelivät a) toisen tekemisen yleistä sisältöä (mitä kaikkea artikkeleissa nostetaan esiin toisesta tekemisestä) ja b) toisen tekemisen erityisiä työelämäkytköksiä (millaisia työelämäkytköksiä artikkeleissa esitellään).

Tutkimusaineisto koostui 43:sta artikkelista. Artikkelit olivat aina omalla paikallaan lehdessä ja ne olivat suunnilleen samanpituisia (tekstiosuus oli yksi sivu, joissain oli lisäksi kuvasivu). Artikkeleita oli 10 vuonna 2010 ja 11 vuosina 2012–2014. Kusakin artikkelissa tuotiin esiin yhden työelämässä toimivan henkilön yksi keskeinen vapaa-ajan toiminta, joka mielestämme täytti toisen tekemisen kriteerit, sillä toiminta sijoittui kevyen harrastuksen ja ammattimaisen vapaa-ajan toiminnan ääripäiden välille (tästä tarkemmin alla). Joudumme tässä kuitenkin luottamaan *Fakta*-lehden kuvauksiin, sillä meillä ei ollut mahdollisuutta itse haastatella mainittuja henkilöitä. Artikkeleissa haastateltavat kertoivat vapaa-ajan harrastuksestaan omalla nimellään, ja myös heidän työpaikkansa kerrottiin. Heillä on ollut halu kertoa omasta toisesta tekemisestään, ja kertomuksissa korostui toisen tekemisen myönteisyys. Tutkimuksen tässä vaiheessa mainittujen artikkelien käyttäminen vaikutti mielekkäältä, sillä artikkelien analyysi palveli tutkimuksemme toiseen vaiheen suunnittelua ja antoi meille hyvän kokonais käsityksen siitä, millaisena toinen tekeminen näyttäytyy osana kulttuuriamme, lehtiartikkelit kun voidaan nähdä kulttuurissa jaettujen merkitysten edustajina (Kunelius 1996).

Aineistona käyttämiemme artikkelien toimittajia oli yhteensä 13. Enimmillään he olivat kirjoittaneet yhdeksän artikkelia (yksi kirjoittaja), vähimmillään yhden (viisi kirjoittajaa). Se, että artikkeleilla oli näinkin monta kirjoittajaa, neutralisoi jossain määrin yksittäisen kirjoittajan henkilökohtaisen painotuksen ja tyylin vaikutuksen artikkelin sisältöön ja lopputulokseen (toimittajien yksilöllisyydestä ks. Rahkonen 2005, 6–7). Myös se, että kirjoitetut tekstit olivat luonteeltaan positiivisia, oli työmme kannalta merkityksellistä, sillä toimittajien oma-aloitteisuus ei ole positiivisten uutisten kohdalla niin suurta kuin negatiivisten uutisten osalta (Forsell & Laurila 2007, 13). Lisäksi *Faktan* tapauksessa lehden profiili ohjaa kirjoittajia, ja artikkelisarjan luonne vähentää kirjoittajien mahdollisuuksia vaikuttaa artikkelin sisältöön (ks. myös Bourdieu 1999, 70). Haastateltavat olivat kaiketi valikoituneet

kiinnostavuuden ja lehden sisältöön sopivuuden, ehkä myös epätavallisuuden kautta. Koska *Fakta* on ”ainoa johtamisen erikoislehti Suomessa” (*Talouselämä* 2015), eikä sillä siten ole ’kilpailijaa’, muut tiedotusvälineet, konfliktit tai ajankohtaisuus eivät välttämättä ohjannet kirjoittajien valintoja toisin kuin päivittäisviestimien kohdalla (vrt. Bourdieu 1999, 32; Möra 1996, 105).

*Fakta*-lehden artikkelit olivat luonteeltaan tutkijasta riippumatonta pyytämätöntä dokumenttiaineistoa (Flick 2006, 246), sillä niitä ei ollut tehty tutkimusta varten. Koska emme ole itse haastatelleet niitä henkilöitä, joiden puheesta ja ilmaisusta aineistomme koostuu, käytämme heistä jatkossa nimitystä henkilö. Artikkeleissa haastatelluista 43 henkilöstä naisia oli 21, miehiä 22. Ikä kerrottiin 18 henkilöstä, ja vaihteluväli oli 30–71 vuotta, keskiarvo 48,0 vuotta. Valtaosalla työnimikkeen osana oli johtaja tai päällikkö, ja työtehtävät luokiteltiin seuraavasti: liiketoimintajohtaja (15 henkilöä), päällikkö tai esimies (11), funktiojohtaja (11) ja itsenäinen asiantuntija (6 henkilöä).

Henkilöiden toisen tekemisen kirjo oli laaja: taiteesta ja liikunnasta sukututkimukseen ja lentämiseen. Luokittelimme toiset tekemiset seuraavasti: liikunta (13 henkilöä), taide ja luovuus (6), ruoka ja juoma (4), eläimet (4), vapaaehtoistyö (3), yhdistystoiminta (3), välinekiinnostus (3), historia ja kulttuuri (3), metsästys ja kalastus (2), muu (2). Jaottelusta ei kuitenkaan voida vetää johtopäätöksiä johtaja- tai päällikkötason henkilöiden harrastuksista, koska on todennäköistä, että haastateltavia on *Fakta*-lehteen jossain määrin valittu harrastuksen kiinnostavuuden perusteella. Esimerkiksi liikunta esiintyi toisena tekemisenä noin 30%:ssa artikkeleista, kun suomalaisista työikäisistä miehistä 44,8 % harrasti liikuntaa vähintään neljä tuntia viikossa vuonna 2009 (Helakorpi, Laitalainen & Uutela 2010, 148).

Toisen tekemisen kesto haastatteluhetken mennessä mainittiin 38 artikkelissa, ja se oli haastateltavilla keskimäärin 16,1 vuotta (vaihteluväli 1–40 vuotta). Toiminnan intensiteetistä oli kerrottu 22 artikkelissa, ja se vaihteli päivittäin vähintään kahdesta tunnista 10–15 päivään vuodessa. Vaihteluväliä selittää osin harrastuksen luonne, sillä esimerkiksi pilkkiminen tai hirvenmetsästys on mahdollista vain rajoitettuna aikana vuodesta.

Koko aineisto oli, kuten edellä todettiin, ammattilehden artikkeleita. Tällaisen aineiston analysoimisessa sisällönerittely ja sisällönanalyysi ovat usein käytettyjä menetelmiä (Tuomi ja Sarajärvi 2002, 86). Menetelmistä sisällönerittely sopii objektiiviseen, systemaattiseen ja määrälliseen kuvailuun, kun taas sisällönanalyysi sopii laadulliseen kuvaukseen, joissa myös tutkijan tulkinnat ovat mukana. Sisällönerittelyn avulla saadaan tietoa siitä, mitä lähteenä oleva aineisto sisältää, ja sisällönanalyysin avulla siitä, miten aineisto kuvaa kohdettaan. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 105–108; ks. myös Väliwieronen 1998.)

Sisällönerittelyssä ja -analyysissä aineiston sisältämä informaatio pyritään saamaan tiiviiseen ja selkeään muotoon. Analyysin kuluessa aineistosta etsitään ensin pelkistettyjä ilmaisuja tai alkuperäisilmaisuja (aineiston redusointi), jotka yhdiste-

tään ja luokitellaan hierarkkisiksi ala- ja yläluokista (aineiston klusterointi). Yläluokista voidaan muodostaa kokoavia käsitteitä. (Tuomi ja Sarajärvi 2002, 110-117.)

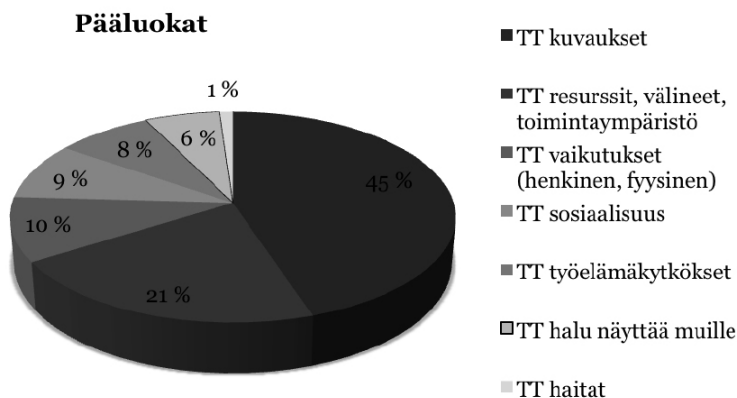
## 4. TULOKSET

### 4.1 Artikkelien sisällöllinen yleiskuva

Tässä tutkimuksessa analyysi aloitettiin sisällönerittelyllä eli sen tutkimisella, mitä artikkelitekstit kertovat toisesta tekemisestä. Sisällönerittelyä sovellettiin siten, että tekstien lukemisen yhteydessä niistä etsittiin pelkistettyjä ilmaisuja, jotka merkittiin marginaaliin koodein. Keskenään samanlaiset ilmaisut merkittiin samalla koodilla, uudet, edellisten kanssa erilaiset ilmaisut saivat uuden koodin tarpeen mukaan. Koodit ja niiden selitykset kirjattiin erilliselle paperille. Pelkistettyjä ilmaisuja olivat esimerkiksi *hiihtää itseksensä*, *miekan kärki on tylppä, saa nollattua pään työasioista* ja *melominen on tapa irtautua työasioista*. Pelkistettyjä ilmaisuja yhdistettiin sen mukaan, miten ne liittyivät toisiinsa, esimerkiksi edellä kirjatusta *hiihtää itseksensä* liittyy toisen tekemisen sosiaaliseen aspektiin (tässä tapauksessa sen puuttumiseen), *miekan kärki on tylppä* kuvaa puolestaan toisen tekemisen välineitä. Ilmaisut *saa nollattua pään työasioista* ja *melominen on tapa irtautua työasioista* kuuluvat samaan kategoriaan, joka nimettiin työasioista irrottautumiseksi. Lopuksi aineistosta uutettiin pääluokkia, joita voidaan pitää myös teoreettisina käsitteinä. Niiden avulla olennainen tieto erotettiin aineistosta yleiselle tasolle. Pääluokkia saatiin tutkimuksessa seitsemän. Koska analyysiyksikköjä ei ollut määritelty ennalta, vaan ne nousivat tutkimusaineistosta, sisällönerittely oli luonteeltaan aineistolähtöistä. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 102–106.)

Sisällönerittelyn avulla artikkeleista löytyneet seitsemän pääluokkaa (kuvio 2) nimettiin seuraavasti (eniten ilmaisuja sisältäneestä vähiten ilmaisuja sisältäneeseen): 'toisen tekemisen kuvaukset' (jaettuna tekemisen historiaan ja tekemiseen nyt), 'toisen tekemisen resurssit, välineet ja toimintaympäristö', 'toisen tekemisen vaikutukset henkiseen ja fyysiseen hyvinvointiin', 'toisen tekemisen sosiaalisuus', 'toisen tekemisen työelämäkytkökset', 'halu näyttää muille' ja 'toisen tekemisen haitat'. Valtaosa ilmaisuista kuului toisen tekemisen kuvauksiin (45 %) tai sen resursseihin, välineisiin ja toimintaympäristöön (21 %), mikä on ymmärrettävää, koska artikkelien tarkoitus oli kuvata toista tekemistä lehden lukijakunnalle. Vaikutukset henkiseen ja fyysiseen hyvinvointiin rajattiin tässä pääluokassa sellaisiin mainintoihin, joissa ei suoraan sanottu vaikutusten kohdentuvan työkykyyn tai työhyvinvointiin, sillä nämä vaikutukset kirjattiin työelämäkytköksi sisältävään pääluokkaan. Toisen tekemisen sosiaalisuus sisälsi sekä sellaisia ilmaisuja, joissa puhuttiin muista ihmisistä, vuorovaikutuksesta ja yhdessä tekemisestä, että sellaisia, joissa korostui yksin tekeminen. Toisen tekemisen haittoja mainittiin hyvin vähän, mikä osin selittyy artikkelien

luonteella ja julkaisevalla lehdellä. Pääluokka 'halu näyttää muille' sisälsi kommentteja siitä, miten saa *revitellä lavalla*, miten yleisö kannustaa tai millaista palautetta tekijä saa blogistaan.

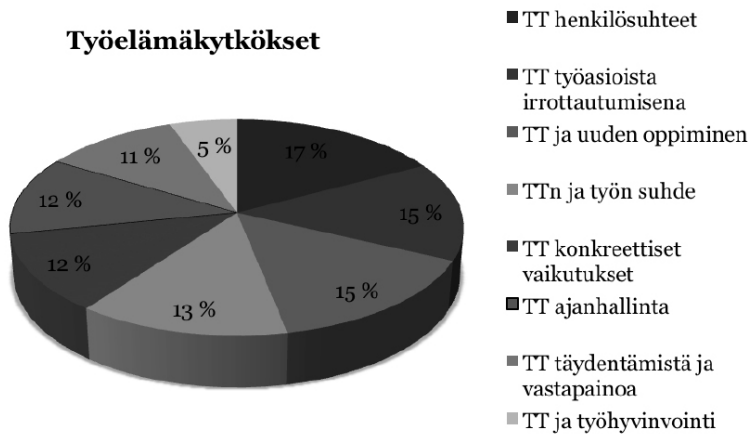


Kuvio 2. Aineistosta löytyneet toiseen tekemiseen liittyvien ilmaisujen pääluokat ja ilmaisujen jakauma.

## 4.2 Toisen tekemisen työelämäkytkökset

Aikaisempi kirjallisuus ja tutkimuksemme tavoitteet ohjasivat ensimmäisen sisälönerittelyn jälkeistä analyysivaihetta, sillä pääluokista erotettiin analyysia varten vain se luokka, joka käsitteli työn ja toisen tekemisen suhdetta, siis 'toisen tekemisen työelämäkytkökset'. Vaikka näitä ilmaisuja oli aineistossa ainoastaan 8,0% kaikista, tuntui materiaali riittävältä kertomaan kiinnostuksemme kohteesta. Ilmaisuja oli kaikkiaan 128 kappaletta. Tässä vaiheessa aineiston käsittely muuttui teoria-sidonnaiseksi (Tuomi ja Sarajarvi 2002, 98–99). Kiinnostus kohdentui siihen, mitä artikkelit kertoivat työn ja toisen tekemisen välisistä kytköksistä ja millaisia asioita haastateltavat olivat tuoneet esiin.

'Toisen tekemisen työelämäkytkökset' -pääluokka sisälsi kahdeksan alaluokkaa (kuvio 3). Nämä nimettiin seuraavasti: 'toisen tekemisen vaikutukset työn henkilo-suhteisiin', 'toisen tekeminen työasioista irrottautumisena', 'uuden oppiminen ja soveltaminen', 'toisen tekemisen ja työn ja suhde', 'toisen tekemisen konkreettiset vaikutukset', 'toisen tekemisen vaikutukset ajanhallintaan', 'toisen tekeminen työn kompensaaiona tai vastapainona' sekä 'toisen tekemisen vaikutukset työhyvinvointiin'. Tarkastelemme mainittujen pääluokkien sisältöä yksityiskohtaisesti alla ja annamme esimerkkejä lainauksina lähdeaineistosta.



Kuvio 3. Työelämäkytköksiin liittyvien ilmaisujen pääluokat ja ilmaisujen jakauma.

## Henkilösuhteet

Luokkaan 'toisen tekemisen vaikutukset työn henkilösuhteisiin' sisältyi kaikkiaan 22 ilmaisua (17% kaikista työelämäkytkösten ilmaisuista). Näistä kymmenen liittyi oman työpaikan henkilösuhteisiin ja kaksitoista ulkoiseen verkottumiseen. Siinä, missä joku on *aloittanut [harrastuksensa] työtoveriansa innoittamana* (geokätköily, tuotantopäällikkö), joku toinen on houkutellettu työtoverinsa mukaan oman toisen tekemisensä pariin, kuten tapauksessa, jossa työpaikan marttayhdistyksessä *on jäsenenä enemmän miehiä kuin naisia. Jäseniä on kolmisenkymmentä* (martat, päätoimitaja). Toinen tekeminen voi olla yleisesti tiedossa: *työtoverit tietävät, että [työpaikan X.N.N:n] intohimona on ruoanlaitto* (kokkaaminen, henkilöstöjohtaja), tai sitten kertoja ei työpaikallaan *kaubeasti mesoa liikunnasta. Varon, etten aiheuta paineita muille* (vesijuoksu, henkilöstöjohtaja).

Toisen tekemisen kautta on mahdollista saada *itselleen paljon sosiaalista pääomaa ja verkostoja* (seuratanssi, toiminnanjohtaja) niin oman työn alalta kuin sen ulkopuoleltakin. *Keskustelu on helppo aloittaa eri puolilla maailmaa ruoasta* (kokkaaminen, henkilöstöjohtaja), joten toinen tekeminen on *pettämätön tutustumis-smalltalkin aihe* (sukututkimus, ravintolakonsultti). Joku oli lähtenyt kokeilemaan toista tekemistään, kun *[N.N.] haastoi työtuttaviaan kokeilemaan lajia* (triathlon, toimitusjohtaja), joku aloitti kaverin kutsumana toisen tekemisen joukossa, jossa *kaikilla [-] on samantyyppinen ammatti* (pilates, toimitusjohtaja), joku taas *verkottoituu työssään pitämällä johtajille makkarantekokursseja* (makkaranteko, rekrytointipalvelujen johtaja). Piiri voi olla varsin laaja, *sähköpostilistalla on runsas sata osoitetta, ja jokaisen osoitteen takana useita ihmisiä. [- N.N.] tuntee kaikki listalaisensa* (teatteripiirin vetäjä, toiminnanjohtaja).

## Työasioista irrottautuminen

Luokka 'toinen tekeminen työasioista irrottautumisena' sisälsi 19 ilmaisua (15%), ja ne olivat keskenään varsin samanlaisia. Toistuvasti mainittiin mahdollisuus *irtautua työstä* (kajakkimelonta, talousjohtaja), se, että toisen tekemisen avulla saisi *pään nollattua työasioista* (jääkiekkomaalivahti, talousjohtaja), sekä se, että työasiat unoh-  
tuvat (6 artikkelissa). Toiseen tekemisen keskittyminen *vie mennessään ihan täysin* (frisbeegolf, hakepäällikkö) ja toiseen tekemiseen on oltava *lyhyen hetken täysin keskittynyt* (telinevoimistelu, asiakkuusjohtaja); *jos ei ole tarkkana, on äkkiä ulkona reitiltä* (moottorikelkkailu, toimitusjohtaja). Toiseen tekemiseen voi myös sisältyä jokin toistuva *rituaali* (venäjänsiniset kissat, johtaja), joka katkaisee työajatukset.

## Uuden oppiminen ja soveltaminen

Myös luokka 'uuden oppiminen ja soveltaminen', oli 19 ilmaisuineen (15%) melko laaja. Uuden oppiminen saattoi tapahtua niin työssä kuin toisessa tekemisessäkin, ja soveltaminen saattoi vastaavasti kohdistua sekä palkkatyöhön että toiseen tekemiseen. Opittu käsitti niin tietoja kuin taitojakin. Aineistossa tavallisempia olivat ilmaiset toisessa tekemisessä tapahtuvaan oppimiseen (jolloin soveltaminen tapahtui työssä); näitä ilmaisia oli 14, kun taas työssä opitun soveltamista toiseen tekemiseen kuvattiin viidessä ilmaisussa. Toisessa tekemisessä opittu saattoi olla yleisellä tasolla olevia käyttäytymismalleja, esimerkiksi *vastustajan kunnioittaminen* (miekkailu, strategia- ja kehitysjohtaja), toisaalta taas soveltavaa, esimerkiksi *suorahaussa makkaranteko voisi toimia [-] persoonallisuustestin osana. Jotkut tekevät [-] ohjeiden mukaan - toiset heittävät ohjeet nurkkaan ja antavat palaa* (makkaranteko, rekrytointipalvelujen johtaja). Toinen tekeminen oli saattanut opettaa *konsernijohtajalle paljon: voittamisen halu, tiimipelaaminen, keskittymiskyky ja tappiosta nopeasti selviäminen ovat taitoja, joista on liike-elämässä hyötyä* (salibandy, konsernijohtaja). Joissain tapauksissa työssä ja toisessa tekemisessä voi olla jotain aivan samaa, kuten ilmaisussa *vuosien mittaan hankittu kokemus erilaisen raskaan kaluston kanssa on ollut hyödyksi myös työelämässä* (vapaapalokunta, palvelutuotepäällikkö). Oli myös mahdollista, että toinen tekeminen *on opettanut valtavasti uutta kouluttamisesta* (pelastuskoiratoiminta, projektipäällikkö). Se, että toisen tekemisen *saamapuolelle ei kerry työelämässä hyödyllisiä taitoja, vaan tärkeintä on filis* (kuorolaulu, juristi) oli ilmaisuna poikkeus.

Työssä opitun soveltaminen toiseen tekemiseen mainittiin, kuten sanottua, viidesti. Myös näissä osa oli konkreettisia (*excel-taidoista hyötyä myös [-] näyttelytaulukoiden tekemisessä; taidemaalaus, tilitoimistoyrittäjä*), osa abstrakteja [*t]oiminta vaatii ammattimaista osaamista esimerkiksi taloushallinnosta ja verotusasioista* (urheiluseuran johtaminen, johtoryhmän jäsen).

## Toisen tekemisen ja työn suhde

Luokka 'toisen tekemisen ja työn suhde' sisälsi yhteensä 17 ilmaisua (13%), jotka käsittelivät sekä toimintojen välisestä yhtäläisyyttä että eroavaisuutta. Yhtäläisyyttä kuvaavia ilmaisuja oli enemmän (12 ilmaisua) kuin eroavaisuuden. Yhtäläisyydet saattoivat liittyä ympäristöön, kuten henkilöllä, joka on työssä *tottunut olemaan ulkona kovillakin pakkasilla, joten myös pilkkiminen onnistuu mittarilukemista ja säätilasta riippumatta* (pilkkiminen, työnjohtaja) tai ne olivat yleisiä, kuten *luovuuden vaatimus yhdistää* (virkkaaminen, tulevaisuudentutkija). Osa ilmaisuista tarkensi yhtäläisiä haasteita tai vaatimuksia, esimerkiksi sitä, että kummassakin *vaikeinta on löytää oma vahvuus eli mikä strategia toimii itselle parhaiten* (miekkailu, strategia- ja kehitysjohtaja) tai että edessä voi tuntua olevan *valtava palapeli*, josta ei tiedä, *millaiseksi iso kuva lopulta rakentuu* (historiantutkimus, toiminnanjohtaja). Myös toiminnan monet haasteet mainittiin. Siinä, missä yhden henkilön *pitää hallita monta asiaa yhtä aikaa* (akvaariokalat, toimitusjohtaja), toisen ajatus oli, että *mennään epämuu- vuusalueelle, kun otetaan riskejä järkevästi* (telinevoimistelu, asiakkuusjohtaja). Sekä työssä että toisessa tekemisessä vaaditaan *sitoutumista sekä halua kehittyä, oppia ja ottaa vastaan palautetta* (kuorolaulu, juristi), ja kummassakin *[t]äytyy tietää mihin ollaan menossa, ja täytyy reagoida matkan varrella tulleisiin muutoksiin* (laitesukellus, projektijohtaja).

Työn ja toisen tekemisen eroavaisuuksissa korostui toisen tekemisen poikkeuksellisuus suhteessa työhön. Siinä, missä yksi henkilö ei *työelämässä [-] jatkuvasti pyri esille*, mutta *lavalla hän saa revitellä täysillä* (big band -solisti, viestintäpäällikkö), toinen kokee, että *[t]yöelämässä ei koskaan tule vastaan yhtä kovia tilanteita kuin salilla* (vapaaottelu, teknologiajohtaja). Yhdellä henkilöllä toisessa tekemisessä *[t]untuu hyvältä toteuttaa itseään ja nähdä oman työnsä jälki. Se on niin konkreettista verrattuna palkkatyöhön. Tätä tarvetta en pysty päivätöyssäni toteuttamaan* (hirsirakentaminen, pääjohtaja). Eroavaisuudet liittyivät siis monenlaisiin tekijöihin.

## Konkreettiset vaikutukset

Luokan 'toisen tekemisen konkreettiset vaikutukset' 15 ilmaisua (12%) jaettiin kahteen alaluokkaan. Ensimmäisessä oli seitsemän ilmaisua siitä, miten toinen tekeminen vaikutti konkreettisesti päätyön työtehtäviin esimerkiksi *ajatukset keskittyvät työelämän ongelmiin, joista monet on lenkin päätteeksi myös ratkaistu* (hiihtäminen, toimitusjohtaja). Konkreettiset vaikutukset saattoivat olla myös toimintatapoja tai ajattelumalleja, kuten henkilöllä joka *rekrytoi mielellään esimieheksi lemmikkieläinten omistajia, joilla on monta lasta. He ovat oppineet yksityiselämässään luovimaan* (akvaariokalat, toimitusjohtaja). Joskus toinen tekeminen antoi tietoa, kuten seuraavassa: *Kiehtovat tarinat esi-ististä ovat lisänneet [NN:n] kiinnostusta historiaan. [-] Koko [Tallinnan] Olde Hansan konsepti pohjautuu keskiajan kaupallistamiseen. Se on tehty*



*perusteellisesti historiaan perehtyen (sukututkija, ravintolakonsultti).*

Toiseen alaluokkaan sisältyvät kahdeksan ilmaisua kertoivat siitä, miten toinen tekeminen on vaikuttanut konkreettisesti työuraan ja sen kehittymiseen. Eräissä tapauksessa toisessa tekemisessä hankitut kokemukset ovat johtaneet siirtymiseen *bisnespuolelta henkilöstöosastolle kehittämistehtäviin* (kriisiauttaja, senior HR partner), mutta mahdollista oli myös, että toinen tekeminen oli *muuttumassa harrastuksesta kakkosammattiksi* (virkkaaminen, tulevaisuudentutkija). Yleisenä kommenttina mainittiin, että *ihmiset ovat vaihtaneet jopa kokonaan uraa seuratyön kautta* (urheiluseuran johtaminen, johtoryhmän jäsen).

## Ajanhallinta

Luokka 'toisen tekemisen vaikutukset ajanhallintaan' sisälsi kaikkiaan 15 ilmaisua (12%), jotka toivat esiin näkemyksiä ja käytäntöjä kolmelta aihealueella: rajat ajankäytölle (5 ilmaisua), tekemisten priorisointi (2 ilmaisua), ja ajankäytön suunnittelu (8 ilmaisua). Näistä ajankäytön rajat kuvasivat tilanteita, joissa toinen tekeminen asettaa reunaehdoja ja rajoja työhön käytettävälle ajalle tai sille, milloin työtä tehdään. Rajoja ei aineiston mukaan koettu negatiivisena, vaan pikemminkin oli tervetullutta lähteä *johtoryhmän kokouksesta kesken pois, jos kalenterissa on työporukan salibandyharjoitukset*, (vapaaottelu, teknologiajohtaja) tai *kun on tarve liikkua, tulee myös tarve lähteä työmaalta ajoissa pois* (trialthon, toimitusjohtaja). Joissain tapauksissa raja sai *kiireisen osakkaan kerran viikossa lopettamaan työnsä viideltä ja ubraamaan kolme tuntia harrastukselle* (kuorolaulu, juristi).

(Vain) kahdessa ilmaisussa tuli esiin käytettävissä olevan ajan rajallisuuden hallinta. Ilmaisussa tuotiin esiin terve ajan allokointitavoite niin, että yhtäältä toiselle tekemiselle on riittävästi aikaa, toisaalta se ei kasva liian suureksi osaksi elämää. Toisessa ilmaisussa analysoitiin tilannetta ja todettiin, että ajan hallinta *vaatii priorisointia [-] itsensä johtamista: ei saa antaa minkään muun asian viedä aikaa maalaamiselta, ja on oltava itsekuria ettei ala tehdä liikaa* (taidemaalauksen, tilitoimistoyrittäjä).

Siinä, missä ajan rajallisuus mainittiin harvoin, ajankäytön pitkäjänteinen suunnittelu tuli esiin usein. Intensiivinen toinen tekeminen saattoi tarkoittaa harjoittelua *viitenä aamuna viikossa* ja lisäksi *työpäivän jälkeen [-] muuta liikuntaa* (vesijuoksu, henkilöstöjohtaja). Joku saattoi katkaista työpäivänsä toisen tekemisellä ja jatkaa *tarvittaessa [-] kotona työntekoa* (vesijuoksu, henkilöstöjohtaja), toinen taas *kiireisen työn vuoksi [-] ehtii harrastaa ruuanlaittoa vain lomilla* (kokkaaminen, henkilöstöjohtaja). Yrittäjä mainitsi mahdollisuuden *järjestää vapaa-ajalleni tilaa kalenterissa* (veneily, toimitusjohtaja ja omistaja). Vain yhdessä tapauksessa toisen tekemisen ajankäytön ennakkosuunnittelu ei ollut mahdollista: *Päivällä ja yöllä. Arkena ja pyhänä. Kun hälytysviesti tulee kännykkään, muut tekemiset jäävät.* (Vapaapalokunta, palvelutuotepäällikkö.)

## Täydentäminen ja vastapaino

Luokka 'toinen tekeminen työn kompensaationa tai vastapainona' käsitti yhteensä 14 ilmaisua (11%) työn ja toisen tekemisen keskinäisistä suhteista. Ilmaisut jaettiin kahteen alaluokkaan. Ensimmäinen sisälsi kuusi ilmaisua, joiden mukaan työ ja toinen tekeminen täydentävät toisiaan. Osin täydentäminen liittyi puhtaasti mahdollisuuteen tehdä näitä kahta rinnakkain: *huikea tuuri, että voin olla työelämässä ja samaan aikaan laulaa big bandissa lähes ammattimaisesti* (big band -solisti, viestintäpäällikkö), osin taas ilmaisut kuvasivat sekä työtä että harrastusta: *käsillä tekeminen [-] sopii ajatustyötä tekeväälle ihmiselle [-] se auttaa keskittymään* (virkkaaminen, tulevaisuudentutkija). Eräissä tapauksissa *koko työura [-] on liittynyt Venäjään, ja kiinnostus on lauantun myös vapaa-aikaan* (Venäjä-kiinnostus, kaupallinen johtaja).

Toinen alaluokka sisälsi ne kahdeksan ilmaisua, joiden mukaan toinen tekeminen on työn vastapaino, ja sana *vastapaino* esiintyikin peräti kuudessa ilmaisussa. Lisäksi ilmaisussa korostui pyrkimys *pitää se [toinen tekeminen] kaukana työpaikalta* (kajakkimelonta, verkostopäällikkö) sekä tietoinen pyrkimys toisen tekemisen käyttämiseen työn vastapainona: *Mutta mitä kovemmat työpaineet, sitä enemmän treenejä* (vapaaottelu, teknologiajohtaja).

## Työhyvinvointi

Luokka 'toisen tekemisen vaikutukset työhyvinvointiin' sisälsi yllättäen vain seitsemän ilmaisua (5% kaikista työelämäkytkösten ilmaisusta). Ne käsittelivät sitä, kuinka toisen tekemisen avulla *työssä jaksaa paremmin* (trialthon, toimitusjohtaja) tai kuinka *menestyminen työelämässä vaatii hyvää kuntoa* (hiihtäminen, toimitusjohtaja). Yhdessä ilmaisussa kuvattiin, kuinka *rentouttava, taianomainen rytmi [-] laskee sykettä ja verenpainetta* (neulominen, johdon sihteeristön päällikkö). Mainintoja henkisestä työhyvinvoinnista olivat seuraavat: *Vaikka olisi kuinka kova työstressi, hevosen läsnäolo rauhoittaa* (hevokset, toimitusjohtaja) sekä *terve sielu terveessä ruumiissa* (vapaaottelu, teknologiajohtaja).

### 4.3 Yhteenveto tuloksista

Kuten edellä todettiin, *Fakta*-lehden 43:n analysoidun artikkelin sisältämistä ilmaisista noin 8 % koski tässä tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena olevaa toisen tekemisen ja työelämän välistä suhdetta. Näistä ilmaisista loimme kahdeksan luokkaa ja nimesimme ne sisällön mukaan.

Henkilösuhteet sisälsivät sekä työpaikan henkilösuhteisiin että ulkoiseen verkottumiseen viittaavia ilmaisuja. Vaihtelua oli sen suhteen, kuinka yleisesti toinen tekeminen on työyhteisön tiedossa; tästä saattoi olla sekä hyötyä että haittaa. Työelämän kannalta mahdollisuus tutustua uusiin ihmisiin vaikutti tärkeältä. Toinen tekeminen

näyttäytyi myös tärkeänä rentoutumisen keinona, joskus myös työstä irrottautumisen (tai jopa defensiivisen työstä pakenemisen) keinona tarjotessaan pakon keskittyä tiiviisti johonkin muuhun. Uuden oppiminen ja soveltaminen nousivat myös usein esiin. Opitun soveltamista tapahtui useammin toisesta tekemisestä työhön kuin työstä toiseen tekemiseen, ja opittu käsitti tietoja, taitoja, käyttäytymismalleja, ymmärrystä ja kokemuksia.

Työssä ja toisessa tekemisessä nähtiin sekä yhteisiä että erottavia tekijöitä. Pääosa yhteisistä tekijöistä oli abstrakteja, toimintatapoihin tai asenteisiin liittyviä, esimerkiksi mainittakoot haasteet, sitoutuminen, luovuus, uuden aloittaminen ja kehittyminen. On muistettava, että *Fakta*-lehden haastattelemat henkilöt olivat kaikki johtavassa asemassa, joten tämäntyyppiset seikat ovat heidän työssään hyvin olennaisia. Eroavaisuuksissa korostui, kuten todettiin, toisen tekemisen poikkeuksellisuus. Kiinnostavaa oli myös se, että eroavaisuuksien ilmaisuissa toista tekemistä ei kertaakaan pidetty vähemmän vaativana kuin työtä. On tietenkin mahdollista, että toimittaja oli valinnut artikkeliin nimenomaan ne kuvaukset, jotka korostivat toisen tekemisen vaativuutta. Konkreettiset vaikutukset työn ja toisen tekemisen välillä liittyivät työtehtäviin ja työuran kehittymiseen. Osa vaikutuksista esiintyi useaan kertaan (esimerkiksi ajatus siitä, miten työongelmat ratkeavat kuin itseltään toisen tekemisen aikana), osa vaikutuksista oli puolestaan hyvin yksilöllisiä ja ainutkertaisia.

Ajanhallintaan liittyviä ilmaisuja oli yllättävän vähän, ja valtaosa niistä käsittelee ajankäytön suunnittelua sekä sitä, miten toinen tekeminen auttaa priorisoimaan myös päätyötä. Erityisen vähän oli ilmaisuja, joissa korostettiin käytettävän ajan rajallisuutta. Ajanhallintaan liittyvien ilmaisujen vähyys saattoi johtua siitä, että ajanhallinta on olennaista johtamistehtävissä kaiken aikaa, eikä tämäntyyppisiä itsensäselvyyksiä haastatteluissa edes mainittu. On myös mahdollista, että toimittajat jättivät tämäntyyppiset maininnat pois tekstistä.

Kun toinen tekeminen kuvattiin työn vastapainona, toinen tekeminen edusti erilaisuutta työhön nähden: se oli tietoista ja aktiivista kompensatiota työlle, joskus myös tarjosi keinon ottaa etäisyyttä työstä. Toisaalta toinen tekeminen saattoi täydentää työtä ja toimia sen kanssa rinnakkain. Jossain määrin edelliseen liittyivät myös henkisiä työhyvinvointivaikutuksia koskevat ilmaisut, joissa puhuttiin rentoutumisesta tai työstressin helpottumisesta. Henkiset ja fyysiset hyvinvointivaikutukset työhön luokiteltiin kuitenkin erikseen. On syytä todeta, että työhyvinvointivaikutuksiin valikoituivat vain ne ilmaisut, joissa mainittiin työ. Muut toisen tekemisen hyvät vaikutukset sisältyivät aikaisemmin esillä olleeseen pääluokkaan vaikutukset henkiseen ja fyysiseen hyvinvointiin, ja näitä olikin paljon, esimerkiksi mainittakoot täydellinen keskittyminen toiseen tekemiseen, ajankulun unohtaminen, sekä se, kuinka toinen tekeminen tekee onnelliseksi. On tietenkin selvä, että jos toinen tekeminen vaikuttaa yleiseen hyvinvointiin, se välillisesti vaikuttaa myös työhön.

## 5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä artikkelissa olemme tarkastelleet sitä, millaisia työelämän ja toisen tekemisen kytköksiä esiintyy *Fakta*-lehden artikkelisarjan *Oma aika – Intohimo* 43 artikkelissa. Tuloksena syntyneet kahdeksan luokkaa on kuvattu edellä luvussa 4.2, ja yhteenvedo niistä on luvussa 4.3.

Artikkeleita ei alun perin ollut tehty tutkimusaineistoksi, vaan toimitukselliset intressit ovat todennäköisesti vaikuttaneet näissä artikkeleissa esille tuotujen asioiden valikointiin ja painotuksiin. Vaikuttavia tekijöitä ovat voineet olla myös lehden linja ja profiili, oletukset lukijakunnan kiinnostuksista, toimittajien omat intressit sekä artikkelien luettavuuden ja kiinnostavuuden korostaminen. Myös kohdehenkilöiden motiivit ja intressit tuoda esille omia pääasiassa työelämän ulkopuolisia aktiviteettejaan ovat saattaneet olla vaikuttavia tekijöitä, voipa kyseessä olla myös henkilökohtaisen ja/tai oman taustaorganisaation profiilin vahvistaminen tai rakentaminen. Tästä huolimatta artikkelien lukumäärä ja sarjan neljän vuoden ajallinen kesto antoivat monipuolisen (ja edustavan) kuvan kohderyhmän toisista tekemisistä.

Tapauskuvaukset edustivat rajattua ja erikoistunutta kohderyhmää, työelämässä esimies- ja johtotehtävissä toimivia henkilöitä. Tällaisella kohderyhmällä on ehkä keskimääräistä enemmän intressiä ja mahdollisuuksia toiseen tekemiseen, ja aiempi tutkimus onkin osoittanut, että johtajilla ja muilla ylimmillä asiantuntijatasoilla työskentelevillä henkilöillä on hyvin aktiivista vapaa-ajan toimintaa. Toisaalta heillä on keskimääräistä parempi mahdollisuus mieltää toisen tekemisen potentiaaliset vaikutukset työelämään; aiempi tutkimushan on osoittanut erityisesti taitojen, asenteiden, toimintatapojen, kokemuksen ja osaamisen siirtymisvaikutuksen. (Heinonen 2004.)

### 5.1 Kaksi pääkategoriaa: työhyvinvointi sekä tieto- ja taitovaikutukset

Olemme pyrkinet tekemään *Fakta*-lehden artikkelien sisällönerittelyn- ja analyysin sisältölähtöisesti, ilman kirjallisuuden taustateorioiden ohjaavuutta. Silti on mahdollista, että ymmärryksemme aihepiiristä ja tiedostamattomat kriteerit saattoivat ohjata erittelyä. Luokitteluja ja ryhmittelyjä voidaan tehdä usealla tavalla. Seuraavassa tarkastelemme löytämiämme luokkia suhteessa aiempaan tutkimuskirjallisuuteen.

Tulosluvussa esittämämme kahdeksan luokkaa on mahdollista yhdistää kahdeksi pääkategoriaksi. Näistä ensimmäinen liittyy hyvinvointiin työssä. Se sisältää työstä irrottautumisen, fyysiseen ja psyykkiseen hyvinvointiin liittyvät luokat sekä ajatuksen toisesta tekemisestä työn vastapainona. Myös aikaisemmissa tutkimuksissa on mainittu vapaa-ajan toiminnan rentouttavuus, hyvinvointivaikutukset ja mahdollisuudet vapautua sen avulla työstressistä tai palautua työstä (Eschleman ym. 2014; Heinonen 2004; Korpela & Kinnunen 2010; Tikkanen 2014; Zacheus 2008). Vaik-

ka työhyvinvointi mainittiin aineistona käyttämässämme artikkeleissa yllättävän harvoin, muut hyvinvointivaikutukset kohdentuvat välillisesti myös työelämään. Eri tyyppisiä hyvinvointimainintojahan oli artikkeleissa enemmän kuin työelämäyhtökösten mainintoja yhteensä, joten toisen tekemisen hyvinvointivaikutukset olivat kaiken kaikkiaan mittavat. Kuten aiemmassa tutkimuksessa, myös tässä aineistossa oli aika ajoin nähtävissä tarve pitää työ ja toinen tekeminen erillään, jolloin ne tekijät, jotka erottavat työn ja toisen tekemisen toisistaan, korostuvat. Tähän liittyy myös ajatus, että vapaa-ajan toiminta ei saisi kuormittaa samoja toiminnallisia systeemejä tai kuluttaa samoja sisäisiä voimavaroja kuin työ (Siltaloppi & Kinnunen 2007 32–33).

Toinen pääkategoria sisälsi näkökulmia siihen, millaisia tieto- ja taitovaikutuksia toisella tekemisellä on, eli miten toinen tekeminen hyödyttää työtehtäviä tavalla tai toisella. Se jakautuu kahteen alakategoriaan. Niistä ensimmäinen sisältää osaamisen ja ammatin kehittymiseen liittyvät luokat, tärkeimpänä uuden oppimisen ja oppimisen soveltamisen niin toisesta tekemisestä työhön kuin toiseen suuntaan. Opittujen taitojen siirtymävaikutuksesta on kirjoittanut myös Heinonen (2004), ja niin hänen tutkimuksessaan kuin meidänkin aineistossamme mainitaan erikseen spesifien tietojen, yleisellä tasolla olevien käyttäytymismallien sekä taitojen siirtyminen. Juutin (1991, 109) mukaan ylimmän tason asiantuntijatehtävissä vapaa-aikaan liittyy usein itsensä kehittämistä ja oman pätevyuden lisäämistä. Tähän alakategoriaan kuuluvat myös työn ja toisen tekemisen suhde ja molemmansuuntaiset konkreettiset vaikutukset. Uusi ura esimerkiksi yrittäjänä mainittiin lähteinä käytetyissä artikkeleissa, ja harrastuksen tai sivutyön muuttuminen uudeksi ammatiksi on toki mainittu aikaisemmissakin tutkimuksissa (esimerkiksi Dannefer 1980).

Tieto- ja taitovaikutusten toiseen alakategoriaan kuuluivat käytännön toimimisen edesauttamiseen liittyvät luokat. Näistä keskeisin liittyy henkilösuhteisiin. Toisen tekeminen palvelee työtä (yhtenä lisä)mahdollisuutena verkottua. Tämä kertonee henkilöistä, joita aineistona käytetyissä artikkeleissa haastateltiin – he olivat johtajia tai päälliköitä, joille verkottuminen on työtehtävien kannalta tärkeää (ja tämä heijastuu myös toiseen tekemiseen). Toki on jälleen mahdollista, että toimitajat nostivat tällaisia työn kannalta näkyvästi positiivisia tekijöitä esiin useammin kuin muita. Käytännön toimimiseen luettiin myös ajanhallinta ja priorisoiminen, jotka korostuvat johtajan työssä ja saavat vielä lisää merkitystä yhdistettäessä intensiivinen toinen tekeminen johtamistyöhön. Ei siis ole yllättävää, että mainintoja ajanhallinnasta ja siihen liittyvästä löytyi myös aineistostamme, ja vastaavia tuloksia on saatu myös aiemmin (Heinonen 2004).

## 5.2 Pohdintaa menetelmästä ja aineistosta sekä suunnitelmat jatkosta

Tämän työn aineistona oli joukko valmiita artikkelitekstejä, joiden kysymyksiä emme olleet itse muotoilleet, joita varten emme olleet itse tehneet haastatteluja em-

mekä analysoineet haastatteluaineistoa. Käytimme toimitettua aineistoa, jonka osalta emme tiedeet, mitä artikkeleista oli mahdollisesti jätetty pois. Tällaisten tekstien käyttäminen aineistona oli mahdollista erityisesti tässä vaiheessa, jossa olimme keräämässä tausta-aineistoa jatkotutkimuksen pohjaksi. Hyvin harva artikkeli käsittelee varsinaista kiinnostuksemme kohdetta, musiikkia. Musiikki ei esiintynyt artikkeleissa työnä kertaakaan, ja toisena tekemisenäkin se oli vain kahdesti.

Toista vaihetta varten suunnittelemmekin otantaa sellaisista henkilöistä, joilla on musiikki joko päätyönä tai toisena tekemisenä. Suunnitelmamme varsinainen tavoite on toteuttaa haastattelututkimus kohdennettuna näihin kumpaankin ryhmään ja sitä kautta kartoittaa toisen tekemisen ilmiöitä näissä kohderyhmissä erikseen ja yhdessä. Kiinnostuksemme kohdentuu vain työelämäkytköksiin ja sielläkin taustateorioiden ohjaamiin seikkoihin, joten sekä haastattelu että analyysi tulevat jatkossa olemaan teoriaohjaavia tai teorialähtöisiä (Tuomi & Sarajarvi 2002, 98–99). Toki olemme kiinnostuneita myös aineistosta esiin nousevista seikoista, joita emme ole tähän mennessä nähneet.

Haastattelukysymykset tulemmeikin muotoilemaan niin, että aiemmassa tutkimuksessa ja nyt tehdyssä tutkimuksessa esiin nousseet kategoriat muodostavat haastattelurungon, jossa on tilaa myös haastateltavien omille näkemyksille. Tarkoituksemme on siis tehdä teemahaastattelu, jossa teemat muodostavat päärunnon, mutta jossa on myös avoimia kysymyksiä. Avoimet kysymykset antavat mahdollisuuden kartoittaa tässä tutkimuksessa katveeseen jääneitä aiheita, tekijöitä, jotka syystä tai toisesta eivät nousseet esiin. Koska musiikki tulee toisessa vaiheessa olemaan keskiössä, on mahdollista, että erilaisia luovuuteen liittyviä tekijöitä voisi aineistossa olla tämänkertaista enemmän.

Haastattelujen analyysin avulla pyrimme saamaan esiin ensinnäkin sen, miten samanlaisia käsityksiä, oppimisen ideoita, tekemisen tapoja, suhtautumisia jne. toiseen tekemiseen eri koehenkilöillä liittyy. Haluamme myös tutkia, ovatko toiseen tekemiseen liittyvät käsitykset riippuvaisia siitä, onko toinen tekeminen musiikkia vai jotain muuta, joten tarkoituksenamme on verrata musiikkia toisena tekemisenä muuhun toiseen tekemiseen.

### 5.3 Lopuksi

*Kaikki puhuu sen puolesta, että jokaisella olisi hyvä olla ainakin yksi aikaa vievä harrastus, jolla ei ole mitään tekemistä työn kanssa,* kirjoittaa Paavo Westerberg, näytelmäkirjailija ja ohjaaja, *Helsingin Sanomissa* 4.7. 2011. Kaiken kaikkiaan tutkimuksemme osoitti, että toinen tekeminen – myös silloin, kun se on täysin erilaista kuin hänen työ ja myös siitä täysin erillään – vaikuttaa yksilön toimintaan hänen työtehtävissään ja työrooleissaan, ja vaikutukset ovat usein hyvin positiivisia. Yksilö tuo tahtomattaankin mukanaan työpaikalleen ja työverkostoihinsa toisen tekemisen vaikutuksia ensinnäkin sen kautta, että toinen tekeminen vaikuttaa hänen persoonaansa ja

mielialaansa. Toinen tekeminen myös kartuttaa yksilön osaamista, kokemuksia sekä ajattelu- ja toimintatapoja. Vaikutukset voivat ilmetä yksilön identiteetissä, aikaansaavuudessa sekä liittyä hänen elämänsä tasapainoon ja yleiseen tyytyväisyyteen. Työorganisaation ja sen johtamisen näkökulmasta edellä mainitut vaikutukset voivat liittyä luovuuteen, innovaatioiden syntyyn ja työilmapiiriin, samoin kuin konkreettisemmin tehtäväkuviin, aikajohtamiseen, palkitsemiseen ja toiseen tekemiseen sopiviin käytäntöihin (Haukola, 2008). Näitä vaikutuksia ei kuitenkaan tyypillisesti havaita tai mielletä, mikä näkyi myös aineistossa, saatiikka että niihin suhtauduttisiin aktiivisesti yksilön osaamisen ja ammattitaidon tai organisaation johtamisen näkökulmasta.

Se, että yksilö tekee myös jotakin muuta kuin omaan ammattialaansa liittyvää, voi parhaimmillaan näkyä luovuuden ja innovaatiokyvyn lisääntymisenä, tasapainona elämän eri alueiden välillä sekä työtyytyväisyytenä. Tutkimus on osoittanut, että vapaa-ajan määrällä ja laadulla on merkitystä työstä palautumiselle. Vapaa-aika, joka tukee psykologista irrottautumista työstä ja luo rentoutumisen kokemuksia, samoin kuin vapaa-aika, joka ei kuluta voimavaroja, vaan pikemminkin luo uusia (taidon hallinnan ja kontrollin kautta), on palauttavaa (Siltaloppi & Kinnunen 2007, 38). Toinen tekeminen voi olla juuri edellä kuvatun kaltaista uusia taitoja luovaa toimintaa, vaikka se olisikin aikaa vievää ja hyvinkin tavoitteellista. ■

## LÄHTEITÄ

- Bourdieu, P. 1996. *On television and journalism*. London: Pluto Press.
- Dannefer, D. 1980. Rationality and passion in private experience: Modern consciousness and the social world of old-car collectors. *Social Problems*, 27, 392–412.
- Elkington, S. & Stebbins, R.A. 2014. *The Serious Leisure Perspective. An Introduction*. Routledge.
- Eschleman, K., Madsen, J., Alarcon, G. & Barelka A. 2014. Benefiting from creative activity: The positive relationships between creative activity recovery, experiences, and performance-related outcomes. *Journal of Occupational and Organizational Psychology*, 87, 579–598.
- Flick, U. 2006. *An introduction to qualitative research*. Third edition. SAGE Publications.
- Forssell, J. & Laurila E. 2007. *Hyvät mediasubteet. Myytit, todellisuus ja parhaat käytännöt*. Helsinki: WSOY pro.
- Haukola, P. 2007. *Doppio Forza. Työ ja toinen tekeminen*. Helsinki: Kirja kerrallaan – Lasipalatsi.
- Haukola, P. 2008. Työ ja toinen tekeminen – elämän flow. *Työn tuuli. Henkilöstöjohdon ryhmä Henry ry:n aikakauskirja*. 1/2008.
- Heinonen, E. 2004. *Aktiivinen harrastus työn kompensaaion ja siirtymän ilmentymänä – Case matkailuoppaat*. Väitöskirja. Turun Kauppakorkeakoulu.
- Helakorpi S., Laitalainen E. & Uutela A. 2010. *Suomalaisen aikuisväestön terveyskäyttäytyminen ja terveys, kevät 2009*. Terveystieteiden tutkimuskeskus, Raportti 7/2010. Helsinki: Yliopistopaino.
- Juuti, P. 1991. *Työ ja elämän laatu*. JTO tutkimuksia 5. Tampere: Aavaranta.

- Korpela, K. & Kinnunen, U. 2010. How is leisure time interacting with nature related to the need for recovery from work demands? Testing multiple mediators. *Leisure Sciences: An Interdisciplinary Journal*, 33, 1–14. DOI: 10.1080/01490400.2011.533103.
- Kunelius, R. 1996. *The news, textually speaking. Writings on News Journalism and Journalism Research*. Acta Universitatis Tamperensis. Series A. University of Tampere.
- Liu, H. (2014). Personality, leisure satisfaction, and subjective well-being of serious leisure participants. *Social Behavior and Personality: an international journal*, 42, 1117–1125.
- Mörä, T. 1996. Journalistit rutiinien verkossa. Teoksessa Luostarinen, H. & Kivikuru, U. & Ukkola, M. (toim.): *Sopulisilppuri*. Helsingin yliopisto: Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Pi, L. L., Lin, Y. H., Chen, C. Y., Chiu, J. C., & Chen, Y. M. (2014). Serious leisure, motivation to volunteer and subjective well-being of volunteers in recreational events. *Social Indicators Research*, 119, 1485–1494.
- Rahkonen, J. 2005. *Journalisti hyökyaallon harjalla. Aasian katastrofi uutistyön tekijöiden kokema*. Journalismin tutkimusyksikkö, Tampereen Yliopisto.
- Siltaloppi, M. & Kinnunen, U. 2007. Työkuormituksesta palautuminen: Psykologinen näkökulma palautumiseen. *Työ ja ihminen*, 21, 30–41.
- Stebbins, R. A. 1979. *Amateurs. On the Margin between Work and Leisure*. Beverly Hills & London: Sage Publications.
- Stebbins, R. A. 2004. *Between Work & Leisure. The Common ground of Two Separate Worlds*. New York, London: Transaction Publishers.
- Stebbins, R. A. 2007. *Serious Leisure: A Perspective for Our Time*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Stebbins, R. A. 2014. Leisure, happiness, and positive lifestyle. In Elkington, S. & Gammon, S. *Contemporary perspectives in leisure: Meanings, motives, and lifelong learning*, 28–38. Routledge.
- Talouselämä 2015. *Fakta*-lehden kuvaus osoitteessa [www.talouselama.fi/fakta/lehtitilaus](http://www.talouselama.fi/fakta/lehtitilaus), 1/2015.
- Tikkanen, A. 2014. *40–65 -vuotiaiden tyyppi 2 -diabeteksen riskiryhmään kuuluvien miesten liikuntamotivaatio. Yhteys liikunnan määrään*. Pro gradu -tutkielma. Itä-Suomen yliopisto, Sosiaali- ja terveysjohtamisen laitos, terveystaloustiede.
- Tuomi J. & Sarajärvi A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Tammi.
- Zacheus, T. 2008. *Suomalaiset ja vapaa-aika. Raportti ISSP 2007 Suomen aineistosta*. Yhteiskuntatieteellisen tietoarkiston julkaisuja 8, 2008. Tampereen yliopisto: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto.
- Väliveronnen, E. 1998. Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Kantola, A., Moring, I. & Väliveronnen, E. (toim.) *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Tampere: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 13–39.



MATTI HUTTUNEN

## Ideasta ideologiaksi: Kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa

Tällainen on ensimmäinen ihka suomalainen sävelteos. (Oskar Merikanto *Päivälehdessä* 30.4.1892.)

Tuloksena nuoren säveltäjän ensimmäisestä retkestä suomalaisten muinaisrunojen maailmaan oli ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen syntyminen. (Haapanen 1940, 99.)

Oskar Merikannon (1868–1924) lausuma Jean Sibeliuksen *Kullervo*sta (1892) on yksi esimerkki niistä ideoista, joita kriitikot liittivät *Kullervo*on teoksen kantaesitysarjan yhteydessä vuonna 1892. Kirjoittajat kuvailivat *Kullervo*a teokseksi, joka loi aidon suomalaishkansallisen musiikin.<sup>1</sup> Sitaatti Toivo Haapasen (1889–1950) kirjasta *Suomen säveltaide* sen sijaan synnyttää lukijassa kysymyksiä. Miksi Haapanen esitti samaan näkemyksen vielä 48 vuotta myöhemmin, vaikka Sibelius oli vetänyt teoksensa pois julkisuudesta vuonna 1893? Mikä oli syy sille, että Haapanen tukeutui 1940-luvun vaihteessa julkaisemassaan kirjassa kaiken kaikkiaan hyvin samankaltaiseen kansallisen musiikin käsitteeseen kuin mikä oli syntynyt jo Sibeliuksen nuoruudenteosten yhteydessä ja jota lukemattomat kirjoittajat ennen Haapasta olivat noudattaneet ja varioineet?

Tarkastelen tässä artikkelissa kansallisen musiikin käsitettä sellaisena kuin se tavataan suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa. Erityisenä kohteena on kansallisen musiikin käsitteen rooli ja merkitys 1930-luvun suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Artikkelini edustaa musiikin aatehistoriaa, ja siinä hyödynnetään muun muassa ideologikritiikin välineitä.<sup>2</sup>

---

1 *Kullervo*n merkityksestä ja myytistä osana suomalaisen musiikin ”kansalliskertomusta” ks. Heikkinen 2012.

2 Vaikka ideologikritiikin juuret ovat pitkälti Karl Marxin tuotannossa, ei artikkelillani ole mitään uskontoon, politiikkaan, saati puoluepolitiikkaan liittyvää sisältöä. Käytän jonkin verran hyväkseni Marxin ajatuksia, mutta artikkelini ei edusta *marxilaisuutta*, jossa itsessään oli vahvoja ideologisia piirteitä. Viittaan myös Theodor W. Adornon tuotantoon, mutta rajaan Adornon niin kutsutun Sibelius-kritiikin sellaisena kuin hän esittää sen vuonna 1938 ilmestyneessä esseessään kokonaan artikkelini ulkopuolelle.

Suomalaista kirjallisuutta musiikin kansallisuusproblematiikasta on paljon, ja kansallisen musiikin olemus on kiinnostanut suomalaisia tutkijoita aina 1980-luvun vaihteesta alkaen. Tässä artikkelissa ei ole mahdollisuutta viitata kaikkeen alalta kirjoitettuun tutkimukseen, mutta mainitsen joitain nimiä, joiden kirjoituksista on ollut minulle hyötyä. 1980-luvulla tärkeitä avauksia tehneen sukupolven (muun muassa Ilkka Oramo, Erkki Salmenhaara, Mikko Heiniö, Matti Vainio) jälkeen on Suomessa nähty ainakin kaksi uutta vaihetta. Keskusteluun tuli mukaan 1980-luvun loppupuolella ja 1990-luvulla useita uusita tutkijanimiä (muun muassa Vesa Kurkela, Pekka Jalkanen, Jukka Sarjala, Veijo Murtomäki, Helena Tyrväinen, Glenda Goss, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä). Äsken mainitun ensimmäisen vaiheen tutkijoiden piirissä kansallisen musiikin luonnetta pohdittiin usein saksalaisen Carl Dahlhausin tuotannon valossa, mutta 1980-luvun lopulta ja 1990-luvulta alkaen keskusteluun tuli uusia lähtökohtia, kohteita ja auktoriteetteja. 2000-luvulla on siirrytty vielä uuteen vaiheeseen, jonka aktiivista otetta kansallisuusproblematiikkaan ilmentävät muun muassa Vesa Kurkelan ja Anne Sivuvoja-Kauppalan projektit Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sekä Turun yliopiston SUMU-hanke. Siinä missä dahlhausilainen tutkimusote oli ennen muuta suurten linjojen historiankirjoitusta, nykyiset hankkeet ovat edistäneet muun muassa mikrohistorian ja mentaliteettien historian tuloa suomalaiseen keskusteluun. Näiden hankkeiden lisäksi kansallisen musiikin problematiikkaa on käsitelty muun muassa oopperan (Liisamaija Hautsalo), musiikintutkimuksen (Markus Mantere), laulu- ja soittojuhlien ja kansanvalistuksen (Hannele Ketomäki, Saijaleena Rantanen) sekä niin kutsutun klassisen musiikin ulkopuolella tai rajapinnalla olevien musiikkien näkökulmasta (Timo Leisiö, Heikki Laitinen, Pekka Jalkanen, Pekka Suutari, Pirkko Moisala). Myös Sibelius kiinnostaa nuoremman polven tutkijoita edelleen (muun muassa Olli Heikkinen), ja kansallisuuskysymyksiä sivutaan monissa suomalaiseen musiikkiin kohdistuneissa erityistutkimuksissa (esimerkiksi Tuire Ranta-Meyerin tutkimukset Erkki Melartinin toiminnasta ja tuotannosta).

Tarkastelen artikkelissani ensin kansallisen musiikin käsitettä ja siihen sisältyneitä historianfilosofisia ja esteettisiä momentteja. Sitten esitän luonnoksen 1930-luvun suomalaisesta musiikkikulttuurista, joka oli poikkeuksellisen monitahoinen ja ristiriitainen vaihe maamme musiikin historiassa. Käyn sen jälkeen läpi ideologia-käsitteen keskeiset piirteet ja esitän tulkintani kansallisen musiikin käsitteen merkityksestä 1930-luvun musiikkikulttuurissa.

## KANSALLISEN MUSIIKIN KÄSITE

1900-luvun vaihteen ja alkupuolen kirjoittelu Sibeliuksesta ja muusta suomalaisesta musiikista näyttää perustuneen yleisesti melko samankaltaiseen ja yhdenmukaiseen näkemykseen kansallisen musiikin luonteesta. Kirjoittajien välillä oli painotusero-

ja, mutta yleinen vakaumus oli, että kansanhenki, sellaisena kuin se ymmärrettiin ajan Suomessa, selittää musiikin essentiaalisesti suomalaiskansallisen olemuksen. Kansanhengen käsite löydetään jo J. G. Herderin kirjoituksista valistusajalta, mutta Hegelin filosofia – jossa henki on yksi kaikenpeittävä prosessi – antoi varsinaisen sysäyksen kulttuurisen kansallisuusaatteen näkemyksille taiteen ja siinä ohessa myös musiikin kansallisesta identiteetistä.<sup>3</sup>

Käsittelen seuraavassa kansallisen musiikin käsitteen kolmea keskeistä tekijää: kansallisen musiikin historiallista olemusta, sen luonnetta vapautena ja kansalliseen musiikkiin liitettyjä keskeisiä *topoksia*. Huomattava osa kansallisen musiikin käsitteen piirteitä on ymmärrettävissä hegeliläisen filosofian ajatusmallien avulla.

Kansallisen musiikin käsitteen juuret olivat vahvasti hegeliläisen filosofian traditiossa. Suomalaisen filosofian varhaisin hegeliaani J. J. Tengström välitti Hegelin oppeja muun muassa J. V. Snellmanille, joka tosin sanoutui irti Hegelistä eräissä teoksissaan. 1890-luvulla, kun kansallisen musiikin olemusta alettiin toden teolla hahmotella, hegeliläisyys oli jo sivistyneistön yhteistä omaisuutta, ja on hyvin vaikea sanoa, mistä ja mitä kautta suomalaiset musiikkikirjoittajat olivat omaksuneet hegeliläiset ajatusmallinsa. Joka tapauksessa esimerkiksi Oskar Merikanto, joka ei ollut millään tavoin akateeminen ihminen, tukeutui 1890-luvun 1900-luvun alkuvuosien merkittävässä *Päivälehti*-kriitikeissään jopa hämmästyttävän tarkasti saksalaisen idealismin ajatustapoihin (ks. Huttunen 2011).

Hegelin tärkeä – monien nykytutkijoiden mielestä tärkein – opetus oli, että *kaikki on historiallista*. Historiallisuus oli myös tärkeä osa kansallisen musiikin käsitettä. Ajateltiin, että Suomen musiikin vuosisatainen kehitys ilmensi kansanhengen vähittäistä kehittymistä kohti suurmiestä, jonka roolin Sibelius sai jo nuorella iällään. Kansanhenki purkautui sitten esiin Sibeliuksen varhaisessa tuotannossa, ja kuten artikkelin alussa siteeratuista Merikannon ja Haapasen lausumista nähdään, *Kullervolla* oli erityisasema suomalaisen musiikin syntyteoksena. Esimerkkejä tämänkaltaisesta ajattelusta ei löydy pelkästään suomenkielisiltä kirjoittajilta, vaan esimerkiksi Erik Furuholm lausui Sibelius-elämäkerrassaan (1916), että Sibelius oli ensimmäinen, joka kykeni Suomessa luomaan musiikillista ”taidetta”; Sibeliuksen edeltäjät olivat onnistuneet tekemään vain ”taideteoksia” (Furuholm 1916, 118–119). Furuholmin nationalismi käy ilmi monista kirjan kohdista, ja hänen ajatuksensa ilmeisesti oli, että kansallinen musiikki laajana ilmiönä oli Sibeliuksen ansiota, aikaisempien säveltäjien saavutukset olivat parhaimmillaankin vain joukko ”taideteoksia”.

Suurmiehillä oli Hegelin filosofiassa olennainen merkitys. Historia oli Hegelille hengen itsetiedostamisen vähittäistä kehitystä kohti vapautta, ja suurmiehet olivat hänen filosofiassaan Aristoteleen termein historian ”vaikuttava syy”. Henki oli historian ”formaali syy”, prosessin lopussa oleva vapaus historian ”teleologinen syy” ja seuraavan vaiheen mahdollisuuden sisältävä tilanne historian ”materiaalinen syy”.

---

3 Herderin ja Hegelin historiankäsitteiden eroista ja yhtäläisyyksistä ks. Kotkavirta 2006, 185–187.

Sibeliuksen merkitys Suomen musiikin historian suurmiehenä on ymmärrettävä tätä käsitteellistä taustaa vasten. Ilman suurmiestä kansanhengen kehitys olisi jäänyt vajaaksi.

Suomalaisen musiikin esiin murtautuminen yhdessä teoksessa ei vähennä kansallisen musiikin historiallista luonnetta. Tämä voidaan ymmärtää klassisen dialektiikan käsitteiden ”määrällinen” ja ”laadullinen muutos” avulla.<sup>4</sup> *Kullervo* merkitsi laadullista muutosta Suomen musiikin historiassa. Kansanhengen edistyminen oli siihen asti ollut määrällistä. *Kullervo* ei käänteentekevyydestään huolimatta seissyt historian virran ulkopuolella, vaan se oli olennainen osa kansanhengen vähittäistä ja sitkeää kehityskulkua.

Suomen musiikin historia alkoi laajana ilmiönä hahmottua 1900-luvun alkuvuosina Otto Anderssonin uraa uurtaneissa kirjoituksissa, jotka ilmestyivät *Finsk musikrevy* -lehdessä ja joiden sisällön Andersson kokosi kirjaansa *Inbemska musiksträfoanden* (1907). Andersson kirjoitti noissa teksteissään johdonmukaista ja tarkkanäköistä Suomen musiikin tarinaa keskiajalta Paciukseen ja ennakoி samalla jo varsin tarkkaan niitä linjoja, joiden mukaan Suomen musiikin historiaa hahmotetaan paljolti yhä tänä päivänä. Samalla syntyi klassisen musiikin piirissä yleinen ajattelutapa, jonka valossa ”Suomen” käsite on laaja ja ”musiikin” käsite suppea. *Piae cantiones*, Carl Ludwig Lithander ja Bernhard Henrik Crusell, joiden identiteetti suomalaisina musiikki-ilmiönä on vähintäänkin kyseenalainen, hyväksyttiin 1900-luvun alkupuolella ongelmatomasti suomalaisiksi säveltäjiksi, mutta samalla suomalaiskansallisen musiikin tarina haluttiin rajata tiukasti klassiseen musiikkiin. Heikki Klemetti oli poikkeus tässä kuvassa: hän käsitteli avarakatseisesti rinnakkain suomalaista kansan- ja klassista musiikkia.

Vapauden käsite ja yhteiskunnallisen vapauden tavoittelu olivat tärkeä osa 1800-luvun filosofiaa. Hegelin filosofiassa vapaus ei ollut sellaista liberalistista yksilönvapautta, jota nykyihminen ehkä ajattelee ensimmäiseksi yhteiskunnallisesta vapaudesta puhuessaan. Vapaus ei myöskään rajoittunut politiikan ja talouden sfääreihin, vaan se kattoi kaiken inhimillisen elämän, mukaan lukien taide (ks. esim. Mäkelä 2000, xii). Hegelin filosofiassa vapaus merkitsi sitä, että yksilön ja yhteiskunnan edut lyövät kättä. Hänen valtio-oppinsa lähtee liikkeelle mm. yksityisen (moraali) ja yleisen (laki) dialektiikasta, josta koko valtion käsite lopulta sukeutuu. Hegel on usein leimattu ankarana preussilaisen valtiojärjestyksen filosofiksi, mutta hän oli myös saanut merkittäviä ihanteita Ranskan vallankumouksesta, jonka perintö ylipäänsä oli tärkeä osa saksalaisen 1800-luvun vaihteen ja alun idealismin rakentumista.

Kansallisen musiikin vapaus sisälsi kaksi tasoa. Ensinnäkin kansalliselle musiikille asetettiin sama originaalisuuden vaatimus, joka oli tyypillinen yleensäkin 1800-luvun musiikinestetiikalle. Sävelteoksen piti olla yhtä aikaa uudistuksellinen ja

4 Jos esimerkiksi lämmitämme vettä liedellä, on veden lämpiäminen aluksi määrällistä, mutta sillä hetkellä kun vesi alkaa kiehua, muutoksesta tulee laadullinen. Tai ihminen voi menettää hiuksia tiettyyn pisteeseen saakka, jossa sanomme, että hän on ”kalju” – tällöin määrällinen muutos on kääntynyt laadulliseksi.

välittömän inspiraation varassa kirjoitettu. Kansallisen musiikin käsitteeseen sisältyy ajatus, että aidosti kansallinen musiikki ei saa olla laskelmoitua. Uskottiin ja vaadittiin, että säveltäjän täytyy synnynnäisten taipumustensa avulla kirjoittaa kansallista säveltaidetta.

Toiseksi 1900-luvun alkupuolen ihmisille näyttää olleen itsestään selvää, että suomalaisen musiikin kansallisuus yleisen tason ilmiönä oli sisäsyntyistä ja se muisuttu valtiollista itsenäisyyttä. Toivo Haapanen, jonka historiankuvaa tutkitaan tarkemmin edempänä, kiteytti tämän tekstissään, joka sisältyi vuonna 1942 ilmestyneeseen *Itsenäinen isänmaa* -kirjaan:

Suomen säveltaiteen historiassa on havaittavissa selvä kehityskulku kansallista itsenäistymistä kohti, joka voidaan katsoa saavutetuksi viime vuosisadan loppuvuosikymmeninä. Maamme säveltaiteellinen kulttuuri, joka jo 1700-luvun lopulla oli elänyt kauniin kukoistuksen, suuntautui 1800-luvulla ratkaisevasti kansallisen kehityksen tielle, ja vuosisadan loppuun mennessä olivat hedelmät kypsyneet. Ennen kaikkea Jean Sibeliuksen 1890-luvun teokset olivat merkinä siitä, että suomalainen musiikki oli saavuttanut, paitsi taiteellisesti arvokasta tasoa, myös henkisen itsenäisyyden, löytänyt oman sävelensä. (Haapanen 1942, 362–363.)

Tällainen ajattelutapa ei tietenkään sulkenut pois suomalaisen musiikin ja erityisesti Sibeliuksen kansainvälistä relevanssia. Pikemminkin uskottiin, että kansallinen omalaatuisuus on kansainvälisen merkityksen edellytys ja tae.

*Topos* on taiteen reseptiotutkimuksessa käytettävä termi, jolla viitataan jotain säveltäjää, teosta, tuotantoa tai tyyliä koskeviin vakiintuneisiin puheenparsiin ja luonnehdintoihin. *Topos* ei ole sama asia kuin klisee, vaikka nämä kaksi käsitettä joskus ovat lähellä toisiaan. Ajatus, että Beethoven oli ”titaani” on epäilemättä kliseinen, mutta Beethoveniin liittyy myös sellaisia *topoksia*, jotka ovat informatiivisia ja perusteltuja.<sup>5</sup> Kun merkittäviksi katsottujen säveltäjien reseptiota on tutkittu, on havaittu, että vakiintuneet *topokset* on liitetty heihin monesti jo hyvin varhain. Myös perinnäiseen Sibelius-kuvaan sisältynee piirteitä, joiden avulla Sibeliuksen musiikkia haluttiin ymmärtää jo säveltäjän nuoruudessa. Tämän selvittäminen vaatii kuitenkin lisää reseptiohistoriallista tutkimustyötä.

Ymmärtääkseni kansalliseen musiikkiin liitetyt keskeiset määreet esiintyivät kiteytettyinä jo R. F. von Willebrandin tekstissä vuodelta 1893:

Alku kotimaiseen säveltaiteeseen on jo olemassa. Yhä enemmän rupeaa olemaan sellaisia musiikkiteoksia, jotka ovat ottaneet aiheensa runonlaulusta ja kansanlaulun vienoista sävelistä tahi maamme uneksevasta, ihanasta luonnosta, taikka jotka innostavasti ovat tulkinneet yhteiskuntamme elämässä liikkuvia tunteita ja rientoja. (Willebrand 2014 [1898], 413.)<sup>6</sup>

5 Beethoveniin liitetystä *topoksista* ks. Eggebrecht 1972.

6 Viittaa kirjan toisen painoksen (1898) uudelleenjulkaisuun vuodelta 2014. Kirjan ensimmäinen painos ilmestyi 1893.

Kansallisen musiikin keskeisiä tunnusmerkkejä – jotka toistuivat sittemmin monissa kirjoituksissa – oli Willebrandin mukaan neljä: kalevalaisuus (tai runonlaulunkaltaisuus), kansanmusiikinomaisuus, suomalainen luonto sekä yhteiskunnalliset tunnot. Esimerkkejä näistä määreistä löytyy lukemattomista suomalaisista kirjoituksista, eikä ole liioiteltua pitää näitä neljää kansallisen musiikin tunnusmerkkiä sellaisina *topoksina*, joita reseptiohistoriallisessa taiteentutkimuksessa pyritään erittelemään.

En lähde tässä tutkimaan seikkaperäisestä kaikkia neljää kansallista *toposta*, vaan kansallisen musiikin käsitteen selventämiseksi otan esille vain yhden, nimittäin kansanmusiikinomaisuuden.

Kansanmusiikki oli yksi merkittävimpiä kansallisia symboleja, joita 1800-luvun kansallisuusaate otti haltuunsa, ja kansallisuusaatteesta kumpuavan musiikkikäsitteen piti välttämättä ottaa kantaa kansanmusiikin ja taidemusiikin välisiin suhteisiin. Kun lukee aikakauden kirjoittelua Sibeliuksesta ja muusta kansallisesta musiikista, saa pian sen vaikutelman, että suhde kansanmusiikkiin oli ambivalentti – jopa vaivautunut, jos vahva ilmaus sallitaan. Ajatuksena oli, että Sibeliuksen musiikilla oli selvä yhteys kansanmusiikkiin, mutta Sibelius ei lainaillut tai jäljitellyt kansanmusiikkia sellaisenaan. Uskottiin, että Sibelius ei käyttänyt sävellyksissään valmista kansanmusiikkia – ja tietenkin myös Sibelius itse ruokki tätä käsitystä.

Kansanmusiikinomaisuuden piti kummuta säveltäjän originaalisesta luomis-työstä. Heikki Klemetti esitti vuonna 1919, että Sibelius on ”kansanlaulaja”. Hänen musiikkinsa on ”tavallaan” kansanmusiikkia, mutta kuitenkin autenttista Sibeliusta. Samalla nähdään, miten kansan- ja niin kutsuttu taidemusiikki sulautuvat toisiinsa Klemetin ajatuksissa:

Kuka luovalla kyvyllä varustettu kansanlaulaja tahansa laati sävelmän, joka melodiarakenteeltaan kyllä sopisi jonkun keskiaikaisen graduaali- ja tai minnelaulupergamentin lehdiltä otetuksi, mutta joka kuitenkin on kotoisin Suomen saloilta. Samanlainen kansanlaulaja on Sibelius. Joku toinen Pekkala on saattanut toisaalla hyräillä samoja säveliä, mutta ne jäivät luonnonkukiksi karjapolun oheen. (Klemetti 1919, 29–30.)

Ennen toista maailmansotaa ilmestyneistä Sibeliuksen kirjoituksista on tässä yhteydessä mainittava myös A. O. Väisänen ”Sibelius ja kansanmusiikki”, joka ilmestyi *Kalevalaseuran vuosikirjassa* vuonna 1936. Väisänen vertailee ennen kaikkea Sibeliuksen teosten melodiikkaa (”musiikin lihaksistoa”) kansansävelmien tyypillisiin rakenteisiin ja esittää artikkelin lopussa yleisen näkemyksensä asiasta:

On siis pääteltävä, että Sibelius ei ole käyttänyt aiheinaan kansansävelmiä sellaisinaan, kuten monet muut säveltäjät aikojen kuluessa ovat tehneet, vaan kalevalaisen sävelmistön tyypilliset piirteet ovat hedelmöittäneet hänen mielikuvitustaan, ja sävelmämuistumat ovat pulpahtaneet hänen ajastaan uudessa asussa. (Väisänen 1936, 287.)

Kansallisen musiikin käsite koostuu siis kolmesta komponentista. Ensinnäkin historiallinen ulottuvuus kytki sen yleiseen kansanhengen käsitteeseen sekä hegeliläisiin ajatuksiin määrällisestä ja laadullisesta muutoksesta, historian suurmiesten merkityksestä hengen historian ”syynä” sekä ylipäänsä ”kaiken” historiallisuudesta. Toiseksi kansallisen musiikin vapaus oli sen omaehtoisuutta: yksittäinen säveltäjä oli originaalisuudessaan ehdottoman vapaa, ja samalla kansallinen musiikki oli myös laajempaan ilmiönä itsenäistä (mutta kuitenkin kansainvälisesti relevanttia). Kolmanneksi kansalliset *topokset* täsmensivät kansallisen musiikin olemusta, ja samalla ne paljastavat kansallisen musiikin vapauten liittyneitä oletuksia ja latauksia.

### 1930-LUKU MUSIIKINHISTORIAALLISTEN TILANTEIDEN VERKOSTONA

1930-luku lienee Suomen musiikin historian tuotteliaimpia aikakausia. Uusien sävellysten suureen määrään vaikuttivat muun muassa *Kalevalan* juhlavuosi 1935 ja siihen liittyneet Sortavalan laulujuhlat, joilla kantaesitettiin useita kansalliseepokseen liittyviä musiikkiteoksia. Vallitseva käsitys 1930-luvusta painottaa yleensä sellaisia asioita kuin kansallismielisyys, oikeistolaisuus (jopa äärioikeistolaisuus) ja läheiset Saksa-yhteydet. Erkki Salmenhaara käyttää kirjassaan *Uuden musiikin kynnyksellä* (1996) termiä ”ikkunat kiinni” puhuessaan 1930-luvun jälkipuoliskon suomalaisesta musiikista, ja ”1930-luvun henki” on vakiintunut puheenparsi kun halutaan kuva- ta vanhoillisia ja kansallisesti sisäänpäin lämpiäviä ihmisiä ja asenteita.<sup>7</sup> Mielestäni nämä kaavoihin kangistuneet leimat ovat vain osatotuus 1930-luvun monitahoisesta musiikkikulttuurista.

1930-luvulla eli rinnakkain useita sukupolvia, ja on nähdäkseni mielekästä hah- mottaa aikakausi eräänlaiseksi historiallisten tilanteiden verkostoksi. Eri säveltäjillä ja muilla musiikin tekijöillä oli erilainen perspektiivi vallitseviin olosuhteisiin. Ei ol- lut yhtä musiikillis-tyylillistä valtailmiötä, ei ehyttä, yksinkertaiseksi konstellatioksi rakennettavaa historiallista struktuuria, vaan monimutkainen historiallisten tilantei- den konstellatio, joka voidaan – ainakin tämän artikkelin puitteissa – rekonstruoida vain osittaisesti.

Robert Kajanus ja Jean Sibelius – siis ne toimijat, jotka olivat olleet rakentamas- sa kansallista musiikkia ja kansallisen musiikin ideaa – vaikuttivat suomalaisessa musiikkikulttuurissa vielä 1930-luvulla. Kajanus toimi kapellimestarina ja musiikki- hallinnon vaikuttajana aina kuolemaansa vuonna 1933 saakka. Sibeliuksen kohdalla on myöhemmin puhuttu 1920-luvun loppupuolella alkaneesta ”Ainolan hiljaisuus- desta”, mutta Sibeliuksen ”vaikeneminen” on pitkälti myytti, jota ei usein pysähdytä

7 Salmenhaaran (1996, 409–411) mukaan *Kalevalan* ”riemuvuosi” 1935 merkitsi käännettä kohti ”kansallista tuntemistapaa”.

riittävästi analysoimaan. Sibelius sävelsi kahdeksatta sinfoniaa ja monia pienempiä teoksia, ja aikalaiset tuskin ajattelivat, että hän olisi vaiennut tai vetäytynyt säveltäjänä. Sibeliuksen 70-vuotisjuhla vastavalmistuneessa Messuhallissa (nykyisessä Kisa-hallissa) vuonna 1935 oli kansallishenkinen juhla, johon oli kokoontunut suuri joukko maan poliittista eliittiä. Samana vuonna ilmestynyt Karl Ekman nuoremman Sibelius-kirja pyrki avaamaan säveltäjän yksityistä elämää suurelle yleisölle (Ekman 1935). Kolmantena, niin ikään vanhaa sukupolvea edustaneena musiikkihenkilönä voidaan mainita Ilmari Krohn, joka nautti musiikkitieteilijänä suurta arvostusta musiikkiväen piirissä. Krohn julkaisi viisiosaisen *Musiikin teorian oppijaksonsa* tärkeimmän osan *Muoto-opin* vuonna 1937 (Krohn 1937), ja antoi tällä teoksella virikkeitä 1940- ja 50-lukujen Sibelius-tutkimukselle. Hänet tunnettiin myös säveltäjänä ja urkurina.

Nuoremmat sukupolvet muodostivat 1930-luvun musiikkikulttuurissa monitasoisen kerrostuman. Sibeliuksen jälkeen aikanaan esille nousseista säveltäjistä Erkki Melartin, Leevi Madetoja ja Selim Palmgren olivat yhä aktiivisia toimijoita. Kansalliset aiheet olivat olleet näiden säveltäjien nuoruudessa ilmeisesti itsestäänselvyys, mutta heidän varovainen irrottautumisensa Sibeliuksen esikuvasta näkyy muun muassa heidän suhteessaan musiikinlajeihin. Palmgren ei säveltänyt yhtään sinfoniaa, ja Melartinin kuusi sinfoniaa poikkeavat taiteellisilta ideoiltaan Sibeliuksen sinfonioista. Sinfonia nro 6 (1924/35), jolla ei ole sävellajimerkintää ja joka kuvaa ihmisen vaellusta neljän elementin (maa, vesi, tuli, ilma) läpi, on vahvin esimerkki tästä. Madetoja sävelsi kolme sinfoniaa, mutta hän sai suurimman menestyksensä oopperallaan *Pohjalaisia* (1918–23) vuonna 1924: teos koettiin Suomessa ”kansallisoopperaksi” ja sitä esitettiin jonkin verran myös ulkomailla. Vuonna 1935 kantaesitetty Madetojan toinen ooppera *Juba* (n. 1927–34) sen sijaan ei ollut menestys eikä se ole koskaan synnyttänyt samankaltaista innostusta tai arvontoa kuin *Pohjalaisia*. Myös hieman edellisiä nuoremman Yrjö Kilpisen lieidin keskittynyt tuotanto poikkesi lajiprofiililtaan hänen aikalaistensa ja edeltäjiensä saavutuksista. Kilpisen menestys 1930-luvun ja sota-ajan Saksassa on tunnettu tosiasia, ja hänen ohellaan myös muutamat suomalaiset laulajat olivat erittäin suosittuja Saksassa ja Saksan vaikutuspiiriin kuuluneissa maissa.

Itsenäistymisen jälkeen julkisuuteen nousseet niin kutsutut modernistit (Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja Ernest Pingoud) olivat eläneet taiteellisesti traumaattisen 1920-luvun, ja sekä Aarre Merikannon että Raition 1930-luvun tuotannot ilmentävät pyrkimystä päästä ulos 1920-luvun tilanteesta. Merikanto suoritti tyyllilisen ”peruuntumisen”<sup>8</sup> 1930-luvun alkupuolella, ja Raitio siirtyi säveltämään oopperoita. ”1920-luvun modernismista” on tullut suomalaisessa musiikkikirjoittelussa myytti, jota pitäisi tulevaisuudessa purkaa. Tuohon myyttiin sisältyy ajoittain musta-

8 Aarre Merikanto käytti itse tätä termiä vuonna 1957 antamassaan haastattelussa ja yhdisti sen Kajanuksen ehdotukseen: ”Niin, tästä alkoi se peruuntuminen. Ihmeellistä, että Kajanus ehdotti sitä, ja hänen kuolinvuonnaan se alkoi.” (Siteerattu Salmenhaaran 1996, 278 mukaan.)



valkoisia piirteitä: ei ole ollut harvinaista, että erityisesti Aarre Merikannon kohdalla 1920-luvun tuotantoa on ihailtu ja hänen myöhempää tuotantoaan on pidetty vähempiarvoisena; tyyllillisen muutoksen syyksi on esitetty toisinaan morfiinin käyttöä, toisinaan väärinymmärretyksi jäämisen aiheuttamaa pettymystä. Joka tapauksessa Merikannon, Raition ja Pingoud'n tilanne ja perspektiivi olivat 1930-luvulla aivan toisenlaiset kuin äsken käsitellyn Melartinin, Madetojan ja Palmgrenin ikäpolven.

Vielä astetta nuoremmista säveltäjistä Uno Klami ja Sulho Ranta olivat debytoineet 1920-luvun puolella, ja 1930-luvulla mukaan tuli uusia, yhä nuorempia nimiä: Tauno Pyllkkänen, Taneli Kuusisto, Jouko Tolonen, Ahti Sonninen, Eino Roiha, Helvi Leiviskä ja monia muita. Siinä missä Klami oli ilmeisesti menestyksekkäin Sibeliuksen jälkeinen säveltäjä, Ranta jäi säveltäjänä pian unohduksiin, ja äsken mainittua nuorinta polvea voisi kutsua Suomen musiikin kadotetuksi sukupolveksi: sota ja toisen maailmansodan jälkeinen tilanne, joka vaati panostusta musiikkiinstituutioiden toimintaan, rajoittivat heidän tuotantojaan. Klamin uudenlainen, usklossuudesta, Venäjältä, Ranskasta ja Espanjasta vaikutteita saanut ote oli ajoittaisessa ironisuudessaan ja humoristisuudessaan uutta suomalaisessa kulttuurissa. Rannan varhaiset teokset, joille oli ominaista muun muassa eksotiikka (japanilaisaiheet), odottavat vielä arviointiaan, samoin äsken mainitun 1930-luvun nuorimman sukupolven saavutukset.

Tässä on mainittu vain 1930-luvun tunnetuimpia ja kanonisoituneimpia nimiä. Heidän rinnallaan vaikutti lukuisia muita tekijöitä, niin esiintyjiä kuin säveltäjiä, joilla oli roolinsa 1930-luvun moni-ilmeisessä kokonaiskuvassa. Jazz, elokuvamusiikki (sekä mykkä- että äänielokuvien) ja populaarikulttuurin nouseva esiinmarssi olivat niin ikään osa 1930-lukua, ja niillä oli monia kosketuskohtia niin kutsutun klassisen musiikin kenttään. Musiikkiin liittyi toki poliittisia elementtejä (ajateltakoon pelkästään Raition sävellystä *Mustapaitojen marssi* tai hänen oopperansa *Prinsessa Cecilia* kantaesitystä, johon vuonna 1936 saapui joukko saksalaisia kriitikoita), mutta koko aikakautta ei voi leimata sellaisilla yksipuolisilla epiteeteillä kuin ”ikkunat kiinni” tai ”30-luvun henki”.

1930-lukuun sisältyi ristiriitaisia piirteitä, jotka toisinaan kiteytyivät yhteen ja samaan persoonaan – tai ainakin jotkut musiikki-ihmiset saattoivat käyttäytyä joissain tilanteissa yllättävästi ja maineensa vastaisesti. Heikki Klemetti on usein leimattu ääriationalistiseksi ja -konservatiiviseksi fennomaaniksi, jolta ei löytynyt uskoa tai ymmärrystä uusien musiikki-ilmiöiden suhteen. Klemetin reaktio kriitikkona niihin kahteen konserttiin, joissa Helsingin kaupunginorkesteri esitti Georg Schnéevoigtin johdolla neuvostoliittolaista musiikkia (Dmitri Shostakovitshin sinfonia nro 1 vuonna 1934 ja Aleksandr Mosolovin *Teräsvalimo* nimellä ”Koneiden sinfonia” vuonna 1936), oli kuitenkin kiinnostunut ja selkeän myönteinen.

Toinen esimerkki, joka kertoo musiikkihenkilöiden sisäisistä ristiriitaisuuksista ja jaakobinpainista, on Sulho Rannan kirjoitus ”Atonaalisuus on kuollut, eläköön atonaalisuus” vuodelta 1929 (Ranta 1929). Ranta oli nuori, modernilla ilmaisullaan

huomiota herättänyt säveltäjä ja kirjoittaja, joka tässä artikkelissaan kuitenkin esitti epäileviä ajatuksia atonaalisuudesta. Rannan mukaan atonaalisuus oli mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä, ja lisäksi atonaalisuuden aika oli jo mennyt ohi. Hämmentävien samankaltaisten ajatusten löytyä sitten Ilmari Krohnin *Tietosanakirjaan* kirjoittamasta hakusanasta ”atonaalisuus” (Krohn 1931). Krohnin asenne on tässä hakusanassa niin konservatiivinen, että hän kompastuu omiin jalkoihinsa: hänen mukaansa atonaalisuus on sekä mahdotonta että paheksuttavaa (tonaalisuudesta voi poiketa kuitenkin tilapäisesti). Voi hyvin kysyä, onko mieltä paheksua sellaista, mikä muutenkin on mahdotonta. Ei ole luultavasi sattumaa, että Krohnin ja Rannan näkemykset olivat lähellä toisiaan. Ranta oli suorittanut filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa vuonna 1925, ja on täysin mahdollista ja jopa todennäköistä, että atonaalisuuskysymystä on sivuttu Krohnin opetuksessa. Yllättävää on näiden näkemysten sijoittuminen kirjoittajien yleiseen profiliin: Krohn oli vanhan polven ääriarvanhoilliseksi leimattu ihminen, Ranta taas nuori ja avarakatseinen mies.<sup>9</sup>

Tällaiset ristiriitaisuudet ja henkilön yleiseen profiliin nähden yllättävät kommentit (Klemetin myönteinen asenne neuvostomusiikkiin ja Rannan konservatiivinen atonaalisuuskäsitys) kertovat mielestäni jotain olennaista 1930-luvun suomalaisesta musiikkimaailmasta. Samantapaisia ristiriitaisuuksia sisältyi myös kansallisen musiikin käsitteen viljelyyn 1930-luvulla. Käsittelem tätä ilmiötä tuonnempana, mutta sitä ennen on tarkasteltava lyhyesti ideologian peruspiirteitä.

## IDEOLOGIAN PERUSPIIRTEITÄ

Ideologiakritiikki liitetään yleensä vahvimmin Karl Marxin nimeen. Marx käsitteli ideologian olemusta jo varhaisessa teoksessaan *Die Deutsche Ideologie* (1844–45), ja hän jatkoi aiheen kehittelyä sitten myöhemmässä tuotannossaan. Marx ei määrittellyt ideologian käsitettä missään yhteydessä, ja vaikuttaa, että hänen käsityksensä ideologian käsitteen luonteesta, alasta ja rajoista muuttui vuosien varrella. Ideologian pääpiirteet ovat kuitenkin selvät. Ideologia peitti ja hämärsi todellisuutta ja todellisuuden epäkohtia. Se oli hallitsevan luokan etujen ilmausta.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollisuutta pureutua Marxin ideologiakritiikkiin perin juurin. Tulkinnat Marxin teoksista ovat usein olleet keskenään ristiriitaisia, ja tässä tyydytään ottamaan esiin vain muutama keskeinen ja kiistattomaksi katsottava kohta. (Yksi keskeinen kiistakysymys koskee ideologian luonnetta käytäntönä ja tietona. Eräiden tulkintojen mukaan ideologialla ei ollut Marxin filosofiassa mitään tietoon tai tietokykyyn liittyvää merkitystä: se oli tämän tulkinnan mukaan hänelle vain yhteiskunnallisen käytännön ilmenemismuoto. Asetun seuraavassa toiselle

<sup>9</sup> Krohnin tonaalisuuskäsitys juontuu lähinnä Hugo Riemannin tuotannosta, jossa länsimainen duurimolltonaalisuus esitettiin ainoaksi tonaalisuuden lajiksi.

kannalle: ideologia on paitsi käytännön yhteiskuntatoiminnan ilmiö myös episteen kategoria. Tämä siitäkkin huolimatta, että tiede ei ollut Marxille koskaan arvovapaata, vaan sen piti aina edistää yhteiskunnallisia päämääriä.)

Ideologia oli Marxille yksinomaan negatiivinen ilmiö. Hän ei itse keksinyt kaikkia ideologiakritiikkinsä osatekijöitä. Pikemminkin hänen ideologiasuhteensa tulee ymmärrettäväksi, kun tarkastellaan sen historiallisia juuria.

Varhaisimpana ideologiakritiikin edelläkävijänä voidaan pitää englantilaista filosofia Francis Baconia (1561–1626). Bacon puhui filosofiassaan ”idoleista”, jotka ovat puolueetonta ja objektiivista tietoa haittaavia uskomuksia ja kuvitelmia. Filosofian tärkeä tehtävä oli haitallisten ”idolien” juuriminen tieteestä. Baconin tiedekäsitys oli vahvan luonnontieteellinen ja hänen kuuluisin lauseensa oli ”tieto on valtaa”. 1900-luvun filosofiassa tätä lausetta on kuvattu usein kriittisesti luonnon hyödyntämiseen tähtäävän tieteen iskulauseeksi. Baconin idoli-käsitteeseen sisältyy Marxin ideologiakritiikin siemen. ”Idolit” piti poistaa tieteen näköpiiristä, jotta todellisuutta voitaisiin tarkastella sellaisenaan, ilman haitallisia ennakkokäsityksiä. (Ks. esim. Pines 1993, 17–27.)

Termi ”ideologia” esiintyi sitten valistusajan filosofiassa, ja siihen alettiin liittää vahvemmin yhteiskunnalliseen ja uskonnolliseen valtaan liittyviä tulkintoja. Ideologia nähtiin nyt valtaapitävien menetelmäksi sumuttaa ihmisten todellisuuskäsitystä ja samalla pönkittää omaa valtaansa. Tässä ollaan jo varsin lähellä Marxia, mutta käsitys valtaapitävien ”vapaudesta” erottaa Marxin ja valistusfilosofit toisistaan. Valistusfilosofit ajattelivat usein, että valtaapitävät sumuttavat alamaisiaan tarkoituksettisesti: ideologia oli tämän katsannon mukaisesti suunnitelmallista yhteiskunnan ja sen epäkohtien hämärtämistä. Marx sen sijaan katsoi, että hallitseva luokka ei itsekään ollut vapaa yhteiskunnan lainalaisuuksista. Hallitseva luokka ajoi kapitalistisessa yhteiskunnassa omia etujaan ideologian avulla, mutta ei tehnyt sitä vapaasti tai kylmän suunnitelmallisesti. Hallitseva luokka oli pikemminkin tietämätön oman toimintansa perimmäisistä syistä ja motiiveista.

Hegelin filosofiassa esiintyvä ”väärän tietoisuuden” käsite oli Marxin ideologiakritiikin välitön esiaste. Väärä tietoisuus oli ihmisen vieraantuneisuutta hengen kehityksestä. Marx, kuuluisien sanojensa mukaan, käänsi Hegelin filosofian päälleen, ja tämä pätee myös ideologiakritiikkiin. Siinä missä vieraantuneisuus oli Hegelille erkaantumista hengen piiristä, siinä Marx katsoi, että kapitalistinen (= suunnittelematon) yhteiskunta oli tarkastelijalleen läpinäkyvä: se oli siis ideologian peittävä (ks. esim. Torrance 1995, 62). Marxin tavoittelemassa suunnitellussa yhteiskunnassa ei enää ole hämärtävää ideologiaa, ja yhteiskunta on sitä tarkastelevalle ihmiselle läpinäkyvä. Todellisuuden hämartyminen ilmenee esimerkiksi työn ja lisäarvon suhteessa. Kun työntekijä ei kapitalistisessa yhteiskunnassa omista työtään, hän ei tiedosta sitä lisäarvoa, jonka työn omistaja saa työntekijän työpanoksesta.

Theodor W. Adornon filosofia, joka luetaan kuuluvaksi Frankfurtin koulukuntaan (”kriittiseen teoriaan”), sisältää runsaasti viittauksia eri elämänaloilla ilmene-

vään ideologiaan. Adornon filosofista projektia voidaan luonnehtia negatiiviseksi dialektiikaksi: filosofia ei saa lähteä lukkoon lyödyistä ”ensimmäisistä periaatteista”, vaan sen on oltava filosofian, tiedon, yhteiskunnan ja kulttuurin herkeämätöntä kritiikkiä. Adornon filosofiaa on tästä syystä mahdotonta pukea yksinkertaistavaksi järjestelmäksi. Adorno suhtautui kohteisiinsa, olivat ne sitten säveltäjiä tai filosofian klassikoita, usein kriittisesti, ja hänen menetelmänään oli purkaa negatiivisen dialektiikan keinoin kohteidensa sävellyksellisiä virheellisyyksiä tai käsitteellisiä filosofisia ongelmia. Musiikin alalla Adorno pyrki avaamaan musiikkiteosten yhteiskunnallisen ”salakirjoituksen”. Tämän edellytyksenä oli, että musiikin materiaali oli läpikotaisin historiallista; ei ollut mitään luonnon antamaa materiaalia, jonka varassa säveltäjä voisi toimia. Negatiivinen dialektiikka lähti liikkeelle objektin ensisijaisuudesta: sille oli ominaista ”identtisen” ja ”ei-identtisen” ”ei-identtisyys” vastakohtana Hegelin filosofialle, joka tavoitteli minän ja maailman identtisyttä.

Teoksen *Negative Dialektik* (1990 [1966]) luku ”Freiheit: Zur Metakritik der praktischen Vernunft”, joka käsittelee tahdonvapauden ongelmaa ja Immanuel Kantin *Käytännöllisen järjen kritiikkiä*, voidaan yleisellä tasolla katsoa yhdeksi ideologikritiikin versioksi. Adorno osoittaa, että kaikki tahdonvapauden kysymykseen puolesta ja vastaan esitetyt näkemykset on todistettavissa ideologiaksi – myös luonnontieteellishenkisen determinismin. Jäljelle jää luvun lopussa vain joukko tahdonvapauden paradokseja.

Adornon tuotannossa pohditaan myös Marxin filosofiasta juontuvaa ”tavarafetissin” käsitettä. Tavarafetissi on objekti, jolle subjekti antaa uskonnolliseen tunteeseen ja mystiikkaan verrattavia piirteitä. Samalla fetissin reaalinen taloudellinen luonne hämärtyy tai jää kokonaan pimentoon subjektilta. Tavarafetississä on kysymys vieraantumisen ja esineellistämisen. Työntekijä ei kapitalistisessa yhteiskunnassa ymmärrä, että yhteiskunta on työntekijöiden työn tulos; sen sijaan tavaroille annetaan uskonnollista mystiikkaa muistuttava fetissiluonne. Yhteiskunta ei ole työtätekevien hallinnassa, ja tätä hallitsemattomuuden tilaa korvataan fetissiluonteen saaneilla esineellistetyillä tavaroilla. (Ks. esim. Torrance 1995, 112–120.)

Esseessään ”Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” (1998 [1938]) Adorno käsittelee kriittiseen ja pessimistiseen tyliinsä musiikin luonnetta fetissinä. Adornon mukaan nykyihmisen kuuntelutapa on taantunut: se ei ole ”lapsellinen”, vaan se on ”lapsenomainen”, pakotettu regressioon. Ihmiset kuulevat fetissiksi muuttuneessa musiikissa vain irrallisia ”pähänpistoja”; tämä pätee sekä ”kevyeen” musiikkiin että sellaisiin säveltäjiin kuin Sibelius ja Tšaikovski. Kuuntelu ei ole oikealla tavalla strukturaalista, vaan se on hajanaista ja pinnallista. Tyypillinen esimerkki fetisseistä ja taantuneesta kuuntelutavasta ovat kuuluisat esiintyjät: oikeanlaisen kuuntelun sijasta kuulijat palvovat kalliita viuluja ja laulajatahtien ääntä.

On vielä korostettava, että Marxin ja Adornon ideologiakäsitykset ovat – ainaakin henkilökohtaisen mielipiteeni mukaan ja sikäli kuin niiden soveltaminen tänä päivänä on ylipäänsä mielekäästä – epistemologiaa eivätkä politiikkaa. Väärän tietoi-

suuden käsite oli olemassa jo Hegelin filosofiassa, ja Adornon ideologiakriittinen projekti kävi välienselvittelyä koko saksalaisen filosofian tradition kanssa: se siis ei ollut marxilaisuutta, vaikka sen tärkeät juuret ovat Marxin filosofisessa tuotannossa. Ideologiakritiikin soveltaminen 1930-luvun suomalaisiin musiikkiaatteisiin ei siis ole poliittinen kannanotto.

## KANSALLINEN MUSIIKKIAATE 1930-LUVULLA. TOIVO HAAPANEN

Monet sotien välisen ajan musiikkipersonat olivat ällistyttävän monipuolisia ja toimeliaita ihmisiä – ajateltakoon vaikka Heikki Klemettiä, joka oli kuoronjohtaja, säveltäjä, kriitikko, esseisti, suomentaja, kaunokirjailija, kansanperinteen ja musiikin tutkija ja teologien puheopettaja. Yksi lahjakkaimmista oli Toivo Haapanen, jonka toimintaan ja kirjalliseen tuotantoon on syytä pysähtyä.

Haapanen oli tutkija, kapellimestari ja organisaattori. Hän julkaisi vuonna 1924 väitöskirjansa Helsingin yliopiston kirjaston neumijäänteistä (Haapanen 1924a), hänet nimitettiin seuraavana vuonna Helsingin yliopiston dosentiksi, ja vuonna 1929 hänet kiinnitettiin Radio-orkesterin ensimmäiseksi ylikapellimestariksi. Hän toimi myös Yleisradion musiikkipäällikkönä siihen asti, kunnes hänet nimitettiin Helsingin yliopiston musiikkitieteen henkilökohtaiseksi ylimääräiseksi professoriksi vuonna 1946. Radio-orkesterin ylikapellimestarin tehtävää hän hoiti kuolemaansa vuonna 1950 saakka.

Haapanen oli kapellimestarina uuden suomalaisen musiikin ennakkoluuloton esitaistelija, ja pitkälti hänen ansiostaan Yleisradiosta ja Radio-orkesterista tuli uusimpien suomalaisten säveltäjien tärkeitä esitysfoorumeita. Haapanen johti ajoittain myös Helsingin kaupunginorkesterin konsertteja, ja hän johti myös Saksassa vuoden 1933 jälkeen.

Musiikkikirjoittajana ja musiikintutkijana Haapasen aktiviteetit jakautuivat kahteen lohkoon. Väitöskirja, joka oli yhdessä samana vuonna ilmestyneen Martti Helan tutkimuksen (Hela 1924) kanssa ensimmäinen Suomen musiikin historiaa käsitellyt väitöstutkimus, kohdistui Suomen keskiajan musiikkiin. Haapanen julkaisi samalta alalta myös kolme Helsingin yliopiston neumijäänteiden luetteloa, ja hän tietävästi suunnitteli ennen kuolemaansa *Piae cantiones* -kokoelmaan kohdistuvaa tutkimusta. Näiden selkeästi akateemisten tutkimusaktiiviteettien rinnalla Haapanen julkaisi joukon kirjoituksia, jotka kohdistuvat Suomen musiikin historiaan kokonaisuutena. Jo vuonna 1924 ilmestyneeseen Guido Adlerin toimittamaan teokseen *Handbuch der Musikgeschichte* sisältyy Haapasen kirjoittama kuvaus maamme musiikin vaiheista (Haapanen 1924b), ja lopulta Haapanen julkaisi vuonna 1940 kirjansa *Suomen säveltaide*, joka suppeudestaan (177 sivua) huolimatta oli vuosikymmenten ajan perusteellisin esitys aiheestaan. Haapasen kirjoituksista saa ylipäänsä vaikutelman, että hän oli mieltynyt tiivistettyyn esitystapaan. Myös hänen väitöskirjansa on sivumää-

rältään suppea, mutta siinä esitetään neumien yksityiskohtaisen analyysin rinnalla päätelmiä neumijäänteiden kulttuurisista juurista ja Suomen keskiajan musiikin keskieuropalaisista lähtökohdista.

*Suomen säveltaiteen* esipuheessa (päiväty ”kesällä 1940”) todetaan, että kirja on kirjoitettu kesällä 1939 ja että teksti on talvisodasta huolimatta pidetty ennallaan, lukuun ottamatta ”muutamia täydentäviä korjauksia” (Haapanen 1940, 6.).

Tämän artikkelin alussa kuvattu kansallisen musiikin käsite esiintyy ehkä puh-taimmillaan Haapasen kirjoituksissa ja erityisesti *Suomen säveltaiteessa*. Haapasen idea Suomen musiikin kehityksestä oli selväpiirteinen ja se kiteytti monien muiden kirjoittajien esittämiä ajatuksia aiheestaan. Suomen musiikki oli vähittäistä kansan-hengen kehittymistä kohti Sibeliuksen käännteentekeviä nuoruudenteoksia. Haapa-sen pohdinnat Sibeliuksen ja suomalaisen kansanmusiikin suhteesta ovat kuvaavia. Sibeliuksen musiikilla oli yhteys kansanmusiikkiin, mutta Sibelius ei Haapasen mu-kaan missään nimessä lainaillut kansanmusiikkia. Haapasen pohdinnat ovat hieman häilyviä, mutta niistä välittyy kansallisen musiikin käsitteeseen sisältynyt halu erot-taa kansallinen taidemusiikki kansanmusiikin suorasta lainailusta:

Tämä persoonallinen tyyli ei ole luotu siten, että säveltäjä olisi aiheikseen valinnut ja sävellyksiinsä sovitellut suomalaisen kansanmusiikin sävelmiä. Hänen väkevän omape-räinen mielikuvituksensa ei olisi voinut tyytyä jo valmiin aineksen sovitteeluihin missään muodossa. (Haapanen 1940, 100.)

Haapanen jatkaa:

Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että suomalaisella kansanmusiikilla, nimenomaan juuri vanhoilla runosävelmillä, ja Sibeliuksen Kalevala-tyylillä ei olisi mitään yhteyttä – sehän olisikin mahdotonta. - - Nämä [*Karelia-alkusoiton* ja *En sagan*] sävelaiheet eivät kuiten-kaan ole kansanmusiikista otettuja, vaan säveltäjänsä henkistä omaisuutta. (Haapanen 1940, 101.)

Haapasen historiankuvaa ei tietenkään pidä tulkita mustavalkoisesti tai yksinker-taistavasti. Hän erittelee Sibeliuksen henkilökohtaista kehitystä tavalla, joka kertoo merkittävästä perehtyneisyydestä Sibeliuksen teoksiin, ja lisäksi hänen kuvauksensa 1920- ja 30-lukujen suomalaisesta musiikista on kiinnostava ja uutta luova. Haa-panen käsittelee Väinö Raition ja Aarre Merikannon 1920-luvun teoksia (ei kui-tenkaan Merikannon *Jubaa*), ja hän nostaa 1930-luvun johtaviksi säveltäjiksi Uuno Klamin ja Sulho Rannan. Haapasen kirja voitaisiin uusimman musiikin osalta rin-nastaa niihin Otto Anderssonin uraa uurtaviin kirjoituksiin, jotka mainittiin ylem-pänä tässä artikkelissa.

Haapasen toiminnassa ilmenee selvä kahtiajakoisuus, suoranainen ristiriita, joka kaipa selitystä. Hän oli yhtäältä kapellimestarina avarakatseinen uuden suomalai-sen musiikin puolustaja, mutta toisaalta musiikkikirjoittajana (ja nimenomaan Suo-men musiikin yleisten suuntaviivojen kuvaajana) hän tukeutui vuosikymmeniä ai-

kaisemmin syntyneeseen kansallisen musiikin käsitteeseen. Ideologian käsite tarjoaa nähdäkseni yhden avaimen tämän ristiriidan selittämiseksi.

Kun sovelletaan ideologian ja tavarafetissin käsitteitä Suomen musiikin tilanteeseen, on noudatettava suurta varovaisuutta. Erityisesti Adornon tekstit, jotka tyypillisesti kritisoivat säveltäjiä ja filosofian auktoriteetteja, saattavat kannustaa ylimieliseen kirveellä huitomiseen. Tarkoitukseni ei ole irvailla Haapaselle tai saattaa hänen historiankuvaansa naurunalaiseksi. Kysymys on sen sijaan Haapasen edustaman ajattelutavan merkityksestä 1930-luvun kontekstissa, joka oli ratkaisevasti toinen kuin se tilanne, johon kansallisen musiikin käsite 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa syntyi.

Musiikinhistoriallinen tilanne – tai pikemminkin tilanteiden verkosto – oli hajaantunut. Kansallinen musiikki oli edelleen tärkeä suomalaisen musiikin ilmiö, mutta vain yksi niistä. Haapanen oli *Suomen säveltaiteen* perusteella tietoinen 1920-luvun moderneista pyrkimyksistä ja niiden saamasta kylmäkiskoisesta vastaanotosta, ja varsinkin Klamin, mutta epäilemättä myös Rannan uusimmat sävellykset olivat hänelle tuttuja jo pelkästään kapellimestarityön kautta. Haapanen ei kuitenkaan lähtenyt etsimään uutta historiallista kokonaisideaa, vaan perusti teoksensa vanhaan kansallisen musiikin käsitteeseen.

Kansallisen musiikin käsitteellä oli selvä ideologinen funktio 1930-luvun musiikkikulttuurissa. Se tarjosi keinon hallita monimutkaista historiallista tilannetta. Uusimmat musiikilliset ilmiöt on Haapasen kirjassa pakko ymmärtää jonkinlaisiksi Suomen musiikin kansallisen vaiheen seurausilmiöiksi: muuten ei olisi mieltä väittää, että Sibelius suurmiehenä loi *Kullervollaan* ”uuden suomalaisen säveltaiteen”. Samalla kansallisen musiikin käsite hämärsi vallitsevaa musiikillista todellisuutta ja teki siitä läpinäkymättömän. En voi ottaa kantaa siihen, mikä psykologinen tulkinta meidän tulisi esittää Haapasen toiminnasta, mutta tiedolliselta kannalta tilanne oli ilmeinen. Tukeuduttiin vuosikymmeniä aikaisemmin kehittyneeseen käsitykseen kansallisesta musiikista. Tämä käsitys tarjosi keinon jäsentää Suomen musiikin kokonaisuutta tiedollisesti, mutta samalla hämärrettiin uusimman suomalaisen musiikin tilannetta. Tämä tilanne ei ollut enää sen projektin ilmausta, jonka tarpeisiin kansallisen musiikin käsite oli alun perin syntynyt 1930-luku oli kulttuurin alalla poliittisesti latautunut. Oikeistosympatiat ja suoranainen äärioikeistolaisuus olivat itsestäänselvyksiä monille aikakauden kirjailijoille, säveltäjille ja muille taiteilijoille, ja poliittisesti värittyneet Saksa-suhteet leimasivat niin akateemista maailmaa kuin esimerkiksi Haapasen Saksan-vierailuja. Haapasen tulkinnat suomalaisen musiikin kehityksestä olivat myös ideologis-poliittinen valinta.

Voidaanko Haapasen kansallisuuskäsityksestä erityisesti tai 1930-luvun musiikkiasenteesta yleisesti löytää tavarafetissin piirteitä? Tämän artikkelin raameissa on mahdotonta sanoa, miten Sibeliuksen musiikkia kuunneltiin 1930-luvulla, mutta eräät vuosikymmenen ilmiöt viittaavat siihen, että suhtautuminen Sibeliuksen musiikkiin muuttui fetissiluonteiseksi.

Ensinnäkin Sibeliuksen asema alkoi 1930-luvulla institutionalisoitua. Sitä mu-  
kaa kun Sibelius etäänäytyi henkilönä päivänkohtaisesta musiikkikulttuurista, hänes-  
tä alkoi tulla institutionalisoitunut hahmo, jonka tuotannon painopisteet alkoivat  
kanonisoitua. Jo edellä viitattiin Sibeliuksen 70-vuotisjuhlaan, joka oli arvokkuu-  
dessaan ja virallisuudessaan ilmeisesti toista kuin hänen Suomen oloissa ennennä-  
kemättömät 50-vuotisjuhlallisuutensa. Sibelius-kvartetti sai nimensä vuonna 1933,  
Sibelius-Akatemia 1939, ja sen jälkeen ovat seuranneet Sibelius-viikot, Sibelius-  
museo ja myöhemmin Finlandia-talo, Sibeliustalo ja niin edelleen. Tämä on kui-  
tenkin vain yksi puoli Sibeliuksen institutionalisoitumista. Hänen nuoruutensa  
esiintymiset säveltäjänä olivat luonnollisesti olleet vahvan kansallisia tapahtumia,  
joiden pyrkimykset olivat usein heterogeeniset – ajateltakoon vaikka *Karelia*-sarjan  
kantaesitystä Viipurilaisen osakunnan tilaisuudessa vuonna 1893. Sibelius johti pää-  
sääntöisesti itse sinfonioidensa kantaesitykset Helsingissä, ja kantaesitykset fokusoi-  
tuivat häneen henkilönä: sinfonioiden osien välissä pidettiin puheita ja ojennettiin  
laakeriseppeleitä. 1930-luvulla tilanne oli toinen. Sibeliuksen sinfoniaista oli tullut  
”kantaohjelmistoa”, ja ne vakiintuivat osaksi sinfoniakonserttien repertoaareja. Sibe-  
liuksen musiikkia alettiin ”kuluttaa”, ja siitä tuli toisenlaisen palvonnan kohde kuin  
mitä se oli ollut 1900-luvun alussa. Lyhyesti: se sai fetissin piirteitä.

Toiseksi on joskus kysytty, miksi Sibeliuksen musiikkia ei tutkittu tieteellisesti  
ennen toista maailmansotaa. Olen aikaisemmin vastannut tähän kysymykseen sit-  
ten, että Sibelius-kirjoittelu oli toista maailmansotaa edeltäneille tutkijoille tiedettä,  
vaikka se meidän silmissämme näyttää enemmän esseistiikalta kuin musiikkitie-  
teelliseltä tutkimukselta. Sibelius-kirjoittelu oli hengentiedettä, joka pyrki tavoitta-  
maan säveltäjän kansallisen ominaisuuteen ja samalla koko suomalaisen musiikin  
ydinolemuksen. Fetissin käsite avaa toisenlaisen näkökulman toista maailmansotaa  
edeltäneeseen Sibelius-kirjoitteluun. Suomessa ei juuri julkaistu musiikkianalyyt-  
tisiä Sibelius-tekstejä ennen toisen maailmansodan syttymistä.<sup>10</sup> Leevi Madetojan  
kirjoitelma *Jean Sibeliuksen I. ja II. sinfoniat* (1930) on kirjoittajansa asiantuntemuk-  
seen ja musiikilliseen sivistykseen nähden pinnallinen yritys hahmottaa Sibeliuksen  
teosten rakenteita, ja *Suomen säveltäiteessä* Haapanen tyytyi pohtimaan Sibeliuksen  
musiikin haasteita analyttiselle tarkastelulle:

Päinvastoin, sinfoniaissa ilmenee, kolmannesta lähtien, pyrkimys kehittää itse sinfonian ra-  
kennetta uuteen suuntaan. Vertauskohtien etsinnässä joutuu analysoija jälleen pulaan, sillä  
Sibeliuksen myöhäisemmät sinfoniat ovat mitä suurimmassa määrin yksinäisiä ilmiöitä nyky-  
aikaisessa musiikissa. (Haapanen 1940, 109.)

Eino Roiha esitteli ulkomaisia Sibelius-analyyseja *Musiikkitiedossa* vuonna 1936  
(Roiha 1936), ja vuonna 1941 hän sitten väitteli tohtoriksi ensimmäisellä suomalai-

<sup>10</sup> Poikkeuksia olivat lähinnä eräät Otto Anderssonin ja Erik Furuohjelman kirjoitukset, joissa käsiteltiin Sibe-  
liuksen teosten rakenteita.



sella musiikkianalyttisellä Sibelius-tutkimuksella (Roiha 1941). Roihan väitöskirja perustuu lähinnä Krohnin *Muoto-opin* metodiikkaan, ja jonkin verran myöhemmin Krohn julkaisi sitten omat laajat Sibelius-tutkimuksensa, joissa muotoanalyysseja täydennetään ”kirjoittajan poeettisiin visioihin” nojaavilla sisältötulkinnoilla. On mainittu, että Roihan vastaväittäjänä toiminut Toivo Haapanen esitti väitöstilaisuudessa kiinnostavia analyttisiä näkemyksiä Sibeliuksen sinfoniaista, mutta näitä näkemyksiä ei käsittääkseni löydy mistään julkaistusta lähteestä.

Tähänastisen Suomen musiikin historian tutkimuksen perusteella on mahdollonta ottaa kantaa siihen kysymykseen, miten Sibeliuksen musiikkia kuunneltiin 1930-luvulla: oliko kuuntelemisessa mukana strukturaalisen vastaanoton piirteitä sen kaltaisina mitä Adorno vaati ”hyvältä” musiikinkuuntelulta, vai vastasiko kuuntelutapa enemmänkin Adornon termein taantunutta musiikin kuulemista – siis sellaista otetta, joka on hajaantunut ja etsii musiikista vain hienoja ja mukaansatempaavia ”päähänpistoja” totuudellisen strukturaalisen kuuntelemisen sijasta. Sibelius-kirjoittelun luonne antaa kuitenkin osittaisen avaimen tuon ajan Sibelius-suhteen ymmärtämiseksi. Haapanen siis pohti kirjassaan Sibeliuksen sinfoniaihin kohdistuvien analyysien haasteita, mutta tekstikatkelma, joka on omistettu toisen sinfonian kuvaamiselle, keskittyy sinfonian keskeisten momenttien tunnelmien ja sisältöjen tulkintaan. Haapasen ote – lyhytsanaisuudestaan huolimatta – ei yleisellä tasolla ole kaukana Krohnin myöhemmin julkaisemista sisältötulkinnoista, mutta tästä kuvauksesta puuttuu kokonaan musiikkianalyttinen, struktuureja systemoiva ote; painopiste on irrallisiksi jäävien tuokioiden dramatiikassa:

Ensimmäinen osa, joka alkaa pastoraalisen sävelin, on pääasiallisesti johdattavaa laatua. Ne vastakkaiset voimat, jotka jo tässä tulevat näkyviin, aiheuttavat sitten toisessa osassa synkän, valtavan painiskelun kohtalon kanssa – teoksen sisäinen logiikka on siis tavallaan vaihtanut ensimmäisen ja toisen sinfoniaosan perinteiset tehtävät. Seuraa vireä, raju *Vivacissimo*, jonka keskeyttää ihmeellisen kaunis pastoraaliepisode, ja ilman taukoa siirrytään finaalin juhallisiin, voittoa julistaviin alkusäveliin. Vasta nyt ratkaistaan taistelu: synkkä voima esiintyy uudestaan, tällä kertaa verhotussa, melkein mystillisessä muodossa, ja nousee vähitellen tuskantäyteiseksi, harvinaisen suggestiiviseksi lauluksi, kunnes riemullinen loppukohous – vaikuttavimpia koko sinfonisessa musiikissa – julistaa taistelun päättyneeksi, tällä kertaa voittoon. (Haapanen 1940, 108.)

Haapanen tietenkin suuntasi kirjansa musiikinystävälle, ei akateemisille musiikintutkijoille. Äsken siteerattu, tekstinä hienosti kirjoitettu katkelma hahmottelee sinfoniaa nimenomaan dramatiikan kannalta ratkaisevien, mutta struktuurien kannalta erillisten yksityiskohtien kautta. Sibeliuksen toisen sinfonian ideaalivastanottaja ei tässä ole strukturaalinen kuulija, vaan sellainen vastaanottaja, joka etsii musiikista dramaattisia katkelmia ja yksityiskohtia. Tässä mielessä voimme arvella jotain 1930-luvun kuuntelutavasta. Päätelmä on epäsuora, mutta jos Haapasen eloisaa kuvausta implikoi jotain Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian oletetusta ideaalivastanottajasta, niin Sibelius-suhteessa oli regressoituneen kuuntelutavan piirteitä.

Jos toinen edellä esitetty oletus Sibeliuksen institutionalisoitumisesta ja hänen teostensa ”vajoamisesta” osaksi kantaohjelmistoa on paikkansapitävä, niin kuuntelun regressiivisyys korreloi jonkinasteisen fetissi-ilmiön kanssa. Kun suomalaiseseen musiikkiin sovellettiin vanhaa kansallisen musiikin käsitettä, niin aikakauden ideologiset piirteet näyttäytyvät selkeässä valossa. Kansallisen musiikin käsite oli välttämätön väline moninaisen – ja monessa suhteessa hallitsemattoman – tilanteiden verkoston tiedolliseksi hallitsemiseksi. Suomen musiikkia yritettiin yhä selittää kansanhengen avulla, vaikka itsenäistymisen jälkeinen suomalainen musiikki sisälsi jo paljon vastaesimerkkejä, jotka olisivat voineet romuttaa vanhan käsityksen kansallisesta musiikista. Samalla Sibeliuksen musiikki – institutionalisoituessaan ja vakiintuessaan osaksi konserttirepertoareja – sai tavarafetissin piirteitä, ja hajaantunut – Adornon termein regressiivinen – kuuntelutapa oli tulkintani mukaan sisäänrakennettuna Haapasen teoskuvauksissa.

## LOPUKSI

Tässä artikkelissa pyrittiin kuvaamaan kansallisen musiikin käsitettä Hegelin filosofiasta peräisin olevilla käsitteillä (erityisesti ”suurmies”, ”hengen kehityskulku”, ”määrällinen ja laadullinen muutos”). Tähän voitaisiin lisätä huomio Hegelin totuuskäsityksestä. Hegelin filosofiasta on löydettävissä useita totuuden käsitteitä; totuus voi olla esimerkiksi ”kansan suuria totuuksia”. Yksi keskeinen totuuskäsitys liittyy käsitteen ja todellisuuden väliseen suhteeseen. Nykyihminen on taipuvainen ajattelemaan, että totuus on väitelauseen ominaisuus, mutta Hegelille totuus oli enemmänkin käsitteen ja todellisuuden vastaavuutta. Tällaisesta vastaavuudesta hän käytti nimitystä ”idea”. Charles Taylorin (1975, 328) sanoin:<sup>11</sup>

”Sisäinen syy [idea] tekee ulkoisesta todellisuudesta sen mitä se on. Siksi se on ymmärrettävä yhteydessä Hegelin ajatukseen totuuden ideasta, käsitteen ja todellisuuden ykseydestä.”

Väitän, että kansallisen musiikin käsite oli 1890-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosina ”idea” sanan hegeliläisessä merkityksessä. Se vastasi kansallisen musiikin todellisuutta, ja vaikka musiikkikirjoittajat eivät olleet kiinnostuneita hegeliläisyyden (tai laajemmin idealismin) tieto-opillisista näkökohdista, he loivat käsitteen, joka Hegelin merkityksessä ymmärrettyä oli heille todellisuuden vastine.

1930-luvulle tultaessa tilanne oli toinen. Ainakin meidän on vaikea ymmärtää, miten esimerkiksi Aarre Merikannon tai Raition 1920-luvun tuotannot tai Klamin tai Rannan uusimmat sävellykset voisivat olla Sibeliuksen toteuttaman kansallisen musiikin läpimurron seurausvaikutuksia; näin ne on kuitenkin tulkittava, mikäli

---

<sup>11</sup> ”It [The Idea] is the inner reason, which makes the external reality what it is. Hence it is to be understood in connection with the Hegelian idea of truth, the unity of concept and reality.”

Haapasen historiankuvaa luetaan ankaran johdonmukaisesti. Kansallisen musiikin käsite ei enää ollut todellisuutta vastaava. Siitä oli tullut ideologia, se oli hukannut historian todellisen kulun, se oli – Hegeliltä juontuvaa sanaa käyttääkseni – väärää tietoisuutta. Poliittinen suuntautuminen Saksaan vahvisti tätä ilmiötä.

Toinen maailmansota merkitsi suurta muutosta suhteessa Suomen kansalliseen musiikkiperinteeseen. Kansallinen ajattelu romahti kaikilla aloilla. Tieteessä se korvautui muun muassa eksakteilla luonnontieteillä ja angloamerikkalaisista maista juontuneella analyttisellä filosofialla. Musiikin alalla neuvostomusiikki alkoi tulla Suomeen vauhdilla sodan päätyttyä. Einar Englundin sinfonian nro 1 (”Sotasinfonia”, 1946) kantaesitys vuonna 1947 sai Joonas Kokkosen lausumaan tunnetut sanansa: ”Sen konsertin jälkeen olimme kaikki englundiaaneja.” 1950-luvun dekafoniset, sarjalliset ja aleatoriset sävellykset ottivat sitten kiinni kansainvälisen nykymusiikin kehitystä. Musiikkikirjoittelussa ja musiikintutkimuksessa Suomen musiikin isot suuntaviivat jäivät vähälle kiinnostukselle. Niiden sijasta tutkittiin ennen kaikkea perinpohjaisesti Sibeliuksen teosten rakenteita ja Sibeliuksen elämää. 1930-luku jäi jossain määrin valkoiseksi lehdeksi Suomen musiikin kehityksessä, ja ehkä meidän on yhä tänä päivänä vaikea hahmottaa tuon aikakauden juonteita kaikkine tekijöineen – ja ehkä tuon aikakauden kansallinen ideologia yhä hämärtää ajan musiikkikulttuurin todellisuutta.

Tarkka arkisto- ja lähdetutkimus voisi paljastaa 1930-luvusta aatehistorian kannalta kiinnostavia uusia seikkoja – ajateltakoon vaikka Arvo Laitisen kaltaista arvostettua ja sävellystensä osalta nykyihmisiltä unohtunutta teoreetikkoa, joka analysoi tarkkaan Wagnerin teoksia ja joka samalla on usein leimattu sivistyneeksi, mutta äärioikeistolaiseksi musiikkipersoonaksi. Toisaalta aatehistoriallinen tietämys on välttämätön arkistotutkimuksen apuväline. Aikakautta koskevan tutkimuksen pitäisi mielestäni tulevaisuudessa laajentaa perspektiiviään sekä musiikinhistorialliseen lähdetutkimukseen että laajoihin aatehistoriallisiin kysymyksiin. ■

KIRJALLISUUS

Adorno, Theodor W. 1990 [1966]. *Negative Dialektik*. (Gesammelte Schriften, Bd. 6.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 1998 [1938]. "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens". Teoksessa *Dissonanzen*. (Gesammelte Schriften, Bd. 14.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1–50.

Andersson, Otto 1907. *Inbemska musiksträfvanden: Anteckningar rörande musikens i Finland historia jämte smärre uppsatser i musik*. Helsingfors: A. Apostols förlag.

Eggebrecht, Hans Heinrich 1972: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption: Beethoven 1970*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.

Ekman, Karl 1935. Jean Sibelius: *Taiteilijan elämä ja persoonallisuus*. Helsinki: Otava.

Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Holger Schildts förlag.

Haapanen, Toivo 1924a: *Die neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors: Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte*. Helsingfors: Helsingin yliopiston kirjasto.

Haapanen, Toivo 1924b. "Finnen." Teoksessa Adler, Guido (toim.) 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt, 995–1001.

Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

Haapanen, Toivo 1942. "Säveltaide." Teoksessa *Itsenäinen isänmaa*. Toim. Ragnar Numelin, Heikki Brotherus ja Birger Fagerström. Helsinki: Suomen Kirja.

Heikkinen, Olli 2012. "Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: Tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta." *Musiikki* 1/2012, 6–26.

Hela, Martti 1924. *Nils Strömbäck: Kuvauus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana*. Porvoo: WSOY.

Huttunen, Matti 2011. "Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona n. 1892–1910." Teoksessa *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Kuopio: Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto, 36–52.

Klemetti, Heikki 1919. *Piirteitä Suomen musiikin historiasta*. Ylipainos kirjoituksesta "Suomen musiikki" teoksessa *Suomi ja suomalainen sivistys*. Porvoo.

Kotkavirta, Jussi: "Herder ja Hegel." Teoksessa *Herder, Suomi, Eurooppa*. Toim. Sakari Ollitervo & Kari Immonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 167–187.

Krohn, Ilmari 1931. Atonaalisuus. *Iso tietosanakirja*, osa I. Helsinki: Otava.

Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso V. Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.

Madetoja, Leevi 1930. *Jean Sibeliuksen I. ja II. sinfoniat*. Helsinki.

Maker, William 2000. "Introduction." Teoksessa *Hegel and Aesthetics*. Edited by William Maker. Albany: State University of New York Press, vii–xxvi.

Marx, Karl & Engels, Friedrich 1970 [1845–1846]: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten, Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*. Glashütten im Taunus: Verlag Detlev Auvermann.

- Pines, Christopher L. 1993. *Ideology and False Consciousness: Marx and his Historical Progenitors*. Albany: State University of New York Press.
- Ranta, Sulho 1929a. Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus! *Tulenkantajat* 16/1929, 259–260.
- Roiha, Eino 1935. ”Sibelius-tutkielmista.” *Musiikkitieto* 3/9–10, 168–171.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: K. J. Gummerus.
- Salmenhaara, Erkki 1996: *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia 3*. Porvoo: WSOY.
- Torrance, John 1995. *Karl Marx's Theory of Ideas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wegelius, Martin 1891–93. *Hufvuddragen af den västerländka musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar I–III*. Helsingfors. Holm.
- Willebrand, R. F. von 2014 [1898]. ”Musiikki”. Teoksessa *Suomi 19:llä vuosisadalla. Suomalaisten kirjalijain ja taiteilijain esittämä sanoin*. Uusintapainoksen toimittanut nimellä *Suomi 1800-luvulla* Pekka Tuomikoski. Liminka: Juttuapaja, Wanhatkirjat.fi, 403–413.
- Väisänen, A. O. 1936. ”Sibelius ja kansanmusiikki: Muutamia vertailevia poimintoja.” *Kalevalaseuran vuosikirja* 16. Porvoo: WSOY, 276–288.

JYRKI LINJAMA

## Kirkko-ooppera *Die Geburt des Täufers* (osa 3)

### ALUKSI

Tämä teksti on kolmas ja viimeinen osa artikkelisarjaa, jota olen parin vuoden aikana kirjoittanut kirkko-oopperastani *Die Geburt des Täufers* (ke. 2010, aiemmat artikkelit I ja II näytöksestä Linjama 2012 ja 2013).

Pari seikkaa artikkelini kielestä ja tavoitteista on syytä mainita. Oopperan säveltäminen ja sen esitysten seuraaminen luo säveltäjälle erityissuhteen teoksen rooli-hahmoihin. Tästä syystä koen luontevaksi käyttää henkilöiden nimistä alkukielisiä eli saksalaisia versioita, vaikka artikkelini onkin suomenkielinen. Toisekseen, se tieteellinen kirjallisuus, johon *Trio*-artikkeleissani viitataan, on ensinnäkin vähäistä ja toisekseen usein vanhaa. Tämä seikka dokumentoi sitä, mitkä tekstit faktisesti ovat olleet minulle tärkeitä. ”Uusin tutkimus” on toki tieteenharjoittajalle keskeinen arvo. Itse edustan säveltäjänä ammattikuntaa, jolle esteettisyys on tieteellisyyttä tärkeämpää. Musiikkitieteen ja teologian kaltaiset tieteenalat muodostavat toki olennaisen osan ammatillista identiteettiäni. Työajastani kuitenkin suurin osa kuuluu nuottien kirjoittamiseen, ja tieteenharjoitukseen perehtymiseni on katkelmallista, ei systemaattista. Jos tekstini lajia haluaa tarkemmin kategorisoida, niin kyse on säveltäjän esseismistä (samaa tapaan kuin esimerkiksi artikkelikokoelmassa Salmenhaara 1976). Sellaisia tai tällaisia tieteellisyyden kriteerejä ei ole ollut tarkoitukseen täyttää.

Jos teksti ei ole tieteellistä, onko se sitten yleistajuista tai peräti popularisoivaa? Tuskin. Mielestäni avainsana tässä kohtaa on ammattimaisuus: kirjoitan tasan sellaisella tavalla kuin mielestäni on tarpeen, jotta teksti tekisi oikeutta ammatilliselle integriteetilleni säveltäjänä.

Kiitän *Trio*a tilan antamisesta näille pohdinnoille! Tiedän että tekstini poikkeaa *Trion* tieteellisten vertaisarvioitujen artikkeleiden standardeista, enkä ole niihin pyrkinytkään. Ehdotankin, että *Trio*on avattaisiin tulevaisuudessa osasto otsakkeella ”Raportteja ja esseitä”!

## TAPAHTUMAT

III näytöksen libreton tapahtumat on helppo summata (Luukas 1:57–79). Keksin näytöksen alkuun konfliktin, jota Luukkaan alkuperäisteksti ei sen paremmin mainitse kuin sulje poiskaan. Ensimmäisen lapsen ympärileikkausjuhlan pitäisi olla iloinen tapahtuma. Elisabeth on kuitenkin joutunut niin voimiensa äärrajoille, ettei kykene iloitsemaan. Näytöksen alussa hän potee synnytysmasennusta, kahdeksan päivää Johannes Kastajan syntymän jälkeen. Pojan ympärileikkausjuhla on juuri alkamassa ja vieraita odotetaan. Normaalin järjestyksen mukaan isän eli pappi Zachariaan pitäisi olla juhlan isäntänä. Tämä kuitenkin hortoilee omassa mykkyydessään eikä kykene mihinkään. Vanhoilla päivillään ensi kertaa synnyttänyt Elisabeth on täysin poikki sekä fyysisesti että psyykkisesti. Tunnelmaa pilaa myrskysää. Lapselle pitäisi enkeli Gabrielin ilmoituksen perusteella antaa nimi, joka poikkeaa yhteisön perinteistä. Ahdistunut Elisabeth epäilee kaikkea: enkelin ilmestysten todenmukaisuutta ja Neitsyt Marian raskauden alkuperää. Vieraat hän kykenee ottamaan vastaan vain minimikohteliaisuutta noudattaen. Kun kysymys lapsen nimestä nousee esiin, konflikti repeää.

Kohtauksen edetessä libretto liittyy Luukkaan alkuperäistekstiin. Elisabeth kertoo, että lapsen nimeksi tulee Johannes. Tätä vieraat eivät hyväksy vaan vaativat patriarkaalisen järjestyksen mukaista nimeä isän suvusta ja kääntyvät mykän isän puoleen. Asia ratkeaa sillä, että Zacharias kirjoittaa ”hänen nimensä on Johannes” ja paranee tekstiä näyttäessään mykkyystään. Kohtaus aukeaa Zachariaan kiitosvireksi johon muut osallistuvat; samalla myrsky taukoaa ja aurinko valaisee tilan. Kokonaan Luukkaan kertomuksen ulkopuolelle jää sepittämämme oopperan päätös, epilogi. Yömusiikki-interludin jälkeen Neitsyt Maria on siinä lähdössä aamunkoitteessa kotimatalle.

Maria pohtii tilannettaan yhdessä Zachariaan ja Elisabethin kanssa, kunnes enkeli Gabriel ilmestyy kaikille ja ryhtyy Marian saattajaksi. Teos päättyy kvartettiin (tekstinä psalmi 23), jonka aikana Maria ja Gabriel aloittavat matkansa kohti Galileaa.

## KUORO

Näytöksen alun ympärileikkausjuhla vieraineen tarjosi haasteen, kun käytettävissä oli vain neljä solistia ilman kuoroa. Säveltäjänä ratkaisin Elisabethin ja vieraiden välisen dramaattisen väittelyn siten, että kirjoitin vieraiden ”kuoron” kolmelle muulle solistille (S, T, Bar) unisonoon d1:n ympärille. Näyttämöohjeissa määräsin heidät näkymättömiin, koska kyse on toki ihan muusta väestä kuin Maria, Gabriel ja Zacharias. Kun kuuntelen studiorelevytystä (Alba CD 370), ratkaisu toimii: kolmen solistin yhteensulautuminen riittää tuottamaan yksiäänisen kuorosoinnin, jonka kollektiivisuus poikkeaa tarpeeksi kunkin solistin omasta soinnista. Mutta miten

näkymättömissä laulaminen toimisi käytännössä näyttämöllä? Siitä minulla ei vielä ole kokemusta, sillä Ossiachissa 2010 ohjaaja Yoshi Oida keksi jotain aivan muuta. Produktiossa oli neljä näyttämöavustajaa, jotka olivat taustaltaan sirkusammattilaisia. Heidän tärkein tehtävänsä oli työntää neljää vaunua, joilla solistit aika ajoin liikkuivat. Japanilaisen Oidan taustalla ei ole akateemista länsimaista taidemusiikkikulttuuria, vaan japanilainen no-teatteri ja toisaalta työskentely Peter Brookin kanssa. Oida selvitti aluksi tarkoin kunkin avustajan erityisosaamisen. Heistä kolme osasi laulaa melko hyvin, joten Oida teki muutta mutkitta näistä kolmesta kuoron, eli ympärileikkausjuhlan vieraat! Ihailen tällaista ohjaajan kekseliäisyyttä ja irtonaisuutta.

## MYRSKY JA RATKAISU

Teoksen nimi on suomeksi Johannes Kastajan syntymä. Suunnittelin alunperin III näytökseen alkusoittoa, joka heijastaisi konkreettisen synnyttämisen kivuliaisuutta ja väkivaltaisuutta. Suunnitelma heijastuu alkukohtaukseen, joka alkaa Elisabethin monologina ja jatkuu dialogina tämän ja vieraiden kesken. Tuskanhuudot toteutuvat orkesterivälikkeissä käyrätorven mylvivinä glissandoina ja kehää kiertävinä, dissonoivina kuvioina. Välikkeet katkovat yhä tiheämmin ja rajummin Elisabethin laulua: ensin hänen ahdistunutta yksinpuheluaan, sitten yrityksiä sanoa jotain normaalin kohteliasta ympärileikkausjuhlan vieraille. Konflikti tihenee erimielisyydeksi ympärileikattavan pojan nimestä. Huippunsa se saavuttaa viimeisessä orkesterivälikkeessä, Zachariaan kirjoittaessa Johanneksen nimeä. Kirjoitusta näyttäessään isä sitten yllättäen paranee mykkyydestään ja alkaa laulaa.

Teoksen 9-jäseniseen soittajistoon kuuluu kuusi jousta, cembalo, lyömäsoittimet ja käyrätorvi. Pari huomiota käyrätorven käytöstä haluan tässä kohtaa kirjata. Minulla oli sävellysvaiheessa mahdollisuus käydä koko stemma ja partituuri huolellisesti läpi ammattisoittajan kanssa. Kollegani Juhani Nuorvala totesi minulle teoksen kuultuaan, että olin tässä III näytöksessä sitten ensin kirjoittanut käyrätorvelle pieniä nooneja ynnä glissandoja niiden väliin; sen jälkeen oli soittaja vaatinut oktaaveja tilalle. Se oli oikein päätelty, juuri näin tapahtui. Ja mitä akateemisen modernismin mukaisessa puhdasoppisuudessa hävittiin, se lattiatason toimivuudessa voittiin. Toinen muutos syntyi edellä mainitussa huipennuksessa. Koko teoksen tärkein teema on gregoriaaninen *alleluia*-sävelmä, *alleluia pascha nostrum immolatus est*. Olin kirjoittanut ääridissonoivaan ympäristöön käyrätorvelle *alleluia*-teeman alkusävelet signaaliksi siitä, että nyt tämä tilanne on ratkeamassa. Kokenut soittaja näki partituurista heti, että tämä onkin nyt sen tyyppinen loppurutistus, jossa jalon signaalin asemesta tarvitaan rikottu äärisointi: *Flatterzunge & cuivré!*

Tämän tyyppinen informaatio kannattaa hankkia ajoissa. Ooppera on taidemuodoista kallein, ja on kohtuutonta jos koko henkilökunnan aikaa kuluu pääharjoituk-  
sissa tällaisten asioiden säätämiseen.



Zachariaan paraneminen on iso dramaattinen käänne. Se muuttaa mykkyuden ylistykseksi ja lakaisee samalla Elisabethin väsymyksen ja masennuksen pois. Haluaisin mainita toisenkin soittimellisen keinon, jolla hetken painokkuutta korostetaan. Lyömäsoittajan arsenaaliin kuuluu muun muassa yksi patarumpu, joka on ollut koko oopperan ajan viritettynä säveltasolle E. ”Myrskyn” orkesterihuipepennuksen aikana patarummun tihenevät E-sävelet dissonoivat ensin maksimaalisesti suhteessa orkesterin sekuntiharmoniaan. Mutta kaksi tahtia ennen Zachariaan sisääntuloa tremoloksi tihentynyt liike muuttuukin ylöspäiseksi glissandoksi. Glissando johdattaa säveleen Ges, joka muodostaa säteilevän suurdesiimin Zachariaan sisääntulon kanssa (”Er heisst Johannes!”). Resoluution harmonia on selkeästi duurinvärinen Ges-pohjainen sointu, jonka orkesteri soittaa lyhyenä, ja josta Zachariaan b-sävel jää soimaan. Patarummun säveltason nousu glissandolla suuren sekunnin verran ylöspäin on tuntuva muutos sitä taustaa vasten, että se on pysynyt paikoillaan tähän asti, lähes tunnin ajan. Muutosta korostetaan ja juhlietaan soittamalla uusi Ges uudestaan patarumpusoolona Zachariaan kahden ensimmäisen sävelen väliin.

## SAKARIAAN KIITOSVIRSI

Kirkko-oopperani on matka yksinäisyydestä ilmestysten kautta yhteyteen, joka musiikillisesti toteutuu monin tavoin. Kirjaan nyt huomioita siitä, miten *unio* heijastuu musiikkiin III näytöksen myrskyn jälkeen, konfliktin ratkettua. II näytöksen finaalin *Magnificat* oli Marian ja Elisabethin duetto, jossa samoja tekstejä lähestyttiin vuoroin Marian korkeatyylisellä otteella, vuoroin Elisabethin *blues*-äänenpainoin. Zachariaan Kiitosvirressä on kolme aktiivista solistia, Zachariaan lisäksi Maria ja Elisabeth. Luukkaan evankeliumissa teksti on pantu vain Zachariaan suuhun, mutta rikas kolmenkeskisyys oli luonteva ratkaisu oman version tässä vaiheessa. Libretossa tämä kohta oli ainoa, jossa Matti Kontio joutui merkittävästi editoimaan *Lutherbibelin* (1984) saksannosta. Tarvitsin selvärajaisen säerakenteen musiikin rikaspiirteisyyden vastavoimaksi, ja siksi Kontio yksinkertaisti tekstin rönsyilevän saksalaisen lauserakenteen suomalaista Raamatun nykykäännöstä vastaavaksi.

Kiitosvirren hallitsevana tekstuurina on kantillaatio, psalmilaulu. Olen käyttänyt paljon resitatiivimaista *senza misura* -notaatiota, jolloin puheen rytmi hallitsee ajankäyttöä (tahti 228). Artikkelini 1. osassa kirjasin huomioita rytmikasta pappi Zachariaan I näytöksen musiikissa: sitä hallitsivat tiukat rytmimoodit, rytminen kaanon sekä Zachariaan ilmestyksen alussa järjestelmällisesti pitenevät tai lyhenevät aika-arvot (Linjama, 2012, 88). Ylipäänsä hänen rytmejään on ollut helppo kuvata yksinkertaisilla aritmeettisilla rakenteilla. III näytöksessä Zachariaan ensimmäiset sanat mykkyuden loppumisen jälkeen (”Er heisst Johannes!”) on sen sijaan varustettu fermaateilla, ja kiitosvirressä keskeinen rooli on puheenomaisella, orgaanisella rytmikalla. Laskemisen ja säännöllisen pulssin alueelta siirrytään tilalliseen ja or-

ruhig atmend (♩)

225 *mp* Maria

Hal - le - lu - ja!

Zacharias Z&M: p9> s9> s10 (der Übergang e>i klanglich sehr intensiv!)

226 3 227 228

*mp* Gelobt se>i der Herr, der Gott Israels,

*p* ma luminoso (recitativo: colla parte) secco

Elisabeth 230

quasi campana HaHe-lu - ja!

denn: er hat besucht und er

Gl.

Esimerkki 1, Zachariaan Kiitosvirsi ("Ylistetty olkoon Herra, Israelin Jumala. Sillä hän on tullut...").

gaaniseen aikakäsitykseen. Aiemmin kontrollifriikki pappi löytää yhtäkkiä kokonaan uudenlaisen vapauden alueen.

Paavo Heininen esitti kerran sävellystunnilla ilmiöstä sattuvan metaforan, veratessaan neliön muotoiseksi valettua betonista esinettä ja uniikkia luonnonkivilohkarettä. Metrinen rytmi huonoimmillaan voi olla kuin ankea ja ahdistava lähiön kukkaistutuslaatikko. Siihen verrattuna metsästä löytyvän siirtolohkareen muotokielen rikkaus on vapauttavaa. Toinen Heinisen sävellystunnilla esittämä kommentti on myös ollut mielessäni: tehokkain keino vaikeuttaa laulettavan tekstin ymmärrettävyyttä on käyttää pelkästään samankestoisia säveliä, nuotti per tavu. Hankalasti nuotinnettava ja rikaspiirteinen orgaaninen rytmi voi käytännössä olla hyvä ymmärrettävyyden parantaja! (Huomio on kiinnostava ajatellen esimerkiksi standardivirren hallitsemaa jumalanpalvelusmusiikkia.)

Tärkeää on myös foneettisen rikkauden avautuminen Zachariaan musiikkiin. Tahdeissa 226–228 sana "sei" levittäytyy soinnillisesti intensiiviseksi ylimenoksi a>i:

tummasta takavokaalista liutaan kirkkaaseen etuvokaaliin, *metal chimesin* helistessä. Toisen säkeen aloittaa orkesterissa putkikello, jonka kaikuna Zacharias laulaa sanan ”denn” kellomaisesti (tahti 229). Lisäesimerkkejä voisi poimia monia.

Vokaaliväriin kirkastumisen kanssa yhtäkaa laulaa Maria, halleluja-sanana a-vo-kaalia korkeimmassa rekisterissä, sonoorissa desiimisuhhteessa Zachariaan kanssa (es & g2). Marian laulussa tähän asti ilmennyt foneettinen rikkaus löytää nyt tiensä myös Zachariaan lauluun. Aiemmin vain omiin vahvuuksiinsa keskittynyt pappismies uskaltaa omaksua laulamiseensa piirteitä jonkun toisen, vieläpä naisen musiikista! Toisen erilaisuus ei olekaan uhka, vaan mahdollisuus. Ei ihme, että vaimo Elisabeth reagoi tähän, laulamalla kellomaisen denn-sanana päälle oman hallelujahuudahuuduksensa, omalla pienterssi-intonaatiollaan.

Yhdessä yhtäkaa laulaminen tuntuu minusta oopperasolistien kesken usein ongelmalliselta: nykymusiikissa jopa toivottomalta, kun metallikkaat äänet vievät toisiltaan hapen. Toisaalta juuri matka erillisyydestä yhteisöllisyyteen, yksin laulamisesta ensembleen, oli tämän libreton kanssa alusta asti keskeinen tavoite. Miten siihen ylipäänsä voi päästä? Ensimmäinen sävellykseni lauluäänelle oli *Satakielet* sopraanolle ja pianolle, Anna-Maija Raittilan runoon (1984, sittemmin kokoelmassa *Kolme varhaista laulua*, Sulasol). Sen tekstissä on kuvaus satakielistä, jotka laulaessaan toimivat ”kuulostellen sydämentarkasti/ toistensa alueen rajaa.” (Raittila 1974, 26). Raittilan runosäe on avain siihen, millä tavoin yhteys solistien välille kirkko-oopperassani syntyy.

III näytöksen monenkeskisyyteen avartuminen on rikastumista, jossa myös musiikin tähänastiset hyveet säilyvät avoimina mahdollisuuksina. Kiitosvirren alussa Zacharias laulaa ”gelobt”-sanalla säveltä es. Marian säkeen melodialinja (”Halleluja!”, tahdit 225–227) piirtyy sen ylle sävelillä e1–f1–g2. Solistien yhteisoinneissa terävästi dissonoivan pienen noonin resoluutio vakaampaan suureen nooniin johtaa vielä avautumiseen desiimin loistokkaaseen oktaavikerrannaiseen, jonka aikana Zachariaan timbre puolestaan tihenee. Kirjasin kommentissani I näytöksestä huomioita perinteisten kontrapunktisten hyveiden merkityksestä Elisabethin ja Zachariaan pienessä lemmenduetossa (Linjama 2012, 82). Myös III näytöksessä dissonanssin resoluutio konsonanssiin on yhä yksi ihan käyttökelpoinen sävellystekninen keino solistien välisessä ”sydämentarkassa kuulostelussa”. Tärkeää on samalla ikaikaisten äänenkuljetussääntöjen soveltaminen tuoreesti. Marian sisääntulosävel e1 muodostaa mahdollisimman epävakaan intervallin, pienen noonin suhteessa Zachariaan es-säveleen. Pienen noonin resoluutio suureen toteutuukin kirjaimellisesti ”oikein”, melodisesti mahdollisimman vakaalla piensekuntiliikkeellä. Sitä vastoin seuraava suuren noonin resoluutio suurdesiimiin on lähtökohtaisesti vähemmän dissonoiva, vähemmän kriittinen tilanne: siinä on mahdollista antaa musiikin aueta melodisen ylöspäisen suuren sekunnin asemesta ylöspäiseksi suureksi nooniksi f1–g2! Maltin ja rohkeuden välillä vallitsee hienovarainen tasapaino, jonka varjeleminen on mielestäni kulttuurin ydintä.

Puheen orgaanisen rytmien käyttö tuo myös omat haasteensa koko ensemblen koordinaatioon. Metrinen musiikki vuorottelee *senza misura* -musiikin kanssa, joka on nuotinnettu t. 228 tapaan, resitointisävelet breviksillä ja niistä poikkeavat yksittäiset tavut varrettomin mustin nupein. Orkesterin harmoniatausta on myös nuotinnettu breviksillä, jotka samalla toimivat soittajille *senza misura* -tilanteiden merkkinä. Harmonian vaihtumiset *senza misura* -musiikissa on merkitty tahtiviivoin, eli kapellimestarin työ tulee lähelle perinteistä resitatiivisäestystä *recitativo accompagnato* -puitteissa. Kunkin solistin teksti on lisäksi merkitty stemmoihin näkyviin, seuraamisen helpottamiseksi (harmonian vaihtumiskohtien tavut on lisäksi lihavoitu). Koko harmonia on annettu cembalolle, jolle on annettu myös erityistoive säestää laulajia barokkityyliin, harmonian puitteissa improvisoiden, tekstin ja laulun hengitystä seuraten ja tukien. Alban levytyksessä Petteri Pitko toteuttaa toiveen hienosti!

Kokoavasti Kiitosvirren alkuketkistä (esim. 1) voi vielä kirjata orkesterin uhkean, duurinvärisen, H-pohjaisen harmonian, joka yhdessä solistien loistokkaan desiimin kanssa virittää valoa säteilevän yleisöinnin. Valoon avautuvaa alkua seuraa tahti 228, jossa orkesterin bassosävel siirtyy H-sävelestä c-säveleen, Zachariaan resitointisävelen pysyessä samassa es-sävelessä (enharmoninen dis). Harmonia siis tummuu H-duurinvärisestä c-mollinväriseksi ensimmäisen säkeen sulkeutuessa tahdissa 228. Harmonia sulkeutuu, mutta koska kyse on esisäkeen lopusta, ei sulkeuma voi olla liian voimakas: sitä vastaan pelataankin laululinjan melodinen avautuminen, suuntautuminen suurella hypyllä kohti seuraavan tahdin alkua.

Kontrapunktisen ja soinnillisen ulottuvuuden aktivoituminen on tärkeä etappi teoksen kehkeytymisessä ja syntyisessä, matkalla ahtaudesta kohti avointa tilaa. Esimerkin 1 valossa voi myös todeta, että soinnillisuuden ja kontrapunktisuuden suhde voi toteutua monilla tavoilla. Marian laululinjan kontrapunktisuus suhteessa Zachariaan paikoillaan pysyvään säveleen on punnittua äänenkuljetusta. Kaikki kohdan sävelet soivat kuitenkin samaan aikaan myös orkesterin 7-äänisessä soinnussa: jouset ja cembalo muodostavatkin soinnillisen sädekehän laulusolistien kontrapunktisuuden ympärille. Teksturaalisesti perinteisempää kontrapunktisuutta edustaa taas tahti 229, jossa koko yhtyeen harmonia ja äänenkuljetus lähestyy renessanssipolyfonian standardia.

## KONSTELLAATIOITA I

Kiitosvirren alun detaljoidun tarkastelun jälkeen kirjaan yleisemmän tason huomioita jatkosta. Zacharias laulaa koko ensimmäisen säeparin tekstin, jota täydentävät Marian ja Elisabethin halleluja-huudahdukset edellä kuvattuun kontrapunktiseen tyyliin.

Kantaesityksen solisteista Susannah Haberkfeld (Elisabeth) oli etukäteen, nuotin saatuaan, kriittinen käyttämäni *senza misura* -notaatiota kohtaan. Hän epäili,

ettei pystyisi hahmottamaan, milloin ja millaisilla aika-arvoilla sitten ihan oikeasti pitäisi laulaa. Käytännön tasolla ratkaisu kuitenkin osoittautui ongelmattomaksi. Oopperalaulajien perinne resitatiivien laulamissa on kantava: mahdollisuus etsiä oikeasti sanojen puherytmiin on voimavara eikä ongelma. Joissain säkeissä olen myös käyttänyt tekstin jakamista kolmelle solistille peräkkäin, Tupu, Hupu & Lupu-tyyliin. Kokemukseni tästä tekniikasta oli myös positiivinen: jokainen solisti joutuu vuorollaan kantamaan vastuuta säkeen luonteesta muotoilusta, mikä aktivoi keskinäistä kuuntelua. Hankalinta on tietenkin yhtaikainen saman tekstin resitoiminen: tällaisen uhkayrityksen olen kirjoittanut Elisabethille ja Zachariaalle kaksi kertaa, muutaman sanan verran. Se vaatii erityistä läsnäoloa, luottamusta, yhdessä hengittämistä, mikä on oopperan vanhalle avioparille ihan luontevaa.

Maria

Elisabeth

Zacharias

Da-mit wir ihm dienen kön-nen... in Heiligkeit

un-ser-leben-lang... vor seinen Au-gen

...oh-ne Furcht... und Gerechtigkeit

(adding)

(mit Pk.)

M.

E.

Z.

Und du, Kind - lein wirst ein Prophet des Höchsten heis - sen

Und du, Kind - lein, wirst ein Prophet des Höchsten heis - sen, denn

(bis zur Pause klingen lassen!)

wirst ein Prophet des Höchsten heis - sen (zusammen!)

Esimerkki 2, tahdit 261–263 (“Näin me saamme pelotta palvella häntä kaikkina elämämme päivinä, pyhydessä ja vanhurskaudessa hänen edessään. Ja sinua, lapsi, kutsutaan Korkeimman profeetaksi. Sillä...”).

Solistien vuorottelu luo rikaspiirteistä epäjatkuvuutta. Samaa toteuttaa Maria myös libreton tasolla, laulamalla sekaan pari säettä myös omasta Kiitosvirrestään, *Magnificatista*.

Vuorottelun ohella olen kirjoittanut Kiitosvirteen homofoniaa koraalitekstuuriin (esim. 3). Laulajien ensemble etenee aitoon neliäänisyyteen, ensi kertaa sitten Prologin. Kiitosvirsi huipentuu esimerkissä 3 lupaukseen ”syntien anteeksiantamisesta”, joka on samalla koko tekstin ja evankeliumin ydintä. Itse olin suunnitellut, että tenori, enkeli Gabriel laulaa kulisissa (koska hän ei arkirealistisessa mielessä ole ympärileikkausjuhlassa läsnä). Ohjaaja Yoshi Oida toimi toisin tavalla, joka osoitti hänen ymmärtäneen teosta syvällisesti. Kiitosvirren alussa kaikki neljä solistia tulivat näkyviin ja siirtyivät korkealle vaunuihinsa. Samalla avustajat pukivat jokaisen ylle kultaisen vaatteen. Sitten avustajat liikkuvat solistien vaunuja siten, että niistä muodostui suora linja alttarin eteen juuri sillä hetkellä, kun musiikki toisen kerran kulminoituu sanoihin ”syntien anteeksiantamisesta”, tahdissa 289. Musiikki huipentuu samoihin sanoihin ensin loistokkaasti tahdissa 285, mutta sen jälkeen kolme solistia kertaa sanat *pianissimo-unisonossa* Zachariaan kuiskatessa niitä. Sibelius huomautti ihan oikein Wagneria kritisoidessaan, että tärkeimmät asiat on kuiskattava! (von Törne, 1945, 51)

Yoshi Oida tunnustautui haastatteluissa lähinnä buddhalaiseksi ja korosti ohjaavansa teokseni omasta taustastaan käsin. Minua kristittynä hänen valintansa joka tapauksessa puhuttelivat syvästi. Meidät puetaan armoon kuin kultaiseen juhla-vaatteeseen. Armahdettuina voimme löytää aidon yhteyden ja keskinäisen harmonian, jota kultaan puettujen solistien vaunujen suoran linjan löytäminen, harmonian saavuttaminen juuri ”anteeksiannosta” laulettaessa vaikuttavasti symboloi. Meidän olemassaoloamme kannattelee itseämme suurempi voima, samoin kuin vaunut kantavat laulajia.

Homofonia on musiikillisesti organisoitu koraalimaisella tekstuurilla, rytmiltään pelkistetysti. Pitkään odotettu täyttymys, neljän solistin aito neliäänisyys on niin suuri ihme, että koin riisutun rytmiiikan sen ilmestymisen kannalta oikeaksi ratkaisuksi. *Alleluia* -cantus firmuksen alku kuullaan kahdesti, ensin kvinttiorganumina (268) ja lopulta kolminkertaisina oktaaveina (278), samassa cis-miksolyydisessä moodissa jossa alkuperäinen sävelmä soi teoksen alussa. Hetki on pyhä, ehkä ylevän yksinkertaisuuden merkityksessä (vrt. Sisman, 1993, 16).

Tahdissa 276 olin kirjoittanut Zachariaan viimeiselle tahtiosalle (*sic*-merkintä) alun perin a-sävelen. Baritonin olisi toisin sanoen pitänyt hypätä säveleen, joka on sekä epävakaa tritonus suhteessa sopraanoon, että terävästi dissonoiva suurseptimi suhteessa altoon. Kontrapunktin ydintä on vaatimus melodisen ja harmonisen vakauden vuorovaikutuksesta: melodisesti epäjatkuva hyppääminen harmonisesti ääridissonoivaan säveleen osoittautuikin harjoituksissa mahdolliseksi (vaikka asialla oli niin suurenmoinen laulaja kuin Daniel Schmutzhard). No, kirjoitin ylimenoksi gis-sävelen, jota voi hyvin kutsua loma-oktaaviksi tässä kontekstissa (vrt. de la Motte 1985, 266). Se

268 *pp*  
 1 (Gabriel singt mit, unsichtbar)  
 2 dass du sei - - - nen - Weg, - dass du sei - nen Weg be -

268 *pizz.* *arco* *pizz.* *pizz.*

275 rei - test, und (sic) Er - kennt - nis des Heil - s ge - best  
 278 *metal chimes* *cemb.*

275 *Trgl.* *Gl.*

282 *f e chiaro* *unisono* *pp*  
 283 *pp* *int.* *def.* *Vef.*

282 sei - nem Volk in der Ver - ge - - - bung,; (flüster ohne Ton)  
*arco* *pizz.*

288 *pp* *dolcissimo*  
 289 *pp* *dolcissimo*

Esimerkki 3, tahdit 268–289 (“...ja valmistat hänelle [Herralle] tien. Sinä johdat hänen kansansa tuntemaan pelastuksen, syntien anteeksiantamisen.”).

toimi, ongelma ratkesi, ja tulos vaikutti luontevalta ja musikaaliselta. Enharmonisen kirjoitustavan vuoksi huomasin itse vasta hiljattain sen seikan, että *sic*-kohdassa syntyy myös teoksen suunnilleen ainut kolmisointu. Mikä akateemisen modernismin...

En säveltäessäni erityisesti ajatellut sukupuolirooleja. Minulle suomalaisena nykyprotestanttina esimerkiksi naisen toimiminen pappina aina kirkon ylimpiä virkoja myöten on itsestään selvä ja positiivinen asia. Luukas otsikoi Kiitosvirren tekstin: ”Sakarias, lapsen isä, täytyi Pyhällä Hengellä ja puhui profeetallisin sanoin” (Lk. 1: 67). Paul Tillich on kommentoinut kiinnostavasti profeetallisuuden olemusta (Tillich, 1962, 48). Hänen mukaansa aidon profeetallisuuden tunnuspiirre on sen yhteisöllinen ulottuvuus. Profeetan sanoma ei sulkeudu yksityiseen mystiseen tunnelmointiin vaan avautuu aina ihmisten väliseen vuorovaikutukseen ja haastaa yhteisöä.

II näytöksen finaalin *Magnificatissa* Marian Kiitosvirsi laajeni vuorovaikutustilanteeksi ja kohtauspaikaksi korkeatyylisen Marian ja matalatyylisen Elisabethin välillä. III näytöksen Kiitosvirsi alkaa mykkydestä parantuneen Zachariaan johdolla, eli pappi toimii aluksi perinteiseen tapaan esilaulajana. Säe säkeeltä solistien väliset konstellaatiot kuitenkin muuttuvat. Naisten laulu liittyy mukaan ensin kommentteina, sitten homofoniana, sekä sointivärimusiikin että koraalitekstuurin muodossa. Myöhemmin seuraa myös Elisabethin aloittamia säkeitä ja säkeiden vuorottelevaa jakautumista kolmen solistin kesken. Kun enkeli liittyy mukaan ja Kiitosvirsi kulminoituu kaikkien solistien neliäänisyyteen ja *alleluia*-CFn paluuseen, on Zachariaan johtoasema kadonnut ja sulautunut kaikkien yhteiseen musiikkiin. Yhteensulautumisen jälkeen solistit jälleen eriytyvät, ja Kiitosvirsi sulkeutuu hiljaiseen päätökseen. (Zachariaan kiitosvirren päättyessä libretto samalla jättää Luukkaan evankeliumin tekstin.)

Zachariaan profeetallista sanaa ja sen musiikissani saamaa kohtelua voi tulkita Tillichin ajatusta vasten. Luukkaan teksti nostaa ylipäänsä Mariaa ja Elisabethia esiin tavalla, joka purkaa perinteistä patriarkalisuutta. Omat musiikilliset ratkaisuni III näytöksen Kiitosvirressä nostavat naiset selkeän tasavertaisiksi toimijoiksi Zachariaan rinnalle, rikkaaseen vuorovaikutukseen hänen kanssaan, aina siihen asti että Zachariaan johtorooli katoaa omaan tarpeettomuuteensa. Näin syntyvä yhteys hoitaa koko yhteisöä. Musiikki toimii signaalina siitä, että alistamiseen ja vihaan perustuva miehinen ylivalta on kohdannut haastajansa: perinteinen hierarkia alkaa murtua uudennlaiseksi keskinäiseksi luottamukseksi.

Tässä suhteessa kirkko-oopperani librettossa on toinenkin huomionarvoinen piirre, Luukkaan evankeliumin pohjatekstin piirteiden lisäksi. Kokoamassani tekstissä on kolme pitkää katkelmaa Laulujen Laulusta (I näytöksessä Elisabethin Laulujen Laulu ja Gabrielin Laulujen Laulu, sekä muokattuna II näytöksen eli Marian ilmestyksen alku.) Tutkijat ovat huomauttaneet että Vanhan Testamentin hyvin patriarkalisessa maailmassa Laulujen Laulu on huomattava poikkeus: siinä nainen esiintyy yhtäkkiä täysin tasaveroisena, vapaana ja kukoistavana. Tämän huomion kuulin sattumoisin hiljattain, ja ymmärsin sen kautta paremmin, miksi olin nämä katkelmat librettoon valinnut (vrt. Exum 2005).



Suomenkielisessä käännöksessä on Kiitosvirren lopussa säe, joka on mielestäni avain koko teokseen (Luukas 1:78): ”Korkeudesta saapuu luoksemme aamun koitto”. Kun vuonna 2008 pohdimme kirkko-oopperan nimeä, yksi ehdotukseni oli Prologi. Viittaa tällä tekstin, Luukkaan evankeliumin ensimmäisen luvun asemaan ennen jouluevankeliumia. Teksti ei kerro niin ekstroverteistä ja dramaattisista tapahtumista kuin esimerkiksi enkelien laulu Beetlehemissä tai tulen lieskojen kohina Helluntaina. Pikemmin on kysymys tulossa olevan Valon kuulaasta ja hämmästyneestä aavis-  
telusta ja tunnustelusta. Aamunkoitto on eri asia kuin keskipäivä. (Erojen tekemisen ja vivahteiden tajuamisen taito on samalla kulttuurin ydintä.)

## KONSTELLAATIOITA II

Kiitosvirttä seuraa teoksen ainoa pitkäkö Interludi pelkille soittimille. Se on yömuusiikki, joka oopperan juonessa erottaa toisistaan ympärileikkausjuhlan ja päätöksen, eli seuraavana aamuna tapahtuvan Marian kotiinlähdon. Esimerkissä 4 on Interludin ensimmäinen säe, josta näkyy sen melodinen materiaali, *alleluia-* ja *Es sungen drei Engel* -sävelmien ja BACH-aiheen päällekkäisyys, sekä niiden yhdistämisen sävellysteknisiiä keinoja. Tekniikat heijastavat omalla tavallaan oopperan Suurta Resoluutiota, harmonian löytymistä ahdistuksen vaivaaman todellisuuden keskelle. Tahdissa 311 täydellinen konsonanssi valmistaa epätäydellisen konsonanssin. Se puolestaan valmistaa dissonanssin, joka puretaan asteittain alaspäin, mitä seuraa ääntenvaihto, ja niin edelleen. Musiikki hengittää paratiisillista rauhaa, kun teoksen tärkeimmät melodiat kerrostuvat päällekkäin, ”kuulostellen sydämentarkasti toistensa” ominaispiirteitä.

Beleuchtung: > wieder Sternenhimmel  
**Verwandlung: notturno**

309 Elisabeth Alle gehen weg.

dann zum Mahl, bit - tel

*legato e dolce e misterioso*

*p* (CF BACH) 8 10

(CF alleluia)

312 (CF Es sungen drei Engel)

7- 8

Esimerkki 4, tahdit 309–316 (“Ja sitten aterialle, olkaa hyvät!” Kaikki poistuvat.).

Pohdin aiemmin aidon polyfonian luomaa avaruudellista vaikutelmaa, kun kirjoitin II näytöksen Marian Matkalaulusta. Tarinan tasolla olin ajatellut Interludin välisoitoksi, jonka ajaksi solistit poistuvat, vetäytyvät viettämään juhlaansa ja sen jälkeen yöpuulle. Oida sen sijaan teki hetkestä juhlallisen kulkueen. Siinä avustajat työnsivät vaunuissa solisteja hitaasti pitkin keskikäytävää kirkossa, jossa aika todella muuttui tilaksi (vrt. Wagner: *Parsifal*.) Tilavaikutelma tiivistyy sen kautta, että materiaalina on kolme vahvan oman profiilin omaavaa melodista aihetta, jotka ovat esiintyneet teoksessa jo paljon. Niiden ihmeenomainen asettuminen päällekkäin liittyy tietenkin pitkään länsimaisen polyfonian perinteeseen, ja interludin kolmas säe keskittyykin BACH-aiheeseen. Se lainaa katkelmaa Marian II näytöksen Matkalaulusta, jossa aiheen tritonussuhteiset transpositiot esiintyvät päällekkäin aläänen inversion kanssa. Viimeisessä säkeessä käyrätorvi puhalttaa enkelilaulun lopun, ylimenona seuraavaan Gabrielin Kiitosvirteen.

II näytöksen *Magnificatia* pohdin edellisessä artikkelissani myös Dahlhausin ajatusten valossa. III näytöksen Interludi puolestaan tuo mieleeni sen, mitä Sisman kirjoittaa matemaattisesta ylevyydestä (Sisman 1993, 76–79). Interludin ensimmäisessä säkeessä basson melodialinja muotoilee myös kestojen ja painotusten tasolla gregoriaanista *alleluia*-teemaa musiikillisesti mielekkäällä tavalla: melodia ei jää abstraktiksi taustamateriaaliksi. Tahdistista 314 aina tahdin 316 kadenssiin alääni irtautuu gregoriaanista vapaaksi bassoksi. Myös BACH-aihe väliäänessä ja enkelilaulu ylä-äänessä ovat musiikillisesti hengittäviä ja tunnistettavia; jälkimmäinen pitäytyy *Es sungen* -teemassa melkein loppuun asti (säkeen päätössävel(luokka) h esiintyy väliäänen asemesta ylä-äänessä).

Ylevyys on sana, jonka käyttäminen on nykypäivänä hankalaa, jos käsite sattuu kiinnostamaan jossain muussa kuin riekkumismielessä. Tässä suhteessa omat jatko-opintoni vuosituhaten taitteessa virkistivät. Kirjoitin niiden yhteydessä kirjallisen työn Mozartin musiikin topiikasta (Linjama 2002) ja tutustuin mm. Elaine Sismanin (1993) monografiaan Mozartin *Jupiter*-sinfoniasta, sekä sen yhteydessä 1700-luvun lopun käsityksiin ylevyydestä, erityisesti Kantin taidefilosofiassa. Jälkikäteen ajatellen lienee jotain Mozartin ajan esteettisistä käsityksistä suodattanut myös kirkko-oopperaani.

Partituurini näyttämöohjeissa olen toivonut Interludiin tähtitaivasta. Toivottavasti sellainen joskus saadaan! Kantin estetiikassa tähtitaivas on keskeinen esimerkki ”matemaattisesti ylevästä”: kohteesta joka ylivoimaisesti ja mykistävästi ylittää oman rajallisuutemme, ja näin tehdessään samalla vihjaa, että on todella olemassa jotain inhimillisen rajallisuuden ylittävää. Musiikillisena paraatiesimerkkinä Sisman esittelee *Jupiter*-sinfonian finaalin codan, jossa koko osan temaattinen materiaali kerrostuu henkeäsalpaavaksi kontrapunktiksi, matemaattisesti yleväksi ”musiikilliseksi tähtitaivaaksi”. Tämä on se perinne, jonka suuntaan oman interludini kontrapunktisuus viittaa, omalla lyyrisellä tavallaan. Sen kolmessa ensimmäisessä säkeessä teemojen kontrapunktiin konstellatio tekee näyttämöohjeen ”tähtitaivaasta” jotain

olennaisesti yömusiikin pintarealismia syvempää. Neljännen säkeen melodisena materiaalina on vain *Es sungen* -laulun päätössäe käyrätorven mahdollisimman yksinkertaisesti soittamana: sekä melodia että sointiväri viittaavat arkkienkeliin. Soinnut jousistossa tihenevät ja dissonoituvat, kunnes 11-sävelsointu johtaa puuttuvaan d-säveleen, josta jatkossa tulee enkelin resitointisävel.

Tällainen pohdiskelu ja raportointi on hauskaa ja hyödyllistä. Samalla on mahdollista pohtia taiteellisen tohtorintutkintoni (2002) vaikutusta myöhempään työhöni. Tutkinnon pääteoksen, *Vesperin*, säveltämisen ja esitysten yhteydessä kertynyt kokemus auttoi ja rohkaisi kirkko-ooppera-projektissa: se nyt on selvä. Vähemmän ilmeistä on oheisopintojen, pakollisten taidefilosofian opintojen ja tutkielman kirjoittamisen ”hyöty”. Nyt kun tutkinnon valmistumisesta on yli kymmenen vuotta ja kirkko-oopperan säveltämisestä viitisen vuotta, on hyvä hetki kysyä: millainen rooli työssäni on ollut niillä taidefilosofisilla ja musiikkitieteellisillä teksteillä, joita tulin tutkineeksi?

Se, että säveltäjä valitsee sävellettäväkseen Raamatun tekstejä sellaisenaan ja suhtautuu tällaiseen tekstimateriaaliin kunnioittavasti, tuntuu joskus olevan vaikea pala suomalaisessa kulttuurissa, jossa hengellisyys ylipäänsä ja klassinen kristillinen sanoma erityisesti on tabu. Toisaalta vaikuttaa siltä, että täysveriseltä ja ammattimaiselta musiikinharjoittamiselta liian usein viedään happi myös kirkossa, jossa kulttuurivandalismi ei ole vierasta. (Kun laadukas uusi taidemusiikki ei pääse juurtumaan kirkkoon, tilaa syntyy myös oudoille välistävedoille.)

Puun ja kuoren välissä selviämässä saattaa auttaa opiskelu: mahdollisuus pohtia syvemmin työnsä perusteita. Jos edes jollain tavoin systemaattisesti tutustuu estetiikan historiaan, on helppo löytää tämän hetken pintajulkisuutta olennaisesti kiinnostavampia tekstejä, esimerkiksi juuri Kantilta, Tillichiltä ja Dahlhausilta. Yliopistollisten opintojen motiivina onkin omalla kohdallani ollut laajempien näkymien etsiminen ja etäisyyden ottaminen sekä tyhjään riekkumiseen että tekopyhään taidevihamielisyyteen. (Sekä kirkonpenkissä istuessani että säveltäjänammattia harjoittaessani olen omasta puolestani vähitellen vakuuttunut siitä, että kristillisellä perinteellä ja länsimaisella taidemusiikkikulttuurilla on paljon yhteistä.)

Toisaalta luulen, että suoraviivaisen hyödyn peräänkuuluttaminen ja esitteleminen on myös ongelmallista. Yksi syy tähän on asian perimmäinen luonne, jota Kant on myös oivaltavasti kuvannut: hänen mukaansa kauneuselämys on ihmisen kykyjen erityistä ja vapaata vuorovaikutusta, jonka kuvaamiseen ei ole tarjolla minkään sortin formalismia (Vuorinen 1993, 199). Asian toinen puoli on se, että taiteenharjoitusta voi auttaa ja avata mikä tahansa tieto ja ymmärrys.

## GABRIELIN YLISTYSLAULU

Oopperan lopun tästä eteenpäin olen otsikoinut Täyttymyksen Niityksi (*Weide der Erfüllung*, siinä missä alun Prologi oli nimeltään *Wüste der Erwartung*, Odotuksen Autioma). Alkuperäinen Luukkaan teksti sisältää kaksi ylistysvirttä, kantikunia: sekä Marian että Zachariaan Kiitosvirrellä on alusta asti ollut keskeinen asema kristillisessä liturgiassa, ja myös oopperassani ne ovat dramaturgisesti keskeisiä kohtauspaikkoja. Niiden lisäksi halusin säveltää myös Elisabethille ja Gabrielille kummallekin oman ylistyslaulun, joihin valitsin omat psalmitekstinsä. *Lobgesang der Elisabeth* toimii I näytöksen finaalina. Psalmin 148 alku on tekstinä Gabrielin ylistyslaululle, joka avaa Täyttymyksen Niityn. (Ylipäänsä teoksessa ei ole solistien välistä perinteistä hierarkiaa: osat eivät jakaudu pää- ja sivurooleihin.)

Päätöksen tapahtumien sisältö on yksinkertainen. Seuraavan aamun auringon nousussa Gabriel laulaa ensin yksin Ylistysvirtensä. Sen jälkeen näyttämölle tulevat Elisabeth ja Zacharias, jotka ovat saattamassa Neitsyt Mariaa, joka on lähdössä kotiin Galileaan, kolmannella kuulla raskaana. Ihmiset keskustelevat tulossa olevasta Messiaasta ja Marian kotiinpaluusta. Sitten Gabriel ilmestyy viimeisen kerran, siunaa Marian ja lähtee suojaamaan hänen kotimatkaansa, kaikkien laulaessa paimenpsalmeja 23. Oopperan alun syksyisistä autiomaista on päästy keskikesän kukoistavalle niitylle ja nousevan auringon valoon.

Kiitosvirsistä *Lobgesang des Gabriel* tulee tekstuurltaan lähelle perinteistä psalmilaulua. Laulettujen säkeiden ajankäyttö on orgaanisen puherytmin mukaista. Säkeiden välinen metrinen musiikki orkesterissa kertoo edeltävän interludin teemoja. Gabrielin resitointisävel on yksiviivainen d, kolmen säeparin verran. Ensimmäinen säepari noudattaa melko tarkkaan perinteistä psalmilaulukaavaa puoli- ja täysloppukeineen. Seuraavissa säkeissä kaavan ääriiviivat säilyvät, mutta niiden ambitus kasvaa, aina suureen nooniin asti. Pysyvän d-resitaatiosävelen käyttö tenorisolistin ylistyslaulussa voi johtua myös etymologisista syistä. Keskiajan musiikinteoriassa resitaatiosävelen nimi on *tenor*. Termi tulee latinan verbistä *tenere*, kannatella, pitää yllä. Herkästä loisteliaaseen etenevä ylistyslaulu d1-sävelen kannattelemana onkin tavallaan tenorilaulun palaamista juurilleen.

Musiikki tekstin heijastajana on ikuisuuskyseminen. On hyvä, jos oopperasäveltäjällä on tässä kohtaa ”hallitusti horjahteleva musiikkimaku”, Aulis Sallisen mainiota kiteytystä lainatakseni (Sallinen, 2005, 87). Pidän Sallisen tokaisusta jo sen paradoksaalisuuden vuoksi: miten jokin voi ”horjhdella hallitusti”? Tekstin ominaisuudet, rakenteet ja merkitykset voivat heijastua musiikkiin monella tavalla ja tasolla. Samalla ne saavat vastavoimakseen vaikka mitä ”puhtaan musiikkillisuuden” vaatimuksia. Pidän tällaisesta jännitteisyydestä ja paradoksaalisuudesta musiikkikulttuurissamme. On tärkeää ettei musiikkia alisteta tekstin naurettavaksi kyytipojaksi. Mutta pääsemättömissä musiikki, varsinkin oopperassa, on onneksi myös siitä, mitä kaikkea Sana pohjimmiltaan on ja edustaa. Interludin tähtitaivas ja kontrapunkti-

nen konstellaatio edellä olivat yksi esimerkki, ja samasta aihepiiristä lähtee myös Gabriel liikkeelle laulullaan.

Tekstinä olevassa psalmissa 148 Herraa ylistävät korkeuksissa ensin enkelit, sitten aurinko ja kuu, sitten kirkkaat tähdet, ja lopulta ”taivaiden taivaat ja vedet taivaiden yllä”, mikä tuo nykyihmiselle mieleen galaksit ja pimeän energian. Kyse on siis kierros kierrokselta avartuvasta näkymästä maailmankaikkeuteen. Tätä tekstin semantiikkaa heijastaa myös Gabrielin laulamien säkeiden ambituksen kasvu: tekstin merkitys siis heijastuu *melodisten intervallien kokoon*.

Toista säeparia edeltävä teema orkesterissa on enkelilaulu *Es sungen drei Engel*, minkä jälkeen Gabriel kehottaa enkeleitä ylistämään. Kyseisen melodian merkitys kulttuurissamme yleensä ja tässä teoksessa erityisesti kytkeytyy sen *tekstin merkitykseen*. (*Es sungen* esiintyy nyt koko teoksessa ties kuinka monetta, mutta tällä kertaa samalla viimeistä kertaa.) Enkelitematiikan tärkeyden oli Ossiachin produktiossa oivaltanut Tom Schenk, joka vastasi lavastuksesta ja valoista. Tärkeä osa lavastusta oli pienehkö valkokangas, joka oli ripustettu korkealle katonrajaan, kuvamateriaalinaan valokuvia ja videoita. Tässä kohtaa seurasi kavalkadi enkeli Gabrielin kuvia taidehistoriasta. Enkeli ja hänen ilmoituksensa liikkuvat jumalallisen ja inhimillisen todellisuuden rajapinnalla. Tarinassa ne ovat keskeinen taso, jota on vielä tässä vaiheessa hyvä nostaa esiin.

Kolmannessa säeparissa Gabriel laulaa ”loistavista” (*leuchtend*) tähdistä: tähän kohtaan olen sijoittanut puolet teoksen yhteensä noin kuudesta kelloperin kilahduksesta sekä käyrätorven fanfaarin, *forte e chiaro*. Tekstin merkitys heijastuu näin *sointiin*. Kun seuraavassa säeparissa lauletaan ”kaikkien taivaiden taivaista”, harmoniana on tihein mahdollinen 12-sävelsointu, joka purkautuu laajaan kvinttisointuun sanalla *Wasser*, vesi. 12-sävelsoinnun resoluution kvinttisointuun koen ikäänkuin hyppynä kirkkaaseen veteen. Kvinttisoinnun *tekstuurina* on aleatorisesti liplattavia jousien murtosointuja huiluäänillä. Vesi saa siis paljonkin musiikillisia attribuutteja: vetisen avoimesti soivan kvinttisoinnun ja huiluäänien läpikuultavan sointiväarin, ynnä liikkeen tasolla arpeggioiden pyörteisen liplatuksen.

Kaiken kaikkiaan psalmin 148 teksti on ylistystä Luojalle. Minulle säveltäjän ammattin harjoittajana psalmiteksti on viesti siitä, että luovuus on legitiimi osa luotuna olemista.

## LÄHDÖSSÄ

Kirkko-oopperan tapahtumat aloittaa ja päättää lähtö: alussa Zacharias on lähdössä töihin Jerusalemiin, lopussa Neitsyt Maria taasen kotiinsa Galileaan. Loppukohtaus Gabrielin Ylistysvirsiin on librettotyöryhmämme seipittä, Luukkaan teksti ennen jouluevankeliumia päättyy jo ennen Interludia. Oopperaa ei kuitenkaan voinut siihen päättää. Mahdollisuus höystää evankeliumitekstiä omalla tarinaniskemisellä

on itse asiassa tärkeä osa oopperan esihistoriaa. Keskiaikaiset liturgiset draamat syntyivät usein tähän tapaan, *trooppeina* eli lisäyksinä raamatullisten tekstien katveeseen. Luonteva aihe *Scena ultimalle* oli lähtö.

Kohtauksen teksti syntyi yhteistyössä, samaan tapaan kuin muutkin lisäyksemme. Kirjoitin ensin itse suomeksi luonnoksen lähtöamun keskusteluksi. Sen jälkeen Jussi Tapola lyhensi tekstini noin neljäsosaan ja stilisoi sen: *kill your darlings!* Sitten Matti Kontio käänsi sen saksaksi. Mahdollisuus pyöritellä tapahtumia ja ihmisiä työpöydällä ja palaverieissamme oli minulle ikään kuin leikkiä, nautintoa, jota Bulgakov on hienosti kuvannut *Teatteriromaanissaan* kirjoittaessaan näytelmäkirjailijan työstä. (Bulgakov, 1971)

Lopun valoa säteilevät raamatuntekstit tarvitsivat kontrastin, varjon. Se löytyi trooppimme lähteistä, Dietrich Bonhoefferin (1965) ja Jesajan kirjan 53. luvun teksteistä. Zacharias pohtii kalliin armon olemusta, Elisabeth puolestaan Jesajan ennustusta kärsivästä syntien sovittajasta. *Topoksena* on passio-musiikki, tunnuspiirteinään pistemäisyys, sakea dissonoivuus sekä soinnin kirkkuminen. Maria pohtii omaa ennenkuulumatonta tilannettaan: miten mahtaa morsiamen neitseellinen raskaaksi tuleminen mennä Joosefille läpi?

Nämä varjot vuorottelevat syvän ilon ja keskinäisen rohkaisun hetkien kanssa. Ihmiset laulavat tertsettinä lähelle tulleesta Jumalan valtakunnasta saman musiikin ja kellonlyöntien kera, jotka olivat aloittaneet I näytöksen alun orkesteriosuuden: ympyrä alkaa sulkeutua ja tie oopperan ensihetkien loistokkaaseen valoon on avautumassa.

Gabrielin Ylistyslaulu edelsi ihmisten saapumista, eivätkä he havainneet sitä. (Minulle oli kuitenkin tärkeää varjella jatkuvuutta ja kirjoittaa Zachariaan ensimmäinen sisääntulo elliptisesti päällekkäin Gabrielin päätöksen kanssa.) Lopullinen käänne teoksen ”onnelliseen loppuun” tapahtuu, kun Zacharias löytää jälleen positiivisella tavalla papin identiteettinsä ja siunaa Marian, Maailman Vapahtajan Äidin. Siunauksen aikana Gabriel saapuu kaikkien aistihavainnon tasolle ja jatkaa siunausta yleispätevällä liturgisella tekstillä. Gabriel lupaa ilmestyä myös Joosefille (mistä evankelista Matteus kertoo) ja turvata Marian kotimatkan.

## PÄÄTÖSPSALMI

Päätöspsalmin tekstinä on psalmeista tunnetuin, paimenpsalmi 23. Minulla oli säveltäessäni ajatuksia lopun näyttämötapahtumista ja kirjasinkin niitä partituuriin. Solistit laulaisivat psalmin alkuosan ympyrässä, pitäen toisiaan kädestä kiinni ja liikkuen arvokkaasti, jonkin sortin liturgisen tanssin tapaan. Loppupuolella Gabriel ja Maria aloittaisivat matkansa keskikäytävää pitkin. Matkan alkaessa aurinko nousisi lopullisesti ja kirkko täyttyisi valosta. Mariaa suojeleva Gabriel pitäisi päänsä yllä kohotettua miekkaa, jonka terässä valo kipunoisi. (Nautin tällaisesta

konditionaalinen käytöstä, joka muistuttaa lasten leikkejä.)

Ossiachissa kesällä 2010 lavastaja Tom Schenk kertoi minulle hauskaasti säveltäjien taipumuksesta kirjoittaa partituureihinsa kaikenlaisia näyttämöohjeita. Joskus tekstit pitää yksinkertaisesti ohittaa kokonaan: pitää alkaa pohtia tyhjältä pöydältä, mitä oikeasti pitäisi tehdä, jotta voisi päästä sen jäljille mitä säveltäjä on etsinyt. Omassa tapauksessani ongelmia oli lopussa monia. Gabrielilla ei missään eikä koskaan ole miekkaa, se on arkkienkeli Mikaelin attribuutti. Toiseksi kirkko täynnä kirkasta valoa ei ole realistinen ajatus, ei teknisesti, taloudellisesti eikä visuaalisesti. Kolmanneksi olin kirjoittanut ensemblelle sen verran hankalaa laulettavaa, ettei suunnittelemani koreografia ollut senkään vuoksi mahdollinen. Se kävi ilmi pianoharjoitusten kokeiluissa. Ja niin edelleen.

Oida & Schenk toimivat lopulta viisaasti. Kaikki solistit lauloivat koko päätöspalmin rivissä korkealla, kuin oratoriossa. Entä valon leviäminen kirkkoon? Avustajat jakoivat psalmin aikana yleisölle, rivien päässä istuville ihmisille kynttilät, palavat tuohukset, pääsiäisliturgian tapaan. No entä se kotimatka? Valkokankaalle ilmestyi valokuva Ossiachin luostarikirkon salista, kotikirkosta jossa juuri istumme: kotiin ollaan matkalla. On uskomatonta miten kekseliäästi ohjaaja ja lavastaja osaavat loihtia esiin ratkaisuja, jotka yhdistivät taiteellisen tinkimättömyyden, käytännöllisyyden, taloudelliset raamit, kaiken tärkeän. Oli kiehtovaa seurata toteuttajatiimin työtä, eikä minulla missään vaiheessa ollut tarvetta siihen puuttua. (Oopperassa säveltäjä vastaa vain siitä, mitä kuullaan, piste.)

Musiikillisesti psalmi on kvartetti, tyyliltään pastoraali. Yhdessä laulamisen ihme pääsee kukoistamaan, edelleenkin pikemminkin hämmästyneen ja kuulaan tunnus-  
telun kuin päälleikävän dramaattisuuden merkeissä. Esimerkki 5 on kirjoitettu antifonisesti kahdelle parille. Moniäänisyys nojautuu kontrapunktiseen perinteeseen: harmonian epävakautta tasapainottaa melodinen vakaus, ja päinvastoin. Harmonian referenssinä ovat omat sointuni, jotka orkesteri soittaa tahdeissa 414 ja 418. Laulunlinjat on kirjoitettu jonkin sortin synteesiksi: toisaalta soinnuistani ja niiden välisestä ylimenosta, toisaalta renessanssipolyfonian motettitekstuurista. Nuottiesimerkissä on tarkempaa analyysia dissonanssinkäsittelystä.

Yhteyden löytymisen paratiisillinen Suuri Resoluutio heijastuu musiikkiin myös siten, että tekstin foneettinen väri ja sointujen tai intervallien harmoninen väri alkavat sulautua toisiinsa (esim. 6): terävä tremulantti ”r” lauletaan terävästi dissonoivan suurseptimin, pehmeä labiaali ”m” taas hyväilevän piensekstin kera. Tyylihistoriallisesti tällainen fonetiikan korostuminen liittyy mielestäni *Empfindsamkeit-topokseen*. Säveltämisen ja esittämisen kannalta tyyli on vaikea, jos ei haluta sortua tahattomaan komiikkaan tai vaikutelmaan änkytyksestä. Otin tietoisesti etäisyyttä saksankielisen tekstin ääntämisen puhtaudesta: esimerkiksi ”mir”-sanassa tremulantin korostaminen edellyttää suomalaisen, ei saksalaisen ärrän käyttämistä. Tämä ei sinänsä ole ongelma: tyyliittely realismin kustannuksella on toki vanha tapa taiteenharjoituksen saralla.

**Feierlich, ruhig atmend (piú mosso)**

M. *p* mir wird nichts man - geln.

E. *p*

G. *p* Der Herr ist mein Hir - te, *p* mir wird nichts man - geln.  
10 8 7 6 9 10 6 5 3

Z. *p* Der Herr ist mein Hir - te,

414 *ppp* *p* #8

Esimerkki 5, tahdit 414-418 ("Herra on minun paimeneni, ei minulta mitään puutu.").

M. *ff* Was - ser! *p*

G. *p* zum:

Z. *ff* Er füh - ret mich zum fri - schen Was - ser!: zum: *p*

419 *ff* *mp* *pizz.* *p*

Pk.

Esimerkki 6, tahdit 430-432 ("Hän johtaa minut virvoittavien vetten luo.").



Suurmuodon tasolla Päätöspsalmi etenee aaltolina, joista kahden viimeisen väliin sijoittuu suvanto, pelkistyminen. Pelkistymisessä polyfonia yksinkertaistuu ensin homofoniaksi, solistien neliääniseksi koraalitekstuuriksi, sanoilla ”sinä valmistat minulle pöydän”. Se pelkistyy edelleen kaksiaääniseksi kellonlyönneiksi, kuolinkelloiksi, ja hajoaa taukoihin ja kuiskauksiin (*im Angesicht*: ”kasvokkain [vihollisten kanssa]”) (esim. 7). Lähtöhän on ylipäänsä sukua kuolemalle, mutta tämän kohdan *requiem*-tyyli ja *memento mori* -ele liittyvät myös konkreettisesti projektimme varhaisvaiheisiin. Carinthischer Sommer oli alunperin ehdottanut libretistiksi itävaltalaisista kirjailijaa, Christian Martin Fuchsia, jonka kanssa olinkin intensiivisessä sähköpostiyhteydessä myöhäiskesällä 2008 muutamien viikkojen ajan. Hän kuitenkin kuoli yllättäen. Järkyttävä tapaus ei helpottanut stressiä vaativan ja aikataulultaan kireän projektin kanssa. (Se seuraus käännteestä oli, että sain mahdollisuuden toteuttaa alunperin ehdottamani tekstipohjan, yhteistyössä suomalaisten tekijöiden kanssa.) Kun työ vuotta myöhemmin oli kuin olinkin voiton puolella ja kirjoitin päätöspsalmin pianopartituuria, niin halusin siinä vaiheessa tietoisestikin muistaa kuollutta runoilijaa.

Hajoamista seuraa loppunousu, joka varsin monotemaattisesti keskittyy *alleluia*-melodian alkusäveliin. Ensi kertaa ne esiintyvät tahdissa 488 Marialla sekä yhtäkaaa inversiona orkesterissa.

Esimerkissä 7 näkyy taitekohta: hajoaminen ja loppunousun alku (t. 478–490). Vokaalimusiikki on siitä mainio taiteenlaji, että säveltäjä voi sommitella musiikillisia ratkaisuja, jotka asettuvat rikaspiirteisiin suhteisiin sävellettävän tekstin eri tasojen kanssa. Yksi tekstin säe ”[sinä valmistat minulle] pöydän vihollisten kasvojen edessä” eriytyy moniksi musiikkityyleiksi. Tahdissa 478 päättyy edeltävien tahtien neliääninen koraalitekstuuri ja päätössoinnusta suodatetaan Elisabethin ja Gabrielin kellomainen ääniobjekti ”im”, joka yhdistää suurterssin harmonisen ja labiaalinen foneettisen pehmeuden. Kellonääni toistuu ja *requiem*-tyyli päättyy tahdin 482 kuiskauksiin. Loppunousu lähtee sen sisältä elliptisesti Marian ja Zachariaan duolla, laulavalla tyylillä, laajakaarisella ja melismaattisella cantilenalla. Näin yksi psalmitekstin lause sisältää neljää eri tyyliä ja tekstuuria (koraalimainen homofonia, kellonäänet, kuiskaus, laulava polyfoninen kaksiaäänisyys).

Koko teoksen lakipiste ja vedenjakaja oli minun mielestäni II näytöksen Inkarnaatio, juhla, jonka kruunasi Marian korkealla kimmeltävä sopraano. Esimerkissä 7 näkyvä Marian viimeinen oma repliikki heijastaakin sitä. Repliikin alkuun sattuvat sanat ”meiner Feinde”, ja loppuun ”Du salbest mein Haupt mit Öl”. Säveltäjän kannalta on kiitollista, että sanat antavat mahdollisuuksia kirjoittaa a-vokaalilla melismoita, jotka aukeavat luontevasti lakisäveleen a2 (esim. 7, loppu).

Taitekohdan eettistä merkitystä voisi hetken pohtia. Yhden tulkinnan mukaan (Lewis, 1982, 23) psalmin jaetta ”sinä valmistat minulle pöydän vihollisten kasvojen edessä” voi lukea ivallisuutena ja pilkantekona. Oman musiikkini sävy on kuitenkin mahdollisimman kaukana tällaisesta tulkinnasta: Marian sisääntulon esitysmerkintänäkin on *piano dolce*. On selvää, ettei musiikki voikaan jokaisen sanan yksityiskoh-

Elisabeth  
come campani:  
durchsichtig

*p dolce*  
Maria

Tisch  
im: im: im: An - ge - sicht **me>i** -  
(whispering, without pitch)

478 Tisch Gabriel  
im: im: Gl. + im: An ge sicht  
(wie Totengeläut) flageol. pizz.  
(wie Totengeläut)

ner Fein - - - - - de. Du sal - best mein

*p dolce*  
...me>i - ner Fein - - - - - de.  
483 Zacharias

arco  
cresc.

Haupt, - du sal - best mein Haupt - mit Oll!

487

Esimerkki 7, tahdit 478-490 ("[valmistat minulle] pöydän vihollisteni kasvojen eteen. Sinä voitelet pääni öljyllä").

taisen merkityksen perässä juosta, ja musiikin muodon kontekstina tässä hetkessä on pehmeä alku sille suurelle aallolle, joka huipentuu parikymmentä tahtia myöhemmin ja kannattelee musiikkia aina loppuun asti, vielä viitisenkymmentä tahtia. On *dolce*-sävyssä ”vihollisten” kohdalla silti muustakin kysymys.

Yksi referenssi on Zachariaan sanoissa Täyttymyksen Niityn alussa, nimittäin siinä 75%:ssa tekstiä, jonka Jussi Tapola poisti libretosta. Niissä Zacharias pohti sitä, että lopulta jokaisen pahin vihollinen on itse kunkin oman sydämen pimeys, oman sisimmän harhaisuus. Avioparille oopperan tapahtumat merkitsevät joutumista kasvotusten näiden harhojen kanssa. Zacharias tukeutuu alussa oppineisuuteensa, muttei kykene ratkaisevassa käänteessä uudistumaan. Elisabeth kyllä innostuu nopeasti, muttei jaksaa odottamista eikä käytännön elämän kitkaisuutta: toivon näköala on sekä I että III näytöksen alussa pahasti hukassa. Maria on poikkeus. Prologissa hän tunnistaa oman ahdistuneisuutensa mutta enkelin ilmestyessä avautuu kuuliaisuuteen ja luottamukseen, joka kantaa sekä häntä että muita. (Oli mielenkiintoista, miten helppoa oli löytää librettoon solisteille psalmitekstejä, jotka olivat itse kullekin todella omaa laulettavaa teoksen eri kohtiin!)

”Pimeästä laaksosta”, ”pelosta” ja ”vihollisista” laulaminen kuuluu yhä päätöspalmiin: varjot on teoksen kuluessa jouduttu kohtaamaan, ja niihin uskalletaan loppuhetkilläkin katsahtaa. Molliväri ja hyvin sakea dissonoivuus kuuluvat edelleen sanastoon, myös madrigalismeina *fürchte*-tyyppisten sanojen yhteydessä. Läsna on yhtäkaikki myös sellainen valo ja luottamus, joka kantaa varjojen maan halki. Luottamuksesta aukeaa mahdollisuus ottaa etäisyyttä, tyyliä, leikkiä, laulaa vaikkapa *dolce* vihollisista, joiden valta on ratkaisevalla tavalla suhteellistunut.

Minua puhutteli myös *Lutherbibelin* käännös pöydän valmistamisesta ”vihollisten silmien eteen.” ”Silmien” asemesta käännös puhuu ”kasvoista”. Sanan *Angesicht* tahdissa 482 olen nuotintanut kuiskattavaksi ilman säveltasoa, kaanonina ensin Elisabethille, sitten Gabrielille. Levytyksessä Elisabethin roolin laulanut Tuula Paavola halusi lisätä kuiskaukseensa myös hieman puheääntä. Kyse on suunnilleen toisesta kerrasta koko teoksessa, kun laulamisesta siirrytään puhumisen puolelle. Ensimmäinen kerta sijoittuu Zachariaan Kiitosvirren huipennukseen, kun Zacharias toistaa kuiskaten sanat ”syntien anteeksiantamuksesta” (esim. 3, t. 288–289). Miksi ”kasvot” nostetaan näin erityisellä tavalla esiin, jumalallisen anteeksiantamuksen rinnalle?

Emanuel Levinas on kirjoittanut kiinnostavalla tavalla ihmisen kasvoista, ”kasvojen epifaniasta” jonain erityisen tärkeänä, herkkänä ja paljaana osana ihmisyyttä (Levinas, 1996, 73–77). Vihollisen ”kasvojen” tunnistaminen merkitsee lähimmäisyyteen suostumista tavalla, joka viittaa suoraan Vuorisaarnaan: rakkauden universaalisuus merkitsee sen ulottumista myös vihollisiin, jokaisen ihmisarvon jakamattomuuden ja luovuttamattomuuden tunnustamista. Paimenpsalmi-tulkinnassani vaikuttaakin monia tasoja: pelon hellittäminen, omien varjojen tunnistaminen, kaikkien lähimmäisten arvon tunnustaminen siltä pohjalta, että jokainen heistä on luotu Jumalan kuvaksi.

Kaikista varjoista ja esteistä huolimatta teitä eteenpäin löytyy: Johannes Kastaja sikiää ja syntyy, ja lopulta myös Zacharias parantuu mykkyystään. Päätteeksi sitten kokoonnutaan niitylle ihmettelemään.

## HUIPENNUS JA PERIMMÄISIÄ KYSYMYKSIÄ

Olen eri yhteyksissä kirjoittanut kirkko-oopperani yhteyksistä kristilliseen liturgiaan ja *via mysticaan*. I näytöksen varjot ovat ikään kuin synnintunnustus, oman pimeyden tunnistamista ja armon pyytämistä, puhdistautuminen eli *purificatio*. Gabrielin mukana ilmestyy valo, *illuminatio*, ikään kuin messun opetustekstit. III näytös on yhteyden juhla, *unio*, samaan tapaan kuin messu kulminoituu ehtoolliseen ja sen luomaan yhteyteen. Hyvin suoraa viittausta ehtoolliseen merkitsevät psalmin 23 sanat ”sinä valmistat minulle pöydän.” Jotta aito yhteys Jumalaan ja lähimmäisiin olisi mahdollinen, on tie pitänyt kulkea alusta saakka. Omiin ja yhteisiin harhoihin ja varjoihin on pitänyt katsoa syvälle. Samalla on voitu kasvaa siihen luottamukseen, että Erään hyvyys on loppupeleissä näitä varjoja väkevämpi. Tarkoitukseni oli säveltää loppuun vielä psalmikatkelma, joka olisi selkeästi kytkeytynyt Johannes Kastajan tulevaan työhön. Onneksi käsitin ajoissa, että psalmin 23 loppusanat ”hyvyydestä ja laupeudesta” ”Herran huoneessa” ovat paras mahdollinen päätös.

Loppunousun suuri aalto alkaa solistien vuorottelulla, joka toistaa ja varioi *alleluia*-sävelmän alkusäveliä. Kulminaatioon saavuttaessa sävelmä augmentoituu ja soi ensin solistien oktaaviunisonossa, sitten kahdesti käyrätorvessa (esim. 8). Jousiston harmonia tihenee samalla 12-sävelsoinnuksi. Kirjoitin aiemmin Zachariaan ensimmäisen vaelluksen ”körttiläisyydestä”, siitä miten armo *alleluia*-sävelmän hahmossa kätkeytyy sakean dissonoiuuden ja matalan bassolinjan taakse (Linjama, 2012, 84). Sävelmä yhtäkaikki oli siellä. Nyt sama teema nousee esille ja pintaan mahdollisimman kirkkaalla ja ilmeisellä tavalla.

Kulminaation lähestyminen oli II näytöksen linnunlaulutekstuurien jälkeen toinen kohta, jossa jouduin vaikeuksiin cembalon Vallotti-virityksen kanssa. Ongelmaksi osoittautui se, että olin kaksintanut käyrätorven viimeisen teemaesiintymän putkikelloilla, eli kiinteäviireisellä tasaviireisellä soittimella, jonka intonaatio törmäsi ikävällä tavalla cembaloon. Jouduinkin vaihtamaan käyrätorven putkikello-kaiut *piattin* säihkyyn.

Kulminaatio tahdissa 507 on esimerkki yhdestä oopperan realiteetista: tarvitaan leveää sivellintä (de la Motte, 1985, 192) ja kunnan maamerkkejä, jotka oikeasti kantavat rampin yli. Kulminaatioissa kaikkien *unisono*-d1 kasvaa pianissimosta fortissimoon, joka johtaa orkesterin fortissimo-12-sävelsointuun fermaatin kera. Ehkä tässä on mahdollista viitata Kantin esteettisen teorian ylevyyden toiseen lajiin, dynaamiseen ylevyyteen. Koko krooman täyttävä aggressiivinen sointu ylittää musertavasti tavanomaisen inhimillisen hahmotuskapasiteetin, hirmumyrskyn tai rotkon

499 ein! Du schen - kest mir voll e>in!

Zacharias *f* tutti

8<sup>va</sup>

Hrn. *cuvré*

503 *ff* *p* < *ff*

voll e>in! voll e>in! **Feierlich, etwas langsamer**

508 *p semplice*

Gu - tes und Barm - her - zig - keit wer - den mir fol - gen

Gl. (wie Totengeläut)

Cb. pizz

Esimerkki 8, tahdit 498–511 (“Maljani on ylitsevuotavainen. Hyvyys ja laupeus seuraavat minua...”).

tavoin (vrt. Sisman, 1993, 16–20). Minkä vuoksi olen kirjoittanut kulminaatioksi koko orkesterille 12-sävel-soinnun soitettavaksi *forte fortissimo*, esityserkinnällä *con violenza ultima*?

Vastauksena voisi pohtia muutamalla sanalla ns. perimmäisiä kysymyksiä (niin vailla teologista koulutusta kuin olenkin.) Miksi liturgiassa ylipäänsä lauletaan? Syyt ovat sekä käytännöllisiä että syvempiä. Kun kirkkojen koko kasvoi, ne muuttuivat myös kaikuisemmiksi: siksi siirtyminen tekstin puhumisesta sen laulamiseen käy-

tännössä lisää ymmärrettävyyttä. Syvempi syy on siinä, että musiikki ylevöittää tekstiä, avaa sen vertikaaliulottuvuutta.

Entä miksi minun kirkko-oopperassani lauletaan, ja miksi sen ylipäänsä sävelsin? On jälleen helppo luetella käytännön syitä. Vähäisin ei ole se, että sävellystilaussopimuksen ja esityskorvausten kautta olen saanut rahaa, jolla olen voinut ostaa ruokaa itselleni ja perheelleni. Syvempiä syitä on eritellyt Paul Tillich (1962), jonka kulttuurikritiikki kuuluu 1900-luvun teologian painokkaimpaan antiin. Länsimaisen elämänmenon sekularisoituminen on latistanut olemassaoloa erilaisiksi pinta-aktiiviteeteiksi, horisontaaliseksi puuhasteluksi. Syvyytulottuvuuden häivyttäminen on pahimmillaan johtanut sen demoniseen paluuseen esimerkiksi kansallissosialismin muodossa (Tillich, 1962, 79). Kun ylevyydestä puhutaan, niin tarvitaankin kriittistä rajanvetoa niihin turmeltuneisiin tapoihin, joilla ylevää tyyliä on diktatuureissa jäljitelty ja jäljitellään.

Oma säveltämiseni on yhtäkaikki yritys löytää yhteys tekstin ylevyyteen. Yritän osallistua siihen katumukseen, valoon ja juhlaan, joka teksteistä säteilee: artikuloida tekstin vertikaalista ulottuvuutta. Siinä syvempi syy säveltämiselle.

Läpitukenemattoman tiheä 12-sävelsointu huipennuksessa on ehkä sen merkinä, että meille ”matkallaolijoille” (Scotus, 2008, 262) vertikaaliulottuvuuden ääripäät myös jäävät tutkimattomaksi: Jumala jää kesyttämättömäksi salaisuudeksi. Samalla teoksessa on merkkejä siitä, että inkarnaatiossa ovi raottuu. ”Korkeudesta saapuu luoksemme aamun koitto” (Luukas 1:78).

Huipennusta seuraa tahdissa 508 alkava päätös tai coda, jossa ympyrä sulkeutuu lopullisesti. I näytöksen ”alkukuoron” piirteitä palaa. *Unisonon* ja 12-sävelsoinnun myötä ylipäänsä harmonioiden sävelten lukumäärä alkaa jälleen heijastaa alun ”pyhien lukujen suodatinta” 1–3–7–12 (Linjama, 2012, 72). Marssi-*topos* lähestyy alun uvertyyrin ranskalaista tyyliä. Solistien marssimainen rytmi heijastuu orkesteriin rytmisenä kaanonina, ensin suoraan puolen tahdin etäisyydellä, sitten augmentaationa. Madrigalismi on tietenkin yksi kaanonin tulkitsemisen taso, kun lauletaan tekstiä ”hyvyys ja laupeus seuraavat minua.” Tärkeää minulle on myös se, että codan musiikin piirteissä on kyse samalla pappi Zachariaan I näytöksen musiikin ominaispiirteistä. Se mikä hänelle oopperan alussa oli tärkeää, pätee edelleen ja jälleen: oppineisuus, vakaus, eriytyneiden rakenteiden vankka hallinta. Sen päälle on tullut muuta, ilmestys ja ihme. Vanhat hyveet ovat kuitenkin hyveitä edelleen, ja niille on käyttöä suurmuodon sulkemisessa. Tarina kokonaisuudessaan on upea kertomus vahvoista naisista, mutta on väärin pitää Zachariaan ominaisuuksia jonain sinänsä pahana. Niinpä hän pääsee III näytöksessä jaloilleen. Ihailen avoimesti Luukkaan kertomuksen naisnäkökulmaa, tarinaa oivaltavista, rohkeista ja hedelmällisistä naisista. Mutta miksi ihailun täytyisi merkitä jotain periaatteellista miesvastaisuutta?

Libreton solistigalleria on kiehtova. On kuitenkin pakko myöntää, että omaksi henkilökohtaiseksi suosikikseni muodostui Elisabeth, tämä ihana, maanis-depressiivisyyteen taipuvainen rouva. Niinpä annoinkin hänelle viimeiset laulettu sävelet. ■

## LÄHTEITÄ:

Nuottiesimerkit pianopartituurista Linjama, Jyrki. *Die Geburt des Täufers*. Copyright Fennica Gehrman 2014, julkaistu kustantajan ystävällisellä luvalla.

## ÄÄNITTEITÄ:

Linjama, Jyrki. *Die Geburt des Täufers*. Libretto: Lutherbibel, Matti Kontio, Jyrki Linjama, Jussi Tapola. Ursula Langmayr, Maria; Tuula Paavola, Elisabeth; Niall Chorell, Gabriel; Esa Ruuttunen, Zacharias; Soli Deo Gloria, joht. Juhani Lamminmäki. Alba CD 370.

Linjama, Jyrki. *Vesper*. Juha Kotilainen, baritoni, Helsingin Kamarikuoro, Zagros, joht. Eric-Olof Söderström. Alba CD 204.

## KIRJALLISUUTTA:

Bonhoeffer, Dietrich 1965 [1936]. *Kutsu seuraamiseen*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Kirjapaja.

Bulgakov, Mihail 1971 *Teatteriromaani*. Suom. Esa Adrian. Porvoo: WSOY.

Exum, J. Cheryl 2005 *Song of Songs: A Commentary*. Louisville: Westminster John Knox Press.

Levinas, Emmanuel 1996 [1982]. *Etiikka ja äärettömyys*. Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.

Lewis, Clive Staple 1982 [1962]. *Mietteitä Psalmeista*. Suom. Marja Liljeqvist. Helsinki: Kirjaneliö.

Linjama, Jyrki 2002. *Topiikan jubla. Näkökulmia topiikan ja rakenteen subteeseen*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia.

Linjama, Jyrki 2012. Kirkko-ooppera *Die Geburt des Täufers* (osa 1). *Trio 1/1*: 71–97.

Linjama, Jyrki 2013. Kirkko-ooppera *Die Geburt des Täufers* (osa 2). *Trio 2/2*: 98–113.

Motte, Diether de la 1985 [1976]. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter.

Raittila, Anna-Maija 1974. *Anna meidät kaikki toisillemme*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Salmenhaara, Erkki (toim.) 1976. *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Keuruu. Otava.

Sallinen, Aulis 2005. *Sadepäivän kirjoituksia*. Helsinki: WSOY

Scotus, Johannes Duns 2008. *Jumalan tunnettavuudesta ja muita kirjoituksia*. Suom. Toivo J. Holopainen. Helsinki: Gaudeamus.

Sisman, Elaine 1993. *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tillich, Paul 1962. *Die Neue Wirklichkeit*. München: dtv.

Von Törne, Bengt 1945 [1938]. *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*. Suom. Margareta Jalas. Helsinki: Otava.

Vuorinen, Jyri 1993. *Estetiikan klassikoita*. Helsinki: SKS.

JAAKKO KORTESHARJU

## Yhden säveltäjän koostesävellysten ensisijaiset nimekkeet informaatioalalla RDA-sääntöjen mukaisessa luetteloinnissa

Tässä kirjoituksessa käsittelem kirjastojen ja muiden informaatio-organisaatioiden aineistoluetteloissa tietynlaisista musiikkikoosteista käytettäviä nimiä eli nimekkeitä. Erityisesti keskityn niin kutsuttujen ensisijaisten nimekkeiden muodostamiseen ja siihen liittyviin seikkoihin RDA-luettelointistandardin puitteissa.<sup>1</sup>

Koska ensisijaisten nimekkeiden valinta on osittain sidoksissa aineiston tekijöitä koskeviin tietoihin, joudun pohtimaan myös käsittelemieni koosteiden teki-  
jyyttä. Lisäksi käsittelem ensisijaisten nimekkeiden yhteydessä usein käytettäviä lisäyksiä. Tällaisia lisäyksiä ovat esimerkiksi teosluettelonumero- ja sävellajimerkinnöt. Aiheeni kannalta olennaisimpia lisäyksiä ovat sovituserkinnöt sekä erilaiset koostamisesta kertovat merkinnöt. Koska tekijätiedot, ensisijaiset nimekkeet ja lisäykset esiintyvät käytännössä usein yhdessä niin kutsuttuna hakutietoina, ensisijaisia nimekkeitä käsitellään nimenomaan hakutietojen osina.

### NIMEKKEET JA HAKUTIEDOT

Nimekkeet ovat eräitä tärkeimmistä kirjastojen ja muiden informaatio-organisaatioiden aineistoja yksilöivistä tiedoista. Aineistoihin ilmeisimmin liittyvät nimet ovat yleensä aineistossa itsessään, esimerkiksi nimiölehdellä, ilmoitettuja nimiä, kuten vaikkapa ”Cinq Etudes-Tableaux” tai ”Вальсы Шуберта”. Tällaiset nimet merkitään luettelointisääntöjä soveltaen aineistoluetteloon, ja niitä kutsutaan päänimekkeiksi. Päänimeke liittyy tavallisesti johonkin tiettyyn julkaisuun, mutta ei välttämättä esimerkiksi musiikkiteokseen sinänsä.

---

1 Tässä kirjoituksessa viitataan rinnakkain englanninkieliseen vuoden 2013 RDA:han ja uudempaan, ainakin osittain vuoden 2014 versioon perustuvaan Kansalliskirjaston suomennosluonnokseen. Suomennosluonnos ei ole vielä julkinen, ja kiitän Marjatta Autio-Tuulta sekä muita RDA:n parissa työskenteleviä Kansalliskirjaston työntekijöitä sen käyttömahdollisuuksista. Versiot vastaavat sisällöltään enimmäkseen toisiaan, ja niiden väliset erot huomioidaan kirjoituksessa tarvittaessa. Milloin kysymys ei ole suomenkielisten termien määrittelystä, viittaan vain helpommin saatavilla olevaan englanninkieliseen versioon, jos se ei poikkea sisällöltään suomenkielisestä.



Lisäksi kirjastoluetteloinnissa on jo satojen vuosien ajan esiintynyt käytäntöjä, joiden tarkoituksena on koota yhden nimekkeen alle saman teoksen eri versioita ja julkaisuja (Smiraglia 2001, luku 2). Esimerkiksi kirja ”Le lièvre de Vatanen” saatettaisiin suomalaisessa kirjastossa merkittä luetteloon päänimekkeen lisäksi nimekkeellä ”Jäniksen vuosi. Ranska”. Musiikkiaineistojen nimeämis- ja julkaisukäytännöt antavat erityisesti aihetta tällaisten teoskohtaisten nimekkeiden muodostamiseen (ks. esim. Iseminger 2012, 44–45). Lienee hyödyllistä nähdä kirjastoluettelosta, että vaikkapa ”Sonata pathétique” ja ”Sonaatti c-molli opus 13” ovat saman Beethovenin teoksen esiintymiä. Toisaalta teoskohtaisilla nimekkeillä voidaan myös erottaa teoksia toisistaan (ks. esim. Weihs & Howarth 2008, 367): luetteloiija saattaa säästää kirjaston käyttäjän vaivaa ja hermoja varustamalla Vivaldin teokset ”Gloria, D-duuri” ja ”Gloria, D-duuri” luettelossa eri RV-numeroilla (siitä riippumatta, onko vaikkapa julkaisujen nimiölehdillä käytetty näitä numeroita). Kolmas teoskohtaisten nimekkeiden käyttötarkoitus on yksikäsitteisen järjestyksen määrittelemine silloin, kun teoksista muodostetaan listaus tai aineisto järjestetään vaikkapa hyllyyn teoksittain (ks. esim. Koth 2008, 2).

RDA-luettelointistandardissa, jota ollaan ottamassa käyttöön niin Suomessa kuin monessa muussakin maailman kolkassa (ks. esim. Dunsire 2014), teoskohtaisia nimekkeitä kutsutaan teosten ensisijaisiksi nimekkeiksi (”Preferred Title for the Work”; ks. RDA-suomennosluonnos, sanasto: P, sekä RDA 2013, Glossary)<sup>2</sup>. Ensisijaisten nimekkeiden yhteydessä käytetään lisäyksiä, kuten sävellaji-, opusnumero- ja kokoonpanomerkintöjä. Luetteloinnin terminologian kannalta on huomattava, että nämä lisäykset eivät ole RDA:n mukaan ensisijaisen nimekkeen osia, vaikka niitä käytetäänkin johdonmukaisesti ensisijaisen nimekkeen yhteydessä teosten tunnistamisen apuna. Sen sijaan ensisijaisesta nimekkeestä lisäyksineen, yleensä yhdessä tekijätiedon kanssa, voidaan muodostaa niin kutsuttu teoksen auktorisoitu hakutieto (RDA-suomennosluonnos, luku 6; englanniksi ”Authorized access point representing a work”, RDA 2013; molemmissa sääntö 6.27.1).<sup>3</sup> Teosta koskeva hakutieto voi näyttää aineistoluettelon käyttäjän näkökulmasta vaikkapa tältä:

Mozart, Wolfgang Amadeus, säveltäjä. Sinfoniat, nro 31, KV300a = KV297, D-duuri.<sup>4</sup>

2 Havainnollisuuden parantamiseksi viitataan tässä kirjoituksessa RDA:han, kuten muihinkin käsittelemiini luettelointisäännöstöihin (SLS 1991 ja AACR2 1998), sääntöjen numeroilla (tai tarvittaessa väliotsikoilla), en sivunumeroilla. Samaten FRBR-mietintöön (FRBR 2009) viitataan luvun numeroilla, en sivunumeroilla, koska käytössäni on mietinnön HTML-muotoinen, sivunumeroton verkkoversio.

3 RDA poikkeaa teoksen identifiointia koskevassa terminologiassa huomattavasti nykyisistä SLS- ja AACR2-säännöistä, vaikka sääntöjen mukaan muodostettavat luettelointitiedot muistuttavatkin toisiaan paljon. SLS- ja AACR2-luetteloinnissa käsite ”yhtenäistetty nimeke” (”uniform title”) vastaa RDA:n ”ensisijaisen nimekkeen” ja ”lisäyksien” yhdistelmää (ks. esim. SLS 1991, 25.3.2 ja 25.5.1; AACR2 1998, 25.5, 25.30 ja 25.31). RDA:n terminologiassa ei ole erillistä käsitettä ensisijaisen nimekkeen ja siihen tehtävien lisäysten yhdistelmälle, mutta luetteloiijan näkökulmasta niitä käsitellään ainakin yleisessä MARC 21 luettelointiformaatissa samalla tavoin kuin vanhoillakin säännöillä.

4 Jatkossa vastaavia hakutietoesimerkkejä voi esiintyä myös keskellä tekstiä lainausmerkkien sisällä – niihin sisältyvät pisteet eivät luonnollisestikaan päätä virkettä! Hakutiedot itse eivät koskaan lopu pisteeseen, vaikka niitä saattaakin seurata virkkeen lopetuspiste.

Tämä hakutieto alkaa pääasiallisena tekijänä pidetyn henkilön standardoidulla nimimuodolla (henkilönnimien standardointiin en puutu tässä kirjoituksessa), jatkuu niin sanotun suhteen määritteen (”säveltäjä”) jälkeen ensisijaisella nimekkeellä ”Sinfoniat” ja päättyy lisäykseen (”nro 31 [...]”). Suhteen määrite ei itse asiassa RDA:n mukaan kuulu hakutietoon, mutta tässä kirjoituksessa se merkitään hakutietoimerkkien yhteyteen. Tämä käytäntö auttaa hahmottamaan eri tekijöiden rooleja joissakin käsittelemissäni tapauksissa, ja lisäksi se vastaa muun muassa taidekorkeakoulujen kirjastojen ARSCA-tietokannan asiakasnäyttöjä.

Pelkät nimekkeet eivät yleensä riitä identifioimaan teoksia, vaan identifiointiin tarvitaan hakutieto kokonaisuudessaan. Yllä mainitut teoskohtaisen nimekkeen sovellukset teosten identifioimiseen ja aineiston järjestämiseen ovat siis tarkkaan ottaen nimekkeen sisältävän hakutiedon sovelluksia. Eräs kouriintuntuva esimerkki teoskohtaisten hakutietojen käytöstä on pahvikortistomuotoisen aineistoluettelon järjestäminen ensisijaisesti tekijän nimen ja toissijaisesti teokselle annetun nimekkeen mukaan, jolloin kaikki saman teoksen eri julkaisut päätyvät kortistossa peräkkäin riippumatta yksittäisissä julkaisuissa käytetyistä päänimekkeistä. (RDA-terminologia ensisijaisine nimekkeineen ja auktorisoituine hakutietoineen on uudempaa kuin useimmat korttiluettelot, mutta vastaavia luettelointimenetelmiä on käytetty jo pitkään enemmän tai vähemmän samaan tapaan kuin nykyäänkin.<sup>5</sup>)

Ensisijainen nimeke ei välttämättä ole ainoa luetteloinnissa käytettävä teoskohtainen nimeke. Aineiston löytämisen helpottamiseksi teoksille voidaan muodostaa myös niin kutsuttuja varianttinenimekkeitä, joiden pohjalta voidaan edelleen rakentaa varianttihakutietoja (RDA-suomennosluonnos, luku 6, sääntö 6.0; englanniksi ”variant titles” ja ”variant access points”, RDA 2013, 6.0). Näitä toissijaisia nimekkeitä ja hakutietoja en käsittele tässä kirjoituksessa.

## YHDEN SÄVELTÄJÄN KOOSTESÄVELLYKSET

Tässä kirjoituksessa käsittelen eräiden musiikkiteoksista tehtyjen koosteiden nimekkeitä. Käytän käsiteltävistä musiikkikoosteista termiä ”yhden säveltäjän koostesävellyks”. Tällä termillä tarkoitan sellaisia musiikkiteosten kaltaisia kokonaisuuksia, jotka joku muu kuin teosten alkuperäinen säveltäjä on koonnut yhden säveltäjän musiikkiteoksista. En pysty tämän tekstin puitteissa rajaamaan yhden säveltäjän koostesävellyksen käsitettä tarkasti. Pidän kohtuullisen selvänä, että esimerkiksi Holger Fransmanin Sibelius-koostetta ”Petite suite” tai lukuisia ”Les Sylphides”-balettimusiikkieja voidaan ajatella yhden säveltäjän koostesävellyksinä, ainakin siinä mielessä, että ne usein esitetään yhtenäisinä kokonaisuuksina omalla nimellään. Toisaalta vaikkapa

5 Ennen RDA:ta teosta koskevista hakutiedoista kokonaisuudessaan käytettiin toisinaan nimeä ”pääkirjaus” (”main entry”). Koska termiä on käytetty luettelointikirjallisuudessa niin monissa eri merkityksissä (ks. mm. Connors 2008, 87), sivuutan sen kirjoituksessani sekavuuden välttämiseksi.

Sibeliuksen orkesteriteosten kokonaislevytystä tai sekakuorotuotannon kriittistä laitosta ei ehkä ole syytä pitää samassa mielessä musiikillisina kokonaisuuksia – vaikka ne epäilemättä voidaankin julkaista yksissä kansissa musiikillisin perustein.

Taidemusiikin luetteloiden näkökulmasta yhden säveltäjän koostesävellykset voivat olla haastavia luetteloitavia. Yrittäessään ilmaista luettelon käyttäjille, mikä yhden säveltäjän koostesävellyks on, luetteloidijat saattavat päätyä varsin erilaisiin lopputuloksiin, esimerkiksi:

Bach, Johann Sebastian, säveltäjä. Teokset. Valikoima; sovitettu, urut (Widor)

tai Widor, Charles-Marie, säveltäjä. Bach's memento.

Nämä molemmat hakutiedot voivat kuvata samaa Charles-Marie Widorin Bach-koostetta.

Tässä kirjoituksessa esittelen joitakin yhden säveltäjän koostesävellysten nimekkeiden muodostamiseen liittyviä valintatilanteita ja annan ja arvioin esimerkkitaupauksia erilaisista valinnoista. Lisäksi käsittelen jonkin verran valintojen taustalla vaikuttavaa teoreettista kehystä sekä erilaisten valintojen suhdetta suomalaisen luettelointiympäristöön.

## LUETTELOITAVAT ENTITEETIT

Auktorisoitujen hakutietojen avulla voidaan auttaa luetteloiden käyttäjiä löytämään yksittäisten julkaisujen lisäksi haluamiaan teoksia. Mutta mitä nämä ”teokset” ovat? Käytännössä sama teos näyttää voivan esiintyä eri julkaisuissa, jotka muistuttavat toisiaan joko läheisesti tai sitten hyvinkin etäisesti. Kirjallinen teos voidaan ilmeisesti kääntää kieleltä toiselle, ja käännöstä saatetaan pitää alkuperäisen teoksen ilmentymänä. Musiikkiteoksia voidaan esittää erilaisilla tavoilla, ja näistä esityksistä voidaan puolestaan valmistaa ja julkaista äänitteitä, jotka kaikki ilmentävät samaa teosta. Toisaalta esimerkiksi kirjaa ja sen filmatisointia pidetään tavallisesti eri teoksina. Teosten identiteetit ja rajat ovat enemmän tai vähemmän keinotekoisia ja vaihtelevat kulttuuripiiristä ja alasta toiseen (erilaisia teoksen identiteetin kriteerejä on esittänyt mm. Yee 1995). Esimerkiksi tekijänoikeudellisista ja musiikkiantologisista näkökulmista voitaisiin päätyä varsin erilaisiin näkemyksiin teosten olemuksesta ja rajoista.

Kirjastoluetteloinnin teoreettisia lähtökohtia on pyritty kansainvälisesti selkiyttämään FRBR-nimiseen mietintöön (Functional Requirements for Bibliographic Records) sisältyvällä käsitelmällä, josta käytetään yleisesti niin ikään nimeä FRBR (FRBR 2009). FRBR-malli on osa tämän kirjoituksen teoreettista perustaa, koska RDA-luettelointisäännöstö on laadittu FRBR-mallia soveltaen.

FRBR-malli kuvaa kirjastojen aineistoja ja niihin liittyviä suhteita tietokanta-

suunnitteluun tarkoitettuna, niin kutsutun ER- eli ”entiteetti–relaatio”-mallinnuksen avulla. FRBR-mallissa teosten rajojen häilyvyys myönnetään (FRBR 2009, 3.2.1), mutta ”teos”-entiteettityypin ja ”julkaisu”-käsitteen kaltaisen (joskin yleistetyemmän) ”manifestaatio”-entiteettityypin välille sijoitetaan vielä kolmas käsitteellinen ”taso”, josta käytetään nimeä ”ekspressio”. Ekspressiot kuvaavat esimerkiksi saman teoksen eri kieliversioita tai musiikkiteoksen eri sovituksia tai esityksiä (FRBR 2009, 3.2.1 ja FRBR 3.2.2), ja kullakin ekspressiolla voi olla edelleen omia manifestaatioitaan (siis tavallisesti julkaisuja). Lisäksi FRBR-mallissa kuvataan kutakin fyysistä aineistoa ”kappale”-entiteettityypillä, jota ei kuitenkaan tässä kirjoituksessa käsitellä lähemmin.

Teoskäsitteen filosofisiin tai muihin perusteisiin FRBR ei varsinaisesti tuo lisävalaistusta. Mielestäni voitaisiin pikemminkin sanoa, että se rajaa käsiteltävien entiteettityyppien määrän ja suhteet tietyllä tavalla ja antaa karkeahkoja suuntaviivoja entiteettityyppien soveltamiseen. Le Boeuf (2005, 114) huomauttaa, että FRBR:n tarkoitus on selittää ”vain” luetteloinnin käytäntöjä, ei esimerkiksi mallintaa luovia prosesseja. Tähän kirjoitukseen ei valitettavasti mahdu sinänsä hyvin kiinnostavaa pohdintaa siitä, millaiset eri alojen käsitykset vaikuttavat FRBR:n entiteettien määrittelyyn.

”Teos”, ”ekspressio”, ”manifestaatio” ja ”kappale” muodostavat FRBR-mallin niin kutsutun ensimmäisen kategorian, joka kuvaa luuteltavaa aineistoa itseään. Ensimmäisen kategorian entiteettien voidaan ajatella kuvastavan aineiston erilaisia aspekteja, ja entiteetit ovat kiinteässä yhteydessä toisiinsa: niiden väliset niin kutsutut ensisijaiset suhteet ovat oleellinen osa entiteettien määritelmiä. Lisäksi malliin sisältyy toinen kategoria, jonka jäsenet (mm. henkilöt) voivat toimia muun muassa aineiston tekijöinä tai omistajina, sekä kolmas kategoria, jonka jäsenet (mm. paikat ja tapahtumat) voivat yhdessä ensimmäisen ja toisen kategorian kanssa toimia muun muassa aineiston aiheina.<sup>6</sup>

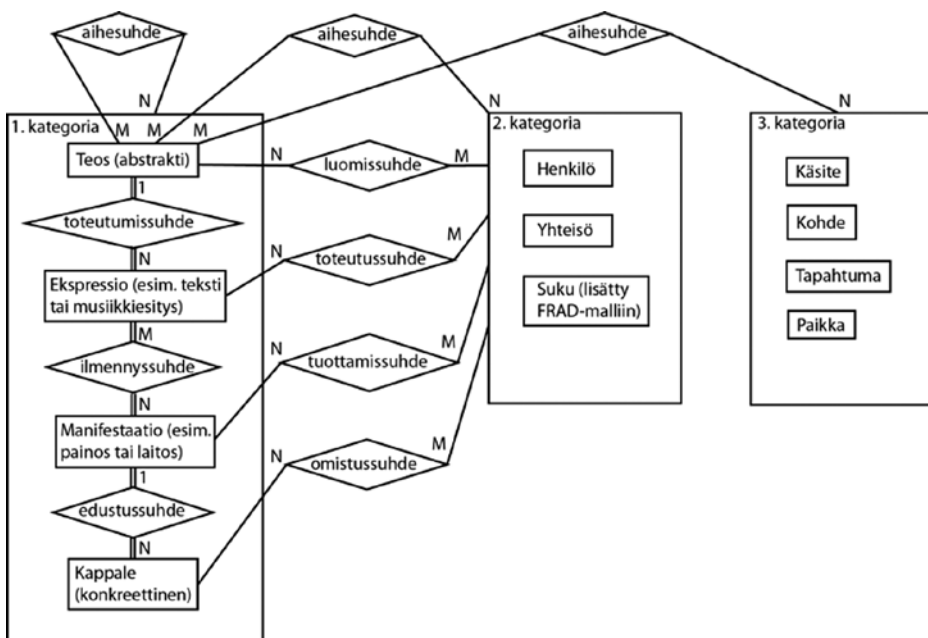
Tässä kirjoituksessa käsittelemilläni yhden säveltäjän koostesävellyksillä tarkoitetaan musiikkiteoksen kaltaisia entiteettejä, joiden olemassaolo tai merkitys ei ole sidoksissa mihinkään yksittäiseen manifestaatioon, kuten nuottijulkaisuun tai äänitteeseen, vaan niitä voidaan ilmentää useilla eri manifestaatioilla. (Tämä ominaisuus on toki monilla muillakin aineistoilla, niin koosteilla kuin kiinteämmillään kokonaisuuksilla.) Esimerkkinä käyttämäni ”Bach’s memento” on julkaistu ainakin kahtena eri nuottilaitoksena, ja siitä on olemassa lukuisia äänitejulkaisuja.

Niinpä yhden säveltäjän koostesävellyksiä on luontevaa pitää FRBR:n näkökulmasta teos- tai ekspressio-entiteetteinä. Koska jokainen ekspressio on FRBR:n mukaan välttämättä yhden teoksen ekspressio, seuraa yhden säveltäjän koostesävellyksen määrittelystä ekspressiona myös vastaavan teoksen olemassaolo. Joudun

6 Kategoriat eivät tarkkaan ottaen kuulu puhtaaseen ER-mallinnukseen, vaan pikemminkin yksityiskohtaisempaan EER-mallinnukseen (ks. Elmasri & Navathe 2000, luvut 3 ja 4). FRBR:ssä itsessään tätä yksityiskohdtaa ei mainita.

kuitenkin tuonnempana käsittelemään RDA-sääntöjen puitteissa sekä teoksiin että ekspressioihin liittyviä elementtejä yhden säveltäjän koostesävellysten yhteydessä.

Luvussa ”Nimekkeet ja hakutiedot” kerroin teosten ensisijaisten nimekkeiden ja auktorisoitujen hakutietojen muodostamisesta.<sup>7</sup> Ekspressiot voidaan niin ikään tunnistaa omien auktorisoitujen hakutietojensa avulla (RDA 2013, 6.27.3). Ekspressioiden auktorisoidut hakutiedot muodostetaan teosten auktorisoiduista hakutiedoista ekspressiokohtaisten lisäyksien avulla. Tällaisia lisäyksiä ovat esimerkiksi kielimerkinnot ja sovituserkinnot.



Kuva 1. ER-kaavio FRBR-mallin entiteeteistä ja keskeisimmistä suhteista. Esitystapa noudattaa FRBR:stä itsestään (2009) poiketen lähinnä Elmasri & Navathea (2000, 61–62). Entiteettityypit on merkitty pienillä suorakulmioilla ja suhdetyypit vinossa olevilla suunnikkailla. Yksinkertaiset viivat yhdistävät entiteettityyppejä ja niitä koskevia suhdetyyppejä, ja kaksinkertaiset viivat osoittavat, että kaikkien ensimmäisten kategorian entiteettien on oltava kuvan osoittamissa suhteissa joihinkin näiden viivojen osoittamiin entiteetteihin. Suhdetyyppien yhteyteen on merkitty, voivatko kyseiset suhteet liittyä vain yhteen ("1") vai useampaan ("M" tai "N") viivojen osoittamaan entiteettiin. Kategorioita ei ole merkitty Elmasri & Navathen (2000, 86–89) käyttämällä tavalla, koska FRBR:ssä (2009) käytetty tapa lienee tässä tapauksessa riittävän selkeä ja Elmasri & Navathen merkintätapaa yksinkertaisempi. Kategoriat on osoitettu suurilla suorakulmioilla, ja näihin suorakulmioihin yhdistetyt suhteet voivat liittyä mihin tahansa kyseisen kategorian entiteettityyppien entiteetteihin. Aihe-suhteet on merkitty kaavioon, jotta siinä esiintyisivät kaikki FRBR:n perustavanlaatuisimmat suhteet (ks. FRBR 2009, 3.1.1).

<sup>7</sup> Itse asiassa FRBR:n entiteettien hakutietojen muodostaminen on myös ER-mallinnettu FRBR:ää laajentavassa FRAD-mallissa (FRAD 2013). Tässä kirjoituksessa käsitellyt nimekkeet ja hakutiedot voidaan esittää muodollisesti FRAD-malliin sisältyvinä entiteetteinä. Tässä kirjoituksessa olen tyytynyt esittelemään tarvitsemani nimekkeet ja hakutiedot vain sellaisinaan.

## YHDEN SÄVELTÄJÄN KOOSTESÄVELLYKSEN TEKIJYYS JA NIMEKKEEN VALINTA

Yhden säveltäjän koostesävellyksen ensisijaisen nimekkeen muodostamiseen liittyy perustavanlaatuinen ongelma, joka voidaan huomata luvussa ”Yhden säveltäjän koostesävellykset” esittämästäni ”Bach’s memento” -esimerkistä, nimittäin koostesävellyksen tekijyyden ilmaiseminen. Tässä tekstissä keskityn luettelointivaihtoehtoihin, joissa koostesävellyksille valitaan yksi päätekijä, joka on joko koostaja tai osateosten säveltäjä, ja tämä tekijä merkitään koostesävellyksen hakutietoon. Tämä ei ole ainoa RDA:n mukainen mahdollisuus tekijätietojen käyttämiseen teosten tai ekspressioiden hakutiedoissa (ks. RDA 2013, 6.27.1.3 ”Alternative”). Yhden päätekijän määrittely sopii kuitenkin jouhevimminkin nykyisiin kirjastojen luettelointikäytäntöihin ja formaatteihin ainakin Suomessa (vrt. myös Oliver 2010, 66).

Päätekijän valinta voi vaikuttaa ensisijaisen nimekkeen valintaan. Jos päätekijänä pidetään koostajaa, niin luonnollisin tapa muodostaa ensisijainen nimeke voisi olla käsitellä koostetta ikään kuin se olisi koostajan sävellys. Tällöin koostesävellyksen ensisijaiseksi nimekkeeksi tulisi ensisijaisesti koostajan antama ”alkuperäinen ja alkukielinen” nimi (RDA-suomennosluonnos, luku 6, musiikkiteokset, 6.14.2.3 ja vastaavasti RDA 2013, 6.14.2.3). Tästä tosin poiketaan joissakin tapauksissa: Esimerkiksi sävellystyypin nimet, kuten ”sonaatti”, muokataan kaikki samankaltaisiksi, jotta ne esiintyisivät luettelossa yhtenäisessä asussa (RDA 2013, 6.14.2.5). Lisäksi alkukielinen, mutta alkuperäistä paremmin tunnettu nimi voi korvata alkuperäisen nimen ensisijaisena nimekkeenä (RDA 2013, 6.14.2.3 ”Exceptions”).

Jos koostesävellyksen päätekijänä taas pidetään osateosten säveltäjää, koostajan antama koosteen nimi ei olisi lainkaan itsestään selvä valinta. Sääntöjen mukaan voitaisiin ehkä luetella kaikki koosteen osien nimet koosteen ensisijaisena nimekkeenä (RDA 2013, 6.14.2.8.6), mutta varsinkin hyvin moniosaisissa koosteissa tämä olisi äärimmäisen epäkäytännöllistä. Mielekkäämpi vaihtoehto olisi muodostaa ”kokoava sovinnaisnimeke” (oma käänökseni termistä ”conventional collective title”, josta on suomeksi tavallisesti käytetty mielestäni väärinkäsityksille alttiimpaa termiä ”vakiintunut kokoava nimeke”). Kokoava sovinnaisnimeke (kuten ”Teokset” tai ”Sonaatit”) lisäyksineen kertoo määrämuodossa, millaisesta koosteesta on kysymys, esimerkiksi ”Teokset. Valikoima” tai ”Sonaatit, viulu, piano. Valikoima” (RDA-suomennosluonnos, luku 6, musiikkiteokset ja vastaavasti RDA 2013, 6.14.2.8.2–6.14.2.8.6).

Kokoavan sovinnaisnimekkeen käyttöön liittyy useita ongelmia. Se soveltuu hyvin esimerkiksi koottujen teosten (”Teokset”) tai vaikkapa levyllisen Bachin urkumusiikkia luettelointiin (”Teokset, urut. Valikoima”). Itsenäisten musiikkiteosten tapaisten yhden säveltäjän koostesävellysten kohdalla kokoavat sovinnaisnimekkeet voivat kuitenkin vaikuttaa todellisuudelle vierailta: esimerkiksi ”Yhden säveltäjän koostesävellykset” -luvussa antamani ”Bach”-alkuinen esimerkki voi näyttää turhan teoreettiselta.

Lisäksi sovinnaisnimekkeen avulla muodostettu hakutieto ei välttämättä riitä identifioimaan mitään tiettyä koostetta, vaan samaa sovinnaisnimekettä, usein lisäyksellä ”Valikoima”, voidaan käyttää hyvinkin erisisältöisistä koosteista (ilmiötä käsittelee mm. RDA:n kehittämissyhteistyössä mukana oleva EURIG-järjestö, ks. EURIG 2013, 2–3). Tämä ongelma voidaan periaatteessa ratkaista käyttämällä erityisiä koostekohtaisia lisäyksiä (kuten sulkujen sisään merkitty koostajan nimi ”(Widor)” kirjoitukseni alun esimerkissä; vrt. EURIG 2013, 5). RDA:n teoksen hakutietoja koskevien lisäysohjeiden (RDA 2013 ja RDA-suomennosluonnos, luku 6, 6.27.1.9; RDA 2013 ja RDA-suomennosluonnos, luku 6, musiikkiteokset, 6.28.1.9–6.28.1.11) soveltaminen erilaisiin koosteisiin ei ole kuitenkaan mielestäni erityisen selkeää, ja RDA:n kehittämissuunnitelmassa onkin keskusteltu koosteisiin liittyvien sovellusesimerkkien lisäämisestä säännöstöön (ks. Tillett 2013).

Kokoaviin sovinnaisnimekkeisiin liittyy edellä mainittujen ongelmien lisäksi teoreettinen kysymys sovituserkintöjen käyttämisestä. ”Bach’s memento” -esimerkin Bach-alkuisessa kohdassa sovituserkintö vaikuttaa koostetta koskevan hakutiedon luonteelta osalta. RDA-säännöstön mukaan sovituserkintö on kuitenkin ekspresiota eikä teosta koskeva lisäys (RDA 2013, 6.28.3.2). Voidaan kysyä, onko Widorin sovituksissa Bachin teoksille annettu muoto oleellinen osa Bach’s memento-sarjaa nimenomaan teoksena; tällöin RDA:n sovituserkinnön määrittelmä olisi ainakin koostesävellysten kohdalla liian rajoittunut. Ongelma heijastelee laajempaa kysymystä musiikkisovitusidentiteetistä: FRBR:ssä joitakin teosten johdannaisia pidetään uusina teoksina, toisia taas alkuperäisteosten ekspresioina. Rajanveto alkuperäisteoksen ekspresiona käsiteltävän ”sovituksen” ja kokonaan uuden sävellyksen välillä on häilyvä, eikä välttämättä heijastele esimerkiksi musiikkifilosofien käsityksiä asiasta (vrt. esim. Davies 2007, 86–88).

Suomessa kokoavien sovinnaisnimekkeiden käyttöä voisi hankaloittaa ainakin alkuvaiheessa se, että vastaavanlaisia, nykyisiin luettelointisääntöihin sisältyviä ”kokoavia yhtenäistettyjä nimekkeitä” koskevat kansalliset säännöt ja käytännöt poikkeavat jonkin verran RDA:n säännöistä (vrt. esim. SLS 1991, 193–194; Voyagerluettelointiopas musiikinluetteloijille -sivuston alasivu ”243 Kokoava yhtenäistetty nimeke” sekä RDA 2013, 6.14.2.8.2–6.14.2.8.6). Nykyiset sovellukset ja käytännöt eivät siis ole välttämättä sovellettavissa RDA-luettelointiin.

RDA antaa mahdollisuuden merkitä koosteen ensisijaiseksi nimekkeeksi kokoavan sovinnaisnimekkeen sijasta yksinkertaisesti ”nimen, jolla kooste on tullut tunnetuksi” (RDA-suomennosluonnos, luku 6, musiikkiteokset ja vastaavasti RDA 2013, 6.14.2.8.1). Tällöin ”Bach’s mementoa” koskeva hakutieto voitaisiin muodostaa esimerkiksi näin:

Bach, Johann Sebastian, säveltäjä. Bach’s memento.

Merkintä on täysin RDA:n mukainen ja monille luettelon käyttäjille varmaankin intuitiivisesti selkeä. Ainakin suomalaisessa musiikin luetteloinnissa on kuitenkin

vallinnut tähän asti vahva perinne, jonka mukaan teoksia identifioitaessa säveltäjän sävellyksinä käsitellään vain ja ainoastaan hänen omia, alkuperäisiä teoksiaan, mahdollisuuksien mukaan teosluetteloita myötäillen. Tämä näkyy käytännössä mm. hakuteosten käytön painottamisena suomalaisissa luettelointisäännöissä (SLS 1991, 175). Tämän periaatteen mukainen teosten hakutietojen ja tekijän intention (tai ainakin teosluettelon tai hakuteosten) välinen vastaavuus voitaisiin helposti säilyttää lisäämällä ”tunnetuksi tulleeseen” koosteen nimekkeeseen erikseen määritelty määrämuotoinen lisäys, vaikkapa ”(kooste)”. Näin koosteet erottuisivat luettelossa helposti ja luonnollisella tavalla säveltäjän alkuperäisteoksista. Samaa menetelmää voitaisiin käyttää myös siinä tapauksessa, että kooste merkittäisiinkin koostajan nimiin, mutta luettelon käyttäjälle haluttaisiin ilmaista, ettei koostamista varsinaisesti pidettäisi musiikkiteoksen luomisena. Jos lisäystä käytettäisiin molempiin edellä mainittuihin tarkoituksiin, tapaukset olisi ehkä syytä erottaa vielä toisistaankin luettelossa jollain tavalla.

Eräs epäkonventionaalinen menetelmä yllä mainitun luettelointiperinteen säilyttämiseen voisi olla täsmällisen suhteen määrittämisen käyttäminen osana hakutietoa (vrt. FRAD 2013, 31). Esimerkiksi koostaja voitaisiin merkitä koostesävellyksen päätekijäksi käyttäen samalla suhteen määritettyä ”koostaja”. Tällöin Bach–Widor-esimerkki voisi saada muodon ”Widor, Charles-Marie, koostaja. Bach’s memento”. Tämä näyttää sopivan huonosti yhteen niiden periaatteiden kanssa, joiden mukaan RDA:ssa tällä hetkellä käsitellään erilaisia koosteita: koostajaa vastaa RDA:n suhteen määrittämisen luettelossa toimittaja (RDA-suomennosluonnos, liite I, I.3.1)<sup>8</sup>. Toimittajaa ei kuitenkaan voida käyttää osana teoksen hakutietoa, koska häntä pidetään ekspression eikä teoksen tekijänä. (Kohdan I.2.1 määrite ”kokoaja”, ”compiler”, sen sijaan koskee nimenomaan teoksia, mutta sen määritelmä ei näytä soveltuvan yhden säveltäjän koostesävellyksien koostajiin.)

## ESIMERKKEJÄ JA HUOMIOITA

Annan seuraavaksi muutamia esimerkkejä mahdollisista auktorisoiduista hakutiedoista, ja kommentoin niitä lyhyesti, jotta lukija voi muodostaa yleiskuvan nimekkeenvalintamahdollisuuksista. Esimerkkien arviointi on tässä yhteydessä epämuodollista. Ratkaisujen perusteellinen arviointi vaatisi mielestäni tätä kirjoitusta laajempaa pohdintaa ja tutkimusta.

Erilaisten vaihtoehtojen luonteisuus yhden säveltäjän koostesävellysten päänimekkeinä vaihtelee. Esimerkiksi Philip Glassin oopperakatkelmista kootulle ”Trilogy Sonata” -teokselle kokoava sovinnaisnimeke vaikuttaisi kömpelöltä:

<sup>8</sup> RDA 2013:ssa ekspression tekijäksi voidaan määrittellä täsmällisemmin ”editor of a compilation” (liite I, kohta I.3.1). RDA-suomennosluonnoksen I-liitteessä, joka on tiedoston nimestä päätellen laadittu tai päivitetty vuonna 2014, tähän rooliin liittyvä luonnehdinta on kuitenkin sulautettu kohtaan ”toimittaja”.



Glass, Philip, säveltäjä. Oopperat. Otteita; sovitettu, piano.

Koostajan nimen käyttäminen selventävänä lisäyksenä auttaisi koosteen hakutiedon ymmärtämistä jonkin verran:

Glass, Philip, säveltäjä. Oopperat. Otteita; sovitettu, piano (Barnes).

Tässä tapauksessa koosteen ”oma” tai ”vakiintunut” nimi olisi kuitenkin varmaankin huomattavasti valaisempi lisäys kokoavaan sovinnaisnimekkeeseen. Vielä parempi voisi olla yksinkertaisesti käyttää tätä ”omaa” tai ”vakiintunutta” koosteen nimeä ensisijaisena nimekkeenä sellaisenaan tai vaikkapa edellä ehdottamani ”(kooste)”-lisäyksen kera:

Glass, Philip, säveltäjä. Oopperat. Otteita; sovitettu, piano (Trilogy sonata)

tai Glass, Philip, säveltäjä. Trilogy sonata (kooste).

(Ilmaus ”Oopperat. Otteita” saattaa olla sinänsä Suomessa RDA-sääntöjen kannalta ongelmallinen, koska RDA:ssa käytetty termi ”selections” on ainakin RDA:n käännöksen tämänhetkessä luonnoksessa käännetty eri tilanteissa joko ”otteiksi” tai ”valikoimaksi”, ks. esim. RDA-suomennosluonnos, luku 6, musiikkiteokset, 6.28.2.3 ”Vaihtoehto” ja 6.28.1.11. Tämä perustuu vallitsevaan suomalaiseen käytäntöön, ja on esimerkki edellä mainitsemistani kokoavien sovinnaisnimekkeiden soveltamiseen liittyvistä mahdollisista hankaluuksista.)

Edellisen luvun lopussa mainitsemani ”koostaja”-ilmauksen käyttö ei olisi tässä tapauksessa välttämättä kovin hedelmällistä. Voidaan kysyä, olisiko koostaminen niin merkittävä toimenpide koostesävellyksen identiteetin kannalta, että hakutieto ”Barnes, Paul, koostaja. Trilogy sonata” puolustaisi paikkaansa.

Aina kokoava sovinnaisnimeke ei vaikuta välttämättä epäselvältä tai kömpelöltä. Esimerkiksi Prokofjevin mutkikkaasti kokoama, mutta vain lievästi sovittama sarja Schubertin valsseja on melko luontevaa ilmaista Schubert-koosteena vaikkapa näin:

Schubert, Franz, säveltäjä. Valssit, piano. Valikoima (Prokofjev)

Prokofjevin laatima toinen, nelikätinen versio voisi tällöin olla:

Schubert, Franz, säveltäjä. Valssit, piano. Valikoima; sovitettu, piano (4-kätinen) (Prokofjev)

(Tässä törmätään käytännössä kysymykseen, koskeeko sovituserkintö teosta vai ekspressiota. Onko nelikätinen versio erillisenä teoksena käsiteltävä koostesävellyks, jonka ominaisuus (teoksena) on Schubertin valssien nelikätiseksi sovitettu asu, vai onko se sittenkin kaksikätesen koosteen toinen ekspressio? Jos valitaan jälkimmäinen vaihtoehto, olisiko sovituserkintö sijoitettava ”(Prokofjev)”-merkinnön jälkeen, jotta teosta ja ekspressiota koskevat lisäykset eivät olisi hakutiedossa sekaisin?)

Myös esimerkiksi ilmaus ”Prokofjev, Sergei, säveltäjä. Valsy Šuberta” olisi omalla tavallaan luonteva: teosta näkee julkaistavan sekä Schubertin että Prokofjevin nimissä, ja ”Valsy Šuberta” on kelpuutettu teoskohtaiseksi nimekkeeksi ainakin Heikki Poroilan laatimassa ohjeluetelossa (Poroila 2012, 60). Jos taas haluttaisiin ilmaista, että kysymyksessä ei ole Prokofjevin alkuperäissävellyks, lisäyksen ”kooste” tai suhteen määrittteen ”koostaja” käyttö osana hakutietoa voisi olla havainnollista.

Eräs käytännön ongelma yhden säveltäjän koostesävellysten ensisijaisten nimekkeiden muodostamisessa on tällaisten teosten epäselvä status luetteloinnin pohjana käytettävässä lähdekirjallisuudessa. Koosteet tuskin saavat alkuperäisteoksiin verrattavaa painoarvoa esimerkiksi teosluetteloita laadittaessa, jolloin koosteiden nimien standardointi voi olla hankalaa. Etsittyäni ja tutkittuani yhden säveltäjän koostesävellyksiä minulle on tosin muodostunut sellainen vaikutelma, että koostesävellykset viihtyvät enimmäkseen taidemusiikin keskeisimmän ohjelmiston ulkopuolella. Tämä lievittää koostesävellysten hakutietoja koskevia ongelmia, koska monista koostesävellyksistä ei käytännössä ilmesty kovin monia eri päänimekkeillä varustettuja julkaisuja.

Ratkaisuja yhden säveltäjän koostesävellysten luettelointiin on sääntöjen puitteissa useita, ja toisaalta jotkin hyvältä vaikuttavat ratkaisut saattaisivat vaatia sääntöjen vapaata tulkintaa tai jopa muutoksia. Erilaisten musiikkikoosteiden ja muiden koosteiden kenttä kirjastoaineistossa on erittäin laaja ja monipuolinen, ja yhden säveltäjän koostesävellykset näyttävät muodostavan siitä pienen, mutta hankalasti käsiteltävän murto-osan. Koosteiden mallintamisesta on viime vuosina käyty luettelointikirjallisuudessa aktiivista keskustelua, ja erilaisia mallivaihtoehtoja on esitetty (mm. WGA 2011; Taniguchi 2013; Žumer & O’Neill 2012 ja 2013; Tillett, Kuhaugen, Cato & Murtomaa 2014 [1-2]). Näiden pohjalta RDA:ta voitaneen tulevaisuudessa tarvittaessa täsmentää tai muokata. Koosteiden tekijyyden ja identiteetin tulkittamiseen suunnatut lisäohjeet sekä erilaiset luettelointitekniset muotoiluohjeet (kuten täsmälliset ohjeet nimekkeisiin tehtävistä lisäyksistä) helpottaisivat yhden säveltäjän koostesävellysten luettelointia. Olisi myös mielenkiintoista verrata yhden säveltäjän koostesävellyksiin ja muihin koostetyyppeihin mahdollisesti soveltuvia luettelointiratkaisuja ja sovellus- ja sääntöehdotuksia. ■

Jaakko Kortesharju 15.2.–7.4.2015, 8.11.2014 kirjoitetun musiikin maisterin tutkintoon liittyvän kysyysnäytteen pohjalta. Tämä kirjoitus on päivitetty tiivistelmä kirjoittajan maisterintutkintoon liittyvän kirjallisen työn eräästä aihepiiristä.

## KIRJALLISUUS

Kohdat AACR2, FRAD, FRBR, RDA, SLS sekä WGA alkavat lyhennetyllä, tekstissä esiintyvällä viittaussuomudolla. Vasta tämän jälkeen seuraa varsinainen kirjallisuusviite.

AACR2 1998. *Anglo-American cataloguing rules*. Second edition, 1998 revision. Chicago: American Library Association.

Connors, David 2008. *A Ghost in the Catalog: The Gradual Obsolescence of the Main Entry*. The Serials Librarian: From the Printed Page to the Digital Age, 55 (1–2), 85–97. <http://www.tandfonline.com>, katsottu 22.9.2014.

Davies, Stephen 2007. Versions of Musical Works and Literary Translations. Teoksessa Stock, Kathleen (toim.) *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, 79–92. Oxford: Oxford University Press. <http://site.ebrary.com/lib/siba>, katsottu 7.4.2015.

Dunsire, Gordon 2014. Introduction. *Cataloging & Classification Quarterly*, 52 (6–7), 583–584. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 5.4.2015.

Elmasri, Ramez & Navathe, Shamkant B. 2000. *Fundamentals of database systems*. Third (International) Edition. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.

EURIG 2013. *Compilations of Works: Discussion paper*. <http://www.rda-jsc.org/docs/6JSC-EURIG-Discussion-3.pdf>, linkki sivulla <http://www.rda-jsc.org/working2.html> kohdassa ”6JSC/EURIG/Discussion/3 [2013/08/02]”, katsottu 18.2.2015.

FRAD 2013. IFLA Working Group on Functional Requirements and Numbering of Authority Records (FRANAR). *Functional requirements for authority data: A conceptual model. As amended and corrected through July 2013*. [http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frad/frad\\_2013.pdf](http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frad/frad_2013.pdf), linkki sivulla <http://www.ifla.org/publications/ifla-series-on-bibliographic-control-34>, katsottu 27.9.2014. Alkuperäisjulkaisu, Patton, Glenn E. (toim.) 2009. *Functional requirements for authority data: A conceptual model*. München: K.G. Saur.

FRBR 2009. IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. *Functional requirements for bibliographic records: Final Report — Current text*. [http://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr\\_current\\_toc.htm](http://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr_current_toc.htm), katsottu 18.2.2015; linkki sekä html- että PDF-versioihin sivulla <http://www.ifla.org/publications/functional-requirements-for-bibliographic-records?og=587>. Alkuperäisjulkaisu, *Functional requirements for bibliographic records: final report*, 1998. München: K.G. Saur.

Iseminger, Damian 2012. Works and expressions in RDA. Teoksessa Lisius, Peter H. & Griscom, Richard (toim.) *Directions in Music Cataloging*, 43–62. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc. <http://site.ebrary.com/lib/siba>, katsottu 18.2.2015.

Koth, Michelle 2008. *Uniform Titles for Music*. Music Library Association Technical Reports, No. 31. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press and Music Library Association.

Le Boeuf, Patrick 2005. Musical Works in the FRBR Model or “Quasi la Stessa Cosa”: Variations on a Theme by Umberto Eco. *Cataloging & Classification Quarterly*, 39 (3–4), 103–124. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 7.4.2015.

Oliver, Chris 2010. *Introducing RDA*. Chicago, IL: American Library Association Editions. <http://site.ebrary.com/lib/siba>, katsottu 18.2.2015.

Poroila, Heikki 2012. *Yhtenäistetty Sergei Prokofjev*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys. <http://www.kirjastot.fi/sites/default/files/ohjeluetelo/Prokofjev.pdf>, katsottu 5.4.2015.

RDA 2013. *RDA: Resource Description and Access*. 2013 Revision. Chicago: American Library Association. <http://site.ebrary.com/lib/siba>, katsottu 18.2.2015.

RDA-suomennosluonnos-verkkodokumentit (epäviraalisia ja julkaisemattomia). Luonnosten valmistelija on Kansalliskirjasto. Sivuston otsikko on ”RDA suomennos”, mutta käytän sen sisältämistä dokumenteista tässä yhteydessä väärinkäsitysten välttämiseksi termiä ”suomennosluonnos”. Kaikki katsottu 7.4.2015:

RDA-suomennosluonnos, luku 6.

[https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/93724697/RDA6\\_20150325.docx?version=1&modificationDate=1427286735116&api=v2](https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/93724697/RDA6_20150325.docx?version=1&modificationDate=1427286735116&api=v2)

RDA-suomennosluonnos, luku 6, musiikkiteokset.

[https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/93724697/RDA6\\_musiikkiteokset\\_20150217.docx?version=1&modificationDate=1424168034868&api=v2](https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/93724697/RDA6_musiikkiteokset_20150217.docx?version=1&modificationDate=1424168034868&api=v2)

RDA-suomennosluonnos, liite I.

[https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/123046072/RDAliiteI\\_20141107.docx?version=1&modificationDate=1415357965296&api=v2](https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/123046072/RDAliiteI_20141107.docx?version=1&modificationDate=1415357965296&api=v2)

RDA-suomennosluonnos, sanasto: P.

<https://wiki.helsinki.fi/download/attachments/72325293/RDA-sanasto%20P%2C%20joulukuu.xlsx?version=1&modificationDate=1388399082805&api=v2>

SLS 1991. *Suomalaiset luettelointisäännöt: Hakutiedot*. Helsinki: Kirjastopalvelu. Muokattu osittainen käännös teoksesta Anglo-American Cataloguing Rules. 2nd rev. ed., 1988.

Smiraglia, Richard P. 2001. *The nature of “a work”: Implications for the Organization of Knowledge*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.

Taniguchi, Shoichi 2013. Aggregate and Component Entities in RDA: Model and Description. *Cataloging & Classification Quarterly*, 51 (5), 580–599. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 18.2.2015.

Tillett, Barbara 2013. *Compilations of Works: Discussion Paper. JSC Response*. <http://www.rda-jsc.org/docs/6JSC-EURIG-Discussion-3-JSC-response.pdf>, katsottu 18.2.2015; linkki sivulla [www.rda-jsc.org/working2.html](http://www.rda-jsc.org/working2.html) kohdassa ”6JSC/EURIG/Discussion/3/JSC response [2013/12/20]”.

Tillett, Barbara B.; Kuhagen, Judith A.; Cato, Anders & Murtomaa, Eeva 2014 [1]. Letter to the Editor. *Cataloging & Classification Quarterly*, 52 (3), 359–361. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 18.2.2015.

Tillett, Barbara B.; Kuhagen, Judith A.; Cato, Anders & Murtomaa, Eeva 2014 [2]. Letter to the Editor. *Cataloging & Classification Quarterly*, 52 (3), 362–364. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 18.2.2015.

Weihls, Jean & Howarth, Lynne C. 2008. Uniform Titles From AACR to RDA. *Cataloging & Classification Quarterly*, 46 (4), 362–384. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 18.2.2015.

WGA 2011. IFLA, Working Group on Aggregates. *Final Report of the Working Group on Aggregates*. <http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbrwg/AggregatesFinalReport.pdf>, linkki sivulla <http://www.ifla.org/node/923>, katsottu 18.2.2015.

*Voyager-luettelointiopus musiikinluetteloijille*. <https://wiki.helsinki.fi/display/marc21musa/Voyager-luettelointiopus+musiikinluetteloijille>, katsottu 18.2.2015.

Yee, Martha M. 1995. What is a work? Part 4, Cataloging Theorists and a Definition. *Cataloging & Classification Quarterly*, 20 (2), 3–23.

Žumer, Maja & O’Neill, Edward T. 2012. Modeling Aggregates in FRBR. *Cataloging & Classification Quarterly*, 50 (5–7), 456–472. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 18.2.2015.

Žumer, Maja & O’Neill, Edward T. 2013. Letter to the Editor. *Cataloging & Classification Quarterly*, 51 (8), 958–959. <http://www.tandfonline.com/>, katsottu 18.2.2015.

KAI LINDBERG

## Aspects of Form and Voice-Leading Structure in the First Movements of Anton Bruckner's Symphonies Nos. 1, 2, and 3

Lectio praecursoria

Kai Lindbergin väitöstilaisuudessa Musiikkitalon Organo-salissa vastaväittäjänä oli Toronton yliopiston professori Ryan McClelland ja kustoksena professori Lauri Suurpää.

Among nineteenth-century symphonists Anton Bruckner has split the views of scholars perhaps more than anyone else. Especially the formal organization of the outer movements in Bruckner's Symphonies has proved to be challenging for analysts. On the one hand, Bruckner has been praised as a composer, who stands upon the highest pedestal of all symphonists especially as the greatest renovator of form. On the other hand, among those who do not share these viewpoints, it is often precisely Bruckner's handling of form that has been considered the least successful aspect of his symphonic works. In this respect, the early symphonies especially have been designated as the least successful of them all. Such characterizations and attitudes surely signify the peculiar nature of Bruckner's handling of form as well as the somewhat problematic nature of the concept of form itself.

One of the major stumbling blocks has been Bruckner's handling of sonata form. In my dissertation I examine the different aspects of musical organization in the first movements of Bruckner's first three numbered symphonies, all of which are in minor keys. To carry this out, I have two main perspectives from which the organizing principles operative in these symphonic movements will be studied. These are shown in Example 1.

Outlines of the thematic material  
and key areas



Schenkerian voice-leading structure

Example 1

First, I will trace the formal outlines of each movement. Here I am using the term “form” in a more or less traditional way to mean the outlines of the thematic material and key areas. Second, these outlines will then be examined against the voice-leading structure, which will be considered in light of Schenkerian analysis. I believe that these analytical approaches offer a host of vital insights that otherwise would be difficult to obtain.

In the following I will take a closer look at the theoretical background of my dissertation. I will concentrate on the organization of the exposition, which will offer a preliminary view of Bruckner’s unique handling of sonata form.

In my discussion of formal outlines, I adopt the ideas and terminology presented by Warren Darcy and James Hepokoski in their study *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century-Sonata* (2006). Although sonata theory is primarily concerned with the eighteenth-century sonata principle, its ideas can also be of great help in describing the features of Brucknerian sonata form. According to Hepokoski and Darcy, eighteenth-century sonata expositions can be classified into two broad categories or “exposition types”: the two-part exposition and the continuous exposition. For the present study, the two-part type has the greatest relevance. From the viewpoint of Hepokoski and Darcy’s *Sonata Theory*, a two-part exposition in minor mode may be diagrammed as shown in Example 2.

Exposition			
Part 1		Part 2	
Primary-theme (P)	Transition (TR)	Secondary theme (S)	Closing zone (C)
tonic	Motivic <i>Fortspinnung</i> , accumulative rhetorical energy, modulation towards secondary key (not mandatory) etc.	secondary key	
I: PAC I: IAC I: HC	III: HC V: HC (or I: HC) MC	III: PAC V: PAC EEC	post-cadential

- PAC = perfect authentic cadence
- IAC = imperfect authentic cadence
- HC = half cadence
- MC = medial caesura
- EEC = essential expositional closure

#### Example 2

The two-part exposition is characterized by a strong mid-expositional punctuation break, which Hepokoski and Darcy call a *medial caesura*, which ends the transition. Both parts contain two zones or action-spaces. The first part culminates in the *medial caesura*, which most often appears as the dominant of the new key. The main punctuation in the second part is the “essential expositional closure” which occurs in the secondary-theme zone “on the attainment of the first satisfactory perfect authentic cadence.”<sup>1</sup> This cadence is followed by the “closing zone,” reaffirming the new key.

At this point, it may be worth comparing the two-part exposition as described above with the structural division of the exposition as defined by Schenkerian analysis. From a Schenkerian perspective, the tonic of the new key at the beginning of the exposition’s second part also marks – in a normative sonata structure – the arrival of the second background *Stufe*, in minor key typically the III.

The medial caesura is of utmost importance in preparing the arrival of the second background *Stufe* at the beginning of the exposition’s second part to which the caesura functions as a gateway. However, during the transition the arrival of the medial caesura can encounter different kinds of complications, which may also affect the underlying voice leading in significant ways.

<sup>1</sup> Hepokoski and Darcy 2006, 120.

I divide Bruckner's expositions into two parts. The beginning of the second part is typically marked by a *cantabile* secondary theme in the exposition's secondary key (the mediant), which is followed by a closing zone that also begins and ends in that key. The first part can also be divided into the primary theme and the transition. The way Bruckner ends his transitions has received rather generous analytical attention, but the question of how and at what point in the form these transitions *begin* has not yet been discussed at any great length. With the help of sonata theory combined with the issues of Schenkerian voice-leading structure, I believe it is possible to offer new insights into this aspect of formal division in Bruckner's expositions. The exposition of the first movement of the First Symphony in C minor is a case in point.

Sonata form	Exposition (mm. 1–106)			
	1st Part (1–44)		2nd Part (45–106)	
	P (1–18)	TR (18–44)	S (45–67)	C (67–106)
Keys	c:		E $\flat$ :	E $\flat$ :
Important cadences			E $\flat$ : PAC (= EEC)	E $\flat$ : PAC

Example 3

The chart of the exposition's form is presented in Example 3. The exposition is divided into two parts. The second part begins in m. 45 with a charming new theme in E-flat major. Both parts are further subdivided into two zones as shown in the example. The overall tonal plan of the exposition is traditional, i.e., the exposition proceeds from the C-minor tonic to its relative major.

Beyond the exposition's two-part division, the question of the formal organization in the first part is challenging here; especially the delimitation of the transition's beginning is anything but straightforward. This is largely because of the ambiguous nature of both the tonal and formal events that precede the exposition's second part. As Hepokoski and Darcy put it, the onset of a transition signals a new turn in the course of music that is now imbued with energetic, forward-driving gestures as the transition pushes on.

In this exposition, m. 18 might, shown in Example 4, well signal such a turn with its powerful, cascading figurations in the violins, to which the woodwinds and cellos/basses add two more active textural layers.<sup>2</sup> Furthermore, the harmonic motion in the first few bars of this part of the form seems at first to support the beginning of a transition in m. 18.

2 Stephen Parkany (1989, 185) also makes a similar observation, when he describes the impression made by m. 18: "It is entirely compatible with the loud transformations of texture . . . . They are part of the conventional impetus that sets off the modulation to the secondary key."



Example 4

Through the harmonic motion from the Ab- major chord in m. 18 to the Bb-major chord with its chromatic bass descent, C–Cb–Bb (the circled notes in Ex. 4), the Bb-major chord in m. 22 clearly assumes the role of the dominant of Eb major. The section from m. 22 up to the beginning of m. 26 also give the impression of a “dominant-lock” (Ex. 4), to use Hepokoski and Darcy’s terms, which typically appears toward the end of a transition and eventually leads to the articulation of a medial caesura.

However, the medial caesura does not appear, since the bass Bb descends in the third quarter of m. 26 to Ab, and then remains there (Ex. 4). In Hepokoski and Darcy’s terms, what happens here might be characterized as a “medial caesura declined” situation.<sup>3</sup> The decline, or rejection, of the medial caesura has important consequences in the voice leading of the passage in mm. 18–26.

3 Hepokoski and Darcy 2006, 45–47.

Example 5

These are shown in Example 5, which presents the voice-leading sketch of the passage. Most importantly, the Bb-major triad ultimately appears as a passing chord that prolongs the Ab-major triad from m. 18 and produces a third progression C–Bb–Ab in the bass (Ex. 4). In this movement no medial caesura candidate appears after m. 26, but instead the opening measures of the primary theme are brought back two measures later on an Ab-major chord in m. 28. (Ex. 4). Thus, the Ab-major chord that supports the re-launch of the primary-theme material remains an active element also at the foreground level.

Does the return of the primary theme material in m. 28 mean that we are still within the primary-theme zone proper, which would lead to a kind of  $A^1$ – $B$ – $A^2$  form, and the transition will begin only later, as some scholars have suggested?<sup>4</sup> I do not think this is the case. The music still preserves its transitory character after m. 28. Therefore, the nature of the thematic return as a “true” reprise in a ternary thematic unit is also questionable. It is perhaps more aptly described as an aftermath following the dissipation of a medial caesura. Eventually the primary-theme material enters into the remote key-area of Gb major and the transition ends ending on its dominant chord (Ex. 4), leaving the task of establishing the secondary key and the deep-level III completely to the second part of the exposition. Thus, the transition as a whole (in mm. 18–44) is remarkably rich in multi-referentiality, which makes it open to several interpretations, especially in regard to its position in the exposition’s formal layout.

The beginning of the transition is clearly in dialogue with classical transitional procedures, until, after the decline of the proposed medial caesura, the section is derailed by a peculiar tonal outcome. After its promising launch, the transition in a sense leads to a negative result, only to be corrected later. Thus, the exposition’s

4 See, e.g., Krohn 1955, 81–82; Simpson 1992, 31; Notter 1983, 62. Julian Horton (2004, 250–252) seems to suggest that the return of the primary-theme material in m. 28 initiates the transition.

second part especially is charged with great responsibility, both for introducing and for establishing the tonic of the proper secondary key.

Perhaps the most striking feature of the harmonic content of the secondary theme (mm. 45–67), shown in Example 6, is the absence of a root-position Eb-major tonic until the last measure, which overlaps the beginning of the closing zone. The tonic appears in the course of the secondary theme only as a ♯ chord. It is as if this theme with its charming, *cantabile* melody were cast adrift without a solid anchor to stabilize the new key.

Example 6

As shown in Example 7, the emergence of the deep-level III must wait past the fragile secondary-theme zone until the onset of the closing zone, where this chord finally emerges with a forceful gesture. The onset of a closing zone also acts as the essential expositional closure (Ex. 6).

In light of the ingenious tonal path leading to the set-up of the deep-level III, the colossal trombone theme in the closing zone (mm. 94 ff.), with its *Tannhäuser* allusions, may be heard as extravagant jubilation over this successfully completed tonal task.

I believe that with careful examination of the form (as described before) and voice-leading structure, it is possible to capture something very elemental in the

organization of these movements. In this way, it will also be possible to shed new light on the interplay of those features of the musical organization that link these movements to tradition, as well as on features that are more distinctively Brucknerian. ■

18 45 67 78 97 98 105 106

5 4 3

$E_b: I$   $II^b_6$   $V^7 I$

I III  
Exposititon  
1st Part 2nd Part  
P TR S C

Example 7

## REFERENCES

- Hepokoski, James & Darcy, Warren (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press).
- Horton, Julian (2004). *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception, and Cultural Politics* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Krohn, Ilmari (1955). *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino).
- Notter, Werner (1983). *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*. Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 14 (München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler).
- Parkany, Stephen (1989). *Bruckner and the Vocabulary of Symphonic Formal Process* (PhD. diss., University of California at Berkeley).
- Simpson, Robert (1992, rev. edition). *The Essence of Bruckner* (London: Victor Gollancz; 1st edition 1967).

ANNA PULKKIS

## Alternatives to Monotony in Jean Sibelius's Solo Songs

Lectio praecursoria

When a music analyst takes a first look at a musical work – especially a work that is supposed to be tonal – one of the first questions she asks is: What is the main key of the work? Once the main key has been identified, the analyst can continue by defining subsidiary key areas and various harmonic features, all in relation to the main key and its tonic.

With most tonal music ever composed, the question concerning the main key has a definite answer. Beethoven's third symphony can be said to be "in E flat major," and Schubert's song *Erlkönig* can be said to be "in G minor." Naturally, both works contain also other, subsidiary key areas, but these must submit themselves to the power of the main key. These works, as most tonal music, follow the monotonal principle.

When I began my analytical work on Sibelius's songs, I soon found out that the rudimentary question of the main key could be far from simple. Although many songs nicely commit themselves to a particular major or minor key, there are a considerable number of more problematical cases. Such songs seem to be, for example, "first in G minor and then in E flat minor," "in either B flat minor or D flat major," or just sweeping through several vaguely confirmed keys.

Deviations from the monotonal principle have been a frequent topic in music-analytical writings during the last decades. The literature distinguishes between different non-monotonal techniques, such as tonal pairing, which involves alternation between two key centers, and directional tonality, which involves a process from one key to another. Related phenomena have been identified in Schubert's songs, composed in the beginning of the 19th century, but especially in the music of Wagner and Late-Romantic composers, such as Wolf. However, I am the first one to approach Sibelius's music from the non-monotonal viewpoint.

For the Schenkerian-oriented analyst, non-monotonal compositions require a new way of thinking. These compositions depart from the very foundations of Schenkerian theory: the idea of a single tonic governing both the beginning and the end of the composition, and the structure of a work being based on the prolongation of the tonic chord. Overall coherence is not the leading idea here. Instead, one must adopt a dynamic view of musical structure, a view that embraces such features as process, alternation, and ambiguity.

However, Schenker's monotonal theory was extremely important to my study. It provided me the way to define the concept of monotonicity and to sort out the twenty-one Sibelius songs that truly challenge monotonicity.

Sibelius's music is, of course, very different from that of Schubert or Wagner. At the turn of the twentieth century, tonality as the shaping force of musical works seemed to be falling apart at the seams. Sibelius's compositions witness that he followed his time. His non-monotonal songs lack a self-evident main key, but, moreover, the question arises whether particular passages or even entire songs are in any key at all, at least in the classical or common-practice sense.

In Sibelius's songs, departures from the monotonal norm link to the overall diminished significance of prolongational and functional ideas. In the songs, the harmonies are sometimes bound to a local tonic in a functional manner, but sometimes they follow a different logic. I differentiate between three syntaxes in the songs. The first one is classical, functional, and fundamentally diatonic. The second one is pan-triadic and fundamentally chromatic, here relying mainly on the retaining of common tones between consonant triads. The third syntax is modal, based on influences from Finnish rune melodies and nineteenth-century Russian music.

Sibelius typically combines different syntaxes in a single song, in different proportions and on different levels of the structure. This syntactical multiplicity requires multiple methods. Passages that follow classical syntax can be approached from the Schenkerian viewpoint, although the deepest background departs from Schenkerian premises. For the pan-triadic elements, my study adopts a transformational viewpoint that draws from the Neo-Riemannian tradition. Sibelius's mixing of classical and modal elements has been acknowledged in the literature, but pan-triadic and transformational ideas are new in Sibelius scholarship.

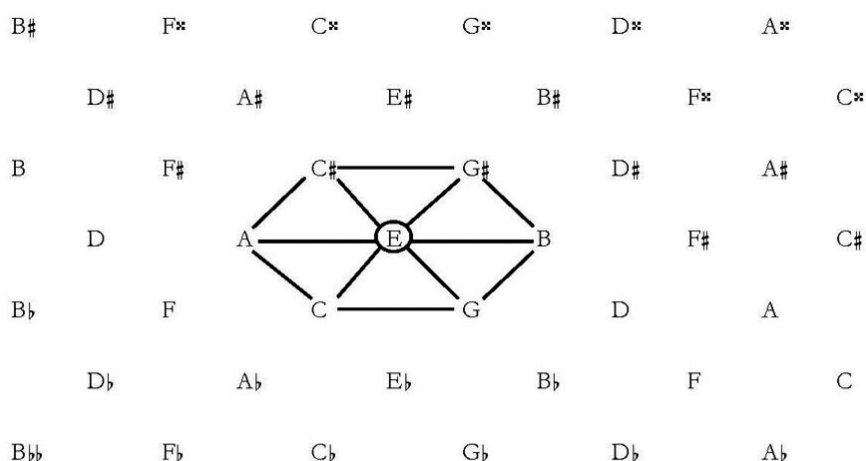
I end this lecture with one example of Sibelius's alternatives to monotonicity, the well-known and loved *Svarta rosor* from 1899 (music example: *Svarta rosor*, recording from 1906: Ida Ekman, soprano, and Karl Ekman, piano).

All three of the songs verses begin on a C-major chord that stands out as the harmonic center for the most part of the song. In the end of the song, however, there is a V-I cadence to A minor. I interpret the structure as directional, proceeding from the initial harmonic center C major to the final harmonic center A minor.

Noteworthy, the C-major chord does not serve as the tonic in any functional

progression; in fact, there is no key of C major. Instead, the bass progression that contains the tones *C*, *E*, and *G sharp* divides the octave into major thirds and downplays any underlying diatonic framework. The turn towards A minor in the very last bars is abrupt. The A-minor chord serves without doubt as the concluding tonic, but it does not stand out as an exhaustive explanation for the entire structure.

The directional structure of *Svarta rosor* is guided by a pan-triadic logic: all significant harmonies, including the characteristic C-sharp minor chord, share the tone *E*. Shown on the *Tonnetz*, where each triangle represents a consonant triad, the harmonies form a complete neighborhood around *E*:



#### Example 1

The tone *E* acts as a focal melodic pitch, a unifying thread and a referential point for the entire pan-triadic structure. The A-minor cadence, derived from classical syntax yet still within the neighborhood, is preserved for the end of the song. This has relevance to the poetic text, which is by Ernst Josephson. The speaker of the poem is mentally ill, but able to conceal the problems from the outside world. Finally, however, the inner pain grows intolerably strong and is released: the carefully constructed C-major façade falls, and the song ends with the scream on the high *E* and the indisputable A-minor cadence.

*Svarta rosor* is but one example of the many ways in which Sibelius takes advantage of non-monotonal and pan-triadic ideas in his compositions. I believe that my study contributes to a more profound understanding of Sibelius's fantastic tonal language and opens doors for future applications. ■

KAIJA RAVOLAINEN

## The Singer in the Ecclesiastical Hierarchy. The Early History of the Order.

Lectio praecursoria

Väitöskirjan tarkastustilaisuus oli 24.10.2014 T-talon auditoriossa. Vastaväittäjänä toimi professori Gunnar af Hällström (ÅA) ja valvojana MuT Jorma Hannikainen.

24 vuotta sitten, syksyllä vuonna 1990, aloitin uuden tutkintojärjestelmän mukaiseen musiikin kandidaatin tutkintoon tähdänneen opiskelun kirkkomusiikkiosaston täydennyskoulutuksessa. Heti opintojen alkuvaiheessa oli valittava tutkielman aihe, ja eri vaihtoehtoja miettiessäni juutuinkin kysymykseen, mistä kanttorin virka on peräisin. Alettuani perehtyä asiaan minulle pian selvisi, että ”historiantutkijalle alku on usein liian myöhäinen”. Eihän kristillinen kultti syntynyt tyhjiöön, vaan sen synty-ympäristössä vaikutti lähimpänä juutalainen uskonnonharjoitus.

Kandidaatintutkielmassani kartoitin juutalaisen kultin musiikkia ja Uuden testamentin viittauksia laulamiseen. Koska saavuttamani tulos oli luonteeltaan taustan kartoitus, työtä oli jatkettava. Seuraavaksi keskityin 300-lukuun, jonka aikana laulaja ilmestyi kirkkohistoriaan. Lisensiaatintutkimukseni aineisto valikoitui 1700-luvulta peräisin olevan Giovanni Domenico Mansin *Collection*<sup>1</sup> kautta ja asettui kahdelle linjalle: yhtäällä kirkollisen hierarkian kehittyminen ja toisaalla tiedot kirkollisesta laulamisesta ja sen suorittajista. Nyt tarkastettavan tutkimuksen johdannossa käsitelen kristillisen kirkon synty-ympäristöä myös muiden kulttien kuin juutalaisuuden osalta. Itse tutkimuksessa seuraan kirkollisen hierarkian kehitystä sen alusta alkaen keskiajan kynnykselle sekä laulajan asemaa tässä kehityksessä. Tarkastelun tavoitteena on yleisesitys, jonka pohjalta ja pohjalle on mahdollista asettaa hypoteeseja joko paikallisesti tai ottaen huomioon tietty ajankohta. Tällaisen kirjan olisin itse halunnut lukea vuonna 1990. Toisin sanoen: nyt olen päässyt alkuperäisen tutkimuskysymykseni tarkentamisen kynnykselle.

1 Mansi, Joannes Dominicus: *Sacrorum Conciliorum nova, et amplissima collectio*. Tomi I-III. Florentiae MDC-CLIX.



Tutkimukseni nimi suomeksi on *Laulaja kirkollisessa hierarkiassa. Viran varhainen historia*. Sellaisenaan se jo herättää useita kysymyksiä etenkin meille, joille kirkossa toimiva laulaja on virkanimeltään kanttori ja jotka olemme tottuneet ajattelemaan, että virka merkitsee kokoaikaista tointa tai työtä. Tutkimuksen kohteena olevana ajanjaksona tilanne ei kuitenkaan ollut tämä. Niinpä tässä tilaisuudessa ensimmäiseksi voitaisiin vaihtaa sanan ”virka” tilalle sana ”säätty”. Pääotsikon substantiivi puolestaan ei ole kanttori siitä syystä, että nimike tuli merkitsemään kirkollista laulajaa aikaisintaan 300-luvun lopussa ja, luonnollisesti, läntisessä latinankielisessä kirkossa. Kreikankielisessä kristikunnassa kirkkolaulaja oli *psaltēs*. Joissakin lähteissä esiintyvät myös nimikkeet *odos* ja *psaltōdos*, jotka kaikki tarkoittavat laulajaa. Antiikin ajan roomalainen *cantor* puolestaan oli maallisissa huvituksissa esiintyvä laulaja-näyttelijä, joka oli yhteiskunnalliselta arvostukseltaan pohjasakkaa, kunniaton eli vailla täysiä kansalaisoikeuksia.

Mutta miksi kirjoittaa kanttorin viran varhainen historia? Onhan 300-luvun jälkeen tapahtunut idän ja lännen kirkkojen virallinen ja vakava ero, ja lännen kirkosta ovat eronneet reformaatiota kannattaneet tahot. Näistä yksi on maamme evankelisluterilainen kirkko, jossa jo 1950-luvun lopulta lähtien on lähes jatkuvasti, milloin mistäkin syystä, pohdittu kanttoreiden asemaa. Viime vuosikymmeninä kanttoreita on koetettu sovittaa diakonian virkaan eli diakonaattiin. Itse kuulin asiasta ensimmäisen kerran 1970-luvun lopulla ollessani niin kutsutuilla Järvenpään kursseilla.<sup>2</sup>

Diakonaattisuunnitelmaa esitteli silloinen kirkkomusiikkiosaston inspehtori. En muista hänen puheensa yksityiskohtia, mutta mieleeni on jäänyt jonkun opiskelutoverin lohkaisu, että pian olisimme kanttori-urkurin sijaan siivooja-soittajia. Lieneekö tämä ollut oikea tulkinta silloisesta suunnitelmasta, mutta sittemmin diakonaatin uudistushankkeessa on painotettu viran hengellistä luonnetta vihkimyksineen ja vokaatioineen. Kyseessä on laaja-alainen virka, jossa olisivat mukana diakonian ja kasvatuksen työalat, joista jälkimmäisiin musiikkityö luetaan kuuluvaksi. Kysymys kanttorien liittämisestä diakonaattiin on kulkenut tutkimukseni sivujuonteena koko ajan, ja aineistoni tarjoaa useampia näkökulmia diakonista laulajana.

Ensinnäkin, diakoneja mainitaan laulajina sekä itäisen että läntisen kristikunnan puolella. Esimerkiksi kirkkojärjestyksessä *Testamentum Domini*<sup>3</sup> aamun rukoushetkessä laulaa ryhmä, joka koostuu nuorista pojista ja miespuolisista askeetikoisista. Heidän lisäksi mukana on kolme diakonia ja kolme presbyteeriä eli pappia. *Apostolisen Tradition*<sup>4</sup> itämaisessa versiossa ehtoollisliturgian esilaulajana mainitaan diakoni, *Egerian matkapäiväkirjan*<sup>5</sup> mukaan Jerusalemissa lauantain ja sunnuntain

2 Vanhan tutkintojärjestelmän aikana kanttori-urkuriksi opiskelevilla oli kolmena kesänä seurakunnallisten aineiden kurssi Järvenpään Seurakuntaopistolla.

3 Sperry-White, Grant: *The Testamentum Domini: A Text for Students, with Introduction, Translation, and Notes*. Alcuin/GROW Liturgical Study 19 (Grove Liturgical Study 66), Nottingham 1991.

4 Dix, Gregory *The Treatise on the Apostolic Tradition of St. Hippolytus of Rome*. (Reissued by Henry Chadwick.) Second revised edition 1968. Reissued with additional corrections 1992. London.

5 Egeria: *Itinerarium Egeriae*, toim. P. Maraval Sources Chrétiennes 296, Paris: Cerf, 1982.

välisessä yöpalveluksessa ensimmäisen psalmin luki presbyteeri, toisen diakoni ja kolmannen yksinkertaisesti ”joku klerikko”. Sana klerikko tarkoittaa klooruksen eli papiston jäsentä. Ankarasti tulkiten klerikkoja ovat vain piispa – seurakunnan esipaimen eli lähinnä nykyinen kirkkoherra – papit ja diakonit, mutta kloorus voidaan jakaa ylempään ja alempaan kirkolliseen henkilöstöön, jolloin alempia kloorikoita ovat alidiakoni, lukija, laulaja, eksorkisti eli pahojen henkien karkottaja, diakonissa ja joissain tapauksissa myös ovenvartija.

Diakonit ja laulamisen yhdistävistä tekijöistä merkittävin lienee Rooman kirkko. Tutkimus-aineistoni sisältää joitakin paavi Damasus I:n nimissä kulkevia epigrammeja eli hautakirjoituksia, joissa diakoneja ylistetään heidän lauluäänensä ja taitojensa suhteen. Onpa kerran lukijakin päässyt arvostukseltaan leviittojen eli diakonien vertaiseksi kauniin lauluäänensä johdosta. Laulaja-diakonit eivät kuitenkaan ilmeisesti osoittaneet riittävää kiinnostusta laupeudentyöhön, koska paavi Gregorius Suuri vuonna 590 antamallaan määräyksellä siirsi laulamisen alidiakoneille ja tarvittaessa heitä alemmillekin asteille.

Diakonit eivät kuitenkaan ole ainoita ylempien virkojen edustajia, jotka mainitaan laulajina. Edellä mainittiin presbyteerejä mukana laulajien joukossa; 300-luvun alkupuolelta periytyneissä egyptiläisissä *Hippolytoksen kanoneissa*<sup>6</sup> säädetään, että ehtoollisen jakamisen jälkeen sen jakajien, siis piispan, presbyteerin ja diakonin, tulisi resitoida psalmeja mennessään alttariin. Piispoja mainitaan myös kuoronjohtajan ja musiikinopettajan roolissa. Selitys tälle on, että kaikki kirkollisella virkauralla edenneet olivat aloittaneet lukijoina, joiden koulutukseen sisältyi myös psalmien lukemista eli resitointia laulamista. Poikkeuksellisen lahjakkaat yksilöt jäivät aikakirjoihin joko historiankirjoituksessa tai hautakirjoitustensa kautta, ja heidät mainitaan hierarkkisen asemansa mukaan, ei laulajina sinänsä. Esimerkkejä tästä ovat aineistoni myöhäisimmät piirtokirjoitukset, joista kahdessa edesmenneen viroiksi mainitaan, tässä järjestyksessä, diakoni, *prōtopsaltēs* eli laulunjohtaja, ja *skeuofylax* eli varastonhoitaja.

Toinen näkökulma on kultillinen. Kaikissa kulteissa, kristillinen kirkko mukaan lukien, keskeiset henkilöt ovat heitä, joilla on oikeus toimittaa kultin ydin: useissa ei-kristillisissä kulteissa ja juutalaisuudessa tämä oli konkreettinen uhritoimitus, jossa jumaluudelle uhrattiin eläimiä, ruokaa ja juomaa. Kristillisen kultin keskipiste on ehtoollisen vietto, ja niinpä hierarkiassa korkeimmalla ovat he, joilla on oikeus toimittaa ehtoollinen ja käsitellä ehtoollisaineita. Laulaja ei ole koskaan kuulunut tähän joukkoon, mutta siinä, missä 300-luvun lopulla alidiakoniltakin kiellettiin koskeminen pyhiin astioihin, tämän päivän evankelisluterilaisessa kirkossamme suntio on se, joka ottaa esille ehtoollisvälineet ja joka pesee astiat messun jälkeen. Tätä silmällä pitäen diakonaatin voisi nähdäkseni saman tien laajentaa käsittämään

6 Achelis, Hans: *Die Canones Hippolyti. Texte und Untersuchungen VI*. Leipzig 1891; Riedel, Wilhelm: *Die Kirchen-rechtsquellen des Patriarchats Alexandrien*. Zusammengestellt und zum Teil übersetzt von Lic. Theol. Wilhelm Riedel. Leipzig 1900.

kaikki virat ja toimet piispan ja papin ulkopuolella.

Kolmanneksi voidaan kysyä, olisiko laulajan sääty saanut alkunsa diakonaatista, kuten alidiakoneista ja *akoluuteista* eli alttaripalvelijoista, joita tarvittiin keventämään varsinaisten diakonien käytännön töiden taakkaa seurakuntien jäsenmäärän kasvaessa.

Kanoninen eli kirkollisen säännön alainen laulaja astuu kirkkohistoriaan noin vuonna 380 kahdessa tekstilähteessä, jotka vahvistavat toisensa: ne ovat Vähästä-Aasiasta säilynyt kokoelma säädöksiä, jotka on otsikoitu Fryyagian Laodikeassa pidetyn synodin eli alueellisen kirkolliskokouksen kaanoneiksi, ja syyrialaisperäinen kirkkojärjestys *Apostoliset Konstituutiot*. Mikään ei viittaa siihen, että niissä mainitut laulajat olisivat ennen laulajaksi tuloaan kuuluneet johonkin muuhun, saati korkeampaan, kirkolliseen arvoasteeseen. Laulajaa, samaten kuin lukijaa koskevat muut säädökset antavat myös ymmärtää näiden olleen maallikkoja ennen tehtävään asettamistaan. Näin ollen historialliset syyt eivät puolla kanttorien liittämistä diakonaattiin.

Laulajaa koskevista säännöistä ilmenee, että hänen tuli olla tehtävänsä asetettu ja ammatti-taitovaatimuksena oli osata laulaa kirjasta. Varsinaisesti laulajien toimenkuvaa koskee vain rajoitus, että psalmeja ei saanut laulaa peräjälkeen, vaan niiden välissä piti olla lukukappale, ja että kirkossa laulettiin vain hyväksytyistä kirjoista. Laulajan, kuten myös lukijan, paikka oli koroke, *ambon*. Kumpikaan ei saanut käyttää *stolaa* eli *oraria*. Laulajaa koskivat samat säännöt kuin muitakin kirkollisen järjestyksen alaisia ja yksi keskeinen sääntöjen aihepiiri oli elämäntapa.

Jotkut teistä saattavat tuntea sanonnan, jonka mukaan kanttori on vähän naisiin menevä, vähän viinaan menevä ja vähän musikaalinen. Nämä eivät ole yksinomaan suomalaisten lukkarien ominaisuuksia – ja toki sanontaa olisi tällä vuosituhannelle päivitettävä – vaan kirkkohistoriallinen ilmiö. Ensinnäkin naisten suhteen laulaja kuten lukijakin sai avioitua senkin jälkeen, kun hänet oli asetettu tehtävänsä. Ylempiin virkoihin vihittyjen tuli pysyä siinä siviilisäädössä, jossa he olivat tehtävään asettamisen hetkellä, olivatpa sitten naimattomia, avioliitossa tai leskiä. Kuitenkin toisen avioliiton solmiminen oli kielletty, samoin kuin eronneen, lesken tai harhappisen kanssa avioituminen, puhumattakaan yhteiselämästä avionrikkojan kanssa.

Kapakassa käyminen oli kiellettyä, joskin matkalla ollessa, tilanteen niin vaatiessa, oli luvallista ruokailla – ei mässäillä – kunniallisessa majatalossa. Alkoholinkäyttöä esiintyi kaikilla säädyillä: Basileioksen *Arabialaisissa kanoneissa* alttarissa palvelevia eli presbyteeriä ja diakonia varoitetaan viinin nauttimisesta ennen alttarin lampujen sytyttämistä eli ennen iltaa. Päiväsaikaan kaikkien klerikkojen ylipäänsä oli pysyttävä kotonaan, etteivät he tulisi seurakunnalle pahenukseksi. Kanoni määrää, että mikäli joku oli pakotettu juomaan päiväsaikaan, hänen ei tullut poistua paikasta, jossa oli juonut. Juopuneena esiintymisestä oli säädetty rangaistuksia: kiinni jäänyt presbyteeri erotettiin seurakuntayhteydestä seitsemäksi viikoksi ja hänen arvonsa alennettiin vuoden ajaksi; diakoni erotettiin viideksi viikoksi ja hänen piti palvella

kuukausi alidiakonina. Lukija tai suntio joutuivat olemaan kolme viikkoa erotettuina, ja presbyteeri saattoi langettaa heille ruumiillisen rangaistuksen, 39 lyöntiä. Tässä yksityiskohdassa heijastuu juutalaisuuden perimä: 39 vuoskaniskua oli tyypillinen rangaistus juutalaisuudessa.

Entäpä sitten musikaalisuus? Kaksi itäistä lähdettä kiinnittää huomiota laulajien sopimattomaan esiintymiseen: 300-luvun lopulla Antiokiassa Johannes Krysostomos on tuhtunut siitä, että pyhiä hymnejä lauletaan miten sattuu, mielipuolisesti huutaen ja näyttelijöiden ja tanssijoiden lailla elehtien. 300 vuotta myöhemmin Trulon kirkolliskokous kehotti kirkkoihin laulamaan tulevia toimittamaan tehtävänsä huutamatta ja kiljumatta ja olemaan lisäämättä mitään siihen, mikä oli soveliasta kirkossa. Lieneekö näissä ollut kysymys epämusikaalisuudesta vaiko ylenmääräiseen taiteelliseen ilmaisuun pyrkimisestä; no, ilmeisesti ainakin tyylitajun puutteesta.

Mutta mistä kanttorin virka tai laulajan sääty on peräisin? Tutkimusaineistossa mainitaan henkilöitä, jotka toimivat sekä lukijana että laulajana. Myös lukija mainitaan laulajan roolissa, mutta lukija ja laulaja esiintyvät usein myös rinnakkain 300-luvun lopulta alkaen. Tämän vuosisadan kuluessa kirkon asema oli muuttunut keisari Konstantinos Suuren myönnettyä sille lainsuojan, ja vuosisadan lopulla keisari Theodosios Suuri määräsi kristinuskon jo ainoaksi sallituksi uskonnoksi. Niinpä muihin kultteihin osallistuneet kansalaiset alkoivat kiinnostua kristillisestä kirkosta. Heillä oli omat odotuksensa liturgisten menojen suhteen ja kirkolla omat heidän suhteensa: *Apostolisissa Konstituutioissa* todetaan, että diakonien tuli kierrellä kirkkokansan keskuudessa ja valvoa, ”ettei kukaan kuiskaile tai torkahtele, naura tai nyökyttele”.

Liturgisiin menoihin tuli lisää näyttävyyttä ja kuuluvuutta, ja kirkon taloudelliset resurssit kasvoivat. Tämä mahdollisti uusien kirkollisten säätyjen asettamisen. Yhdeksi selitykseksi erityisen laulajan säädyn syntymiselle on annettu myös se, että laulettavien osioiden muuttuttua erityisen vaativiksi eivät muiden velvollisuuksiensa kuormittamat lukijat ehtineet valmistautua niihin, saati sitten vastata niistä liturgian kuluessa. Nämä viimeksi esitetyt johtopäätökset ovat sellaisia, joihin tutkimusaineisto ei anna suoraa vastausta.

Tästä kontekstista tarkasteltuna laulajan sääty on peräisin kirkon lisääntyneestä vauraudesta 300-luvulla, ja kirkon vähenevä vauraus uhkaa sen tulevaisuudessa häivyttää. Ei tarvitse olla tunnustava marxilainen nähdäkseen, että kaikkien historiassa tapahtuneiden ja tapahtuvien muutosten takana on ekonomia.

Henkilökohtaisestikin olen sitä mieltä, että kanttorin viran luonne ei vaadi sen liittämistä mahdolliseen diakonaattiin. Sen sijaan on päivänselvää, että kirkossa on tarkasteltava, mihin työntekijäryhmiin seurakunnilla on tulevaisuudessa varaa ja millaisin työsuhteen ehdoin. Mikäli kirkko avoimesti ottaa tämän puolen asiasta esille, se selkiinntää uudistushanketta, joka tällä hetkellä on edelleen käsiteltävänä kirkkohallituksessa, jonne vuoden 2011 kirkolliskokous kolme vuotta sitten sen lähetti.

Olen tässä puheenvuorossani käyttänyt hyväkseni tilaisuutta peilata tutkimustani diakonin viran uudistushankkeeseen, koska mielestäni kaikkien kirkon virkajärjestelmää pohtivien tulisi olla perehtyneitä asian historialliseen taustaan. Tämä siitäkin huolimatta, että kehitys ei olisikaan jatkunut keskeytyksettä eikä samassa kehityksessä. Mitä laulajan säätyyn tulee, sen varhaisvaiheen moninaisuus tarjoaa vielä runsaasti tutkittavaa paitsi idän tai lännen johtavaksi muodostuneiden kirkkojen sisällä myös niin sanottujen harhaoppisten ryhmien osalta puhumattakaan vuorovaiikutuksesta kristittyjen ja juutalaisten välillä. Aihetta on mahdollista ellei suorastaan välttämätöntä tarkastella ilman oman uskonnollisen viiteryhmän tai uskonkäsityksen asettamia rajoituksia. Eihän Jumala ole yhtä kuin kirkkolaitos, joka on ihmisten rakentama ja ympäristöstään alusta alkaen vaikutteita omaksunut organisaatio. Eikä kirkko ensimmäisellä vuosituhannella ollut yksi tai kaksi keskusjohtoista institutiota, vaan käytännöt muotoutuivat paikallistenkin tarpeiden kautta. Näin ollen tulevassa tutkimuksessa on tilausta suppeammalle kysymyksenasettelulle, mutta laajemmalle sosiologiselle ja monikulttuuriselle näkökulmalle. ■

TERO TOIVONEN

## Pitkä matka lähelle: orkesterimuusikko yleisötyön tekijänä

Lectio praecursoria

Tero Toivosen tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 18.10.2014 Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Tohtorintutkinnon taiteellinen osio: *Kaanonin laitamilla – käyrätorvimusiikin vähemmän tunnettuja ja esitettyjä helmiä*. Kirjallinen työ: *Pitkä matka lähelle: orkesterimuusikko yleisötyön tekijänä*. Tilaisuuden valvojana toimi professori Anu Vehviläinen, lausunnon taiteellisesta osuudesta luki professori Mikael Helasvuo ja lausunnot tutkinnon kirjallisesta osuudesta MuT Markus Kuikka.

Tein jo varhain ennen tarkastustilaisuutta päätöksen, että haluan esitellä lektiossani minulle rakkaat aiheet mahdollisimman vapaasti. Soittaminen on jokaiselle hyvin henkilökohtainen aihe, joten esittelin taiteellisen tohtorintutkintoni konserttiosuudessa soittamani teokset vain lyhyesti. Halusin keskittyä enemmänkin pitkään matkaani muusikkona enkä kertoa mitään nasevaa tietopakettia soitetuista teoksista. Halusin tehdä selväksi, että tutkintoani en tehnyt todellakaan yksin, vaan minua auttoi monta rakasta ystävääni lavalla kanssani. Lektiossa apunani oli vain muutama tukisana paperilla, jotta pääni sisäinen gprs ei veisi minua väärään suuntaan. Kerron nyt tutkintoni tarkastustilaisuudessa pitämästäni lektiosta muistinvaraisesti, koska minulla ei ole etukäteen valmisteltua tekstiä.

Akateemisen tilaisuuden hieman säikäyttämänä päätin aloittaa siteeraamalla Jare Henrik Tiihosta alias Cheekkiä toteamalla, että ”aika pitkä matka hiekkalaatikolta tähän iltaan kuljettiin.”

Usein taiteellisten tohtorintutkintojen yhteydessä saa kuulla kysymyksiä tutkinnon sisällöstä ja siitä, ettäkö soittamalla viisi konserttia voi tohtoroitua. En halua vähätellä näitä kysymyksiä ja siksi halusin kuluttaa hieman aikaa kertoakseni, mistä mielestäni on kysymys. Taiteellinen tohtorintutkinto on mielestäni tutkinto, joka valitsee tekijänsä ennemminkin kuin tekijä tutkintonsa. Usein aiheet ovat muusi-

koille niin sydäimestä kumpuavia, että huomaamattaan tekee vuosien ajan tutkimesta itselleen tärkeistä aiheista. Sainpa kuulostamaan tuon ylevältä. Kysymys on kuitenkin tietyn taiteellisen tason saavuttamisesta, joka mitataan tutkinnon aikana moni eri mittarein. Reissu alkaa siis jo kaukaa ennen minkäänlaisia ammattiopin-toja. Tästä syystä koin ehdottoman tärkeäksi kertoa oman tarinani matkasta muusikoksi.

Minä en tule muusikkoperheestä. Olen satunnainen matkailija, jota nuorena poikana kiinnosti moni muu harrastus enemmän kuin musiikki. Musiikkiluokallekin pääsin varasijalta ja musiikkiopistoon pääsy kulki samaa rataa. Olen kotoisin Tuusulasta ja hain Keski-Uudenmaan Musiikkiopistoon soittamaan pianoa. Silloinen rehtori Ylermi Kuula totesi isälleni, että opistoon haki sata parempaa pianistia kuin Tero. Käyrätorvessa oli kyllä tilaa. Kieltäydyin, mutta fajani vei minut tapamaan soitonopettajaa. Tapasin käyrätorvitaiteilija Jukka Kasperin Suomen Kansallisoopperasta. Tästä alkoi minun matkani kohti tohtorintutkintoa. Jukka tiesi, että minua ei soittaminen kiinnostanut ja istui jopa katsomassa jääkiekkomatsejani. Uskomaton väsytystaktiikka, mieltikää! Tämän takia halusin antaa jotain myös takaisin ja harjoittelin käyrätorvensoittoa sen verran, että Jukka olisi edes hiukan tyytyväinen. Musiikkileireillekin lähdin, koska siellä oli kauniita tyttöjä. En varsinaisesti soittamaan.

Tämän kaiken halusin kertoa lektiiossani, koska Suomessa arvostetaan mielestäni aivan liian vähän alkeisopettajia, jotka tekevät aivan huikeaa työtä. He eivät pääse poimimaan työnsä hedelmiä, minkä tekevät sitten lopulta aivan muut. Alkeisopettajien tehtävä on paljon laajempi kuin ammattiopiskelijoita opettavien opettajien. Alkeisopettajat ovat kasvattajia, innostajia ja taikureita, joiden käsittelyssä keskin-kertaisuudet – kuten minä – voivat saavuttaa jotain paljon enemmän kuin mitä kukaan olisi voinut kuvitella. Oikea oppimisympäristö ja taitavat alkeisopettajat ovat elinehto myös Taideyliopiston Sibelius-Akatemialle. Minä kaipaen paljon selkeämpää ja aktiivisempaa Sibelius-Akatemian ja maamme musiikkiopistojen välistä vuoropuhelua, jossa aloitteen tekijän täytyy olla Sibelius-Akatemia. Kuulen usein kitinää Sibelius-Akatemian puolelta kuinka oppilasmateriaali, joka hakee Sibelius-Akatemiaan, ei ole tarpeeksi hyvää. Tehkää siis jotain itsekin asian eteen, älkääkää vain odottako, että päärynät tippuvat suuhun. Sanon tämän ihan hyvällä, koska uskon, että asialle tehdään jo paljonkin.

Minun matkani jatkui myöhemmin Jukka Kasperin, tuon loistavan alkeisopettajan ansiosta Sibelius-Akatemiaan, ja saman vuoden aikana sain vielä unelmieni orkesterista Tapiola Sinfoniettasta työpaikan, ikioman pukukaapin sekä vapaan pääsyn soittamaan konsertteihin. Jääkiekkoa seuraan myös edelleen todella aktiivisesti.

Parhaimmillaan asiat seuraavat toistaan ja – kuten aikaisemmin totesin – niin tutkintokin parhaimmillaan valitsee tekijänsä. Tapiola Sinfonietta työympäristönä on yhä näin kahdenkymmenen jälkeenkin upea. Työpaikallani minusta alkoi kehittyä muusikko, jonka itseluottamus riitti selviytymään monenlaisista haasteista.

Konserttien soittamisen lisäksi löysin itseni tekemästä yleisötyötä monenlaisissa tilanteissa ympäri Espoota. Olin siinä aluksi umpisurkea, mutta opin paljon loistavien kollegoiden ”wingmanina”, ja tänä päivänä taidan olla yksi Tapiola Sinfoniettan yleisötyön pääarkkitehdeista. Kuten sanoin itseluottamus on noussut ja näköjään myös itseriittoisuus.

Taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa osassa keskityin Suomessa ja maailmalla tehtävän yleisötyön yhtäläisyyksiin ja eroavaisuuksiin. Kirjallisen osion nimi on *Pitkä matka lähelle – orkesterimuusikko yleisötyön tekijänä*. Se kuvaa yleisön ja esittäjän väliin helposti muodostuvaa kuilua. Sain Tapiola Sinfonietalta hyvät lähtökohdat muodostaa käsitys yleisötyöstä pitkällä aikavälillä sekä pohtia yleisötyön tekemistä eri näkökulmista.

Hakeuduin aikoinani Sibelius-Akatemian vuorovaikutustaitoja kehittävään Luomus-koulutukseen, koska halusin oppia ja saada oikeaa koulutusta yleisötyön haasteisiin. Orkesterikollegani tutustutti minut myös Leonard Bernsteinin ja New York Philharmonicin vuosikymmenien ajan menestyksekkäästi toteuttamaan yleisötyöhön, jonka keskiössä oli lapsille ja nuorille suunnattu konserttisarja *Young People's Concerts*. Konserttitaltioinnit olivat hypnoottisen mukaansa tempaavia. Seurattuani vanhoja taltioituja, nykyään dvd-levyillä saatavia konsertteja jopa kolmen eri vuosikymmenen ajalta ymmärsin, että konserttien viehäytysvoima perustui täysin Leonard Bernsteinin persoonaan.

Halusin oppia, mitä aineksia perusteellisesti toteutettu yleisötyö oikein pitää sisällään. New York Philharmonicin esimerkistä ymmärsin, että huolella suunniteltu projekti on keskeinen tekijä, mutta yhden henkilön varaan rakennettu kokonaisuus ei välttämättä ole optimaalinen tapa tehdä yleisötyötä. New York Philharmonicin esimerkki oli pikemminkin loistava ajan kuva, ja sellaisena se myös omana aikanaan toimi. Halusin selvittää, millaiseksi yleisötyö on muotoutunut tämän päivän New York Philharmonicissa. Onnistuin tapaamaan vuonna 2011 Lincoln Centerissä orkesterin yleisötyöstä vastaavaan osaston johtajan Theodore Wiprudin, jonka kanssa keskustelimme useita tunteja New York Philharmonicin yleisötyöstä aina Bernsteiniä nykypäivään asti.

New Yorkiin tekemäni matkan aikana minulle selvisi, että Pohjois-Amerikassa tehtävä yleisötyö on sisällöltään hyvin samanlaista kuin eurooppalainen yleisötyö. Suurin ero on ollut työn alulle sysäävä voima ja tarve. Pohjois-Amerikassa työtä on lähdetty kehittämään koulutusjärjestelmässä olevien, erityisesti taideaineisiin liittyvien puutteiden vuoksi. Raha tai uuden yleisön haaliminen itsessään eivät ole olleet lähtökohtina, vaan työn tarkoitus on ollut ennen kaikkea koulutuksellinen. Toinen selkeä ero löytyy yleisötyön rahoitus pohjasta, joka Pohjois-Amerikassa perustuu lähes kokonaan sponsoritukeen. Euroopassa yleisötyö on vastaavasti lähes kokonaan julkisrahoitteista. Euroopassa yleisötyön juuret ovat Englannissa, josta yleisötyö on levinnyt laajalti ympäri Eurooppaa. Työtäni varten tapasin nykyisen kulttuurikeskus Stoan johtajan Tuula Yrjö-Koskisen, joka työskenteli pitkään Englannissa London



Sinfoniettan yleisötyöosaston päällikkönä. Taustatyötä tehdessäni huomasin, että Euroopassa yleisötyö on saanut alkunsa tarpeesta löytää tyhjeneviin konserttisaleihin uutta tulevaisuuden yleisöä ja sitä kautta saada myös uudenlaisia rahoitusmalleja orkestereiden talouden tasapainottamiseksi. Yleisötyön huippuammattilaiset korostivat jatkuvasti eri yhteyksissä muutamaa keskeistä sanaa, joihin onnistunut yleisötyö nojaa. Nuo sanat ovat *laatu, uskottavuus, koulutus ja sydän*.

Edellä mainitut neljä sanaa olen pyrkinyt säilyttämään omalla matkallani orkesterimuusikosta yleisötyön tekijäksi.

Korkeatasoinen musiikin koulutus Suomessa takaa orkesterimuusikolle hyvät mahdollisuudet selvittää muusikon vaativasta työstä. Toisaalta orkestereiden laajentunut tehtäväkenttä vie muusikkoja alueille, joilla osaaminen perustuu lähinnä henkilökohtaiseen itseluottamukseen, persoonaan ja pelottomuuteen. En väitä, etteikö Suomessa olisi tarjolla asiaankuuluvaa koulutusta, mutta sitä on määrällisesti vain sen verran kuin tämän hetken vallitseva yleisötyökulttuuri vaatii. Yleisön kohtaaminen esiintymislavan ulkopuolella edellyttää muusikolta sosiaalisia ja pedagogisia taitoja, joita ei millään tavoin painoteta valittaessa muusikoita orkesterityöhön. Näiden asioiden kohtaamattomuuden innoittamana olen vertaillut yleisötyöhön suunnattuja resursseja eri orkestereiden välillä ja pohtinut yleisötyöhön sitoutumista ja sitouttamista. Suomea pidetään musiikin alalla suuressa arvossa maailmalla menestyneiden kapellimestareiden ja taitavien muusikkojen ansiosta, mutta yleisötyökentällä Suomella on vielä paljon opittavaa niin koulutuksellisesti kuin hallinnollisestikin. Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa yleisötyö perustuu erilaisiin orkestereita hallinnoiviin rakenteisiin, minkä vuoksi niiden vertailu ei ole täysin oikeutettua. On kuitenkin tärkeää olla tietoinen siitä, mihin resursseihin ja vaikuttimiin yleisötyö Suomessa nojaa, koska orkestereiden asemaa ja oikeutusta tullaan tulevaisuudessa varmasti arvioimaan niiden erilaisten tehtäväkenttien kautta. Tässä muutoksessa orkestereiden kannattaisi olla juuri nyt hereillä ja suhtautua rehellisesti ja avoimesti tuleviin haasteisiin. Yleisötyön ammattilaisia on Suomessa paljon orkestereiden ulkopuolella, ja olisi ensisijaisen tärkeää orkestereiden suotuisan tulevaisuuden turvaamiseksi käyttää hyväksi näiden ammattilaisten osaamista. Tätä kautta saatava yleisötyön koulutuksen määrä ja monipuolisuus seuraisivat perässä. Tutkimukseni kautta olen kokenut olevani oikealla tiellä yleisötyöntekijänä ja löytäneeni paljon tärkeää tietoa entistä monipuolisemmin toteutettavaan yleisötyöhön. Tapiola Sinfoniettan konserttisarja Marzimusaa, jota olen saanut suunnitella, ja käyrätorvikvartetti The Golden Hornsin tekemä nöyrä yleisölähtöinen työ ovat olleet mielestäni merkittäviä pelin avauksia ja voisivat toimia esimerkkeinä orkesterimaailmassa.

Kysymys ei ole aina vain resursseista tai koulutuksen määrästä. Kyse on ennen kaikkea mielikuvituksen ja uusiutumiskyvyn puutteesta. Tällä hetkellä orkesterit nousevat lavalle vanhoihin kaavoihin nojaten ja ajatellen että, jos yleisö ymmärtää musiikista tarpeeksi, se pitää konsertista. Taataksemme orkestereiden tulevaisuu-

den tulisi meidän orkesterimuusikoiden alkaa kääntää vanhoja kaavoja ylösalaisin ja ajatella että, jos me ymmärrämme tarpeeksi yleisöämme, yleisö tulee pitämään konserteistamme.

Tutkinnostani on nyt muutama kuukausi. Paljon ajatuksia ja uusia projekteja yleisötyö-kentällä on jo tullut eteen. Tohtorintutkinnon tekeminen oli aluksi suorittamista, joka muuttui matkalla tiedon ja oppimisen janoksi. Nöyrä kiitos vielä Mikael Helasvuon johtamalle lautakunnalle ja kirjallisen työni ohjaaja Anu Vehviläiselle, joka luotsasi minut ulos monista umpikujista ja lopulta voittajana maaliin. ■

TAPIO TUOMELA

## Musiikillinen vuorovaikutus konsertoivassa tilanteessa

Lectio praecursoria

Tapio Tuomelan taiteellisen tohtorin työ *Musiikillinen vuorovaikutus konsertoivassa tilanteessa* tarkastettiin 6.9. 2014 Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Sävellykset arvioineeseen lautakuntaan kuuluivat Mikko Heiniö, Jyrki Linjama, Tapio Nevanlinna ja Olli Kortekangas, ja lausunnon esitti lautakunnan puheenjohtaja Mikko Heiniö. Lausunnon kirjallisesta työstä esittivät Marcus Castrén ja Hannu Pohjanoro.

Tohtorikokelaan lection yhteydessä kuultiin äänitteiltä näytteitä kahdesta teoksesta: *Laulupari 3 Fissure* (esittäjinä Herman Wallén ja Uusinta) sekä *Kamarikonsertto saksofonille ja sinfonielle*, osa 3 (esittäjinä Joonatan Rautiola ja Joensuun kaupunginorkesteri johtajanaan Sasha Mäkelä). Elävinä esityksinä kuultiin *Laulupari 2* (esittäjinä Piia Komsa ja Ilmo Ranta, piano) ja *Laulupari 4* (esittäjinä Piia Komsa ja Tapio Tuomela, piano) sekä ote *Lauluparista 1*.

Tohtorintutkimuksen taiteelliseen osuuteen kuuluivat tarkastelutilaisuudessa kuuluttujen teosten lisäksi orkesterilaulu *Vuohenki luohti*, melodraama-kamariooppera *Antti Puubaara* sekä *Sea-Drift* mezzosopraanolle, pianolle ja jousikvartetille.

Kirjallinen työ koostui kolmesta artikkelista, otsikoiltaan 1) *Musical Interaction in Concertante Situations*, 2) *Halkeama – säveltäjä kääntäjänä* ja 3) *Tunteiden tulkki – Noidan kirot –mykkäelokuovan ja orkesterisäestyksen suhde*. Lectio käsitteli artikkelien aiheista kahta ensimmäistä.

### KONSERTOIVA VUOROVAIKUTUS

Vertailen työssäni pianolle ja saksofonille säveltämieni konserttojen vuorovaikutuksellisuutta. Musiikillisen tekstuurin tarkastelun näkökulmista keskeisiksi valikoituivat temaattis-motiivinen (laadullinen kriteeri), dynaaminen (määrällinen kriteeri)

ja kontekstuaalinen (roolien ja tilanteitten rajojen määrittely). Määrittelin roolin käsitteen sekä vertikaalisesti (solistin ja orkesterin keskinäinen hierarkia tiettyinä ajan hetkenä partituurissa) että horisontaalisesti (suhteessa aikaan).

Erittelen solistisuutta sekä laadullisin että määrällisin kriteerein. Laadullisiin so- listisiin ominaisuuksiin kuuluvat esimerkiksi taustasta erottuva rytmis-melodinen profiili ja artikulaatio sekä taustaa korkeampi soittimellisen tekstuurin profiili tai ilmaisullinen intensiteetti. Määrällisiä kriteereitä ovat puolestaan muun muassa dy- namiikka, soitinväri, ääniala, nuottien määrä ja informaatioitiheys. Näiden tekijöi- den avulla tarkastelen vuorovaikutustilanteita erityisesti sitä silmällä pitäen, kumpi konsertto-osapuolista on etu- ja kumpi taka-alalla.

Konserttojen keskinäisessä vertailussa osoittautui, että vuonna 2008 sävelletyn Pianokonserton vuorovaikutustilanteet ovat perinteisempiä ja selkeämpiä kuin tutkinnon viimeisessä työssä, Saksofonikonsertossa, joka sisältää Pianokonserttoa enemmän tasa-arvoisia tilanteita sekä jaksoja, joissa orkesterin ja solistin hierarkia on tulkinnanvarainen tai jatkuvasti muuntuva. Konserton osapuolten välisen hierar- kian keskeiseksi muuttujaksi osoittautui orkesteritekstuuri, jonka rikkaus ja infor- maatioitiheys nostavat monin paikoin orkesterin etualalle tai ainakin tasavertaiseksi solistin kanssa. Saksofonikonserton erityispiirre on orkesterilaisten sisäisten stem- mojen ajoittainen solistisuus ja vilkas vuorovaikutus solistin kanssa, mikä lopulta pakotti muuttamaan teoksen otsikon Konsertosta Kamarikonsertoksi.

## KAKSIKIELISET LAULUT

Vokaalimusiikissani esiintyy ajoittain kahta kieltä samassa teoksessa, mutta syste- maattisimmillaan idea toteutuu *Laulupareissa*, joissa sama teksti kuullaan ensi al- kukielellä ja sitten jollain muulla kielellä sävellettyinä. Neliosaisen teossarjan alus- sa kieliversioiden musiikkiin tuottamat eroavaisuudet ovat pieniä, ja käännöksen aiheuttama muuntelu näkyy pääasiassa lauluosuudessa, johtuen esimerkiksi kielen artikkeleista tai niiden puuttumisesta, fraasien erilaisesta kaareutumisesta tai sana- painoista.

Projektin alkuvaiheen rohkein kokeilu on Kuutti Lavosen tekstiin sävelletyn lau- luparin tekstisäkeitten vuorottelu, jossa säe esitetään ensin suomeksi ja heti perään käännettynä ranskaksi. Koska kuulija ei tällaiseen ole tottunut, on kielen vaihtumi- nen tehtävä selväksi alusta pitäen. Aluksi se tapahtuu siten, että suomea puhutaan ja ranskaa lauletaan (Esimerkki 1). Myöhemmin kielten erot ja vaihtuminen näkyvät muun muassa siten, että suomenkielinen vokaalilinja kaareutuu ranskankielistä jyr- kemmin tai siten, että muuten rauhalliseen pianosäestykseen ilmaantuva nopea ele antaa impulssin kielen vaihtumiselle.

♩. 54  
**Caloroso**  
*pp parlando* *p*

Sit-ten tu-let si-nä, Puis tu viens, e-nem-män kuin  
 3 3 *mp espr.*  
 il-mes-tys, plus qu'une an-non - cia - tion.

Esimerkki 1: Erikielisten säikeitten vuorottelua.

Lauluparien idean vie pisimmälle niistä kolmas, Emily Dickinsonin tekstiin sävelletty *Fissure*, (“Halkeama”), jossa korostan englanninkielisen alkutekstin ja ranskankielisen käännöksen artikulaation eroja musiikissa tarkoituksellisesti. Tämä näkyy myös säestysinstrumentissa siten, että käytän alkutekstin yhteydessä kamariyhtettä (klarineti, jousitrio ja piano), mutta ranskannoksen kanssa pelkkää pianoa. Tekstien erottelun tarve syntyi sävellyksen kanssa yhtäaikaista tapahtuneesta tutkimusprojektista, jonka raamit tulivat kielifilosofiasta, muun muassa Walter Benjaminin ja Antoine Bermanin ajatuksista.

Jos kääntäjä haluaa ennen kaikkea välittää teoksen keskeisen idean ja jättää kääntämisen aktin piiloon, hän korostaa Bermanin mukaan *muodon* kauneutta. Joskus taas alkutekstin ilmiössä on materiaalia – esimerkiksi tekstin rytmi, vokaaliväri tai artikulaatio –, jonka ominaispiirteet kääntäjä haluaa jättää näkyviin. Silloin puhutaan *kirjaimellisesta* kääntämisestä. Tavallisesti kääntäjä liikkuu näiden kahden ääripään välillä.

*Fissure*-teoksen tekstiksi valitsin kaksi Dickinsonin runoa, joiden englanninkielinen alkuteksti sisältää paljon yksitavuista, katkonaista tekstiä, lyhyitä lauseita ja voimakkaita konsonantteja. Ranskantaja ei kuitenkaan lähde kirjaimellisen kääntämisen tielle, sillä esimerkiksi lauseen ”Or grisly frosts, first autumn morns” käännös ”Oh quel affreux gel au matins d’automne” on pitkälinjaisempi ja sulavampi – ei vähiten ranskan tavuja toisiinsa sitovan liaison’in ansiosta.

Kiinnostava esimerkki tekstiartikulaation ominaispiirteiden säilyttävästä kääntämisestä on esimerkin 2 kuvaamassa jaksossa. Siinä kääntäjä on päättänyt keskittyä painollisissa tavuissa yhteen vokaaliväriin: englannissa o:hon, ranskassa e-hen (vrt. alleviivaukset).

Engl.

It was not frost, for on my flesh I felt si-roc-cos crawl

Ransk.

Ce n’é-tait pas le gèl, car sur ma chair je sen-tais ram-per des si-roc-cos

Merkille pantavia ovat myös erot sävellettyjen kieliversioitten fraasipituuksissa ja säkeitten kaareutumisessa: englanninkieliset säkeet ja tahdit ovat selvästi lyhempiä kuin ranskankieliset. Ranskankielinen tulkinta on sulavampi myös siksi, että laulustemmassa on vähemmän etenemisen pysäyttäviä suuria edestakaisia hyppyjä.

It was not frost for on my flesh I felt si-roc-cos crawl.

5 Nor fire for just my marb-le feet could keep a chan-cel, cool. *senza vibr.*

8 Ce n'é-tait pas le gel car sur ma chair je sen-tais ram-per les si-roc-cos.

9 Ni le feu car le seul marb-re de mes pieds eût gar-dé frais, un sanc-tu-aire.

Esimerkki 2: Englannin- ja ranskankielisen vokaalilinjan eroavaisuuksia.

Alkutekstin ja käännökseen säveltämisen järjestyksellä on myös merkitystä. Jos käännökseksi sävelletään jo sävelletyn alkutekstin musiikin pohjalta, moni parametri on jo valmiiksi kiinnitetty. Näin käännökseksiä sävelletäessä on vähemmän valinnan varaa kuin silloin, kun runot sävelletään toisistaan riippumatta. Näin tapahtui *Laulupareissa* 1 ja 2.

Sitä vastoin *Lauluparien* 3 ja 4 käännösversion on sävelletty lomittain alkuperäistekstin kanssa. Tekstien ja niistä vähitellen kehkeytyneen musiikin rinnakkaiselo haastoivat korostamaan versioitten välisiä eroja ja kokeilemaan, voisiko musiikki toimia toisessa versiossa tekstin semanttisen sisällön myötäisesti ja toisessa sitä vastaan.

Oman huomionsa sai myös parillisuus, joka väistämättä seuraa kahden samankaltaisen kohteen säännönmukaisesta peräkkäin (ajassa) tai rinnakkain (nuottikuvassa) asetettamisesta. Viimeisessä *Lauluparissa* kokeilin tietoisesti, kuinka paljon peräkkäisten käännösversionen alku- ja loppusoirot voivat muistuttaa toisiaan. Lyhyt laulu (ja sen pikemmin kuultu vastinpari) toi mukanaan enemmän intuitiivista muuntelun ja vaihtelun tarvetta kuin pitkä, jossa halusin tukea kuulijan muistia tarkemmalla toistolla.

Edward T. Conen mukaan vokaalimusiikkiteoksen kokonaisuus koostuu kolmesta tekijästä: laululinjasta, säestyksestä ja niiden summasta. Näistä kolmesta oli lopulta säestyksellä kenties suurin osuus *Lauluparit*-projektin tekstien musiikillisessa kokonaistulkinnassa. Säestyksen tekstuuri, väri ja artikulaatio vaikuttivat olennaisesti käännösversionen välille syntyneisiin eroihin, jotka kasvoivat projektin etenemisen myötä. ■

## LÄHTEET:

Benjamin, Walter, 2007. Kääntäjän tehtävä. Suom. Leevi Lehto. Teoksessa: Tapani Kilpeläinen (toim.) *Kääntökirja. Kirjoituksia kääntämisen filosofiasta*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Berman, Antoine, 2007. Kääntämisen platonistinen olemus. Suom. Eetu Viren. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) *Kääntökirja. Kirjoituksia kääntämisen filosofiasta*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Cone, Edward T., 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

ARTICLES

Pertti Haukola, Tuire Kuusi

**Mutual effects between work and serious leisure**

This article deals with serious leisure, defined as an intensive and long-term free-time activity, which has deep meaning for an individual and generates rewards in itself without external incentives. Our research deals with mutual effects between an individual's work and serious leisure. The first phase of the research, which is discussed here, is a qualitative content analysis of 43 articles in the management journal *Fakta*. Each of these articles described and discussed reports of a 'Passion/Own-time' activity by individuals that match the definition of serious leisure above. The analysis revealed expressions that could be further classified into 8 classes of utterances on the topic: personal relations, getting loose from work issues, learning and applying new knowledge and skills, the relationship between work and serious leisure, concrete effects, time management, compensation and counterweight, and well-being at work. The second phase of the research will focus specifically on music, and it will consist of interviews with individuals who have music as either serious leisure or work.

Keywords: serious leisure, serious pursuits, work, leadership, multiple skills, well-being at work, music.

About the Authors:

Pertti Haukola is currently focusing on research and development of "occupation and serious leisure activity". His former career consists of management and development positions in the telecommunications industry. He is a Master of Science from Helsinki University of Technology and holds an MBA from Henley & Brunel University (UK). He is an amateur pianist who has studied at the Helsinki Conservatory and Kerava Music College, and he has completed music courses at Helsinki University and the Sibelius-Academy.

Dr. Tuire Kuusi works as a lecturer in and as the director of the DocMus Doctoral School (Sibelius Academy, University of the Arts, Helsinki). She has studied the piano (A-level) and music theory (Master), and her doctoral dissertation examined theoretical models of similarity. Recently she has also studied organization psychology. Her research interests are in music-theoretical concepts and their concrete representatives in music. In addition, she has carried out research on musical emotions, tune recognition, and topics related to teaching and supervising university students.



Matti Huttunen

### **From Idea to Ideology: The Concept of National Music and its Fate in the 1930s**

#### Abstract

Oskar Merikanto, a young critic and composer, expressed in 1892 the view that Jean Sibelius's *Kullervo* (1892) meant the birth of Finnish national music, and the same idea was still held by Toivo Haapanen in his book *Suomen säveltaide* ("The music of Finland") in 1940. The concept of national music remained virtually the same from the 1890's to the late 1930s, even though the Finnish musical scene experienced profound changes. The main thesis of the article is that the concept of national music became an ideology, which helped writers like Haapanen to cope with the new musical situation of the 1930's, but which at the same time made the present musical reality obscure. Certain concepts of Karl Marx and Theodor W. Adorno are used in analysing this phenomenon ('ideology', 'fetishism of commodities', 'regressive listening').

Keywords: Nationalism in music, Music and ideology, Sibelius.

About the Author: PhD Matti Huttunen, Prof. Emeritus, is a music historian, whose research is focused on the history of Finnish music and the history of the philosophy of music. He is currently teaching the history and philosophy of music at the University of Arts, Helsinki, and at the University of Oulu.

---

Jyrki Linjama

### **The Church Opera *Die Geburt des Täuflers* (The Birth of the Baptist) (Part 3)**

This article explores my church opera in the manner of a workshop report, going through the third act movement by movement. The inquiry focuses on the handling of the biblical texts. The timing, timbre and semantics of the texts are in the focus of the analysis, as well as some theological aspects.

Keywords: church opera, composing texts, theology of music.

About the Author: Jyrki Linjama (b. 1962) is a free-lance composer, who has studied in Helsinki, The Hague, and Berlin (Doctor of Music, Sibelius Academy 2003). He has worked as a teacher in The University of Turku and Tampere University of Applied Sciences. His compositions include vocal, orchestral, and liturgical music ([fimic.fi](http://fimic.fi), [fennicagehrman.fi](http://fennicagehrman.fi)).

---

REVIEW

Jaakko Kortesharju

**Preferred titles of aggregated single-composer musical works in cataloging according to the RDA rules within the field of information**

This text deals with a very specific type of musical resources in library catalogs. I call these resources “aggregated single-composer musical works” (“yhden säveltäjän koostesävellykset” in Finnish). These are musical work-like entities that are created by aggregating works of a single composer by another person. Examples include Bach–Widor’s “Bach’s memento”, Philip Glass’s “Trilogy sonata” and a Schubert–Prokofiev’s waltz suite.

The theoretical background for cataloging such objects is examined briefly, in particular the concept of work, the FRBR model, and creating preferred titles and authorized access points for works. Thereafter, different choices concerning the creation of preferred titles for aggregated single-composer musical works are identified in the context of RDA cataloging rules. These choices include selecting a creator name for the authorized access point of the work, as well as different approaches to constructing a preferred title. Using the so-called conventional collective titles is put in the context of Finnish cataloging practice, and possible additions to different kinds of preferred titles are considered. Pros and cons of a number of cataloging decisions are assessed in an informal manner. Finally, reference is made to the ongoing discussion in the field of bibliographic control on the subject of modeling and cataloging various aggregate entities.

Jaakko Kortesharju 19<sup>th</sup> Feb 2015 – 7<sup>th</sup> Apr 2015. The article is based upon the author’s maturity essay for the Master of Music degree, written 8<sup>th</sup> Nov 2014. The maturity essay itself is a summary of one of the subjects of the author’s thesis, submitted for partial fulfilment of the requirements for the degree.

Keywords: Resource description & access, Cataloging of music, Descriptive cataloging, FRBR (Conceptual model), Authorship, Authority control, Access points, Aggregates (cataloging), Works (cataloging), RDA, Functional Requirements for Bibliographic Records.

About the Author: Jaakko Kortesharju works at the Sibelius Academy library in the University of the Arts Helsinki. He holds a M.Mus. degree in composition, and is pursuing an interest in music information organization.

---

## LECTIO PRAECURSORIA

Kai Lindberg

### **Aspects of Form and Voice-Leading Structure in the First Movements of Anton Bruckner's Symphonies Nos. 1, 2, and 3**

Lindberg's study examines the various aspects of the musical organization in the first movements of Anton Bruckner's symphonies Nos. 1, 2, and 3. In order to carry this through, two main perspectives are used, against which the different organizing principles are studied, viz. the formal outlines and the Schenkerian voice-leading structure. In the discussion of formal outlines, the study adopts the ideas and terminology presented by Warren Darcy and James Hepokoski in their sonata theory.

Keywords: Bruckner, sonata form, Schenkerian analysis.

About the Author: Kai Lindberg works as a lecturer in music analysis at the Helsinki Metropolia University of Applied Sciences.

---

Anna Pulkkis

### **Alternatives to Monotony in Jean Sibelius's Solo Songs**

A number of Sibelius's songs challenge the monotonal principle, whereby, from a Schenkerian viewpoint, the tonic of the main key controls the entire harmonic structure. Departures from monotony link to the overall diminished significance of prolongational and functional ideas. In his non-monotonal songs, Sibelius combines classical, functional syntax with modal and pan-triadic syntaxes. Both non-monotonal and pan-triadic ideas – approached here from a transformational viewpoint – are new in Sibelius scholarship.

Keywords: Sibelius, monotony, tonal pairing, directional tonality, Schenker, pan-triadic, transformational theory.

About the Author: Anna Pulkkis earned the degree of Doctor of Music from Sibelius Academy in 2014 and works as an editor in the Jean Sibelius Works critical-edition project at the National Library of Finland.

---

Kaija Ravolainen

**The Singer in the Ecclesiastical Hierarchy. The Early History of the Order**

The lectio discusses the essence of the order of the singer, established considerably later than the orders of priests and deacons, as well as that of the reader. In the ecclesiastical hierarchy, singers formed a separate rank, from which a direct promotion into the cursus clericus was not possible. The order of the singer is considered mainly from the canonical point of view, which forms the basis for further research.

Key words: ecclesiastical music, classical antiquity, cantor, ecclesiastical hierarchy, holy orders.

About the Author: Kaija Ravolainen presently works as the cantor of Sulkava parish.

---

Tero Toivonen

**A Personal Odyssey**

This is story about a boy from the suburbs. Not too talented, but very motivated because of his great teacher. Toivonen's thesis describes his personal odyssey as an orchestral musician and audience education worker. It addresses the essence of audience education, its basic premises and status quo, its objectives and methods used in the field. The distance from the stage to the audience seated a few metres away is surprisingly long and challenging for a musician.

Keywords: Education-work, Leonard Bernstein, Young People's Concerts, New York Philharmonic, London Sinfonietta, Tapiola Sinfonietta, The Golden Horns, Marzi-music, Puhti-windorchestra.

About the Author: Tero Toivonen is Doctor of Music and principal French horn player in the Tapiola Sinfonietta orchestra.

---

Tapio Tuomela

### **Musical Interaction in Concertante Situations**

Tapio Tuomela's artistic doctoral degree focused on two main topics: musical interaction between soloist and orchestra, and challenges following two different languages in the same composition. In two of his concertos, the Piano Concerto (2008) and *Swap* (Chamber Concerto for Saxophone and Orchestra; 2012/13), Tuomela took two different attitudes towards the interaction between a soloist and the orchestra. The latter concerto includes a richer variety of orchestral textures and interaction situations than the Piano Concerto. In *Swap*, the members of the orchestra take a more prominent role than in the Piano Concerto. Their independent role and active interchange with the saxophone soloist finally forced the composer to change the title of the work from Concerto to Chamber Concerto.

The central idea of Tuomela's *Song Pairs* (2007–2012) was to present two compositional interpretations of the same poem within one work, first in its original language and then in a translation. During the project, the language versions became more and more independent from one another, until in one of the song pairs, the composer deliberately set different music to the two language versions of the same poem.

Keywords: Concerto, interaction, vocal music, translation.

About the Author: Tapio Tuomela is a composer and is teaching composition in the Department of Theory and Composition at Sibelius Academy.

---

**SIBELIUS-  
AKATEMIA**

**X TAIDEYLIOPISTO**