



MUSIIKKI, AATTEET, HISTORIA

Tekstejä 1990–2022

Matti Huttunen



Musiikki, aatteet, historia

22

Sibelius-Akatemian julkaisuja

MUSIIKKI, AATTEET, HISTORIA

Tekstejä 1990–2022

Matti Huttunen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2023

Matti Huttunen: *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022*

Sibelius-Akatemian julkaisuja 22

© Matti Huttunen ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Painettu:

ISBN 978-952-329-284-0

ISSN 0359-2308

PDF:

ISBN 978-952-329-285-7

ISSN 2489-7973

Kannen kuva:

Elina Luukanen, *Tutkijan pöytä* (yksityiskohta), värietsaus, 1985 ©

Kuvasto 2023

Graafinen suunnittelu ja taitto:

Paul Forsell

Paino:

Hansaprint Oy

Helsinki, 2023

Jota enemmän vuosisadat vyörivät, sitä enemmän muuttuu kerran niin varmasti määrättyjen sikeröiden muoto ja näkö – ihan kuin taivaan tähtikuvat vähitellen muuttuisivat silmissämme, jos valon nopeudella voisimme kiittää läpi avaruuden. — Martin Wegelius: Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuaajoista meidän päiviimme. Suomentanut Aksel Törnudd. Helsinki 1904: Holm, s. 443.

Sisällys

9 Esipuhe

11 Tekstit ja kontekstit

MUSIIKINTUTKIMUKSEN OPPIHISTORIA

23 Henki, luonto, orgaanisuus: Suomalaisen
taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun
vaihteesta 1970-luvun vaihteeseen

47 Krohn ja Riemann

69 Miten Sibeliuksesta tuli klassikko Suomessa?

82 Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona
n. 1892–1910

102 Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa
musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa

126 Musiikin ja musiikinteorian kytköksistä luonnontieteisiin:
oppihistoriallisia näkökohtia

SUOMEN MUSIIKIN HISTORIA

147 Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista
maailmansotaa

164 Nationalismi, modernismi ja historian kerrostumat: Pohdintoja
itsenäistymisen ajan suomalaisesta musiikista

- 190 *Aubade* op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella

MUSIIKIN FILOSOFIA

- 208 Musiikillisen muodon ja ilmaisevuuden käsitteet Ernst Blochin kirjassa *Geist der Utopie* (1918/1923)
- 222 Musiikin historianfilosofia
- 251 Musiikin kaanonit rakenteet ja horisontit – ajatuksia musiikin historian opettamisesta
- 266 Teoksen käsitteestä nykymusiikissa. Avantgarde-musiikin sävellystyyppien analysointia Nelson Goodmanin notaation teorian avulla

Esipuhe

Olen kirjoittanut 1980-luvulta alkaen kymmeniä artikkeleita, joita on ilmestynyt sekä akateemisissa että yleistajuisissa julkaisuissa. Kun Taideyliopiston Sibelius-Akatemia haki tapansa mukaan keväällä 2021 kirjaehdotuksia julkaisusarjoihinsa, päätin ehdottaa julkaisutoimikunnalle esseekokoelmaa, johon koottaisiin musiikin aate- ja oppihistoriaa, musiikkifilosofiaa ja Suomen musiikin historiaa käsitteleviä tekstejäni vuodesta 1990 alkaen. Suurin osa kokoelman artikkeleista on ilmestynyt vuoden 2010 jälkeen, ja kirjaan sisältyy myös kaksi aiemmin julkaisematonta tekstiä: kirjan johdannoksi tarkoitettu ”Tekstit ja kontekstit” ja Tieteen päivillä vuonna 2017 luettuun esitelmään perustuva ”Nationalismi, modernismi ja historian kerrostumat: Pohdintoja itsenäistymisen ajan suomalaisesta musiikista”. Kokoelma ei sisällä kirja-arvosteluja eikä yhdessä toisten tutkijoiden kanssa laadittuja artikkeleita, niin kiitollinen kuin olenkin kaikille niille, joiden kanssa minulla on vuosien varrella ollut ilo tehdä yhteistyötä musiikintutkimuksen alalla. Konsertti- tai levyarvosteluja en ole koskaan kirjoittanut.

Minulla on näinä vuosina ollut niin monia kriitikoita, kommentoijia, toimittajia, opettajia, opiskelijoita ja vertaisarvioitsijoita, että heidän kaikkien kiittäminen ketään unohtamatta on mahdotonta. Tämän esseekokoelman osalta kiitän kaikkia Taideyliopiston Sibelius-Akatemian julkaisutoimikunnan jäseniä, erityisesti toimikunnan puheenjohtajina toimineita MuT Ulla Pohjannoroa ja professori Markus Manteretta sekä toimikunnan sihteeriä Henri Wegeliusta. Markus antoi arvokkaita ehdotuksia kokoelman uusien tekstien parantamiseksi, ja kiitän myös MuT Annikka Konttori-Gustafssonin ja MuT Jyrki Lähteenmäkeä kyseisten tekstien kommentoinnista. Kiitos myös kirjan taittajalle Paul Forsellille sekä kaikille tahoille, jotka ovat myöntäneet luvat vahojen artikkeleiden julkaisemiseen – samoin kuin Harri Ollikaiselle, Jaakko

Tuohiniemelle ja muille henkilöille, jotka ovat antaneet asiantuntija-apua lupakysymysten ratkomisessa.

Suurimman kiitoksen haluan lausua perheelleni, joka on muodostanut kokoelman tekstien tärkeimmän kontekstin. Omistan tämän kirjan tyttärilleni Nelly ja Viivi Kiviselle.

Keravalla 11.11.2022

Tekijä

Tekstit ja kontekstit

Olen koonnut tähän esseekokoelmaan joukon tekstejäni, jotka käsittelevät musiikkiin kytkeytyviä filosofisia sekä aate- ja oppihistoriallisia kysymyksiä. Kirja on jaettu näiden aiheiden mukaisesti kolmeen osaan, joista ensimmäinen käsittelee musiikin oppihistoriaa; toinen osa tarkastelee Suomen musiikin historiaa ja kolmas musiikkifilosofiaa. Tässä kokonaisuuteen johdattavassa luvussa tarkastelen paitsi omaa tietäni musiikin, aatteiden ja historian maailmaan myös niitä vaihtelevia konteksteja, jotka ympäröivät kirjaan valikoituneita esseitä. Johdantoluvun lopuksi hahmottelen oman näkemykseni historiallis-kriittisestä musiikkitieteestä.

Aloitin musiikkitieteen opinnot Turun yliopistossa ylioppilaaksi päästyäni vuonna 1983. Opiskelin myös huilunsoittoa Turun Konservatoriossa suorittaen musiikkioppilaitoksen soitonopettajan tutkinnon kahdessa vuodessa 1984–86. Seuraavana vuonna 1987 suoritin huilunsoiton III kurssitutkinnon Sibelius-Akatemiassa, ja vuonna 1988 valmistuin yliopistosta filosofian kandidaatiksi (maisteriksi) kahdella laudatur-arvosanalla, musiikkitieteessä ja teoreettisessa filosofiassa. Aloitin työni musiikin historian opettajana vuonna 1989, jolloin minut kiinnitettiin Helsingin Konservatorion kautta aikain ensimmäiseksi musiikin historian lehtoriksi. Valmistuin filosofian lisensiaatiksi vuonna 1991, ja vuonna 1993 väittelin tohtoriksi tutkimuksella, jonka aiheena on suomalaisen musiikin historian kirjoituksen oppihistoria. Sain sen jälkeen ylennyksen Helsingin Konservatorion yliopettajaksi, ja vuonna 1997 siirryin Sibelius-Akatemiaan, jossa työtehtävänäni oli toimia esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina. Jäin eläkkeelle vakavan sairastumisen takia vuonna 2005, minkä jälkeen olen jatkanut ”kotilaitokseni”, Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun tuntiopettajana. Tohtoriksi väiteltäessäni opetin musiikin historiaa melkein kymmenen vuoden ajan Sibelius-Akatemian avoimessa yliopistossa. Vuosina 2012–2020 hoidin kaiken länsimaisen musiikin historiaope-

tuksen Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen koulutusohjelmassa, ja olen viimeisen runsaan kymmenen vuoden aikana pitänyt musiikin historian kursseja myös Metropolia Ammattikorkeakoulussa ja Helsingin Konservatoriossa. Toimiminen monien väitöskirjojen esitarkastajana ja vastaväittäjänä ja lukuisia kertoja Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintojen tutkielmien arvioitsijana on tarjonnut hyviä näkökulmia alamme uusimpiin virtauksiin. Monista näiden kaikkien vuosien projekteista haluan mainita erityisesti Emil Aaltosen rahoittaman hankkeen Musiikin käsitteelliset perusteet sekä lukuisat Musiikkia ja filosofiaa -luentokonserttisarjat, joita olen organisoinut useiden kollegoideni kanssa. Vuonna 2017 minulle myönnettiin Pro musica -säätöön tunnustuspalkinto.

Turun yliopiston tarjoama musiikkitieteen koulutus painottui opintojeni alkuvaiheessa vahvasti soinnutukseen ja kontrapunktiin; on jopa väitetty, että musiikkitieteen vaatimukset satsiaineissa olivat professori Jouko Tolosen perintönä Suomen tiukimmat. Ajatuksena oli varmaan se, että kirjoittamalla soinnutus- ja kontrapunktitehtäviä opiskelija tavoittaa olennaiset piirteet musiikkiteosten rakentumisperiaatteista. Ilmari Krohn, johon palaan tässä kirjassa useaan otteeseen, oli ilmeisesti koulutuksen kaukainen kummisetä: hänen musiikkitieteellinen pääteoksensa *Musiikin teorian oppijakso* sisältää suuren määrän erilaisia musiikin kirjoitustehtäviä. Pelkkä satsiaineiden opiskelu, edes täydennettynä musiikkianalyysin ja musiikin historian kursseilla, ei kuitenkaan takaa sitä, että opiskelija pystyy kanavoimaan rakenteelliset havaintonsa musiikkianalyttiseksi tekstiksi. Uudet analyysimenetelmät – esimerkiksi Schenker-analyysi – olivat saavuttamassa Suomen noina aikoina, mutta työelämääni päästyäni näin, miten krohnilainen vaikutus jatkui suomalaisessa musiikinteorian opetuksessa vielä 1990-luvulla.

1970-luvun loppu ja 1980-luku toivat suomalaiseseen musiikkitieteen monia uusia ilmiöitä, esimerkiksi musiikkisemiotiikan ja Carl Dahlhausin vaikutteet musiikin historian ja estetiikan tutkimuksessa. Dahlhausin tarjoamat virikkeet osoittautuivat ratkaiseviksi oman tutkimusorientaationi kannalta; samalla tunnen ymmärtäneeni hänen pyrkimyksiään vasta vähitellen. Dahlhausin myötä saksankielisestä kirjallisuudesta tuli tutkimustyöni ensisijainen kehikko.

Suomessa Dahlhausin näkyvimmäksi vaikutteeksi tuli hänen kehittämänsä rakennehistoria, jota itsekin sovelsin väitöskirjassani. Dahlhausin vaikutus oli ylipäänsä suurta monissa muissakin maissa kuin Suomessa, ja 2000-luvun tultua seurasi odotettavissa ollut vasta-reaktio, jonka seurauksena vuonna 1989 edesmennyt Dahlhaus joutui epäsuosioon ja ankaran kritiikin kohteeksi. Hän on mielestäni jossain määrin rinnasteinen hahmo Ludwig Wittgensteinille: hän loi täysin uusia tarkastelutapoja, ja osa hänen ideoistaan on monitulkintaisia ja vaikeasti avautuvia. Tästä huolimatta hän on aina ajankohtainen kirjoittaja, toki myös kritiikin kohteena.

Tässä esseekokoelmassa Dahlhausin vaikutus näkyy vahvimmin Suomen musiikin historiaa käsittelevissä teksteissä. ”Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista maailmansotaa” pyrkii hahmottamaan Sibeliuksen tuotantoon liittyviä merkityksiä Dahlhausin eräiden perusajatusten varassa. Itsenäistymisen aikakauden musiikkia käsittelevä teksti puolestaan pyrkii taustoittamaan ja tulkitsemaan musiikin historian rakenteita Ernst Blochin ”eriaikaisuuden” (*Ungleichzeitigkeit*) käsitteen avulla: Blochin ajattelussa ”eriaikaisuus” ei ollut vain satunnainen ilmiö, vaan sillä oli olennainen ja välttämätön merkitys historiassa ja sen edistyksessä. Erik Bergmanin teosta *Aubade* (1958) koskeva teksti on hieman etäämmällä Dahlhausista, mutta ajatuksellisen kontekstin luominen yhdelle teokselle on yhteensopiva näkökulma historiallis-kriittisen musiikkitieteen kanssa.

Tätä kirjaa kootessani havaitsin, että historiallisten kokonaisuuksien hahmottuminen on toistuva aihe useissa teksteissäni. Osasyynä tälle lienee pitkä työskentäni musiikin historian opettajana. Musiikin historian perusteet ja niiden opettaminen haastavat väistämättä pohtimaan historiallisten kokonaisuuksien luonnetta. Perinteinen tyylihistoria, jossa musiikin vaiheet jaotellaan muista taiteista lainattujen määreiden (”barokki”, ”klassismi”, ”romantiikka” ja niin edelleen) avulla sen enempää kuin Dahlhausin rakennehistoria eivät välttämättä tavoita historian erikokoisia aikakausia parhaalla mahdollisella tavalla, ja juuri tässä kohden Blochin filosofia, erityisesti hänen kirjansa *Erbschaft dieser Zeit* (1935) ja siihen sisältyvät ajatukset eriaikaisuudesta ja historian vaiheiden ”perinnoistä” auttavat ainakin osittain ymmärtämään historiallisia

tilanteita, joissa toisensa kohtaa useita erilaisia ilmiöitä. Tässä kokoelmassa tarkastellaan sellaisia tilanteita sekä itsenäistymisen aikakauden että Bergmanin *Aubaden* kohdalla.

Käsillä olevan esseekokoelman laajin osio sisältää joukon oppihistoriallisia tutkimusraportteja. Ne käsittelevät yhtä ("Musiikin ja musiikin-teorian kytköksistä luonnontieteisiin") lukuun ottamatta suomalaista musiikkikirjoittelua ja musiikintutkimusta. Oppihistoriallisista esseistä ensimmäinen perustuu Suomen musiikkitieteen 100-vuotisjuhlaseminaarissa 2011 pitämäni keynote-esitykseni, jossa hahmottelin alamme historiaa kolmen idean (henki, luonto, orgaanisuus) näkökulmasta. Erityisen keskeiseksi niin tässä kuin eräissä muissakin yhteyksissä nousee saksalaisen idealismin merkitys musiikintutkimuksen taustana. Lukuisat ennen toista maailmansotaa ilmestyneet suomalaiset tekstit sisälsivät kaikuja erityisesti G. W. F. Hegelin, vaikutusvaltaisimman idealistin, ajatuksista.

Oppihistoriallinen tutkimus on mielestäni muuttanut ja täydentänyt monien musiikkihenkilöiden julkikuvaa. On löytynyt Martin Wegeliuksen ja Sulho Rannan kaltaisia loistavia kirjoittajia.¹ Kansainvälisen uuden musiikin kuvaa Suomessa ennen toista maailmansotaa käsittelevää esseetä laatiessani törmäsin paitsi Ernest Pingoud'n lähes eksistentiaalisilta kuulostaviin ajatuksiin itsenäisistä, radikaaleista säveltäjistä myös Heikki Klemetin tietoskeptiseen asenteeseen uutta musiikkia kohtaan ja Nils-Eric Ringbomin ajassaan harvinaiseen relativistiseen ideaan uudesta musiikista.

Ilmari Krohn on henkilö, johon olen vuosien varrella palannut yhä uudestaan. Hänellä oli eläessään suuri arvovalta Suomessa, ja hänen työtään tunnettiin myös ulkomailla. Hänen varhaisimmat tutkimuksensa käsitelivät kansanmusiikkia (väitöskirja 1899), mutta vähitellen hänen tutkimuksellinen painopisteensä siirtyi klassiseen musiikkiin. Erityisen vaikutusvaltaiseksi tuli *Musiikin teorian oppijakson* viimei-

1 Wegelius ja Ranta ovat esimerkkejä myös siitä, että valovoimaisimmillakin kirjoittajilla on usein pimeät puolensa: kummankin teksteihin sisältyy antisemitistisiä piirteitä, ja monet Rannan kirjoittamat arvostelut ja essee kertovat negatiivisesta suhtautumisesta musiikkielämän naistoimijoihin.

nen osa, *Muoto-oppi* (1937), jonka sisältöä sovellettiin niin musiikintutkimuksessa kuin musiikkipedagogiikassa. Vaikka Krohnin teorioilla oli painoarvoa musiikinteorian opetuksessa vielä 30 vuotta sitten, hänen ideoihinsa suhtauduttiin 1960-luvulta alkaen myös kriittisesti. Väitöskirjani oli ensimmäinen laajempi yritys analysoida Krohnin teorioita, ja kirjan valmistuttua sain kuulla jopa moitteita siitä, että suhtauduin niin myönteisesti Krohnin ideoihin. Kiinnostus Krohnia kohtaan on – jopa hieman yllättäen – kasvanut viimeisen kymmenen vuoden aikana. Tähän esseekokoelmaan liittämäni artikkeli Krohnin ja Hugo Riemannin oppihistoriallisesta suhteesta sisältyi alun perin Sibelius-Akatemian julkaisemaan laajaan Krohnia käsittelevään antologiaan.

Turun yliopiston tarjoama teoreettisen filosofian koulutus oli 1980-luvulla käytännössä pelkästään analyttistä filosofiaa. Esimerkiksi tieteenfilosofia oli vahvasti luonnontiedepainotteista, ja siihen sisältyi todennäköisyyslaskentaa ja rationaalisen toiminnan teoriaa. Suoritin kaikki laudatur-arvosanan erikoistumisopinnot taiteen filosofiasta. Keskeisiä kirjoittajia olivat muun muassa Nelson Goodman ja Joseph Margolis, ja laudatur-tutkielmassani pyrin analysoimaan Goodmanin notaatioteorian avulla teoksen käsitettä nykymusiikissa. Olen sijoittanut tutkielman tiivistelmän, joka ilmestyi *Musiikkitiede*-lehdessä 1990, tämän kokoelman viimeiseksi esseeksi.

Olen sittemmin siirtynyt lukemaan ennen muuta saksalaista filosofiaa, esimerkiksi Ernst Blochin ja Theodor W. Adornon teoksia; samalla ajattelen, että 1900-luvun saksalaiseen musiikkifilosofiaan voi suhtautua kuin se olisi klassista filosofian historiaa. Blochin musiikkiajattelusta on kirjoitettu paljon inspiroituneempia ja runollisempia analyyseja kuin tekstini, joka käsittelee muodon ja ilmaisevuuden käsitteitä hänen osittain esoteerisessa nuoruudenteoksessaan *Geist der Utopie* (1918/1923). Esseeni, joka avaa tämän kokoelman musiikkifilosofisen osuuden, ilmestyi alun perin DocMus-tohtorikoulun juhla kirjassa (2021), ja siinä pyrin avaamaan kahta nykypäivän musiikinteoriassakin keskeistä käsitettä historiallisen kontekstualisoinnin avulla. ”Musiikin historianfilosofia” sisältyy antologiaan *Johdatus musiikkifilosofiaan* (2008), joka syntyi Musiikin käsitteelliset perusteet -hankkeen tuloksena. Fabian Dahlströmin juhla kirjassa ilmestynyt artikkeli ”Musiikin

kaanonit, rakenteet ja horisontit – ajatuksia musiikin historian opettamisesta” (2000) kaavailee eräitä musiikin historian opettamisen näkökohtia.

Urani alkuaikoina monet arvelivat, että musiikin historian tutkimus kuihtuu kokonaan pois Suomesta. Ala näytti monien silmissä ilmeisesti konservatiiviselta ja mielikuvituksettomalta, ja monet muut musiikin tutkimuksen suuntaukset koettiin tulevaisuuden ilmiöiksi. Viimeisen runsaan kymmenen vuoden kuluessa musiikin historian tutkimus on maassamme kasvanut räjähdysmäisesti, ja kenttään on tullut lukuisia meidän alallamme uusia näkökulmia ja kokonaisia tutkimussuuntauksia, esimerkiksi mikrohistoria ja musiikin naistoimijoiden historia, jonka juuret suomalaisessa musiikintutkimuksessa toki ulottuvat 1990-luvulle. Näiden uusien tutkimuksellisten ilmiöiden vaikutus on fundamentaalinen: ei mielestäni riitä, että vanhoihin musiikin historian kaavoihin lisätään esimerkiksi naistoimijoita, vaan vanhat kaavat on kokonaisuudessaan rikottava.

Musiikkitiede on melkein pä kautta aikojen lainannut metodeja muilta tieteiltä, ja sen tutkimussuuntaukset ja -intressit ovat olleet levällään. Sen sijaan, että edes yrittäisin asettaa tämän kirjan esseitä nykypäivän kirjajaan tutkimukselliseen kontekstiin, nostan esiin yhden 2000-luvun ilmiön, nimittäin musiikin esittämisen nousun musiikkiteosten rinnalle hyväksyttäväksi – ja kenties jopa ensisijaiseksi – kohteeksi. Esittämiseen kohdistuvaa tutkimusta on toki harjoitettu yli 100 vuoden ajan muun muassa vanhan musiikin piireissä, ja Suomessa kuten muuallakin on kirjoitettu muusikoiden elämäkertoja ja laadittu esimerkiksi äänenkäytön oppaita. Uskallan silti väittää, että olemme viime vuosikymmenten aikana todistaneet merkittävää muutosta – tai ainakin sen alkua. Teokset ovat korvautuneet teoilla, produktit prosesseilla.

On tietenkin liian varhaista sanoa, kuinka merkittävän uudistuksen musiikin esittämiseen kohdistuva tutkimus lopulta tuo tullessaan. Dahlhaus erotti toisistaan kaksi systemaattisen musiikkitieteen paradigmaa, joista ensimmäinen oli antiikin ja keskiajan ”sävelsystemio-rientoitunut paradigma” ja jälkimmäinen uuden ajan ”teosorientoitunut paradigma”. Olen periaatteessa haluton puhumaan ”paradigmoista” musiikintutkimuksen kaltaisen ihmistieteen yhteydessä, mutta tässä

kohden voi spekuloida sillä, voisiko esittämisen tutkimus korvata tai kumota vuosisataisen teosorientoituneen mallin. On tärkeää ymmärtää, että tämänkaltaisissa ”paradigmoissa” ei ole kysymys vain tutkimuskohteista: myös suhtautumistapa tutkimuskohteisiin on muuttunut. Sävelsysteemiorientoitunut musiikinteoria oli otteeltaan kontemplaatiivista, ja musiikin käsite oli riittävän abstrakti, jotta voitiin pohtia musiikin yhteyttä sekä taivaankappaleiden suhteisiin (”sfäärien harmonia”) että ihmisen psykofyysiseen luontoon. Musiikilla oli liioittelematta maailmankuvaa jäsentävä merkitys. Teosorientoitunut paradigma toi tullessaan uudenlaisen käytännöllisyyden musiikinteoriaan. Dahlhausia seuraten voidaan todeta, että harmoniaopista, joka oli nyt soivan musiikin sointuoppia, tuli musiikinteorian keskus ja muiden teoriahaarojen – esimerkiksi muotoanalyysin – edellytys. Dahlhaus puhui näistä paradigmoista nimenomaan systemaattisen musiikkitieteen yhteydessä. Niiden soveltuvuus muihin musiikintutkimuksen haaroihin on liian monimutkainen kysymys käsiteltäväksi tässä lyhyessä johdannossa.

Musiikin esittämisen tutkimus on vanhempaan musiikkitieteeseen verrattuna villiä ja vapaata. On löydetty uudenlaisia tapoja hyödyntää audiovisuaalista materiaalia, sovellettu laadullisen tutkimuksen ja uudenaikaisen historian tutkimuksen metodeja, analysoitu levytyksiä tietokoneen avulla ja niin edelleen. Pitkään kiistakapulana ollut taiteellinen tutkimus (johon itsekkin olen suhtautunut usein epäilevästi) on viime vuosina hyväksytty ainakin Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa eri genreen (myös klassisen musiikin) piirissä, mutta väitän, että esittämisen nousu tutkimuskohteeksi on lopulta perustavanlaatuisempi uudistus kuin taiteellinen tutkimus – joka sekin usein kohdistuu juuri esittämiseen.

Nähtäväksi myös jää, miten klassisen musiikin – tai ainakin sen valtavirran – kannalta olennaiselle teoskategorialle käy. Teoksen käsitettä on pohdittu analyttisen filosofian käsittein kuten teen tämän kokoelman viimeisessä tekstissä. Eräät tutkijat (tunnetuimpana Lydia Goehr) ovat hahmotelleet teos-käsitteen historiaa, ja joskus 20–25 vuotta sitten Suomessakin kohdistettiin ankaraa vastarintaa koko absoluuttisen musiikin ajatusta kohtaan. Kenenkään ei kannata mennä roviolle teos-käsitteen puolesta tai sitä vastaan. Musiikkitieteellinen tutkimus voisi

joskus tulevaisuudessa luoda ja rekonstruoida sellaisia teoskäsitteen malleja, jotka selkiyttäisivät musiikkiteoksen luonnetta ja merkitystä (tai merkityksettömyyttä) eri tilanteissa.

Entä historiallis-kriittinen musiikkitiede, johon viittasin johdannon alkupuolella? Miltä se näyttää nyt, kun väitöskirjani valmistumisesta on liki 30 vuotta, ja musiikintutkimuksen konteksti on muuttunut?

1900-luvun musiikkitieteen suuriin oppineisiin lukeutunut venäläis-sveitsiläinen Jacques Handschin katsoi kirjassaan *Musikgeschichte im Überblick* (1948), että musiikkiin kytkeytyvien ajattelutapojen tutkiminen on yhtä tärkeää kuin aikakauden ”reaalinen sointi”: muuten emme voi ymmärtää ihmistä ”musiikin takana”. Handschin tuskin tarkoitti tässä ”ihmistä” biografin kohteena, vaan enemmänkin yleisiä ideoita ja nykytermein mentaliteetteja, joista ihminen ”musiikin takana” konstituoituu ja hahmottuu.

Handschinin näkemys tarjoaa jonkinlaisen väljän lähtökohdan historiallis-kriittiselle musiikkitieteelle, joka – jos naiiviakin naiivimpi yksinkertaistaminen sallitaan! – tutkii musiikkia aatteiden ja ideoiden läpi. Näiden tutkiminen ei saa missään olosuhteissa sulkea ovea musiikilta ”itseltään”. Pikemminkin musiikki – ymmärrettiin se sitten ensi sijassa sävelsystemeiksi, teoksiksi tai esityksiksi – tulee ”itsessään” paremmin ymmärretyksi, kun se suhteutetaan paitsi oman aikansa aatteisiin myös jälkeen tulleiden aikakausien vaikutushistorialliseen yhteyteen.

Saksalainen musiikkitieteilijä ja -psykologi Helga de la Motte-Haber puhui aikanaan ”musiikin ymmärtämisen ymmärtämisestä”, toisin sanoen siitä, että musiikin ”ymmärtämisestä” on siirrytty tutkimaan musiikin ymmärtämisen ehtoja ja ulottuvuuksia. Tässä kohtaamme ehkä historiallis-kriittisen musiikkitieteen keskeisimmän idean: musiikkia koskevien aatteiden, opinkappaleiden ja ajattelutapojen tutkiminen johtaa lopulta suurempaan itseymmärrykseen.

Itseymmärrys, joka mainitaan jo esimerkiksi Platonin tuotannossa, on länsimaisen filosofian suuria ideoita, ja erityisesti Friedrich Nietzschen filosofia on osoittautunut itselleni hyödylliseksi näissä kysymyksissä (ks. myös tähän kirjaan sisältyvä essee Oskar Merikannosta musiikkikriitikkona ja -kirjoittajana). Nietzsche oli tunnetusti muun muassa eksistentiaalismin ja psykoanalyysin edelläkävijä, mutta hän

oli myös merkittävä kieli-, arvo- ja uskonnonfilosofi; tältä osin hän ennakoi jopa analyyttistä filosofiaa. Hän ei luonut tai perustellut esimerkiksi uskonnollisia periaatteita, vaan hän kysyi, miksi meillä on sellaiset ilmiöt kuin kieli, arvot ja uskonto. Kirjassaan *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1888), joka on suomennettu *Epäjumalten hämärä*, mutta jonka musiikki-ihminen varmaankin suomentaisi ”Epäjumalten tuho”, Nietzsche lausuu paitsi kuuluisan lauseensa ”[i]lman musiikkia elämä olisi erehdys” myös ”moraalista arvostelmaa” koskevan, itseymmärrykseen liittyvän ajatuksen: ”ainakin asioista perillä oleville se [moraalinen arvostelma] paljastaa arvokaimmat tosiseikat kulttuureista ja sisäisistä ilmiöistä, jotka eivät *ole tienneet* riittävästi ’ymmärtääkseen’ itseään (suom. Markku Saarinen).”

Tunnettu esimerkki näitä kysymyksiä pohtineesta 1900-luvun filosofista on R. G. Collingwood. Postuumisti ilmestyneessä kirjassaan *The Idea of History* hän esittää, että historian tulisi tutkia menneisyyden tekojen ja tapahtumien ”sisäisiä” seikkoja, toisin sanoen kaikki historia on hänen mukaansa ajattelun historiaa, joka tähtää lopulta ”ihmismielen itseymmärrykseen” (”self-knowledge of mind”). Kirjassaan *An Autobiography* (1939) hän muistuttaa, että ihminen voi tutkia myös omaa menneisyyttään rekonstruoiden omia ajatuksiaan. Kaikki ajatusten – niin muiden kuin omien – ”uudelleen toteuttaminen” (”*re-enactment*”) tutkijan mielessä tapahtuu luonnollisesti alkuperäiseen tilanteeseen nähden uudessa kontekstissa. Tutkijan, aatteiden ja musiikin ”itsensä” yhteydestä muodostuu lopulta pelikenttä, joka vaatii uusissa tilanteissa uusia metodeja, hypoteeseja ja teorioita – ja kuten moderni tieteenfilosofia ja -historia opettavat, tieteeseen sisältyy aina irrationaalisia tekijöitä, jotka eräiden filosofien mukaan ovat jopa välttämättömiä tieteen edistymisen kannalta.

*Musiikintutkimuksen
oppihistoria*

Henki, luonto, orgaanisuus

Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun vaihteesta 1970-luvun vaihteeseen

Artikkelin aiheena on suomalaisen taidemusiikin oppihistoria 1900-luvun vaihteesta noin vuoteen 1970, erityisesti ne yleiset aatesuunnat, joita tuon aikakauden suomalainen taidemusiikkitutkimus edusti.

Artikkelini aineisto on paitsi laaja myös tavattoman moninainen ja sitä on – ainakin ensi näkemältä – vaikea palauttaa aatehistoriallisesti edes muutamaaan yleiseen tai yleistävään musiikkikäsitteeseen. Musiikkitieteemme historiasta löytyy monia tutkijoita, jotka ovat seuranneet alan kansainvälisiä virtauksia, mutta löytyy myös yksityisajattelijoita sekä kirjoittajia, joiden tekstien asema tieteenä tai tutkimuksena on epäselvä. Akateemiset väitöskirjat edustavat tutkimusta puhtaimmillaan, mutta entä Martin Wegeliuksen tai Heikki Klemetin laajat musiikinhistoriateokset, jotka eivät juuri perustuneet tekijöiden omaan alkuperäistutkimukseen mutta jotka muuten kuuluvat musiikkikirjallisuutemme laajimpiin ja merkittävimpiin kirjoihin (Wegelius 1891–1893; Klemetti 1916; Klemetti 1926)? Karl Ekmanin, Bengt von Törnen ja Santeri Levaksen Sibelius-kirjat eivät ole tutkimusta, mutta mitä on sanottava Erik Furuhjelmin Sibelius-biografiasta vuodelta 1916 tai niistä Otto Anderssonin Sibelius-kirjoituksista, joita hän julkaisi vuoden 1910 jälkeen (Ekman 1935; Törne 1965 [1937]; Levas 1957 & 1960; Furuhjelm 1916; ks. esim. Andersson 1911a, Andersson 1911b, Andersson 1912, Andersson 1913, Andersson 1915)?

Olen tehnyt sen ratkaisun, että aineistoni sisältää paitsi käsiteltävän aikakauden akateemiset väitöskirjat ja tieteellisissä julkaisusarjoissa ilmestyneet artikkelit myös sellaisia oppihistorian kannalta relevantteja kirjoja ja artikkeleita, joiden kirjoittajat eivät ole toimineet yliopistoissa tai olleet muuten halukkaita rajaamaan tekstejään akateemiselle lukijakunnalle. Jos oppihistoria ja tieteenhistoria voidaan erottaa toisistaan,

niin esitelmäni on oppihistoriaa sanan laajassa mielessä – ei tieteenhistoriaa, joka kohdistuisi vain akateemiseen musiikintutkimukseen. Lisäksi – kuten edempänä tarkemmin perustellaan – Suomessa ei ennen toista maailmansotaa ylipäänsä ollut selväpiirteistä rajaa akateemisen ja ei-akateemisen tai tieteellisen ja ei-tieteellisen musiikkikirjoittelun välillä. Käytän artikkelissani termiä ”taidemusiikkitutkimus”, vaikka tiedän, että termien ”taidemusiikki”, ”klassinen musiikki” ja ”vakava musiikki” ympärillä käydään jatkuvasti kiistoja.

Aineistoni on siis moninainen, mutta uskon, että siitä on löydettävissä aatehistoriallisia kokonaisuuksia, jotka auttavat hahmottamaan aikakauden musiikintutkimusta. Esitelmäni otsikossa mainitut kolme ideaa – ”henki”, ”luonto” ja ”orgaanisuus” – ovat ne tekijät, jotka järjestävät aineistoani ja auttavat ymmärtämään suomalaista musiikkitieteellistä keskustelua puheena olevalla aikakaudella. Nämä kolme ideaa ovat hyvin yleisluonteisia ja laajoja aatehistoriallisia ilmiöitä, ja on lähes mahdotonta osoittaa, mistä suomalaiset musiikintutkijat tarkalleen ottaen ovat ne omaksuneet. Tarkempi tutkimus esimerkiksi Toivo Haapasen henkilöhistoriasta voisi paljastaa hänen musiikkikäsitöksensä konkreettisia juuria, mutta tässä käsittelen aiheitani lähinnä yleiseltä oppihistorialliselta kannalta.

Artikkeli rakentuu siten, että aluksi kuvaan suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen oppihistoriallista tarinaa, ensin toista maailmansotaa edeltävältä ajalta ja sitten ajalta toisen maailmansodan päätymisestä 1960-luvulle. Sitten analysoin kolmea aatesuuntausta, siis ”hengen”, ”luonnon” ja ”orgaanisuuden” ideaa suomalaisessa taidemusiikkitutkimuksessa. Artikkelini kohdistuu ennen kaikkea julkaisuihin. Olen tietoinen tämän rajauksen puutteista ja palaan aiheeseen artikkelini lopussa.

Suomen musiikkitieteen historiaa ovat yleisenä ilmiönä käsitelleet muun muassa Toivo Haapanen (1929), Nils-Eric Ringbom (1959) ja Eero Tarasti (1989, 2000).

I Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen kehityslinjoja

1 Ennen toista maailmansotaa

Taidemusiikin oppihistorian voidaan sanan nykyaikaisessa merkityksessä katsoa Suomessa alkaneen Helsingin musiikkiopiston, nykyisen Sibelius-Akatemian perustajan Martin Wegeliuksen kirjallisesta tuotannosta, erityisesti hänen laajasta musiikinhistoriateoksestaan *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* (1891–1893). Wegeliuksen uraauurtavat kirjat oli tarkoitettu ennen kaikkea hänen laitoksensa oppimateriaaliksi, vaikka niiden vaikutus levisi toki paljon laajemmalle kuin vain Helsingin musiikkiopiston oppilaiden piiriin. Wegelius ei ollut musiikinhistorioitsijana varsinaisen lähdetutkija eikä hän tehnyt perusteellisia teosanalyyssejä sen enempää *Hufvuddragen*-teoksessaan kuin musiikin-teorian oppikirjoissaan. Hän erottui silti kirjoittajana niistä harvoista suomalaisista, jotka olivat siihen mennessä koskettelleet kirjoituksissaan musiikin historiaa, teoriaa, urkujen rakennetta ja niin edelleen (ks. esim. Westrin 1892 sekä musiikin historiaa käsittelevät artikkelit, jotka ilmestyivät P. J. Hannikaisen toimittamassa lehdessä *Säveleitä* vuosina 1887–1890). Wegeliuksen historiannäkemyks oli vahvan omaperäinen ja hän esitti *Hufvuddragen*-kirjassaan omakohtaisia arvioita monista aikakautensa ja lähimenneisyytensä säveltäjistä ja teoksista. Wegeliuksen musiikinhistoriateos ei ollut vain ensimmäinen suomalainen mittava musiikkikirja, vaan se oli myös alansa ensimmäinen merkittävä esitys ruotsin kielellä ylipäänsä. Kirja ilmestyi Aksel Törnuddin suomeksi kääntämänä vuonna 1904. Ruotsin- ja suomenkielisten versioiden välillä on joitain eroavaisuuksia, ja Wegeliuksella oli tiettävästi tarkoitus julkaista kirjastaan vielä uusi ruotsinkielinen laitos, mutta kuolema katkaisi hänen työnsä vuonna 1906.

Wegeliuksen teoksen jälkeen on Suomessa ilmestynyt kaksi laajaa länsimaisen musiikin historian kokonaisesitystä: Heikki Klemetin vuosina 1916 ja 1926 julkaisema teos sekä Sulho Rannan kirjoittama, niin ikään kaksiosainen esitys, joka ilmestyi vuosina 1950 ja 1956. Tässä esitelmässä on syytä viitata myös näihin kirjoihin. Ne pohdinnat to-

naalisuuden olemuksesta ja musiikin suhteesta luontoon, joita Klemetti esitti kirjassaan sekä monissa pienemmissä kirjoituksissaan, olivat aikanaan tutkimuksellisesti relevantteja, ja itävaltalaisen musiikkitieteilijän Guido Adlerin teksteistä kumpuava tyylihistoria, jonka Ranta toi Suomeen jo kirjasellaan *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933) ja johon hänen laajempi teoksensa tukeutui, on vaikuttanut suuresti suomalaiseen tutkimukseen – ja vaikuttaa yhä tänä päivänä.

Wegeliuksella oli pessimistinen näkemys aikalaistensa mahdollisuuksista tutkia Suomen musiikin historiaa. Vielä kirjansa suomennoksessa hän lausuu kuuluisat sanansa, joiden mukaan musiikin historia on Suomessa ensin ”tehtävä” ennen kuin sitä voidaan kirjoittaa. Suomen musiikin menneisyyttä alettiin kuitenkin tutkia aktiivisesti jo 1900-luvun alkuvuosina, jollei lukuun oteta eräitä vieläkin vanhempia yrityksiä, mm. H. A. Reinholmin 1850-luvulla julkaisemaa pientä B. H. Crusellin elämäkertaa (Reinholm 1853–1854) tai Topeliuksen kirjoitusta ”Musiken i Finland och Kung Carls jakt”, joka ilmestyi Fredrik Paciuksen oopperan kantaesityksen kunniaksi vuonna 1852 (Topelius 1905 [1852]).

1900-luvun alkupuolella harjoitettu Suomen musiikin tutkimus oli voimakkaan nationalistista. Analysoin nationalistista tutkimusmallia tarkemmin tuonnempana, mutta jo tässä voidaan todeta, että vaikka tutkimus oli nuorta, ei tutkijoiden kiinnostus kohdistunut vain historian yksityiskohtien selvittelyyn. Lähdetutkimusta tehtiin, mutta jo varsin varhain haluttiin pohtia Suomen musiikkia ja kansallisia kysymyksiä yleisellä tasolla.

Suomen musiikin historian tutkimuksen pioneereina voidaan pitää Otto Anderssonia ja Heikki Klemettiä. Andersson julkaisi 1900-luvun ensimmäisinä vuosina joukon kirjoituksia, jotka selvittivät Suomen musiikkia keskiajalta Paciukseen saakka (Andersson 1905, Andersson 1906, Andersson 1907). Kun lukee myöhempiä tutkimuksia samoista aiheista, havaitsee, että Anderssonin tuolloin valitsemat aiheet ja jopa osa hänen näkemyksistään siirtyi vuosikymmeniksi suomalaisen musiikin tutkimukseen. Esimerkiksi *Piae Cantiones* -kokoelman tutkiminen nimenomaan *suomalaisena* ilmiönä juontuu Anderssonin varhaisista kirjoituksista, samoin Suomen musiikin varhaisen tarinan painottuminen Turkuun, jonka historian osalta Andersson käytti lähteinään

muun muassa Carl von Bonsdorffin kirjaa *Åbo stads historia* (1894–1904). Myöhemmin Andersson julkaisi laajempia tutkimuksia muun muassa Paciuksesta (1938) ja Turun Soitannollisesta Seurasta (1940). Kansanmusiikin tutkijana Andersson oli kansainvälistä tasoa, ja hänen – kuten monen muunkin tässä käsitellyn kirjoittajan – monipuolisuutta ja aikaansaavuutta voi tänä päivänä vain ihailla. Anderssonin kansanmusiikkiaktiiviteetteja on viime vuosina tutkinut ennen kaikkea Niklas Nyqvist (Nyqvist 2007).

Andersson oli myös Sibelius-tutkimuksen pioneeri, ja hänen varhaiset Sibelius-artikkelinsa olivat ensimmäisiä suomalaisia yrityksiä tavoittaa Sibeliuksen tuotannon ja elämän kokonaisuutta. Andersson tiettävästi suunnitteli Sibelius-elämäkerran kirjoittamista, mutta hanke ei valmistunut koskaan.

Klemetin ote suomalaiseen musiikkiin oli usein pohdiskeleva tyyliin ”Vähän ’natsionalismia’” (1907), mutta hän toi julkisuuteen myös monia musiikinhistoriamme lähteitä. Hänen useiden kirjoitustensa – niin pohdiskelevien kuin tarkemmin historiaan pureutuvien – kantava ajatus oli, että kansanmusiikin ja taidemusiikin välillä ei ole jyrkkää eroa: esimerkiksi 1600- ja 1700-lukujen taidemusiikin tanssisävellyksillä oli vastineensa suomalaisen kansanmusiikin tanssimelodioissa. Kansanmusiikin ja taidemusiikin tutkimus löi 1900-luvun alkupuolella ehkä selvimmin kättä juuri Klemetin kirjallisessa tuotannossa. Klemetin epätavallinen monipuolisuus musiikin alalla oli muutenkin tuon ajan rajoja rikkovaa: hän toi musiikin historiasta löytyvää aineistoa lähemmäs suomalaista yleisöä myös kuoronjohtajana ja yleisten kulttuurihistoriallisten kirjojen ja artikkeleiden kirjoittajana.

Ensimmäiset suomalaiset taidemusiikkia koskeneet väitöskirjat ilmestyivät vuonna 1924. Toivo Haapasen *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors* (1924) käsittelee keskiaikaisen latinankielisen kirkkolaulun lähteitä. Kirjassaan Haapanen esittää muun muassa päätelmiä kulttuurivirtauksista, jotka toivat latinankielisen kirkkolaulun vaikutteita Suomeen. Martti Helan *Nils Strömbäck: Kuvaus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana* (1924) aloitti suomalaisen urkututkimuksen linjan, jota ovat myöhemmin jatkaneet Enzio Forsblom, Pentti Peltö ja monet muut.

Haapanen oli monipuolinen musiikkipersona: hän oli paitsi musiikintutkija myös kapellimestari ja Yleisradion pitkäaikainen musiikkipäällikkö. Hän laati Helsingin yliopiston kirjaston neumijäänteistä kolme luetteloja, ja hänen kirjansa *Suomen säveltaide* (1940) oli suppeustaan (170 sivua) huolimatta pitkään perusteellisin esitys aiheestaan ja samalla ennen toista maailmansotaa vallinneen nationalistisen musiikin historian kirjoituksen johdonmukaisin sovellus.

Kokonainen tutkimussuuntaus 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa taidemusiikkitutkimuksessa henkilöityy Ilmari Krohniin. Hän julkaisi vuonna 1911 kirjansa *Rytmioppi*, josta tuli hänen mammuttimaisen teossarjansa *Musiikin teorian oppijakso* ensimmäinen osa. *Rytmiopin* jälkeen sarjassa ilmestyivät *Säveloppi* (1916), *Harmoniaoppi* (1923), *Polyfoniaoppi* (1927) ja *Muoto-oppi* (1937); suunnitelmissa oli tietävästi myös soitinopus, mutta sitä Krohn ei koskaan saanut valmiiksi. Vähitellen Krohn alkoi soveltaa teoreettisia ideoitaan yksittäisten musiikkiteosten analysointiin: kohteiksi valikoitui mm. Mozartin, Beethovenin, Wagnerin, Sibeliuksen ja Brucknerin teoksia (ks. esim. Krohn 1941, Krohn 1942, Krohn 1945–1946, Krohn 1955–1957).

Julkaisujen luonne on yksi tekijä, joka rajaa toista maailmansotaa edeltäneen suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen musiikkitieteen myöhemmistä vaiheista. 1900-luvun alkupuolella julkaistut musiikintutkimukselliset tekstit eivät profiloituneet myöhempien kriteerien mukaiseksi institutionaaliseksi tieteksi – lukuun ottamatta akateemisia väitöskirjoja, joita taidemusiikin alalta ei julkaistu kovin monta. Esimerkiksi Wegeliuksen ja Klemetin historiateokset olivat täysin yleistajuisia, ja Krohnin *Musiikinteorian* oppijakso oli yhdistelmä tieteellistä tutkimusta, yliopistokoulutusta ja kansansivistystä. Suurin osa yksityiskohtaisesta tutkimuksesta raportoitiin musiikkilehtien (*Finsk musikrevy*, *Tidning för Musik*, *Säveletär*, *Suomen Musiikkilehti*, *Musiikkitieto* ja niin edelleen) sivuilla. Olisi väärin leimata tuolloinen kirjoittelu ”epätieteelliseksi”, ”esitieteelliseksi” tai ”ei-tieteelliseksi”. Pikemminkin ”tieteellisellä” ja ”ei-tieteellisellä” (tai miksi sitä halutaan kutsua) kirjoittelulla ei ollut selkeää rajaa. Akateemisen ja populaarin taidemusiikkikirjoittelun välille syntyi selvä ero vasta sitten kun *Musiikkitieto* ja *Suomen musiikkilehti* olivat lopettaneet toimintansa

toisen maailmansodan jälkeen ja musiikintutkimukseen oli astunut uusi sukupolvi. Vuosina 1958–1970 ilmestynyt *Suomen musiikin vuosikirja* oli tieteellinen julkaisu, ja väitöskirjojen määrä lisääntyi nopeasti sodan jälkeen.

2 Toisesta maailmansodasta noin vuoteen 1970

Toisen maailmansodan jälkeen sekä julkaisujen luonne että suhtautuminen musiikkiin muuttuivat suomalaisessa taidemusiikkitutkimuksessa radikaalisti. Tämän muutoksen toi mukanaan uusi tutkijapolvi, jonka tärkeitä edustajia olivat muuten muassa Eino Roiha, Tauno Karila, Erik Tawaststjerna, Olavi Ingman, Nils-Eric Ringbom, Enzio Forsblom, Timo Mäkinen, John Rosas ja Einari Marvia. Nationalistinen käsitys Suomen musiikin historiasta romahti sodan jälkeen ja akateeminen ja populaari musiikkikirjoittelu alkoivat erkaantua toisistaan. Suomen tieteen kentässä tapahtui toisen maailmansodan päätyttyä yleensäkin suuria muutoksia: saksan kieli korvautui tieteessä vähitellen englannilla, ja uusiksi kiinnostuksen kohteiksi tulivat muun muassa analyyttinen filosofia ja eksaktit yhteiskuntatieteet.

Toisen maailmansodan jälkeen muotiin tuli musiikkianalyysi, jota sovellettiin erityisesti Sibeliuksen musiikkiin: Roiha ja Tawaststjerna analysoivat väitöskirjoissaan (Roiha 1941; Tawaststjerna 1960) Sibeliuksen teoksia, ja Krohn julkaisi perinpohjaiset Sibelius-analyysinsä vuonna 1942. (On väitetty, että Krohnin vuonna 1942 ilmestynyt Sibelius-tutkimus oli vastareaktio Roihan väitöskirjalle, joka pyrki tukeutumaan Krohnin analyysimetodiin). Krohn analysoi myös Brucknerin sinfoniaita (1955–1957), ja Ingman laati väitöskirjansa Mozartin sinfoniasta nro 40 (1959). Myös Rosasin Pacius-väitöskirjan (1949) tuloksiin sisältyy teosanalyysija.

Roiha oli aikansa suomalaisen musiikkitieteen lupaavimpia nimiä. Paitsi että hänen väitöskirjansa vuodelta 1941 oli ensimmäinen suomalainen Sibelius-aiheinen väitöstutkimus, hän kirjoitti myös muun muassa kirjan *Johdatus musiikkipsykologiaan* (1949) ja postuumisti ilmestyneen tutkimuksen *On the Theory and Technique of Contemporary Music* (1956). Viimeksi mainittu teos on ainoa aineistoon kuuluva englanninkielinen tutkimus!

Musiikkianalyttisen tarkastelutavan liittäminen Sibeliukseen näyttää saaneen tärkeitä impulsseja angloamerikkalaisesta Sibeliuskirjallisuudesta, jota Roiha esitteli *Musiikkitieto*-lehdessä jo vuonna 1936. Erityisesti Cecil Grayn lanseeraama ajatus, jonka mukaan Sibelius koosti sävellyksensä pienten sävelmotiivien kehittelystä (ks. Gray 1935), vaikutti suomalaiseen Sibelius-tutkimukseen vuosikymmenten ajan.

Musiikkianalyysin vastinpariksi tuli musiikin sisältöjä tulkitseva, usein ”musiikkihermeneutiikaksi” kutsuttu tutkimustapa, jota edustivat Krohnin tutkimukset Sibeliuksen ja Brucknerin sinfonioiden ”tunnelmasisällöistä” (*Stimmungsgehalt*) sekä Karilan väitöskirja Sibeliuksen, Kilpisen ja Oskar Merikannon laulujen ”vesimaisemista” (Krohn 1945–1946; Krohn 1955–1957; Karila 1954). Ringbomin väitöskirja *Über die Deutbarkeit der Tonkunst* (1955) käsittelee musiikin tulkintaa yleisellä tasolla; kirja voidaan laskea ensimmäiseksi suomalaiseksi musiikkifilosofian väitöskirjaksi.

Kuten edellä todettiin, Sulho Ranta toi Suomeen tyylihistoriallisen tarkastelutavan, joka juontui lähinnä Guido Adlerin tuotannosta. Vaikka Ranta oli enemmänkin esseisti ja musiikkitietämyksen popularisoija kuin tutkija, hänen edustamastaan tyylihistoriasta tuli yksi keskeisistä taidemusiikin ymmärtämisen malleista. Arviot esimerkiksi Sibeliuksen ”uusklassisista” tai ”impressionistisista” sävellyksistä on suhteutettava tyylihistoriaan, jota myös Erkki Salmenhaaran 27-vuotiaana vuonna 1968 julkaisema *Vuosisatamme musiikki* pitkälti edustaa.

Akateemisen musiikintutkimuksen rinnalla julkaistiin jonkin verran Sibelius-elämäkertoja. Niiden kiinnostuksen kohteena oli varsin pitkälle säveltäjän elämän yksityinen puoli, mikä ilmenee jo 1935 ilmestyneestä Karl Ekmanin kirjasta sekä Bengt von Törnen muistelmatyypillisestä kirjasta *Sibelius: A Close-up* (1965 [1937]). Samat asiat ovat jonkin verran esillä Ringbomin Sibelius-kirjasessa (1948) sekä erityisesti Santeri Levaksen kaksiosaisessa, paljolti kirjoittajan omiin muisteluihin perustuvassa teoksessa (Levas 1957–1960).

Erik Tawaststjernan viisiosainen Sibelius-elämäkerran (1965–1988) ensimmäinen osa ilmestyi vuonna 1965, mutta kokonaisuutena kirja ei enää kuulu tämän esitelmän piiriin. Sibeliuksen elämä ja teokset siis hallitsivat suomalaisen musiikin tutkimusta, ja Suomen musiikin

historian suuret kansalliset linjat jäivät syrjään. Oireellista on, että kansallisromantiikkaa pidettiin eräissä esityksissä jo tuolloin ulkomailta omaksuttuna suuntauksena. Kontrasti 1900-luvun alkupuolen käsitykseen, joka puhui valtiollista itsenäisyyttä vastaavasta vaiheesta suomalaisessa musiikissa, olisi tuskin voinut olla suurempi.

Muusta suomalaisesta musiikista kuin Sibeliuksesta kirjoitettiin pääasiassa populaariesityksiä. Julkaistiin kirjat *Suomen säveltäjiä* (1945/1965) ja *Suomalaisen musiikin taitajia* (1958). Kai Maasalon *Suomalaisia sävellyksiä I–II* (1964–1969) on kiinnostava konserttiopastyyppinen teos, jossa esitetään lyhyitä analyyseja suomalaisten säveltäjien teoksista alkaen Tulindbergistä ja päättyen Kilpiseen. 1900-lukua edeltäneen suomalaisen musiikin akateemista tutkimusta edustivat edelleen Rosasin kirja Ernst Mielckistä (1952) sekä Timo Mäkisen tutkimukset *Piae cantiones* -sävelmistä (Mäkinen 1964, Mäkinen 1968). Anderssonin tärkeät tutkimuskohteet kiinnostivat siis tutkijoita edelleen, vaikka 1900-luvun alkupuolen kansallinen ideologia oli jäänyt taakse. Toki muun muassa A. O. Väisänen käsitteli toisen maailmansodan jälkeen yleisellä tasolla musiikin kansallisuuskysymystä, mutta hänen otteensa oli toisella tavalla analyttinen ja suomalaiseen musiikkiin distanssia ottava kuin 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneiden tutkijoiden (ks. esim. Väisänen 1948, Väisänen 1958).

Akustiikka nähtiin koko puheena olevalla ajanjaksolla aina 1900-luvun alusta alkaen musiikinteoriaan läheisesti liittyväksi alaksi, jolla oli myös filosofisia ulottuvuuksia. Arvo Sotavallan väitöskirja *Zur Konsonanztheorie* (1923) edusti nimestään huolimatta enemmän luonnontiedettä kuin musiikkitiedettä, mutta Roihan *Johdatus musiikkipsykologiaan* ja Jouko Tolosen väitöskirja *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969) olivat sitten selvää musiikkiakustista ja -psykologista tutkimusta, jossa oli myös esteettisiä juonteita. Liittäisiin nämä kirjat siihen lähinnä saksalaiseen toisen maailmansodan jälkeiseen näkemykseen, jonka mukaan systemaattisen musiikkitieteen tuli olla musiikin ”perustutkimusta” (tällaista ideaa kannattivat ainakin jossain vaiheessa Albert Wellek ja Walter Wiora).

II Musiikki ja hengen historia

1800-luvun vaihteen ja alun saksalaisen idealismin vaikutus musiikkiin, musiikintutkimukseen ja musiikkia koskeviin aatteisiin on ollut valtava. Tämän suuntauksen perustaja J. G. Fichte ei ollut varsinaisen taiteen ihminen, mutta hänen pohdintansa subjektin ja objektin – Fichten termein ”minän” ja ”ei-minän” – välisestä suhteesta loivat perustaa myöhemmille idealisteille, erityisesti Friedrich Schellingille ja G. W. F. Hegelille, joiden tuotannoissa taiteella oli merkittävä sija. Schellingin kirjoitukset ajautuivat jo 1800-luvun kuluessa filosofian marginaaliin, mutta hänen identiteettifilosofiansa, jota hän kehitteli 1800-luvun ensimmäisinä vuosina, tuntuu systemoivan 1800-luvun yleistä taidekäsitystä, erityisesti nerouden ihailua taiteen piirissä. Hegelin ”hengen fenomenologia” saavutti sitten 1800-luvulla valtavan vaikutusvallan, joka musiikintutkimuksen osalta ilmeni esimerkiksi A. B. Marxin muoto-opissa, Moritz Hauptmannin sointuteoriassa sekä Franz Brendelin historiankäsityksessä. Hegelin arvovalta ja vaikutus olivat niin suuret, että on hyvin vaikea sanoa, mitä kautta hegeliläisyys kulkeutui suomalaiseen musiikintutkimukseen. Hegeliläistä ajattelua näkyy joka tapauksessa niin meillä kuin muuallakin monissa sellaisissa tutkimuksissa, joiden laatijat tuskin olivat lukeneet Hegeliä. On esimerkiksi huomautettu, että Hauptmannin Hegel-tuntemus oli sängen pinnallista. Tieteellisiä virtauksia arvioitaessa on myös aina muistettava filosofisiin suuntauksiin liittyneet prestiisiarvot: oman työn arvoa pyritään usein nostamaan liittämällä tutkimusideat muodikkaisiin filosofisiin ideoihin; näin tehtiin varmasti niin puheena olevan kauden suomalaisessa musiikintutkimuksessa kuin tänä päivänä.

Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen piirissä saksalainen idealismi näkyi erityisesti kahdessa asiassa: Wegeliuksen historiankäsityksessä ja nationalistisessa Suomen musiikin tutkimuksessa.

Hegelin mukaan taide on ”hengen ilmentymää aistimellisuudessa”: taide oli siis luonteeltaan aistien alueelle kuuluvaa, mutta sen sisältönä oli ”henki” – ”*Geist*”. Jos ajatellaan suomalaista musiikintutkimusta, niin nähdäkseni kolme saksalaisesta idealismista juontuvaa ideaa ovat keskeisiä:

1. Taide on luonteeltaan olennaisesti historiallista. Hegelin filosofian arvosta ja sisällöstä on esitetty historian kuluessa lukemattomia tulkintoja ja eri tutkijat ovat arvostaneet tai kritisoineet hänen filosofiansa eri osia. Yhden ja varsinkin monien tutkijoiden allekirjoittaman näkemyksen mukaan Hegelin merkittävin panos filosofian historiassa oli sen osoittaminen, että *kaikki on historiallista*. Historia oli Hegelille hengen itsetiedostuksen kehitystä eikä ainakaan inhimillisen toiminnan alueella ollut mitään mikä olisi jäänyt maailman historiallisuuden ulkopuolelle. Musiikin ymmärtäminen oli täten mahdollista vain jos musiikki ymmärrettiin osaksi historiaa. Historia oli perimmiltään hengen historiaa: henki ei ollut monoliitti, vaan se kehittyi ja muuttui alituisesti.

2. Suurmiehet ovat musiikin historian liikkeellepaneva voima. Suurmiehillä oli keskeinen rooli muun muassa Hegelin filosofiassa. Aristoteleen termiä käyttäen Hegel määritteli, että suurmiehet ovat historian ”vaikuttava syy”. Taiteen alalla suurmiesten ihailu kiteytyi nerokulttiin. Lukemattomat 1800-luvun taidefilosofit pitivät ”neroutta” taiteen aidon olemuksen edellytyksenä; näin muiden muassa Schelling, Hegel ja Schopenhauer. Nerokultti oli 1800-luvun musiikkikulttuurissa sekä esteettinen että sosiaalinen ilmiö: se näkyi musiikkia koskeneessa ajattelussa, mutta se oli myös konserttikulttuurin ja siihen liittyneen historiallisten teosten esittämisen perusta.

3. Idealistisen ajattelutavan mukainen historian tutkimus on vahvan spekulatiivista. Historioitsijan tehtävä ei ole selittää vain historian yksittäisiä tapahtumia ja tosiasioita, vaan historioitsijalla on oikeus – jollei suorastaan velvollisuus – etsiä suuria, jopa koko historiaa koskevia selityksiä. Historiankirjoitus oli filosofisluonteista spekulatiota; sana ”spekulaatio” on tässä ymmärrettävä tutkimukseksi, jonka tuloksia ei voi osoittaa tosiksi tai epätosiksi mutta jolla oletetaan kuitenkin olevan filosofista arvoa. Idealistinen filosofia näkee ”idean” saavuttamisen tietämisen tärkeimmäksi päämääräksi. Historiallinen tieto on siis historiaa koskevan ”idean” tavoittamista.

Millaisia sitten olivat 1970-lukua edeltävän suomalaisen musiikin-tutkimuksen versiot idealistisesta hengen filosofiasta?

Wagnerin ihailu on se voima, joka kannatti Wegeliuksen historiankuvaa sellaisena kuin se ilmenee *Hufvuddragen*-teoksessa. Wegeliuksen muut lähteet, tärkeimpinä A. W. Ambrosin neliosainen *Geschichte der Musik* (1862–1878) sekä Ambrosin teoksen jatkoksi kirjoitettu Wilhelm Langhansin kaksiosainen *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts* (1882–1887), olivat vain yksittäisten tosiasioiden tukena, kun taas Wegeliuksen varsinainen historiankuva juontui Wagnerin omista kirjoituksista.

Oopperan kehitys oli Wegeliuksen historiankäsityksen ydin 1600-luvun alusta lukien. Wagner huipensi Wegeliuksen mielestä paitsi oopperan myös koko musiikin siihenastisen kehityksen. Wagner oli Wegeliukselle nero, joka tuotti teoksensa intuitiivisesti. Tätä osoittaa Wegeliuksen (1904, 587–588) käsitys Wagnerin teosten johtomotiiveista:

Kyseessäolevan teoksen [*Ring*-tetralogian] tutkiminen vakuuttaa muuten pian lukijaa siitä, ettei äärikehittyneinkään tahi älyllinen harkinta olisi voinut tuottaa tätä motiivien moninaisuutta ja vielä ryhmittää, sommitella ja kehittää niitä niin, kuin tässä on tehty.

Johtomotiiveilla ei siis ollut sanoin selitettävää tai analysoitavaa merkitystä. Wagner oli luonut ne intuitiivisesti ja myös kuulijan tuli ottaa ne intuitiivisesti vastaan:

Ei tarvitse muistaa kuulleensa sitä [”Entsagungs-motiivia”] ennen, ei liioin tietää, mitä sen tulee merkitä, saadakseen juuri sen vaikutuksen, jota on tarkoitettu; juuri sentähden, että se on välitön intotuote, eikä harkinnan hedelmä, ei tässä ollenkaan ole kysymys Calvinisesta: ”tämä *merkitsee*”, vaan Lutherilaisesta: ”tämä *on*.” (Wegelius 1904, 587.)

Ymmärrettävästi Wegeliuksen käsitys Eduard Hanslickin estetiikasta ei ollut positiivinen: Hanslickin ”lentokirjan” *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) näkemykset olivat Wegeliukselle ainoastaan oikeaan osunut teoria Mendelssohn-epigonien taiteesta. Brahmsiin Wegelius sen sijaan suhtautui melko myönteisesti.

Monia erilaisia tekijöitä pidettiin kansallisen musiikin tunnusmerkeinä. Uskottiin, että kalevalaisuus, kansanmusiikinkaltaisuus, kansan tuntojen kuvailu ja samankaltaisuus suomalaisen luonnon kanssa olivat takeita musiikin suomalaiskansallisuudesta. Mitä kansallisen musiikin tunnusmerkit sitten olivatkin, keskeistä oli, että aidosti kansallinen säveltäjä päätyi niihin originaalisesti: välittömän inspiraation varassa ilman esikuvien tai kansallisten piirteiden tietoista jäljittelyä. Tässä nähdään yhtäläisyys Wegeliuksen nerouskäsitykseen, ja samalla tulee ymmärrettäväksi, miksi pitkään uskottiin (tai ainakin toivottiin!), ettei Sibelius käyttänyt tai jäljitellyt kansanmusiikkia edes nuoruudenteoksissaan. Toki Sibelius itsekin ruokki tätä käsitystä.

On joskus kysytty, miksi Sibeliusta ei tutkittu ”tieteellisesti” ennen toista maailmansotaa. Mielestäni kysymys on väärin asetettu: Sibeliuksesta kirjoittaminen oli tiedettä, se oli ”hengentiedettä”. Uskoakseni myös ennen toista maailmansotaa Suomessa tehty musiikin lähdetutkimus kytkeytyi tutkijoiden mielissä Suomen musiikin suureen kehitykseen. Luultavimmin Haapanen ei nähnyt vuonna 1924 ilmestynttä väitöskirjaansa ja samana vuonna Guido Adlerin toimittamassa teoksessa *Handbuch der Musikgeschichte* julkaisemaansa pientä Suomen musiikin kokonaisuudesta erillisiksi ja toisistaan riippumattomiksi projekteiksi (Haapanen 1924a, Haapanen 1924b).

Tietoteoria oli se idealismin osa, jonka edellä käsitellyt suomalaiset musiikinhistorioitsijat sivuuttivat teksteissään. On ymmärrettävää, että esimerkiksi Hegelin pohdinnat ”identtisen” (minän) ja ”ei-identtisen” (maailman) ”identtisydestä” olivat etäisiä suomalaisten musiikintutkijoiden intressien kannalta, mutta voimme silti kritisoida heitä naiivin empiristisestä tutkimusotteesta: he hahmottivat tutkimuskohteensa idealismin periaatteiden mukaiseksi, mutta heidän suhteensa omaan tietokykyynsä oli refleктоimaton ja arkipäiväinen.

Idealismi on erikoislaatuinen filosofinen ilmiö. Sen periaatteelliset ongelmat ovat ilmeisiä, mutta oppihistoriallinen tutkimus – meidän tapauksessamme suomalaisen musiikintutkimuksen historia – paljastaa nopeasti, että olemme kaikki edelleen monella tavoin idealismin pauloissa. Erityisen selvästi tämä näkyy Suomen musiikin kuvan kohdalla. Erkki Salmenhaara piti vielä vuonna 1996 ilmestyneessä teoksessaan

Kansallisromantiikan valtavirta Sibeliuksen *Kullervo* ”suomalaisen säveltaiteen syntynä” (Salmenhaara 1996, 65) – siis sama idea, joka esiintyi jo *Kullervon* kantaesityksen yhteydessä ja jota myöhemmin muun muassa Haapanen kannatti vankasti. Nerokultti, originaalisuuden idea ja musiikin luomisen kytkeminen intuitioon ovat edelleen keskuudessamme eläviä ideoita.

III Luonnon idea

Ajatuksella, että musiikki pohjautuu perimmäiseltä olemukseltaan ”luontoon”, on länsimaissa ikaikaiset juuret. Saksalaisen filosofin Karl Jaspersin kirjassaan *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949) määrittelemältä, inhimillisen sivistyksen kannalta ratkaisevalta ”akseliajalta” (”Achsenzeit”, noin 500 ennen ajanlaskun alkua) juontunut pythagoralainen ajatus ”sfäärien harmoniasta” on myöhemmin saanut rinnalleen lukemattomia versioita, jotka ovat pyrkineet todistelemaan musiikin pohjautumista ”luontoon”.

Taiteeseen liitettyjä luontokäsityksiä on lukemattomia, kuten A. O. Lovejoy osoitti esseessään ”Nature’ as Aesthetic Norm” (1948 [1927]). Yksi tapa selvittää näiden eroja ja yhtäläisyyksiä on pohtia, mikä eri tapauksissa on ”luonnon” vastakohta: onko se ”tottumus”, ”luonnottomuus”, ”illuusio” vai jotain vielä muuta.

”Luonto” on monessa suhteessa arvottava käsite – tämä paljastuu jo edellä olevista ”luonnon” vastakohdista. Ensinnäkin ”luonnon noudataminen” on usein nostettu ”hyvän” taiteen tunnusmerkiksi: ”luonnosta” on tullut ”luonnollisuutta” – mitä tämä sitten eri yhteyksissä onkaan merkinnyt. Toiseksi ”luontoon” tukeutuminen on monesti nostanut myös taidekirjoittajien itsetuntoa. Erityisen selvästi tämä näkyy musiikinteorian kohdalla: monien teoreetikoiden halu vedota luontoon teorioidensa tueksi on johtunut tarpeesta antaa musiikintutkimukselle luonnontieteen status.

Suomalaisessa keskustelussa kysymys musiikin suhteesta ”luontoon” on liittynyt ennen kaikkea tonaalisuuden perusluonteisiin kysymyksiin. Ensimmäiset keskustelukumppanit – henkilökohtaisella tasolla kiistakumppanit – olivat Heikki Klemetti ja Ilmari Krohn. Klemetin

laajin kirjallinen teos, kaksiosainen *Musiikin historia* (1916–1926) tukeutuu uskomukseen, jonka mukaan musiikin perustana on luonto, mutta Klemetti kehitteli ajatuksiaan myös monissa suppeissa artikkeleissa. Krohnin musiikinteoreettinen tuotanto kuuluu varsinaisesti esitelmäni seuraavaan osaan, mutta kirjassaan *Harmoniaoppi* (1923) hän esitti ”luontoon” tukeutuvia näkemyksiä tonaalisuuden perusluonteesta.

Klemetin ajatukset tonaalisuuden luonteesta on joskus virheellisesti samastettu Hugo Riemannin harmoniateoriaan. Riemannin mukaan oli olemassa vain yksi tonaalisuus: länsimainen duuri-mollitonaalisuus, jota Riemannin – pitkälti Jean-Philippe Rameaun teorioiden pohjalta – kehittämä funktioteoria selitti ja jonka muunnoksia muut tonaalisuuden lajit viime kädessä olivat. Klemetti sen sijaan asettui enemmänkin Riemannin edeltäjän François-Joseph Fétisin kannalle: musiikin historiasta on löydettävissä useita tonaalisuuksia, joista duuri-mollitonaalisuus on vain yksi. Oli kuitenkin eräs aspekti, jossa Klemetin ja Riemannin käsitykset olivat yhtenevät: molemmat halusivat viime kädessä käsitellä musiikin ”sisäistä” kehitystä sinänsä, ei niinkään musiikin kulttuurisia ja yhteiskunnallisia yhteyksiä.

Klemetti uskoi, että musiikin kehityksen pohjalla on ihmisluonnon evoluutio. Klemetti tunnettiin kriitikkona änkyrystä luonteestaan, ja myös musiikin tutkijana hän edusti vahvaa yksityisajattelua. Hän kannatti kaikesta päätellen sitä evoluutiokäsitystä, joka piti opittuja ominaisuuksia periytyvinä. Musiikin historiasta tuli täten kiehtova evoluution, periytymisen ja oppimisen pelikenttä, jossa vallitsee yhtäältä luonnon sitkeä ja kaikenkattava kehitys, toisaalta useiden tonaalisuuksien muodostama historiallinen jatkumo. Vaikka Klemetin kirjoitukset ovat impulsiivisesti rönsyileviä, on musiikin kehityksen kuvaaminen viime kädessä ihmisluonnon evoluution seuraamista. Historian kertomus on luonnonhistoriaa, niin moninaisia juonteita kuin se Klemetin tuotannossa saikin.

Jos Klemetti uskoi tonaalisuuden perustan löytyvät ihmisen psykofyysisestä ”luonnosta”, niin Krohnin tonaalisuuskäsitys oli fysikalistinen. Tutkiessaan ”sävelten sisäistä luontoa” hän kannatti Riemannin käsitystä, jonka mukaan on olemassa vain yksi tonaalisuus: länsimainen duurin ja mollin järjestelmä.

Krohn oli aikansa musiikkielämän konservatiivi, ja muun muassa *Isoon tietosanakirjaan* (1931) kirjoittamassaan hakusanassa ”Atonaalisuus” hän esitti, että atonaalisuus on mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä ja että atonaalinen tyyliisuuntaus on tuomittava. Krohnia on helppo kritisoida *ad hoc* -tyyppisistä argumenteista, joissa perustelut asioille löydetään ikään kuin tilanteen mukaan. Olen kuitenkin vakuutunut siitä, että Krohn uskoi vakaasti riemannilaisittain duuri-mollitonaalisuuden kaikkivoipaisuuteen sekä siihen, että tonaalisuuden perusta löytyy musiikin fysikaalisista ominaisuuksista.

Musiikin luontokeskusteluun otettiin kantaa toisen maailmansodan jälkeen vielä kahdessa kirjassa: Eino Roihan vuonna julkaisemassa teoksessa *Johdatus musiikkipsykologiaan* ja Jouko Tolosen tutkimuksessa *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969). Siinä missä Krohnin ja Klemetin pohdinnat edustivat enemmän luonnonfilosofiaa kuin luonnontiedettä, siinä Roiha ja Tolonen perustivat teoksensa aikansa katsannossa tarkkoihin tieteellisiin tuloksiin; he eivät itse tehneet empiiristä tutkimusta, mutta kansainvälisten tieteellisten lähteiden käyttö oli sitäkin tarkempaa. Roiha tai Tolonen ei ollut myöskään niin normatiivinen ajattelija kuin Klemetti tai Krohn, vaikka erityisesti Tolonen näyttää vielä kannattaneen duuri-mollitonaalisuuden ”luonnollisuutta”.

Tonaalisuuden rakennetta tutkitaan myös Roihan kirjassa *On the Theory and Technique of Contemporary Music* (1956), joka on harmillisesti jäänyt unhoon nykytutkijoilta. Kirja on jossain määrin luonnosmainen, mutta se sisältää muun muassa analyysin Stravinskyn *Sacren* alusta sekä viittauksia tuolloin Suomessa vielä heikosti tunnettujen säveltäjien ja teoreetikoiden kuten Olivier Messiaenin ja Heinrich Schenkerin kirjoituksiin.

IV Orgaanisuus musiikin ihanteena

Orgaanisuuden ihailu on yksi länsimaisen taidemusiikkikulttuurin suurista ideoista. Orgaanisuus kytkeytyy yhtäältä nerouden ja toisaalta musiikkiteoksen käsitteisiin. 1800-luvulta juontuva nerouskäsitys katsoi, että neron mieli on poikkeuksellisen ehyt, minkä tähden nero tuot-

taa orgaanisia teoksia. Nero loi taidettaan samaan tapaan kuin jumala luontoa: tyhjästä, mutta ehdotonta orgaanisuutta tavoittaen. Toisaalta musiikkiteoksesta tuli musiikkikulttuurin keskeinen kategoria, ja musiikkiteoksen ydinpiirteitä olivat sulkeisuus ja orgaanisuus.

Muoto-opin perinne juontuu 1800-luvun alkuvuosikymmeniltä, erityisesti berliiniläisen musiikinteoreetikon A. B. Marxin teoksesta *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–1845). A. B. Marxin ideana oli kehittää muotojen yleinen teoria. On tehty erottelu nominalistisen ja realistisen muotokäsityksen välillä. Nominalistinen muotokäsitys pitää musiikin muotoja eräänlaisina nimilappuina, joilla voidaan tavoittaa yksittäisten teosten erityispiirteitä. Realistinen käsitys sen sijaan tarkastelee muotoja yleisellä tasolla: muodot ovat tämän käsityksen mukaan ikään kuin platonilaisia yleiskäsitteitä, jotka ovat olemassa ”sinänsä”, riippumatta yksittäisten teosten muotopiirteistä. Tällainen oli muoto-opillinen muotokäsitys: sen kohteina olivat muototyytit itsessään. Marx oli hegeliläinen: hänen mukaansa muototyytit ovat yleisen historiallisen hengen ilmentymiä, ja ne ovat kehittyneet liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon; korkein muototyyppi oli ”fantasia”, joka oli eräänlainen synteesi aikaisemmista muototyypeistä.

Krohnin muoto-oppi perustuu ajatukseen, jonka mukaan rytmi on muotoa ja muoto rytmiä. Musiikin rytmin ja muotojen perustana ovat ”rytmijalat” (daktyyli, trokee ja niin edelleen), joiden systemoiva vaikutus ulottuu pienimmistä iskualoista aina suurimpiin muotorakenteisiin kuten ”täysiöön” ja ”kiertiöön”.

Krohnin tuotannossa on epäilemättä monia piirteitä, jotka voidaan palauttaa hegeliläiseen hengen filosofiaan. Krohn uskoi, että sonaattimuoto oli korkein muototyyppi sekä historiallisesti että esteettisesti. Krohnin pyrkimyksessä ehdottomiin systeemeihin – kenties koko musiikinteorian kattavaan yleissysteemiin – on hegeliläisyyden jälkiä: Hegelin filosofiaan kuului ajatus, että systemoitu tieto tavoittaa totuuden täydellisimmin. Nähdäkseni ymmärrämme Krohnia kuitenkin parhaiten, jos tulkitsemme hänen ajatteluaan nimenomaan orgaanisuuden idean valossa.

Krohn ihaili puhdasmuotoisuutta ja klassisuutta. Beethovenin sävellykset olivat hänelle esikuvallisia, kuten ne olivat olleet myös A. B.

Marxille. Krohn analysoi paljon myös oopperoita, mikä kytkee hänet saksalaisen Wagner-tutkijan Alfred Lorenzin analyysiin. Vuonna 1899 ilmestyneessä esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* Krohn kritisoi ankarasti Wagneria uskonnollisin ja taiteellisin perustein puheen muun muassa Wagnerin ”hekkumallisesta soittimituksesta”. Kaksikymmentäviisi vuotta myöhemmin Krohn sitten julkaisi artikkelin ”Oopperaprobleemi” (Krohn 1924), jossa hän kääntyi Wagnerin kannalle: Krohn oli oppinut arvostamaan Wagnerin muotoratkaisuja, erityisesti *Lohengrinin* rondomuotoja. Hän analysoi myös muun muassa Mozartin oopperaa *Don Giovanni* (Krohn 1941).

Krohn-reseptio suomalaisessa musiikkitieteessä 1940–60-luvuilla on monimutkainen ilmiö. Krohnin teorioita alettiin soveltaa Suomessa laajemmin vasta *Muoto-opin* ilmestymisen jälkeen. Yksi esimerkki Krohnin muoto-opin varhaisesta vaikutuksesta on Eino Linnalan *Yleinen musiikkioppi* I–II (1938), jota käytettiin oppikirjana ainakin vielä 1970-luvulla. Kuten edellä todettiin, Roihan väitöskirja pyrkii noudattamaan krohnilaista metodologiaa, ja 1940- ja 50-luvuilla luvulla Krohn julkaisi omat Sibelius- ja Bruckner-tutkimuksensa. Rannan *Musiikin historia* yhdisti toisiinsa Guido Adlerin tuotannosta juontuvaa tyylihistoriaa ja krohnilaista muoto-oppia. Krohnin metodit näyttävät siis olleen jonkinlainen tieteellinen normi, mutta Krohnin tutkimukset saivat osakseen myös kritiikkiä: muun muassa A. O. Väisänen julkaisi vuonna 1951 artikkelin, jossa kritisoitiin Krohnin sisältöulkintoja Sibeliuksen sinfoniaista.

1940–60-lukujen musiikkianalyttisestä tutkimuksesta Erik Tawaststjernan väitöskirja (1960) liittyi Krohnin vaikutuspiiriin. Olavi Ingman sen sijaan kehitti omaperäisen ”lineaarisen” analyysimetodin, jota hän sovelsi sekä edellä mainitussa väitöskirjassaan että myöhemmässä tutkimuksessaan *Die klassische Sonatenform als Feld des thematischen Prozesses* (1968).

Kiinnostus Krohnia kohtaan on kasvanut viime vuosina (muun muassa Heikki Laitisen, Matti Vainion ja Markus Mantereen tutkimukset, ks. esim. Vainio 2010; Mantere 2012a; Mantere 2012b; ks. myös Peter Peitsalon toimittama kirja *Krohn-symposium 1999*, Peitsalo [toim.] 2000). Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana Krohnin tutkimuksia ovat käsitelleet myös Hannu Apajalahti (1993) ja Veijo Murtomäki

(1993). Krohnilaisuus ja ylipäänsä 1940–1960-lukujen suomalainen taidemusiikkitutkimus kaipaavatkin lisää oppihistoriallista selvittelyä – varsinkin kun Krohnin maine alkoi kärsiä kolauksia 1960-luvulla ja häneen alettiin suhtautua suorastaan negatiivisesti. Ilmeisesti Krohnin kritisoimisessa oli mukana sellaisiakin tutkijoita, jotka olivat olleet alun perin hänen vaikutuspiirissään, ja vähitellen Krohnin arvostelu levisi nuorempaan polveen, joka ei juuri tuntenut Krohnin alkuperäisiä teoksia. Samalla muidenkin 1950- ja 1960-luvuilla vaikuttaneiden tutkijoiden musiikkianalyttiset ideat jäivät unhoon, mikä on suuri vahinko – ajateltakoon vaikka Ingmanin omalaatuisia tutkimuksia. Ehkä krohnilaisuuden jäljet eivät sittenkään kadonneet suomalaisesta musiikintutkimuksesta niin täydellisesti kuin uskottiin ja toivottiin. Nuoren Erkki Salmenhaaran Ligeti- ja Sibelius-tutkimukset perustuivat eräänlaiseen kauneuden estetiikkaan, joka oli kaukaista sukua krohnilaiselle puhdasmuotoisuuden ihailulle.

Lopuksi

Suomalaisen musiikintutkimuksen historia kytkeytyy yhtä lailla musii-kin ja suomalaisen kulttuurin historiaan kuin kansainvälisiin tiedevirtauksiin. Tutkijat olivat vähintään 1970-luvulle asti monipuolisuusihmisiä – olkoonkin, että akateemiset meriitit ja spesifisesti akateeminen kirjoittaminen alkoivat kiinnostaa tutkijoita 1940-luvulta lähtien. Kaikki kolme suurta aatteellista ideaa – henki, luonto ja orgaanisuus – olivat vuorovaikutuksessa ympäröivän musiikki- ja kulttuurielämän kanssa. Kansainväliset vaikutteet tulivat ennen kaikkea saksankielisestä maailmasta, ja saksa oli myös se kieli, jolla kansainvälistä huomiota tavoiteltiin.

Tässä artikkelissa on keskitytty ennen muuta suomalaisiin julkaisuihin, ja monia aspekteja on jäänyt vähälle huomiolle. Erityisesti Suomen musiikin institutionaaliset näkökohdat (esimerkiksi musiikkitieteen kytkeytyminen yliopistoihin, Suomen Musiikkitieteellinen Seura sekä instituutioihin liittyneet normit) kaipaavat lisää tutkimusta – yhtä hyvin kuin yksittäisten tutkijoiden henkilöhistoriat. Yhteys musiikin ja yleisen kulttuurin historiaan vaatii, että musiikintutkimuksen historian

kirjoittaminen ei saa jäädä tieteellisten ongelmien ja niiden ratkaisujen luetteloinniksi, vaan sen on etsittävä monipuolisia ja eläviä yhteyksiä, joihin liittyvät niin julkaisut kuin instituutiot ja musiikintutkimuksen suuret persoonallisuudet.

Kirjallisuus

- Adler, Guido et al. 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt A.-G.
- Ambros, August Wilhelm 1862–1878. *Geschichte der Musik I–IV*. Breslau: F. E. C. Leuckart.
- Andersson, Otto 1905. 'Akademiska musiksällskapet' 1828–35. *Finsk Musikrevy* 1: 3–8, 53–57, 143–146.
- Andersson, Otto 1906. Inhemiska musiksträfvanden i äldre tider. *Finsk Musikrevy* 2/1, 1–5; 2/8, 149–155; 2/17, 297–302.
- Andersson, Otto 1907. *Inhemiska musiksträfvanden: Anteckningar rörande musikens I Finland historia jämte smärre uppsatser i musik*. Helsingfors: A. Apostols förlag.
- Andersson, Otto 1911a. Jean Sibelius och hans symfonier. *Tidning för musik* 1/11, 155–160.
- Andersson, Otto 1911b. Sibelius' fjärde symfoni. *Tidning för musik* 1/12, 171–173.
- Andersson, Otto 1912. Jean Sibelius: Några konturer. *Tidning för musik* 2/16, 239–241.
- Andersson, Otto 1913. Jean Sibelius et la Musique Finlandaise. Teoksessa *Finlande et Finlandais: Ouvrage publié sous la direction de Werner Söderhjelm*. Paris: Librairie Armand Colin, 175–196.
- Andersson, Otto 1915. Jean Sibelius: En konturteckning. *Tidning för musik, Sibelius-nummer I*, 5:14–15: 165–174.
- Andersson, Otto 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Andersson, Otto 1940. *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790–1808*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Apajalahti, Hannu 1993. From rhythm to form: Ilmari Krohn's systematic theory of musical rhythm and form. Teoksessa *Sibelius-Akatemian aikakauskirja Sic 1993*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 42–74.
- Bonsdorf, Carl von 1894–1904. *Åbo stads historia I–II*. Helsingfors: Helsingfors centraltryckeri och bokbinderi aktiebolag.
- Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius: En konstnärns liv och personlighet*. Helsingfors: Schildt.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Schildt.
- Gray, Cecil 1935. *Sibelius: The Symphonies*. London: Oxford University Press.
- Haapanen, Toivo 1924a. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Haapanen, Toivo 1924b. Finnen. Teoksessa Adler 1924, 995–1001.
- Haapanen, Toivo 1929. Gegenwärtiger Stand der Musikwissenschaft in Finnland seit 1923. *Mitteilungen der internationalen Gesellschaft der Musikwissenschaft* 1/3, 46–48; 1/4, 53–54.

- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen Säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hela, Martti 1924. *Nils Strömbäck: Kuvaus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana*. Porvoo: WSOY.
- Ingman, Olavi 1959. *Lineaarinen rakenneanalyysi Mozartin g-molli -sinfoniasta K.-V. n:o 550*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ingman, Olavi 1968. *Die klassische Sonatenform als Feld des thematischen Prozesses*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jaspers, Karl 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis-Verlag.
- Karila, Tauno 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa: Vertaileva tutkimus luonnonkuvien ja niitä vastaavien melodiahahmojen rakenneyhtäläisyyksistä*. Helsinki: Sanoma.
- Klemetti, Heikki 1907. Vähän 'natsionalismia'. *Sävelletär* 2/9, 123–124.
- Klemetti, Heikki 1916–1926. *Musiikin historia* I–II. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta: Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso I. Rytmioppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1916a. *Musiikin teorian oppijakso II. Säveloppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso III. Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1924. Oopperaprobleemi. *Suomen musiikkilehti* 2/9, 162–167.
- Krohn, Ilmari 1927. *Musiikin teorian oppijakso IV. Polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1931. Atonaalisuus. Teoksessa *Iso tietosanakirja*. I osa. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso V: Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1941. Die Sonatenform in Mozarts 'Don Juan'. *Archiv für Musikforschung* VI: 231.
- Krohn, Ilmari: 1942. *Die Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1945–46. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius* I–II. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1955–1957. *Anton Bruckners Symphonien: Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt* I–III. Helsinki. Suomalainen tiedeakatemia.
- Langhans, Wilhelm. *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig.
- Levas, Santeri 1957–1960. *Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä* I–II. Porvoo: WSOY.
- Linnala, Eino 1938. *Yleinen musiikkioppi* I–II. Jyväskylä: Gummerus.
- Lovejoy, Arthur O. 1948 [1927]. "Nature" as Aesthetic Norm. Teoksessa *Essays in the History of Ideas*. Baltimore.
- Maasalo, Kai 1964–1969. *Suomalaisia sävellyksiä* I–II. Porvoo: WSOY.
- Mantere, Markus 2012a. Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa: Tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili. *Musiikki* 42/2, 40–56.
- Mantere, Markus 2012b. Jeesus Kristus on suora tie: Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 42/3–4, 28–47.

- Marvia, Einari (toim.) 1965–1966. *Suomen säveltäjiä I–II*. Porvoo: WSOY.
- Marx, Adolf Bernhard 1837–1845. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: Käännteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mäkinen, Timo 1964. *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae cantiones-Melodien*. Jyväskylä: Jyväskylän kasvatustieteellinen korkeakoulu.
- Mäkinen, Timo 1968. *Piae cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikern: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Peitsalo, Peter (toim.) 2000. *Krohn-symposium 2000*. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pulkkinen, Maire (toim.) 1958. *Suomalaisen musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.
- Ranta, Sulho 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho 1950–1956. *Musiikin historia: Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet I–II*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- Reinholm, H. A. [Rm.] 1853–1854. Bernhard Henrik Crusell. Teoksessa *Finlands minnesvärde män: Samling af lefnadsteckningar*. I. bandet. Helsingfors: J. C. Frenckell.
- Ringbom, Nils-Eric 1948. *Sibelius*. Stockholm: Albert Bonnier.
- Ringbom, Nils-Eric 1955. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.
- Ringbom, Nils-Eric. Die Musikforschung in Finnland seit 1940. *Acta Musicologica* 31/1, 17–24.
- Roiha, Eino 1935. Sibelius-tutkielmista. *Musiikkitieto* 3/9–10, 168–171.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1949. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1956. *On the Theory and Technique of Contemporary Music*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Rosas, John 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Åbo: Åbo Akademi.
- Rosas, John 1952. *Ernst Mielck*. Åbo: Åbo Akademi.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki: 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparition, Atmosphères, Aventurers und Requiem von György Ligeti*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Salmenhaara, Erkki 1970. *Tapiola: Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästyylin edustajana*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia II*. Porvoo: WSOY.
- Sotavalta, Arvo 1923. *Zur Konsonanztheorie*. Helsinki: Sana.
- Tarasti, Eero 1989. On the Musicology in Finland during Last Decades. Teoksessa *Föredrag från nordisk musikforskarkongressen. Proceedings from the Nordic Musicological Congress. Turku/ Åbo 15.-20.8.1988. Musiikki 1-4/1989*, 16–37.
- Tarasti, Eero 2000. Musiikkitiede. Teoksessa *Suomen tieteen historia II. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*, toim. Päiviö Tommila. Porvoo: WSOY, 361–379.
- Tawaststjerna, Erik 1960. *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1965–1988. *Jean Sibelius I -V*. Helsinki: Otava.
- Tolonen, Jouko 1969. *Mollisoimnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta*. Helsinki (omakustanne).
- Topelius, Zacharias 1905 (1852). Musiken in Finland och Kung Carls Jakt. Teoksessa *Samlade skrifter XXV*. Helsingfors: Edlund.
- Törne, Bengt von 1965 [1937]. *Sibelius: Lähikuvia ja keskusteluja*. Toinen laajennettu painos. Suom. Margareta Jalas. (Luvun IX suomennos Erkki Salmenhaara.) Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti 2010. Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet. *Musiikki* 40/3–4, 83–88.
- Wegelius, Martin 1891–1893. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar I-III*. Helsingfors: K. E. Holm's Förlag.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuaajoista meidän päiviimme*. Suom. Aksel Törnudd. Helsinki: K. E. Holm.
- Westrin, L. H. [L. H. W.] 1892. *Käsikirja soitannosta ja soittokoneista erittäin urkujen hoidosta, viritämisestä ja tarkastamisesta. Ynnä historiallis-systemaattinen luettelo urkulaitoksista Suomessa. Ja kertomus Suomen taitavimmista urkurakentajoista*. Viipuri: ”Östra Finland”in kirjapaino.
- Väisänen, A. O. 1948. Kalevala ja säveltaide. *Kalevalaseuran vuosikirja XXVII-XXVIII*, 303–322.
- Väisänen, A. O. 1951. Sibelius tutkimusongelmana. *Valvoja* 71, 60–68.
- Väisänen, A. O. 1958. ”Robert Kajanus ja kansallisromantiikka”. *Kalevalaseuran vuosikirja XXXVIII*, 9–17.

Krohn ja Riemann

Ilmari Krohn kirjoittaa *Harmoniaopissaan* seuraavasti:

I Riemannin uudistuksiin nähden suhtaudumme pääasiassa myönteisesti. Kuitenkin pidämme tärkeänä niitä jonkunverran kohentaa ja edelleen kehittää, saapuaksemme lähemmäksi sitä teoreettista johdonmukaisuutta ja käytännöllistä yksinkertaisuutta, jota kohti tuo aikamme nerokkain musiikintutkija niin tarmokkaasti ja herkeämättä askel askelelta edeten samosi. (Krohn 1923, 4.)

Olen useammin kuin kerran kuullut keskusteluissa musiikkialan kollegoiden kanssa, että Ilmari Krohn olisi omaksunut musiikinteoreettisen järjestelmänsä keskeiset ideat Hugo Riemannilta.² Tämä oletus ei ole ensi ajattelemalta vailla pohjaa: Riemann oli yksi aikansa johtavista musiikintutkijoista, ja jo pinnallinen vilkaisu Krohnin musiikkitieteellisen pääteoksen, viisiosaisen *Musiikin teorian oppijakson* eri osien lähdeluetteluihin paljastaa, että Krohn on lukenut Riemannin tuotantoa. Lähdeluettelossa olevien yksittäisen kirjoittajan teosten määrä ei useinkaan suoranaisesti kerro kyseisen kirjoittajan painoarvosta, mutta sekä *Sävelopin* että *Harmoniaopin* lähdeluetteloissa on eniten Riemannin teoksia, kummassakin viisi kappaletta.

Riemannin keskeinen rooli musiikki-ihmisten keskuudessa vallitsevassa Krohn-kuvassa, samoin kuin Riemannin teosten määrä *Musiikin teorian oppijakson* lähdeluetteloissa, motivoivat tutkimaan tarkemmin Krohnin ja Riemannin opillista suhdetta.

Artikkelini pyrkii vastaamaan kysymykseen, missä määrin ja millä tavoin Krohn omaksui Riemannin musiikintutkimuksellisia ideoi-

2 Myös esimerkiksi Hannu Apajalahti viittaa samaan seikkaan artikkelissaan "From Rhythm to Form: Ilmari Krohn's Systematic Theory of Musical Rhythm and Form" (1993, 45), joka oli ensimmäinen yritys kääntää Krohnin muototeoriaa ja sen terminologiaa englannin kielelle.

ta. Artikkelini painottuu *Musiikin teorian oppijaksoon* sekä erityisesti *Säveloppiin* ja *Harmoniaoppiin*, joissa Riemannin vaikutus on voimakainta. Kysymys Riemannin ideoiden vaikutuksesta Krohnin kansanmusiikkitutkimuksiin tai esimerkiksi hänen Wagner-käsitykseensä jää vastaisuudessa suoritettavan tutkimuksen tehtäväksi. Olen pyrkinyt löytämään Riemannin valtavasta kirjallisesta tuotannosta ne teokset, joilla on läheisesti relevanssia Krohnin ideoiden kannalta. Riemannin tuotantoon kohdistuvan mittavan kommentaarikirjallisuuden osalta olen noudattanut melko pidättyväistä linjaa: haluan rakentaa Krohnin tuotannolle sellaisen kontekstin, joka vastaa Krohnin Riemann-reseptiota eikä sisällä sellaista Riemann-tietoa, joka menisi vahvasti yli tai ohi Krohnin Riemann-vaikutteiden. En myöskään ota kantaa Krohnin henkilökohtaisten elämän tai uran vaiheisiin, joita viime vuosina ovat käsitelleet muun muassa Heikki Laitinen, Martti Laitinen³, Markus Mantere, Helena Tyrväinen ja Matti Vainio.

Riemann oli paitsi aikansa tunnetuimpia ja siteeratuimpia musiikin-tutkijoita myös yksi alansa tuotteliaimmista, ellei tuotteliain modernin ajan kirjoittaja. Riemannin tuotanto kattoi ilmeisesti kaiken sen, mitä hän luki musiikintutkimukseen kuuluvaksi. Hänen tuotantonsa laajuutta on selitetty muun muassa sillä, että hänellä oli pitkin elämänsä vaikeuksia löytää osaamistaan vastaavaa akateemista työpaikkaa (Rehding 2003, 4–5). Hänen toimintansa keskittyi suurelta osin Leipzigiin. Hänen väitöskirjansa hylättiin aluksi Leipzigissä vuonna 1873, mutta se hyväksyttiin jo samana vuonna Göttingenin yliopistossa; hyväksymiseen vaikutti muun muassa filosofian professori Hermann Lotze. Otsikot, joilla väitöskirja tunnetaan, olivat oireellisia koko Riemannin tuotantoa ajatellen. Kirjan alkuperäinen nimi oli *Über das musikalische Hören*, mutta kirjakaupoissa se oli saatavana nimellä *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*

3 Martti Laitisen perinpohjaisen pro gradu -tutkielman *Uupumaton uurastus: tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti* (2014) perusteella Riemann ei ole ollut keskeinen henkilö Krohnin opiskeluaikana Leipzigin Konservatoriossa. Krohnin keskeisistä opettajista urku-, piano- ja teoriaopettajana toiminut Robert Papperitz oli opiskellut Moritz Hauptmannin johdolla. (Laitinen 2014, 21.) Hauptmann-kysymyksen palataan myöhemmin tässä artikkelissa.

(1874). (Gurlitt 1950, 1871–1872.) Riemann oli pohjimmiltaan kiinnostunut yhtäältä musiikin akustisista perusteista ja toisaalta musiikin ja ihmismielen suhteesta toisiinsa. Jälkipolvet ovat muistaneet hänen tuotantonsaan ennen kaikkea agogiikkaan sekä harmonia- ja muotooppiin liittyvät tutkimukset, mutta hän tutki myös musiikin estetiikkaa ja historiaa, esittämiseen liittyviä kysymyksiä ja jonkin verran myös kansanmusiikkia ja ei-eurooppalaisten kulttuurien musiikkia. Hänen tuotantonsa sisältyy seikkoja, joita jälkipolvet ovat usein pitäneet kyseenalaisina. Hän muun muassa muutti kohoiskuisuuteen perustuvan rytmi- ja pienoismuotokäsityksensä nojalla monien kuuluisien musiikki-teosten tahtiviivojen paikkoja. Myös Riemannin usko duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuuteen ja universaalisuuteen on herättänyt vastarintaa varsinkin uuden musiikin kannattajien piirissä. Toisaalta Riemann on pysynyt alati musiikintutkijoiden kiinnostuksen kohteena, ja häneen liittyviä esitelmiä ja sessioita on pidetty usein meidän aikamme kansainvälisissä musiikinteorian kongresseissa. Suomessa Riemannin teorioita on tutkittu ja uudelleenarvioitu muun muassa urkumusiikin piirissä (esim. Lehtola 2009; Malmgren 2015).

Elementeistä rakennettu musiikinteoria ja estetiikka

Riemannin tuotannon perusteita etsittäessä huomio kiinnittyy hänen pyrkimyksensä rakentaa teoriansa yleensä aina musiikin yksinkertaisista peruselementeistä. Selvin esimerkki tästä on hänen kirjansa *Die Elemente der musikalischen Aesthetik* (1900), johon Krohn viittaa useasti *Musiikin teorian oppijaksossa*, erityisesti *Sävelopissa*, joka on kokonaisuutena tarkastellenkin musiikin fundamentaalisten elementtien (säveltasojen ja melodian) esitys. Kirjassaan Riemann tutkii muutaman johdattavan luvun jälkeen sellaisia ilmiöitä kuin sävelkorkeus, sointiväri, dynamiikka ja agogiikka, asteikko, harmonia ja niin edelleen. Kirjan lopussa hän esittää vihdoinkin näkemyksiään ”jäljittelystä”, ”kontrastista” (tai ”konfliktista”) ja ”karakteristiikasta ja sävelmaalailusta”.

Elementeistä rakennettavan estetiikan kantaisänä voidaan pitää saksalaista psykologia ja fyysikkoo Gustav Theodor Fechneriä, jonka

päämääränä oli rakentaa estetiikka ”alhaalta käsin” (”Ästhetik von unten”). Fechnerille ”alhaalta käsin” rakennettava estetiikka merkitsi tukeutumista yksittäisiin ihmisen psykologiaa koskeviin havaintoihin, joiden päälle oli määrä pystyttää varmoina pidettyihin tosiasioihin perustuva esteettinen teoria; Fechnerin tarkastelutapaa voidaan täten kutsua empiiriseksi estetiikaksi.

Riemannin tapauksessa elementeistä rakennettava oppijärjestelmä ei lähtenyt liikkeelle empiirisistä psykologisista havainnoista, vaan pienistä musiikinteoreettisista ja akustisista peruselementeistä. Hänen päämääriään voidaan kuitenkin pitää samansuuntaisina Fechnerin ajatusten kanssa. Myös Riemann pyrki löytämään monissa teoksissaan sellaisia musiikillisia, musiikinteoreettisia ja akustisia elementtejä, joiden ymmärtäminen on ”varmaa” ja kiistatonta ja joiden päälle kompleksimmat esteettiset ja musiikinteoreettiset periaatteet rakentuvat.

Krohnin tarkastelutapa, sellaisena kuin se ilmenee *Musiikin teorian oppijaksossa*, muistuttaa läheisesti äsken kuvattua Riemannin ideaa. Krohn todistelee *Sävelopin* alkupuolella seikkaperäisesti asteikon välttämättömyyttä kaikessa musiikissa. Krohnin lähestymistapa muistuttaa esimerkiksi Riemannin kirjan *Kathechismus der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Satz)* (1890) ensimmäistä sisältökokonaisuutta, joka alkaa ”perusskaalan intervaleista” ja päättyy toonikan ja dominantin sekä sävellajien etumerkin­töjen esittelyyn. Samoin myöhempi ja astetta painavampi teos *Grosse Kompositionslehre I* (1902), joka Krohnin mieleen tuovalla tavalla sisältää melodia- ja harmoniaopin, alkaa asteikon, harmonian, sävellajin ja muiden perusasioiden esittelyllä ja jatkuu siitä aina sonaattimuotoon ja jousikvartetton periaatteisiin.

Krohnin elementtikuvausten perusluonteisuus käy ilmeiseksi esimerkiksi niistä *Sävelopin* osista, jotka tarkastelevat Riemanninkin kiinnostuksen kohteina olleiden asteikkojen luonnetta. *Sävelopin* mukaan musiikissa on liukuvia ilmiöitä kuten äänenpaine ja väri, mutta musiikin kannalta olennaisimmat elementit rytmi ja säveltasot eivät muodosta liukuvaa jatkumoa. Rytmi ja melodia toteutuvat vain ”tarkan rajoittumisen ja ankaran alistumisen ehdoilla” (Krohn 1916, 32). Glissando saattaa Krohnin mukaan ”erikoistapauksissa vaikuttaa hyvin tunteel-

lisesti taikkapa leikillisesti. Mutta liioitellen tai väärällä kohdalla käytettynä se tuntuu vain naukumiselta niin kuin se ei itsessään muuta olekaan.” (Mts, 33.) Krohn saattaa tässä kohden viitata niin kutsuttuun portamento-liu’utukseen, joka oli yleinen esittämiskäytäntö 1900-luvun alussa. Hän vetoaa tässä yhteydessä toistuvasti musiikilta vaadittavaan ”taiteelliseen vaikutelmaan”, jota ei synny, mikäli tässä yhteydessä käsiteltävät peruselementit eivät ole kunnossa. Krohn todistaa *Sävelopissa* myös yksiviivaisen c:n fundamentaalisen roolin musiikin rakentumisessa: ”Yhteisestä sopimuksesta on näiden sarjojen lähtökohdaksi valittu c-niminen sävel, jonka korkeustaso (värähdysluku: 261) on sellainen, että kaikenlaatuiset sekä nais- että miesäännet voivat sen mukavasti laulaa.” (Mts, 37.)

Harmoniaoppi puolestaan alkaa kolmisoinnun ja sen lajien duuri- ja mollisoinnun huolellisella kuvaamisella, mikä saattaa ensi näkemältä antaa vaikutelman triviaalien asioiden määrittelemisestä. Tuskin kukaan *Musiikin teorian oppijakson* lukija kuulee kirjan käteen otettuaan ensimmäistä kertaa kolmisoinnusta tai yrittää päntätä Krohnin kolmisointumääritelmiä voidakseen ymmärtää harmoniaopin kehittyneempiä oppilauseita. Krohnin päämääränä näyttää olleen eräänlainen aksiomaattinen tarkastelutapa, joka rakentuu varmuudella tajuttavista yleispätevistä lähtökohdista ja tähtää tältä aksiomaattiselta (tai pikemminkin näennäisaksiomaattiselta) perustalta monimutkaiseen opinkappaleiden järjestelmään. Aksiomaattisuus on tässä täysin vertauskuvallista: on usein vaikea nähdä, miten *Musiikin teorian oppijakso* tarkalleen ottaen rakentuu loogisesti kirjasarjan osien aluissa olevista perusmääritelmistä. On kuitenkin oletettavaa, että Krohnilla oli mielessään vahva visio elementtien päälle rakentuvasta teoriajärjestelmästä.

Elementeistä ponnistava ajattelutapa tekee ymmärrettäväksi Krohnin mielenkiinnon suomenkielisen perusterminologian löytämiseksi musiikinteoriaan. Myöhemmän suomalaisen musiikkikulttuurin kiitollisuudenvelka Krohnin luomaa suomenkielistä terminologiaa kohtaan on ilmeinen, mutta samalla on muistettava, että vain osa Krohnin luomasta suomenkielisestä terminologiasta on jäänyt elämään meikäläiseen musiikkikulttuuriin.

Esimerkiksi *Musiikin teorian oppijakso* sisältää monia lähinnä saksalaisperäisten musiikinteoreettisten termien suomennoksia, jotka eivät ole jääneet myöhempien sukupolvien käyttöön tai ovat muuntuneet jälkipolvien käsittelyssä. Musiikki- ja musiikinteoreettisen terminologian suomennosprojekti oli elementeistä rakennettavan musiikinteorian kielellinen vastine. Suomenkielinen terminologia tuki sitä pyrkimystä, että lukijan ja opiskelijan on ymmärrettävä musiikinteoreettinen oppirakennelma pienimmistä alkujuurista aina kehittyneimpiin teoreettisiin ilmiöihin, esimerkiksi muoto-opin paljon kiistoja ja jopa pilkkaa osakseen saaneisiin, yhden teoksen mittasuhteet ylittäviin suurmuotoihin ("kiertiö", "täysiö").

Musiikin peruselementteihin tukeutuvasta tarkastelutavastaan huolimatta Riemann ei ollut esteetikkona formalisti. Hän kritisoi Eduard Hanslickin kirjaa *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) ja analysoi monissa teoksissaan musiikin ekspressiivistä olemusta ja sen kykyä esittää (representoida) musiikinulkoisia asioita. Riemann tosin ymmärsi "muodon" toisin kuin Hanslick: muoto oli Riemannille musiikinteoreettinen ilmiö (esimerkiksi sonaattimuoto), Hanslick taas, puhuessaan muodosta, viittasi musiikin filosofisesti analysoitavaan "muotoon", jonka tulkinta Hanslickin tapauksessa oli saanut vaikutteita muun muassa G. W. F. Hegelin filosofiasta (ks. Dahlhaus 1988).

Krohn ei julkaissut uransa aikana musiikinestetiikan perusteisiin pureutuvaa monografiaa, mutta hänen julkaisunsa antavat kuvan hänen esteettisen maailmansa suuntaviivoista. *Sävelopissa* (1916, 59) Krohn kohdistaa kritiikin ilmeisesti Hanslickiin hieman arvoitukselliseksi jäävässä lauseessa: "Niinpä ei musiikin esteettinen vaikutus ole mitään pelkkää satunnaista 'soivien muotojen leikkiä', kuten on väitetty, vaan siinä ilmenevät ne olemuksen pohjasuhteet, jotka vallitsevat kaikkea, mitä ihminen voi tajuta, tuntea tahi aavistaa." Mikäli tämä viittaa Hanslickiin, on Krohnin tulkinta Hanslickista varsin omalaatuinen. Hanslickin kirja, jossa säveltäminen määritellään "hengen työskentelyksi hengelle alttiissa materiaalissa", ei kokonaisuutena tue väitettä "soivien muotojen leikin" "satunnaisuudesta".

Sen sijaan puhe musiikissa ilmenevistä tajuamisen, tuntemisen ja aavistamisen "pohjasuhteista" antaa vaikutelman, että Krohnin ajat-

telussa musiikki tukeutui ihmismielen lainalaisuuksiin. Tähän katsantotapaan on syytä palata myöhemmin tässä artikkelissa, mutta jo nyt voidaan nähdä, miten Krohn piti musiikin vaikutusta ihmiseen monitasoisena ja kokonaisvaltaisena ilmiönä. Tämä tarjoaa myös yhden tulkintakulman Krohnin myöhäisiin Sibelius- ja Bruckner-tutkimuksiin, joissa isänmaalliset ja Brucknerin tapauksessa voimakkaan uskonnolliset sisältötulkinnat kytkeytyvät tarkkaan musiikkianalyysiin. Musiikin sisältötulkintoissa törmäämme jälleen elementtiajatteluun. *Sävelopissa* käydään läpi muun muassa eri intervallien ilmaissisältöjä, joten myöhäiset Sibelius- ja Bruckner-tulkinnat ovat siis ainakin abstraktilla tasolla *Sävelopissa* määriteltyjen elementtien johdonmukaisia seurauksia.⁴ Myös Krohnin suhde Richard Wagnerin tuotantoon sisältää anti-hanslickilaisia piirteitä. Varhaisessa esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* (1899) Krohn kuvaa Wagnerin musiikkia negatiivisin sanankääntein (muun muassa ”ääretön yksitoikkoisuus ja pitkävetisyys” ja ”hekkumallinen soittimitus”), mutta myöhemmin Krohnin suhde Wagneriin muuttui myönteiseksi, ja hän löysi erityisesti *Lohengrinista* merkittäviä rakenteellisia ansioita. Myönteinen suhtautuminen Hanslickiin ei epäilemättä sopinut yhteen Wagnerin ihailun kanssa, olkoonkin, että eksplisiittiset viittaukset Hanslickiin ovat harvinaisia Krohnin tuotannossa.

Jälkipolvet ovat mieltäneet Riemannin usein ensi sijassa musiikin teoreetikoksi, mutta hän itse piti musiikinhistoriaa kaiken musiikintutkimuksen päämääränä ja huipentumana. Esimerkiksi Riemannin kirja *Grundriss der Musikwissenschaft* (1928 [1908]), joka suppeudestaan (160 sivua) huolimatta kattaa Riemannin tutkimuksellisen agendan pääkohdat huolellisesti eriteltyinä, päättyy nimenomaan musiikinhistorian ja sen keskeisten lähdeosteiden esittelyyn. Tässä valossa Riemannin laaja kolmiosainen länsimaisen musiikin historiateos *Handbuch der Musikgeschichte* (1904–13) on jopa hänen pääteoksensa. Riemannin idea oli, että musiikinhistorian tulee keskittyä tiukasti vain musiikkiin itseensä. Se kulttuurihistoriallinen tarkastelutapa, jota Riemannin edeltäjistä erityisesti August Wilhelm Ambros oli edustanut, sisälsi

4 Krohnin ja eräiden muiden suomalaisten tutkijoiden edustamasta ”musiikin kansallisesta hermeneutiikasta” ks. Mantere 2017, 102–107.

Riemannin mielestä liikaa tutkimuksellista ajanhukkaa: musiikin historian tutkimuksen oli keskityttävä musiikin sisäiseen, rakenteelliseen ja musiikinteoreettisiin käsitteisiin ymmärrettävään kehitykseen.

Krohnin tuotantoon ei sisälly musiikinhistoriaa käsittelevää erityisteosta, mutta monet Krohnin ideat ja väitteet toki sisältävät historiallisia latauksia ja oletuksia. Krohn näyttää ihailleen musiikin klassista kauneutta ja puhdasmuotoisuutta, ja hänen muototeoriaansa sisältyy muoto-opin kantaisän A. B. Marxin teorioista juontuva idea muototyyppien kehityskulusta lied-muodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Krohnin muoto-opin teoreettisiin perusteisiin on syytä palata edempänä.

Harmoninen dualismi

Harmoninen dualismi on Riemannin tuotannon tunnetuimpia ja kiistellyimpiä ideoita. Harmoninen dualismi on vastaus klassiseen mollisoinnun ongelmaan, jonka ensimmäinen selväpiirteinen muotoilu esiintyy Jean-Philippe Rameaun musiikinteoreettisessa tuotannossa: duurisointu löytyy helposti yläsävelsarjan alusta, kun taas mollisointua ei voi selittää ongelmattomasti yläsävelsarjan avulla. Harmonisen dualismin idea on yksinkertainen: sen mukaan mollisointu on duurisoinnun inversio. Tämä näennäisesti harmiton ajatus on synnyttänyt kiivaita kiistoja musiikinteoreetikoiden piirissä, ja asian kritisointi on tyypillistä nykypäivänkin Riemann-kommentaattoreiden piirissä (ks. esim. Rehding 2003, 15–35). Riemann ei suinkaan keksinyt harmonisen dualismin ideoita. 1800-luvun teoreetikoista muun muassa Hermann von Helmholtz ja Arthur von Oettingen olivat kannattaneet dualismia, ja Riemannin tulkinnan mukaan jopa 1500-luvun teoreetikko Gioseffo Zarlino, joka muotoili kirjassaan *Le istituzioni harmoniche* (1558) duurin ja mollin luonne-eron, olisi ollut dualisti. Tämä Riemannin käsitys oli ilmeisesti virheellinen, ja se kuvastaa hänen tendenssimäistä suhdettaan musiikinteorian historiaan, johon palataan myöhemmin tässä artikkelissa.

Nuori Riemann keksi dualismille kätevän ja yksinkertaisen perustan: hän postuloi ”aläsävelsarjan”, joka on yläsävelsarjan täydellinen

peilikuva ja johon mollisoitu sisältyy yhtä ongelmattomasti kuin duurisointu yläsävelsarjaan. Alasävelsarja on tärkeässä roolissa ennen kaikkea Riemannin varhaisimmassa tuotannossa, mutta hänen uskonsa tähän ilmiöön alkoi pikkuhiljaa hiipua. Riemann hylkäsi alasävelsarjan idean lopullisesti vuonna 1905 (Mickelsen 1977, 55), minkä jälkeen hänen kiinnostuksensa painopiste siirtyi akustiikasta ihmismieleen. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen mennä Riemannin alasävelsarjateorian ongelmallisiin taustoihin ja perusteisiin (muun muassa differenssi- ja kombinaatiosävelet). Joka tapauksessa alasävelsarja on Riemannin tuotannon tunnetuimpia ideoita, joka muistetaan mainita melkein aina kun Riemannin teorioita arvioidaan.

Vaikka Riemann oli itse hylännyt alasävelsarjan idean 1905, Krohn tukeutuu siihen vielä vuonna 1923 ilmestyneessä *Harmoniaopissa*. Krohn esittäytyy mollisoinnun ongelman osalta nuoren Riemannin akustisten käsitysten kannattajaksi, olkoonkin, että hän puhuu seuraavassa katkelmassa ”oletetusta” alasävelsarjasta:

Ainoa tyydyttävä selitys mollisoinnun olemassaoloon on saatavissa toisaalta Riemannin dualistisesta, oletettuun alasävelsarjaan perustuvasta katsantokannasta sekä toisaalta tätä täydentävästä ja kohentavasta yhteissävelalakäsitteestä sekä Mayrhoferin sen lähtökohdaksi esittämästä, suuren terssin muodostamasta alkusolusta, johon pieni terssi liittyy joko sen yläpuolelle duurisoinnuksi tai alapuolelle mollisoinnuksi. (Krohn 1923, 12).

Krohn modifioi Riemannin dualismia Robert Mayrhoferilta saamansa ”alkusolun” idean avulla. Riemannille C-duurisoinnun dualistinen vastine oli f-mollisoitu. Krohn, Mayrhoferia seuraten, sen sijaan postuloi alkusolun, C-duurin tapauksessa intervallin C-E, jonka avulla C-duurisoinnun käännös lasketaan sävelestä E alaspäin. C-duurisointu saa täten dualistiseksi vastinparikseen a-mollisoinnun (C-E-G ja E-C-A).

Krohn selvittää useissa harmoniaopin kohdissa mollin ”ristiriitaista” luonnetta, ja jo ennen äskeistä, alasävelsarjaa koskevaa sitaattia hän esittää perustavia epäilyjä mollisoinnun akustista selitystä kohtaan. Krohnin mukaan vastoin ”akustista alkuperää” on teoreettisesti oi-

keampaa lukea mollisointu alhaalta ylös: ” - - sillä mollin luonteelle on juuri ominaista sisäinen ristiriitaisuus, joka syntyy siitä, että se vasten varsinaista johtumistaan tahtoo jäljitellä duurisävellajin suhteita (Krohn 1923, 5).” Krohn luonnehtii duuria määreillä ”selvä ja ristiriitaton”, molli sen sijaan on ”ristiriitainen ja salaperäinen” (mts, 232). Hän tulkitsee asiaa myös niin, että duuri on luonteeltaan ”klassinen” ja molli ”romanttinen” (mts, 53).

Krohnin tapa kytkeä duuri ja molli dualistisesti toisiinsa synnyttää lukijassa väistämättä kriittisiä ajatuksia. Hän tukeutuu Riemannin itsensä aikapäiviä sitten hylkäämään alasävelsarjaan, ja samanaikaisesti hän ”pelastaa” mollisoinnun *ad hoc* -tyyppisellä hypoteesilla mollin luonteesta ”ristiriitaisuudesta” ja ”salaperäisyydestä”. Ristiriitaisuutensa vuoksi molli lopulta pitääkin lukea, vastoin ”akustista” alkuperää alhaalta ylös. On myös perusteltua todeta, että oletettu suuren terssin laajuinen ”alkusolu” vesittää koko dualismin, koska tässä mallissa dualistisessa suhteessa toisiinsa olevat soinnut (esimerkiksi C-duuri ja a-mollisointu) eivät ole kirjaimellisesti toistensa inversioita.

Nähdäkseni Krohnin pohdinnat kaikkine ilmeisine häilyntöineen ja *ad hoc* -pelastuksineen paljastavat jotain olennaista harmonisen dualismin luonteesta. Harmoninen dualismi on ennen kaikkea spekulatiivista musiikinteoriaa. Se on käsitteellinen ajatusmalli, joka kytkee duurin ja mollin toisiinsa ja antaa ratkaisun mollisoinnun ongelmaan – ratkaisun, joka on yhtä spekulatiivinen kuin mollisoinnun ongelma itsessään. Viimeistään oletettu suuren terssin laajuinen ”alkusolu” paljastaa, että dualismi on ajatuksellinen malli, jonka on määrä antaa tasavertainen oikeutus duurille ja mollille. Spekulaatio ja spekulatiivisuus on tässä ymmärrettävä sellaiseksi filosofisluonteiseksi tarkasteluksi, jonka tuloksia ei voida empiirisen testaamisen kautta osoittaa tosiksi tai virheellisiksi. Spekulaatioilla voi silti olla merkitystä käsitteellisinä malleina. Ongelmalliseksi harmoninen dualismi muuttuu heti kun sitä aletaan perustella empiiriseksi oletetuilla väitteillä – esimerkiksi fiktiivisellä alasävelsarjalla. Dualismi on tonaalisen harmonian perustana ennen kaikkea mielikuva – ei empiiriseen todellisuuteen ankkuroitua musiikinteoreettinen idea, jollaiseksi Riemann sen ainakin ennen vuotta 1905 halusi todistaa.

Mielenkiintoista on se nopeus, jolla Krohn siirtyy musiikin ja musiikinteorian yksinkertaisista ja ”varmoista” peruselementeistä spekulatiiviseen dualismiin. Spekulaatiivisen musiikinteorian perinne on ollut ilmeisesti vielä Krohnin aikana niin vahva, että hän saattoi estottomasti siirtyä musiikin alkeiselementeistä vahvan spekulatiiviseen oletukseen duurin ja mollin dualistisesta suhteesta.

Funktio-oppi

Perustaessaan sointuteoriansa niin kutsuttuun funktio-oppiin Krohn tukeutuu Riemanniin, mikä ilmenee suoraan myös *Harmoniaopin* lähdeviitteistä. Krohn kääntää Riemannin käyttämän saksankielisen termin *Funktion* ”sointutehoksi” – ilmaisu, joka näyttää jääneen pysyvästi suomalaiseseen musiikkiterminologiaan. Muut kuin suoraan kolmeen sointutehoon (”perussointu”, ”leposointu”, ”huippusointu”) kuuluvat soinnut ovat näiden sointutehojen muunnoksia: ne ovat muunnoksia ”kantasointujen kolmenlaisesta tehosävyistä” (Krohn 1923, 49–50). Riemannin termi *Funktionsbezeichnung* puolestaan kääntyy suomeksi ”tonaaliset sointukirjaimet”. Ne ”eivät ilmaise sointujen varsinaista säveltäsoa, vaan ainoastaan niiden tonaalisen aseman” (mts, 51). Krohn viittaa edelleen suoraan Riemanniin määritellessään ”kvartsektisoinnun” (mts, 81), samoin riitasointu määritellään Riemannia siteeraten tilanteeksi, jossa ”soinnun eheys häiriytyy vieraista aineksista” (mts, 17).

Krohn (1923, 5) torjuu eksplisiittisesti sointujen ”entisen” astemerkinnän, joka on funktio-oppiin verrattuna ”sovinainen ja kömpelö”. Puhe ”entisestä” astemerkinnästä saattaa viitata siihen, että Krohn ei täysin tuntenut aste- ja funktiomerkitöjen historiaa. Siinä missä funktio-oppi palautuu Rameaun sointuteoriaan, astemerkintä puolestaan juontuu Rameaun jälkeen vaikuttaneen 1800-luvun vaihteen saksalaisen teoreetikon Gottfried Weberin tuotannosta. Funktiomerkitöjen osalta Krohn tukeutuu yksinkertaiseen ja käytännölliseen ajattelutapaan, jossa duurin funktiot on kirjoitettu isolla (T-S-D) ja mollin pienellä (t-s-d). Hän ei merkitse sointuja Riemannin tyyliin ankaran dualistisesti. Esimerkiksi f-mollisointu oli Riemannille ”c-”, joka osoittaa f-mol-

lisoinnun rakentumisen c-sävelestä alaspäin. Tällaista merkinätapaa ei löydy Krohnin *Harmoniaopista*.

Krohnin sointuteoria on kiehtova kokonaisuus, jota olisi selvitettävä jatkossa lisää. Hän etenee edellä kuvatuista peruselementeistä (duuri- ja mollisoitu, riitasointu, sointutehot) kirjansa kuluessa yhä komplisoidumpiin rakennelmiin, jotka tuntuvat lopulta kattavan kaiken sen, mikä Krohnin horisontista kuului hyväksyttävään musiikkiin: kyseessä on totaalinen, kaiken (Krohnin kuviteltavissa olevan) musiikin sointuteoria. Jo *Harmoniaopin* alkupuolelta löytyy seuraavan kaltainen, sangen komplisoitu sointutulkinta:

Noonasoinnun alaspäisenä mollivastineena olisi alanoonasointu, jossa tietenkin kvinttisävelen alanoona (= varsinaisen pohjasävelen yläkvartti) voi olla joko suuri tai pieni (= puhdas tai ylinouseva kvartti). Käytännössä näitä sointuja epäilemättä tavataan, vaikka niitä on totuttu käsittelemään hajasävelisinä ilmiöinä. (1923, 28.)

Harmoniaoppi jatkuu tällaisista määritelmistä yhä monimutkaisempiin sointurakennelmiin, ja lopulta Krohn ottaa kantaa myös muun muassa 1900-luvun alun uuteen musiikkiin. Tähän kysymyksiin palaataan seuraavassa luvussa.

Tässä yhteydessä voidaan kiinnittää huomiota erääseen katsomustapaan, joka puuttuu Krohnin sointuteoriasta, nimittäin tonaalisen harmonian dialektiseen tulkintaan, jonka tunnettu esimerkki on Moritz Hauptmannin sointuteoria ja jota kohtaan Riemann tietävästi nuorena tunsu vetoa.

Hauptmann pyrki rakentamaan sointuteoriansa hegeliläisen dialektiikan varaan, joskin hänen Hegel-tietämyksensä oli ilmeisesti melko hataraa. Esimerkkinä hänen teorioistaan voidaan mainita tapa, jolla hän tukeutuu hegeliläiseen olemisen ja omistamisen dialektiikkaan. Sävellajin I asteen näkökulmasta sointukulku I-IV edustaa ”dominantina olemista” ja sointukulku V-I puolestaan ”dominantin omistamista”. Krohnin kannalta tämä on sikäli relevanttia, että alaviitteessä 3 mainitun Robert Papperitzin lisäksi Krohnin opettajana Helsingissä toiminut Richard Faltin oli opiskellut Leipzigin Konservatoriossa mu-

siikinteorialla Hauptmannin johdolla. Hauptmannilainen dialektiikka ei kuitenkaan kulkeutunut Krohnin teorioihin, vaan hän tukeutui johdonmukaisesti Riemannin teoksista oppimaansa funktioteoriaan ja harmoniseen dualismiin.

Duuri-mollitonaalisuuden universaalisuus ja luonnollisuus

Käsityksellä, jonka mukaan musiikki perustuu tavalla tai toisella luontoon, on ikiaikaiset perinteet länsimaisessa musiikkikäsityksessä ja musiikinteoriassa. Riemann on yksi tunnetuimmista teoreetikoista, jotka ovat rakentaneet oppinsa musiikin luonnollisuuden varaan, ja myös tässä kysymyksessä Krohnin tuotannosta löytyy yhtäläisyyksiä Riemannin käsitysten kanssa.

Riemann puolusti väkevästi duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuutta. Duuri-mollitonaalisuus alkoi 1900-luvun alun uuden musiikin toimesta hajota Riemannin ympärillä, minkä seurauksena hänen luontoideansa sai voimakkaan konservatiivisia sävyjä. Tunnetuin esimerkki tästä on Riemannin kiista sointujen etumerkkejä vapaamielisesti käyttäneen läheisen oppilaansa Max Regerin kanssa – kiistasta raportoitiiin myös *Säveletär*-lehdessä vuonna 1908 (”Vastakkaisia musiikkisuuntia Saksassa”).⁵

Riemann uskoi, että länsimainen duuri-mollitonaalisuus on universaali ilmiö, johon kaikki musiikki viime kädessä palautuu. Esimerkiksi keskiajan kirkkosävellajit olivat duuri-mollitonaalisuuden muunnoksia, ja sama päti myös ei-eurooppalaiseen musiikkiin. Riemann myös katsoi, että ihminen kuulee yksinäisen melodian pohjimmiltaan duuri-mollitonaalisesti soinnutetuksi. Hän käytti tästä ilmiöstä nimeä ”sointuedustus” (*Klangvertretung*): yksinäiselläkin melodialla on aina duuri-mollitonaalinen perusta. Näissä käsityksissään Riemann erosi edeltäjästään, belgialaisesta musiikintutkijasta François-Joseph Fétisistä, jonka nä-

5 Vuonna 1910 *Säveletär*-lehdessä ilmestyi myös artikkeli otsikolla ”Hugo Riemann ja ’vasemmistosäveltäjät’”. Termi ”vasemmistosäveltäjä” viittasi säveltäjän moderniin tyyliin ja asenteeseen, ei poliittiseen vasemmistolaisuuteen sanan nykyisessä merkityksessä.

kemyksen mukaan on olemassa useita tonaalisuuksia – länsimainen duuri-mollitonaalisuus on vain yksi niistä. Olen aikaisemmassa tutkimuksessani (Huttunen 1993) pyrkinyt osoittamaan, että Krohnin aikalaisen ja kiistakumppanin Heikki Klemetin tonaalisuus käsitys vastasi läheisesti Fétisin tonaalisuusidea – samaan aikaan Klemetti pyrki musiikinhistorioitsijana Riemannin tavoin seuraamaan musiikin sisäistä ja ennen muuta tonaalista kehitystä.

Riemannille funktio-oppi oli kuvaus tonaalisen musiikin olennaisesta ”musiikillisesta logiikasta”. Riemannin merkittävä, tosin kirjoittajansa musiikkitieteellistä ohjelmaa vahvasti toteuttava kirja *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (1961 [1898]) perustuu siihen ajatukseen, että musiikinteorian historia on musiikin yleispätevien periaatteiden vähittäistä löytämisen historiaa. Kirjan viimeinen kokonaisuus, joka alkaa kenraalibasson jälkeisestä aikakaudesta, on otsikoitu ”Musikalische Logik”, ja se käy huolellisesti läpi sitä, miten duuri-mollitonaalisuuden lainalaisuudet on edeltävän 150 vuoden aikana löydetty. Riemann antaa ymmärrettävästi suuren merkityksen ja painoarvon Rameaulle: ”- - hän [Rameau] pyrki ensimmäisenä luomaan opin, joka selittää soinnun merkityksen satsin logiikalle (Riemann 1961 [1898], 479).”⁶ Kun otetaan huomioon, että Rameau muotoili ensimmäisenä funktio-opin periaatteet, käy ilmeiseksi, että musiikillinen logiikka on kytköksissä funktioteorian periaatteisiin.

Kuten edellä todettiin, Riemann hylkäsi alasävelsarjan idean vähittäisesti. Vuodesta 1905 eteenpäin Riemannin kiinnostus siirtyi ihmismieleen ja niihin mentaaliin⁷ periaatteisiin, jotka takaavat duuri-mollitonaalisuuden luontoperustan. Hän ryhtyi tukeutumaan käsitteeseen *Tonvorstellung*, joka nähdäkseni voitaisiin suomentaa luontevimmin ”sävelrepresentaatioksi”. Toinen mahdollinen suomennos olisi ”sävelmielle”, mutta ”sävelrepresentaatio” kuvastaa mielestäni

6 ”- - er zuerst versucht hat, eine *Lehre von den Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes zu schaffen.*”

7 Käytän tässä yhteydessä termiä ”mentaalinen” mieluummin kuin ”psykkinen”, koska Riemannin erittelemät mielen periaatteet eivät olleet psykologiaa ainakaan hänen oman aikansa kokeellis-empiirisessä merkityksessä.

paremmin *Tonvorstellungin* kytkeytymistä havainnoituun säveltaiteeseen. Aikaisemmassa tuotannossaan Riemann oli tukeutunut akustiikkaan, jonka yhtenä osana alasävelsarjan oli määrä todistaa harmoninen dualismi. Kun akustiikka jäi taakse, Riemann alkoi uskoa, että mielen sävelrepresentaatiot takaavat duuri-mollitonaalisuuden universaalisuuden ja luonnollisuuden. Sävelrepresentaatioita koskevan teorian kehittäminen jäi Riemannilta ilmeisesti kesken, mutta hän julkaisi 1910-luvun puolivälissä kaksi esseettä, jotka luotaavat duuri-mollitonaalisuuden mentaalisia perusteita (Riemann 1914–15; 1916).

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista eikä mielekästä yrittää vastata siihen vaikeaan kysymykseen, mihin aikansa filosofiseen suuntaukseen Riemann tukeutui opissaan sävelrepresentaatioista. Hänen kohdallaan on usein puhuttu uuskantilaisesta vaikutuksesta, mikä on sikäli luonnollinen tulkinta, että uuskantilaisuuden keskeiset ajattelijat (esimerkiksi Wilhelm Windelband ja Heinrich Rickert) pyrkivät usein löytämään humanististen tieteiden (saksalaisittain ”hengentieteiden”, *Geisteswissenschaften*) mentaalisia perusteita esikuvanaan Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikki*; vahvana periaatteena oli usein rajanveto luonnon- ja humanististen tieteiden välille. Toisaalta voisi olla perusteltua liittää Riemannin ajatukset silloin ajankohtaisiin fenomenologisiin keskusteluihin. Fenomenologian kantaisänä pidetty Franz Brentano oli kiinnostunut ennen muuta mielen periaatteellisista toimintatavoista, ja samaa projektia jatkoi hänen oppilaansa Edmund Husserl osassa tuotantoaan, kuten musiikkia esimerkkinään käyttävässä teoksessaan *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917). Fenomenologista tulkintaa tukee myös se, että Riemann oli yhteyksissä fenomenologi ja psykologi Carl Stumpfiiin, joka oli kiinnostunut muun ohella musiikin havaitsemisesta (muun muassa konsonanssin ja dissonanssin problematiikka, jonka Stumpf pyrki ratkaisemaan ”sävelsulautumisen” [*Tonverschmelzung*] käsitteellä sekä luomalla kaksi uutta käsitettä, ”konkordanssin” ja ”diskordanssin”). Riemann sai vaikutteita monista Stumpfin ideoista, mutta toisaalta myös moitti Stumpfia ja muun muassa sävelsulautuvuuden käsitettä eräissä yhteyksissä (ks.

esim. Riemann 1928 [1908], 50–53).⁸ On myös olemassa perusteita kritisoida Riemannia siitä, että hän ei sitoutunut mihinkään vahvaan filosofiseen ajatussuuntaan, vaan todellisuudessa vain kuvasi oman kulttuuriseen menneisyyteensä kuuluneita tonaalisuuden periaatteita – siis eräänlaista *common sense* -filosofiaa, jossa hankalat asiat ratkaistaan antamalla niille uusia nimiä.

Krohnin tapauksessa ilmeisin yhtäläisyys kaikkiin näihin ideoihin löytyy tonaalisuuden universaalisuutta koskevista näkemyksistä. Oletettavasti kirkkomusiikkitaustastaan johtuen Krohn oli *Harmoniaopissa* erityisen kiinnostunut kirkkosävellajien olemuksesta. Viitaten muun muassa Riemanniin ja Heinrich Schenkeriin hän toteaa yksiselitteisesti:

Parhaat nykyaikaiset teoreetikot ovatkin havainneet ja tunnustaneet, että n.s. kirkkosävellajit pohjaltaan ovat vain duuria ja mollia --. (Krohn 1923, 253.)

Krohn toistaa saman idean kärkevään sävyyn:

Yhdymme siis niihin, jotka väittävät koko kreikkalaisnimisen kirkkosävellajiluettelon olevan vain ”sumua silmiin” ja vaativat kirkkosävellajien soinnutuksen samalle tonaaliselle pohjalle kuin muunkin musiikin. (Krohn 1923, 254.)

Tämän jälkeen Krohn antaa seikkaperäisiä ”arkaaisen soinnutuksen” ohjeita, tavoitteena on aikaansaada ”vanhasteleva sävy” (mts, 255–256.) Kuten kaikkeen *Harmoniaopissa* myös tähän liittyy sävellysharjoitus: ”Soinnutettava arkaistiseen tyyliin sävellettyjä sävelmiä, noudattaen arkaistisen soinnutuksen vaatimaa tarkempaa säännösteilyä” (mts, 260).

En ole löytänyt Krohnin tuotannosta termiä ”musiikillinen logiikka”, mutta Krohn viittaa jossain määrin samassa hengessä musiikilli-

8 Stumpfin laajemmasta vaikutuksesta musiikintutkimukseen, erityisesti musiikkipsykologiaan ks. Allesch 2003.

sen ”energetiikan” teoreetikkoon Ernst Kurthiin ja tämän käsitykseen melodisen liikkeen ”kineettisestä energiasta” (Krohnin termin ”liiketeho”). Vastaavalla tavalla liike on Krohnin mukaan myös harmonian ydinominaisuus. (mts, 54.) Kun ajatellaan, että funktio-oppi oli Krohnille universaalin duuri-mollitonaalisuuden teoria, niin musiikillisen logiikan idea on mielestäni yleisellä tasolla läsnä näissä lausumissa, vaikka Krohn tukeutuu tässä kohden Kurthiin eikä Riemanniin.

Krohn on perinteisesti nähty uuden musiikin vastustajaksi – imago, jolle löytyy epäilemättä monia perusteita hänen elämästään ja kirjoituksistaan. *Harmoniaopissa* käsitellään jonkin verran ajan uuden musiikin tekniikoita, joihin Krohn suhtautuu epäillen. Uudelle musiikille ominaisia tekniikoita ovat erityisesti ”kaksoissoinnut”, joiden yhteydessä Krohn mainitsee Ernest Pingoud’n ja Aarre Merikannon (1923, 166), sekä Arnold Schönbergin teoksessaan *Harmonielehre* (1911) esittelemät kvarttisoinnut, jotka ovat ”aivan keinotekoisesti rakennettuja päällekkäisistä intervaleista eivätkä siis ole verrattavissa sävelten luonnollisista suhteista johtuviin kantasointuihin ja niiden johdannaisiin” (mts, 167). Samaan yhteyteen näyttäisi sisältyvän pieni myönnytys ihmisen kuulemistavan relatiivisuudelle, jonka muotoilu paljastaa myös sen, että Krohnkin piti ihmismieltä musiikin luonnollisuuden kriteerinä: ”Tonaalisen tajuntakyvyn ulottuvaisuus riippuu tietenkin sekä yksilöllisestä että aikakautisesta kehityksestä (mts, 167).” Seuraava äärimmäisen modernisuuden tulkinta saattaa viitata Schönbergin ”sointivärimelodiaan” tai kenties Debussyn impressionismiin: Krohnin mukaan säveltäjät, ”jotka kokonaisissa sävellyksissä syrjäyttävät tahallisesti kaiken soinnullisen rakenteen, nojautumalla yksinomaan orkesterisointimien vaihteleviin sointiaineisiin. Se on lopulta vain yhtä ääretöntä, rannatonta hajasoinnustoa (mts, 167).”

Otan vielä yhden esimerkin *Musiikin teorian oppijakson* ulkopuolelta, nimittäin hakusanan ”Atonaalisuus”, jonka Krohn kirjoitti vuonna 1931 ilmestyneeseen *Ison tietosanakirjan* ensimmäiseen osaan. Krohnin käsitys atonaalisuudesta on häilyvä, mutta se on samalla paljastava kuvaus hänen tonaalisuusideastaan. Atonaalisuus on Krohnin mukaan mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä, jollaisena sitä tavataan jopa Mozartin teoksissa. Kuitenkin itsessään ”a. on mahdottomuus, sillä inhimillisen säveltäjün-

nan ei ole mahdollista olla havaitsematta yhteyksiä toisiaan seuraavien taikka yhtä aikaa soivien sävelten kesken”. Krohnin mukaan eräät suomalaiset ”nuoremmat” säveltäjät ovat olleet atonaalisuuden edustajia, heistä ”toiset kuitenkin jo ovat havainneet sen rajoittuneisuuden ja palanneet tonaalisuuden pohjalle”. (Krohn 1931, 93.) Krohnin näkemys, joka kytkeytyy musiikin mentaaliseen käsitystapaan, on sovitettavissa yhteen Riemannin myöhäisen tonaalisuuskäsityksen kanssa. Krohnin atonaalisuuskäsitys on jossain määrin sekava, ja hänen negatiivinen asenteensa paljastuu siitä, että hän ei epäröi paheksua ilmiötä, jonka hän itse on hetkeä aikaisemmin todennut mahdottomaksi. Voidaan hyvällä syyllä kysyä, onko mieltä paheksua sellaista, mikä on muutenkin mahdotonta. Konservatiivi Krohn ei ehkä ollut oikea henkilö kirjoittamaan atonaalisuus-hakusanaa vuonna 1931, mutta tämä pieni mielipiteenilmaus todistaa, että Krohn näki tonaalisuuden lakien perustuvan vahvasti ihmismielen luonteeseen. Asian tarkempi pohdinta jää puuttumaan tälläkin kertaa: duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuus oli Krohnille ilmeisesti ennen muuta luonnonfilosofiaa (jota hän ei kuitenkaan kehitellyt pitemmälle), ei empiiristä luonnontiedettä tai psykologiaa.

Rytmi-, polyfonia- ja muoto-oppi

Krohnin Riemann-reseptio keskittyi ennen kaikkea sävel- ja harmoniaoppiin. Sen sijaan rytmi-, polyfonia- tai muoto-opin alalla ei ole havaittavissa perusluonteista Riemannin vaikutusta. Riemann esiintyy *Polyfoniaopissa* yksittäisten kontrapunktisten ratkaisujen lähteenä. *Rytmiopissa* tukeudutaan Riemannin säekaarimerkintätapaan. Muotoopin lähdeluettelossa ei ole yhtään Riemannin teosta.

Krohnin rytmi- ja muotokäsitys poikkesi olennaisesti Riemannin teorioista. (Krohnin mukaan rytmi ja muoto ovat pohjimmiltaan yksi ja sama ilmiö.) Siinä missä Riemann näki kohoiskuisuuden tai -tahtisuuden kaiken rytmien ja muodon fundamentiksi, Krohn tukeutui antiikkisiin runojalkoihin ja niiden johdannaisiin. Krohnin omaelämäkerran *Sävelmuistoja elämäni varrelta* ainoa viittaus Riemanniin liittyy juuri tähän eroavaisuuteen (Krohn 1951, 126). Molemmat teoreetikot toki sitoutuivat A. B. Marxista juontuvaan muoto-opin (*Formenlehre*)

traditioon, jonka mielenkiinto kohdistui abstraktien muototyyppien kodifointiin. On erotettu toisistaan muototeoreettinen realismi ja nominalismi. Edellinen – tyypillisesti juuri perinteinen muoto-oppi – tutkii muotoja ikään kuin abstrakteina platonisina ideoina tai yleiskäsitteinä, jälkimmäinen taas näkee muodot eräänlaisiksi etiketeiksi, joita voidaan liimata yksittäisiin sävellyksiin ja joiden avulla voidaan eritellä sävellysten yksilöllisiä piirteitä. On myös mahdollista spekuloida *Musiikin teorian oppijakson* suurella kokonaisidealla: jos musiikinteoria lähti liikkeelle pienistä elementeistä, niin sen huipennus – muoto-oppi – on mahdollista nähdä elementtien perustalle rakennetun järjestelmän lopulliseksi tulokseksi ja huipennukseksi.⁹

Lopuksi

Vertailu osoittaa, että Riemannilla on ollut perustava vaikutus moini Krohnin vakaumuksiin. Yhtäläisyydet koskevat tosin lähinnä niitä musiikinteorian haaroja, joiden Krohn-lähtöinen vaikutus on ollut Suomessa vähäisintä. Krohnin rytmii- ja muototeorioita on opetettu meillä – huolimatta Krohniin samanaikaisesti kohdistuneesta kritiikistä – kokemuksen mukaan vielä 1990-luvulla, kun taas soinnutuksen ja sointuanalyysin alalla funktio-oppi on korvautunut astemerkinnöillä, joiden tärkeitä oppikirjoja ovat olleet Erkki Salmenhaaran *Sointuanalyysi* (1968) ja *Soinnutus* (1970). Uskallan silti väittää, että Krohnin Riemann-reseption tutkiminen edistää suomalaisessa kontekstissa tärkeällä tavalla musiikillista itsetuntemusta. Tässä voidaan muistuttaa R. G. Collingwoodin näkemyksestä, jonka mukaan historian päämääränä on ”self-knowledge of mind”.¹⁰

Jos Krohnin Riemann-reseptiota tarkastellaan yksiviivaisesti meidän aikamme näkökulmasta, monetkaan Krohnin ideat eivät vakuuta

9 *Musiikin teorian oppijakson* ensimmäisen osan, *Rytmiopin*, alkulauseesta käy ilmi, että teossarjan oli alun perin määrä päättyä ”Muoto- ja Soitinnusoppiin” (Krohn 1958 [1911], 7).

10 Tämän artikkelin aihepiiriin osalta on syytä mainita kaksi suomalaista väitöskirjaa: Arvo Sotavallan *Zur Konsonanztheorie* (1923) ja Jouko Tolosen *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969).

nykylukijaa. Osa ideoista vaikuttaa selkeästi virheellisiltä (duuri-mollitonaalisuuden universaalisuus ja luonnollisuus), ja joissain tapauksissa Krohnin tarkastelutapa tuntuu arveluttavalta (spekulaatiot duurin ja mollin dualistisesta suhteesta). Krohnin harmoniateorialle soisi kuitenkin nykytutkijoiden mielenkiinnon. Viime vuosikymmeninä on puhuttu uusriemannilaisuudesta, jonka vastineeksi voisi hyvinkin luoda sointuteoreettisen, ”kaiken” musiikin harmoniaa koskevan ”uuskrohnilaisen” tutkimusintressin. Lisäksi, kuten edellä kävi ilmi, Krohn viittasi myös muun muassa Kurthiin, Schenkeriin ja Schönbergiin – siis teoreetikoihin, jotka ovat ajankohtaisia nykypäivän musiikinteorian suuntauksissa.

Voi tavallaan harmitella sitä, että *Musiikin teorian oppijakso* ilmestyi laajana teoksena vain suomeksi. Krohn esitteli teorioitaan saksan kielellä laatimissaan artikkeleissa, mutta hänen teoreettinen järjestelmänsä jää koko laajuudessaan maailmankielillä käytävän keskustelun ulkopuolelle. Edellä on kuitenkin viitattu siihen, että musiikinteoreettisen terminologian suomentaminen oli olennainen osa elementtien varaan rakentuvaa oppijärjestelmää.

Tässä artikkelissa käsiteltyjen seikkojen valossa *Musiikin teorian oppijakso* kytkeytyi kahteen suureen musiikinteorian kehityslinjaan, joiden avaimena on Krohnin suhde Riemanniin.

Yhtäältä – ja pitkälti Riemannin kautta – *Säveloppi* ja *Harmoniaoppi* jatkoivat sitä perinnettä, joka alkoi Zarlinosta ja jatkui Rameaun, Weberin, Hauptmannin, Helmholtzin, Oettingenin ja Riemannin välityksellä sävel- ja harmoniateoreettisiin pohdintoihin duurin ja mollin perusominaisuuksista, luonnollisuudesta ja dualistisesta suhteesta. Toisaalta *Rytmioppi* ja *Muoto-oppi* kytkeytyivät saksalaiseen muototeorian perinteeseen, jonka edustajia ovat olleet Heinrich Christoph Koch, A. B. Marx, Riemann ja lopulta Krohn. Yhteys Riemanniin rajoittuu tässä kohden yleiseen ideaan muoto-opista; tarkat muototeoreettiset näkemyksensä Krohn keksi ja omaksui muualta.

Voidaan perustellusti väittää, että Krohn, joka julkaisi aktiivisesti vielä 1950-luvulla, oli viimeinen suuri musiikinteoreetikko, mikäli suurella teoreetikolla tarkoitetaan tutkijaa, joka pyrkii luomaan kaiken kattavia teorioita siitä, mikä hänen perspektiivistään katsottuna on musiikkia. Kaikesta ideoiden samankaltaisuudesta huolimatta Krohn

ei ottanut näkemyksiään sellaisinaan Riemannilta, vaan hän modifioi ja tulkitsi niitä oman järjensä mukaisiksi. Krohnin Riemann-tuntemusta osoittavat paitsi laajat perusideat myös esimerkiksi *Polyfoniaoppiin* sisältyvät pienet viittaukset Riemannin äänenkuljetuksellisiin ratkaisuihin: tällaiset viittaukset eivät olisi olleet mahdollisia ilman perinpohjaista Riemann-tuntemusta. Krohnin Riemann-suhdetta voidaan kutsua ennen kaikkea omaksumiseksi, ei opiskeluksi puhumattakaan valmiiden ideoiden kopioinnista.

Kirjallisuus

- Allesch, Christian G. 2003. Zur Rezeption von Carl Stumpfs Tonpsychologie. Teoksessa *Musik und Sprache: Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*. Toim. Margaret Kaiser-El-Safti & Matthias Ballod. Würzburg: Königshausen & Neumann, 225–236.
- Anonyymi 1908. Vastakkaisia musiikkisuuntia Saksassa (Hugo Riemann & Max Reger). *Sävelletär* 3 ja 5/1908, 29–30 ja 50–54.
- Apajalahti, Hannu 1993. From Rhythm to Form: Ilmari Krohn's Systematic Theory of Musical Rhythm and Form. Teoksessa *Sibelius-Akatemian Aikakauskirja Sic 1993*. Toim. Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 42–74.
- Dahlhaus, Carl 1988 [1967]. Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff. Teoksessa *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag, 291–298.
- Gurlitt, Willibald 1950. *Hugo Riemann (1849–1919)*. Teoksessa *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 1950, Nr. 25. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften der Literatur in Mainz.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriakirjoituksen synty Suomessa: Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta: Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1958 [1911]. *Musiikin teorian oppijakso I. Rytmioppi*. Toinen painos. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso II. Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso III. Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1927. *Musiikin teorian oppijakso IV. Polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1931. Atonaalisuus. Teoksessa *Iso Tietosanakirja I*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso V. Muotooppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: WSOY.
- Laitinen, Martti 2014. *Uupumaton uurastus: Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaitelle*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Malmgren, Markus 2015. *Nuotin vierestä soittamisen taito: Näkökulmia kenraalibasson olemukseen*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Mantere, Markus 2017. Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä: Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 40-luvuilla. *Musiikki* 1-2/2017, 86–112.
- Mickelsen, William C. 1977. *Hugo Riemann's Theory of Harmony*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo 1890. *Kathechismus der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Satz)*. Vierte Auflage. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo 1900. *Die Elemente der musikalischen Aesthetik*. Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
- Riemann, Hugo 1902. *Grosse Kompositionslehre. I Band. Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*. Berlin: Verlag von W. Spemann.
- Riemann, Hugo 1904–1913. *Handbuch der Musikgeschichte* I–III. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo 1914–15. Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21–22.
- Riemann, Hugo 1916. Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 23.
- Riemann, Hugo 1928 [1908]. *Grundriss der Musikwissenschaft*. Vierte Auflage. Leipzig: Verlag von Quelle & Mener.
- Riemann, Hugo 1961 [1898]. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Dritte Auflage. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Sointuanalyysi*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1970. *Soinnutus: Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. Helsinki: Otava.
- Sotavalta, Arvo 1923. *Zur Konsonanztheorie*. Helsinki: Sana.
- Tolonen, Jouko 1969: *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta*. Helsinki (omakustanne).

Miten Sibeliuksesta tuli klassikko Suomessa?

I

Tänä päivänä tuskin kukaan kiistää, että Sibelius on klassikko niin Suomessa kuin Suomen ulkopuolella. Hän ei ole vain ”kansallinen klassikko” (jos tällaista enemmän tai vähemmän pejoratiivista ilmausta halutaan välttämättä käyttää), vaan myös kansainvälinen klassikko, joka voidaan rinnastaa kehen tahansa länsimaisen musiikin kuuluisaan nimeen.

Milloin Sibeliuksesta tuli klassikko? Oliko hänellä klassikon status 1920-luvulla, jolloin hän viimeisteli viimeiset julkisuuteen tulleet suuret teoksensa, vai saavuttiko hän klassikon statuksen jo aiemmin? Miten nuoreksi neroksi leimatusta säveltäjästä tuli klassikko, ja mitkä olivat ne olosuhteet, jotka mahdollistivat tuon nousun?

William Weberin (1992) mukaan klassikot – niin säveltäjät kuin sävellykset – alkoivat hahmottua osaksi musiikkielämää 1700-luvun Englannissa, jossa alettiin järjestää historiallisista teoksista koostuneita konsertteja. Nämä konsertit olivat lähtökohta 1800-luvun julkiselle konserttielämälle, joka oli olennaisesti klassikoiden kulttuuri.

Niin tärkeitä kuin konserttiohjelmat olivat klassikoiden kasvavalle ihailulle, ne olivat kuitenkin vain ilmiön ulkokohtainen edellytys. Asian aatteellinen puoli oli paljon tärkeämpi.

1800-luvun säveltäjäkultti perustui kahteen keskeiseen käsitteeseen: ”nerous” ja ”klassikkous”. ”Nero” oli säveltäjä, jonka nähtiin elävän erillään porvarillisesta yhteiskunnasta ja joka loi teoksensa ”originaalisesti”. Originaalinen luominen ymmärrettiin toiminnaksi, joka oli uudistuksellista ja joka perustui välittömään inspiraatioon. Nerouden imagoa ei haitannut se, että taitelijat olivat todellisuudessa riippuvaisia porvarillisesta maailmasta. Kuvaan liitettiin uskonnollis-sävytteisiä piirteitä: inspiraatio nähtiin jumalankaltaiseksi luomistoi-

minnaksi. ”Klassisuuden” idea lisäsi historiallisen ulottuvuuden tähän kokonaisuuteen. Säveltäjänero oli 1800-luvun yleinen ihanne; ”säveltäjäklassikkoo” ympäröi historiallisen hahmon lumous.

1800-luvun alun saksalainen niin kutsuttu klassisistinen estetiikka oli musiikillisten klassikoiden vakiintumisen tärkeä taustatekijä. Tämä ajatussuunta loi – osittain kirjallisuuden Weimarin klassismin pohjalta – wieniläisklassismin käsitteen, ja se antoi suuntaviivoja myös muiden aikakausien ymmärtämiselle. Taustalla oli sanan ”klassisuus” kaksoismerkitys: yhtäältä klassismi on tyyli, toisaalta mitä tahansa tyyliä edustavasta taiteesta voi tulla klassista, jos se on riittävän ”arvokasta” saavuttaakseen tuon epiteetin.¹¹

Monet klassikkokäsityksemme piirteet voidaan johtaa saksalaisesta klassisistisesta estetiikasta. Klassikko on ihminen, jonka sävellyksiä pidetään ajattomina ja ikuisina: hänen teostensa ihailu – niin konserttiteoksina kuin musiikinopiskelijoiden esikuvina – säilyy riippumatta musiikkimaun muutoksista. Jopa marxilainen taidefilosofia, jonka mukaan taideteokset ovat riippuvaisia yhteiskunnan kulloisistakin taloudellisista ominaisuuksista, tunnustaa klassikoiden muuttumattoman aseman. Klassikko on tyypillisesti joku, jonka elämä ja persoonallisuus ovat ikään kuin yhteistä omaisuutta. Erityisesti Beethovenin imagolla – oli se totuudenmukainen tai ei – on ollut suuri vaikutus monien klassikoiden julkikuvaan, mukaan lukien Sibelius.¹²

Klassikoita ei ole tavallisesti käsitetty toisistaan irrallisiksi. Niin historiankirjoituksessa kuin konserttiohjelmassa heidät tyypillisesti ymmärretään erityiseksi ryhmäksi säveltäjiä. Viime vuosina on ollut paljon puhetta ajatteluamme hallitsevasta musiikin tai klassikoiden kaanonista (ks. Bergeron & Bohlman [toim.]; Citron 1993; Dahlhaus 1977, 149–171; Kerman 1985, 70–72; Kerman 1994 [1983]). Olen toisesa yhteydessä esittänyt, että kaanon on tradition vääjäämättömän voiman meihin syvästi juurruttama ajattelutapa, jota ei voi kumota tai kritisoida ”ulkoa käsin”: meidän omaksumaamme historiallis-

11 Näistä kysymyksistä ks. esim. Dahlhaus 1977, 232–233; Finscher 1967, 9–23; Huttunen 1993, 147–153; Reimer 1986, 242; Zenck 1982, 283.

12 Beethovenin imagosta ks. esim. Comini 1987; Schmitz 1927.

ta tietoisuutta tai ajattelua ei voi ymmärtää kaanonista irrotettuna (Huttunen 1995a).

Kun tutkimme yksittäisen säveltäjän (esimerkiksi Sibeliuksen) klassikon asemaa, emme voi rajoittaa asian tarkastelua vain säveltäjän muuttuvaan rooliin konserttiohjelmassa tai häntä koskeviin yksittäisiin mielipiteisiin. Tutkimuksen pitää omaksua laajempi näkökulma, joka kohdistuu musiikin historiaa koskevan ajattelun kokonaisvaltaiseen kehitykseen, toisin sanoen tutkimuksen pitää ymmärtää itsensä historiallisen tietoisuuden kritiikiksi.

II

Suomessa on perinteisesti vallinnut kaksi kilpailevaa näkemystä Sibeliuksen musiikista: toinen pitää Sibeliusta ensi sijassa kansallisena säveltäjänä, ja toinen painottaa hänen musiikkinsa sinfonista – ja sen myötä universaalialuonnetta. Kumpikin idea sai alkunsa jo varhain. Viitteitä nationalistisesta asenteesta voidaan nähdä jo artikkelissa, jonka nimettömäksi jäävä kirjoittaja laati *Uuteen Suomettareen* 21.4.1889; kyseessä on täytynyt olla yksi ensimmäisistä julkaistuista teksteistä, jossa Sibeliuksen musiikkia käsitellään suomen kielellä. Kuvaillessaan Sibeliuksen teosta *Teema* ja variaatioita, joka oli syntynyt edellisenä vuonna, kirjoittaja kuvaa myös Sibeliuksen kansallisia taipumuksia: ”Merkillisin oli tässä kompositionissa itse tema; se osoitti, että hra S. on puhdas suomalainen ja että hän täysin ymmärtää sen hiljaisen surumielisyyden, joka kansallemme on omituinen.”

Kullervon esitykset 1892 ja 1893 ja niitä koskeneet ennakkouutiset ja arvostelut merkitsivät nationalistisen Sibeliuksen käsityksen läpimurtoa. Tämä pätee erityisesti Oskar Merikannon innostuneisiin ennakkouutisiin ja arvosteluihin; hänen lauseensa ”[t]untemme nämä sävelet omiksemme, vaikka emme ole niitä koskaan sellaisina kuulleet” (*Päivälehti* 28.4.1892) pitkälti kiteyttää nationalistisen estetiikan perusideat.

Sinfonisuutta painottava Sibeliuksen-idea tavataan muun muassa sinfonian nro 2 kantaesityksen kritiikissä, jonka Evert Katila julkaisi *Uudessa Suomettarella* 9.3.1902. Katilan mukaan sinfonia ylipäänsä on ”soitinmusiikin korkein muoto”. Sibeliuksen oli toisella sinfoniallaan

osallistunut ”sinfonian uudelleen eläyttämiseen”; ”D-duuri sinfonia on toinen, uudenaikainen Sinfonia eroica”. Joka tapauksessa nationalistinen käsitys Sibeliuksen teoksista hallitsi niiden varhaista reseptiota Suomessa. Nationalistinen idea saavutti sekä huipennuksensa että loppunsa 1930-luvulla.

Kullervon ja *En sagan* jälkeen Sibeliusta kohtasi sävellyksellinen kriisi, jolla oli kytkös Suomen tuolloiseen musiikkielämään. Kriisin luonne käy ilmeiseksi, jos tarkastelemme hänen 1890-luvun teoksiaan musiikinlajien (”genrejen”) näkökulmasta. Musiikinlajit – kuten sinfonia, jousikvartetto tai operetti – eivät eroa toisistaan vain ”sisäisten” piirteidensä vuoksi; jokaisella musiikinlajilla on myös oma sosiaalinen roolinsa musiikkikulttuurissa. Kuten esimerkiksi Carl Dahlhaus on esittänyt, musiikkisosiologian tulisi olla vahvasti musiikinlajien tutkimusta, koska tämä näkökulma auttaa ymmärtämään musiikin sisäisten ominaisuuksien yhteyden kyseisen musiikin yhteiskunnallisiin merkityksiin (ks. Dahlhaus & Mayer 1982, 109).

Kullervo ei edustanut selkeästi mitään aikakautensa musiikinlajia. Jälkikäteen on ehkä mahdollista löytää samankaltaisuuksia *Kullervon* ja eräiden kuorolle ja orkesterille 1800-luvulla sävellettyjen teosten välillä, mutta *Kullervon* ainutlaatuisuus käy ilmeiseksi, jos tarkastelemme sen esityksiä ja merkitystä 1890-luvun alkupuolen yhteiskunnallisessa kontekstissa. *Kullervon* esitykset 1892 ja 1893 eivät olleet tavanomaisia konsertteja. Niillä oli ainutlaatuinen isänmaallinen luonne, ja oli mahdotonta ajatella sellaisten musiikkitilaisuuksien jatkumista loputtomiin. Tietyissä mielessä sama perusongelma koski myös kaikkia Sibeliuksen sävellyksiä *En sagasta* lukien. Tietoisesti tai ei, Sibeliukselle ei ollut helppoa löytää sellaisia musiikinlajeja, jotka olisivat suoneet hänelle selväpiirteisen ja tyydyttävän aseman Suomen musiikkikulttuurissa.

Sinfonia nro 1 (1899) voidaan nähdä ratkaisuksi tähän tilanteeseen. Se ikään kuin asetti erilaiset sävellystyyppit omille paikoilleen Sibeliuksen tuotannossa. Sinfoniasta, kuten myös Sibeliuksen teoksia sisältäneistä sinfoniakonserteista, tuli Sibeliuksen tuotannon peruskiviä. Tällaisilla konserteilla oli uudenlainen ja erityinen luonne: niitä voidaan kutsua kansallisiksi sinfoniakonserteiksi. Sibeliuksen läsnäolo

näissä konserteissa, erityisesti silloin, kun hän toimi omien teostensa kapellimestarina, lisäsi konsertteihin liittynyttä kansallista ja usein spontaania innostusta. Kansalliset sinfoniakonsertit saavuttivat huipennuksensa vuosina 1915 ja 25, jolloin juhlittiin Sibeliuksen tasavuotissyntymäpäiviä.

Konserttien kahtalainen luonne musiikillisina ja isänmaallisina tapahtumina selittää varhaisen Sibeliusta koskeneen kirjoittelun luonnetta. Kirjoituksissa olivat esillä sekä kansallisuus että sinfonisuus edellisen ollessa selvästi hallitseva näkökanta.

Sibeliuksen musiikin yleistä kansallista luonnetta alettiin analysoida vähitellen. Hänen nimensä mainitaan L. H. Westrinin kirjassa *Käsikirja soitannosta ja soittokoneista* (1892), joka on kummallinen yhdistelmä suomalaisten kirkkojen urkuja koskevaa luettelotietoa ja virheellisiä tietoja musiikin historiasta (Westrin 1892, 73). On vaikea kuvitella, että edes Westrinin aikalaiset olisivat ottaneet hänen kirjaansa vakavasti, mutta 1900-luvun vaihteen tienoilla esitettiin jo perusteltuja pohdintoja Sibeliuksen musiikin merkityksestä ja luonteesta.

Karl Flodin laati Helsingin orkesteriyhdistyksen Euroopan-kiertuetta varten pienen kirjoitelman Suomen musiikin historiasta (Flodin 1900a).¹³ Kirjoituksessaan Flodin nostaa Sibeliuksen suomalaisen musiikin luojaksi. Seuraavina vuosina Flodin esitteli suomalaista musiikkia ulkomaisille lukijoille saksalaisessa lehdessä *Die Musik* (1903) ja ruotsalaisessa tietosanakirjassa *Nordisk familjebok* (1908).¹⁴ Sibeliuksen nimi mainitaan myös Martin Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen suomennoksessa (1904). Kirjan suomentaja Aksel (Axel) Törnudd julkaisi vuonna 1907 kirjasen *Musiikin historia pääpiirteissään*, jossa hän siteeraa Heinrich Pudorin artikkelia ”Zur Geschichte der Musik in Finnland” julkaisussa *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* (Pudor 1901; Törnudd 1907, 91–92). On kiinnostavaa, että Pudor antaa jo tuolloin Sibeliukselle keskeisen merkityksen Suomen kansan innoittajana.

13 Kirjoitus ilmestyi rinnakkain saksaksi ja ranskaksi.

14 Ks. myös Flodin 1898; 1900b.

Otto Anderssonin Sibelius-esseet (Andersson 1911a; 1911b; 1912; 1915) ja Erik Furuhjelmin Sibelius-elämäkerta (ensimmäinen laatuun Suomessa, 1916) merkitsivät uutta vaihetta Sibelius-kirjallisuudessa. Kumpikin kirjoittaja oli omaksunut nationalistisen käsityksen Sibeliuksen merkityksestä Suomen musiikin historiassa, ja nyt oli jo mahdollista arvioida Sibeliuksen omaa uraa aikaisempaa laajemmassa perspektiivissä. Nationalistinen Sibelius-kuva huipentui sitten Heikki Klemetin ja Toivo Haapasen kirjoituksissa 1920- ja 30-luvuilla (ks. erityisesti Haapanen 1924; Haapanen 1940; Klemetti 1921a; Klemetti 1921b).

Musiikkikirjoittelun nationalistit pitivät Sibeliuksen musiikkia ”tosi” suomalaisen musiikin mallina. Sibelius nähtiin – sopusoinnussa 1800-luvun taidefilosofian kanssa – originaaliseksi neroksi, joka kykeni säveltämään kansallista musiikkia vaistonvaraisesti, ilman kansanmusiikin tai muuten laskelmoitujen efektien tietoista hyödyntämistä. Tämän idean erityispiirre oli uskomus, että Sibeliuksen musiikin suomalainen luonne ei ollut tulosta vain hänen henkilökohtaisesta lahjakkuudestaan, vaan ennen kaikkea vuosisataisesta historiallisesta kehityksestä – käsitys, jonka juuret hegeliläisessä filosofassa ovat ilmeiset. Suomen musiikin historia nähtiin kansanhengen ja kansallisen itsetiedostamisen tasaiseksi edistykseksi, joka saavutti lopullisen kehitysvaiheensa Sibeliuksen teoksissa. Haapanen vertasi tätä vaihetta poliittiseen itsenäisyyteen. Hän uskoi, että musiikillinen itsenäisyys luonnehtii tulevaisuudessa suomalaista musiikkia, riippumatta pinnallisista tyylillisistä muutoksista (Huttunen 1993, 101–129; Huttunen 1995b, 86–90).

Tässä kontekstissa Sibelius oli kansallinen nero, mutta hänestä ei voinut tulla klassikkoa. Historiallinen perspektiivi, jossa häntä tarkasteltiin, oli liian kapea.

III

Sibeliuksen merkitys suomalaisten silmissä alkoi asteittain muuttua. Hän vetäytyi vähitellen julkisesta musiikkielämästä. Hänen 70-vuotisjuhlansa olivat mahtavat, mutta niillä oli samalla uudenlainen ”virallinen” leima. Juhlat järjesti Suomen hallituksen asettama komitea. Muutamaa vuotta aiemmin Suomen valtio oli tukenut Sibeliuksen

musiikin levyttämistä Lontoossa, ja oli olemassa myös suunnitelmia ”Sibelius-konserttialin” rakentamiseksi Helsinkiin. Lopulta vuonna 1939 silloisesta Helsingin Konservatoriosta tuli Sibelius-Akatemia.

Sibelius oli edelleen kansallissankari, mutta hänen asemansa Suomessa alkoi institutionalisoitua. Häntä ei enää kannatellut spontaani kansallinen innostus, vaan hän sai Suomessa uudenlaisen, yhtäältä vanhemman, toisaalta jäykemmän imagon. On tuskin väärin väittää, että samassa vaiheessa Sibeliuksen teoksista tuli osa ”normaalia”, ”ruutiinomaista” konserttitoimintaa.

Kiinnostus Sibeliuksen musiikin sinfonista luonnetta kohtaan lisääntyi käsi kädessä edellä kuvattujen muutosten kanssa. Ratkaisevia impulsseja saatiin Isosta-Britanniasta, jossa Sibeliuksen maine oli jo valmiiksi vahva. Näyttää siltä, että Sibeliuksen musiikki merkitsi monille brittiläisille musiikkikirjailijoille jonkinlaista pelastusta tilanteessa, jossa uusi musiikki oli heidän silmissään ajautunut sekavuuden tilaan.

1930-luvulle saakka suomalaiset tutkijat ja kirjoittajat eivät olleet kiinnostuneita – tai kykeneväisiä – tekemään perusteellisia analyyssejä Sibeliuksen teoksista. Tilanne muuttui 1930-luvulla – kiitos yhtäältä brittiläisten vaikutteiden ja toisaalta Ilmari Krohnin toiminnan; Krohnin viisiosainen musiikkitieteellinen pääteos *Musiikin teorian oppijakso*, joka huipentui vuonna 1937 ilmestyneeseen *Muoto-oppiin*, antoi ensi kertaa Suomessa vankkoja terminologisia ja metodologisia välineitä klassisen musiikin muotojen analysoimiseksi. Vuonna 1936 ilmestyneessä artikkelissaan ”Sibelius-tutkielmista” nuori musiikkitieteilijä ja säveltäjä Eino Roiha esitteli Cecil Grayn, Donald Francis Toveyn ja Constant Lambertin Sibelius-analyyssejä. Omassa väitöskirjassaan (1941), jonka aiheena olivat Sibeliuksen sinfoniat, Roiha kuitenkin tukeutui Krohnin analyysim metodeihin. Krohn ei ollut tyytyväinen Roihan tutkimustuloksiin, ja hän julkaisikin pian omat laajat analyysinsä Sibeliuksen sinfonioista (Krohn 1942) ja täydensi analyysijaan kiistellyillä ”tunnelmasisältöjen” (*Stimmungsgesamt*) kuvauksilla, jotka ilmestyivät kahdessa osassa vuosina 1945 ja 46 (ks. myös Krohn 1951, 134–135).

Ensimmäinen suomalainen yritys tavoittaa Sibeliuksen sinfonioiden motiivitekniikka oli tietysti mielessä Jussi Jalaksen käänös Grayn

kirjasta *Sibelius: The Symphonies* (1935); Jalas täydensi laatimassaan käännöksessä Grayn kirjaa omilla analyttisillä havainnoillaan ja korjausehdotuksillaan. Nils-Eric Ringbomin Sibelius-elämäkerran (1948) ansiosta motiivianalyysi tunkeutui muuhun kuin tiukan musiikkianaalyttiseen Sibelius-kirjallisuuteen, ja motiivi-ideasta tuli nopeasti yksi tärkeimmistä Sibeliuksen tuotantoon liitetyistä *topoksista*.

Kuten myöhempi Sibelius-tutkimus on osoittanut, motiivianalyysi on ollut Sibeliuksen yhteydessä täynnä aukkoja, ristiriitoja ja epäjohdonmukaisuuksia. Motiivianalyysin suosiota Suomessa voidaan selittää tieteesosiologian avulla. 1900-luvun alkupuolella suomalainen musiikkitiede oli Richard Whitleyn (1984, 151–159) vaikeasti käännettävän termin mukaisesti ”*fragmented adhocrcy*”: tutkijat toimivat erillään toisistaan, alaa hallitsivat täsmällisten metodien sijasta karismaattiset persoonat, eikä useinkaan ollut mahdollista tehdä eroa akateemisen ja ei-akateemisen kirjoittelun välillä. Toisen maailmansodan jälkeen musiikkitieteestä tuli ”*polycentric profession*”: musiikkitieteilijät olivat nyt riippuvaisempia toisistaan, ja heidän tutkimuksensa olivat teknisesti yhdenmukaisempia kuin 1900-luvun alkupuolella. Edelleen vallitsi kuitenkin suuri ”strateginen epävarmuus”, ja tulokset saattoivat poiketa toisistaan paljonkin yhdenmukaisen metodin (esimerkiksi motiivitekniikka tai krohnilainen muotoanalyysi) sisällä (ks. myös Huttunen 1995c). Sibelius-tutkimuksen käännteet olivat kytköksissä yleiseen henkisen ilmapiirin muutokseen Suomessa. Hävityn sodan jälkeen kansallinen ideologia hylättiin, ja se korvautui luonnontieteiden, eksaktien yhteiskuntatieteiden ja angloamerikkalaisen analyttisen filosofian arvostuksella (Tommila 1989, 201–211).

Sibeliuksen tuotannon sinfonisen luonteen ihailu toi mukanaan uudenlaisia historiallisia näkemyksiä, jotka koskivat sekä hänen elämäänsä että yleistä historiallista asemaansa.

Ringbomin kirjoitukset (1952; 1955) merkitsivät suppeudestaan huolimatta tärkeitä avauksia biografsessa Sibelius-kirjallisuudessa. Hän jakoi Sibeliuksen elämän kolmeen kauteen, joista hän käytti nimityksiä ”romanttinen”, ”klassinen” ja ”synteesi”. Assosiaatio Beethoveniin ei ollut sattumaa; hänestähän oli tullut sekä sinfoniasäveltäjän että biografian paradigmaattinen tapaus, jonka kolmeen kauteen ja-

kautuvan elämän on usein nähty ilmentävän esikuvallista prosessia ”vaikeuksien kautta voittoon”. Beethovenin myytistä tuli Sibeliuksen myytti. Samankaltainen kolmijako on havaittavissa myöhemmin Erik Tawaststjernan mammuttimaisen Sibelius-elämäkerran (1965–88) tulkinnoissa.

Nationalistisen ideologian vesityttyä suomalaiset tutkijat alkoivat pohtia Sibeliuksen merkitystä kansainvälisellä näyttämöllä. Syntyi kaksi tulkintaa: hänen sävellystapansa nähtiin joko klassisen sinfoniaperinteen jatkoksi tai sävellystekniseksi innovaatioksi, joka kuuluu modernin musiikin historiaan. Tämä vastakohta-asetelma ilmenee jo Krohnin ja Roihan Sibelius-tutkimuksista. Edellinen tukeutui traditionalistiseen näkemykseen, jälkimmäinen taas oli vakuuttunut Sibeliuksen musiikin modernista luonteesta.

Krohnilla oli epäileväinen asenne kaikkea uutta musiikkia kohtaan, ja *Musiikin teorian oppijakso* varoittaa toistuvasti rikkomasta perinteisen musiikin malleja. Hän selvästi halusi säilyttää ja monissa tapauksissa restauroida 1800-luvun sävellystekniikoita ja -tapoja. Hän piti tämän mukaisesti Sibeliusta Beethovenin arvokkaan perinteen jatkajana (Krohn 1945, 410). Krohnin analyysimetodit ovat menettäneet asemansa suomalaisessa musiikintutkimuksessa, mutta Sibeliuksen kytkeminen Beethoven-traditioon nousee tasaisin väliajoin esiin akateemisissa ja muissa keskusteluissa.

Säveltäjä ja musiikkikirjailija Sulho Ranta väitti jo vuonna 1932, että Sibeliuksen musiikilla on yhteys ”moderneihin virtauksiin” (Ranta 1932), mutta varsinaisesti Roiha oli se tutkija, joka pohti ensimmäisenä perusteellisesti Sibeliuksen musiikin ”modernia” luonnetta. Roiha oli paitsi tutkija myös säveltäjä, joka oli kiinnostunut muun muassa Hindemithin musiikista. Väitöskirjassaan hän katsoo, että usklassismi on 1900-luvun todellinen tyyli, ja Sibelius ja Hindemith ovat tuon tyylin pääedustajia. Roiha ei väittänyt, että Sibeliuksen musiikki kuulostaisi samalta kuin Hindemithin; yhteinen nimittäjä oli musiikillisen materiaalin vankka organisointi. Tästä päätellen usklassismi merkitsi Roihalle ennen muuta sinfonista tyyliä ja formaalia koherenssia, ei ironiaa tai tyylialluusia. Tutkimuksensa lopussa Roiha (1941, 82–92) tulee utooppisiin johtopäätöksiin: hänen mukaansa Sibeliuksen

sinfoninen sanonta ei takaa vain sinfonian, vaan kaiken musiikin tulevaisuuden. Hieman samantapaisia ajatuksia löytyy Ringbomin Sibelius-biografiasta: kirjoittaja näkee Sibeliuksen musiikissa merkkejä utooppisesta taiteesta, joka on vapaata kaikista normeista ja standardeista (Ringbom 1948, 158).

Roihan ja Ringbomin teosten jälkeen on ollut paljon puhetta Sibeliuksen modernisuudesta. Kontekstista riippuen kirjoittajat ovat painottaneet milloin Sibeliuksen tuotannon impressionistisia, milloin ekspressionistisia, uusklassisia tai rakenteellisia näkökohtia. Vaikka Roihan ja Ringbomin näkemykset ovat myöhemmin korvautuneet realistisemmilla ideoilla, Sibelius on säilyttänyt vahvan asemansa: myöhemmät kirjoittajat ja tutkijat eivät ole olleet vain kiinnostuneita modernin musiikin vaikutuksesta Suomessa, vaan he ovat usein kirjoittaneet uuden musiikin historiaa uusiksi, tulkiten Sibeliuksen sinfonisen tuotannon kilpailukykyiseksi minkä tahansa modernin musiikki-ilmion kanssa.

IV

On lopulta ehkä turha kysyä, milloin Sibeliuksesta tuli klassikko Suomessa. On järkevämpää analysoida niitä ehtoja, joiden varassa hän saavutti tuon aseman. Väitän, että klassikon asema oli mahdollinen vasta nationalistisen idean korvaututtua sinfonisuuden ihailulla. Uskottiin, että motiivianalyysi selittäisi hänen musiikkinsa sisäisen olemuksen ja että Beethoven-vaikutteinen elämän ja tuotannon kolmijako yhdistettynä klassisistisiin tai modernistisiin perusvakaumuksiin ratkaisisi hänen musiikkinsa historiallisen aspektin. Hänen asemansa institutionalisoituminen vahvisti hänen rooliaan klassikkona. Tärkeä merkki hänen klassisesta statuksestaan on ollut puhe ”Sibeliuksen varjosta” suomalaisessa musiikissa. Kuten Mikko Heiniö (1984, 249–250) on osoittanut, tuo kritiikki on ollut luonteeltaan enemmän kulttuurista kuin musiikillista: protestointi on kohdistunut Sibeliuksen asemaan virallisena sankarina, ei niinkään hänen musiikkiinsa.

Olen toisessa yhteydessä yrittänyt selvittää reseptiohistorian ongelmia käyttäen apunani eräitä Edmund Husserlin fenomenologiasta

kumpuavia ideoita. Eräät Husserlin filosofian perusluonteiset ideat – erityisesti tietoisuuden ja sen objektien olennainen yhteys, intersubjektivisuuden oletus ja ”passiivisen alkuperän” (*genesiksen*) käsite – saattavat auttaa meitä ymmärtämään musiikkiteosten yhteisöllisen luonteen ilman, että meidän tarvitsisi sortua tuhoisaan ajatukseen musiikkiteoksesta pelkkänä psyykkisten vaikutelmien sarjana. Historioitsijalla, joka pyrkii luomaan kuvan jonkin teoksen (tai teosryhmän) reseptiosta, ei ole muuta vaihtoehtoa kuin ottaa osaa siihen intersubjektiviiseen keskusteluun, joka luo teoksen. (Huttunen 1995d.)

Jos haluamme löytää paremman tavan ymmärtää musiikkiteoksen käsitettä, meidän olisi mahdollista konstruoida musiikkiteoksen identiteetin malleja, jotka eivät olisi ikuisia teorioita musiikkiteoksen ontologista, vaan muuttuvien historiallisten ideoiden ja olosuhteiden pohjalta tehtyjä abstraktioita. (Huttunen 1995d, 212–214).

Tässä valossa olisi mahdollista väittää, että niiden noin sadan vuoden aikana, jotka erottavat meidät Sibeliuksen ensimmäisistä menestyksistä, on havaittavissa kaksi Sibeliusta – tai kaksi mallia, joiden nojalla Sibeliuksen musiikkia on kulloinkin rakennettu. Toki voimme myös ajatella, että Sibeliuksen imago on ollut jatkuvassa muutoksen tilassa: ei ole ollut vain kahta, vaan ääretön määrä Sibeliuksia.

Lähteet

- Andersson, Otto 1911a. Jean Sibelius och hans symfonier. *Tidning för musik* 11/1911.
- Andersson, Otto 1911b. Sibelius' fjärde symfoni. *Tidning för musik* 12/1911.
- Andersson, Otto 1912. Jean Sibelius: Några konturer. *Tidning för musik* 16/1912.
- Andersson, Otto 1915. Jean Sibelius: En konturteckning. *Tidning för musik* 14–15/1915.
- Bergeron, Katherine & Bohlman, Philip V. 1992. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Comini, Alessandra 1987. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl & Mayer, Günter 1982. Musiksoziologische Reflexionen. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Toim. Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10. Laaber: Laaber Verlag.

- Finscher, Ludwig 1967. Zum Begriff der Klassik in der Musik. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966*. Leipzig.
- Flodin Karl 1898. Jean Sibelius. *Ateneum* 1898.
- Flodin, Karl 1900a. *Die Musik in Finnland*. Helsingfors.
- Flodin, Karl 1900b. Jean Sibelius: Génie oblige. Teoksessa *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Flodin Karl 1903. Die Entwicklung der Musik in Finnland. *Die Musik* 2/1903.
- Flodin Karl 1908. Finland: Musik. Teoksessa *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedia*. Toinen painos. Stockholm.
- Furuhjelm, Erik 1914. Jean Sibelius. *Ord och bild* 1914.
- Furuhjelm, Erik 1915. Sibelius säveltaiteilijana. *Valvoja* 1915.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Schildt.
- Gray, Cecil 1935. *Sibelius: The Symphonies*. London: Oxford University Press.
- Gray, Cecil 1945. *Sibeliuksen sinfoniat*. Suomentanut sekä huomautuksilla ja lisäyksillä varustanut Jussi Jalas. Helsinki: Kustannustalo.
- Haapanen, Toivo 1924. Finnen. Teoksessa Adler, Guido et al. 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea: Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa: Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 1995a. The 'Canon' of Music and the Music of a Small Nation. Teoksessa *Music History Writing and National Culture*. Toim. Urve Lippus. Tallinn: Eesti keele instituut.
- Huttunen, Matti 1995b. Kaksi Sibeliusta: Sibelius-reseptio suomalaisessa musiikin historian kirjoituksessa. Teoksessa *Praxis 1995*. Toim. Matti Huttunen. Helsinki: Helsingin Konservatorio.
- Huttunen, Matti 1995c. Suomen musiikkitiede: Tieteensosiologisia aspekteja. *Musiikki* 1/1995.
- Huttunen, Matti 1995d. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma: Pohdintoja reseptiohistorian perusteista. *Musiikki* 3/1995.
- Kerman, Joseph 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kerman Joseph 1994 [1983]. A Few Canonic Variations. Teoksessa *Write all These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- Klemetti, Heikki 1921a. *Aperçu de l'histoire de la musique Finlandaise*. Helsingfors: Statsrådet.
- Klemetti, Heikki 1921b. Historiallinen musiikki Suomessa. Teoksessa *Oma maa: Tietokirja Suomen kodeille*. Toinen painos, osa II. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso V: Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1942. *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Finnische Literaturgesellschaft.

- Krohn, Ilmari 1945–46. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I–II*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: WSOY.
- Pudor, Heinrich 1901. Zur Geschichte der Musik in Finnland. *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 2 (1900–1901).
- Ranta, Sulho 1932. Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta. *Suomen musiikkilehti* 10/1932.
- Reimer, Erich 1986. Repertoirebildung und Kanonisierung: Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835). *Archiv für Musikforschung* XLIII.
- Ringbom, Nils-Eric 1948. *Sibelius*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Ringbom, Nils-Eric 1952. Sibelius, Jean. Teoksessa *Sohlmans musiklexikon*, osa 4. Stockholm: Sohlmans förlag.
- Ringbom, Nils-Eric 1955. Sibeliuksen kehityskaudet. *Uusi musiikkilehti* 2/1955.
- Roiha, Eino 1936. Sibelius-tutkielmista. *Musiikkitieto* 9–10/1936.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Schmitz, Arnold 1927. *Das Romantische Beethovenbild: Darstellung und Kritik*. Berlin: F. Dümmler.
- Tommila, Päiviö 1989. *Suomen historiankirjoitus: Tutkimuksen historia*. Porvoo WSOY.
- Törnudd, Aksel 1907. *Musiikin historia pääpiirteissään seminaareja ja musiikinharrastajia varten*. Helsinki: Otava.
- Weber, William 1992. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual and Ideology*. Oxford: Clarendon Press.
- Westrin, L. H. 1892: *Käsikirja soitannosta ja soittokoneista erittäin urkujen hoidosta, virittämisestä ja tarkastamisesta. Ynnä historiallis-systemaattinen luettelo urkulaitoksista Suomessa. Ja kertomus Suomen taitavimmista urkurakentajoista*. Wiipuri: G. A. Ekholm.
- Whitley, Richard 1984. *The Intellectual and Social Organization of the Sciences*. Oxford: Clarendon Press.
- Zenck, Martin 1982. Zum Begriff des Klassischen in der Musik. *Archiv für Musikforschung* XXXIX.

Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona n. 1892–1910

Oskar Merikannon nimi tuo harvoille musiikinystävälle mieleen vakavamielisen ja kriittisen, lausunnoissaan purevan viiltävän musiikkikirjoittajan. Tosiasia kuitenkin on, että Merikanto oli 1900-luvun vaihteen merkittävimpiä suomalaisia musiikkikriitikoita. Merikanto toimi *Päivälehd*en, sittemmin tämän lehden seuraajaksi perustetun *Helsingin Sanomien* arvostelijana ja kirjoitti artikkeleita myös *Valvoja*-julkaisuun ja suomenkielisiin musiikkilehtiin. Joitain kirjoituksia on julkaistu *Uudessa Suomessa* ja *Uudessa Suomettaressa*, mutta ne olivat lähinnä kylpyläkirjeitä (Heikinheimo 1995, 519).

Merikannon arvostelijantoiminnan huippuaikaa oli 1890-luku, jolloin hän oli käytännössä *Päivälehd*en pääkriitikko. Seppo Heikinheimon mukaan Merikanto jatkoi arvostelijanuraansa *Helsingin Sanomissa* aina vuoteen 1922 asti (Heikinheimo 1995, 519), mutta väliin tuli muutamia vuosia, jolloin hän ei kirjoittanut arvosteluja.

Valvojassa vuosina 1899–1910 ilmestyneet artikkelit ovat merkittäviä dokumentteja sekä aikansa musiikkielämästä että Merikannon omista käsityksistä. Nämä kirjoitukset ovat pääasiassa puolen vuoden tai vuoden välein ilmestyneitä katsauksia Helsingin musiikkielämään. Artikkelit, joita Merikanto kirjoitti musiikkilehtiin, olivat ylipäänsä lähinnä arvostelu- ja katsausluonteisia. Julkaistuissa kirjoituksissaan Merikanto esitti yleisiä musiikinesteettisiä¹⁵ näkemyksiä vain har-

15 Käytän tässä artikkelissa termejä ”musiikinestetiikka” ja ”musiikkifilosofia” toistensa synonyymeinä. Näillä termeillä on toki toisistaan eroavat historialliset juuret, ja niillä ei

voin. *Valvojassa* vuonna 1910 ilmestyneet muutamat aforismit otsikolla ”Musikaalisia mietelmiä” ovat harvinainen poikkeus. Merikannon kirjalliseen tuotantoon kuuluu myös yhdessä Martti Tulenheimon kanssa kirjoitettu kirja urkujen rakenteesta, hoidosta ja ”registreeraustaidosta” (1916).

Merikanto julkaisi kirjoituksiaan ajan tavan mukaisesti pääasiassa nimimerkeillä. Päivälehdessä hän käytti lähes poikkeuksetta nimimerkkiä ”O.” ja *Valvojassa* nimimerkkiä ”O. M-o.”. Toisinaan hän esiintyi nimimerkillä ”O. M.” tai kirjoitti nimensä muotoon ”O. Merikanto”. En ole löytänyt yhtään artikkelia tai kritiikkiä, jonka hän olisi kirjoittanut koko nimellään ”Oskar Merikanto”.

Tässä artikkelissa käsittelen Merikannon kirjoittajatoimintaa alkaen hänen ensimmäisistä *Päivälehteen* laatimista kritiikeistään vuoteen 1910, jolloin hän julkaisi kirjoituksiaan viimeisen kerran *Valvojassa*. En ole pystynyt jäljittämään Merikannon kirjaimellisesti ensimmäistä lehtiarvostelua, mutta nimimerkki O. ilmestyi *Päivälehdessä* sivuille viimeistään keväällä 1892. Vuoden 1891 puolella *Päivälehdessä* ilmestyi nimettömänä pysyneen kirjoittajan tekstejä, jotka tyyliinsä puolesta saattaisivat olla Merikannon kirjoittamia, mutta kirjoittajan identiteettiä ei anonyymiuden takia voi tietää varmaksi.

Merikannon kirjallinen tuotanto on puheena olevalla aikakaudellaikin valtava: pelkästään *Päivälehdessä* ilmestyi tällä ajalla satoja hänen kirjoituksiaan. Parhaina aikoina kirjoituksia oli *Päivälehdessä* lähes joka päivä: arvosteluja, ennakkouutisia ja myös yleisön patistelua tyyliin ”kaikki miehissä konserttiin!”. Tämän kaltaista aineistoa tutkiessa on oltava hyvin valikoiva: kenenkään tutkijan aika ei riitä kaikkien olemassa olevien tekstien lukemiseen edes silloin, kun kohteena on yksi kirjoittaja. Olen tutkinut niitä Merikannon kirjoituksia, jotka liittyvät Helsingin Orkesteriyhdistyksen, sittemmin Helsingin filharmonisen seuran, tärkeimpiin konsertteihin, eräiden merkittävien resitaalien arvosteluja sekä kaikki *Valvojassa* kyseessä olevina vuosina ilmestyneet Merikannon kirjoitukset.

kaikissa yhteyksissä ole sama sävy. Katson kuitenkin, että Merikantoa ja hänen aikaansa arvioitaessa näitä termejä voidaan käyttää synonyymeinä.

Artikkelissani pyrin selvittämään, mitkä olivat Merikannon keskeiset musiikinesteettiset ideat, siis ne yleiset ja periaatteelliset näkemykset, joihin hän perusti kohteina olevat kirjoituksensa.

Käsittelen seuraavassa ensin lyhyesti yhtä mahdollista versiota historiallis-kriittisestä musiikkitieteestä ja erityisesti kysymystä, miksi musiikkikritiikkejä on ylipäänsä mielekästä tutkia. Merikannon kirjoitusten osalta tarkastelen ensin hänen teksteilleen tyypillisiä yleisiä piirteitä ja sen jälkeen hänen musiikinesteettisiä ideoitaan. Lopuksi pohdin lyhyesti, mitä uusia piirteitä aineistoni tuo kuvaamme Merikannosta ja miten voisimme hyödyntää hänen kirjoituksiaan tutkiessamme hänen sävellystuotantoaan.

Miksi musiikkikritiikkejä kannattaa tutkia:
näkökulma historiallis-kriittiseen
musiikkitieteeseen

Musiikkikritiikkien tutkiminen ei synnytä kaikissa ihmisissä pelkääntään positiivisia mielleyhtymiä. Musiikkikritiikkejä tutkivasta henkilöstä tulee helposti mieleen musiikkitieteilijän negatiivinen perikuva: tutkija, joka musiikin itsensä sijasta käy läpi perifeeristä, mutta helposti lähestyttävää, sanalla sanoen epämusiikillista aineistoa. Olen eri mieltä: musiikkikritiikkien tutkimukseen sisältyy monia periaatteellisia ongelmia, mutta ”itse” musiikin tutkimus voi hyötyä musiikkikritiikkien lukemisesta ja tutkimisesta.

Musiikkikritiikkien tutkimus kuuluu niin kutsutun historiallis-kriittisen musiikkitieteen piiriin. Tästä suuntauksesta esiintyy musiikintutkijoiden piirissä erilaisia näkemyksiä; seuraavassa kaavaillaan lyhyesti yhtä mahdollista versiota.

Friedrich Nietzsche jakoi kirjaansa *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1872–76) sisältyvässä laajassa esseessä *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* historian tutkimuksen kolmeen tutkimustapaan: ”monumentaaliseen”, ”antikvaariseen” ja ”kriittiseen” (Nietzsche 1930, 112). Monumentaalinen historia tarkasteli ”suuruuden” ilmentymiä menneisyudessa, antikvaarinen järjesti ja koonsi jälkipolville jääneitä dokumentteja, kriittinen puolestaan arvioi ja punnitsi menneisyyden

tapauksia ja ilmiöitä. Nämä edustivat Nietzschele nähtävästi historiantutkimuksen positiivisia ilmenemismuotoja; muuten Nietzsche käsitys aikansa tavoista suhtautua historiaan oli jyrkän negatiivinen: tieteellinen – tai tarkemmin sanottuna tieteelliseksi mielletty – historiantutkimus johti elämälle vieraaseen ajatteluun, joka näki Nietzsche oman aikakauden pelkäksi ihmiskunnan ”vanhuuden” ajaksi. Yksi tärkeimmistä syyllisistä tälle oli hegeliläinen ajatus, jonka mukaan yksittäinen ihminen on vain osa historian suurta prosessia. Nietzsche mukaan ei pitänyt tutkia sen tapaisia aiheita kuin ”se-ja-se ihminen ja hänen aikansa”, vaan piti tutkia, millä tavoin menneisyyden ihminen on taistellut ”aikaansa vastaan”. Historia oli siis tieteelliseksi miellettyä oppialana vahingollista. Nykytermein ilmaistuna se johti vieraantumiseen. Se ei tuottanut sivistystä, vaan ainoastaan ”tietoa sivistyksestä”.

Monumentaalin ja antikvaarin historiantutkimus voidaan tässä jättää sivuun, mutta mitä voisi lyhyesti käsiteltynä olla nietzscheläinen kriittinen musiikin historian tutkimus? Tämä kysymys on suhteutettava Nietzsche yleisiin päämääriin. Nietzsche moniselitteisessä tuotannossa on lukemattomia eri aspekteja, mutta yksi niistä on se, että hän oli modernin kieli- ja uskonnon- ja arvofilosofian edelläkävijä. Hän ei pelkästään luonut arvoja tai uskonnollisia mielipiteitä, vaan tutki, mistä kielestämme ja arvomme juontuvat ja miksi meillä on nuo inhimillisen elämän alueet. Nietzsche mukaan todellisuus ”sinänsä” on meille jotain tuntematonta. Olemme luoneet kielen ja arvot (ja varmasti monia muitakin henkisen elämän alueita), jotta pysyisimme ylipäänsä hengissä siinä maailmassa, jossa elämme.

Perspektivismi oli yksi Nietzsche filosofian kulmakiviä. Jokaisella ihmisellä on oma perspektiivinsä, josta hän hahmottaa maailmaansa. Nietzsche ei nähnyt perspektivismiä kielteiseksi ilmiöksi, vaan hän päinvastoin vaati, että jokaisen ihmisen on noudatettava omaa perspektiiviään. ”Tieteellisessä” historiantutkimuksessa vaadittu perspektiivien sulauttaminen toisiinsa oli Nietzsche mielestä pelkkää perspektiivien vesittämistä.

Nietzsche piti kriittistä historiantutkimusta ”kriittisenä” sanan varsinaisessa merkityksessä: sen piti löytää menneisyydestä ongelmia ja

suoranaisia vikoja, jotta tämän hetken ihminen voisi tehdä – jälleen modernia ilmaisua käyttääksemme – eksistentiaalisesti aitoja valintoja ja saavuttaa olemassa olevista arvoista vapautuneen tilan.

Yksi mahdollinen johtopäätös Nietzschen ajatuksista on, että musiikki on olemassa vain musiikkia koskevien arvojen ja kielen varassa. Yksilöllä ei voi olla perspektiivistään vapaata, ”ikuista” tietoa musiikista, mutta toisaalta ei ole myöskään mielekästä ajatella, että päättäisimme tarkastella musiikkia sumeilematta yksin omasta perspektiivistämme. Tämä ei olisi ainakaan musiikin ”filosofista” tarkastelua, jos kerran filosofian tarkoituksena on selvittää kielen ja arvojen alkuperää. Meidän on tutkittava historiasta löytyviä perspektiivejä, jotta oma perspektiivimme tulisi meille paremmin nähtäväksi ja läpinäkyväksi – ei siksi, että perspektiivimme sulautuisi naiivisti johonkin menneisyydestä löytyvään perspektiiviin. Voimme selvittää, mistä perspektiivimme juontuu ja tutkia kriittisesti menneisyydestä löytyviä ideoita. Voimme toivoa, että tällä tavoin saamme selville, miksi musiikki on meille sitä mitä se on. Selvittäessämme musiikkia koskevien ideoiden alkuperää, selvitämme samalla, mitä musiikki on. Lyhyesti: tutkimalla musiikkiin liittyneitä ideoita panostamme samalla myös musiikin ”itsensä” tutkimiseen.

Nietzschen ajatus, että menneisyyden kriittinen tutkiminen olisi sananmukaisesti ”kriittistä”, toisin sanoen menneisyyttä arvostelevaa ja suorastaan moittivaa, tuntuu nykyaikaisen historiatieteellisen ajattelun piirissä kasvaneelle aluksi mahdottomalta vaihtoehdolta: historiantutkijan pitäisi olla puolueeton tarkkailija, ei menneisyyden arvostelija. Nietzschen tarkoitus oli tuskin väittää, että menneisyyttä voitaisiin tarkastella mielivaltaisesti tai epäoikeudenmukaisuutta soveltaen. Uskoakseni hän päinvastoin vaati, että menneisyyden tarkastelun pitää olla pohjimmiltaan punnittua ja menneisyyttä arvostavaa. Jos haluamme selvittää musiikkiin aikanaan liittyneitä ideoita siksi, että saisimme samalla selvitettyä ”itse” musiikin olemusta, on meidän uskallettava myös kritisoida menneisyydestä löytyviä ideoita – mutta ei mielivaltaisesti tai kuvitellen, että meillä olisi ”jumalan näkökulma” historiaan. Historia on loputonta keskustelua menneisyyden kanssa, ja tämän keskustelun on sallittava myös kriittiset äänenpainot.

Edellä esitetty hyvin lyhyt ja tiivistetty versio on tietenkin vain yksi mahdollinen tapa tulkita paljon puhuttua historiallis-kriittistä musiikkitiedettä. Sitä pitäisi kehitellä edelleen, jotta siitä voisi tulla tätä artikkelia laajempien musiikinhistoriallisten tutkimusten lähtökohta. Toivon kuitenkin, että tässä esitetyt ajatukset selventäisivät sitä kysymystä, miksi musiikkikritiikkien tutkiminen voi hyödyttää myös musiikin esittämistä, analysoimista ja niin edelleen.

Merikannon ja hänen aikansa musiikkikritiikkien yleisiä piirteitä

Arvostelija ammattilaisena ja diletanttina. Merikanto oli arvostelijana ja musiikkikirjoittajana ehdoton ammattilainen. Hän aloitti toimintansa *Päivälehd*en kriitikkona vasta perusteellisten opintojen jälkeen.

Merikannon arvostelut saattavat vaikuttaa äsken sanotun valossa yllättävän yleisluonteisilta ja epämääräisiltä. Varsinkin sävellyksiä – niin klassikoita kuin Helsingin konserttielämän uutuuksia – *Päiväleht*een ja *Helsingin Sanomiin* arvostellessaan hän tuntuu kätkeneen ammattilaisuutensa ja kirjoittaneen kuin ihasteleva diletantti, vältellen teknisiä ilmauksia ja musiikinteoreettista terminologiaa. Sen sijaan esityksiä arvostellessaan Merikanto kiinnitti huomiota lähinnä esitysten tekniisiin näkökohtiin.

Olen löytänyt yhden poikkeuksen tähän kuvaan; se tosin on käsiteltävänä olevan jakson ulkopuolelta, nimittäin vuodelta 1914. Pastori Karl Olander oli julkaissut kokoelman *Kotimatkalauluja II*, joka sai Merikannon kirjoittamaan *Uuteen sävelettäreen* musiikin teknisistä aspekteista, toisin kuin niissä arvosteluissa, joita hän kirjoitti *Päiväleht*een. Merikanto huomautti muun muassa, että Olanderin sävellyksissä on rinnakkaiskvinttejä ja että tällä on tapana aloittaa säkeet kvarttisekstisoinnilla (Merikanto 1914, 135–136).

*Päivälehd*essä tai *Helsingin Sanomissa* Merikanto ei tietäkseni arvostellut uusia sävellysjulkaisuja, vaan ainoastaan konsertteja ja niissä esitettyjä teoksia. Sen sijaan äsken arvostelu kohdistui nuottijulkaisuun, jonka oli laatinut amatöörisäveltäjä. Syy arvostelujen erilaiselle sävyille johtui sekä julkaisuforumista että arvostelujen oletetusta

yleisöstä. *Päivälehd*en ja *Helsingin Sanom*ain kirjoitukset oli suunnattu helsinkiläiselle sivistyneistölle, jonka identiteettiä korkealentoiset, estetisoivat, mutta sävyltään diletanttimaiset kirjoitukset loivat ja vahvistivat. Suomalaisia musiikkilehtiä luettiin varmasti ammattipiirien ulkopuolella, mutta lehdet olivat sävyltään selvästi ammattimaisempia kuin sanomalehdet. Äsken kuvattu arvostelu oli kirjoitettu paitsi lehdien lukijoille myös Olanderille itselleen, jolle Merikanto selvästi halusi opettaa musiikinteorian alkeita. *Päivälehd*en tai *Helsingin Sanom*ain kirjoitukset olivat vain harvoin suunnattu säveltäjille ja jos olivat, ne eivät sisältäneet teknisiä ohjeita, vaan ainoastaan yleisluonteista pohdintaa. Mitään kirjoituksia ei ollut suunnattu ”koko maailmalle”. Arvosteluilla oli aina ensisijainen yleisönsä ja ideaalivastaanottajansa: sanomalehtikritiikeillä helsinkiläinen sivistysporvaristo, musiikkilehtien artikkeleilla musiikkielämän toimijat. Sanomalehdessä ammattimainenkin arvostelija esiintyi diletanttina, musiikkilehdien sivuilla ammattilaisena, joka saattoi asettua jopa kohteidensa yläpuolelle.

Merikannon arvostelujen perusteella hän piti esittämistä ja säveltämistä kahtena eritasoisena ilmiönä: säveltäminen oli ylevää toimintaa, esittäminen taas toteuttamista, jota oli paikallaan tarkastella lähinnä teknisellä tasolla. Kun ajatellaan, että Suomen musiikkikulttuuri oli voimakkaan nousun vaiheessa, Merikanto oli luomassa niitä arvo- ja valtarakenteita, joita nykyajan musiikintutkimuksessa on paljon kritisoitu. Säveltäjistä tuli musiikkielämän valtiaita – olivat he sitten eläviä ja läsnä olevia tai kuolleita klassikkosäveltäjiä. Esittäjät nähtiin säveltäjien ja sävellysten palvelijoiksi ja toteuttajiksi, joiden toiminta oli enemmän tekniikkaa ja käsityötä kuin sellaista korkealentoista taidetta mitä säveltäminen edusti.

Arvostelijan esiintyminen diletanttina osoittaa tuolloisen sanomalehtikirjoittelun ideologista luonnetta – sana ”ideologinen” on tässä ymmärrettävä marxilaisessa merkityksessään: ideologiat ovat ajatussisältöjä, jotka hämärtävät ja peittävät todellisuutta ja tekevät sen miellyttävämmäksi. On selvää, että säveltäminen oli Merikannon aikakaudella käsityötä siinä missä kaikilla muillakin länsimaisen musiikin aikakausilla, mutta säveltämisestä tehtiin ylevää, esteettistä taidetta, josta ei sopinut kirjoittaa sanomalehdissä sävellystekniikkaan tai mu-

siikinteoriaan viitaten. Silloin kun kohteena oli amatööri, saattoi kriitikko paljastaa teoreettisen tietämyksensä ja ojentaa säveltäjää tämän tekemistä virheistä.

Positiivinen ja negatiivinen kritiikki. Siihen nähden, että Merikantoa on perinteisesti pidetty suomalaisten kotien leppoisana säveltäjänä, olivat hänen kirjoituksensa huomiota herättävän kriittisiä, monesti jopa negatiivisia. Merikanto oli yleensä kriittisempi esiintyjä kuin säveltäjiä kohtaan; tämä on suorassa yhteydessä edellä käsiteltyyn eroon säveltäjien ja esiintyjien arvosteluissa. Esimerkiksi voidaan ottaa *Valvojassa* vuonna 1899 julkaistu katsaus Helsingin menneen kauden konserttielämään ja siinä oleva lausunto laulajatar Naemi Fribergin ja pianisti Eva Gripenbergin konsertista:

Ed. lauloi kylmästi ja värittömästi, jälkimmäinen soitti hyvin puolikuntoisesti. Kun on pitemmän aikaa opintojaan jatkanut ulkomailla ja vielä valtion kustannuksella, ei pitäisi näin puolikuntoista konserttia antaa. (Valvoja 1899, 764.)

Merikannon kirjoittamat kriittiset ja suoranaisten negatiiviset kirjoitukset on ymmärrettävä hänen edustamansa esteettisen ajattelun valossa. Merikannon estetiikka oli yleiselläkin tasolla normatiivista: se ei tutkinut, mitä musiikki oli, vaan se kertoi, mitä musiikin piti olla. Kaikki edempänä analysoitavat Merikannon näkemykset on ymmärrettävä tässä valossa.

Kriitikon puolueettomuus. Merikanto ei arvostelijana pyrkinyt välttämään jääviyttä. Hän saattoi arvostella konsertin, jossa hän oli itse soittanut, ja hän arvosteli paljon myös ystäväänsä ja työtoveriaan Abraham Ojanperää, jonka laulua hän kutsui mm. ”mestarilliseksi”. On ymmärrettävää, että Merikanto joutui *Päivälehdessä* ja *Helsingin Sanomien* keskeisenä arvostelijana kirjoittamaan Ojanperästä, mutta puolueettomina hänen arviointejaan ei voi pitää.

Merikanto oli suomenkielisen oopperasävellyksen edelläkävijä ja yksi vuonna 1911 perustetun Kotimaisen oopperan puuhenkilöistä, eikä hän kirjoittajana pitänyt suomalaisen oopperan kynttilää vakan alla. Seuraavasta sitaatista ei ilmene, viittasiko hän suomalaiseen oop-

perasäveltämiseen vai oopperainstituutioon, mutta *Valvojaan* vuonna 1909 kirjoitetun lausuman sanoma on ilmeinen:

Mikä on se voima, se taidelaji, joka musiikkielämällemme kykenee uutta virikettä antamaan, virkistävää vaihtelua, nuorekasta innostusta puhaltamaan niin esiintyjiin kuin kuulijoihin? Se on kotimainen ooppera! (*Valvoja* 1909, 79.)

Miten tällaiseen lähes pidäkkeettömältä tuntuvaan jääviyteen pitäisi suhtautua? Oliko Merikanto häikäilemätön vallankäyttäjä, joka hyödynsi asemaansa tärkeän lehden kriitikkona? Kriitikko Merikannolla oli epäilemättä paljonkin valtaa, mutta on muistettava, että hän ei kirjoittanut kritiikkejään ”kenelle tahansa”, vaan nimenomaan sille Helsingin sosieteetille, joka kävi konserteissa ja jonka jäsen Merikanto itsekin kriitikkona pyrki olemaan. Kriitikit olivat osa rajatun piirin musiikkikeskustelua, ja tällainen keskustelu oli – ilmeisesti ainakin Merikannon mielestä – mahdollista vaikka kriitikko olisi joutunut arvostelemaan myös oma tuttujaan tai konserttia, jossa hän itse esiintyi.

Merikannon esteettiset ideat

Merikannon esteettinen ajattelutapa kumpusi vahvasti 1800-luvun vaihteen ja alun saksalaisesta idealismista; idealistisen taidefilosofian keskeiset momentit ilmenivät sängen selkeinä Merikannon kirjoituksissa.

Idealismin perusajatus on, että maailma on luonteeltaan henkinen: todellisuus nähtiin ihmismielen tuotteeksi. Keskeinen kysymys oli idealismin uranuurtajan J. G. Fichten sanoin ”minän” ja ”ei-minän” välinen suhde. Idealismi ei ollut solipsismia, jonka mukaan todellisuus ei ole muuta kuin ”minän” vaihtelevia ja satunnaisia impressioita. Esimerkiksi G. W. F. Hegelin mukaan tavoitteeksi on otettava ”identtisen” (= minän) ja ”ei-identtisen” (= maailman) välinen identtisyys. Tiedon päämääränä on idealismin valossa ”idean” saavuttaminen todellisuudesta.

Idealismin yleisiä ongelmia tai sisäisiä ristiriitaisuuksia ei ole tässä mahdollista käsitellä, enkä tässä yhteydessä myöskään ryhdy pohtimaan, mitä kautta saksalaisen idealismin vaikutteet tulivat

Merikannolle tai yleisemmin suomalaiseen musiikkikulttuuriin. Lähes kaikki Merikannon aikakauden suomalainen musiikkikirjoittelu osoittaa 1800-luvun saksalaisen ajattelun suurta vaikutusta maahamme, ja yksi saksalaisen ajattelumaailman juonteista, idealismi, ei ollut vähäisin vaikuttava tekijä suomalaisen musiikkikirjoittelun muotoutumisessa. Olisi mielenkiintoista tutkia jatkossa, missä elämänsä vaiheissa Merikanto konkreettisesti törmäsi saksalaisen idealismin vaikutuspiirissä olleisiin henkilöihin. Joka tapauksessa hänen kritiikkiensä pohjalta syntyy kuva yhtenäisestä ajattelutavasta.

Nerous ja originaalisuus. Termiä ”nero” (”genius” ja sen johdannaiset läntisissä kielissä) oli käytetty musiikin yhteydessä jo ennen 1800-lukua, mutta vasta ns. romantiikan aikakausi teki neroudesta musiikkikulttuurin keskeisen tukipilarin. ”Nerous” ei ollut enää vain taitavuutta, vaan ”nerous” sai filosofisen sisällön. Erityisen selvää tämä oli saksalaisen idealismin piirissä.

Keskeinen esimerkki tästä on Friedrich Schellingin varhainen identiteettifilosofia, joka nosti taiteen yhdeksi maailman ymmärtämisen keskeisistä välineistä. Schellingin identiteettifilosofian perustana oli Immanuel Kantin filosofiaan kohdistunut kritiikki. Schellingin mukaan Kantin filosofia ei tarjonnut välineitä ”minän” analysoimiseen: ”minä” jäi Kantin filosofiassa mysteeriksi, jonka selvittämisen Schelling otti tehtäväkseen. Schelling ei myöskään tyytynyt siihen kantilaiseen ajatukseen, että voimme saada tietoa vain olioiden ”ilmenemisistä” (*”Erscheinung”*), emme olioista ”itsestään” (*”an sich”*). Schelling päätyi ajattelemaan, että yksityisten minä-olioiden lisäksi on olemassa näiden yläpuolelle kohoava ”absoluuttinen minä”, joka on viime kädessä identtinen maailman perustana olevan ”absoluutin” kanssa. Schelling ajatteli Kantista poiketen, että ihmiselle on mahdollista tavoittaa ”olion oleminen itsessään” (*”Ansichsein”*). Koska ”absoluuttinen minä” ja maailman metafyyssisen perustan muodostava ”absoluutti” ovat identtiset, on ”olioiden itsessään” tutkiminen viime kädessä ”absoluuttisen minän” itsetutkiskelua. On kaksi menetelmää, joiden avulla ihminen voi saavuttaa perimmäistä tietoa ”absoluutista” ja ”olion olemisesta itsessään”: filosofia ja taide. Taiteen luomisen ja vastaanottamisen on oltava intuitiivista. ”Nero” luo taidetta samaan tapaan kuin jumala luontoa:

tyhjäästä, mutta ehdottomaan eheyteen tähdäten. Taiteen vastaanottaja, joka toimii oikealla tavalla, tavoittaa taideteoksen merkityksen niin ikään intuitiivisesti.

1800-luvun musiikkiajattelussa – jos siitä voidaan ylipäänsä puhua yksikössä – nerouden uskottiin juontuvan säveltäjän ”originaalisesta” luomistyöstä. Oikeanlaisen musiikkiteoksen uskottiin olevan kahdella tavalla originaalinen: se oli ensinnäkin syntynyt välittömän inspiraation vallassa, ja toiseksi se oli uudistuksellinen eikä jäljitellyt olemassa olleita malleja. Originaalisuus oli nimenomaan vaatimus: huono musiikki oli jäljittelijöiden, epigonien tuottamaa.

”Nerous” ja ”originaalisuus” olivat keskeisimpiä ideoita, joihin Merikannon esteettinen ajattelu tukeutui. Kiinnostavaa on, että hän käytti eksplisiittisesti termejä, jotka näyttävät olevan suoraan peräisin 1800-luvun saksalaisesta kielenkäytöstä ja usein suomeksi sovellettuina. Inspiraation ihailua edusti esimerkiksi Merikannon lausuma Sibeliuksen ensimmäisestä sinfoniasta teoksen kantaesityksen yhteydessä huhtikuussa 1899:

Säveltäjän inspiratsioni todella lensi niin korkealle, ettei se voinut olla tunkematta läpi kylmimmänkin kuulijan. (*Päivälehti* 27.4.1899.)

Merikanto käytti myös termiä ”originaalisuus”. Edellä mainitussa arvostelussa Olanderin *Kotimatkalauluja II* -kokoelmasta Merikanto toteaa: ”Mitään erityistä originaalisuutta ei näissä sävelmissä piile.” Tämä voitaneen tulkita siten, että Olanderin sävellykset eivät tuoneet musiikkiin mitään uutta. Ne lähinnä toistivat kaavamaisesti sitä, minkä muut olivat jo saavuttaneet originaalisen luomisen avulla.

Erittäin mielenkiintoinen on Merikannon tapa käyttää suomen kielensä sanaa ”omituinen”. Tämä ei useimmissa tapauksissa näytä olleen negatiivinen määre, vaan se merkitsi Merikannolle omalaatuisuutta, ainutlaatuisuutta – tai ”omituisuutta” sanan positiivisessa merkityksessä (jos sellainen on nykyihmiselle kuviteltavissa). Kuva tästä selkiytyy, kun tarkastelee Merikannon arvostelua Sibeliuksen *Skogsrået*-teoksesta. Huhtikuun 18. päivä 1895 Merikanto kirjoitti ensinnäkin, että ”Sibelius on maamme lahjakkain ja alkuperäisin säveltäjä” – ”hän ei koskaan

matki itseään”. Tässä siis nähdään ”nerouden” ja ”originaalisuuden” yhteys: Sibelius on lahjakkain, ja tämä ilmenee siitä, että hän säveltää ”alkuperäisiä” teoksia, jotka eivät jäljittele edes säveltäjän itsensä aikaisempia tuotteita. Ja sitten Merikanto luonnehtii Sibeliuksen teoksen ”omituisuutta”:

...hän voi liikuttaa meitä kyneleihin surullisten sävelten omituisista itkevistä soinnuista (*Päivälehti* 18.4.1895).

Kytkeytyessään uudistuksellisuuteen saattoi ”omituisuus” olla myös negatiivinen piirre. Merikanto kirjoitti vuonna *Valvojaan* tapansa mukaisesti katsauksen Helsingin konserttikauteen. Palmgrenin musiikki ei ollut tehnyt häneen positiivista vaikutusta: se oli liian ”omituista”. Seuraavassa sitaatissa ”omituisuus” rinnastetaan kiinnostavalla ”originaalisuuteen”, jopa niin, että termit vaikuttavat toistensa synonyymeiltä:

Mutta hän [Palmgren] on yhä vielä etsivällä kannalla. Hän etsii omituisia modulatsioneja, omituisia sointuja, omituisia sävelkään- teitä, hän etsii originaalisuutta enemmän, kuin olisi tarpeenkaan.” (*Valvoja* 1909: 80.)

Liiallisuuteen vietyinä originaalisuus siis saattoi kääntyä itseään vastaan. Originaalisuus meni liiallisuuksiin, jos se oli ristiriidassa sen kaltaisen ”alkuperäisyyden” kanssa, mitä Merikanto ihaili Sibeliuksen *Skogsrätissa*.

Yksi Merikannon suurimmista ansioista oli nerouden ja originaalisuuden ideoiden pukeminen suomen kielelle. Tällä saralla hän oli ehdoton uranaukaisija. Aikaisemmin musiikista oli kirjoitettu voittopuolisesti ruotsin kielellä, ja esimerkiksi Martin Wegeliuksen uraa uurtanut teos *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia* (1891–93), joka niin ikään tukeutui idealismista juontuneeseen nerouskäsitteeseen, ilmestyi Aksel Törnuddin suomentamana vasta vuonna 1904 – siis yli kymmenen vuotta sen jälkeen, kun Merikanto oli aloittanut arvostelijantoimintansa.

Sisältö ja kauneus. Nerous ja originaalisuus olivat 1800-luvun yleisiä musiikkifilosofisia ideoita. Tässä sen sijaan tullaan Merikannon kannalta paljon ajankohtaisempaan keskusteluun, nimittäin kysymykseen musiikin muodon ja sisällön suhteesta. Kuten tunnettua, keskeinen lähtökohta tälle keskustelulle oli wieniläisen musiikkikriitikon, myöhemmin Wienin yliopiston professorina toimineen Eduard Hanslickin kirja *Vom Musikalisch-Schönen* (1. painos 1854), jonka keskeisen väitteen mukaan musiikin sisältönä ovat ”*tönend bewegte Formen*” – ilmaus, joka tavallisesti käännetään suomeksi ”soiden liikkuvat muodot”. Hanslick tavoitteli tarkastelutapaa, joka käsittelisi vain musiikkia itseään, ei siihen vaikuttavia emotionaalisia tai ohjelmamusiikillisia tekijöitä. Hän oli ehdoton kauneuden filosofi: musiikin korkein päämäärä oli kauneus.

Sekä hanslickilaisen että uussakalaisen koulukunnan aatteet juontuivat jälleen vahvasti idealismista. Kauneus oli Hegelin sanoin ”idean ilmenemistä aistimellisuudessa”; ”idea” on ymmärrettävä totuudeksi, joka tässä kohden merkitsee käsitteen ja todellisuuden yhteensopivuutta. Taide siis kuului aistimellisuuden alueelle ja sen olemuksena oli kauneus, mutta toisaalta taide tuotti filosofian kaltaista metafyyssistä tietoa.

Hegel loi taiteiden idealistisen järjestelmän, joka ulottui arkkitehtuurista maalaustaiteen ja musiikin kautta kaunokirjallisuuteen; taiteen korkeinta astetta edusti tässä järjestelmässä draama.

Hanslickin filosofiassa on monia Hegeliin viittaavia piirteitä: Hanslickin mukaan musiikki on ”hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiassa”. Uussaksalaisen koulukunnan puolestapuhuja Franz Brendel puolestaan otti lähtökohdakseen Hegelin taiteenlajien järjestelmän: oli helppo esittää, että Wagnerin kaavailemat – ja Brendelin mielestä myös toteuttamat – ”yhteistaideteokset” olivat taiteen korkein ilmenemismuoto, kun Hegel oli asettanut draaman taidejärjestelmänsä korkeimmaksi asteeksi.

Suomalaiset wagneriaanit kuuluivat Hanslickia vastustaneiden ”uussaksalaisten” vaikutuspiiriin: esimerkiksi Richard Faltinin mitava kirjakokoelma, jota säilytetään Kansalliskirjastossa, painottuu wagneriaaniseen ja uussaksalaista koulukuntaa ihailleeseen aineistoon (kokoelmassa on mm. Brendelin teoksia, mutta ei ilmeisesti Hanslickin

kirjaa), ja Wegelius kutsui äsken mainitussa kirjassaan Hanslickin teosta ”lentokirjaksi”. On siis kiinnostavaa tutkia, mille kannalle Merikanto asettui näissä keskusteluissa. Kysymys ei ole vain abstraktista filosofisesta ajattelusta, vaan myös yksittäisiin säveltäjiin kohdistuneista preferensseistä: Hanslick oli – kuten tunnettua – Brahmsin kannattaja, uussaksalaisen koulukunnan keskeiset säveltäjänimet olivat taas Wagner ja Liszt.

Merikanto näyttää jääneen musiikin muotoa ja sisältöä koskevassa kiistassa välittävälle kannalle. Ensinnäkin hän viittasi kirjoituksissaan ”hengen” käsitteeseen lausuessaan mm., että Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian ”jokaisessa osassa on tuota sanoin selittämätöntä henkeä”. Myös lausuma, jonka mukaan Tšaikovskin musiikki ilmentää ”suuri-aatteista sydäntä”, voidaan tulkita hegeliläisessä valaistuksessa: jos sana ”aate” on tässä synonyymi sanalle ”idea”, niin käsitys näyttää olevan kuin suoraan Hegeliltä peräisin.

Toiseksi Merikanto ei vastustanut ohjelmamusiikkia. Monet hänen kirjoituksensa sisältävät hyvinkin tarkkoja kuvauksia konserttiohjelmiin sisältyneiden teosten ohjelmamusiikillisista sisällöistä. Kun Armas Järnefeltin *Korsholma* esitettiin Järnefeltin sävellyskonsertissa maaliskuussa 1895, Merikanto jopa kaipasi ohjelmalehtiseen tarkempaa kuvausta teoksen sisällöstä:

Jos meillä olisi ollut jonkunlainen tieto edeltä käsin, mitä hra J. sinfoonisessa fantasiassaan tulkitsee, tai mitä hän sillä tarkoittaa, voisimme ehkä seikkaperäisemmin tehdä selvää tämän suuren teoksen sisällöstä (*Päivälehti* 5.3.1895).

Silti Merikanto sisällytti arvosteluunsa laajan kuvauksen teoksen sisällöstä; epäselväksi jää, missä määrin tämä kuvaus on Merikannon oma fantasian tuotetta. Ohjelmamusiikilliseen kuvaukseen liittyy tässä ”kaipuun” käsite, jota on pidetty ”romanttisen” ajattelun tärkeänä piirteenä:

Kauniissa, vaikka synkissä ja syvissä vaihteluissa ympäröivät toisiaan suomalaiset kaipuuta ja jotain ikävöimistä ilmaiseva säve-

let. – – Alkaa kuulua kuin kaukaista sotatemmellystä, vähitellen lähestyvät sotajoukot, kanuunain paukkeet jo tärisyttävät korvia.
(*Päivälehti* 5.3.1895.)

Merikannon ajatus, että ohjelmamusiikkiin pitäisi liittää tarkka kirjallinen kuvaus, joka olisi yleisön luettavissa, viittaa siihen, että hänen käsityksensä ohjelmamusiikillisuudesta oli jopa kaunokirjallisempi kuin Lisztin. Lisztin säveltämät sinfoniset runot perustuivat lähes poikkeuksetta kaunokirjallisiin aiheisiin, mutta hän ajatteli, että ohjelmamusiikki ei toista kaunokirjallista teosta, vaan pikemminkin saavuttaa kaunokirjallisen teoksen henkisen sisällön.

Kolmanneksi: vaikka Merikanto hyväksyi ja suorastaan ihaili ohjelmamusiikkia, hän ei hylännyt kauneuden ihannetta. Jopa Hector Berliozin *Faustin tuomio* oli Merikannon mielestä kaunista musiikkia, vaikka nykynäkökulmasta Berliozia voisi pitää enemmänkin ”karakteristisuuden” kuin ”kauneuden” estetiikan edustajana. Ohjelmamusiikillisuus ja kauneus näyttävät kiteytyneen Merikannon mielestä erityisen selvästi juuri Berliozin *Faustiin*. Yhtäältä teos oli ohjelmamusiikillinen: ”Mitä elävimmät kuvat hän maalaa etemme, mitä omituisimmat väritykset saa hän mestarillisesti esille.” Mutta toisaalta: ”Kaunista, inspiratsioonin luomaa musiikkia alusta loppuun.” (*Päivälehti* 20.4.1894.)

Tuntuu siis siltä, että sekä ohjelmamusiikki että kauneuden estetiikka kuuluivat Merikannon maailmaan, mutta miten hän suhtautui niihin ajankohtaisiin säveltäjiin, jotka olivat muoto-sisältöproblematiikan ytimessä?

Merikannon kirjoittama arvostelu Järnefeltin vuonna 1904 johtamasta *Tannhäuser*-esityksestä oli varsin laimea, eikä siinä puhuttu käytännössä muusta kuin laulajien suorituksista. Merikanto ei kirjoittanut arvosteluja Järnefeltin ja Robert Kajanuksen johtamista 1900-luvun ensimmäisten vuosien legendaarisista Wagner-esityksistä; näiden kriitikkona toimi samassa lehdessä Selim Palmgren. Merikannon Wagner-käsitystä pitää etsiä kirja-arvostelusta, jonka hän kirjoitti Ilmari Krohnin *Sävelten alalta* -kirjan (1899) johdosta vuoden 1899 *Valvojaan*. Nuori Krohn oli anti-wagneriaani ja syytti kirjassaan Wagnerin teoksia

mm. moraalittomista aiheista ja ”hekkumallisesta soittimituksesta”. Merikannon kirjoittama kritiikki oli sävyltään sovitteleva, mutta Merikanto esiintyi siinä Wagnerin puolustajana: Wagner ei ollut ”viimeinen sana”, hänen musiikkidraamansa ei ollut oikealle pohjalle ”raketu”, vaan ”puhtaasti draamallinen sävelteos odottaa luojaansa”. Se oli kuitenkin selvää, että Wagner ei ollut millään tavoin ”kristinuskoa kukistanut tai ketään häirinnyt hekumallaan”. (*Valvoja* 1909: 777.)

Merikanto suhtautui positiivisesti myös Brahmsiin. Kuvaavaa tosin on, että hänen arvionsa Brahmsin kolmannesta sinfoniasta on ohjelmamusiikkiin vivahtava: sinfonian ääriosat olivat Merikannon mukaan ”sotaisaa musiikkia”.

Merikannon suhtautuminen uuteen musiikkiin oli aineistoni perusteella konservatiivista. Vuonna 1909 julkaisemissaan ”Musiikillisissa mietelmissä” Merikanto lausuu näkemyksensä uudesta ohjelmamusiikista. Ketään säveltäjää ei mainita, mutta Merikannolla on voinut olla mielessään Richard Strauss:

Nykyinen vapaa aika ei siedä orjallisia sääntöjä, määrättyjä muotoja. Vapaammilla aloilla ja säännöttömissä muodoissa kelpaa vähempilahjaisenkin rehennellä. (*Valvoja* 1909: 817.)

Siihen sopii minkäläinen keitos tahansa – se käy aina täydestä. Instrumentatsioni-taituuus tuo keitokseen monenmoiset maustimet, mutta ravitseva neste jää sittenkin useimmissa tapauksissa pois. (*Valvoja* 1909: 818.)

Vaikka Merikanto suhtautui varsin positiivisesti Wagnerin ja Berliozin kaltaisiin säveltäjiin, hän oli kannanotoissaan selvästi maltillisempi kuin esimerkiksi Wegelius, joka tosin suhtautui Brahmsiin melko positiivisesti, mutta ei muuten antanut paljon painoa hanslickilaiselle kauneuden esteetikalle. Mielestäni olisi väärin arvostella Merikantoa ympäröivyydestä, vaikka hän kannatti jonkinlaista Salomon tuomioita kahden esteettisen suunnan välillä. Hänen tehtävänsä kriitikkona ei ollut esittää kauaskantoisia filosofisia spekulatioita, vaan sopeutua eri tilanteisiin. Helsingissä esitettiin monentyypistä musiikkia,

ja Merikanto näyttää tunteneen olonsa kotoisaksi monissa erilaisissa musiikkitalanteissa.

Hartaus. 1800-luvulla vallalle tulleeseen julkiseen porvarilliseen konserttikulttuuriin liittyi uudenlainen kuuntelutavan ihanne: esteettinen hartaus. Taide nähtiin mielellään uskonnon kaltaiseksi elämänalueeksi (näin esim. Schellingin identiteettifilosofiassa), eikä ole sattumaa, että monet 1800-luvulla rakennetut konserttitalit muistuttavat kirkkoja. Niissä piti kuunnella musiikkia rikkumattoman hartauden vallassa.

Hartauden idea tulee ilmi arvostelussa, jonka Merikanto kirjoitti Beethovenin *Missa solemniksen* esityksestä huhtikuussa 1893: ”Yliopiston juhlasali muodostui hartauspaikaksi, josta kauniimmat rukous- ja kiitossävelet kajahtivat ilmoille.” Ja edelleen: ”Yleisö, hartauteen ja sävelten nauttimiseen vaipuneena istui kuin kirkossa, tuskin rohkeni käsiään paukuttaa.” (*Päivälehti* 20.4.1893.)

Olisi kiinnostavaa tutkia lisää hartauden ideaa suomalaisessa musiikkikirjoittelussa. Kansainvälisen kirjoittelun valossa on selvää, että hartautta ei liitetty pelkästään uskonnolliseen musiikkiin, vaikka Beethovenin *Missa solemnis* Merikannon tapauksessa sellaista edustikin. Hänen oli kuitenkin luontevaa nostaa hartaus esille silloin kun yliopiston juhlasalissa esitettiin nimenomaan uskonnollisaiheista musiikkia. Tässä törmätään myös siihen kiinnostavaan kysymykseen, missä määrin arvostelut heijastavat yleisön tunteja ja missä määrin ne ovat vain arvostelijan ”omaa” puhetta”. Kokiko tuon konsertin helsinkiläinen yleisö – tai sen enemmistö – samaa hartautta, mitä Merikanto julisti arvostelussaan? Tämä kysymys jää arvoitukseksi.

Kansallisuus. Tässä tarkasteltava aikakausi oli Suomen musiikkikulttuurin rakentumisen aikaa ja samalla sitä aikaa, jolloin suomalainen kulttuuri – niin musiikin alalla kuin muutenkin – oli luonteeltaan voimakkaan kansallista. Merikanto osallistui tähän rakennustyöhön monilla musiikkikulttuurin aloilla – myös kirjoittajana. Vississä mielessä kaikki hänen kirjoituksensa tietenkin edistivät musiikkikulttuuria, käsittelivät ne sitten suomalaista tai muunmaalaista musiikkia, mutta erityisen selvästi Merikannon ajatukset kansallisesta kulttuurista tulevat ilmi hänen kirjoituksistaan, joiden aiheena oli suomalainen musiikki, erityisesti Sibelius. Merikanto oli nostamassa Sibeliusta maineeseen

1890-luvun alussa, ja eräistä Merikannon lausumista on tullut Suomen musiikin historian kuuluisimpia ajatuksia. Kansallisuus myös kokoaa yhteen Merikannon yleiset esteettiset ideat.

Merikanto on monissa tarinoissa ja anekdooteissa leimattu Sibeliuksen antipodiksi, joka hävisi suurelle mestarille kaikissa asioissa. Tähän nähden Merikanto kirjoitti Sibeliuksesta puolueettomammin ja punnitummin kuin moni muu aikalaisensa. Merikanto ei ollut kriitikon Sibeliusta kohtaan: hän muun muassa sanoi Sibeliuksen nuoruudenteosten kärsineen jonkin verran sekavuudesta, joka kuitenkin korvautui myöhemmin ainutlaatuisella kauneudella. Merikanto ei pitänyt Sibeliuksen kolmatta sinfoniaa kovin onnistuneena, vaikka liittikin siihen jo tuolloin termin ”klassinen”. Neljännessä sinfoniasta hän sen sijaan kirjoitti puoltavan arvostelun *Tampereen Sanomat* -lehteen (ks. Heikinheimo 1995, 191).

Kansallisuus oli Merikannolle – kuten monille hänen aikalaisilleen – originaalisuuden ilmausta: se oli luotu välittömän innoituksen vallassa, ja se myös tunnistettiin välittömästi. Ja kun muistetaan, että originaalisuuteen sisältyi myös uudistuksellisuus, on mahdollista päätellä se, mikä on havaittu monissa muissakin yhteyksissä: kansallinen musiikki koettiin ”uudeksi” ja nykyajan muotitermiä käyttäkseni innovatiiviseksi taiteeksi. Originaalisuuden idea ilmenee Merikannon kuuluisimmassa lauseessa; tämän hän kirjoitti *Kullervon* (1892) kantaesityksen yhteydessä: ”Tunnetta nämä sävelet omiksemme, vaikka emme ole niitä koskaan sellaisina kuulleet (*Päivälehti* 28.4.1892).” Pari päivää myöhemmin hän kirjoitti: ”Tällainen on ensimmäinen ihka suomalainen sävelteos (*Päivälehti* 30.4.1892).”

Lopuksi

Käsitys, jonka mukaan Merikanto olisi ollut pelkkä kansanomaisen, pinnallisesti musiikkiin suhtautunut henkilö, kokee aineistoni perusteella kolauksen. Merikanto oli kirjoittajana hämmästyttävän vahvasti sidoksissa saksalaiseen idealismiin, jota on perinteisesti pidetty syvällisenä, mutta raskassoutuisena ja sisäisiin ristiriitoihin ajautuvana suuntauksena. Ajattelijana ja kirjoittajana hän arvosti paljon muutakin

kuin sujuvia melodioita, joista hänen omat sävellyksensä ovat – valittavan yksipuolisesti – tulleet tunnetuiksi. Carl Dahlhaus jakoi aikanaan 1800-luvun alkupuolen musiikin kahteen kulttuuriin, joista toisen johtava idoli oli Beethoven, toisen Rossini (Dahlhaus 2003 [1980], 64). Moni näkee Merikannossa mielellään Rossini-kulttuurin säveltäjän: melodisen musiikin mestarin, joka tuotti suuren määrän teoksia. Vain osa näistä teoksista on jäänyt elämään, ja niistä on tyypillisesti olemassa myös monia erilaisia versioita. Kärjistetysti: ne eivät edes ole teoksia siinä merkityksessä kuin Beethovenin tai Sibeliuksen sinfoniat. Aineistoni osoittaa, että Merikannon persoonaan sisältyi myös toinen puoli: hän oli saksalaisen idealismin edustaja ja uranuurtaja suomalaisessa musiikkikulttuurissa.

Monet Merikannon kirjoitukset tuntuvat meistä sisällöltään kovin tutunomaisilta – kenties pelottavan tutuilta: oma musiikkikäsitkysemme nojautuu edelleen pitkälti samoihin ideoihin. Merikannon tekstejä lukemalla ja analysoimalla saamme kenties analysoitua myös omia intuitiivisia musiikkikäsitkysiamme.

Olisi kiinnostava tehtävä tutkia Merikannon sävellyksiä jatkossa uudesta näkökulmasta: ei tutkia niitä vain puolipopulaareina sommitelmina, vaan selvittää, löytyykö Merikannon teksteistä ideoita, jotka auttaisivat löytämään uusia ajattelutapoja suhteessa hänen teoksiinsa. Kenties Merikanto tavoittelikin ainakin osassa teoksistaan jotain muuta kuin mitä yleensä kuvittelemme, tai kenties ”populaarilla” ja ”taiteellisella” ei ollut hänen ajattelussaan sellaista eroa, minkä Sibeliuksen varjo on tuon ajan teoksille luonut. Joka tapauksessa aineistossani näyttäytyy ehdottoman eurooppalainen Oskar Merikanto: esteetikko, filosofinen idealisti, kansallisen musiikin puolestapuhuja ja välillä hyvinkin teräväsanainen musiikkikulttuurin unilukkari.

Lähteet

Niitä Merikannon kirjoituksia, jotka ilmestyivät *Päivälehdessä*, *Helsingin Sanomissa* tai *Valvojassa*, ei ole luetteloitu erikseen tähän lähdeluetteloon. Lähdetiedot löytyvät tekstistä.

Dahlhaus, Carl 2003 [1980]. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Gesammelte Schriften Bd. 5. Laaber: Laaber Verlag.

Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Helsinki: Otava.

Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta: Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki.

Merikanto, Oskar 1914. Uusia sävellyksiä. *Uusi säveletär* 9–10/1914, 136–137.

Nietzsche, Friedrich 1930 [1872–76]. *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag.

Tulenheimo, Martti & Merikanto, Oskar 1916. *Urut: Niiden rakenne ja hoito* (kirjoittanut Martti Tulenheimo). *Registreeraustaito* (kirjoittanut Oskar Merikanto). Porvoo: WSOY.

Wegelius, Martin 1891–93. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsingfors: Holm.

Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel [Aksel] Törnudd. Helsinki: Holm.

Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa

”Mitä on uusi musiikki? Sekös sen sanoi. Ja kumminkin kirjoittamme.” (Klemetti 1930, 31.)

Heikki Klemetin artikkeli ”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden” ilmestyi *Suomen Musiikkilehden* numerossa 3/1930. Jo aiemmin samana vuonna lehdessä oli julkaistu lyhyt kirjoitus otsikolla ”Uusi musiikki”; tämän artikkelin kirjoittajaa ei mainittu, mutta tekstin oli mitä ilmeisimmin laatinut Klemetti, joka toimi tuolloin lehden päätoimittajana (Anonyymi 1930).

”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden” on aikakauden musiikin perusteita selvittelevä artikkeli, joka tuntuu lähes maanisella vimmalla kirjoitetulta. Teksti kuohuu tekijänsä tarvetta löytää selitys ”uuden musiikin” luonteelle. Palaan tähän artikkeliin myöhemmin; sitä ennen on syytä käsitellä artikkelini aineistoa ja yleisiä lähtökohtia ja päämääriä.

Artikkelini otsikko ”Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa” herättäne monissa lukijoissa kriittisiä ajatuksia. Mitä on otsikossa mainittu ”uusi musiikki”? Onko se mitä tahansa ennen toista maailmansotaa sävellettyä musiikkia, jota on käsitelty suomalaisessa musiikkikirjoittelussa, vai onko sillä jokin täsmällisempi, aihetta selkeämmin määrittävä merkitys? Miksi ei puhuta ”modernista musiikista”: voisi ehkä ajatella, että termi ”moderni” rajaisi artikkeliani selkeämmin kuin termi ”uusi musiikki”? Ja mitä on suomalainen musiikkikirjoittelu ennen toista maailmansotaa: onko artikkelin aineisto ollenkaan yhtenäinen tai järkevästi

rajattavissa, jos aihe on näin yleisluonteinen? Lopulta voi myös kysyä tällaisen tutkimusaiheen mielekkyyttä: Miksi tutkia vanhoja tekstejä musiikista? Miksi emme tutki ”suoraan itse sävellyksiä”, joista sentään ainakin osa on tänä päivänä elävää taidetta, toisin kuin Klemetin kaltaisen kirjoittajan pölyttyneet kirjat ja artikkelit?

Käsitteet ”uusi musiikki” ja ”moderni musiikki” eivät kumpikaan ole neutraaleja tai arvovapaita puheena olevan aikakauden kontekstissa. Eri maissa ja eri yhteyksissä ne saivat monenlaisia merkityksiä ja konnotaatioita. Termillä ”*die Moderne*” on saksan kielessä usein viitattu niin kutsutun romantiikan viimeiseen sukupolveen, johon kuuluivat sellaiset säveltäjät kuin Richard Strauss ja Gustav Mahler. ”Uusi musiikki” – ”*neue Musik*” – olisi sitten Arnold Schönbergin perustaman, niin kutsutun ”toisen Wienin koulukunnan” musiikkia. Tämä erottelu ei kuitenkaan ole aivan selvä. Esimerkeiksi voidaan ottaa tunnetut ja suomalaiseseenkin kirjoitteluun merkittävästi vaikuttaneet saksankieliset musiikinhistorioitsijat Hans Mersmann ja Guido Adler. Mersmannin kirja *Moderne Musik*, joka ilmestyi vuonna 1928 osana kirjasarjaa *Handbuch der Musikwissenschaft*, ulottaa käsittelynsä aina 1800-luvun puoliväliin saakka. Adlerin toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* (ensimmäinen painos 1924) päättyy laajaan, Adlerin kirjoittamalla johdannolla varustettuun lukuun ”Die Moderne”. Luvussa käsitellään musiikkia alkaen noin vuodesta 1880, jota Adler pitää romantiikan päätepisteenä. Kirjan päätösluku sisältää lukuisten kansakuntien esittelyjä, jotka ulottuvat usein vuoden 1880 taakse, mukana myös Toivo Haapasen kirjoittama lyhyt teksti Suomen musiikin historiasta (Haapanen 1924a). Termejä ”uusi musiikki” ja ”moderni musiikki” käytetään usein toistensa synonyymeinä, eikä sekavuudelta ole aina vältytty: kuten tunnettua, Theodor W. Adornon kirja *Philosophie der neuen Musik* (1975 [1949]) on käännetty englanniksi nimellä *Philosophy of Modern Music*.

Termien ”uusi musiikki” ja ”moderni” musiikki konnotaatiot ja vivahteet olisivat useiden erityystutkimusten arvoisia, mutta tässä yhteydessä olen päätenyt käyttää lähtökohtanani ilmaisua ”uusi musiikki”. Tämän päivän ihmiselle se on *prima facie* kattavampi ja yleisluonteisempi kuin ”moderni musiikki”, jota – kuten todettu – usein käytetään sen synonyyminä. Klemetti kirjoitti äsken mainituissa artikkeleissaan

”uudesta musiikista”, ja aineistostani saamani vaikutelman perusteella juuri tätä ilmaisua käytettiin useimmiten niistä ilmiöistä, jotka olivat ennen toista maailmansotaa ”uusia”, ”uudenlaisia”, ”poikkeavia”, jopa ”vallankumouksellisia” ja joita koskevaan kirjoitteluun artikkelini kohdistuu. En halua kuitenkaan etukäteen lyödä lukkoon, mitä ilmiöitä käsittelemieni suomalaisten tekstien tarkalleen ottaen pitää käsitellä. On katsottava tapaus tapaukselta, mitä on kulloinkin laskettu ”uudeksi” musiikiksi.

”Suomalainen musiikkikirjoittelu” kattaa artikkelissani vain painet-
tuja tekstejä, ei kirjeitä, päiväkirjoja tai muita julkisuudelta aikanaan piiloon jääneitä kirjoituksia, jotka tietenkin voisivat paljastaa hyvin-
kin kiinnostavia näkökohtia. Olen myös rajannut päivälehtiarvostelut pois artikkelini piiristä. Ne loivat uuden musiikin kuvaa merkittäväällä – joskus jopa merkittävimmällä – tavalla, mutta aihetta on pakko rajata, jotta ei edettäisi maailman ääriin; lisäksi Jukka Sarjala on tutkimuksessaan *Kritiikki ja konserttimusiikki* (1990) käsitellyt perinpohjaisesti ajan musiikkikritiikkiä. Jäljelle jäävät musiikkilehtien artikkelit, musiikkikirjat sekä eräät kirjoitukset, jotka ovat ilmestyneet yleisissä kulttuuri- ja aikakauslehdissä.

Näkemykseni mukaan tämä musiikkikirjoittelun kokonaisuus muodostaa ehyen aineiston, jota on mahdollista käsitellä yhdessä artikkelissa. Puheena olevan aikakauden Suomessa ei vielä ollut selvää eroa ”akateemisen” (tai ”tieteellisen”) ja yleistajuisen musiikkikirjoittelun välillä. Eräät väitöskirjat (esimerkiksi Toivo Haapasen *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors*, 1924b) olivat spesifisiä ja ilmestyivät tieteellisissä aikakausjulkaisuissa, mutta monet musiikkilehtien artikkelit ja huomattava osa musiikkia koskevista kirjoista sisälsivät sekä tutkimuksen että yleistajuisen kirjoittelun piirteitä. Esimerkiksi niinkin kunnianhimoinen ja teoreettinen teos kuin Ilmari Krohnin viisiosainen *Musiikin teorian oppijakso* (1911–37) oli pyrkimyksiltään ilmeisesti sekä tieteellinen että yleistajuinen. Jälkimmäistä piirrettä osoittavat pelkästään ne *Rytmioppiin* (1911) sisältyvät, nuoresta tytöstä otetut valokuvat, jotka demonstroivat eri rytmijalkoihin liittyviä eräänlaisia voimisteluliikkeitä. Toisaalta musiikkilehtien artikkelit raportoivat usein tutkimuksen tuloksia. Ahkerimmat henkilöt tällä alalla olivat Klemetti ja Otto

Andersson. Käsiteltävänä olevan ajanjakson kohdalla on väärin puhua ”populaaritieteellisestä” kirjoittelusta. Ei ollut selvästi erottuvaa ”puhtaan” tieteellistä kirjoittelua, jota olisi erikseen popularisoitu (tai puhtaan tieteellistä kirjoittelua oli vain vähän).

Aihettani ja aineistoani ovat aikaisemmin käsitelleet Jukka Sarjalan ohella eri näkökulmista muun muassa Mikko Heiniö, Erkki Salmenhaara, Helena Tyrväinen ja Matti Vainio. Monet artikkelini kohteena olevat tekstit ovat lukijoille varmasti ennestään tuttuja, mutta toivon kykeneväni nostamaan esiin myös sellaisia kirjoituksia ja yleisiä näkökohtia, jotka ovat unohtuneet vuosikymmenten kuluessa tai joita ei ole aina liitetty uuteen musiikkiin.

Aineistoni on tällaisenaankin valtava, ja sitä on käsiteltävä yleistään. Olen pyrkinyt löytämään eri näkemystapojen voimakkaimmat ilmentymät, ja käsitelen tästä lähtökohdasta suomalaisen kirjoittelun kolmea ulottuvuutta. Ensin tarkastelen suhtautumistapoja musiikin uudistuksellisiin virtauksiin (konservatismi, radikalismi ja relativismi). Sitten tarkastelen kahta toisilleen vastakkaista tapaa ymmärtää uuden musiikin säveltäjiä ja kokonaisuuksia: oli mahdollista uskoa ymmärryksen löytyvän laajoista historiallisista ja taiteidenvälisistä yhteyksistä, tai sitten saatettiin uskoa merkittävien säveltäjien ehdottomaan itsenäisyyteen. Kolmas dimensio koskee tuon ajan kirjoittajien käsityksiä tietokyvystään suhteessa uuteen musiikkiin: toisella ääreläidalla olivat ensyklopedisen tiedon voimaan uskoneet kirjoittajat, toisella laidalla taas Heikki Klemetti, skeptikko, joka piti luotettavaa ja syvällistä tietoa uusista ilmiöistä tuolloisessa tilanteessa mahdottomana. Esitän kussakin artikkelini osassa myös kritiikkiä eri käsityksiä kohtaan. Tämä ei tarkoita, etteivätkö käsityskannat olisi sinänsä olleet hyvin perusteltuja ja johdonmukaisia.

Näkemyksen ongelmat johtuvat usein nimenomaan ehdottomasta johdonmukaisuudesta omia periaatteita kohtaan. Jotta voisimme hyödyntää vanhoja näkemyksiä kansainvälisestä uudesta musiikista tutkiessamme itsenäisyyden alun suomalaista modernismia, on meidän oltava tietoisia myös kohteenamme olevan kirjoittelun sisäisistä ongelmista.

Konservatismi, radikalismi, relativismi

Artikkelini aineistossa on vaikeaa – jollei mahdotonta – tehdä eroa tosiasioiden kohdistuvan kirjoittelun ja mielipidekirjoittelun välillä. Osa kirjoituksista esitteli uutta musiikkia ainakin näennäisen neutraalisti, mutta usein jouduttiin ottamaan kantaa kysymykseen, mikä on aidosti, sisällöllisesti ”uutta” tai ”uudenaikaista”. Kaikki musiikkikirjoittelu joutuu tekemään valintoja tärkeiden ja vähemmän tärkeiden asioiden välillä, ja uusimman musiikin kohdalla ei aina ole olemassa valmiita tai kanonisoituneita näkemyksiä siitä, mikä on tärkeää ja mikä ei – ja erityisesti siitä, mikä on ”uutuutensa” ansiosta kiinnostavaa tai tutkimisen arvoista.

Tärkeä ulottuvuus uutta musiikkia koskevassa kirjoittelussa on se, miten uuden musiikin uudistuksellisuuteen ylipäänsä suhtauduttiin. Konservatismi, radikalismi ja relativismi olivat kolme perustavaa suhtautumistapaa tähän kysymykseen. Mikko Heiniö on väitöskirjassaan *Innovaation ja tradition idea* (1984) sivunnut toista maailmansotaa edeltänyttä suomalaista musiikkikirjoittelua, mutta koska hänen tutkimuksensa varsinaisena kohteena ovat toisen maailmansodan jälkeiset tekstit, on paikallaan pysähtyä tarkastelemaan näitä kolmea näkemystapaa sellaisina kuin ne ilmenivät ennen toista maailmansotaa.

Uuden musiikin ystävillä ei toisen maailmansodan jälkeen ole ollut paljon hyvää sanottavaa Ilmari Krohnista. Krohnia on pidetty arkkivanhoillisena musiikkivaikuttajana, ja kaikki tuntevat anekdootteja, joiden mukaan Krohn piti tapanaan poistua konsertista, jos ohjelmassa oli uutta musiikkia, tai joiden mukaan Krohn totesi kuultuaan Erik Bergmanin urkuteoksen *Exsultate* (1954), että ”aina paholainen jostain löytää tiensä kirkkoon”, tai joiden mukaan Krohn oli toinen Suomen musiikin historian kahdesta täysraittiista säveltäjästä. Krohnin maine musiikinteoreetikkona on myös kokenut toisen maailmansodan jälkeen kolauksia, vaikka kiistämätön tosiasia on, että hänet mainitaan edelleen silloin tällöin kansainvälisissä musiikkitieteellisissä julkaisuissa ja että hänellä oli Suomessa 1900-luvun alkupuolella ilmeisesti suurempi arvovalta kuin yhdelläkään muulla tässä artikkelissa käsitellyllä kirjoittajalla.

Krohnin väitöskirja (1899a), jonka aiheena olivat suomalaiset hengelliset kansansävelmät, merkitsi nykyaikaisen akateemisen musiikintutkimuksen alkua Suomessa. Samana vuonna Krohnin kynästä ilmestyi myös vähemmän tunnettu teos, esseekokoelma *Sävelten alalta* (1899b), jonka perspektiivistä ”uutta musiikkia” edusti lähinnä Wagner – säveltäjä, jota Martin Wegelius oli ylistänyt kuusi vuotta aiemmin valmistuneessa musiikinhistoriateoksessaan (Wegelius 1893). Krohnin konservatiivinen asenne ilmeni *Sävelten alalta* -kirjan Wagner-lausumissa. Wagnerin musiikki edusti Krohnille tässä vaiheessa sekä musiikillista että moraalista rappiota. Krohnin mukaan Wagner vastusti omintakeisiä muotoja. ”Välttämättömänä seurauksena” tästä oli ”ääretön yksitoikkoisuus ja pitkäveteisyys”, jota Wagner yritti kompensoida vetoamalla ihmisen ”aistillisiin tunteisiin ja himoihin” ”vanhasta tarustosta hakemalla haetuilla tavattomilla aiheilla” ja ”hekkumallisella soittimuksella”. (Krohn 1899b, 39–41.)

Krohnin suhde Wagnerin musiikkiin muuttui myöhemmin radikaalisti. Vuonna 1924 ilmestyneessä artikkelissaan ”Oopperaprobleemi” Krohn ylistää Wagnerin muotoratkaisuja, ja monet Krohnin myöhemmistä tutkimuksista paneutuvat juuri muotoaspekteihin Bayreuthin mestarin tuotannossa, joka ei tietenkään enää ollut kovin uutta musiikkia vuonna 1924. Krohnin yleinen suhde uusiin musiikki-ilmioihin sen sijaan pysyi varauksellisena ja jopa negatiivisena läpi hänen kirjallisen tuotantonsa.

Krohnin tieteellinen pääteos, viisiosainen *Musiikinteorian oppijakso* (1911–37) sisältää rytmi-, sävel-, harmonia-, polyfonia- ja muoto-opin; Krohnin tarkoituksena oli tietävästi laatia sarjan jatkoksi myös soitinnusoppi, mutta tämä jäi vain suunnitelmaksi. Maininnat uudesta musiikista ovat *Musiikinteorian oppijaksossa* harvinaisia. Kuten niin monet musiikinteoreetikot myös Krohn tuntuu *Musiikinteorian oppijakson* perusteella olleen lähes immuuni oman aikansa musiikki-ilmioille.

Muoto-opissa viitataan joihinkin suomalaisten aikalais säveltäjien teoksiin (ennen kaikkea Väinö Raition sävellyksiin), mutta tämä johtui ilmeisesti enemmänkin henkilökohtaisista sympatioista kuin siitä, että Krohn olisi vuonna 1930-luvulla alkanut varsinaisesti kannattaa uutta musiikkia.

Pysähtykäämme tarkastelemaan pientä, mutta sitäkin merkitsevämpää tekstiä, nimittäin hakusanaa ”Atonaalisuus”, jonka Krohn kirjoitti vuonna 1931 ilmestyneeseen *Ison tietosanakirjan* ensimmäiseen osaan. Krohn määrittelee atonaalisuuden seuraavasti: ”Atonaalisuus on *musiikillinen* järjestelmä, jonka mukaan säveliä käsitellään tai ainakin *yritetään* käsitellä välttämällä niiden keskisten tonaalisten suhteiden ilmenemistä.” Hänen mukaansa atonaalisuus on mahdollinen vain ”tilapäisenä ilmiönä”, jollaisena sitä tavataan jopa eräissä Mozartin teoksissa. Kuitenkin itsessään ”a. on mahdottomuus, sillä inhimillisen säveltäjunnan ei ole mahdollista olla havaitsematta yhteyksiä toisiaan seuraavien taikka yhtä aikaa soivien sävelten kesken”. (Krohn 1931, 93.) Eräät suomalaiset ”nuoremmat” säveltäjät olivat Krohnin mukaan olleet atonaalisuuden edustajia, mutta heistä ”toiset kuitenkin jo ovat havainneet sen rajoittuneisuuden ja palanneet tonaalisuuden pohjalte”. Hakusanassa määritellään myös käsite ”atonaalinen”; tällä Krohn viittaa musiikkityyliin, jonka pääedustaja oli Schönberg; ”atonaalisuuden” edustajiksi hän mainitsee myös J. M. Hauerin ja venäläisen Jef Golysevin (Krohn 1931, 93). (Jälkimmäinen tunnetaan myös nimellä Jefim Golyshév).

Ei ole vaikea nähdä, minne Krohnin atonaalisuuskäsityksen jäljet johtavat. Krohnin käsitys tonaalisuudesta oli hyvin samankaltainen kuin Hugo Riemannin. Krohnin teorial on joskus kokonaisuudessaan rinnastettu Riemanniin, mikä ei ole oikeutettua sikäli, että Krohnin rytmijalkoihin” (daktyyli, trokee jne.), juontuvat enemmänkin Moritz Hauptmannin, Rudolph Westphalin ja Heinrich Schmidtin teorioista kuin Riemannilta, joka piti kohoiskuisuutta kaiken rytmiiikan ja muodon lähtökohtana. Harmonian osalta Krohn näyttää sen sijaan hyväksyneen riemannilaisen kannan, jonka mukaan viime kädessä on olemassa vain yksi tonaalisuus, länsimainen duurin ja mollin järjestelmä. Keskiajan ja renessanssin kirkkosävellajit oli Riemannin – samoin kuin Krohnin *Harmoniaopin* (1923) – mukaan tulkittava tässä valossa duuri-mollitonaalisuuden esiasteiksi, ja vastaavasti atonaalisuus ei Krohnin mukaan voinut kumota duuri-mollitonaalisuuden kaikkivaltiutta. Atonaalisuus-hakusanassa on kaikuja myös Riemannin käsitteestä

”*Klangvertretung*”, jonka suomenkielinen vastine voisi olla ”sointuedustus”. Riemannin mukaan me kuulemme yksiäänisenkin melodian duuri-mollitonaalisuuden periaatteiden mukaan soinnutetuksi; jokaisella säveliikkeellä on ”sointuedustus”.

Konservatiivisuus voidaan määritellä tietoisesti tulleeaksi traditioksi. Traditiossa vanhat asiat säilyvät ja muuntuvat ikään kuin huomaamatta; traditio on toisin sanoen tiedostamatonta menneisyyden vaalimista. Kun menneisyyttä aletaan säilyttää tietoisesti, muuttuu traditio konservatiivisuudeksi. Usein konservatiivisuus herää eloon silloin kun traditio on uhattuna, ja juuri näin tapahtui Krohnin kohdalla. (Riemannin käymästä polemiikista Max Regerin kanssa raportoitiin *Säveletär*-lehdessä vuonna 1908, ja Suomessa Krohn sai ikään kuin Riemannin roolin, kun puheeksi tuli tonaalisuuden olemus tai uuden musiikin oikeutus.)

Voi tietysti kysyä, miksi tässä yhteydessä on ylipäänsä käsiteltävä Krohnia, jonka maailmankuvaan uusi musiikki tai atonaalisuus ei kärjistetysti sanottuna kuulunut – tai ne olivat hänen maailmankuvaansa häirinneitä tekijöitä. Krohn oli taidemusiikkitutkimuksen ensisijainen auktoriteetti, ja monet uuteen musiikkiin myönteisestikin suhtautuneet kirjoittajat tukeutuivat hänen teorioihinsa, termeihinsä ja käsitteisiinsä – puhumattakaan Eino Linnalan kaltaisesta teoreetikosta, jonka *Yleisen musiikkiopin* (1938–40) välityksellä Krohnin teoriat siirtyivät vielä sodanjälkeisille sukupolville. Tässä on paikallaan mainita, että Linnala toteaa *Yleisen musiikkioppinsa* ensimmäisessä osassa (1978 [1938]): ”Yksinomaan tälle [kromaattiselle] asteikolle pohjautuva musiikki ei myöskään ole toistaiseksi saavuttanut mitään ehdottoman vakuuttavaa voittoa, niin paljon kuin tällaista musiikkia, varsinkin viime vuosikymmeninä, onkin luotu” – ja alaviitteessä mainitaan Schönbergin kehittämä ”12.-sävelinen, ns. *atonaalinen* (sävel-lajiton) säveljärjestelmä”. (Linnala 1978 [1938], 124.) Kun ajatellaan, että Linnalan kirjasta on otettu painos vielä 1970-luvun lopussa, niin arvatenkin moni tämän hetken musiikkivaikuttaja on tutustunut kirjan ajatuksiin nuoruudessaan.

Jos Krohn edusti suomalaisessa keskustelussa äärimmäistä konservatiivisuutta suhteessa uuteen musiikkiin, toisen äärilaidan – ehdottoman radikalismien – edustajaa on vaikea löytää suomalaisesta kir-

joittelusta. Näyttää siltä, että suomalaiset musiikkikirjoittajat yleisesti ottaen pidättäytyivät yhtä voimakkaista uutta musiikkia puolustavista kannanotoista kuin mitä Krohn esitti erityisesti atonaalisuutta vastaan. Otettakoon tähän kohtaan kuitenkin yksi esimerkki, nimittäin luke-mattomia kertoja siteeratut kaksi Elmer Diktoniuksen tekstiä vuosilta 1916 ja 1917.

Ensimmäinen niistä ilmestyi *Työväen joulualbumissa* 1916 ja jälkimäinen Sosialidemokraattisen puolueen *Kevät*-julkaisussa 1917.

Diktonius esiintyi molemmissa teksteissä edistyksen airuena, mutta tekstit ovat sisällöltään toisistaan poikkeavat. Vanhempi artikkeli julistaa uuden musiikin sanomaa tavalla, joka tuo helposti mieleen Nietzschen ja tämän yli-ihmis- ja antikristuskäsitteen sekä opin ”tahdosta valtaan”.

Diktonius haastaa ensin ”nykyajan säveltaiteen” vastustajat:

Sanotaan, ettei nykyajan säveltaide pysty kuvailemaan todellista elämäniloa. Eikö juuri taistelu oli korkeinta iloa: nuoruuden voimaa ja rohkeutta käytettynä hyökkäykseen!

Puhutaan nykyaikaisen säveltaiteen rappeutumisesta, humpuukista, ja unohdetaan mikä siinä on parasta - -.

Diktonius jatkaa kuuluisilla sanoillaan: ”se ijäisen nuoruuden pyhä perkele! – repäisevät dissonanssit, hurja vapaus, raju voima, rohkeus ja uhkarohkeus.” (Sitaatit teoksesta Maasalo 1969, 161; Diktoniuksen kirjoituksista ja aatteista ks. Vainio 1976.)

Kevät-vihkosessa ilmestyneen kirjoituksen ”Säveltäjän työ” taustalla taas väijyy saksalaisen idealismin haamu. Niin moderni ihminen kuin Diktonius halusikin olla, hän tukeutui tällä kertaa 1800-luvun nerous- ja inspiraatioestetiikkaan: ”Innoituksen meri, – siinä kaikkien todellisten sävel- ja muiden taideteosten alku ja synty.” (Diktonius 1917, 50.) Diktonius anelee retorisesti: ”Antakoon hän [taiteilija] meille taiteessaan, ei kuvan elämästä, vaan elämän itsessään.” (Diktonius 1917, 52.) Kun Diktonius vielä puhuu taiteilijan tiedostamattomasta työskentelystä, mieleen tulee Friedrich Schellingin identiteettifilosofia, jonka mukaan taide on nerouden ja inspiraation vallassa syntyneitä intuitiivista

tietoa maailman perustana olevasta ”absoluutista” (joka puolestaan on identtinen ”absoluuttisen minän” kanssa).

Relativismi ei ole koskaan ollut kovin tavallinen näkemys länsimaista taidemusiikkia koskevassa kirjoittelussa. Pikemminkin voisi sanoa, että ainakin 1900-luvulla sellaisen kirjoittelun, joka on käsitellyt länsimaista taidemusiikkia myönteisessä sävyssä, on pitänyt rakentua ei-relativistiselle katsantotavalle. Populaarimusiikin nousu suurten massojen kulttuuriksi on johtanut siihen, että taidemusiikkia on puolustettu lähinnä sen kulttuuriarvon perusteella, ja tähän ei relativistinen maailmankuva sovi. On sitäkin merkillepantavampaa, että aineistostani löytyy tärkeä kirjoitus, jonka ote uuteen musiikkiin on selkeän relativistinen: Nils-Eric Ringbomin kaksiosainen artikkeli ”Musiikin tonaalisuusprobleema”, joka ilmestyi *Tulenkantajat*-lehden kahdessa näytenuumerossa loppuvuodesta 1932. Ringbomin asennetta kuvaa jo ensimmäisen artikkelin alaotsikko: ”Tonaalisuutta – atonaalisuutta, ei kumpaakaan – vaiko kumpaakin” (Ringbom 1932a). Toinen osa oli alaotsikoitu: ”Tonaalisuus – atonaalisuus – ulkotonaalisuus” (Ringbom 1932b).

Ringbom oli artikkelinsa kirjoittaessaan 25-vuotias nuori musiikkihenkilö, jonka tulevista tieteellisistä ja hallinnollisista saavutuksista oli 1930-luvun alussa tuskin vielä aavistusta. Minulla ei ole tietoa, kirjoittiko Ringbom artikkelinsa alun perin suomeksi vai ruotsiksi, todennäköisesti ruotsiksi niin, että joku toinen henkilö on kääntänyt tekstin suomen kielelle.

Ringbomin mukaan kauneuden idea perustetaan usein oletukseen ”yleisistä periaatteista”, ”kauneuden primäärisistä laeista”, mutta nämä Ringbomin mukaan pätevät vain ”ajan mitä suurimmassa määrässä rajoittamina” ja ne merkitsevät enemmän yleisössä kuin säveltäjässä. Jopa tasasoinnun ja riitasoinnun ero ei ole ”äänifysiologiassa” eikä ”äänipsykologiassa”, vaan se löytyy ”*musiikinestetikan* piiristä”. Auktoriteetiksi Ringbom mainitsee tässä kohden Riemannin, jota tässä siis tulkitaan täysin toisella lailla kuin Krohn teki omaksuessaan Riemannilta oman tonaalisuuskäsityksensä. Ringbom jatkaa, että ”tasasoinnun ja riitasoinnun eroavaisuus pohjautuu siis ainoastaan niin epämääräiseen käsitteeseen kuin (subjektiivinen) kauneudentaju”.

Väitettä, että luonto olisi taiteellisuuden edellytys, ei Ringbomin mukaan ole onnistuttu ”tarkemmin perustelemaan”. (Ringbom 1932a, 6) Ringbom jatkaa johdonmukaisesti samaan tapaan siteeraten erityisesti Schönbergin *Harmonielehreä* (1911).

Artikkelin toinen osa päättyy sitten ”ulkotonaalisuuden” ylistykseen: tämä ilmiö on historiallinen välttämättömyys. Sitä on esiintynyt Ringbomin mukaan jo mm. Beethovenin ja Wagnerin teoksissa ja edelleen Schönbergin ja Hindemithin tuotannoissa sekä Suomessa Aarre Merikannon, Uno Klamin, Ernest Pingoud’n ja Sibeliuksen sävellyksissä. ”Puhtaasti ulkotonaaliseksi” säveltäjäksi Ringbom mainitsee Kurt Weillin (Ringbom 1932b, 2.).

Äärimmäisten näkemysten puolustaminen ei ole koskaan helppoa ja tämän päivän perspektiivistä voimme nähdä, miten kaikki tässä käsitellyt kolme katsantokantaa – konservatismi, radikalismi ja relativismi –kompastuvat omaan ehdottomuuteensa.

Krohnin mukaan atonaalisuus on viime kädessä mahdottomuus, mutta hän kuitenkin joutui tunnustamaan, että atonaalisuutta esiintyy ”tilapäisenä” ilmiönä ja että ”atonaalinen” on maininnan arvoinen tyyliisuunta uudessa musiikissa. Lisäksi hän katsoi, että atonaalisuus ei ollut vain mahdotonta, vaan se oli myös paheksuttavaa. Voidaan kuitenkin kysyä, onko mielekästä paheksua sellaista mikä on muutenkin mahdotonta. Moraalifilosofian periaatteet ”ought implies can” ja ”ought implies cannot” eivät selvästikään olleet Krohnille tuttuja.

Diktoniuksen kaksi tekstiä ovat ainutlaatuisia suomalaisessa musiikkikirjoittelussa. Ne vaikuttavat olevan vahvasti kiinni 1800-luvussa, ja kirjoitusten perusvakaumukset ovat erilaiset (nietzscheläisyys vastaan idealismin taidekäsitys). Vaikka Diktonius julisti ”nykyajan säveltaiteen” sanomaa, hän joutui tukeutumaan vanhoihin esteettisiin periaatteisiin.

Ringbomin relativismi ei myöskään kannata kauas, vaan sitä vaivaavat samat ongelmat kuin relativismia yleensäkin. Lukija voi esimerkiksi uskoa Ringbomin artikkelin sanasta sanaan, mutta hänen ei silti tarvitse muuttaa käytöstään mitenkään. Jos uskon Ringbomin väitteet, voin kuunnella loppuikäni vain Beethovenia ja Mozartia tai vaihtoehtoisesti käyttää kaiken aikani 1900-luvun uudistuksellisimpien sävelteosten kuuntelemiseen – molemmat ovat mahdollisia valintoja. Kuluneen fi-

losofisen esimerkin sanoin: relativismilla ei ole mitään sanottavaa siihen kysymykseen, kannattaako tai pitääkö ihmisen käydä kirkossa. Relativismi sallii jopa vastakohtansa fanatistimin, kun kerran kaikki periaatteet ovat viime kädessä suhteellisia ja jopa sopimuksenvaraisia. Lopulta Ringbomkin joutuu puolustamaan yhtä tonaalisuuden ilmene-mismuotoa: hämäräksi jäävää ”ulkotonaalisuutta”.

Musiikin historia ja säveltäjien itsenäisyys

Siirtykäämme astetta arvovapaammalle tasolle: miten yksittäisiä uuden musiikin säveltäjiä tulisi ymmärtää? Olivatko he osa musiikin historian suurta kertomusta, vai olivatko he riippumattomia ja itsenäisiä hahmoja? Tähän kysymykseen löytyy aineistostani kaksi vastakkaista vastausta.

Sulho Ranta oli 1920-luvun lopulta alkaen yksi tärkeimmistä uuden musiikin esittelijöistä suomalaisissa julkaisuissa. Rannan ensimmäiset merkittävät kirjoitukset tältä alalta olivat vuonna 1929 ilmestyneet ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus!” ja ”Que usque tandem” (Ranta 1929a; 1929b). Edellinen on hieman sekava yritys pohtia ilmiötä, joka – kuten artikkelini edellisestä osassa nähtiin – askarrutti kirjoittajia erityisesti 1930-luvun vaihteesta alkaen. Vuonna 1929 – siis kaksi vuotta ennen Krohnin yllä siteerattua hakusana-artikkelia – Ranta katsoi, että atonaalisuus on mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä ja että ”lopullinen atonaalisuus” on mahdottomuus. Sitä pait-si atonaalisuus oli Rannan mukaan jo mennyt pois muodista. (Ranta 1929b.) Hämmästyttävän samankaltaisia näkemyksiä kuin Krohnin artikkelissa, mutta Ranta olikin suorittanut Krohnin johdolla filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa vuonna 1925. Kenties Krohn oli sivunnut asiaa opetuksessaan.

Vaikuttaa siltä, että Ranta muuttui kirjoittajana vähitellen konservatiivisemmaksi. Hän vakuuttui siitä, että modernit suuntaukset olivat vain ohimenevä ilmiö ja puolusti muun muassa sinfonian ikuisuutta (Ranta 1946 [1943]).

Mielestäni Rannan merkittävin ja selkein panos uutta musiikkia koskevaan keskusteluun ennen toista maailmansotaa on kirja

Musiikinhistoria pääpiirteittäin (1933). Esipuheessa Ranta kertoo, että kirja on suunnattu ennen kaikkea seminaareille ja musiikkioppilaitoksille, mutta eräiden tarkemmin määrittelemättä jäävien musiikinteoreettisten käsitteiden läsnäolo kirjassa puhuu sen puolesta, että Rannan päämäärät olivat kunnianhimoisemmat. Kirja pohjusti myös Rannan mittavaa kaksiosaista kirjaa *Musiikin historia*, joka ilmestyi vuosina 1950 ja 56.

Musiikinhistoria pääpiirteittäin -kirjan esipuheessa Ranta mainitsee tärkeimmät lähteensä, joita olivat mm. Guido Adlerin toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* sekä *Isossa tietosanakirjassa* ilmestyneet Krohnin kirjoittamat hakusanat.

Rannan kirjan tärkein kontribuutio suomalaiseen musiikkikirjoitteluun oli tyylihistorian ottaminen musiikinhistorian jaottelun ja hahmotamisen lähtökohdaksi. Aikaisemmat musiikinhistorian yleisesitykset, Martin Wegeliuksen edellä mainittu teos ja Heikki Klemetin *Musiikin historia* (1916–26), tukeutuivat toisenlaisiin kokonaisideoihin.

Musiikin tyylihistoria – meille tutussa muodossaan – jakaa musiikin kehityksen selväpiirteisiin, muiden taiteiden historiasta lainattuihin tyylikausiin: renessanssi, barokki, klassismi, romantiikka ja niin edelleen. Tämän käsitystavan vakiinnutti ennen kaikkea Adler, jonka toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* on yksi nykyaikaiseen musiikinhistorian kirjoitukseen eniten vaikuttaneita – ellei kaikkein eniten vaikuttanut – yksittäinen teos. Kirja ei siis ollut yksin Adlerin käsialaa eivätkä kaikki tyylihistorian ideat Adlerin keksintöä, mutta kirjan dispositio oli hänen laatimansa. Adler oli käsitellyt tyylihistorian periaatteita teoksissaan *Der Stil in der Musik* (1911) ja *Methode der Musikgeschichte* (1919), ja Adlerin ajatuksia oli esitelty *Tidning för Musikissa* jo vuonna 1911. Suomalaisista kirjoittajista kuitenkin vasta Ranta perusti vuoden 1933 kirjassaan musiikinhistorian jaottelun selkeästi adlerilaiseen malliin.

Ranta pitää kirjassaan uuden musiikin keskeisinä tyyliisuuntina ”impressionismia”, ”ekspressionismia” ja ”uusasiallisuutta”. Hän mainitsee myös muita tyyliisuuntia (mm. ”futurismia”), mutta näitä hän ei käsittele laajemmin.

Impressionismin ja ekspressionismin käsittehistoria juontuu musiikin alalla Claude Debussin ja Arnold Schönbergin elinpäiviin.

Musiikin historiaa käsitteleviin kirjoihin nämä käsitteet näyttävät vakiintuneen ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Tässä yhteydessä on syytä mainita kolme kirjaa, jotka kaikki löytyvät Rannan teoksen lopussa olevasta lähdeluettelosta: äsken mainittu Adlerin toimittama *Handbuch*, Mersmannin *Die moderne Musik* sekä Ernst Bückenin *Führer und Probleme der neuen Musik* (1924). Kaikki kolme teosta tukeutuvat impressionismin ja ekspressionismin käsitteisiin hahmottaessaan 1900-luvun alun musiikkikenttää, ja kaikki kolme kirjoittajaa näyttävät olleen sitä mieltä, että impressionismi ja ekspressionismi olivat muiden taiteiden alalla selväpiirteisempiä ilmiöitä kuin musiikissa – varsin ymmärrettävä näkemys kun otetaan huomioon, että nämä kirjoittajat vasta loivat käsityksiä 1900-luvun alun keskeisistä musiikkisuuntauksista. Mersmannin kirja käsittelee 1900-luvun alun suuntauksia erittäin perusteellisesti ja vivahteikkaasti. Bückenin kuusi vuotta aiemmin ilmestynyt teos on epäilemättä ollut aikanaan urauurtava ja vaikuttanut seuraajiinsa paljon; tämä teos sisältää lisäksi sangen paljon analyyttisiä huomioita Debussyn ja Schönbergin teoksista. Ja lopuksi Adlerin toimittama *Handbuch* on, kuten todettua, vaikuttanut erittäin suuresti käsityksiimme musiikin kehityksestä ja tyylijaottelusta.

Ranta käsittelee kirjassaan uutta musiikkia maittain aivan kuten Adlerin toimittama kirja. Vähiten Rannan esikuvana ei näytä olleen Paul A. Pisk, joka on kirjoittanut Adlerin toimittamaan kirjaan luvun uusimmasta saksalaisesta musiikista. Sivumäärä, jonka Ranta omistaa uudelle musiikille, on hyvin suppea, ja on vaikea osoittaa sen enempää eroavaisuuksia kuin tarkkoja yhtäläisyyksiäkään esimerkiksi Mersmannin perusteelliseen esitykseen.

Rannan käsitys uuden musiikin kehkeytymisestä 1900-luvun alussa on kiinnostava. Hänen mukaansa uusi musiikki – niin impressionismi kuin ekspressionismikin – ovat sukeutuneet romantiikan perinteestä, ennen muuta Wagnerin tuotannosta, mutta mennessään näiden vaikutteiden omaksumisessa äärimmäisyyteen, ne samalla kielsivät romantiikan ja kääntyivät tätä vastaan. (Ranta 1933, 217.) Käsitys tuo mieleen Ernst Kurthin, jonka kirja *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1923) esiintyy Rannan kirjan lopussa ole-

vassa lähdeluettelossa, tosin samantapaisen näkemyksen esittää myös Mersmann.

Jos Rannan pyrkimyksiä tarkastellaan astetta abstraktimmalla tasolla, niin havaitaan, että hänen tavoitteenaan oli osoittaa uuden musiikin keskeisten säveltäjien ja ilmiöiden olevan sidoksissa laajoihin kulttuuri- ja musiikinhistoriallisiin yhteyksiin. Uusi musiikki oli dialektisessa suhteessa romantiikkaan ja erityisesti Wagneriin: se oli seurausta aikaisemmista pyrkimyksistä, jotka se kuitenkin äärimmäisyksissään kumosi. Uuden musiikin keskeiset tyylit, impressionismi ja ekspressionismi olivat puolestaan osa laajoja taiteen – ja kenties myös kansallisten (ranskalaisen ja saksalaisen) kulttuurien – tyylejä.

Täysin vastakkaisen käsityksen edustajiksi voidaan ottaa eräät Ernest Pingoud'n kirjoitukset. Pingoud'n laskeminen suomalaiseksi kirjoittajaksi on tietenkin ongelmallista. Ennen Suomeen muuttoaan vuonna 1918 hän julkaisi Pietarissa merkittäviä artikkeleita aikansa musiikista. Tämän jälkeen hänen kirjoituksiaan ilmestyi suomalaisissa lehdissä. Pingoud'n kirjallisen tuotannon kokonaiskuva edellyttäisi sekä Pietarissa että Suomessa ilmestyneiden artikkeleiden analysointia; seuraavassa esitän huomioita vain kolmesta *Åbo Underrättelser* -lehdessä vuonna 1923 ilmestyneestä pienestä kirjoituksesta, jotka käsittelevät uutta saksalaista, ranskalaista ja venäläistä musiikkia (Pingoud 1995 [1923] a–c)¹⁶.

Pingoud'n tekstit ovat esseistisiä, tyyliltään eloisia ja vivahteikkaita. Hän käsittelee kunkin maan uusia säveltäjiä erikseen, yrittämättä löytää näiden maiden säveltaiteesta yhtenäistä tyylejä tai muita yleisiä trendejä.

Pingoud'n lyhyiden artikkeleiden analysoimisessa on vaaransa: on olemassa riski, että pienet ja harmittomat esseistiset lauseet tulkitaan syvällisten ja perustavien näkemysten ilmauksiksi. Voisi ajatella, että tunnettujen säveltäjien esitleminen erillisinä persoonina oli vain keino kertoa sanomalehden lukijoille uusista ilmiöistä havainnollisesti ja tiivistetysti. Uutta saksalaista musiikkia koskevan artikkelin lopusta löytyy kuitenkin neroutta ylistävä, vaikkakin kriittinen arvio:

16 Tukeudun vuonna 1995 ilmestyneeseen, Kalevi Ahon toimittamaan kokoelmaan *Taiteen edistys*, jonka tekstit on suomentanut Seppo Heikinheimo.

Suuret persoonallisuudet puuttuvat, saksalainen musiikki kärsiin henkisen raaka-aineen puutteesta.

Nerous on primitiivistä ja vaistonvaraista. Vanhat kulttuurit ovat painavia, ja perinteiden voittamiseen tarvitaan voimaa, jopa erittäin paljon voimaa. Olen vakuuttunut siitä, että Saksan kansa on vielä kerran keskittyvä voimainponnistukseen, eikä vain musiikin alalla. (Pingoud 1995 [1923]a, 183.)

”Nerous” on siis Pingoud’n mukaan ”primitiivistä ja vaistonvaraista”. Termillään ”vaistonvarainen” Pingoud lähestyy ehkä edellä käsitellyä 1800-luvun idealistisen filosofian nerouskäsitystä, mutta ”primitiivisyys” sen sijaan tuo Pingoudin lähemmäs omaa aikaansa: ”kauneus” oli 1800-luvun idealistisen filosofian keskeinen kategoria, ”primitiivisyys” tuntuu ainakin ensi ajattelemalta sen sijaan viittaavan ”rumuuden” tai ”karakteristisuuden” estetiikkaan, jota esimerkiksi Hegel ei hyväksynyt kuin korkeintaan epäitsenäiseksi ”kauneuden” osaksi. (On toki mahdollista, että primitiivisyys merkitsi Pingoud’lle ”alkuvoimaisuutta”, ja tässä mielessä se olisi ollut lähellä 1800-luvulla nerouteen liitettyä radikaalisuutta ja aitoutta.) Lopulta ”suuret persoonallisuudet” ovat musiikin ”henkinen raaka-aine”. Erottelu metodologisen holismin ja individualismin välillä kuvaa Rannan ja Pingoud’n ajattelun eroa: Rannalle tyylit olivat musiikin raaka-aine ja yksilöt alisteisia ajan ja paikan yleisille suuntauksille. Pingoud’n mielestä suuret, ainutlaatuiset persoonallisuudet olivat musiikin historiallisen tilanteen lähtökohta.

Sekä Rannan että Pingoud’n näkemyksiä on syytä käsitellä myös kriittiseltä kannalta.

Tyylihistoria on tullut tutuksi lukemattomista musiikin historian oppikirjoista, niin suomalaisista kuin kansainvälisistä. Esimerkiksi Erkki Salmenhaaran *Vuosisatamme musiikki* (1968) noudattaa suorastaan yllättävän samankaltaista jaottelua ja käsittelytapaa kuin Rannan kirjanen 1930-luvulta.

Tyylihistoria on selkeydessään lähes ylivertainen tapa hahmottaa musiikin menneisyyttä. Se etsii kunnianhimoisesti musiikin ja muiden taiteiden välisiä yhteyksiä, mutta nämä yhteydet jäävät useimmiten väl-

jiksi ja estetisoiviksi. Musiikin ja muiden taiteiden välillä nähdään vallitsevan jonkinlainen esteettinen samankaltaisuus, mutta viime kädessä selittäväksi tekijäksi näyttää jäävän epämääräinen ”ajanhenki”, vaikka tätä ei välttämättä mainita nimeltä. Sen sijaan, että löytäisi musiikin, muiden taiteiden ja yhteiskunnan välisiä tarkkoja funktioyhteyksiä, lukija purjehtii musiikin historian läpi samaan tapaan kuin museokävijä: hän voi parhaimmillaankin vain ihastella musiikin suuria saavutuksia (ja siinä sivussa muiden taiteiden samankaltaisuutta musiikin kanssa). Tyylihistoria on kaikessa estetisoivuudessaan varsin ankara ja rajoittava metodi: pyrkiessään niputtamaan kaiken yhtenäisten tyylinimien alle, sillä on vaikeuksia suhtautua musiikin poikkeusilmiöihin. Pyrkimys ristiriidattomuuteen ja yhdenmukaisuuteen voi joskus johtaa epäjohdonmukaiseen ajatteluun: Ranta kirjoittaa suhteellisen paljon tekstiä todistaakseen impressionismin suurta merkitystä 1900-luvun alun musiikkikulttuurissa, mutta lopulta hän päätyy siihen, että oikeastaan vain Debussy oli impressionismin varsinainen edustaja (ks. Ranta 1933, 216–217).

Voisiko ratkaisu siis löytyä täysin vastakkaisesta tarkastelutavasta: säveltäjät nähtäisiin rajuiksi, ainutlaatuisiksi yksilöiksi eikä yritettäisi-kään mahdolltaa heitä rajoittavien tyylinimikkeiden alle. Tämä käsitys tekee tietenkin oikeutta valittujen säveltäjien subjektiivisuudelle, mutta se jättää myös auki monia yleiseen kulttuuriin liittyviä kysymyksiä, joihin tyylihistorialla on antaa valmis vaikkakin yksipuolinen vastaus. Voidaan myös kysyä, onko mahdollista tavoittaa kenenkään säveltäjän yksilöllisyyttä pelkän kielen tai kirjoittamisen avulla, kun kuitenkin joudutaan esittämään yleistyksiä tämän yksittäisen säveltäjän tuotannosta. Ja kun kohteeksi on valittava vain yksi säveltäjä tai rajallinen joukko säveltäjiä, on suuri houkutus nostaa heidät aikakauden johtaviksi nimiksi ja samalla kuitenkin esittää epäsuoria yleistyksiä aikakauden musiikkikulttuurista ylipäänsä.

Ensyklopedistit vastaan skeptikko

Suurin osa aineistostani koostuu uuden musiikin perustietouden esittelystä. Lehdet julkaisivat sekä suomalaisten kirjoittajien alkuperäis-

tekstejä (esimerkiksi matkakirjeitä) että vieraista kielistä käännettyjä raportteja.

En ole tätä artikkelia varten tutkinut systemaattisesti, miten ja milloin uuden musiikin säveltäjät ja ilmiöt tulivat suomalaiseen musiikkikirjoitteluun. Tätä tarkoitusta varten tarvittaisiin laajempi aineisto kuin mikä minulla on ollut käytössäni, ja lisäksi olen epäileväinen kirjallisen aineiston todistusvoimasta, kun tutkitaan jonkin säveltäjän tunnetuksi tuleamista Suomessa: musiikkipiireissä on voinut olla puhetta kyseisestä säveltäjästä jo paljon ennen kuin hänen nimensä ilmestyi julkiseen kirjoitteluun. Joka tapauksessa Debussyn nimi mainitaan Martin Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen suomennoksessa (1904), ja seuraavina vuosina suomalaisissa musiikkilehdissä kirjoitettiin erityisesti Richard Straussista ja Max Regeristä. Perusteellisia yleiskatsauksia ja säveltäjäesittelyitä harrastettiin 1920-luvulta alkaen, kunnes 1930-luvun kiistat atonaalisuudesta – yhdessä Rannan edellä käsitellyn kirjan kanssa – tietystä mielessä huipensivat käsiteltävänä olevan aikakauden kirjoittelun.

Suomalaisissa musiikkilehdissä (*Suomen Musiikkilehti*, *Musiikkitieto*) esiteltiin 1920- ja 30-luvuilla paljon ranskalaista musiikkikulttuuria (Les Six, Stravinsky, Ravel) mutta myös muun muassa Unkarin uutta musiikkia. Lähteet olivat lähinnä saksankielisiä. Esimerkiksi Martti Turusen perusteellinen kirjoitus ”Six” (1930) tukeutuu belgialaisen musiikkitieteilijän Paul Collaerin saksaksi ilmestyneeseen artikkeliin sekä Riemannin musiikkitietosanakirjaan. Viimeksi mainitun kirjan käyttäminen lähteenä kertoo tällaisten uuden musiikin esittelykirjoitusten tietokäsityksestä yleensäkin. Kirjoitukset perustuivat ensyklopediseen tietokäsitykseen: tieto oli näille kirjoittajille tosiasiatietoa, perustietoa ja kansanvalistusta – ja samalla varmaa ja luotettavaa. Heidän artikkelinsa eivät pyrkineet shokeeraamaan tai naurattamaan lukijoitaan uuden musiikin ilmiöillä: niiden tarkoitusperät olivat vanhat ja vakavat.

Täysin toisenlaista otetta uuteen musiikkiin edusti Heikki Klemetti artikkelini alussa siteeraamassani artikkelissaan ”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden”. Klemetin mukaan ”on kokeiltava, mutta myös koeteltava näitä kokeiluja kriittisesti”. Klemetin mielestä näyttää

valitettavasti siltä, että kaikinpuolinen ”koettelu” ei ole vielä mahdollista. Yhtäältä on olemassa ”vaisto, joka sanoo tällä alalla, mikä on totuus”. Mutta toisaalta vankka teoreettinen tieto puuttuu ja näyttää olevan jopa mahdotonta 1930-luvun vaihteen tilanteessa: ”Jospa näkisimme kahdensadan vuoden päästä ilmestyneitä sointuoppeja!” Ne olisivat Klemetin mukaan kehittyneempiä kuin ”tämänpäiväiset”. (Klemetti 1930, 32–33.)

Klemetti on leimattu monesti Krohnin kaltaiseksi uuden musiikin jarrumieheksi. Epäilemättä hän osasi kriitikkona lausua piikkikäitä kommentteja Suomessa esitetyistä uusista sävellyksistä, mutta hänen yleisluontoisemmat kirjoituksensa eivät anna kuvaa yksipuolisesta konservatiivista. Teoksensa *Musiikin historia* toisessa osassa (1926) Klemetti katsoo, että musiikissa ei ole toistaiseksi saatu aikaan mitään merkittäviä uudistuksia, mutta viisitoista vuotta myöhemmin ilmestynyt kirjoitus ”Muutama miete atonalismistä” (1941) antaa kirjoittajastaan liberaalimman kuvan. (Tämäkin artikkeli on ilmestynyt nimettömänä, mutta oletan, että kirjoittaja oli Klemetti.) Kirjoittaja ei hyväksy ruotsalaisen kriitikon ja säveltäjän Wilhelm Peterson-Bergerin atonaalisuusvastaisuutta, vaan atonaalisten teosten joukossa saattaa olla ”normaaliakin musiikkia”, kunhan ”korva tottuu”. Musiikin pohjana oli Klemetinkin uskomuksen mukaan ”luonto”, mutta – kuten olen väitöskirjassani pyrkinyt tarkemmin osoittamaan – tämä luonto oli evoluutiossa muodostunutta ihmisen psykofyysistä luontoa. Kehitys oli mahdollista, mutta kaikki ei käynyt laatuun.

Viime kädessä Klemetti oli eräänlainen tietoskeptikko suhteessaan uuteen musiikkiin. Jatkuvasti esiin tulevat ja yhtä nopeasti katoavat uudet suuntaukset ja nimet aiheuttivat hänessä hämmennystä. Hän uskoi, että aikakauden ihmiset eivät olleet vielä kykeneviä arvioimaan asiaa kriittisesti ja syvällisesti: vasta tulevaisuus saattoi tuottaa teorioita, jotka selittävät uutta musiikkia ja jotka oletettavasti ovat hienompia kuin Klemetin aikakauteen mennessä syntyneet.

Nykyään puhutaan usein kriittiseen sävyyn musiikintutkimuksen ja musiikkikirjoittelun ”positivistisuudesta”. Mielestäni tätä kritiikkiä on joskus esitetty hatarin perustein, mutta uuden musiikin ensyklopedistien kohdalla voi puhua yhdestä positivismin versiosta: heille uusi

musiikki oli olemassa kohteena, josta saattoi eritellä luotettavaa perustietoutta. Uuden musiikin olemus oli sen olemisen objektina.

Klemetin ote uuteen musiikkiin oli täysin päinvastainen: hän pohti kriittisesti tiedon mahdollisuutta ylipäänsä. Säveltäjät ja suuntaukset tulivat ja menivät, mutta kriittinen ja syvällinen teoreettinen tieto odotti löytäjänsä vasta tulevaisuudessa.

Ensyklopedistien ja Klemetin välillä vallitsi hieman samantapainen asetelma kuin positivismin ja idealismin välillä. Ensyklopedistien tieto oli vain näennäisesti arvovapaata. He tekivät – ehkä huomamattaan – suuria valintoja esitellessään tiettyjä säveltäjiä ja ilmiöitä ja jättäessä toisia käsittelemättä. Omaan tietokykyynsä nähden heillä ei ollut juuri mitään sanottavaa. Klemetti etsi uudesta musiikista mielekästä ideaa löytämättä sitä luultavasti koskaan elämänsä aikana. Tuloksena oli yleinen skeptisyys sen suhteen, että sillä hetkellä voitaisiin tietää jotain merkittävää uudesta musiikista. Kun ajatellaan, että ”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden” ilmestyi samoihin aikoihin kuin ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus”, ”Musiikin tonaalisuusprobleema” ja Krohnin atonaalisuus-hakusana, niin Klemetin artikkeli voidaan nähdä myös kannanotoksi konservatiivisiin, radikaaleihin ja relativistisiin näkemyksiin.

Mitä voimme oppia näkemysten runsaudensarvesta?

Kirjoittelu, säveltäminen ja esittäminen. Musiikkikirjoittelun tutkiminen ei synnytä kaikissa musiikki-ihmisissä pelkästään positiivisia mielikuvia. Usein kuulee kysyttävän, miksi musiikkikirjoituksia kannattaa tutkia: miksi ei tutkita ”itse” musiikkia, joka sentään on paljon kiinnostavampi ja puhuttelevampi ilmiö kuin musiikkia koskevat tekstit? Tässä yhteydessä on mahdollista ottaa kantaa vain lyhyesti kritiikkiin, joka lienee tuttua kaikille musiikkikirjallisuuden tutkijoille.

Mitä on musiikki ”itsessään”? Onko olemassa sellaista ilmiötä kuin musiikki ”itsessään”? Nämä kysymykset menevät tämän artikkelin päämäärien ulkopuolelle, mutta musiikkikirjoitusten tutkija voi perustella tarkastelutapaansa suhteessa näihin kysymyksiin. Musiikkikirjoitusten

tutkiminen ei kerro pelkästään siitä, miten kirjoittelu on ontunut käytännön perässä, vaan musiikkia koskeviin teksteihin sisältyvät periaatteelliset käsityskannat voivat paljastaa käytännön musiikkiin – niin säveltämiseen, esittämiseen kuin kuunteluun – sisältyneitä oletuksia ja ajattelutapoja. Tämä ei koske vain niitä tapauksia, joissa säveltäjä tai esittäjä on itse kirjoittanut musiikista, vaan kirjoituksissa esitetyt näkemykset voidaan tulkita yleisiksi ideoiksi, jotka kertovat siitä, mitä musiikki oli – tai saattoi olla – menneisyydessä eläneille ihmisille. Musiikkikirjoitusten tutkija voi esittää vastaväitteen siihen kysymyseen, miksi hän ei kohdistanut tutkimustaan suoraan musiikkiin ”itseensä”. Kirjallisten tekstien tutkija voi perustellusti väittää vastaan, että sellaisen tutkimuksen, joka kohdistuu musiikkiin ”itsessään”, pitää ottaa vaari musiikkia koskeneista käsityksistä: musiikkiin liitetyt kirjalliset ideat voivat paljastaa jotain siitä, miten musiikkiin oli menneen aikakauden perspektiivistä mahdollista suhtautua.

Näkemyksen runsaudensarvi. Tutkittavan aineiston periaatteelliset näkemykset uudesta musiikista ja sen kirjallisesta tarkastelusta ovat moninaisia ja toisistaan suuresti poikkeavia. Tässä yhteydessä on jouduttu jättämään pois monia kiinnostavia erilliskysymyksiä, muun muassa termien ”oikeisto”, ”vasemmisto” ja ”bolsevismi” liittäminen uuteen musiikkiin. Samoin kysymys uuden musiikin kaanonista on täytynyt jättää käsittelemättä: on päivänselvää, että käsitykset siitä, ketkä ja mitkä ovat uuden musiikin keskeisiä säveltäjiä, teoksia ja ilmiöitä, ovat olleet eri vuosikymmenillä erilaiset. 1920-luvun perspektiivistä keskeisiä 1900-luvun säveltäjiä olivat epäilemättä jossain määrin toiset henkilöt kuin sanokaamme 1960-luvun tai 2010-luvun näkökulmasta. Nämä ja monet muut kysymykset ansaitsevat omia tutkimuksiaan.

Kaikki edellä käsitellyt auktorit olivat merkittäviä uuden musiikin tutkijoita ja esittelijöitä – myös Krohn, jonka konservatiiviset kirjoitukset ovat kokeneet kovia 1960-luvun vaihteen jälkeen.

En voi ottaa tässä artikkelissa kantaa siihen kysymykseen, kuinka laajojen piirien kannattamia eri näkemykset uudesta musiikista olivat. Sen sijaan olen etsinyt aineistostani toisilleen vastakkaisia ideoita, suorastaan äärimmäisiä käsityksiä uudesta musiikista. Näiden käsitysten

valossa suomalainen kirjoittelu näyttää kuin runsaudensarvelta, jossa – kärjistäen sanottuna – kaikille mahdollisille näkemyksille löytyi kannattaja. Tämä runsaudensarvi sisältää ainakin kaksi toisistaan eroavaa ulottuvuutta.

Ensinnäkin kirjoittajilla oli toisistaan poikkeavia käsityksiä uutta musiikkia koskevan tietämisen tavoista ja perusteista. Krohnin, Ringbomin, Diktoniuksen ja Klemetin ote uuteen musiikkiin oli enemmänkin pohdiskeleva kuin tosiasiatietoon pureutuva. Jokainen heistä harjoitti omanlaistaan kontemplaatiota. Krohn pyrki tieteelliseen otteeseen: hän perusti atonaalisuuskritiikkinsä ihmisen psykofyysisiin ominaisuuksiin, joita hän tosin tarkasteli epämääräisesti ja enemmän filosofisella kuin empiirisellä tasolla. Ringbomin ja Diktoniuksen tekstit olivat nuorten säveltäjien julistusta. Siinä missä Ringbom tukeutui musiikinteoriaan (Riemann, Schönberg), palasi Diktonius 1800-luvun filosofiaan: näyttää siltä, että viime kädessä intuitio oli se voima, joka vei Diktoniuksen varhaisten kirjoitusten mukaan musiikkia eteenpäin, oli kyseessä sitten ”ijäisen nuoruuden pyhä perkele” tai ”innoituksen meri”. Klemetin tietoskeptisyys on merkittävä vastakohta musiikin asiatietoja etsineille kirjoittajille, tosin näidenkin kirjoittajien kannat poikkesivat toisistaan: Ranta halusi sulauttaa uuden musiikin ilmiöt tasapainoiseksi tyylihistoriaksi, Pingoud’n kirjoitukset olivat esseisiä, jossa vapaa kirjoitustapa kohtasi uuden musiikin ainutlaatuiset suuret säveltäjät. Vihdoin ensyklopedistiset kirjoittajat valitsivat joukon ”pieniä” tosiasioita siitä informaation massasta, josta aikakauden kirjoittajat tekivät valintojaan.

Toiseksi voidaan kysyä, miksi periaatteellisten näkemysten kirjoilypäänsä oli näin laaja ja moninainen. Taustalla on täytyntyy olla suuri hämmennys sekä uusien musiikki-ilmiöiden että uusien lähestymistapojen edessä. 1900-luvun alun uudenlaiset suuntaukset, kokeilut ja vallankumoukset ovat olleet epäilemättä hämmentävä ilmiö kaikkialla. Helsingiläiset muusikot ja musiikinkuuntelijat saattoivat tutustua omakohtaisesti uusiin virtauksiin vain tipoittain, jos tilannetta verrataan Keski-Eurooppaan. Helsingin ulkopuolella mahdollisuudet olivat (ehkä Viipuria lukuun ottamatta) vielä heikommat, ja monet säveltäjät, teokset ja suuntaukset tulivat Suomeen itse asiassa nimenomaan kir-

joittelun kautta – ja kirjoittelun lähteinä olivat usein ulkomaiset tekstit tai ulkomaanmatkoilla saadut kuunteluelämykset, usein varmasti myös partituurien lukeminen.

Uutta musiikkia koskenut varhainen suomalainen keskustelu on kytkettävä myös musiikkikirjoittamiseen tilanteeseen. Ei vain uusi musiikki, vaan myös musiikista kirjoittaminen (erityisesti suomen kielellä) oli suhteellisen uutta Suomessa – lukuun ottamatta musiikkikritiikkiä ja musiikkiin kohdistunutta muuta sanomalehtikirjoittelua. Kirjallinen välienselvittely uuden musiikin kanssa on taatusti ollut suuri ponnistus suurimmalle osalle tässä käsitellyistä musiikkikirjoittajista. Esimerkiksi tyylihistoria, musiikkiakustiikka, Riemann ja ulkomaiset musiikkilehdet olivat uuden musiikin ”itsensä” rinnalla uusia kokemuksia suomalaisille kirjoittajille.

Lähteet

Adler, Guido 1911. *Der Stil in der Musik*. Leipzig.

Adler, Guido 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig.

Adler, Guido (toim.) 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. 1975 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Anonyymi 1930. ”Uusi musiikki”. – *Suomen musiikkilehti* 1–2/1930.

Anonyymi 1941. Muutama miete atonalismistä. *Suomen musiikkilehti* 1/1941.

Bücken, Ernst. *Führer und Probleme der Neuen Musik*. Köln.

Diktonius, Elmer 1917. ”Säveltäjän työ”. *Kevät* 1917.

Haapanen, Toivo 1924a. Finnen. Teoksessa Adler (toim.) 1924, 995–1001.

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

Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea: Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Klemetti, Heikki 1916–26. *Musiikin historia* I–II. Porvoo: WSOY.

Klemetti, Heikki 1930. Velvollisuutemme ”uuteen musiikkiin” nähden. *Suomen musiikkilehti* 3/1930.

Krohn, Ilmari 1899a. *Über die Art und Entstehung der geistlichen finnischen Volksmelodien in Finnland*. Helsinki: Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft.

Krohn, Ilmari 1899b. Wagnerilaisen musiikin tarkoitus ja välikappaleet. Teoksessa *Sävelten alalta: Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.

Krohn, Ilmari 1911–37. *Musiikin teorian oppijakso* I–V. Porvoo: WSOY.

- Krohn, Ilmari 1924. Oopperaprobleemi. *Suomen musiikkilehti* 9/1924 ****.
- Krohn, Ilmari 1931. "Atonaalisuus". *Iso tietosanakirja*, osa I. Helsinki: Otava.
- Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin.
- Linnala, Eino 1978 [1938]. *Yleinen musiikkioppi* 1. Yhdeksäs painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä I: Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.
- Mersmann, Hans 1928. *Die moderne Musik seit der Romantik*. Wildpark-Potsdam: Athenaion.
- Pingoud, Ernest 1995 [1923]a. Nykyhetken saksalainen musiikki. Teoksessa Ernest Pingoud: *Taiteen edistys: Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Saksan-, venäjän- ja ruotsinkielisistä käsikirjoituksista suomentanut Seppo Heikinheimo. Helsinki: Gaudeamus.
- Pingoud, Ernest 1995 [1923]b. "Ranskan uusi musiikki". Teoksessa Ernest Pingoud: *Taiteen edistys: Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Saksan-, venäjän- ja ruotsinkielisistä käsikirjoituksista suomentanut Seppo Heikinheimo. Helsinki: Gaudeamus.
- Pingoud, Ernest 1995 [1923]c. Uusimmat virtaukset venäläisessä musiikissa. Teoksessa Ernest Pingoud: *Taiteen edistys: Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Saksan-, venäjän- ja ruotsinkielisistä käsikirjoituksista suomentanut Seppo Heikinheimo. Helsinki: Gaudeamus.
- Ranta, Sulho 1929a. Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus! *Tulenkantajat* 16/1929.
- Ranta, Sulho 1929b. Quo usque tandem. *Tulenkantajat* 21/1929.
- Ranta, Sulho 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho 1946 [1943]. "Mitä on sinfonia?" Teoksessa *Sävelten valo ja varjoja: Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY.
- Ranta, Sulho 1950–56. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet* I–II. Jyväskylä: Gummerus.
- Ringbom, Nils-Eric 1932a. Musiikin tonaalisuusprobleema I: Tonaalisuutta – atonaalisuutta, ei kumpaakaan – vaiko kumpaakin. *Tulenkantajat* (näytenumero 1).
- Ringbom, Nils-Eric 1932b. Musiikin tonaalisuusprobleema II: Tonaalisuus – atonaalisuus – ulkotonaalisuus. *Tulenkantajat* (näytenumero 2).
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki: 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Sarjala, Jukka 1990. *Kritiikki ja konserttimusiikki: Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä 1918–1930*. Turku.
- Turunen, Martti 1930. "Six". – *Suomen musiikkilehti* 9–10/1930.
- Vainio, Matti 1976. *Diktonius: Modernisti ja säveltäjä*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Wegelius, Martin 1993. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* III. Helsingfors: Holm.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Aksel Törnudd. Helsinki: Holm.

Musiikin ja musiikinteorian kytköksistä luonnontieteisiin: oppihistoriallisia näkökohtia

Aatehistorioitsija Arthur O. Lovejoy luetteli esseessään ”*Nature*” as *Aesthetic Norm* (1948 [1927]) kymmeniä tapoja, joilla taide ja luonto voivat kytkeytyä toisiinsa. Useimmat Lovejoy’n mainitsemista tapauksista eivät kiinnosta meitä tässä yhteydessä. Taiteen läheinen yhteys luontoon voi viitata esimerkiksi ”primitivismiin” tai siihen, että taiteilija ikään kuin häivyttää oman inhimillisen panoksensa luontoa kuvaavan taideteoksen taka-alalle. Musiikki voi pyrkiä jäljittelemään luonnon ääniä tai visuaalisia mielikuvia luonnon tapahtumista. Esimerkkejä tällaisista tapauksista löytyy niin Beethovenin 6. sinfoniasta (”Pastoraalisinfonia”) kuin monista triviaalimusiikin esimerkeistä tyyliin ”Väreilevät lehdet”. Luonnon tunnelmia on etsitty musiikissa myös yleisluonteisemmilla keinoilla. Käyrätorvien signaalit viittaavat monissa orkesteriteoksissa luonnontunnelmiin, ja auringonnousun musiikillinen symbolointi on tuttua esimerkiksi Debussyn teoksen *La mer* (1903–1905) ensimmäisestä osasta.

Tässä katsauksessa en käsittele edellä kuvatun kaltaisia keinoja luonnon kuvaamiseksi tai tavoittelemiseksi, vaan esittelen tapauksia, joissa musiikki tai musiikinteoria on kytketty luonnontieteisiin.

Tarkastelen aiheitani oppihistorian näkökulmasta. Käsittelen aluksi antiikin ja keskiajan musiikinteoriaa ja siihen liittynyttä niin kutsuttua harmonian ideaa. Pythagoralaisuus oli tärkeä lähtökohta tällaiselle musiikin tarkastelulle, ja myöhäisantiikin roomalainen filosofi Boethius oli sen tärkein välittäjä keskiajalle. Sitten käyn läpi musiikinteoriassa renessanssiajalta alkaen tapahtunutta muutosta, jonka seurauksena teos korvasi sävelsystemit musiikinteorian ensisijaisena kategoriana. Lopuksi tarkastelen esimerkkejä 1700-, 1800- ja 1900-luvun ajattelijois-

ta. Jean-Philippe Rameau edusti valistuksen musiikinteoriaa, joka sai vaikutteita muun muassa yläsävelsarjaan kohdistuneista akustisista tutkimuksista. Hermann von Helmholtz oli 1800-luvun luonnontieteilijä, jolla oli myös vahvoja historiallisia ja filosofisia näkemyksiä musiikista. Hugo Riemann pyrki selittämään 1900-luvun vaihteessa duuri-molli-tonaalisuuden ainoaksi säveljärjestelmäksi, jonka muunnoksia muut säveljärjestelmät olivat. 1900-luvun musiikkifilosofian suuriin nimiin lukeutuva Frankfurtin koulukunnan edustaja Theodor W. Adorno katsoi sitten, että musiikin materiaalilla ei ole mitään yhteyttä luontoon: musiikki on ”läpikotaisin historiallista”.

Sävelsteemiorientoitunut musiikinteoria ja harmonian idea

Saksalainen musiikkitieteilijä, meilläkin aikanaan paljon siteerattu Carl Dahlhaus erotti toisistaan kaksi systemaattisen musiikkitieteen paradigmaa: antiikin ja keskiajan sävelsteemiorientoituneen ja uuden ajan teosorientoituneen paradigman (Dahlhaus 1982, 36–40).

”Paradigma” on yksi pahiten humanistisissa tieteissä väärinkäytetyistä filosofisista termeistä. Thomas S. Kuhnin kirjasta *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) juontuva termi viittasi alun perin laajoihin, tyypillisesti vuosisatoja kestäneisiin tieteellisiin maailmankuviin, jotka vaihtuivat tieteellisten kriisien ja niihin johtaneiden ”anomalioiden” seurauksena. Sanaa ”paradigma” on sittemmin alettu käyttää paljon pienemmistä, arkipäiväisemmistä ja jopa tutkijakohtaisista tieteellisistä suuntauksista. Dahlhausin erottamat kaksi musiikinteorian paradigmaa ovat mielestäni kuitenkin riittävän lähellä Kuhnin paradigmojen alkuperäistä merkitystä, jotta voimme tukeutua niihin tässä esityksessä – varsinkin kun Kuhn kytki paradigmaideansa ensisijaisesti luonnontieteisiin, joiden suhdetta musiikkiin ja musiikinteoriaan tämä katsaus tarkastelee. Vaikka Dahlhaus puhui systemaattisen musiikkitieteen paradigmoista, niin sovellan hänen ajatustaan ahtaammin musiikinteorian historiaan. Kysymys Dahlhausin kahden paradigman käyttökelpoisuudesta musiikintutkimuksen muiden lohkojen historiassa jääköön toiseen yhteyteen.

Palaan teosorientoituneeseen musiikinteoriaan tuonnempana, mutta tässä kohden on syytä pysähtyä varhaisempaan malliin, jossa musiikinteorian ensisijaisina kohteina olivat sävelsystemit.

Se ”musiikki”, jota antiikin ja keskiajan musiikinteoria tutki, ymmärrettiin luonteeltaan abstraktiksi ilmiöksi. Ensisijaisia kohteita olivat intervallit, asteikot ja viritysjärjestelmät. Tutkimusote näihin ilmiöihin oli enemmän kontemplatiivinen kuin empiirinen. Jos avaramme katsettamme ahtaasti ymmärretyn musiikinteorian piiristä yleisempiin musiikkifilosofisiin näkemyksiin, joita antiikin, keskiajan ja pitkälti myös renessanssin piirissä esitettiin, havaitsemme, että musiikilla oli monissa yhteyksissä tärkeä, jopa koko maailmankuvaa jäsentävä merkitys. Puhutaan ”harmonian ideasta”, jolla ei viitata nykyajan käsitykseen musiikin harmoniasta tai soinnutuksesta, vaan joka tässä yhteydessä merkitsee niin musiikin, maailmankaikkeuden kuin ihmisen harmoniaa: vastakohtien ja moninaisuuden ykseyttä. Harmonian idean valossa musiikki, kosmos, luonto ja ihminen (ymmärrettynä sekä psyykkiseksi että fyysiseksi olioksi) olivat perustaltaan matemaattisia ilmiöitä.

Musiikinteoria sai korkean statuksen tieteiden joukossa. Seitsemän vapaan taiteen (taidon, tiedon) järjestelmässä (*septem artes liberales*), jonka kantaisäksi yleensä mainitaan Marcus Terentius Varro (116–27 eaa.), musiikki kuului matemaattisten aineiden *quadriviumiin* yhdessä aritmetiikan, astronomian ja geometrian kanssa, ja keskiajalla *musicus* oli nimenomaan musiikinteoreetikko.

Pythagoralaisuus

Pythagoraan (eri lähteiden mukaan n. 570–490/495 eaa.) merkitystä länsimaisen tieteen muotoutumisessa voi tuskin liioitella – olkoonkin, että Pythagoras henkilönä häviää menneisyyteen myyttiksi ja legendaksi. Pythagoraan aikakausi (n. 500 eaa.), jota Karl Jaspers (1949) kutsui inhimillisen sivistyksen kannalta ratkaisevaksi ”akselijaksi”, merkitsi siirtymistä myyttisestä rationaaliseen ajatteluun, ja pythagoralaisuuden ansiosta musiikki sai keskeisen roolin uudessa rationaalisessa maailmankuvassa (ks. esim. Zamminer 1989, 180–192). Rudolf Schäfke

käyttää auktoritatiivisessa kirjassaan *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* (1982 [1933]) tästä ilmiöstä nimitystä ”harmonian noetiikka” vastakohtana aikaisemmalle ”sävelten magialle”.

Pythagoraan opit, sikäli kuin hänestä tiedetään henkilönä mitään, jäivät ilmeisesti lähinnä salatieteeksi. Hänen oppilaansa ja seuraajansa pitivät häntä ”ihmemiehenä”, mutta puhun tässä yhteydessä ”pythagoralaisuudesta” mieluummin kuin Pythagoraasta henkilönä. Musiikilla oli pythagoralaisuudessa keskeinen merkitys, ja legendojen Pythagoraasta tuli musiikinteorian esikuva jopa kahdeksi tuhanneksi vuodeksi eteen päin.

Myyttinen Pythagoras esiintyy antiikin, keskiajan ja renessanssin kirjallisuudessa matemaatikkona, tähtitieteilijänä ja musiikinteoreetikkona (”harmonikkona”). Varhaisimmat häntä koskevat lähteet eivät kuitenkaan puhu näistä asioista, vaan korostavat hänen rooliaan ”viisaana miehenä”, määrittelemättä tarkemmin, mistä tämä ”viisaus” koostui (Lloyd 2014, 28–32). On myös ymmärrettävä, että sellaisia institutionalisoituneita tieteenaloja kuin matematiikka tai tähtitiede ei Pythagoraan aikakaudella ollut olemassa: myöhempi pythagoralaisuus sen sijaan oli tärkeä vaikutin mainittujen tieteiden eriytymisessä ja kehittämisessä. Pythagoraalta ei ole säilynyt omia kirjoituksia, vaikka eräät antiikin kirjoittajat antavat ymmärtää, että sellaisia olisi ollut olemassa. Pythagoraan oppien maantieteellisistä juurista on vallinnut monenlaisia käsityksiä. Nykytutkimuksessa on puhuttu muun muassa egyptiläisistä ja intialaisista aatteellisista lähtökohdista (ks. Zamminer 1989, 181–182), ja historian saatossa Pythagoraan taustalta on uskottu löytyvän jopa heprealaisia vaikutteita.

Pythagoralaisen musiikkikäsityksen lähtökohtana olivat intervallien lukusuhteet. Havaittiin, että musiikin keskeiset puhtaat intervallit oktaavi, kvintti ja kvartti palautuivat jännitetyn kielen yksinkertaisiin lukusuhteisiin 2:1, 3:2 ja 4:3. Monokordista, intervallien mittaamiseen soveltuvasta yksikielisestä kielisoittimesta, tuli musiikintutkimuksen työkalu. Tunnettuja ovat ne monet keskiajan ja renessanssin kuvat ja veistokset, joissa Pythagoras tai joku myöhempi musiikinteoreetikko mittailee intervallien lukusuhteita monokordin avulla.

Sfäärien harmonia oli olennainen osa pythagoralaista musiikinteoriaa

ja musiikkifilosofiaa. Sama yksinkertaisten lukusuhteiden harmonia, joka ilmeni musiikissa ja maailmankaikkeudessa, piti ottaa myös ihmisen eettisen luonteen ohjenuoraksi. Pythagoralaisuuteen kuului sielunvaellusoppi, johon kytkettiin matemaattis-musiikillisia eettisiä ideoita. Kun sielu saattoi vaeltaa oliosta toiseen, niin koko maailman – ja viime kädessä maailmankaikkeuden – keskuudessa vallitsi tiivis, kosmologiset mittasuhteet saava yhteys (Casadesús Bordoy 2013, 173). Pythagoralaisuuden traditioon kuulunut, meidän silmissämme lähinnä alkeismatematiikalta näyttävä mieltymys numeerisiin laskutoimituksiin selittyy numeroiden ja lukujen voimakkaalla luonteella. On sanottu, että meille numerot ovat ”kylmiä” kun taas pythagoralaisille ne olivat ”lämpimiä”: ladattuja maailmakuvaavaa määrittävillä merkityksillä (Joost-Gaugier 2006, 6).

Kuten edellä todettiin, Pythagoraasta tuli musiikinteoreetikkojen esikuva sadoiksi vuosiksi. Häneen ryhdyttiin liittämään myös perusteettomia tarinoita, joista vaikutusvaltaisimmin on niin sanottu ”Pythagoras-” tai ”pajalegenda”: alettiin väittää, että Pythagoras keksi intervallien lukusuhteet kuultuaan pajassa taottujen metallipalojen välisiä puhtaita intervalleja ja punnittuaan tämän jälkeen kyseiset metallipalat. Ensimmäinen tuntemamme kirjoittaja, joka kertoi tätä legenda, oli vuoden 100 molemmin puolin vaikuttanut Nicomachos, ja vielä G. W. F. Hegel (1770–1831) kertoi saman tarinan historianfilosofian luennoissaan (Riethmüller 1989, 311; Barker 2014, 200).

Pythagoraan ulkokohtaisen mytologisoinnin rinnalla pythagoralaisuus loi länsimaisen musiikkikäsitteen perusluonteisia vakaumuksia: musiikki on pohjimmiltaan rationaalista, tämä rationaalisuus on luonteeltaan matemaattista, ja matemaattisuuden ytimenä on yksinkertaisuuden idea. Musiikilla uskottiin olevan luontoon ja ihmiseen liittyviä merkityksiä ja vastaavuuksia, jotka eivät perustu siihen, että soiva musiikki kuvailisi ulkokohtaisesti luontoa.

Varhainen pythagoralainen musiikki-idea välittyi Platonin (427–347 eaa.) teoksiin ilmeisesti ennen kaikkea ateenalaisen muusikon Damonin (400-luku eaa.) kautta. Damon oli patavanhoillinen musiikkihenkilö, joka maanpäällisesti pythagoralaisuutta. Hän toimi valtiomies Perikleen (n. 495–429 eaa.) neuvonantajana, rauhoitti tarinan mukaan humalaisen nuorisojoukon muuttamalla auloksen sävellajin dooriseksi ja tietävästi

piti Ateenassa niin konservatiivisen puheen, että hänet karkotettiin kaupungista (ks. Schäfke 1982, 95–96). Platonin teoksissa, joista lähes kaikissa viitataan musiikkiin, etusijalla on musiikin ja sävelsystemien eettinen ja yhteiskunnallinen vaikutus, ja hänen tekstiensä sävy on pääasiassa konservatiivinen ja musiikin uudistuksia pahaksuva.

Pythagoralaisuudella oli myös vastustajia. Musiikinteorian historiassa pythagoralaisuuden antipodiksi nostetaan tavallisesti Aristoteleen (384–322 eaa.) oppilas Aristoksenos (300-luku eaa.), joka korosti opettajansa jalanjäljissä musiikin empiiristä näkökohtaa (Burkert 1962, 248–250; Riethmüller 1989, 238). Aristoksenos konstruoivat intervallit toisin kuin pythagoralaiset: hän ei lähtenyt teorioissaan jännitetyn kielen jaotteluista, vaan hänen lähtökohtanaan olivat tetrakordit (nelisäveliköt). Kvartin etäisyydellä toisistaan olevat äärisävelet täytettiin niissä eri tavoin, ja tuloksena oli joko ”diatoninen”, ”kromaattinen” tai ”enharmoninen” tetrakordi. Näistä voitiin konstruoida laajempia oktaavilajeja ja asteikkoja. Aristoksenoksen teorioissa keskeisiä olivat sävelten väliset, empiirisesti ymmärretyt suhteet, joita pythagoralainen tarkastelutapa ei aristoksenolaisuuden valossa täysin tavoittanut (Macran 2004 [1902], 89.)

Boethiuksen merkitys

Antiikin Kreikan musiikinteoreettinen perintö näkyi monien myöhempien tutkijoiden teoksissa. Jotkut heistä (kuten Klaudios Ptolemaios [n. 85–165]) tunnetaan nykyään lähinnä luonnontieteilijöinä, toiset taas musiikkikirjoittajina (esimerkiksi Aristides [Aristeides] Quintilianus [ajoiutus epävarma, mahdollisesti 100-luvun jälkipuoli]). Antiikin musiikinteorian tärkein välittäjä keskiajalle oli Anicius Manlius Severinus Boethius (eri lähteiden mukaan n. 475/480–524/526). Hänen kirjansa *De institutione musica* oli ilmeisesti keskiajan luetuin ja suorastaan virallisen aseman saanut musiikinteoreettinen teos. Boethius oli pitkälti antiikin filosofisen perinnön kokoaja, ei niinkään uusien ideoiden luoja, ja siitä syystä monet filosofian historian yleisteokset sivuuttavat hänet jopa kokonaan. Musiikinteorian ja musiikkifilosofian historiassa hänen tuotantonsa muodostaa olennaisen solmukohdan antiikin ja myöhem-

män musiikkikäsitteiden välillä. *De institutione musica* perustuu antiikin auktoriteetteihin, joiden tekstejä Boethius tiivistää enemmänkin kuin siteeraa sellaisinaan (Reiss 1982, 20). Boethiuksen sitoutuminen pythagoralaiseen perintöön näkyy monissa kohdin, muun muassa näkemyksessä, että musiikin perusta on lukusuhde eikä ääni (Reiss 1982, 21), sekä pajalegendan kertomuksessa kirjan ensimmäisessä osassa (Boethius 1989, 17–19).

Boethius oli kristitty, ja hänen musiikillinen ja filosofinen ajattelunsa oli sekoitus kristinuskoa ja uusplatonismia. 200-luvun uusplatonikko Plotinos piti ”yhtä” maailman eksistenssitason lähteenä, ja Boethiuksen filosofiassa kohoaminen kohti ”yhtä” merkitsi samaa kuin kohoaminen kohti kristillistä Jumalaa. Luonnontieteet ja matematiikka, jonka piiriin musiikinteoria kuului, olivat teologian esitieteitä (Heilmann 2010, 319–323). Se, mistä Boethius tänä päivänä usein muistetaan, on hänen tekemänsä musiikin kolmijaottelu: oli *musica mundana* (taivaankappaleiden musiikki), *musica humana* (ihmisen psykofyyminen musiikki) ja viimeisenä *musica instrumentalis* (soiva musiikki). Musiikinteoreetikon piti kohota tässä hierarkiassa ylöspäin kohti *musica mundanaa* ja lopulta Jumalaa.

Musiikinteorian murros 1600- ja 1700-luvuilla

Vanhan ajan musiikinteorian juonteet ulottuivat pitkälle renessanssiajan tälle puolen. Vähitellen tapahtui kuitenkin merkittävä murros. Siinä missä aikaisempi musiikinteoria paneutui sävelsystemeihin, siinä uudempi ajattelu otti musiikkiteoksen musiikinteoreettisen tutkimuksen keskeiseksi kategoriaksi.

Teosorientoitunutta ajattelutapaa ei pidä ymmärtää siten, että musiikinteoria kohdistuisi aina yksittäisiin musiikkiteoksiin. Teoreetikot tutkivat usein esimerkiksi soinnutuksen tai äänenkuljetuksen perusperiaatteita, mutta tutkimuksen laajempi viitekehys oli musiikkiteos – ei abstrakti ”quadriviaalinen” (Walter Wiora) sävelsystemi tai sen yhteydet sfäärien ja ihmisen matemaattiseen harmoniaan.

Muutos oli vähittäistä. Musiikkiteoksen käsite ei ollut vielä kovin vahvasti hahmottunut niin kutsutun barokin (1600–1720/1750) ajalla, ja

sävelteosten muotoanalyysia alettiin harrastaa vähitellen 1700-luvun kuluessa. Vahvimmillaan teoskategoria oli 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen taidemusiikissa. Niin kutsutun muoto-opin (*Formenlehre*) perusteet kehitettiin 1800-luvun alkupuolella (esimerkiksi A. B. Marxin [1795–1866] tuotanto), ja 1800-luvun loppu ja 1900-luku ovat tuottaneet suuren määrän musiikkiteosten analyysimenetelmiä, joista osaan viitataan tuonnempana tässä esityksessä. Teoksen käsitteellistä olemusta analysoiva filosofinen tutkimus sai alkunsa 1930-luvulla (Roman Ingarden, R. G. Collingwood), ja viime vuosikymmeninä musiikkiteoksen ontologia on ollut yksi taidefilosofian keskeisistä ongelma-alueista (esimerkiksi Nelson Goodman, Richard Wollheim, Nicholas Wolterstorff). Teoksen kategoria kyseenalaistettiin eräissä toisen maailmansodan jälkeisen nykymusiikin tapauksissa (esimerkiksi John Cagen ”teos” 4’33”), ja sitä on kritisoitu ajoittain aikamme kriittisessä ja kulttuurisessa musiikkitieteessä.

Musiikinteorian murros oli osa sitä maailmankuvien ylimenoprosessia, jota 1600- ja 1700-lukujen filosofia, kulttuuri ja osaltaan myös musiikki heijastivat. Duuri-mollitonaalisuuden esiinmarssi, joka tyyppillisesti esitetään musiikin historian perusteoksissa barokin suureksi uudistukseksi (jopa vallankumoukseksi), on historiallisesti vaikeasti jäljitettävä ilmiö: siinä ei ole kyse vain nuoteista luettavasta musiikillisesta struktuurista, vaan vähintään yhtä paljon ajattelu- ja kuuntelutavasta, jonka historiallinen rekonstruointi on kaikkea muuta kuin helppoa. Joka tapauksessa duuri-mollitonaalisuudesta tuli yksi musiikinteorian keskeisistä selityskohteista, ja selitysten tueksi tarvittiin usein luontoa ja luonnontieteitä.

Nykyihmiselle tutut musiikinteorian haarat alkoivat hahmottua vähitellen. Harmonia-, polyfonia- ja muototeoria selvittivät musiikin eri dimensioita, ja samalla musiikinteorian luonne muuttui paljon käytännöllisemmäksi: se oli viimeistään 1700-luvulta alkaen yhtä paljon musiikin käsityöoppia kuin teoriaa teorian vuoksi.

Jos musiikinteoriaa halutaan systemoida kokonaisuutena, Dahlhausia seuraten voitaisiin ajatella, että harmoniaopista tuli musiikinteorian ydinalue, joka oli muiden lohkojen lähtökohta ja edellytys (Dahlhaus 2002 [1984], 252–259; ks. myös Dahlhaus 1980). Esimerkkinä

tästä voidaan mainita edempänä käsiteltävän Jean-Philippe Rameaun toteamus, jonka mukaan harmoniaa koskeva tieto on riittävää musiikin kaikkien ominaisuuksien ”täydelliselle ymmärtämiselle” (Rameau (1971 [1722], 3). Jos sitten ajatellaan musiikinteorian suhdetta luonnontieteeniin, juuri harmoniaoppi oli se ala, johon luonnontieteitä luontevimmin sovellettiin. Harmonian kahteen käsitteeseen kiteytyy koko musiikinteorian murros: ennen murrosvaihetta harmonia oli maailmankaikkeuden ja ihmisen harmoniaa lukusuhteiden merkityksessä, murroksen myötä musiikinteorian harmoniaoppi kohdistui musiikkiteoksen soinnulliseen rakenteeseen.

Rameau: sointufunktiot ja yläsävelsarja

1720-luvulla ilmestyi kaksi musiikinteorian historian keskeistä dokumenttia: ranskalainen säveltäjä ja teoreetikko Jean-Philippe Rameau (1683–1764) julkaisi vuonna 1722 teoksensa *Traité de l’harmonie: Réduite à ses Principes naturels* ja wieniläinen teoreetikko J. J. Fux (1660–1741) kolme vuotta myöhemmin kirjansa *Gradus ad parnassum*. Rameaun ja Fuxin kirjat kuvastavat musiikinteorian hidasta ylimenoa kohti uusia ajattelutapoja. Fux oli konservatiivi, ja hänen kirjansa muistetaan ennen kaikkea niin kutsutun Palestrina-tyylin kodifioimisesta kontrapunktin valmentavaksi oppijaksoksi. Rameau tutki kirjassaan sointuteoriaa ja sen perusteita, ja hän pyrki perustelemaan edistyksellistä ajatteluaan luonnon avulla.

1700-luvun alkupuolen merkitystä musiikinteoreettisten maailmankuvien ylimenovaiheena osoittaa se, että Rameau tukeutui tuotannossaan sekä vanhakantaisiin intervallien lukusuhteisiin että uutta akustista ajattelua edustaneeseen yläsävelsarjaan. *Traité* pitäytyy vielä matemaattisissa lukusuhteissa, mutta Rameaun myöhemmässä tuotannossa lukusuhteet korvautuivat lopulta kokonaan yläsävelsarjalla, jonka merkittävin teoreettinen muotoilija ja demonstroija oli ollut Rameaun maanmies Joseph Saveur (1653–1716). Rameaun teoreettisen tuotannon aatehistorialliset yhteydet olivat monipuolisia: hän kävi keskusteluja aikansa tunnettujen tutkijoiden kanssa, ja sai ajatuksellisia vaikutteita niin kartesiolaisesta rationalismista kuin newtonilaisesta

mekanistisesta maailmankuvasta (Christensen 1993, 139; Lester 2002, 761–770). Rameaun luonnontieteellisiä pohdintoja, joita on joskus luonnehdittu jopa pseudotieteellisiksi, on pidetty jossain määrin irrallisina ja jopa tarpeettomina hänen kirjojensa käytännöllisten osioiden kannalta (Gossett 1971, XV). Joka tapauksessa Rameau näki musiikinteorialla olevan kaksi fundamentaalista puolta: järki (*raison*) ja kokemus (*expérience*) – siis yhtäältä teorian ”tieteellinen” perustelu ja toisaalta sen empiiris-käytännöllinen sovellettavuus (Waldura 2002, 201–208).

Rameaun teoreettiset teokset antoivat osittain nimiä sellaisille ilmiöille, jotka olivat olleet olemassa jo kauan; toisaalta hän myös eksplikoi aikanaan uusia käsitteitä ja ongelmia, jotka kiinnostavat teoretikoita yhä tänä päivänä. Hän loi ensimmäisenä teorian duuri-mollitonaalisuuden kolmesta soinnullisesta perusfunktiosta, joista hän käytti nimiä *tonique* (toonika), *sousdominante* (aladominantti) ja *dominante* (dominantti). Näiden avulla oli mahdollista selittää monia duuri-mollitonaalisen harmonian piirteitä, ennen kaikkea sointukäännökset, jotka Rameaun teorian valossa selittyivät suhteessa kolmeen perusfunktiioon. Sointukäännöksiin liittyi Rameaun käsite ”*basse fondamentale*”. *Basse fondamentale* -ääntä ei soiteta: se on eräänlainen soinnutusta kuvaava imaginäärinen bassolinja. Rameau lausui ilmeisesti ensimmäisenä julki niin kutsutun mollisoinnun ongelman: yläsävelsarjan ensimmäiset äänekset tarjoavat selityksen duurisoinnulle, mutta mollisointu näyttäisi jäävän vaille ”luonnollista” tai luonnontieteellistä selitystä. Funktioteoria ja mollisoinnun ongelma jäivät elämään, ja niihin on syytä palata myöhemmin tässä esityksessä.

Helmholtz ja 1800-luvun luontoproblematiikka

1800-luvun musiikinteoretikot elivät toisenlaisessa ympäristössä kuin Fuxin ja Rameaun kaltaiset edeltäjänsä. Julkinen porvarillinen musiikkielämä vei voiton vanhasta hovien ja kirkkojen kulttuurista Wienin kongressin jälkeen, soitinmusiikin prestiisi kasvoi, ja konservatorioista ja musiikkiakatemoista tuli musiikkikoulutuksen keskukset. Musiikinteoriasta tuli näiden oppilaitosten oppiaine, ja esimerkiksi Pariisiin ja Leipzigin kuuluisissa konservatorioissa toimi monia merkit-

täviä teoreetikoita. Tämä ei vähentänyt tarvetta perustella teorioita luonnon avulla. Luonnontieteiden arvovalta ja voimakas kehitys vetivät puoleensa musiikinteoreetikoita, ja selitystä musiikin teoreettiselle olemukselle etsittiin nyt yhtä hyvin akustiikasta kuin ihmisen psykologiasta ja fysiologiasta. Luontoon vetoamisen uskottiin epäilemättä myös nostavan omien tutkimusten arvoa, kun niille saatettiin antaa eräänlainen luonnontieteen status.

1800-luvun musiikkia on tavattu kutsua ”romanttiseksi”. Tämä määre painottaa 1800-luvun uskoa musiikin metafysiiseen luonteeseen ja aikakauden musiikin leimaa-antavaa ekspressiivistä luonnetta. Puhe romantiikan ajanjaksosta on kuitenkin vain osatotuus. Myös älyperäinen kiinnostus musiikinteoriaa kohtaan oli ominaista 1800-luvulle. Toisinaan teorian perusteita etsittiin ajankohtaisesta filosofiasta, erityisesti saksalaisesta idealismista. Esimerkiksi aikaisemmin mainittu musiikin muoto-opin luoja, berliiniläinen teoreetikko A. B. Marx tukeutui lähinnä Hegelin filosofiaan, ja muun muassa Leipzigissä vaikuttanut Moritz Hauptmann (1792–1868) pyrki luomaan Hegelin dialektiikkaan perustuvan sointuteorian. Samassa vaiheessa luonnontieteet tulivat entistä vahvemmin estetiikan ja musiikinteorian perustaksi. Esimerkiksi saksalainen Gustav Theodor Fechner (1801–1887), ”psykofysiikan” perustaja, halusi luoda tieteen mittapuut täyttävän ”kokeellisen estetiikan”.

Pysähtykäämme tarkastelemaan saksalaista tutkijaa, fyysikko, fysiologi ja psykologi Hermann von Helmholtzia (1821–1894). Helmholtzin kirja *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1862) on yksi musiikin luontosuhteen merkittävimmistä klassikoista, ja sen perusajatukset ovat yhä opettavaisia, vaikka kaikki Helmholtzin näkemykset sävelaistimusten luonteesta eivät enää ole nykytiedon valossa päteviä.

Helmholtzin teoria sävelaistimuksista perustui niin kutsuttuun kuulon resonanssiteoriaan (jonka idea oli esitetty jo 1700-luvulla). Helmholtz ajatteli, että ihmisen korva on kuin piano, jonka kaikupe-daali on painettu pohjaan ja jonka vapaat kielet reagoivat soiviin frekvensseihin. Yläsävelsarjasta tuli hänelle tärkeä soitinten äänten kvaliteetteja selittävä tekijä, ja samoin hänen kirjansa pohjusti akustiikassa myöhemmin keskeiseksi tullutta kysymystä konsonoivuuden ja disso-

noivuuden fysikaalis-fysiologisesta perustasta (Vogel 1993, 277–279). Helmholtz oli ällistyttävän monialainen kokeellinen luonnontutkija, ja hän otti kantaa myös humanististen tieteiden (*Geisteswissenschaften*) luonteeseen: hän vastusti hegeliläistä metafyyssistä tutkimusotetta ja katsoi, että myös humanististen tieteiden tulee olla empiirisiä (Hatfield 1993, 523). Jonkinlainen aatteellinen yhteys Hegeliin löytyy nähdäkseni siitä, että molemmat ihailivat taiteen klassista kauneutta.

Die Lehre von den Tonempfindungen -teoksen loppupuoli on omistettu musiikin historian esitykselle, joka kilpailee eheydensä ja näkemyksellisyytensä puolesta minkä tahansa saman aikakauden musiikinhistoriateoksen kanssa. Toisin kuin monet 1800-luvun musiikinteoreetikot (jotka olivat luonnontieteilijöinä diletantteja) Helmholtz ei väittänyt, että mikään musiikin rakenneperiaate olisi johdettavissa suoraan äänestä luonnonilmiönä. Luonto antoi musiikille vain yleiset rajat, joiden puitteissa se saattoi saada monia erilaisia ilmenemismuotoja (ks. esim. Helmholtz 1913 [1862], 386). Jokaisella aikakaudella oli omat esteettiset periaatteensa, jotka määrittivät musiikin kulloisenkin luonteen. Musiikin historia jakautui kolmeen jaksoon: homofoniseen, polyfoniseen ja harmoniseen aikakauteen (Helmholtz 1913 [1862], 390–411).

Riemann: luonto konservatiivisuuden perusteluna

Saksalainen musiikinteoreetikko Hugo Riemann (1849–1919) jatkoi monessa siitä, mihin Rameau jäi: mollisoinnun ongelma vaivasi Riemannia nuoresta pitäen, ja hän kehitti funktioteorian lopulliseen muotoonsa. Riemann on edelleen kiehtova musiikinteoreetikko. Monet hänen esittämänsä kysymykset ja yleiset näkemykset ovat yhä ajankohtaisia, vaikka hänen yksityiskohtaiset ratkaisuyrityksensä ovat monessa suhteessa aikansa eläneitä.

Riemannin harmoniateorian ytimessä oli vakaumus, että länsimainen duuri-mollitonaalisuus on ainoa tonaalisuuden laji. Keskiajan kirkkosävellajit samoin kuin ei-eurooppalaiset säveljärjestelmät olivat vain eräänlaisia duuri-mollitonaalisuuden muunnoksia. Tässä käsityksessään Riemann poikkesi paitsi Helmholtzista myös muun muassa 1800-luvun belgialaisesta teoreetikosta François-Joseph Fétisistä

(1784–1871): Fétisin mukaan oli olemassa useita tonaalisuuksia, joista länsimainen duurin ja mollin järjestelmä oli vain yksi muiden joukossa.

Nuori Riemann uskoi akustiikan voimaan tonaalisuuden selittäjänä. Duurisointu löytyi helposti yläsävelsarjasta, ja mollisoinnun ongelman ratkaisemiseksi Riemann loi oman konstruktionsa, ”aläsävelsarjan”, joka oli yläsävelsarjan käännös ja jonka oli määrä selittää akustisesti mollisointu. Riemann joutui kuitenkin toteamaan konstruktionsa mielettömyyden, ja hän siirsi pohdintojensa painopisteen akustiikan sijasta ihmismieleen. Hän loi käsitteen ”sävelrepresentaatio” (*”Tonvorstellung”*), jonka avulla hän uskoi voivansa selittää funktioteoriaa noudattavan duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuuden. Sävelrepresentaatiot olivat ihmismielen sisäisiä, ikään kuin loogisia periaatteita, joiden ansiosta ihminen ymmärtää kaiken musiikin duuri-mollitonaalisuuden mukaiseksi. Tätä ilmiötä kuvasi toinen Riemannin käsite, ”sointuedustus” (*”sointiedustus”, ”Klangvertretung”*): Riemannin mukaan ihminen kuulee yksiaänisenkin melodian duuri-mollitonaalisesti soinnutetuksi. Sävelrepresentaatio-opin mukaan jokainen sointu on tonaalisuuden puitteissa suhteessa tonaaliseen keskuksen: sointu on aina myös relaatio. Tätä ilmiötä Riemann kutsui nimellä ”musiikillinen logiikka”. (Rehding 2003, 72.) Musiikinteorian historiaa käsittelevässä, tulkinnoiltaan varsin subjektiivisessa kirjassaan Riemann ilmaisi kiitollisuutensa Rameauta kohtaan: ”– – hän [Rameau] pyrki ensimmäisenä luomaan opin, joka *selittää soinnun merkityksen satsin logiikalle.*”¹⁷ (Riemann 1961 [1898], 479).

Riemannin sävelrepresentaatioteorian juuria on etsitty niin uus-kantilaisuudesta kuin fenomenologiasta. Molemmat suuntaukset olivat ajankohtaisia Riemannin vanhoilla päivillä, ja Riemann oli yhteydessä musiikin akustiikkaa, psykologiaa ja fenomenologiaa tutkineeseen Carl Stumpfiin. Filosofisena ajattelijana Riemann oli ilmeisesti eklektikko, joka yhdisti toisiinsa monelta suunnalta saamiaan vaikutteita, eikä häntä voi samastaa mihinkään 1900-luvun vaihteen filosofiseen koulukuntaan.

17 ”- - er zuerst versucht hat, eine *Lehre von den Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes zu schaffen.*” Kiitän Hannu Pohjannoroa avusta Riemannin lauseen suomentamisessa.

Sävelrepresentaatioteoria jäi myös jossain määrin keskeneräiseksi: Riemann kehitteli sitä aktiivisesti elämänsä viimeisiin vuosiin saakka.

Luontoon tukeutuminen alkoi Riemannin tapauksessa saada konservatiivisia sävyjä. Duuri-mollitonaalisuus yksilöllistyi vähitellen 1800-luvun kuluessa, ja lopulta Arnold Schönbergin ensimmäiset atonaaliset teokset noin vuosilta 1907–1908 veivät loppuun tonaalisuuden hajoamisprosessin, jota olivat ennakoineet monet 1800-luvun harmoniset ilmiöt – niin uussaksalaisen koulukunnan (Liszt, Wagner) rohkeat soinnulliset kokeilut kuin Johannes Brahmsin ”laajennettu tonaalisuus”.

Riemann takertui uudistusten keskellä duuri-mollitonaalisuuteen ja pyrki todistamaan sen luonnollisuutta – ja samalla uudistusten ”luonnottomuutta”. Musiikinhistoriateoksissaan Riemann pyrki kuvaamaan musiikin sisäistä tonaalista kehitystä, joka huipentui wieniläisklassikoiden, erityisesti Beethovenin tuotantoon. Luonnon merkitys normina ilmenee Riemannin teorioissa ehkä puhtaimmillaan.

Adorno ja musiikin materiaalin historiallisuus

Ottakaamme vielä esimerkki ajattelijasta, jonka mielestä musiikki ei liity millään olennaisella tavalla luontoon. Theodor W. Adorno (1903–1969) oli yksi Frankfurtin koulukunnan keskeisistä filosofiista. Merkittävä osa hänen tuotannostaan käsittelee musiikkia. Hän opiskeli paitsi filosofiaa Frankfurtin yliopistossa myös jonkin aikaa sävellystä Wienissä Alban Bergin johdolla, ja hän oli musiikillisen edistyksen ja erityisesti uuden Wienin koulukunnan ehdoton puolestapuhuja. Tässä on mahdollista sivuta Adornon moniulotteista filosofiaa vain lyhyesti.

Adornon musiikkifilosofian olennainen tekijä on materiaalin käsite. Materiaalilla ei hänen mukaansa ole mitään merkitsevää yhteyttä luontoon. Luonnon antamat äänet ja äänen akustiset perusteet ovat yhtä vähän musiikkia kuin äänet tai äänneet ovat kieltä. Musiikki on läpikotaisin historiallista, ja sen on oltava oikealla tavalla yhteiskunnallista. Musiikin yhteiskunnallisuus ilmenee materiaalin tasolla: materiaalilla on yhteiskunnallinen ”tendenssi”. (Ks. esim. Adorno 1978 [1949] 38–42.) Musiikki on paradoksaalisesti sitä yhteiskunnallisempaa mitä vähemmän se pyrkii olemaan yhteiskunnallista. Tämä on ym-

märrettävä käsittääkseni siten, että jos säveltäjä kirjoittaa vaikkapa yhteiskunta-aiheista ohjelmamusiikkia, hän kahlitsee itsensä pintatason vääränlaiseen yhteiskunnallisuuteen.

Adorno piti ennen kaikkea Schönbergin vapaa-atonaalisen kauden teoksia esikuvallisina. Ne, toisin kuin esimerkiksi Igor Stravinskyn ”restauratiiviset” pyrkimykset, kuvastivat myöhäiskapitalistisen ihmisen vieraantuneisuutta ja hätää (”yksinäisyys tyylinä”).

Adornon musiikkifilosofia voidaan helposti kontrastoida Riemannin konservatiivisiin näkemyksiin. Riemannille perinnäinen duurimollitonaalisuus oli luonnon välttämättömyys, Adorno taas piti atonaalisuutta historiallisesti välttämättömänä musiikillisen materiaalin uutena vaiheena. Suomessa Adorno on pitkään tunnettu lähinnä ”miehenä, joka tuomitsi Sibeliuksen”. Tämä on harmillista: Sibeliuksen kritisointi muodostaa vain pienen ja lähes merkityksettömän osan Adornon mammuttimaista tuotantoa.

Lopuksi

Niin kutsuttu historiallis-kriittinen musiikkitiede pyrkii etsimään niitä ajatuksellisia ja aatteellisia edellytyksiä, jotka ovat muovanneet eri aikoina ”musiikiksi” ymmärrettyä ilmiötä. Helga de la Motte-Haberin ajatusta mukailten on siirrytty musiikin ymmärtämisestä musiikin ymmärtämisen ymmärtämiseen. Luonnon idea on hyvin perusluonteinen tapa ymmärtää musiikkia. Emme ehkä voi todistaa sävellykseen sisältyviä yksittäisiä ratkaisuja seurauksiksi luonnon ideasta, mutta musiikinteorian ja filosofian tasolla luonto on ollut yksi olennaisimpia välineitä musiikin tulkitsemiseksi. Toisinaan luonto on ollut väline musiikin ymmärtämiseksi, toisinaan taas musiikki on ollut väline luonnon jäsentämiseksi. Luonto on tarjonnut usein normin, jonka tuella on voitu arvottaa musiikin ”luonnollisuutta”. Yhteydet luontoon ovat olleet toisinaan väljempiä (on tukeuduttu enemmän luonnonfilosofiaan kuin luonnontieteeseen); toisinaan luontoa on tutkittu hyvinkin eksaktisti – ja silti on voitu suhtautua liberaalisti musiikin moniin ilmenemismuotoihin, kuten Helmholtzin esimerkki osoittaa. Musiikin suhde luontoon ja luonnontieteisiin on länsimaisen musiikin aatehistorian kantavia ide-

oita, ja sen tutkiminen auttaa meitä ymmärtämään myös ”itse” musiikkia. Tässä valossa käsittämättömältä (mutta myös valitettavan tavanomaiselta) tuntuu Cuthbert Girdlestonen Rameau-elämäkerran väite, että Rameau ”elää meille musiikkinsa ja vain musiikkinsa kautta”: Rameaun teorioilla on relevanssia vain niille, jotka ovat kiinnostuneita ”akustis-harmonisesta” tutkimuksesta (Girdlestone 1957, 515).

Tässä yhteydessä on pitänyt sivuuttaa monia merkittäviä teoreetikoita, jotka ovat tuotannoissaan pohtineet musiikin luontoyhteyttä. 1700-luvun teoreetikko-säveltäjä Giuseppe Tartini (1692–1770) on jäänyt Rameaun varjoon, ja saman vuosisadan matemaatikko Leonhard Euler (1707–1783) esitti kompleksisia ideoita musiikin luontoperustasta. 1900-luvun musiikinteoriassa muun muassa sellaiset tärkeät henkilöt kuin Heinrich Schenker (1868–1935), Paul Hindemith (1895–1963) ja Ernst Kurth (1886–1946) ovat kytkeneet teorioitaan luonnon ideaan.

Suomessa musiikin luontoproblematiikasta keskusteltiin aktiivisesti ennen kaikkea 1900-luvun alkupuolella. Ilmari Krohn (1867–1960) tukeutui harmoniateoriassaan (toisin kuin muoto-opissaan) lähinnä Riemanniin, kun taas Heikki Klemetti (1876–1953) kehitti erikoislaatuisen idean musiikin luonto-ominaisuuksien kehittymisestä evoluutiossa. Toisen maailmansodan jälkeen Eino Roiha (1904–1955) sivusi luontokysymystä suomalaisittain uraauurtavassa kirjassaan *Johdatus musiikkipsykologiaan* (1949), ja 1960-luvun lopussa Jouko Tolonen (1912–1986) väitteli tohtoriksi mollisoinnun ongelmasta (Tolonen 1969). – Kysymys tonaalisuuden ”luonnollisesta” alkuperästä elää ainakin epäsuorasti yhä keskuudessamme musiikinteorian piirissä, puhumattakaan musiikkipsykologista, kognitiivisesta musiikkitieteestä ja musiikkiakustiikasta; suuntauksista, joita harjoitetaan myös tämän päivän Suomessa.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1978 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barker, Andrew 2014. Pythagorean Harmonics. Teoksessa *A History of Pythagoreanism*. Toim. Carl A. Huffman. Cambridge: Cambridge University Press, 185–203.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus 1989. *Fundamentals of Music*. Translated by Calvin M. Bover. Toim. Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press.
- Burkert, Walter 1962. *Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg: Verlag Hans Carl.

- Casadesús Bordoy, Fransesc 2013. On the origin of the Orphic-Pythagorean notion of the immortality of the soul. Teoksessa *On Pythagoreanism*. Toim. Gabriele Cornelli, Richard McKirahan & Constantinos Macris. Berlin: De Gruyter, 153–176.
- Christensen, Thomas 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1980. Über das System der Musiktheoretischen Disziplinen im klassisch-romantischen Zeitalter. Teoksessa *Ars musica. Musica scientia: Festschrift Heinrich Hüsch*. Toim. Detlef Altenburg. Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft.
- Dahlhaus, Carl 1982. Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Toim. Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 25–48.
- Dahlhaus, Carl 2002 [1984]: *Die Musiktheorie im 18. Und 19. Jahrhundert*. Erster Teil. Laaber: Laaber-Verlag.
- Girlestone, Cuthbert 1957. *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*. London: Cassell and Company.
- Gossett, Philip 1971. Translator's Introduction. Ks. Rameau 1971 [1722], V–XXIV.
- Hatfield, Gary 1993. Helmholtz and Classicism: The Science of Aesthetics and the Aesthetics of Science. Teoksessa *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth-Century Science*. Toim. David Cahan. Berkeley: University of California Press, 522–558.
- Heilmann, Anja 2010. Boethius. Teoksessa *Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung*. Toim. Stefan Lorenz Sorgner & Michael Schramm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 311–329.
- Helmholtz, Hermann von 1913 [1862]. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Sechste Auflage. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn.
- Jaspers, Karl 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis-Verlag.
- Joost-Gaugier, Christiane L. 2006. *Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle-Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lester, Joel 2002. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*. Toim. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 753–777.
- Lloyd, Geoffrey 2014. Pythagoras. Teoksessa *A History of Pythagoreanism*. Toim. Carl A. Huffman. Cambridge: Cambridge University Press, 24–45.
- Lovejoy, Arthur O. 1948 [1927]. “Nature” as Aesthetic Norm. Teoksessa *Essays in the History of Ideas*. Westport: Greenwood Press, 69–77.
- Macran, Henry S. 2004 [1902]. Introduction. Teoksessa *The Harmonics of Aristoxenus*. Edited with translation, notes, introduction and index of words by Henry S. Macran. Chicago: Powell's Bookstore, 1–93.
- Rameau, Jean-Philippe 1971 [1722]. *Treatise on Harmony: Reduced to its Natural Principles, Divided into four Books*. Translated with an introduction and notes by Philip Gossett. New York: Dover Publications.

- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reiss, Edmund 1982. *Boethius*. Boston: Twayne Publishers.
- Riemann, Hugo 1961 [1898]. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Riethmüller, Albrecht (1989). Musik zwischen Hellenismus und Spätantike. Teoksessa *Die Musik des Altertums*. Toim. Albrecht Riethmüller & Frieder Zamminer. Laaber: Laaber-Verlag, 207–325.
- Roiha, Eino 1949. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: Gummerus.
- Schäfer, Rudolf 1982 [1933]. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Dritte Auflage. Tutzing: Hans Schneider.
- Tolonen, Jouko 1969. *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta*. Helsinki (omakustanne).
- Waldura, Markus 2002. *Von Rameau und Riepel zu Koch: Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Vogel, Stephan 1993. Sensation of Tone, Perception of Sound, and Empiricism: Helmholtz's Physiological Acoustics. Teoksessa *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth-Century Science*. Toim. David Cahan. Berkeley: University of California Press, 259–287.
- Zamminer, Frieder 1989. Musik im archaischen und klassischen Griechenland. Teoksessa *Die Musik des Altertums*. Toim. Albrecht Riethmüller & Frieder Zamminer. Laaber: Laaber-Verlag, 113–206.

Suomen musiikin historia

Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista maailmansotaa

Olen käsitellyt Sibeliuksen vastaanottoa Suomessa eräissä aiemmissa kirjoituksissani (mm. Huttunen 1997; 1998a; 1998b; 1998c; 1999). Nyt pyrin ikään kuin kohoamaan reseptionhistorian yläpuolelle ja tarkastelemaan Sibeliuksen merkitystä Suomen musiikkikulttuurin rakenteissa. Aluksi esitän luonnostelman reseption yhteisöllisyyden ja musiikillisen yhteiskunnan teoriaksi. Sen jälkeen tarkastelen Sibeliuksen asemaa kolmen esi-merkin valossa.

Musiikilliset tosiasiat ja kategorinen muodostus

Carl Dahlhaus¹⁸ (1975; 19822) julkaisi eläessään kaksi kirjoitusta otsikolla ”Was ist eine musikalische Tatsache” – ”Mikä on musiikillinen tosiasia”. Kirjoitukset eivät ole identtiset, mutta sisällöltään ne ovat samankaltaiset. Dahlhausin mukaan akustiset ja musiikilliset tosiasiat on erotettava ehdottomasti toisistaan. Musiikki edellyttää kategorista muodostusta (*kategoriale Formung*); se edellyttää inhimillistä tiedostusta, joka ymmärtää äänimateriaalin musiikiksi. Akustiset tosiasiat eivät ole edes ”perustussuhteessa” musiikkiin. (Dahlhaus 1975, 113;

18 Monet pitänevät Dahlhausin tuotantoa jo vanhentuneena ja merkityksettömänä. Olen eri mieltä. Tieteelliset metodit ja tarkastelutavat eivät menetä automaattisesti merkitystään, kun ne ikääntyvät. On muistettava erottaa toisistaan väitteen alkuperä ja pätevyys: vanha väittäjä saattaa olla iästään huolimatta kiinnostava ja merkittävä. Dahlhausilla on musiikkitieteessä hieman samankaltainen asema kuin Ludwig Wittgensteinilla filosofiassa. Molempia on ihannoitu ja myös karsastettu. Molempien kirjoitukset ovat paikoin vaikeatajuisia ja arvoituksellisia. Kummankaan saavutukset eivät ole menettäneet merkitystään, vaan ne kaipaavat yhä tulkintaa ja soveltamista.

1982, 25–28.¹⁹) Ei ole niin, että akustiikka muodostaisi perustan, jonka ”päälle” musiikki rakentuu. Akustiikka ja musiikki kuuluvat oleellisesti eri maailmoihin. Maailma tai pikemminkin maailmat ovat ihmisen kategorisen muodostuksen tuottamia versioita, ja yksi näistä versioista on musiikki. Vuoden 1975 artikkelissaan Dahlhaus (1975, 113–114) erotti musiikillisista tosiasioista myös spekulatiiviset näkemykset musiikista. Hänen mukaansa esimerkiksi Schenker-analyysin ”graafit” eivät ole musiikillisia tosiasioita vaan tutkijan laatimia konstruktioita. Tämä näkemys on kyseenalainen. Musiikki vaatii epäilemättä kategorista muodostusta, mutta on erittäin vaikea vetää rajaa siihen, missä ”tosiasiat” loppuvat ja spekulatiiviset konstruktiot alkavat. Pikemminkin on ajateltava, että musiikissa on laajuudeltaan erilaisia tosiasioita, jotka kaikki ovat kategorisen muodostuksen konstituoimia.

Dahlhausin mukaan on samantekevää, minkä filosofisen teorian mukaiseksi kategorinen muodostus ymmärretään: ”Kategorisen muodostuksen’ käsitteen filosofinen tulkinta – Aristoteleen, Kantin, Husserlin tai Cassirerin – voidaan toistaiseksi jättää auki, ilman että syntyisi tieteellisiä vahinkoja (Dahlhaus 1982, 27).” Periaatteellisesti tämä saattaa olla viisasta: sen toteaminen, että kategorinen muodostus on välttämätön ehto musiikin olemukselle musiikkina, on mahdollista ottamatta tarkemmin kantaa filosofiseen kysymykseen kategorisen muodostuksen luonteesta. En itsekään ole halukas tässä tukeutumaan ankarasti mihinkään kategorisen muodostuksen teoriaan (saati sitten laatimaan omaa perinpohjaista näkemystäni asiasta). Sen sijaan yritän kaavailla seuraavassa joitakin musiikillisten tosiasioiden perustana olevan kategorisen muodostuksen rakenteellisia minimiehtoja – sellaisia minimiehtoja, joista voidaan johtaa reseptiotutkimusta ja musiikin aatehistoriaa koskevia periaatteita.²⁰

Franz Brentanosta saakka intentionaalisuus – suuntautuneisuus – on ollut fenomenologian kulmakivi: ihmismieli on aina intentionaalinen;

19 Jälkimmäisessä artikkelissa nimi ”Was ist eine musikalische Tatsache” on alaotsikkona.

20 Kari Kurkela on hiljattain esittänyt *Musiikki*-lehdessä (4/1998) teorian maailman ymmärtämisestä ja musiikista – siis teorian musiikin perustana olevasta kategorisesta muodostuksesta.

se on aina suuntautunut johonkin. Edmund Husserl otaksui filosofiasaan, että mielen ja objektien välillä vallitsee ehdoton korrelaatio. Paitsi että mieli on suuntautunut aina johonkin myös objektit ovat mielen muodostamia. On mieletöntä pohtia sellaisen olion olemassaoloa, jota mikään tiedostus ei voi tiedostaa. (Husserl 1992 [1913], 95–96.) Lopulta intentionaalisuuden käsite yhdistettiin fenomenologiassa myös musiikkiin: Roman Ingardenin taideteoriassa musiikkiteos on ”puhtaan intentionaalinen objekti”. Maailma sellaisena kuin me sen koemme muodostaa Husserlin filosofiassa ”elämismaailman” (*Lebenswelt*, ks. Husserl 1994 [1936]). Se on oleellisesti muuta kuin luonnontieteiden käsittelemä ”matemaattis-abstrakti” maailma. Jos ajatellaan, että musiikilliset tosiasiat eroavat radikaalisti akustisista tosiasioista ja että edelliset ovat kategorisen muodostuksen tuottamia, musiikki kuuluu oleellisesti nimenomaan ”elämismaailmaan”. Akustiikka käsittelee äänen fysikaalisia, ”matemaattis-abstrakteja” piirteitä, kun taas musiikki kuuluu maailmaan sellaisena kuin tämä näyttäytyy meille.

Jotta tässä esitettävä näkemys tuottaisi järkeviä implikaatioita, musiikin perustana olevaa kategorista muodostusta on ehdottomasti pidettävä historiallisesti ja paikallisesti muuttuvana. Tämä synnyttää tietenkin mielenkiintoisia musiikin ymmärtämisen ongelmia. Vieraan kategorisen muodostuksen kohtaaminen tekee musiikin ymmärtämisen hermeneuttisen ongelman näkyväksi. Vieraan kategorisen muodostuksen ymmärtäminen edellyttää hermeneuttista dialogia: horisonttien sulautumista, jota Hans-Georg Gadamer kuvaa kirjassaan *Wahrheit und Methode* (1960).

Toisen ihmisen käsitysten ymmärtämisellä voidaan ajatella olevan kolme yleistä ehtoa: ensinnäkin yhteinen kieli, toiseksi yhteisymmärrys käsiteltävästä asiasta ja kolmanneksi se, että ymmärryksen kohdetta pidetään persoonana (Dahlhaus 1977, 120). Näiden kolmen momentin välillä vallitsee hellittämätön hermeneuttinen kehä. Tärkeää on, että yksikään kolmesta tekijästä ei ole vakio vaan ne ovat eräänlaisia raja-arvoja, joita kohden hermeneuttinen ymmärrys pyrkii. Kun yrittää ymmärtää toisen henkilön musiikkikäsitystä, on oletettava, että hänen kategorinen muodostuksensa on yhtäaikaan vieras ja tuttu. Musiikkikäsitysten ymmärtämisessä on kysymys vierauden ja tuttuuden dialektiikasta.

Intersubjektiivisuus ja musiikillinen yhteiskunta

Missään kategorisen muodostuksen teoriassa ei ole juuri itua, jos päädytään solipsismiin, näkemykseen, jonka mukaan maailma ei ole muuta kuin subjektiivisen minän luomus. Jotta solipsismi voitaisiin välttää, on oletettava, että maailma konstituoituu intersubjektiivisesti, yksilöiden välisesti. Naiivi ajattelu voisi johtaa siihen tulokseen, että maailmankäsityksemme on luotettava, jos näkemyksemme ovat ikään kuin ”objektien mukaisia”. Mutta jos maailma konstituoituu kategorisessa muodostuksessa – jos maailma koostuu versioista – , tuo näkemys on ainakin alkeellisimmassa muodossaan kestävätkön. Intersubjektiivisuus sen sijaan tarjoaa paremman välineen kategorisen muodostuksen luotettavuuden takeeksi. Vaikka en voi tietää, millainen maailma on kategorisen muodostuksen ulkopuolella, voin olettaa, että muut yksilöt kokevat maailmaa samantapaisesti kuin minä. On toisin sanoen oletettava, että todellisuus on jaettava todellisuutta.

En lähde tässä yhteydessä kehittämään intersubjektiivisuuden hankalaa problematiikkaa pitemmälle. Sen sijaan pyrin selvittämään, mitä musiikkisosiologisia ja sosiaalishistoriallisia oletuksia kategorisen muodostuksen ja intersubjektiivisuuden käsitteistä seuraa.

Musiikki ”syntyy” intersubjektiivisessä kategorisessa muodostuksessa. Musiikki on siis yhteisöllistä. Yhteisö, jossa musiikki konstituoituu, muodostaa musiikillisen yhteiskunnan. Musiikilliset yhteiskunnat muistutavat kielellisiä yhteisöjä. Musiikillinen ja kielellinen kommunikaatio edellyttää musiikin ja kielen yhteisöllisyyttä. Käytän musiikin tapauksessa mieluummin sanaa ”yhteiskunta” kuin sanaa ”yhteisö”, koska musiikillinen yhteiskunta ei ole vain ihmisten yhteenliittymä sinänsä vaan siihen sisältyy valtaa ja instituutioita.

Musiikillisten yhteiskuntien rajat ovat liukuvia. Jotta ylipäänsä voisimme ymmärtää toisen aikakauden tai paikan musiikkia, täytyy olla jokin tie (traditio), joka jatkuu tuon ajan tai paikan musiikillisesta yhteiskunnasta meihin. Muuten ymmärtäminen ei olisi mahdollista lainkaan. Jotta voisimme ymmärtää Suomen musiikillista yhteiskuntaa 1880-luvulta toiseen maailmansotaan, tuon yhteiskunnan täytyy olla meille jotenkin tuttu. Toisaalta omakin musiikillinen yhteiskuntam-

me on meille jossain määrin vieras: muutenhan sitä ei tarvitsisi tutkia ollenkaan – tai ei ainakaan tarvitsisi tutkia sen perustavaa olemusta.

Musiikinlajit lohkovat musiikillista yhteiskuntaa. Lähtiessään analysoimaan jonkin musiikillisen yhteiskunnan rakennetta tutkija voi hyvin tukeutua musiikin konventionaaliseen lajijaotteluun. Sen jäseniä ovat esimerkiksi sinfonia, heavy rock ja maailmanmusiikki.

Kuten on helppo nähdä, musiikin konventionaalinen, intuitiivinen lajijaottelu on sekava, aukollinen ja epähierarkkinen. Kukaan ei ole myöskään pystynyt luomaan ”uutta” musiikin lajijaottelua, joka täyttäisi ”hyvän” lajierottelun vaatimukset. Itse asiassa tällaista ei tarvitse edes tavoitella. Riittää, että tutkitaan valittuna hetkenä valitussa paikassa vallinnutta lajitalannetta. Tutkijan on tällöin otettava lukuun myös se mahdollisuus, että lajit ovat faktisesti sekavassa ja epähierarkkisessa tilassa. Konventionaalaisessa lajijaottelussa ei tietenkään pidä pysyttäytyä väen vängällä. Se tarjoaa pikemminkin esiyymmärryksen, jota on oltava valmis muuttamaan vaikka radikaalisti, jos tilanne vaatii.

Jokaisella ihmisellä on henkilökohtainen horisonttinsa musiikinlajeihin. Sinfonia on minulle tutumpi laji kuin maailmanmusiikki, joka ei kuitenkaan ole täysin tuntematonta minulle. Heavy rockin tunnen käytännössä vain nimeltä, ja jokin musiikinlaji saattaa olla minulle täysin outo. Jonkun toisen ihmisen mielessä musiikinlajit järjestyvät toisella tavalla. Kukaan tuskin on täydellisesti vain yhden musiikinlajin ihminen; mikään laji ei vastaavasti ole vain siihen eksklusiivisesti keskittyneen yhteiskuntaryhmän omaisuutta.

Kun musiikillista yhteiskuntaa tarkastellaan kokonaisuutena, hahmottuu kenttä, jossa musiikinlajit leikkaavat toisiaan eri tavoin. Musiikkisosiologian tärkeä tehtävä on tutkia lajien välisiä affiniteettejä ja antagonismeja – ja tietenkin kontekstualisoida lajit laajemman yhteiskunnan suuntaan (tutkia toisin sanoen lajien suhdetta muuhun yhteiskuntaan).

Reseptiosta rakenteisiin

Edellä sanotusta seuraa, että musiikkikäsitteet on otettava huomioon kaikessa musiikinhistorian tutkimuksessa. Tutkimuksessa on aina ky-

symys erilaisten kategoristen muodostusten kohtaamisesta. Kun halutaan tietää, mitkä olivat esimerkiksi sadan vuoden takaisen suomalaisen musiikkikulttuurin tosiasioita, on yritettävä selvittää, millainen kategorinen muodostus loi silloiset musiikilliset tosiasiat. (Kuten edellä todettiin, musiikinhistorialliset tosiasiat on käsitettävä hyvin laajaksi joukoksi, johon kuuluvat laajemmatkin kokonaisuudet kuin vain yksittäiset teokset ja tapahtumat.) Tietenkin silloisen ja nykyisen kategorisen muodostuksen välillä vallitsee traditio, ”vaikutushistoriallinen” ketju, joka mahdollistaa ymmärtämisen. Jos menneisyyden musiikkikäsityksiä ei oteta huomioon tutkimuksessa, ajaudutaan viheliäiseen positivismiin, joka tekee välittömästä, refleктоimattomasta havainnosta tiedon perustan.

Historiantutkimuksen tavoitteeksi ei pidä ottaa sen yksipuolista selvittämistä, mitkä olivat tosiasioita menneisyydessä. Pikemminkin kyseessä on jatkuva kanssakäyminen menneisyyden eri vaiheiden kanssa. Tässä kanssakäymisessä outous ja tuttuus on jatkuvasti suhteutettava toisiinsa. Musiikin historian tutkiminen on loputon prosessi.

Reseptiohistoria on yksi musiikkikäsitysten tutkimisen haaroista. Se on siis yksi tie menneisyyden kategorisen muodostuksen selvittämiseksi. Yksi reseptiohistorian käytännöllisistä ongelmista koskee tutkimusmateriaalia. Paljon on puhuttu siitä, että reseptiohistoria käyttää aineistonaan vain julkisuuteen saatettuja ilmauksia teosten vastaanotosta (käytännössä usein vain sanomalehtiarvosteluja). (Ks. esim. Heiniö 1992, 7.) Painetut dokumentit antavat todennäköisesti kaupan tai jopa vääristyneen kuvan musiikin vastaanotosta. Emme voi kuitenkaan mitään sille, että ”tavallisen yleisön” (mikä se sitten onkin) reaktioita ei ole useimmiten kirjattu minkäänlaisiin historiallisiin dokumentteihin. Ihmisten haastattelemisesta (ns. *oral history*) saattaa olla apua, jos kyseessä ovat suhteellisen uudet tapahtumat, mutta ei esimerkiksi tutkittaessa sadan vuoden takaista Helsingin musiikkikulttuuria.

Ongelma jäänee reseptiohistoriassa ikuiseksi, mutta sitä voidaan kuitenkin lievittää kahdella keinolla.

Ensinnäkin sikäli kuin tutkitaan jostain teoksesta tai säveltäjästä esitettyjä näkemyksiä, ei ole syytä tyytyä vain ”välittömään” reseptioon. Myös laajemmat musiikkikäsitkset on otettava huomioon, kun

halutaan selvittää, minkälainen säveltäjän merkitys on ollut eri aikoina. Kun tutkitaan Sibelius-reseptiota, ei ole mitään syytä rajoittua vain Sibeliuksen saamaan vastaanottoon lehdistössä, vaan on otettava lukuun myös Sibelius-kirjallisuus ja itse asiassa koko aate- ja ideologia-maailma, johon Sibelius eri aikoina on kuulunut. Reseptiotutkimuksen materiaalina voi tietenkin käyttää muutakin kuin kirjallisia dokumentteja. Esimerkiksi Alessandra Comini (1987) on tutkinut kiinnostavalla tavalla Beethovenin muotokuvia ja niiden merkitystä säveltäjän imagoille.

Toiseksi pelkän vastaanoton – edes sanan äsken muotoilussa laajassa merkityksessä – selvittämisen ei tarvitse olla tutkimuksen lopullinen tavoite. Pelkän vastaanoton sijasta voidaan tutkia säveltäjän merkitystä musiikkikulttuurissa ylipäänsä. Tässä piilee kuitenkin suuri vaara: tutkimuksesta voi tulla pinnallista, estetisoivaa historiaa, jonka kirjoittajalle riittää haltioituminen kohteensa ja ympäristön yhteyksistä tyyliin ”Sibelius Suomen itsenäisyyskamppailun symbolina”. Jotta historian tosiasioita estetisoivasta tarkastelutavasta päästäisiin eroon, on tutkittava säveltäjän merkitystä musiikillisen yhteiskunnan rakenteissa – ja sitä kautta yhteiskunnan rakenteissa ylipäänsä. (Jälkimmäinen pyrkimys on tosin monesti suorastaan liian kunnianhimoisen, ja sen toteuttaminen edellyttää tutkijalta rohkeaa spekulatiota.)

Rakenteiden tutkiminen edellyttää musiikillisen yhteiskunnan pilkkomista lajeihin ja näiden lajien keskinäisten konfiguraatioiden tutkimista.²¹

Seuraavassa yritän tarkastella kolmen esimerkin avulla Sibeliuksen merkitystä Suomen musiikillisessa yhteiskunnassa ennen toista maailmansotaa.

21 Dahlhausin rakennehistoriassa pyritään ajanjakson rakenteita yhdistävän keskeisen ytimen (populäärikielenkäytön mukaan ”pointin”) löytämiseen (ks. esim. Dahlhaus 1977, 205-236). Tämä ei mielestäni ole yhteiskunnan rakenteisiin kohdistuvan tutkimuksen välttämätön edellytys. On varauduttava myös sellaisiin mahdollisuuksiin, että yhdistävää ”pointtia” ei yksinkertaisesti löydy tai että historiallinen tilanne on paremmin kuvattavissa ilman Dahlhausin tavoittelemaa ydintekijää.

Sibelius: kolme esimerkkiä

Helsingin kaksi musiikkikulttuuria

Sibeliuksen opiskeluaikana Helsingin musiikkikulttuuria leimasi kahden voimahahmon eli Martin Wegeliuksen ja Robert Kajanuksen skisma. Kun Wegelius perusti vuonna 1882 Helsingin Musiikkiopiston, hän toivoi kohoavansa koko kaupungin musiikkielämän johtoon. Hänen haaveensa koki kuitenkin heti kolauksen, sillä häntä kymmenen vuotta nuorempi, vasta 26-vuotias Robert Kajanus perusti samana vuonna Helsingin orkesteriyhdistyksen. Seuraavina vuosina Kajanus onnistui vakiinnuttamaan soittajistonsa maamme ensimmäiseksi varsinaiseksi pysyväksi ammattiorkesteriksi.

Tragikoomisena esimerkkinä juovan syvyydestä on perinteisesti pidetty sitä seikkaa, että Sibelius kuuli suomalaisaiheista orkesterimusiikkia ensi kerran vasta Kajanuksen vierailukonsertissa Berliinissä alkukeväältä 1890. Wegeliuksen opiskelijoilla ei tarinan mukaan ollut menemistä Kajanuksen orkesterin konsertteihin.

Vaikka Wegeliuksen ja Kajanuksen kiistassa oli ensisijaisesti kysymys henkilökohtaisesta valtataistelusta, heidän välillään vallitsi myös periaatteellinen konflikti, joka koski Helsingin musiikkikulttuurin olemusta ja tavoitteita. Wegelius ja Kajanus olivat taustoiltaan toistensa peilikuvat. Ennen päätoimisiin musiikinopintoihinsa ryhtymistään Wegelius oli suorittanut yliopistossa maisterin tutkinnon pääaineenaan estetiikka. Kajanus ei ollut edes ylioppilas.

Kumpikin oli toimissaan kunnianhimoinen ja vaativa, mutta heidän pyrkimyksillään oli täysin erilainen leima. Jo organisaatioina Helsingin Musiikkiopisto ja Helsingin orkesteriyhdistys poikkesivat toisistaan. Musiikkiopiston taustalla oli monitaiteisen akatemian perustamiseen tähdännyt hanke, jonka senaatti oli pannut vireille. Wegelius oli mukana jo tämän hankkeen toimikunnassa, ja kun tavoite ei toteutunut, hän päätti perustaa Musiikkiopiston.

Orkesteriyhdistyksellä ei ollut vastaavaa valtiollista taustaa, ja sen toiminta oli vahvasti Kajanukseen henkilöitynyttä. On vaikea kuvitella, että Wegeliuksen laitoksen tiimoille olisi voinut kehittyä samanlainen ”sota” kuin vuosien 1912–1914 niin kutsuttu orkesterisota. On tietenkin

selvää, että orkesteriin yleensä liittyi voimakkaampia poliittisia ja kansallisia intohimoja kuin Musiikkiopistoon, mutta asiaan vaikutti myös Kajanuksen toiminnan ”henkilökohtaisuus”.

Kaikkien Helsingin Musiikkiopiston opiskelijoiden oli osallistuttava musiikinteorian ja -historian opetukseen. Wegelius opetti suurinta osaa näistä kursseista itse; myöhemmin muun muassa Sibelius hoiti suomenkielistä musiikinteorian opetusta. Wegelius kirjoitti laitostaan varten useita oppikirjoja, jotka merkitsivät käytännössä ”oppineen” suomalaisen musiikkikirjallisuuden alkua. Kajanuksen vuonna 1885 perustaman Käytännöllisen Orkesterikoulun tarkoituksena oli opettaa käytännön taitoja tuleville orkesterimuusikoille. Koulussa alettiin opettaa vähitellen myös musiikinteoriaa, mutta sen tavoitteet pysyivät aina käytännöllisempinä kuin Wegeliuksen musiikkiopiston.

Kun Kajanus oli parhaimmillaan, hän huomasi yleisönsä dramaattisilla tulkinnoillaan. Hänen lyöntitekniikkansa ei tiettävästi ollut moitteeton, mikä ilmeni esimerkiksi siinä, että hän ei ollut erityisen hyvä säestäjä.

Juuri se, että orkesteriyhdistys varasti huomattavan osan Helsingin konserttielämästä, oli Wegeliukselle katkera pala. Silti Musiikkiopistostakin tuli merkittävä konserttilaitos, jonka järjestämät tilaisuudet olivat tosin aivan eriluonteisia kuin orkesteri yhdistyksen. Niissä esitettiin kamarimusiikkia, liedejä ja pianon säestämiä virtuoosinumeroita.

Saksalaisen August Halmin kuuluisan kirjan *Von zwei Kulturen der Musik* (1913) nimeä mukaillen voisi sanoa, että Helsingin musiikkielämässä vallitsi 1800-luvun lopussa kaksi toisilleen vastakkaista kulttuuria. Toinen oli Wegeliuksen edustama sivistyneisyyden ja oppineisuuden suunta, toinen taas Kajanuksen ylläpitämä ulospäin suuntautunut musiikillisen dramatiikan linja.

Itse asiassa Wegeliuksen ja Kajanuksen konflikti kiteytyi soitinmusiikin kahden valtalajin, jousikvartetton ja sinfonian luonne-eroon. Kajanuksen toiminta edusti sinfonian ja Wegeliuksen jousikvartetton ”kulttuuria”.

Sinfoniasta tuli syntykaudellaan 1700-luvulla ennen muuta nousevan porvariston laji. Se oli ulospäin suuntautuvaa, suhteellisen ”helposti”

ymmärrettäväksi tarkoitettua musiikkia, jossa oli mahdollista harrastaa jonkin verran ulkoisia efektejä (tunnetuimpia esimerkkejä näistä ovat wieniläisklassikkojen suosimat turkkilaisefektit). Beethoven loi perustan romanttisen sinfonian traditiolle. Hänen *Eroicansa* (1802–1804, kantaesitys 1805) oli ensimmäinen ”julistava” sinfonia. Sen jälkeen sinfonian ideaksi tuli puhua kokonaiselle yleisölle eikä jokaiselle kuulijalle erikseen kuten kamarimusiikissa (ks. Dahlhaus 1980, 210–216).

Jousikvartetosta sen sijaan tuli asiantuntijoiden taidetta. Se edellytti kuulijalta keskittymistä soitinten vuoropuheluun ja musiikin sisäiseen logiikkaan, mikä tulkittiin ilman muuta vaikeammaksi tehtäväksi kuin sinfonian kuuntelu.

Sibelius muuttui opiskeluaikanaan ensin viuluoppilaasta sävellysoppelijaksi. Hänen Wienistä Kajanukselle lähettämänsä *Tanssikohtaus* ja E-duurialkusoitto tekivät hänestä orkesterisäveltäjän. Lopulta *Kullervo* nosti hänet keväällä 1892 suoranaiseksi kansallissäveltäjäksi Helsingin musiikkipiireissä. Kun Sibeliuksen maine näin nousi, hän samalla siirtyi Wegeliuksen laitoksesta Kajanuksen hoiviin. Kyse ei ollut vain ulkokohtaisesta loikkauksesta vaan siitä, että hän yhdisti Helsingin kaksi musiikkikulttuuria. Lopullisesti tämän toteutti *Kullervo*. Se oli ”oppinut” ja kuulijoille hankala käsitettävä, mutta toisaalta se oli ulospäin suuntautunut ja dramaattinen. Noustessaan julkisuuteen Sibelius loi synteesin Helsingin musiikkielämän vastakohtaisista tendensseistä.

Läsnä oleva kansallissankari

Sibelius on Suomessa kiistatta kansallissankari, mutta hänen sankaruutensa luonne on vaihdellut eri aikoina. Kansallista innostusta alkoi näkyä musiikkiarvosteluissa jo ennen Kullervon kantaesitystä. Esimerkiksi Ilmari Krohn (nimimerkki ”Cis”; *Uusi Suometar* 24.3.1891) kirjoitti Sibeliuksen B-duurijousikvartetosta: ”Kansansa taistelut, ulkonaiset ja sisälliset on säveltäjä tuonut esiin, milloin on voitonkin virsi soiva?” Tällaisesta esimerkistä saattaa saada vaikutelman, että Sibelius vastasi valmiiseen kansalliseen odotukseen; tarvittiin vain kyllin lahjakas säveltäjä, ja kriitikot olivat valmiita ylistämään hänen kansallista merkitystään. Kansalliset odotukset olivat varmaankin suuret,

mutta olisi väärin ajatella, että kriitikot vain toittivat omia kansallisia ennakkokäsityksiään välittämättä siitä, millaista Sibeliuksen musiikki oli. Sibelius pikemminkin loi kuin heijasti kansallista identiteettiä. Odotukset olivat suuret mutta samalla epämääräiset. Vasta Sibeliuksen musiikki antoi odotuksille täsmällisen sisällön.

Kullervosta saakka Sibeliukselta voi kutsua kansallissankariksi. *Kullervon* viisi esitystä vuosina 1892–1893 olivat erikoislaatuisia tilaisuuksia. Kantaesitys lienee hyvinkin yksi Suomen merkittävimmistä isänmaallisista tilaisuuksista ennen itsenäisyyttä. Esitykset olivat ilmeisen heikkolaatuisia. Säveltäjällä oli vaikeuksia pitää koossa suurta esityskokoonpanoa, Sisaren osa oli Emmy Achtelle liian matala, ja orkesterin saksalaiset muusikot naureskelivat teoksen oudolle sävelkielelle. Mutta yleisön hurmos oli suuri. Juhlinta oli vähintään yhtä paljon isänmaallista kuin musiikillista: yleisön joukkoon oli ahtautunut paljon sellaistakin väkeä, joka ei muuten käynyt konserteissa.

Kullervon ja *Sadun* (ensimmäinen versio 1892) jälkeen Sibelius joutui kriisiin. Aiemmassa artikkelissani (Huttunen 1998c) olen esittänyt, että sosiaalishistoriallisesti hänen kriisinsä sisältönä oli musiikinlajien sekaannus. Suomessa ei ollut tilaa oopperalle, jota hän yritti säveltää. 1890-luvun sävellykset heijastelevat häilyvyyttä ja epävarmuutta: Sibelius korjaili niitä ja asetti niitä esityskieltoon. Sibeliuksen saama palaute ei ollut kiistattoman positiivista. Kuuluisimpana esimerkkinä tästä on murska-arvostelu, jonka Karl Flodin (*Nya Pressen* 2.11.1897) kirjoitti Lemminkäis-legendojen (Lemminkäis-sarjan) uusitusta versiosta.

Ratkaisu kriisiin oli sinfonia nro 1 (1899). Se asetti musiikinlajit Sibeliuksen tuotannossa hierarkkiseen järjestykseen ja loi Suomen musiikkielämään uuden konserttityypin: kansallisen sinfoniakonsertin, jossa 1800-luvun musiikin taidehanteet ja isänmaallinen innostus yhdistyivät.

Sekä *Kullervon* kantaesitystä että kansallisia sinfoniakonsertteja leimasi yhteinen tekijä: Sibeliuksen läsnäolo kapellimestarina. Itse asiassa tämä tekijä – säveltäjän välitön läsnäolo – yhdistää kaikkea Sibeliuksen toimintaa Suomen musiikillisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyttä. Sibelius oli tuolloin erittäin merkittävä hahmo Suomen musiikkielämässä muutenkin kuin vain säveltäjänä. Hän ei ollut sellainen moni-

puolisuusmies kuin Oskar Merikanto tai Heikki Klemetti. Hänellä oli täsmällinen rooli: kansalliset käsitykset musiikista tiivistyivät häneen. Säveltäjän välitön läsnäolo ilmeni sekä ideologiassa että konserteissa kävijöiden ja kansalaisten suhtautumisessa häneen.

Kansallisen ideologian ydinkohdat kävivät ilmi jo Oskar Merikannon (*Päivälehti* 28.4.1892) kuuluisista sanoista Kullervon ennakkoesittelyssä: ”Tunnetta nämä [sävelet] omiksemme, vaikka emme ole niitä koskaan sellaisina kuulleet.” Sibeliuksen musiikki oli täysin uudenlaista, mutta se oli välittömästi tunnistettavissa suomalaiseksi.

Suomen kansallinen musiikki-ideologia perustui 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa kansallisen originaalisuuden ideaan. Kansallisen musiikin perustana oli välitön kansallinen inspiraatio. Kansallisuus oli synnynnäistä siinä missä nerouskin, joka sitä loi.

Kuten monesti on todettu, originaalisuus sisälsi kaksi momenttia 1800-luvun estetiikassa, johon suomalaisen musiikin kansallisuusideologia perustui. Ensinnäkin originaalinen sävellys oli välittömän inspiraation vallassa syntynyt. Toiseksi originaalinen luominen oli uudistuksellista. 1800-luvun ajattelussa näiden momenttien katsottiin yhdistyvän: välitön luominen tuotti uudistuksellisia tuloksia.

Kullervon kantaesityksen ja Suomen itsenäistymisen välisenä aikana kansallinen musiikki oli ehdottoman uudistuksellista. Aika, jolloin kansallisuus jäykistyi kansalliseksi instituutioksi, tuli vasta myöhemmin – aika, jolloin kansallisuutta pidettiin homehtuneena, vielä myöhemmin.

1900-luvun alun suomalaisessa musiikkikirjoittelussa Sibeliukselle varattiin suurmiehen osa. Sibelius oli hegeliläinen suurmies. Häntä pidettiin historiallisen kehityskulun huipentajana ja täyttäjänä. Historiallisen kulun sisältönä oli Suomen kansallishengen itsetiedotuksen kehitys. Tämä ilmenee sekä suomen- että ruotsinkielisessä musiikinhistoriankirjoituksessa aina siihen saakka, kun Toivo Haapanen kirjoitti kirjansa *Suomen säveltaide* (1940). (Ks. Huttunen 1993, 106–109.) Haapasen sodan kynnyksellä hahmottelema kirja kuvaa Suomen musiikin kehityksen johdonmukaiseksi kansanhengen edistymiseksi, joka huipentui Sibeliuksen varhaisiin kansallisiin teoksiin.

Sibeliuksen asemaa tällä aikakaudella ei voi ymmärtää, ellei ota lukuun suuria tulevaisuudentoiveita, joita säveltäjän tuotteisiin koh-

distettiin. Tämä ilmeni joskus lehtikirjoittelussa, esimerkiksi silloin kun Robert Kajanus julkaisi kuuluisan tulkintansa toisesta sinfoniasta Suomen itsenäisyyden enteenä. Tulevaisuudentoiveet eivät ilmenneet vain kirjoittelussa. Väitän, että toiveet selittävät ylipäänsä sen vuorovaikutuksen, joka vallitsi säveltäjän ja muiden ihmisten välillä Suomen musiikillisessa yhteiskunnassa. Suomen musiikilla oli menneisyys, mutta menneisyyden uskottiin olleen vain johdantoa musiikkielämän kansalliselle huippukaudelle, joka oli juuri käsillä. Säveltäjää ihailtiin ja kunnioitettiin; hän oli kansallinen idoli. Tärkeää on kuitenkin, että säveltäjän ja hänen ympäristönsä kohtaamisissa korostui aina hyvin konkreettinen tulevaisuuskuva. Tämän toteaminen olisi naiivia, jos kyseessä ei olisi ollut säveltäjän ja hänen ympäristönsä kohtaamisen tapa ylipäänsä. Välittömyys, usko historian tuottamaan originaalisuuteen sekä suuntautuminen tulevaisuuteen luonnehtivat säveltäjän ja ympäristön suhdetta ennen Suomen itsenäistymistä.

Sibeliuksen välittömän kansallisen ihailun huipennusta merkitsivät hänen 50-vuotisjuhlansa vuonna 1915. Tyypillistä juhlinnalle oli helsinkiläisen musiikkiyleisön paljous ja virallisten instituutioiden vähyys. Helsinkiläisten ”pikatoimistojen” palkkaamat pikkupojat saivat jonottaa kokonaisen pakkasyön, jotta lippuja janonneet helsinkiläiset olisivat päässeet todistamaan säveltäjän juhlintaa.

Sibelius johti kokonaisen konserttisarjan, jossa muun muassa viiden sinfonian ensimmäinen versio sai kantaesityksensä. Juhlapäivän ohjelma oli upea. Se huipentui ”kansalaispäivällisiin” Pörssiravintolassa.

Sibeliuksen asema oli siis mahtava jo vuodesta 1892 vuoteen 1917, mutta siinä oli yksi rajoitus. Säveltäjän välitön läsnäolo, joka luonnehti hänen suhdettaan musiikilliseen yhteiskuntaan, rajoitti hänen vaikutuksensa maantieteellistä alaa.

Sibeliuksen pikkukappaleiden ja isänmaallisten laulujen leviäminen Suomessa olisi melko kiinnostava mutta myös hankala tutkimusaihe. Uskallan kuitenkin esittää hypoteesin, että hänen imagonsa kannalta ratkaiseva musiikinlajien hierarkia, joka vakiintui ensimmäisen sinfonian jälkeen, oli täysin tuttu vain ihmisille, jotka olivat kosketuksissa säveltäjän kanssa – käytännössä siis vain pääkaupungin eliitille.

*Kansallinen instituutio:
kahdeksas sinfonia yhteiskunnallisena ongelmana*

1920-luvulla saavuttiin Suomen musiikkikulttuurin institutionaalistumisen toiseen vaiheeseen. Ensimmäistä vaihetta merkitsi Helsingin johtavien musiikki-instituutioiden synty (Helsingin orkesteriyhdistys, Musiikkiopisto ja Kotimainen ooppera). Toisessa vaiheessa laitostumisen levittäytyi sekä sosiaalisesti että alueellisesti. Perustettiin kaupunginorkestereita (Turku 1927, Tampere 1929), Yleisradio ja sen orkesteri sekä kansankonservatorioita ja Suomen Muusikkojen Liitto.

Samalla kun musiikkielämä institutionaalistui laajasti, Sibelius alkoi vetäytyä julkisuudesta. 1920-luvun puolenvälin jälkeen hän johti orkestereita enää satunnaisesti ja esiintyi julkisuudessa säästeliäästi ja vastentahtoisesti. Useimmiten hänen viimeiseksi julkiseksi esiintymisekseen on mainittu hänen 70-vuotisjuhlansa 1935. Sen jälkeen hän kuitenkin muun muassa antoi radiohaastattelun vuonna 1948 (ks. Donner & Similä 1982, 42–43) ja kuten tiedetään, otti vastaan runsaasti ulkomaisia vieraita Ainolassa käytännössä elämänsä loppuun asti.

Julkisuudesta vetäytyminen ei romahduttanut Sibeliuksen kansallista asemaa, mutta muutti sen luonnetta. Aiemmin säveltäjän merkitys oli perustunut hänen välittömään läsnäolonsa; nyt hänestä tuli kansallinen instituutio. Hän ei enää ollut taisteleva musiikkielämän voimahahmo, vaan hänen asemansa oli ikään kuin muiden ihmisten sopima. Ihmiset eivät enää tunteneet käyvänsä välitöntä vuoropuhelua hänen kanssaan, vaan hänestä tuli ”etäinen objekti”.

Ei ole sattumaa, että Sibeliuksen mukaan nimettyjä laitoksia alettiin perustaa juuri ennen toista maailmansotaa, kun Sibeliuksen institutionaalinen asema oli vakiintunut. Sibelius-kvartetti sai nimensä vuonna 1933 ja Sibelius-Akatemia vuonna 1939, ja niitä ovat seuranneet Sibelius-viikot, Sibelius-museot, Sibelius-viulu- ja kapellimestarikilpailut, Finlandia-talo ja niin edelleen.

Sibeliuksen aseman institutionaalistuminen oli nähdäkseen edellytys varsinaisen Sibelius-tutkimuksen synnylle. Vanhempi, inspiroitunut kirjoittelu jatkui aina Haapasen *Suomen säveltaiteeseen*, mutta 1930-luvulla se sai rinnalleen kiinnostuksen Sibeliuksen musiikin rakentei-

ta kohtaan. Eino Roiha julkaisi vuonna 1936 artikkelin brittiläisistä Sibelius-analyyseista, ja vuonna 1941 oli vuorossa hänen väitöskirjansa *Die Symphonien von Jean Sibelius*.

Sibeliuksen sävellystuotanto vuoden 1919 (viidennen sinfonian lopullisen version) jälkeen heijasti ajan yleistä orientaatiota suomalaisessa musiikissa. Kuudes sinfonia oli viimeinen suurteos, joka sai kantaesityksensä Helsingissä säveltäjän johdolla; seitsemäs kantaesitettiin Tukholmassa, ja *Tapiolan* johti Walter Damrosch New Yorkissa. Myös kahdeksas sinfonia piti esittää etäällä säveltäjästä – ensin Bostonissa, myöhemmin Leipzigissä ja Lontoossa.

Vetäytyttyään julkisuudesta Sibelius oli saavuttanut työrauhan, mutta toisaalta hän oli etäännytynyt musiikkielämän polttopisteestä. Itse asiassa polttopistettä ei enää ollut, koska musiikkielämä oli institutionaalistunut aiempaa laajemmin.

Kahdeksannen sinfonian arvoitus on kiehtonut tutkijoita yhä viime vuosina (ks. esim. Kilpeläinen 1989), mutta lähdetutkimuksen lisäksi teoksen kohtaloa voisi tarkastella myös sosiaalihistoriallisesti.

Esiin nousee kolme näkökohtaa. Ensinnäkin Sibelius menetti otteensa häntä ympäröivästä musiikkikulttuurista. Sibelius ja musiikkielämä etääntyivät toisistaan. Edellinen vetäytyi Ainolaan, jälkimmäinen laajeni ja vakiintui. Tämä aiheutti Sibeliukselle epävarmuutta. Hänen käsissään ei ollut enää sitä tulevaisuuteen suuntautunutta nyt-hetkeä, jonka hän oli saattanut kokea ennen Suomen itsenäistymistä. Aika ennen itsenäistymistä oli ollut hänelle varmasti kuluttavaa mutta niin oli myös uusi, epävarma tilanne.

Toiseksi Sibeliuksen kansallisille sinfonioille ei ollut enää tilaa Suomen musiikkikulttuurissa. Sibeliuksen – ja hänen vanavedessään Kajanuksen – johtamat kansalliset sinfoniakonsertit, jotka olivat olleet musiikkielämän kohokohtia, menettivät merkityksensä ja korvautuivat ”yleisellä” sinfoniakonserttielämällä. Seitsemännen ja kahdeksannen sinfonian sekä *Tapiolan* suunnitellut ja toteutuneet kantaesitykset ulkomailla on tulkittava suorastaan pakenemiseksi Suomesta. Sibeliuksen itsensä johtamien konserttien merkitys oli vesittynyt; niinpä hänelle sopi teosten esittäminen poissa Suomesta. Se olisi voinut ehkä antaa hänelle uutta inspiraatiota mutta tuottikin epävarmuutta.

Kolmanneksi Sibelius oli tähän asti ollut edelläkävijä ja kansallisen identiteetin luoja. Nyt hänen olisi pitänyt pystyä vastaamaan musiikillisen yhteiskunnan uusiin haasteisiin. Kansallinen sinfonia (= kansallisen sinfoniakonsertin ohjelmanumero) ei tullut enää kyseeseen. Ooppera ei sopinut Sibeliuksen säveltäjänluonteelle, ja nuorempi polvi (Aarre Merikanto, Uuno Klami) otti pian haltuunsa kalevalaisen sinfonisen runon. Sibelius oli umpikujassa, minkä täytyi tuntua erityisen painostavalta, koska kyseessä oli yhteiskunnallisesti ahdistava tilanne.

Kirjallisuus

- Comini, Alessandra 1987. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli.
- Dahlhaus, Carl 1975. Was ist eine musikalische Tatsache. *Schweizerische Musikzeitung* 3.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl 1982. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd 10. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber. Laaber: Laaber Verlag.
- Donner, Philip & Similä, Martti 1982. Jean Sibelius – teollistumisajan murroksen idolihammo. Teoksessa *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa: Raportti Suomen säveltaiteen juhluvuoden musikäntutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.–21.5.1982*. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkela. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Gadamer, Hans-Georg 1990 [1960]. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik. 6. Auflage. Tübingen: Mohr.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Halm, August 1913. *Von zwei Kulturen der Musik*. München: Georg Müller.
- Heiniö, Mikko 1992. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4/1992.
- Husserl, Edmund 1992 [1913]. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einleitung in die reine Phänomenologie*. Text nach Husserliana III/1 und V. Tübingen: Mohr.
- Husserl, Edmund 1994 [1936]. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Text nach Husserliana VI. Tübingen: Mohr.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa: Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 1997. Nationalistic and Non-Nationalistic Conceptions of Sibelius in 20th Century Finnish Music History Writing. Teoksessa *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Toim. Tomi Mäkelä. Hamburg: von Bockel.

- Huttunen, Matti 1998a. Kansallissankari Jean Sibelius. *Sibis* 1.
- Huttunen, Matti 1998b. Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Juhlakirja Eero Tarastille 27.9.1998*. Toim. Kari Kilpeläinen – Anne-Sivuoja-Gunaratnam – Irma Vierimaa. Helsinki: Gaudeamus.
- Ingarden, Roman 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemayer.
- Kilpeläinen, Kari 1989. Vielä hieman Sibeliuksen 8. sinfoniasta. *Synkooppi* 10.
- Roiha, Eino 1936. Sibelius-tutkielmista. *Musiikkitieto* 9–10.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.

Nationalismi, modernismi ja historian kerrostumat: pohdintoja itsenäistymisen ajan suomalaisesta musiikista

Artikkelini etsii vastausta kysymykseen, millainen kuva itsenäistymisen ajan suomalaisesta klassisesta musiikista hahmottuu: mitkä olivat ne suuntauksset, kehityskulut ja rakenteet, joiden varassa puheena olevaa aikakautta voidaan tänä päivänä ymmärtää kokonaisuutena? Esitän seuraavassa yhden mahdollisen tulkinnan aikakauden klassisen musiikin tilanteesta. Olen tietoinen siitä, että suuret kokonaisuudet herättävät historioitsijoiden keskuudessa kiistoja ja erimielisyyksiä usein enemmän kuin historian yksityiskohdat. Itsenäistymisen ajan musiikista voidaan esittää monia erilaisia versioita, mikä ei tarkoita, että kaikki versiot olisivat yhtä hyviä.

On heti alkuun perusteltava näkökulmaani ja sen merkitystä nykypäivän tutkimuskentässä. Miksi ei tutkita esimerkiksi arjen historiaa mikrohistorian menetelmin, vaan pohditaan itsenäistymisen ajan suuria linjoja? Suurten linjojen ja rakenteiden tarkastelu lienee joidenkin tutkijoiden mielestä aikansa elänyttä, ja monien silmissä se epäilemättä johtaa mahtipontiseen historianfilosofiaan, joka on spekulatiivisuudessaan kaiken empiirisen koettelon tuolla puolen. Perustelen tarkastelutapaani kahdelta kantilta. Ensinnäkin suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistoria pitää sisällään paljon kirjallisuutta, joka esittää erilaisia kokonaisvaltaisia visioita itsenäistymisen aikakauden musiikista ja musiikkikulttuurista. Tämä koskee ennen kaikkea vuosikymmeniä sitten laadittuja musiikinhistorian esityksiä ja erityistutkimuksia; esimerkiksi tähän mennessä laajamittaisin Suomen niin kutsutun luovan säveltaiteen esitys, *Suomen musiikin historia* -teoksen neljä ensimmäis-

tä osaa (1995–96), tutkii aikakauden asetelmia paitsi yksityiskohtien myös laajempien rakenteiden näkökulmasta. On siis olemassa paljon kirjallisuutta, jonka kanssa on perusteltua käydä välienselvittelyä myös nyt 2020-luvulla. Toiseksi rakenteiden pohdinta ja mikrohistorian kaltainen yksityiskohtainen tutkimusote eivät saa sulkea toisiaan pois. Rakenteiden tutkiminen ei kumoa tai mitätöi niitä arvokkaita tietoja, joita mikrohistoriallinen tarkastelutapa tuottaa. Tämä artikkeli tarjoaa yhden näkökulman, joka ei poissulje mitään muuta Suomen musiikin ulottuvuutta.

Myös itsenäistymisen ajan musiikkikulttuurin tilanne itsessään motivoi tutkimaan historian rakenteita. Kaikissa kulttuurin tilanteissa kohtaa aina monia sukupolvia, mutta musiikissa itsenäistymisen aikakautta leimasi meidän oloissamme ennennäkemätön sukupolvien, tyylien ja esteettisten pyrkimysten kirjo. Koskaan ennen ei Suomen musiikissa ollut vallinnut yhtä aikaa niin monenlaisia ilmiöitä: hyvinkin vanha 1800-luvun perinne sai rinnalleen modernismia ja uusia kansallisia ja antikansallisia ideoita. Kuva on yhtä aikaa kirjava, haastava ja kiehtova.

En ole halukas rajaamaan ”itsenäistymisen aikakautta” musiikissa etukäteen tarkkojen ajanmääreiden avulla. Itsenäistymisen aikakausi ulottui näkemykseni mukaan useita vuosia vuoden 1917 molemmille puolille. Kuten seuraavassa pyrin argumentoimaan, ”eriaikaisuus” on aikakauden musiikkikulttuuria luonnehtiva käsite. Osa ajan musiikista suuntautui eteenpäin, osa taas menneisyyttä kohden, ja kokonaisuuden on rakennuttava näitä trendejä kunnioittaen – ei niin, että aikakauden rajat lyödään valmiiksi lukkoon joihinkin vuosilukuihin rajoittuviksi tai että esimerkiksi vain niin kutsuttu 1920-luvun modernismi tulkitaan aikakauden ”aidoksi” musiikiksi.

Lyhyen artikkelin puitteissa ei ole mahdollista käydä dialogia kaiken aikakautta käsittelevän kirjallisuuden kanssa. Varhaisimman kirjallisuuden osalta seuraavassa paneudutaan erityisesti Toivo Haapasen ja Sulho Rannan teksteihin 1920-luvulta 1940-luvulle. Aihepiiriä koskeva kirjoittelu jatkui sitten erityisesti 1960-luvulla, ja ensimmäiset aikakauden musiikkia koskevat akateemiset väitöskirjat julkaistiin 1970-luvulla (Teerisuo 1970; Vainio 1976). Yleinen kiinnostus maam-

me musiikin historiaa kohtaan kasvoi 1980-luvulla, ja 1990-luku tuotti muun muassa Erkki Salmenhaaran kirjoittamat *Suomen musiikin historia* -sarjan osat *Kansallisromantiikan valtavirta* ja *Uuden musiikin kynnyksellä* (Salmenhaara 1996a; 1996b). 2000-luvulla on sitten julkaistu akateemisia väitöskirjoja, jotka kohdistuvat 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneisiin yksittäisiin säveltäjiin ja musiikkihenkilöihin, joskaan niiden ote ei välttämättä ole tavanomaisen biografinen (säveltäjien osalta muun muassa Ranta-Meyer 2008; Ketomäki 2012; Tyrväinen 2013; Isolammi 2019; Siltanen 2020). Akateemisessa maailmassa itsenäistymisen ajan musiikkia on käsitelty lukuisissa artikkeleissa, joita on koottu myös antologioiksi (Tyrväinen [toim.] 2003; Huttunen & Konttori-Gustafsson [toim.] 2015). Itsenäistymisen tienoilla vaikuttaneista musiikkihahmoista on vuosikymmenten varrella kirjoitettu useita yleistajuisia elämäkertoja. Kokonaan oman alueensa muodostaa mittava Sibelius-kirjallisuus, jota on täysin mahdotonta kommentoida kattavasti suppeassa artikkelissa.

Olen tietoinen artikkelini rajoista. Uusin tutkimus on tuonut valokeilaan naistoimijoita, pedagogeja, esittäviä säveltaiteilijoita, populaarimusiikkia ja musiikkioppilaitosten ja orkestereiden historiaa. Olen tietoinen myös siitä, että perinteinen – ja monella tapaa sovinnainen – historiankuva ei korjaannu vain sillä, että vanhaan historian kaavaan lisätään esimerkiksi naissäveltäjiä tai -pedagogeja, vaan heillä on oltava perusluonteinen vaikutus koko historiankuvaan. Kaikkien näiden puutteiden uhallakin esitän seuraavassa yhden mahdollisen tulkinnan kohteena olevan aikakauden suomalaisesta musiikista.

Käsittelen artikkelissani ensin itsenäistymisen aikakaudella vaikuttaneiden säveltäjien sukupolvia. Esitän vain lyhyitä ja tiivistettyjä säveltäjäprofileja ja jätän esimerkiksi säveltäjien ulkomaiset opinnot pääasiassa syrjään. Sen jälkeen tutkin kahta keskeistä mallia, joiden valossa aikakautta on tarkasteltu suomalaisessa musiikkikirjallisuudessa; käytän näistä malleista nimityksiä ”nationalistinen” ja ”modernistinen”. Niiden rinnalle tuon ”eriaikaisuuden” käsitteen sellaisena kuin se esiintyy saksalaisen filosofin Ernst Blochin tuotannossa, erityisesti hänen kirjassaan *Erbschaft dieser Zeit* (1935). ”Eriaikaisuudesta” on Suomessa puhuttu Carl Dahlhausin rakennehistoriallisen metodin

yhteydessä, mutta käsitteen yhteyttä Blochin filosofiaan ei ole musiikin osalta riittävästi tutkittu. Esimerkiksi eriaikaisuudesta musiikissa otan yhden musiikkiteoksen, nimittäin Sibeliuksen *Tapiolan* (1926), johon tulkintani mukaan kiteytyy useita suomalaisen ja kansainvälisen musiikin eriaikaisia kerrostumia.

Klassisen musiikin sukupolvet itsenäistymisen molemmiin puolin

Suomen itsenäistyessä vanhinta muusikoiden sukupolvea edusti saksalaissyntyinen, Leipzigin Konservatoriossa monipuolisesti opiskellut, Suomessa aluksi Viipuriin 1856 ja sittemmin Helsinkiin 1869 asettunut Richard Faltin (1835–1918). Hän toimi Viipurissa saksankielisen poikakoulun opettajana ja musiikkielämän monipuolisena organisaattorina ja Helsingissä yliopiston musiikinopettajana, Nikolainkirkon (nykyinen Tuomiokirkko) urkurina, teatteri- ja oopperakapellimestarina, yksityisopettajana, musiikkikriitikkona ja pianokauppihana. Faltinista tuli Richard Wagnerin ja laajemmin uussaksalaisen koulukunnan kannattaja ja puolestapuhuja. Uussaksalainen koulukunta, jonka keskeiset edustajat ja esikuvat olivat Franz Liszt ja Richard Wagner, oli musiikkikirjailija Franz Brendelin lanseeraama suuntaus. Sen muita edustajia olivat muun muassa Joachim Raff ja Peter Cornelius. Kuten Riikka Siltanen (nykyinen Hjelt) toteaa Faltin-aiheiseen väitöskirjaansa (2020) sisältyvässä, Wagneria ja wagnerismia käsittelevässä artikkelissa, Faltin oli wagnerismin aktiivinen kannattaja jo 1850-luvulla, siis selvästi ennen Martin Wegeliusta, jota on toisinaan tituleerattu Suomen ensimmäiseksi wagneriaaniksi.

Helsingissä Faltin opetti yksityisesti muun muassa Martin Wegeliusta, Robert Kajanusta ja Ilmari Krohnia, joista tuli institutionalisoituneen musiikkielämän luoja; myös Sibelius opiskeli jonkin aikaa Faltinin johdolla. Kajanus perusti vuonna 1882 Helsingin orkesteriyhdistyksen (nykyinen Helsingin kaupunginorkesteri), Wegelius toimi samana vuonna perustetun Helsingin Musiikkiopiston (nykyinen Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) johtajana kuolemaansa 1906 asti, ja Krohnia on totuttu kutsumaan ”Suomen musiikkitieteen isäksi”. Erityisen läheinen

instituutio Faltinille oli Helsingin Musiikkiopisto. Hän oli tärkeä tausta-vaikuttaja Musiikkiopiston perustamisvaiheessa, ja hän toimi pitkään laitoksen urkujensoiton opettajana ja johtokunnan jäsenenä.

Faltin oli poikkeuksellisen oppinut ja sivistynyt musiikkihenkilö, vaikkakaan hän ei – lukuun ottamatta vuonna 1908 suomeksi ja ruotiksi ilmestynyttä kirjaa *Käytännöllinen moduloimisoppi* – kirjoittanut opillisia kirjoja tai artikkeleita musiikista. Olen esittänyt yhdessä Tommi Harjun kanssa kirjoittamassani artikkelissa ”Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia” (Huttunen & Harju 2019), että Faltinin laajasta Kansalliskirjastossa säilytettävästä kirjakokoelmasta juontui eräänlainen käsitteellisen ajattelun tarina, joka johti Helsingin Musiikkiopiston varhaisiin käytäntöihin, muun muassa uussaksalaisen koulukunnan johtohahmon Franz Lisztin oppilaiden valikoitumiseen laitoksen pianonsoiton opettajiksi. Wegeliuksen aikana yhtä vaille kaikki opiston ”ensimmäiset” pianonsoiton opettajat olivat Lisztin oppilaita. Ainoa poikkeus, Ferruccio Busoni, tunnettiin muuten Lisztin musiikin esitaistelijana.

Kajanus oli musiikkikulttuurin näkyvimpiä hahmoja vaiheessa, jolloin Suomi itsenäistyi. Sibeliuksen ja Kajanuksen vaiheet kietoutuivat olennaisella tavalla toisiinsa. Kajanus sävelsi nuorena aiheiltaan suomalaiskansallisia orkesteriteoksia, muun muassa sinfonisen runon *Aino* (1885), jota hän johti myös ulkomailla ja joka antoi tärkeitä virikkeitä nuorelle Sibeliukselle. Kajanuksen myöhempi sävellystuotanto jäi melko suppeaksi, mutta kapellimestarina hän oli yksi Sibeliuksen kotimaisen maineen arkkitehdeista.

Ilmari Krohnista tuli vuonna 1899 julkaisemansa suomalaisia hengellisiä kansansävelmiä koskevan väitöskirjan (Krohn 1899) ja myöhemmän dosentti- ja professoristatuksensa ansiosta Suomen nykyaikaisen musiikkitieteen perustaja. Krohnin varhaiset tutkimukset kohdistuivat kansanmusiikkiin, ja hänen kansanmusiikin tutkimuksen metodologiaa koskevat ideansa saivat osakseen kansainvälistä vastakaikua. Hänen tutkimustensa painopiste siirtyi sitten klassiseen musiikkiin. Hänen tieteellinen pääteoksensa on viisiosainen *Musiikin teorian oppijakso*, joka päättyy ja huipentuu *Muoto-oppiin* (1937). 1940- ja 50-luvuilla hän

julkaisi laajoja saksankielisiä tutkimuksia Sibeliuksen ja Brucknerin sinfoniaista. Krohnilla oli elässään suuri arvovalta Suomen musiikkielämässä, ja hänen muoto-oppinsa oli suorastaan tieteellinen normi suomalaisessa musiikintutkimuksessa 1940-luvulta alkaen. Hänen maineensa alkoi kokea kolauksia 1960-luvulla, mutta hänen toimintaansa kohtaan on viime vuosina alettu jälleen osoittaa tutkimuksellista mielenkiintoa (ks. esim. Mantere – Hannikainen – Krohn [toim.] 2020). Hänen teorioihinsa näkee viitattavan silloin tällöin myös ulkomaisissa julkaisuissa (esim. Karbusicky 1979; McClatchie 1998). Krohn oli paitsi tutkija myös säveltäjä, kriitikko ja urkuri. Hänen toimintaansa ohjasi vahva uskonnollinen ajatusmaailma (ks. Mantere 2012).

Sibeliuksen sinfonian nro 5 kolme versiota (1915, 1916 ja 1919) sijoituivat itsenäistymistä ympäröiviin vuosiin. Sinfonian ensimmäinen versio kantaesitettiin hänen 50-vuotisjuhlaansa yhteydessä; juhla oli kaikkineen suuri isänmaallinen tapahtuma. Vähitellen Sibelius alkoi etääntyä aktiivisesta musiikkielämästä, ja viimeistään 1930-luvulla hän oli enemmän instituutio kuin läsnä oleva henkilö Suomen musiikkikulttuurissa. Hän ei tuonut sinfonian nro 7 (1924) ja *Tapiolan* jälkeen julkisuuteen laajoja orkesteriteoksia. Puhe noita teoksia seuranneesta ”Ainolan hiljaisuudesta” on jossain määrin liioittelua ja jopa klisee: Sibelius jatkoi säveltämistä aktiivisesti muun muassa kahdeksannen sinfonian parissa.

Krohnin rinnalla toinen maineenpalautuksen kokenut henkilö on Oskar Merikanto. Merikannon kansanomaiseksi leimattu sävellystyylillä on tavattu kontrastoida Sibeliuksen tuotantoon, mutta todellisuudessa Merikanto oli musiikkielämän käytännön toimijana merkittävämpi kuin Sibelius: hän oli laulu- ja soittojuhlien organisaattori, musiikkikriitikko, kapellimestari ja etevä pianisti ja urkuri. Viimeisen runsaan 15 vuoden aikana muun muassa hänen kansallinen, saksalaisesta idealismista vaikutteita saanut aatemaailmansa on todettu useissa tutkimuksissa (Huttunen 2011, Ketomäki 2012; ks. myös Lehtola 2009). Merikannon laaja sävellystuotanto käsittää kolme oopperaa, laulunäytelmiä, pianoteoksia ja suuren määrän yksinlauluja, joista enin osa on suomenkielisiä, mutta joukkoon mahtuu myös muun muassa saksankielistä laulutuotantoa – hän oli siis paljon muutakin

kuin ”Suomen kotien säveltäjä”, kuten Yrjö Suomalainen alaotsikoi Merikanto-elämäkertansa (1950).

Kansalliset aiheet olivat edelleen pitkälti itsestäänselvyys Sibeliukseen nähden astetta nuoremmalle sukupolvelle, jonka keskeisiä säveltäjiä olivat Erkki Melartin, Selim Palmgren, Toivo Kuula ja Leevi Madetoja. He kuitenkin uudistivat suomalaisen musiikin suhdetta musiikinlajeihin. Säveltäjien työnkuva oli yhä moninainen: he toimivat tyypillisesti pedagogeina, kriitikkoina ja kapellimestareina. Seuraavassa ei ole mahdollisuutta mainita kaikkia heidän toimialojaan tai sävellystuotantojensa osa-alueita. Esimerkiksi Palmgrenillä ja Madetojalla on merkittävä kuorotuotanto, ja yksiosaiset orkesteriteokset olivat tuon aikakauden tyypillisiä sävellyksiä.

Melartin sävelsi sinfonioita kuten Sibeliuskin, mutta hänen kuuden sinfoniansa päämäärät ja tyyli poikkeavat suuresti Sibeliuksen sinfonisista ideoista. Melartin muistettiin pitkään lähinnä pienimuotoisista sävellyksistään, ja vasta myöhemmin on ymmärretty hänen merkityksensä sinfonikkona, jonka teosten maailma tuo monelle kuulijalle mieleen enemmän Gustav Mahlerin kuin Sibeliuksen pyrkimykset. Melartin toimi pitkään Helsingin Musiikkiopiston, sittemmin Helsingin Konservatorion (nykyisen Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) johtajana, ja hän oli merkittävä ja uusille musiikillisille vaikutteilla avoin kulttuuripersoonaa ja nuorempien säveltäjien kouluttaja.

Palmgrenin tuotanto keskittyy pääasiassa pianomusiikkiin. Hän ei säveltänyt sinfonioita, vaan hänen laajimmat soitinteoksensa ovat viisi pianokonserttoa. Hänen musiikissaan on kuultavissa impressionistisia tekniikoita ja tunnelmia; samalla hänen sävellysoitteensa, myös pianokonsertoissa, oli voittopuolisesti lyyrinen.

Kuulan tuotanto painottuu yksin- ja kuorolauluihin; hän tosin oli aloittanut sinfonian säveltämisen ennen väkivaltaista kuolemaansa Viipurissa sisällissodan päätyttyä. Toisin kuin Sibelius, hän suosi yksinlauluissaan suomenkielistä runoutta. Sävellyksissään, erityisesti kuoro- teoksissa, hän yhdisti usein yhtäältä modernin ranskalaisen musiikin vaikutteita ja toisaalta klassisia, fuugan kaltaisia ja korkealentoisiksi perinteisesti miellettyjä sävellystekniikoita pateettiseen suomalaiskansalliseen ilmaisuun.

Melartin (*Aino*, 1907–08) ja Palmgren (*Daniel Hjorth*, 1910/1938) sävelsivät uransa alkuvaiheessa oopperoita. Oopperasta ei tullut kummankaan heistä pääasiallista lajia, eikä ooppera ollut myöskään Sibeliuksen alaa.²² Madetoja sen sijaan saavutti vuonna 1924 Suomen oloissa ennennäkemättömän menestyksen oopperallaan *Pohjalaisia* (1918–23). Teos sai nopeasti epiteetin ”kansallisooppera”. Madetojan toinen ooppera – *Juha* (1927–34) – sen sijaan sai vaisun vastaanoton. Orkesterimusiikin alalla Madetoja sävelsi kolme sinfoniaa, ja hänen tuotantoonsa kuuluu myös muun muassa japanilaisaiheinen balettipantomiiimi *Okon Fuoko* (1925–27).

Jo Sibeliuksen teoksilla oli 1910-luvulla kosketuskohtia ajan uuteen musiikkiin, mutta vasta 1920-luvun kohdalla on totuttu puhumaan modernismista suomalaisessa musiikissa.

Kirjailija, esseisti ja kriitikko Elmer Diktonius loi suppeaksi jääneen sävellystuotannon, joka uudenaikaisuudessaan sai kriitikoilta pääasiassa tylyn vastaanoton hänen sävellystensä esitysten yhteydessä Musiikkiopiston näytteissä 1917 ja 1920. Hän myös julisti uuden musiikin sanomaa eräissä kirjoituksissaan.

Varsinaiset 1920-luvun modernistit Väinö Raitio, Aarre Merikanto ja Pietarista Suomeen vuonna 1918 asettunut Ernest Pingoud jäivät tuolloin pääasiassa marginaaliin. Aarre Merikannon pääteokseksi myöhemmin luettua oopperaa *Juha* (1920–22–[1923]) ei esitetty kokonaisena teoksena säveltäjän elinaikana; teokseen palataan edempänä.

Raition 1920-luvun tuotanto koostuu pääasiassa tyyllisesti ja sävellysteknisesti omintakeisista orkesteriteoksista (mm. *Antigone* [1920–21], *Kuutamo Jupiterissa* [1922]). 1930-luvulla hän siirtyi näyttämöteoksiin, jotka myöhemmässä kirjallisuudessa on usein leimattu ”tavanomaisemmiksi” kuin hänen modernistiset 1920-luvun teoksensa.

Pingoud, joka oli opiskellut useita eri aloja Saksassa ja oli myös etevä kirjoittaja, esiintyi julkisuudessa kansallisen taiteen vastustajana

22 Sibelius kaavaili mittavan Väinämöis-aiheisen oopperan säveltämistä 1890-luvulla, mutta hanke kariutui. Hän hyödynsi oopperan musiikillista aineistoa Lemminkäis-sarjassaan, joka kantaesitettiin vuonna 1896. Samana vuonna häneltä kuultiin *Neito tornissa* -niminen teos, joka jäi hänen ainoaksi oopperakseen.

(Pingoud 1995 [1922]). Säveltäjänä häntä kiinnostivat muun muassa myyttis-ekstaattiset (orkesteriteos *Le prophète* [1921]) ja urbaanit (balletti ja orkesterisarja *La face d'un grande ville* [1926–27]) aiheet.

1920-luvun lopussa julkisuuteen tulivat Uno Klami ja Sulho Ranta, joiden teoksilla oli jo selviä kosketuskohtia sotien välisen ajan usklassmiin. Kysymys on Klamin kohdalla monimutkainen eikä sitä voida ratkaista tällaisessa tiiviissä yleiskatsauksessa. Hän sai vaikutteita muun muassa espanjalaisesta musiikista, ja toisaalta monet hänen suomalaisaiheiset teoksensa liittävät hänet 1900-luvun moderneihin kansallisiin pyrkimyksiin. Ranta on yksi pahiten unohdetuista Suomen musiikin hahmoista. Hän vaikutti lukuisten musiikkihenkilöiden tavoin Viipurissa ja sen jälkeen Sibelius-Akatemian opettajana ja vararehtorina. Hän oli myös loistava kirjoittaja, joka toi uusia musiikki-ilmiöitä suomalaisten lukijoiden tietoisuuteen ja kirjoitti laajan kaksiosaisen teoksen *Musiikin historia* (1950–56). Rannan toimintaan kirjoittajana palataan alempana.

Itsenäistymisen aikakaudella vaikutti myös monia vaikeasti edellä kuvattuihin suuntauksiin, sukupolviin ja ilmiöihin sijoitettavia säveltäjiä, joilla kullakin oli oma polkunsa. Ranskaan pysyvästi asettunut Armas Launis oli kansanmusiikin tutkija ja oopperasäveltäjä. Yrjö Kilpinen sävelsi laajan ja tyyllisesti vaikeasti määriteltävän yksinlaulututuotannon, joka saavutti myöhemmin suosiota muun muassa natsi-Saksassa. Monet muutkin nimet ansaitsevat tulla mainituiksi – osa nykyäänkin tunnettuja, osa unohtuneita – vaikka tila ei anna nyt mahdollisuutta kuvata heidän merkitystään perusteellisesti: Armas Järnefelt, Ilmari Hannikainen, Heikki Klemetti, Arvo Laitinen, Emil Kauppi ja lukemattomia muita.

Aikakauden kuva suomalaisessa musiikkikirjallisuudessa: kaksi mallia

Suomalaisessa musiikkikirjoittelussa on vallinnut vuosikymmenten varrella kaksi vahvaa ideaa itsenäistymisen ajan musiikista. Toinen kumpuaa 1900-luvun alkupuolella harjoitetusta, kansanhengen idean varaan rakentuneesta musiikin historian kirjoituksesta, jonka mukaan

puheena olevan aikakauden musiikki oli osa kansallisen musiikin suurta tarinaa. Toinen näkemys puolestaan tulkitsee modernismin 1920-luvun musiikkikulttuurin ydinilmiöksi. Kutsukaamme näitä kahta mallia nationalistiseksi²³ ja modernistiseksi.

Käsitykset kansallisesta suomalaisesta musiikista luotiin pääasiassa 1890-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosina. Syntyi kansallisen musiikin käsite, jonka uskottiin kiteytyvän Sibeliuksen teoksissa, erityisesti *Kullervossa* (1892) ja sitä seuranneessa Sibeliuksen suomalaiskansallisessa tuotannossa. Ajan keskeisiä kirjoittajia, jotka loivat kuvaa suomalaisesta musiikista, olivat Oskar Merikanto, Heikki Klemetti, Otto Andersson ja Karl Flodin, myöhemmin myös ensimmäisen suomalaisen Sibelius-elämäkerran (1916) julkaissut Erik Furuhjelm.

Kansallisen musiikin käsite sisälsi kolme olennaista momenttia. Ensinnäkin kansallinen musiikki oli aikakauden kirjoittajille olennaisesti historiallinen ilmiö. Historia nähtiin prosessiksi kohti pistettä, jossa suurmies (= Sibelius) toteutti kansallisen musiikin läpimurron. Toiseksi kansallinen musiikki ilmensi vapautta. Kolmanneksi – sopusoinnussa 1800-luvun yleisen esteettisen näkemyksen kanssa – uskottiin, että kansallinen musiikki kumpuaa säveltäjän originaalisesta luomisesta. Originaalisuus kytkeytyi aikakaudelle tyypilliseen tapaan ”nerouden” käsitteeseen, ja se sisälsi kaksi vaatimusta: musiikkiteoksen tuli olla yhtä aikaa uudistuksellinen ja samalla välittömän inspiraation varassa syntynyt. Nykyajan nationalismitutkimuksen keskeinen ajatus, jonka mukaan kulttuurin kansalliset piirteet olivat muualta opittuja, tai ajatus, että kansalliset symbolit ovat pohjimmiltaan sopimuksenvaraisia, oli tuon ajan ihmisille ilmeisesti mahdottomuus. Samalla on muistettava, että kansallinen säveltaide oli aikakauden ihmisille edistyksellistä musiikkia.

Nationalistisen musiikki-idean hegeliläiset juuret ovat ilmeiset. Kansallisen musiikin läpimurroksi tulkittu *Kullervo* (1892) ja Sibeliuksen muut nuoruudenteokset merkitsivät aikakauden kirjoittajille klassisen dialektiikan termein laadullista muutosta Suomen

23 ”Kansallismielisestä” Suomen musiikin historiankirjoituksesta ks. myös Kurkela 2010.

musiikin kehityksessä, ja tämän muutoksen tuloksena oli vapaus, Hegelin filosofian kenties kattavin ja perimmäisin idea. Jatkossa on selvitettävä lisää kansallisen musiikki-idean vapauskäsitettä: missä määrin esimerkiksi Helsingin Musiikkiopisto instituutiona kurssitutkintoineen, ”yleisine” aineineen ja musiikki-iltoineen koettiin vapauden takaajaksi tuolloisessa musiikkikulttuurissa. Hegelin filosofiassahan yhteiskunnalliset instituutiot ovat vapauden takaajia. Varsinaista vapautta on hänen mukaansa ”rationaalinen vapaus”, jossa järki nousee vapauden takaajaksi ja sisällöksi. Juuri tämä vapauden laji oli Hegelin filosofiassa sivistyksen ydin: sivistyessään ihminen tulee vapaaksi, hän pääsee osalliseksi järjestä, ja samalla hän kykenee työstämään pois (*wegarbeiten*) henkilökohtaiset tarpeet ja pyrkimykset. Käsitteellinen vastakkainasettelu on ilmeinen: yhtäällä vapaus, järki ja henki ja toisaalla ”luonto” ovat toistensa olennaiset vastakohtat. (Patten 1999, 48–53.) Kaiken tämän saavuttamiseksi vaadittiin yhteiskunnallisia instituutioita, ja tässä valossa voidaan jopa väittää, että suomalainen kurssitutkintojärjestelmä palveli vapautta sanan hegeliläisessä merkityksessä. Puhuisin varhaisen suomalaisen musiikin historian kirjoituksen yhteydessä ”naiivista” idealismista: oli omaksuttu niitä hegeliläisiä ideoita, jotka koskivat suurmiehiä, vapautta ja historian kehitystä, mutta esimerkiksi Hegelin tai muiden saksalaisten idealistien tieto-opillisista pohdintoista ei oltu kiinnostuneita. Jatkossa on myös aihetta tutkia, miten ja mitä kautta hegeliläiset ideat tulivat suomalaiseen musiikkielämään ja -kirjoitteluun. Kuten Saksassa myös Suomessa hegeliläinen ajattelu muuttui sivistysporvariston omaisuudeksi. Irmgard Jungmann huomauttaa kirjassaan *Sozialgeschichte der klassischen Musik: Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert* (2008, 60) Fritz Sterniin viitaten, että idealistinen filosofia oli saksalaisen sivistysporvariston keskuudessa enemmänkin ”elämäntunne” kuin opillinen järjestelmä.

1920-luvulla keskeiseksi Suomen musiikin historioitsijaksi nousi Toivo Haapanen, joka kirjallisessa tuotannossaan paneutui yhtäältä keskiajan nuottijäänteisiin, erityisesti silloisen Helsingin yliopiston kirjaston neumifragmentteihin (väitöskirja 1924) ja toisaalta Suomen musiikin yleisiin kehityslinjoihin. Jälkimmäiseltä alalta hän julkaisi

muun muassa artikkelin maineikkaan itävaltalaisen musiikkitieteilijän Guido Adlerin toimittaman teoksen *Handbuch der Musikgeschichte* ensimmäisessä painoksessa (1924)²⁴ sekä suppean, mutta sisällöltään johdonmukaisen kirjan *Suomen säveltaide* (1940). Hän oli myös etevä kapellimestari (Radio-orkesterin ensimmäinen ylikapellimestari ja uuden suomalaisen musiikin, erityisesti Klamin teosten esitaistelija). Hänen tekstinsä ovat tyypillisesti voimakkaan nationalistisia. *Suomen säveltaiteessa* hän pyrkii todistamaan, että Sibeliuksen musiikin kansallisuus on originaalista – siinä ei ole kysymys minkäänlaisesta kansanmusiikin lainailusta tai epigonimaisesta jäljittelystä:

Kokeet analysoida niitä musiikillisia vaikutteita ja virikkeitä, joita Sibelius näihin hänen taiteilijatulevaisuudelleen merkityksellisiin [opiskelu]aikoihin eri tahoilta oli saanut, näyttävät olevan tuomitut epäonnistumaan, siksi pohjia myöten itsenäinen ja erikoislaatuinen oli hänen koko taitelijaolemuksensa (Haapanen 1940, 99).

Vaikuttaa, että nationalistinen Suomen musiikin kuva alkoi 1930-luvulla saada ideologian piirteitä: historian idea ei enää ollut sovitettavissa kunnolla yhteen ympäröivän musiikillisen todellisuuden kanssa, mutta eräät kirjoittajat suorastaan takertuivat vanhaan nationalistiseen ideaan. Monet *Suomen säveltaiteen* teoskuvaukset lähestyvät suorastaan regressiivistä kuuntelutapaa Theodor W. Adornon (1998 [1938]) merkityksessä: vaikka Haapanen oli ammattikapellimestari ja myöhempi musiikkitieteen professori, hän keskittyy mainituissa kuvauksissa lähinnä Sibeliuksen teosten dramaattisiin ja mukaansatempaaviin tuokioihin ilman, että esittäisi lukijalle laajempaa kokonaisnäkemystä kuvaamistaan teoksista, näin esimerkiksi Sibeliuksen sinfoniasta nro 2:

Seuraa vireä, raju *Vivacissimo*, jonka keskeyttää ihmeellisen kauden pastoraaliepisode, ja ilman taukoa siirrytään finaalin juhlalli-

24 Haapasen artikkeli puuttuu kirjan myöhemmistä painoksista. Minulle ei ole selvinnyt, miksi se julkaistiin vain vuoden 1924 versiossa.

siin, 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.)

Suomen säveltaiteessa puhutaan 1920-luvun modernismista, mutta jos Haapasen historiankuvaa tulkitaan ankaran johdonmukaisesti, modernismi oli alisteinen ilmiö kansanhengen suurelle tarinalle; muuten Haapasen nationalistinen historiankuva olisi joutunut ristiriitaan itsensä kanssa. Haapanen kuvaa kirjassaan modernismia vain lyhyesti eikä mainitse esimerkiksi Merikannon *Juhaa*.

Kansallisuusideologia romahti muun kulttuurin rinnalla myös musiikintutkimuksessa toisen maailmansodan jälkeen. Aikaisempi historianfilosofinen Sibelius-käsitys korvautui säveltäjän teosten musiikkianalyttisellä tutkimuksella; myös kiinnostus Sibeliuksen elämäntaiheita kohtaan oli vahvaa (esimerkkinä Erik Tawaststjernan Sibelius-elämäkerta I–V, 1965–88). Eino Roiha julkaisi ensimmäisen suomalaisen Sibelius-aiheisen väitöskirjan vuonna 1941. Musiikkianalyysiin painotuvassa kirjassa on selviä vaikutteita Krohnin muoto-opista, mutta Krohn itse julkaisi omat analyysinsä Sibeliuksen sinfoniaista jonkinlaiseksi vastineeksi Roihalle. Krohn täydensi analyysiaan Sibeliuksen sinfonioiden ohjelmamusiikillisten ”tunnelmasisältöjen” (*Stimmungsgehalt*) tulkinnoilla (Krohn 1941; 1945–46), jotka Krohnin sanoin olivat ”kirjoittajan poettisia visioita”. Hän sovelsi samaa menetelmää (analyysit lisättyinä ”tunnelmasisältöjen” tulkinnoilla) myös myöhemmässä kolmiosaisessa Bruckner-tutkimuksessaan (Krohn 1955–57). Krohnin ”tunnelmasisältöjä” kritisoitiin ja kummeksuttiin jo hänen eläessään, mutta yleisellä tasolla Roihan ja Krohnin Sibelius-monografiat loivat musiikkianalyttisen Sibelius-tutkimuksen perinteen, joka elää vahvana tänäkin päivänä.

Samana vuonna 1924 kuin edellä mainittu Haapasen väitöskirja ja hänen artikkelinsa Adlerin toimittamassa kirjassa ilmestyi myös Sulho Rannan essee ”Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme”.

Tulenkantajat-lehdessä julkaistu kirjoitus käsittelee kolmea ”modernistia” (Raitio, Aarre Merikanto, Klami). Vaikka Rannan teksti on jossain määrin luonnosmainen, oli asetelma luotu: nationalistinen Suomen musiikin tarina vastaan modernistinen idea itsenäisyyden alun musiikista.

Ranta palasi modernismikysymykseen Raitiota (”suomalainen impressionisti”) ja Aarre Merikantoa (”karujen sävelten mies”) koskevalla artikkelillaan, joka on kirjoitettu vuosina 1941–45 (Ranta 1946)²⁵. Tässä kirjoituksessa Ranta suorastaan pyytelee anteeksi Merikannon ”pitkää” 1920-luvun ”atonaalista” kautta, joka oli nähtävä välttämättömänä välivaiheena Merikannon tuotannossa. Ranta näyttää sekä kirjoittajana että säveltäjänä siirtyneen yleisesti pikkuhiljaa konservatiivisempaan suuntaan, ja puheena oleva artikkeli ei anna hänestä kuvaa 1920-luvun modernismin ihailijana.

Merikanto kuuli osan oopperastaan *Juha* radiosta vuonna 1957 ollessaan jo vakavasti sairas. Kun teos esitettiin alusta loppuun radiossa seuraavan vuoden joulukuussa, oli säveltäjä jo kuollut. *Juhan* ensimmäinen näyttämötoteutus oli Lahdessa vuonna 1963, ja Kansallisoopperassa teos esitettiin ensi kerran vuonna 1967. Käsitys, jonka mukaan modernismi oli ”varsinainen” 1920-luvun ilmiö ja että Merikannon ja Raition palaaminen perinteisempään tyyliin 1930-luvulla oli vahinko Suomen musiikin kannalta, näyttää vahvistuneen ratkaisevasti nimenomaan 1960-luvulla. Vuosikymmenen merkitystä nykyajan käsityksiin Suomen musiikista on syytä tutkia jatkossa lisää: missä määrin – vain esimerkin mainitakseni – Faltinin kaltaisen monipuolisuusihmisen, jota ei voitu mieltää edistykselliseksi säveltäjäksi, jääminen musiikin historian marginaaliin on seurausta 1960-luvun modernistisista ideoista?

Modernistisen historian kuvan keskeiseksi teokseksi tuli 1960-luvulla juuri Merikannon *Juha*, jonka kohtaloa alettiin pitää skandaalina. Esimerkiksi Merikannon oppilas Matti Rautio kirjoitti *Suomen säveltäjiä* -kirjan vuoden 1966 laitoksessa, että ”[e]rityistä mielenkiintoa herättää ns. radikaali kausi” ja ”kysymys syistä, jotka johtivat näin

25 Artikkeleiden yhteydestä käy ilmi, että Raitiota käsittelevä artikkeli on laadittu 1941–45 ja Aarre Merikantoa koskeva artikkeli 1943.

keskeisen säveltäjälahjakkuuden huomiota herättävään laiminlyöntiin” (Merikanto-Rautio 1966, 175²⁶).

Samankaltaisia näkemyksiä löytyy myös Seppo Nummen kirjasta *Modern musik* (1967), Kai Maasalon kirjasta *Suomalaisia sävellyksiä II* (1969) sekä Timo Teerisuon väitöskirjasta *Aarre Merikannon ooppera Juha* (1970).

Kumpikin tässä käsitellyistä malleista oli omassa merkityksessään vapauden julistusta: nationalistisen mallin hegeliläinen vapausidea sai rinnalleen modernismin näkemyksen, jossa Diktoniuksen kuuluisaa lausetta siteeraten ”[s]e ijäisen nuoruuden pyhä perkele” irrotti uuden suomalaisen musiikin radikaalisti vanhakantaisesta kansallisesta musiikkimaisemasta.

Mallien vaalimat ydinteokset olivat yhtä paljon myyttejä kuin tavanomaisia kulttuurissa läsnä olevia sävellyksiä. Kansallisen musiikin idea kiteytyi vuosina 1892 ja 93 esitettyyn ja Sibeliuksen sen jälkeen julkisuudesta vetämään *Kullervo*on. Tästä huolimatta muun muassa Haapanen, joka oli *Kullervon* kantaesityksen aikaan kolmivuotias, kirjoitti *Kullervosta* äärimmäisen innostuneesti. Modernismin idea piti 1960-luvulta alkaen lippulaivanaan Merikannon *Juhaa*, jota ei kuultu osittainkaan ennen vuotta 1957. Oopperan esittämättömyys antoi Aarre Merikannolle 1960-luvulla lähes marttyyrin sädekehän.

Musiikin historian rakenteet ja eriaikaisuuden käsite

Jotta voisimme löytää kolmannen vaihtoehdon aikakauden musiikin hahmottamiseksi, on syytä tutkia Ernst Blochin filosofiassa esiintyvää ”eriaikaisuuden” käsitettä. Lähtökohdan tälle tarkastelulle tarjoaa musiikkitieteessä paljon siteerattu ja sovellettu Carl Dahlhausin rakennehistoria. Muun muassa Fabian Dahlströmin, Erkki Salmenhaaran ja Mikko Heiniön kirjoittamat *Suomen musiikin historia* -sarjan osat 1–4 (1995–96) pyrkivät tukeutumaan Dahlhausin rakennehistoriaan. Tässä

26 Artikkelin alkuosa on Merikannon kirjoittama omaelämäkerrallinen kuvaus, joka ilmestyi Sulho Rannan toimittamassa samannimisessä kirjassa vuonna 1945.

yhteydessä ei ole mahdollista ottaa kantaa siihen kysymykseen, missä määrin mainitut *Suomen musiikin historia* -teoksen osat tukeutuvat aidosti Dahlhausin ideoihin. Monet kohdat teoksessa etenevät henkilöhistoriallisesti merkittävästä säveltäjästä toiseen, mikä ei ehkä vastaa Dahlhausin alkuperäistä ajatusta, mutta samalla on muistettava, että hänen rakennehistoriallinen metodinsa on monitulkintainen, eikä henkilöhistoriallinen dispositio vähennä *Suomen musiikin historia* 1–4:n arvoa Suomen klassisen musiikin edelleen merkittävimpanä kokonaisuutensa. Historian metodien soveltaminen muistuttaa muutenkin moraalista päättelyä: metodeja ei voi käyttää mekaanisesti ilman tapauskohtaista harkintaa. Rakennehistorialle oli Dahlhausin mukaan lisäksi ominaista ”metodipluralismi” tai ”metodologinen eklektismi”.

Dahlhausin rakennehistorian ideana on etsiä eräänlainen ydintekijä, joka selittää ja tekee ymmärrettävämmäksi jonkin historiallisen aikakauden piirteet. ”Panoraaman kaltaisten” historiankuvien sijasta rakennehistoria tähtää ilmiöiden välisten ”funktioyhteyksien” löytämiseen. Poikkeuksia ei lakaista maton alle, vaan ne tulevat ymmärrettäviksi vasta suhteessa yleiseen rakenteeseen. Rakenteet voivat olla monen laajuisia, ja rakennehistoria jää musiikin kulttuuri- ja sosiaalishistorian välimaastoon. Samalla rakennehistoria tekee tasa-arvoisesti oikeutta musiikkiteoksen esteettiselle ja historialliselle näkökohdalle. Tärkeitä Dahlhausin rakennehistoriaa koskevia lähteitä ovat *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) ja eräät teossarjan *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* osaan *Systematische Musikwissenschaft* (toim. Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber, 1982) sisältyvät jaksot.

Miten Suomen musiikin rakenteita pitäisi tulkita nyt, kun tutkittavasta aikakaudesta on kulunut noin 100 vuotta?

Dahlhaus oli yksi siteeratuimmista – ellei siteeratuin – musiikkiteiteilijä 1980- ja 90-luvuilla. Kuten saattoi odottaa, suosiota seurasi vastareaktio, ja Dahlhausia alettiin kritisoida voimakkaasti Suomessakin. Tässä yhteydessä ei ole tarvetta eikä mahdollisuutta mennä syvemmälle kritiikkiin vahvuuksiin ja heikkouksiin. Itselleni rakennehistoria ei ole pohjimmiltaan olennaisin asia Dahlhausin tuotannossa, vaan hänen yleinen tarkastelutapansa, jossa musiikki ikään kuin nähdään – tai kuullaan – aatteiden ja ideoiden läpi, on alati kiinnostava menetelmä

musiikkiteosten ja musiikin historian ymmärtämiseksi. Tällainen tutkimusote on historiallis-kriittistä musiikkitiedettä siten kuin sen ymmärrän.

Pysähtykäämme nyt ideaan, jolla on tärkeä merkitys Dahlhausin rakennehistoriassa, nimittäin hänen ajatukseensa musiikin historiaan sisältyvästä ”eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta” ja ”samanaikaisten ilmiöiden eriaikaisuudesta”. Tämä idea mainitaan usein Dahlhausista puhuttaessa, ja jo pinnallisesti ajatellen on ilmeistä, että itsenäistymisen aikakauden historiallisissa kerrostumissa on kysymys eriaikaisten ilmiöiden yhtäaikaisuudesta: Faltin, Kajanus, Sibelius ja Oskar Merikanto edustivat aivan muuta maailmaa kuin Raitio tai Aarre Merikanto. Pelkkä tämän asian toteaminen ei vielä vie pitkälle. On syytä tutkia ”eriaikaisuuden” käsitteen juuria, joista otan tässä lyhyesti esiin Suomessa turhan vähälle huomiolle jääneen Ernst Blochin filosofian.

Ernst Bloch (joka valitettavan usein sekoitetaan ei-samannimiseen säveltäjään Ernest Blochiin) oli yksi 1900-luvun merkittävimmistä ja samalla unohdetuimmista musiikkifilosoifeista. Saksalaisista 1900-luvun yleisfilosoifeista vain Adornolla on laajempi musiikkia koskeva tuotanto. Bloch pyrki luomaan eräänlaisen humanistisen version marxilaisuudesta. Hän tutki tulevaisuuteen suuntautuvaa ajattelua, ja hänen filosofiansa keskeisiä käsitteitä olivat ”utopia”, ”toivo” ja kulttuurissa ilmenevä ”ei-vielä-tietoinen” (ja siihen kytkeytyvä ”ei-vielä-oleva”). Bloch puhuu ”eriaikaisuudesta” varhaisteokseensa *Geist der Utopie* (1977 [1918/1923]) sisältyvässä laajassa musiikkifilosofiaa käsittelevässä keskiosassa, jossa hän muun muassa esittää, että suuret säveltäjät J. S. Bach, Mozart ja Beethoven itse asiassa kytkeytyvät muun kulttuurin ajallisesti kaukaisiin ilmiöihin, esimerkiksi Bach gotiikkaan. Taustalta löytyy Nietzschen ajatus, jonka mukaan musiikki on taiteista nuorin. *Geist der Utopie* on äärimmäisen vaikeaselkoinen kirja, verrattuna pelkästään Blochin laajuudeltaan mammuttimaiseen, mutta esitystavaltaan paljon yksinkertaisempaan ja havainnollisempaan pääteokseen *Das Prinzip Hoffnung* (1959 [1954–55]).

Tässä yhteydessä meitä kiinnostaa Blochin teos *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Kirjassa puhutaan laajasti eriaikaisuudesta, jota Bloch tarkaste-

lee suhteessa natsismiin ja aikansa saksalaisiin yhteiskuntaluokkiin ja -ryhmiin. Blochin tarkastelutapa on konkreettinen ja yhteiskuntakriittinen; jopa luku ”Monitasoisen dialektiikan ongelma” (”Problem einer mehrschichtigen Dialektik”) kohdistuu enemmänkin kirjoittamisajankohdan yhteiskuntaluokkiin ja niissä ilmeneviin kerrostumiin kuin dialektiikkaan abstraktina metodina. Konkreettinen, oman aikakauden piirteisiin ja epäkohtiin pureutuva teksti on nähdäkseni ymmärrettävä marxilaisen filosofian valossa: Karl Marxin mukaan tutkimuksen pitää aina pyrkiä muuttamaan maailmaa. Pelkkä teoreettinen reflektio tai toteavuuteen tyytyvä tutkimus ei täytä marxilaisen tiedeihanteen vaatimuksia.

Ensi ajattelemalta voisi olettaa, että eriaikaisuus on vain ulkokohmainen seikka: eri aikakausiin kuuluvat ilmiöt vain sattuvat vallitsemaan jonain historian ajanhetkenä. Blochin pohdinnat kuitenkin tähtäävät sen osoittamiseen, että eriaikaisuus ei ole pelkkä kontingentti yhteensattuma, vaan se on välttämätön osa kaikkea historiallista olemista. Eri aikakausien perintö (*Erbschaft*) elää monimutkaisina kerrostumina kussakin historian vaiheessa, ja esimerkiksi 1930-luvun proletaarit tai väistämättä pois katoava saksalaisten kaupunkien keskiluokka kantavat – paljolti tiedostamattomasti – mukanaan hyvinkin kaukaa historiasta kumpuavaa perintöä. Tällaiset – usein keskenään ristiriitaiset – kerrostumat antavat polttoainetta historiaa eteenpäin vievälle dialektiikalle. Eriaikaisuus on edistyksen perusedellytys. Niin Hegelin, Marxin, Blochin kuin Adornon yhteydessä on olennaisen tärkeää ymmärtää, että dialektiikka ei koostu jäykistä vastakohta-asetelmista, vaan se on historian, yhteiskunnan ja käsitteiden liikunnan periaate.

Blochin näkemys eriaikaisuuden syvälekäyvästä välttämättömyydestä saattaa itsenäistymisen aikakauden suomalaisen musiikin uuteen valaistukseen: ei ollut vain sattuma, että eri-ikäiset säveltäjät sävelsivät keskenään erilaista musiikkia, vaan keskenään osittain ristiriitaiset, osittain yhteensopivat historialliset kerrostumat (Blochin termin ”perinnöt”) hallitsivat heidän kaikkien eksistenssiä. Ymmärrämme ilman marxilaista puoluekantaisuuttakin, että eriaikaisuus ei ole sen enempää historian eri vaiheiden satunnaista kohtaamista jonain hetkenä

kuin abstrakti malli, vaan eriaikaisuutta voi kaikessa syvällisyydessäänkin tarkastella vain konkreettiseen historialliseen tilanteeseen liittyvänä.

Takaisin musiikkiin:

Tapiola eriaikaisten ilmiöiden kiteytymänä

Tämänlaajuisen artikkelin puitteissa on mahdotonta luoda kokonaiskuva itsenäistymisen ajan suomalaisesta musiikista ja sen monista historiallisista kerrostumista. Tyydyn seuraavassa tarkastelemaan yhtä 1920-luvulla sävellettyä orkesteriteosta, nimittäin Sibeliuksen *Tapiolaa*.

Tässä yhteydessä voidaan jättää sivuun kaikkein perimmäisimmät *Tapiolaan* kytkeytyvät historialliset kerrostumat, kuten *Tapiolan* luonne teoksena. Ajattelutapa, jonka mukaan musiikki koostuu itsenäisistä teoksista, vallitsi vahvana 1800-luvulla ja vallitsee edelleen huolimatta toisen maailmansodan jälkeisen avantgardesta, jossa teoksen käsite kyseenalaistettiin esimerkiksi monissa aleatorisissa kokeiluissa. Musiikin teosluonne lienee ollut itsestäänselvyys myös 1920-luvun Suomessa, tosin voidaan toki spekuloida eräiden tuolta vuosikymmeneltä peräisin olevien musiikki-ilmiöiden yhteyttä teoskategorian murtumiseen toisen maailmansodan jälkeisessä nykymusiikissa. Osa sodan jälkeisestä aleatoriikasta kumpusi pitkästä kehityslinjasta, joka johti myöhäisromantiikan soinnunkäytöstä atonaalisuuteen, siitä dodekafoniaan, sarjallisuuteen ja lopulta osaan 1950- ja 60-lukujen aleatorista musiikkia. Tässä ei voida ottaa kantaa siihen kysymykseen, missä määrin 1920-luvun suomalainen musiikki oli atonaalista; atonaalisia piirteitä löytyy varmasti monista teoksista, ja Rannan essee ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus!” vuodelta 1929 oli ensimmäinen suomalainen yritys selkiyttää atonaalisuuden olemusta kirjallisesti. Joka tapauksessa uuden musiikin historiallinen kronologia poikkesi Suomessa musiikin kansainvälisestä kehityksestä, koska pelkästään ensimmäinen suomalainen dodekafoniseksi luettava teos, Erik Bergmanin *Espressivo* pianolle, syntyi vuonna 1952, kolmisenkymmentä vuotta sen jälkeen, kun Arnold Schönberg oli kehittänyt

kyseisen sävellystekniikan.

Ohjelmamusiikki on ikiaikainen ilmiö, johon on karttunut lukuisia historiallisia kerrostumia. Yksi vanhimmista ja perimmäisimmistä on luontoaiheiden kuvaaminen musiikin avulla, keskeisenä ja aina mainittuna esimerkkinä ja kehitysaskeleena Beethovenin sinfonia nro 6 ("Pastoraalisinfonia"). Merkittävä käänne ohjelmamusiikin historiassa tapahtui 1800-luvulla, jolloin kaunokirjalliset tai kaunokirjallisuusluonteiset aiheet tulivat ohjelmamusiikin sisällöksi. Hector Berliozin teoksilla *Symphonie fantastique* (1830) ja *Harold en Italie* (1834) on omalla tavallaan kaunokirjallisuutta muistuttava aihe, ja Franz Lisztin 1850-luvulla lanseeraama uusi musiikinlaji, sinfoninen runo (tai "runoelma", *symphonische Dichtung*), kuten myös monet hänen ohjelmamusiikilliset pianoteoksensa kytkeytyivät tyypillisesti kaunokirjallisuuteen. Lisztin ideana oli, että sinfoninen runo ei toista tai jäljennä kirjallisen teoksen sisältöä, vaan sen tarkoituksena on tavoittaa aiheena olevan teoksen poeettinen idea. Tässä kaikessa on muistettava se korkea prestiisi, joka kaunokirjallisuudella oli 1800-luvun kulttuurissa: kirjallisuuteen tuketuvat aiheet koettiin arvokkaiksi ja yhteiseen kulttuuripääomaan kuuluviksi.

Termin "sinfoninen runo" molemmat sanat kuvaavat lajin alkuperäistä luonnetta. Teoksen ideana oli olla ehyt ja orgaaninen musiikillinen kokonaisuus, ei potpuri tai sarja epämääräisiä tunnelmia. Motiivitekniikka oli Lisztin sinfonisten runojen keskeinen metodi. Esimerkiksi sinfonisen runon *Hamlet* (1858) alku koostuu kymmeniä tahteja kestävästä motiivisesta etsiskelystä, minkä jälkeen kuullaan varsinainen pääteema.

Sinfoninen runo musiikinlajina (ja laajemmin ohjelmamusiikki ylipäänsä) kokivat monenlaisia muutoksia Lisztin sinfonisia runoja seuranneina vuosikymmeninä. Richard Straussin ansiosta sinfonisen runon lajityyppiin tuli uusi, ekstrovertti ja rehevä sävy. Debussyn tuotannossa ohjelmalliset aiheet olivat usein luonnonkuvia tai karaktereja, ja preludikokoelmissaan Debussy sijoitti otsikot preludien loppuun. Arnold Schönbergin varhaisen kauden ohjelmamusiikkiteokset *Verklärte Nacht* (1899) ja *Pelleas und Melisande* (1903) liittyivät kaunokirjallisten aiheiden perinteeseen.

Monien maiden musiikkikulttuurit tuottivat kansallista ohjelmamusiikkia, joka Suomessa kytkeytyi usein *Kalevalaan*. Filip von Schantzin *Kullervo*-alkusoitto (1860) oli ensimmäinen *Kalevala*-aiheinen orkesteriteos. Ruotsalaisen teatterin avajaisissa 1860 esitetty alkusoitto sai seuraajikseen muun muassa useita Robert Kajanusen *Kalevala*-aiheisia sävellyksiä.

Kustantajan toimesta *Tapiolan* partituuriin lisätty motto antaa vaikutelman, että teos liittyy sekä *Kalevalaan* että luontoon. Tiedetään, että Sibelius määritteli teoksen muodon ankaraksi sonaattimuodoksi, mikä ei ole estänyt tutkijoita soveltamasta *Tapiolaan* monia muitakin muotoideoita. Esimerkiksi Salmenhaaran *Tapiola*-tutkimusta (1970) voidaan pitää yhtenä Sibelius-tutkimuksen tiukimmista motiivianaalyyysin sovelluksista. Salmenhaaran analyysi kiteytyy *Tapiolan* ”ydinmotiiviin” h-ais-h-cis-h-ais, minkä varassa hän esittää tulkintansa teoksen dodekafoniaa muistuttavista rakenneperiaatteista. Rinnastus jää vertauskuvalliselle tasolle ja jättää auki teoksen ohjelmamusiikillisen aspektin.

Jos seurataan Dahlhausin (2005 [1974], 89) ajatusta, jonka mukaan musiikinlajilla on tyypillisesti oma esteettis-sosiaalinen ”sävyensä”, voi jokainen, joka kuuntelee *Tapiolaa*, havaita nopeasti teoksen sävyn poikkeavan Richard Straussin edustamasta ohjelmamusiikin ”ekstrovertistä” perinteestä. *Tapiola* on niukka ja askeettinen. Eräät tutkijat (esimerkiksi Tim Howell 1998; 2017) ovat kiinnittäneet huomiota myös teoksen tuottamaan ajan kokemukseen. Kuten tavallista, musiikin aikakokemuksesta on vaikea todistaa, mutta *Tapiolan* tunnelma on useissa kohdin mieltä kiinnittävän staattinen. Veijo Murtomäen (1993, 130) sanoin:

Sanalliset luonnehdinnat eivät lopultakaan riitä antamaan täyttä kuvaa tästä arvoituksellisuutensa säilyttävästä sävellyksestä, jonka pääominaisuus on, että se ”vain on”, kuten [Ernest] Newman luonnehtii Sibeliuksen tämänlaatuista musiikkia.

Tapiola ei toki ole askeettisuudessaan yksin 1900-luvun alkupuolen musiikissa. Rinnasteisiksi teoksiksi voidaan mainita esimerkiksi

Debussyn viimeiset sonaatit ja monet Igor Stravinskyn uusklassisen kauden teokset, esimerkiksi antiikkiin kytkeytyvät baletit. *Tapiolan* staattista tunnelmaa voi peilata ”tavanomaisen” sonaattimuodon sävyä vasten. Sonaattimuoto on Jacques Handschinin termein ”looginen”, ei ”plastinen” muototyyppi (rondomuodot ovat jälkimmäisen edustajia). Jos uskomme Sibeliuksen sanaa, jonka mukaan *Tapiola* noudattaa ankaraa sonaattimuotoa, teos on epätyypillinen, koska siinä omalaa- tuinen staattinen tunnelma kytkeytyy sonaattimuodolle ominaiseen ”loogisuuteen”.

Entä sitten *Tapiolan* luonne modernina musiikkina? Asiaa ei voida arvioida irrallaan Sibeliuksen henkilökohtaisesta tiestä kohti *Tapiolaa* ja tuohon prosessiin liittyvästä sukupolvikokemuksesta. Otan vertailukohdaksi jälleen Richard Straussin, joka oli vuoden Sibeliusta vanhempi. Strauss lähestyi modernia ilmaisua 1900-luvun alkuvuosien oopperois- saan *Salome* (1905) ja *Elektra* (1909), mutta hän palasi perinteisempään sävellystapaan myöhemmässä tuotannossaan. Vaikka Sibelius oli tyyli- lisesti kaukana Straussin myöhäisen tyylin yltäkyläisestä, joskus ”ku- linaristiseksi” kutsutusta otteesta, hän kävi sinfoniassa nro 4 ja eräissä sitä ympäröivissä teoksissa tonaalisuuden rajoilla ja palasi sitten viiden- nessä sinfoniassa takaisin perinteisempään sanontaan. Straussin ek- sistenssi saksankielisessä Euroopassa läpi 1900-luvun alkupuolen kuo- hujen oli monessa mielessä kaukana Sibeliuksen kokemusmaailmasta, mutta jatkossa ei olisi mahdotonta tutkia heidän välisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia ja pohtia myös heidän yhteyttään saman sukupolven Debussyyn, Mahleriin, Hugo Wolffiin ja Max Regeriin.²⁷

Luonto- ja kansallis-kaunokirjallinen (kalevalainen) aihe, orgaani- suuden ihanne, askeettisuus, staattisuus, ankara sonaattimuoto, motii- vitekniikka, sukupolvilanteeseen kytkeytyvä suhde modernisuuteen: nämä eri historiallisista kerrostumista kumpuavat piirteet kiteytyvät siihen intensiiviseen vaikutukseen, jonka *Tapiola* antaa edelleen kuuli- jalleen. Jos historianfilosofista spekulatiota ei pelätä, jatkossa voisi tut- kia *Tapiolan* peruspiirteiden jatkumoa suomalaisessa – ja osin kenties

27 Sibeliuksen ja muiden suomalaisten säveltäjien suhteesta aikakauden modernistisiin ilmiöihin ks. Mäkelä 2010; Mäkelä 2011.

kansainvälisessäkin – musiikissa. Muistamme Blochin ajatuksen, jonka mukaan edistys edellyttää eriaikaisten seikkojen tuottamaa dialektista prosessia. *Tapiola* on kaikkea muuta kuin historiallisesti tai esteettisesti jälkeenjäänyt teos: se totisesti viittaa eteenpäin kätkiessään itseensä eriaikaista historiallista perintöä.

Lopuksi

Edellä käsitellyt näkemykset itsenäistymisen aikakauden suomalaisesta musiikista (nationalistinen, modernistinen ja eriaikaisuuden käsitteeseen tukeutuva) ovat sen kaltaisia laajoja historianteorioita, joiden totuusarvoa ei voida ”testata” samalla tavoin kuin historian yksityiskohtia koskevia hypoteeseja. Jokainen kolmesta mallista on enemmänkin historianfilosofinen – ja sellaisena vahvan spekulatiivinen – versio tietyn ajanjakson musiikista. Uudempi malli ei tee vanhempaa tarpeettomaksi, ja voimme havaita, että esimerkiksi nationalistinen kuva suomalaisesta musiikista elää monilta osin yhä keskuudessamme. Nationalistinen ja modernistinen historiankuva olivat sitä paitsi molemmat aikalaistodisteita itsenäistymisen ajan musiikista. Kumpikin historianteoria on toki painottanut historian ilmiötä tavalla, joka ei kaikilta osin enää kestä kriittistä tarkastelua. Kansallisen musiikin sisäsyntyisyys ei vastaa nykypäivän kriittisen nationalismitutkimuksen perusvakaumuksia, ja Merikannon *Juhan* kohtaloa on tulkittu modernistisen ajattelutavan piirissä yksipuolisella ja todellisuutta vastaamattomalla tavalla.

Aikakausi 1910-luvun loppupuolelta toiseen maailmansotaan oli pitkä ja monipolvinen jatkumo, jonka jäljet ovat ulottuneet aina 1960-luvun musiikkikeskusteluihin ja niiden kautta meidän aikaamme; viime vuosina kiinnostus Suomen musiikin ja musiikkikulttuurin oletettua kansallista luonnetta kohtaan on virinnyt jälleen kerran. Historiantutkimus joutuu aina tekemään valintoja ja painotuksia, mutta tutkijan on oltava valmis punnitsemaan erilaisten valintojen vaikutusta historian suuren kuvan hahmottumiseen.

Kirjallisuus

- Adler, Guido et al. 1924: *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1938]. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. Teoksessa *Dissonanzen* (1956). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 14–50.
- Bloch, Ernst 1935. *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Obrecht & Helbling.
- Bloch, Ernst 1959 [1954–55]. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1977. *Geist der Utopie*. Zweite Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl. 1982: Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 10. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 27–48.
- Dahlhaus, Carl 2005 [1974]. Was ist eine musikalische Gattung? Teoksessa *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15. Toim. Siegfried Mauser. Laaber: Laaber Verlag, 85–91.
- Faltin, Richard 1908. *Käytännöllinen moduloimisoppi: Kirkollisen urkusoiton avuksi*. Helsinki: Helsingfors Nya Musikhandel.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Holger Schildts förlag.
- Haapanen, Toivo 1924a. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Haapanen, Toivo 1924b. Finnen. Teoksessa Adler 1924, 995–1001.
- Haapanen, Toivo. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava
- Howell, Tim 1998. Sibelius's Tapiola: Issues of Tonality and Timescale. Teoksessa *Sibelius Forum: Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference Helsinki November 25–29, 1995*. Toim. Veijo Murtomäki – Kari Kilpeläinen – Risto Väisänen. Helsinki: Sibelius Academy, 237–246.
- Howell, Tim 2017. Jean Sibelius: Progressive or Modernist? Teoksessa *Jean Sibelius's Legacy: Research on his 150th Anniversary*. Toim. Daniel Grimley – Tim Howell – Veijo Murtomäki – Timo Virtanen. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 241–255.
- Huttunen, Matti 2011. Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona n. 1892–1910. Teoksessa *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Kuopio: Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto, 37–52.
- Huttunen, Matti & Konttori-Gustafsson, Annikka (toim.) 2015. *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti & Harju Tommi 2019: Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: Kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia. Teoksessa *Kartanoista kaikkien soittimeksi II: Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson – Margit Rahkonen – Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 11–37.

- Isolammi, Hanna 2019. *Väinö Raition orkesteriteosten modernismi ja sen vastaanotto 1920-luvun Helsingissä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Jungmann, Irmgard. 2008. *Sozialgeschichte der klassischen Musik: Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Karbusicky, Vladimir 1979. *Systematische Musikwissenschaft: Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*. München: Fink.
- Ketomäki, Hannele 2012. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet: Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmassa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Krohn, Ilmari 1899. *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland*. Helsingfors: Finnische Literaturgesellschaft.
- Krohn, Ilmari 1942. *Die Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1945–46. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I–II*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1955–1957. *Anton Bruckners Symphonien: Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt I–III*. Helsinki. Suomalainen tiedeakatemia.
- Kurkela, Vesa 2010. Kansallismielisyys Suomen musiikin historian kirjoituksessa. *Musiikki* 3–4/2010, 24–42.
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä 2: Melartinista Kilpiseen*. Helsinki: WSOY.
- Mantere, Markus 2012. "Jeesus Kristus on suora tie": Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 3–4/2012, 28–47.
- Mantere, Markus – Hannikainen, Jorma – Krohn, Anna (toim.) 2020. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- McClatchie, Stephen 1998. *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester Press.
- Merikanto, Aarre & Rautio Matti 1967. Aarre Merikanto. Teoksessa *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 169–177.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Tapiola – Sibeliuksen sinfonisen ajattelun pääteipiste. Sibelius-Akatemian Aikakauskirja Sic 1993*. Toim. Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mäkelä, Tomi 2010. Moderni ja antimoderni modernismi meillä ja muualla: Milan Kundera, Alex Ross ja suomalainen 1920-luvun modernismi. *Musiikki* 3–4/2010, 6–23.
- Mäkelä, Tomi 2011. The Wings of a Butterfly: Sibelius and the Problems of Musical Modernity. Teoksessa *Jean Sibelius and his World*. Edited by Daniel M. Grimley. Princeton: Princeton University Press.
- Nummi, Seppo 1967. *Modern musik: Finlands musikhistoria från första världskriget till vår tid*. Övers. av Erwin Gripenberg. Stockholm: Sveriges Finlandsföreningars riksförbund, Fadderortsrörelsen.
- Patten, Alan 1999. *Hegel's Idea of Freedom*. Oxford: Oxford University Press.

- Pingoud, Ernest 1995 [1922]. Kansallinen musiikki. Alun perin *Ultra*-lehdessä ilmestynyt artikkelin käännöksen saksan kielestä tehnyt tuntematon henkilö. Teoksessa Ernest Pingoud: *Taiteen edistys: Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus, 246–247.
- Ranta, Sulho 1924. Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme. *Tulenkantajat: Nuoren voiman liiton kirjallisen piirin albumi*. Porvoo: WSOY, 154–158.
- Ranta, Sulho 1929. Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus! *Tulenkantajat* 16/1929, 259–260.
- Ranta, Sulho 1946. Kaksi toverusta. Teoksessa *Sävelten valo ja varjoja: Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY, 84–94.
- Ranta, Sulho 1950–56. *Musiikin historia* I–II. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Salmenhaara, Erkki 1996a. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia 2*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996b. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia 3*. Porvoo: WSOY.
- Siltanen, Riikka 2020. *För gedigen musik: Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Suomalainen Yrjö 1950. *Oskar Merikanto: Suomen kotien säveltäjä*. Helsinki: Otava.
- Teerisuo, Timo 1970. *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Helsinki (omakustanne).
- Tyrväinen, Helena (toim.) 2003. *Symposion Uuni Klami: Helsinki 15.–16. IX 2002*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Vainio, Matti 1976. *Diktonius: Modernisti ja säveltäjä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Aubade op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella

Jenny ja Antti Wihurin rahasto luovutti saksalaiselle säveltäjälle Paul Hindemithille järjestyksessään toisen Sibeliuspalkinnon vuonna 1955; ensimmäisen kerran palkinto myönnettiin edellisenä vuonna Sibeliukselle itselleen. Erik Bergman toimi tuolloin *Hufvudstadsbladetin* musiikkiarvostelijana ja kirjoitti innostuneen arvion Radion sinfoniaorkesterin konsertista, jossa Hindemith johti omia sävellyksiään. Bergmanin mukaan Hindemith ”ei ole kapellimestari tavanomaisessa merkityksessä. Hän on nero – –.” (*Hufvudstadsbladet* 12.10.1955.) *Helsingin Sanomain* arvostelijan Tauno Karilan näkemys oli päinvastainen. Karila katsoi, että Hindemithin musiikki ei osoita modernin musiikin oikeaa kehityssuuntaa: ”Se on vailla tunnetta ja sydämen sykintää. - - Johtaako kehitys säveltaiteessa älyllisen aineksen hallintaan? Tällainen näköala on epäilemättä uusi, mutta onko se luonnon lakien mukainen? Sitä seikkaa kannattaa miettiä.” (*Helsingin Sanomat* 12.10.1955.)

Bergmanin ja Karilan kiista Hindemithin teosten arvosta vaikuttaa ensi näkemältä harmittomalta erimielisyydeltä, mutta se kiteyttää osan siitä moninaisuudesta ja ristiriitaisuudesta, joka oli ominaista 1950-luvun suomalaiselle musiikkikulttuurille.

Bergman oli vuoteen 1955 mennessä tehnyt ensimmäiset tuolloisessa katsannossa radikaalit kokeilunsa uusien sävellystekniikoiden alalla: vuonna 1952 syntyi ensimmäiseksi suomalaiseksi dodekafoniseksi teokseksi laskettava *Espressivo* pianolle ja seuraavina vuosina lisää dodekafonisia teoksia: *Kolme fantasiaa klarinetille ja pianolle* (1953–54)

ja *Exsultate* uruille (1954).²⁸

Karilan tausta oli toisenlainen: hän oli väitellyt tohtoriksi vuonna 1954 aiheenaan *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Yrjö Kilpisen ja Oskar Merikannon yksilaulujen melodiikassa* (Karila 1954). Karilan tutkimus liittyi Suomessa tuolloin ajankohtaiseen keskusteluun musiikin sisältötulkinnoista, siis siitä tutkimussuuntauksesta, jota yleisesti tavataan kutsua musiikkihermeneutiikaksi. Karilan väitöskirja perustuu laajaan lukeneisuuteen, mutta jälkipolvet ovat myös moittineet hänen tapaansa etsiä ”vesimaisemien” musiikillisia vastineita Sibeliuksen, Merikannon ja Kilpisen lauluista. Kirjasta voi nähdä, että Karila oli vanhan kansallisromanttisen musiikin ihailija, joka Hindemith-arvionsa perusteella halusi musiikin kehittyvän tulevaisuudessa eri suuntaan kuin Bergman.

1950-luvun loppupuolella musiikki-ihmiset kokivat rinnakkain mitä moninaisimpia ilmiöitä. Sibelius kuoli vuonna 1957, ja hänen hautajaisensa olivat suuri kansallinen surujuhla. Muutama nuori säveltäjä toimi hänen arkunkantajanaan, ja suuri joukko ihmisiä oli kerääntynyt katu-
jen varsille jättämään jäähyväisiä ihailulle säveltäjälle. Jo seuraavana vuonna Karlheinz Stockhausen vieraili ensimmäistä kertaa Suomessa pitäen luentokonsertin Helsingissä ja Turussa.

Vuonna 1956 Bergman alkoi säveltää siihenastisen 1950-luvun tuotantonsa suurinta sävellystä, orkesteriteosta *Aubade*. Teos valmistui vuonna 1958, ja se tunnustetaan yleisesti yhdeksi Bergmanin merkittävimmistä sävellyksistä. Teos lunastettiin Helsingin kaupunginorkesterin 75-vuotisjuhlaan liittyneessä sävellyskilpailussa. Se kantaesitettiin kaupunginorkesterin konsertissa Tauno Hannikaisen johdolla 20.11.1959, ja sen esitys Pohjoismaisilla musiikkpäivillä 1960 oli menestys (ks. Bergman-Chydenius-Rydman 1966, 373). Mikko Heiniön sanoin teos ”vakuutti dodekafonian vastustajatkin” (Heiniö 1994, 27).

Aubadea voidaan pitää sarjallisen musiikin ensimmäisenä suomalaisena esimerkkinä: teoksen sävelkestit on osittain johdettu 12-sävelrivis-

28 Bergmanin varhaisesta dodekafonisesta tuotannosta ks. Apajalahti 1989.

tä.²⁹ Teoksen rivi sisältää moninaisia symmetriarakenteita. *Aubadeen* liittyi myös ohjelmamusiikillinen inspiraationlähde: Bergman kertoi myöhemmin, että hän sai idean teokseen Istanbulin äänistä ja aamuisesta maisemasta. Juha Torvisen (2011; 2012, 3–4) siteeraamasta Bergmanin matkapäiväkirjasta käy ilmi, että kokemus oli Bergmanille suorastaan ekstaattinen. Bergman käyttää innoittuneessa päiväkirjatekstissään ilmaisua ”impressionistinen sävelruno”, ja teoksen työnimenä oli Torvisen mukaan ”Extase”. *Aubadea* on tavattu luonnehtia ”uusimpressionistiseksi”, eikä liene harvinaista, että teoksen kokosävel- ja tritonusrakenteet tuovat mieleen Debussyn musiikin. *Aubaden* luonteeseen ohjelmamusiikkina palataan tarkemmin edempänä. Tässä artikkelissa en tuo uusia näkemyksiä *Aubaden* yksityiskohtaisiin rakenteellisiin ratkaisuihin, vaan pyrin tulkitsemaan *Aubadea* osana 1950-luvun suomalaista musiikkikulttuuria.

Seuraavassa käsittelen aluksi Suomen musiikin historian panoraamaa 1950-luvulla. Kuva on moninainen, ja joidenkin palasten juuret ulottuivat jopa pitkälle 1900-luvun alkupuolelle. Selvää on, että 1950-luvun musiikkikulttuuria koskeva kuvaukseni jää puutteelliseksi, mutta toivon voivani valaista joltain osin sitä tilannetta, johon *Aubade* syntyi. Sitten pohdin *Aubaden* luonnetta ja merkitystä kolmen mahdollisen tulkintamallin avulla. Nämä ovat: (1) musiikkitylien historia, (2) Carl Dahlhausin rakennehistoria sekä (3) sävellystekniikan kehityshistoria. Yksikään näistä tarkastelutavoista ei tarjoa tyydyttävää kokonaiskuvaa *Aubaden* tulkitsemiseksi. Yritän astua askelen eteenpäin näistä tulkintamalleista ja tutkia, millainen henkilökohtainen radikaali valinta

29 Vastaus kysymykseen, edustaako *Aubade* sarjallisuutta vai ei, riippuu sarjallisuuden määritelmästä, mutta katson perustelluksi puhua artikkelissani *Aubadesta* sarjallisena tai sarjalliseen ideaan perustuvana sävellyksenä. Heiniön (1994, 28) mukaan ”teoksessa orastaa moniulotteinen sarjallisuus”, mutta toisaalta Heininen (1972, 7) katsoo, että ”Aubade, Simbolo ja Sela on sävelletty moniulotteisella sarjatekniikalla”. *Suomen säveltäjiä II* -kirjaan (1966) sisältyvässä säveltäjäesittelyssä, jonka yhdeksi kirjoittajaksi on merkitty Erik Bergman, sanotaan, että ”säveltäjä soveltaa siinä [*Aubadessa*] ensi kerran ns. sarjallisen musiikin periaatteita” (Bergman-Chydenius- Rydman 1966, 373). Teokseen *Miten sävellykseni ovat syntyneet* kirjoittamassaan tekstissä Bergman (1976, 27) kuvaa suhdettaan ”kaksitoistasävel- ja sarjalliseen tekniikkaan”: ”Ehkä juuri siksi, että tämä tekniikka on niin ankan konstruktivistista luonteeltaan, säveltäjän on pakko pinnistää mielikuvituksensa äärimmilleen – ja tästä puolestaan on aina hyötyä.”

Aubade oli omassa historiallisessa kontekstissään. Tulkintani on, että *Aubade* oli kommentti aikakautensa musiikki-ilmioihin ja tällaisena kommenttina monitahoisesti ironinen teos.

Suomen musiikin kuva 1950-luvun loppupuolella

Kansalliset kysymykset ja keskustelu ohjelmamusiikista. Sibeliuksen kuoli vuonna 1957, aikana, jolloin *Aubaden* sävellystyö oli käynnissä. Sibeliuksen muistokirjoitukset ja hänen hautajaisensa eivät olleet suinkaan ainoita kansallisia ilmauksia 1950-luvulla. Kansallinen ajattelu-tapa eli 1950-luvulla ehkä vahvimmin musiikkikirjallisuudessa: oltiin kiinnostuneita ennen kaikkea Sibeliuksen elämästä ja hänen teostensa muotorakenteista ja sisällöistä.

Karilan opettaja, ”Suomen musiikkitieteen isä” Ilmari Krohn julkaisi vuosina 1942–46 laajan kolmiosaisen tutkimuksen Sibeliuksen sinfonioista (Krohn 1942; Krohn 1945; Krohn 1946). Tutkimuksen ensimmäinen osa käsitteli Sibeliuksen sinfonioiden muotorakenteita, osat kaksi ja kolme oli omistettu sinfonioiden ”tunnelmasisältöjen” (*Stimmungsgehalt*) tarkastelulle. Krohnin musiikkihermeneuttinen tutkimusote, joka tukeutui ”kirjoittajan poeettisiin visioihin”, oli siis jossain määrin samantapainen kuin mitä Karila sovelsi väitöskirjassaan kymmenisen vuotta myöhemmin. Krohnin tulkinnat Sibeliuksen sinfonioista olivat vahvan isänmaallisia: mukana oli niin *Kalevalaa* kuin suomalaista luontoa. 1950-luvulla ilmestyivät sitten Krohnin laajat Bruckner-tutkimukset, jotka olivat rakenteeltaan samanlaisia kuin hänen Sibeliuksen tutkimuksensa: hän täydensi muotoanalyysijään vahvoilla sisältötulkinnoilla, jotka Brucknerin kohdalla olivat eräänlaisia uskonnollisia visioita (Krohn 1955; Krohn 1956; Krohn 1957). Krohn nojautui tutkimuksissaan kehittämäänsä muototeoreettiseen metodiin, jonka hän esitti perinpohjaisimmin vuonna 1937 ilmestyneessä kirjassaan *Muoto-oppi*. Erik Tawaststjerna väitteli Sibeliuksen piano-teoksista vuonna 1960. Tawaststjerna väitöskirjan tarkastelutapa noudattaa Krohnin muototeoriaa, mutta myöhemmin julkaisemassaan viisiosaisessa Sibeliuksen elämäkerrassaan Tawaststjerna ei enää tukeutunut krohnilaiseen analyysitapaan.

Vaikka Krohn oli Suomen musiikkikulttuurin kunnioitettu vanhus, hänen Sibelius-tulkintansa synnyttivät myös kritiikkiä (ks. esim. Väisänen 1951). Musiikin tulkinnan ja ohjelmamusiikin kysymykset olivat joka tapauksessa vahvasti esillä 1950-luvun suomalaisessa kirjoittelussa. Nils-Eric Ringbom julkaisi vuonna 1955 ensimmäisen suomalaisen musiikkifilosofisen väitöskirjan *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Kirjan aiheena olivat musiikin sisältö- ja muototulkintojen periaatteelliset kysymykset (Ringbom 1955). Ringbom mainitsi eräässä yhteydessä, että hänen väitöskirjansa taustalla oli Taneli Kuusiston kanssa käyty väittely ohjelmamusiikin oikeutuksesta.

Myös säveltämisen alalla kansallisromantiikka oli elossa vielä 1950-luvun loppupuolella, vaikka kansallista säveltaidetta kohtaan esitettiin myös kriittisiä näkemyksiä. Yrjö Kilpinen kuoli vuonna 1959, ja muita lähinnä kansallisromantiikkaan suuntautuneita säveltäjiä olivat ainakin krohnilainen teoreetikko Eino Linnala, Erik Furuhjelm ja niin ikään teoreetikkona tunnettu Arvo Laitinen. Laitinen on kirjallisuudessa usein leimattu natsihenkiseksi musiikkipersoonaksi, ja hän kirjoittikin vielä 1960-luvulla teosta *Nuori sankarimarttyyri*. Hän oli toisaalta myös syvällisesti oppinut musiikkipersoona, joka tunsu laajasti saksalaista kirjallisuutta ja filosofiaa.

Neuvostomusiikki ja uusklassismin monet kasvot. Yksi uusi ilmiö toisen maailmansodan jälkeen oli neuvostoliittolaisen musiikin esiinmarssi Suomessa. Šostakovitšin ensimmäinen sinfonia oli esitetty Helsingissä vuonna 1934, samoin Aleksandr Mosolovin *Teräsväljelmä* vuonna 1936 nimellä ”Koneiden sinfonia”, mutta vasta toisen maailmansodan jälkeen neuvostoliittolainen musiikki löi itsensä läpi Suomen musiikkikulttuurissa. Tämän ilmiön poliittiset taustatekijät ovat ilmeiset, ja neuvostomusiikin vaikutus liittyi sekä luovaan että esittävään säveltaiteeseen. Keskeiseksi säveltäjäksi tuli juuri Šostakovitš. On tietysti makuasia, halutaanko hänen sävellystyylään kutsua ”uusklassismiksi”, mutta joka tapauksessa hänen musiikkinsa edusti uudenlaista ”täsmällistä” ilmaisua ja monivivahteista ironiaa – aivan kuten myös Hindemithin sävellystyylillä. Šostakovitšin teosten ansiot olivat aivan muulla kuin kansallisromantiikan, niin kutsutun 1920-luvun modernismin (Aarre Merikanto, Väinö Raitio, Ernest Pingoud) tai 1930-luvun kansallisesti suuntautuneen suo-

malaisen musiikin – olkoonkin että Uuno Klami käsitteli teoksissaan kansallisia aiheita toisinaan humoristisesti ja ironiaa tavoitellen.³⁰

Uusklassismin piirteitä löytyy suomalaisesta musiikista jo 1920-luvulta Klamin ja Sulho Rannan teoksista. 1930-luvulla heitä vanhempaan polveen kuulunut Aarre Merikanto siirtyi tyyliin, jota voisi luonnehtia lähinnä uusklassiseksi. Samalla vuosikymmenellä mukaan tuli uusia säveltäjiä: Jouko Tolonen, Ahti Sonninen, Taneli Kuusisto, Tauno Pylkkänen, Eino Roiha. Toisen maailmansodan päätyttyä Einar Englund inspiroi nuorta polvea ensimmäisellä sinfoniallaan (1946, kantatesitys 1947), ja modernismin projektiin myöhemmin lähteneet Joonas Kokkonen, Einojuhani Rautavaara ja Usko Meriläinen kiinnittyivät aluksi uusklassismiin, samoin Bergman vuoden 1948 teoksellaan *Burla*.

1950-luvulla eli rinnakkain siis useita uusklassismin sukupolvia: Klami ja Ranta olivat täyttäneet 50 vuotta, Aarre Merikanto kuoli 65-vuotiaana vuonna 1958, ja äsken mainitut nuoremmat säveltäjät tulivat kiihtyvällä vauhdilla julkisuuteen.

Osa uusklassismia edustaneista suomalaisista säveltäjistä kunnostautui myös musiikkikirjoittajina. Ranta toi niin kutsutun tyylihistoriallisen tarkastelutavan Suomeen kirjasellaan *Musiikinhistoria pääpiirteittäin* (1933), ja 1950-luvulla hän julkaisi kaksiosaisen, samaan kokonaisnäkemykseen perustuvan teoksen *Musiikin historia* (Ranta 1950; 1956). Roiha väitteli tohtoriksi Krohnin metodeihin perustuvalla Sibelius-tutkimuksellaan 1941 (Roiha 1941), ja ennen vuonna 1955 tapahtunutta kuolemaansa hän ehti kirjoittaa 1950-luvun kiinnostavimpiin suomalaisiin musiikkikirjoihin lukeutuvan teoksen *On the Theory and Technique of Contemporary Music* (Roiha 1956). Tässä tutkimuksessa Roiha tarkastelee suomalaisittain siihen asti suurelta osin tuntematonta kirjallisuutta, mm. Arnold Schönbergin, Paul Hindemithin ja Heinrich Schenkerin tekstejä. Kirjassa viitataan Olivier Messaeniin ja analysoidaan Igor Stravinskyn teosta *Le sacre du printemps*.

Uusklassismi on kieltämättä epämääräinen käsite, mutta sen voidaan sanoa kuvaavan eri vivahteissaan musiikkia niin laajalta alalta

30 Tämä on yksi niistä aspekteista, joita Helena Tyrväinen käsittelee perinpohjaisessa Klami-tutkimuksessaan (Tyrväinen 2013).

kuin vuonna 1893 syntynyt Aarre Merikanto ja vuonna 1931 syntynyt Meriläinen. Monet säveltäjät ovat jääneet jälkipolville unhoon: Sulho Rannan tuotanto odottaa yhä laajaa arviointia, ja Tolosen, Sonnisen, Kuusiston ja kumppaneiden ryhmää voisi kutsua Suomen musiikin kadotetuksi sukupolveksi.

Modernismin varhainen tarina. Kutsun tässä ”modernismiksi” sitä ilmiötä, johon 1950-luvun Bergman tavallisesti liitetään. Hän toi dodekafonian, sarjallisuuden ja aleatoriikan Suomeen, ja hänen vana-vedessään uusiin ilmiöihin lähtivät mukaan omilla tahoillaan muun muassa Kokkonen, Rautavaara ja Meriläinen – ja taas muutama melko unohtettu säveltäjä kuten Nils-Eric Fougstedt ja Sulo Salonen.

Tässä ei ole tarpeen käsitellä modernismin koko tarinaa, jonka oletan olevan tuttu artikkelini lukijoille. Riittääköön, että todetaan sen olleen siis vain yksi osa 1950-luvun pluralistista kuvaa. *Aubade* oli yksi modernismin keskeisistä saavutuksista, ja nyt on syytä tutkia, miten 1950-luvun kuvaa ja *Aubaden* roolia voidaan selvittää erilaisten tulkintamallien avulla.

Aubade osana 1950-luvun loppupuolen kontekstia:
kolme mahdollista tulkintamallia

Tyylihistoria. Tyylihistoria on juurtunut musiikin historian kirjoitukseen niin vahvasti, ettemme aina edes havaitse siihen sisältyviä kätkeytyjä oletuksia ja ongelmia; tässäkin artikkelissa on edellä käytetty tyylimäärettä ”uusklassismi”.

Tyylihistorian tärkeä kehittäjä ja kokoaja, itävaltalainen musiikkitieteilijä Guido Adler, kirjoitti kaksi uraa uurtanutta metodikirjaa (*Der Stil in der Musik*, 1911, ja *Methode der Musikgeschichte* 1919) sekä toimitti teoksen *Handbuch der Musikgeschichte* (ensimmäinen painos 1924; Adler [toim.] 1924). Adler ei keksinyt tyylihistorian keskeisiä, muista taiteista lainattuja määreitä (”renessanssi”, ”barokki” ja niin edelleen), mutta äsken mainittu *Handbuch der Musikgeschichte* loi tyyliopiteettien varaan rakentuvan historiankuvan, jota monet myöhemmät tutkimukset ovat hyödyntäneet. Saksan ”modernia” musiikkia käsitelleessä jaksossa Paul A. Pisk (1924) tukeutui uuden musiikin tyylimääreisiin, joita olivat

muun muassa impressionismi, ekspressionismi ja uusklassismi ja joita myös muun muassa Ernst Bücken (1924) ja Hans Mersmann (1928) pohtivat 1920-luvulla.

Voisiko siis ajatella, että tyylihistoria selittäisi *Aubaden* historiallisen aseman ja sen, ”mitä” Bergman teki teoksen säveltäessään? Mielestäni tyylihistoria ei anna kunnollista vastausta tähän kysymykseen.

Adler ajatteli, että musiikkityyli noudattaa tyypillisesti ”organismimallia”: se syntyy, kehittyy huippuunsa ja antaa lopulta tilaa uudelle tyylille. Tyylihistorian taustalta voidaan lisäksi löytää ajatus, että niin kutsuttu ”ajanhenki” selittää kunkin tyylin luonteen. Oletuksena on, että esimerkiksi romantiikan aika oli romanttisen ajanhengen läpituokema, ja täten kaikki ajan kulttuuri oli saman ajanhengen ilmausta.

Tyylihistoria ei juuri auta meitä ymmärtämään 1950-luvun suomalaista musiikkikulttuuria tai edes sen yhtä keskeistä teosta. Mikä voisi olla ”ajanhenki”, joka selittäisi tuota pluralistista aikakautta? Varmasti *Aubadesta* voitaisiin löytää epämääräisiä yhteyksiä esimerkiksi ajan moderniin kuvataiteeseen, mutta mitään järkevää ajanhenkeä ei löydy selittämään sitä, mitä Bergman teki säveltäessään teoksensa. Joutuisimme välttämättä tekemään lukemattomia *ad hoc*-modifikaatioita, jotta saisimme muotoiltua ajanhengen, joka selittäisi *Aubadea*. Mikään yleinen tyyli-idea – edes teokseen liitetty epiteetti ”uusimpressionismi” – ei selitä kunnolla *Aubaden* luonnetta tai Bergmanin sävellystekoa 1950-luvun loppupuolen tilanteessa. – Tässä on myös huomautettava tyylin ja tekniikan erosta: dodekafonia ja sarjallisuus ovat tekniikoita eivätkä tyylejä. Molemmat sävellystekniikat sallivat monenlaisia tyylillisiä ratkaisuja, ajateltakoon vaikka kahta suomalaista dodekafonian klassikkoa, Bergmanin *Kolmea fantasiaa klarinetille ja pianolle* ja Rautavaaran kolmatta sinfoniaa (1961): molemmat noudattavat dodekafonista tekniikkaa, mutta ovat tyylillisesti kaukana toisistaan.

Rakennehistoria. Carl Dahlhausin rakennehistoria, jota hän kaavaili mm. teoksissaan *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) ja *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980) sekä yhdessä Helga de la Motte-Haberin kanssa toimittamassaan kirjassa *Systematische Musikwissenschaft* (Dahlhaus & de la Motte-Haber [toim.] 1982), voisi tarjota toisen selitysmallin *Aubaden* ymmärtämiselle.

Dahlhausin rakennehistoria pyrkii löytämään erilaisista historiallisista kokonaisuuksista tarkempia ja vankempia struktuureja kuin mihin perinteisesti musiikkitieteessä on totuttu. Usein rakenteilla on jokin yksi kokoava tekijä, joka selittää rakenteen muita komponentteja. Rakennehistoria ei lakaise historialliseen kokonaisuuteen kuuluvia poikkeavuuksia tai kummallisuuksia maton alle. Pikemminkin poikkeukset tulevat ymmärrettäväksi vasta suhteessa yleiseen rakenteseen.

Dahlhausin rakennehistoria sisältää monia аспекteja, joista läheskään kaikkia ei ole mahdollista käsitellä tässä. Otamme tässä esiin yhden näkökohdan, nimittäin Dahlhausin ajatuksen ”samanaikaisten ilmiöiden eriaikaisuudesta” ja ”eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta”. Dahlhausin mukaan musiikin historian rakenteet saattavat mennä päällekkäin siten, että historiankirjoitus – noudattaessaan Dahlhausin termien ”sisäistä kronologiaa” – kykenee näkemään yhtenä ajanhetkenä ikään kuin eri ajanhetkiin kuuluvia ilmiöitä. Tämä tuntuisi houkuttelevalta vaihtoehdolta tulkita Bergmanin tilannetta. 1950-lukuun osui useita ”eriaikaisia” ilmiöitä: uusklassismi, modernismi, perinteinen musiikintutkimus, ohjelmamusiikin kysymykset ja kansallinen sävellys- ja ajattelutapa. Tämän ajatuksen mukaan *Aubade* kuului vain modernismiin, muiden ollessa sen kanssa ”eriaikaisia” ilmiöitä.

Ajatus ei ole mahdoton, mutta mielestäni se jättää sivuun eräitä *Aubaden* kannalta olennaisia seikkoja, erityisesti teoksen ohjelmamusiikillisen idean. Äärimmillään – ja samalla epäilemättä väärinymmärrettynä – ajatus ”eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta” voisi nähdä *Aubaden* immuuniksi kaikelle muulle kuin ajan modernismille. Emme siis saa täyttää vastausta kysymykseemme Dahlhausin rakennehistorian tai ainakaan rakennehistoriaan sisältyvän ”eriaikaisten ilmiöiden yhtäaikaisuuden” käsitteen avulla.

Sävellystekniikan evoluutio. Otan esiin vielä kolmannen vaihtoehdon ennen kuin esitän oman tulkintani *Aubadesta*. Toisen maailmansodan jälkeisen avantgardemusiikin historia esitetään toisinaan sävellystekniikan evoluutioksi; uuden musiikin historian populaariesityksistä lähellä tällaista mallia ovat nähdäkseni esimerkiksi Paul Griffithsin kirja *Modern Music: The Avantgarde since 1945* (1981; ks. myös Griffiths 1995) ja

Jan Maegaardin meillä paljon luettu kirja *Musikalisk modernisme 1945–1962* (1964, suom. 1967). Jos yksinkertaistaminen sallitaan, niin tällainen historia tulkitsee musiikin kehityksen sävellysteknisten ongelmien ja niiden ratkaisujen ketjuksi: yksittäinen teos ratkaisee aikaisempien teosten jälkeensä jättämiä ongelmia ja samalla luo uusia ongelmia, joita myöhemmät teokset sitten ratkaisevat. Tämä malli muistuttaa tieteen historiaa (tosin hyvin naiivisti tulkittua sellaista), ja se vastaa myös Stockhausenin lausahdusta ”säveltäminen on tutkimista”.

Suomalaisesta sodanjälkeisestä musiikista voitaisiin hyvinkin löytää ketju, joka alkaisi sanokaamme Bergmanin teoksesta *Intervalles* (1949) ja jatkuisi ensimmäisten dodekafonisten kokeilujen kautta *Aubadeen* ja siitä eteenpäin, mukaan lukien myös muiden säveltäjien kuin Bergmanin saavutukset. Tämä selittäisi varmasti osan *Aubadesta* – mutta vain osan. *Aubade* oli lenkki sävellystekniikan kehitysketjussa, mutta jos haluamme ymmärtää sen ominaisluonnetta, meidän on asetettava se monipuolisempaan kontekstiin: meidän on otettava huomioon tuolloisesta historiallisesta tilanteesta monia erilaisia aspekteja, jotka selittäisivät *Aubadea* laajemmin kuin tyylin, rakennehistorian tai sävellystekniikan näkökulmasta. Näillä hahmottamisen metodeilla on kiistattomat ansionsa historiallisten kokonaisuuksien ymmärtämisessä, mutta ne eivät tee täyttä oikeutta *Aubadelle* 1950-luvun musiikkimaisemassa.

Aubade ”taisteluna aikaansa vastaan”

Ottakaamme tarkastelumme lähtökohdaksi kaukaa menneisyydestä löytyvä historianfilosofian esitys, nimittäin Friedrich Nietzschen kirjoitus *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, joka ilmestyi osana kirjoituskokoelmaa *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1872–76; Nietzsche 1964). Kirjoituksessaan Nietzsche käsitteli monia historiankirjoituksen näkökohtia. Yksi hänen oivalluksistaan koski niitä ongelmia, jotka sisältyvät yrityksiin hahmottaa ehyitä historian kokonaiskuvia. Erityiseksi vitsaukseksi Nietzsche koki tuolloin vahvana eläneen hegeliläisen ajatuksen, jonka mukaan ihmisyksilö on vain osa historian suurta hengen kehitysprosessia. Sen sijaan, että tutkisimme tällaista

kaiken peittävää prosessia, meidän täytyisi nähdä, kuinka historian merkittävät henkilöt ovat ”taistelleet aikaansa vastaan”. Edellä esitellyt kolme yleisesti hyväksyttyä ja tunnettua selitysmallia ongelmineen saavat tutkijan kenties havahtumaan, kuinka vahvasti olemme yhä tänä päivänä sidoksissa hegeliläiseen ajattelutapaan. Suurmiehillä – niin kuin Hegel heitä nimitti – oli toki tärkeä rooli hegeliläisessä historiankuvassa, mutta he olivat Hegelille vain hengen kehityksen ”vaikuttavia” syitä. Nietzsche näki merkittävät henkilöt radikaaleiksi taistelijoiksi, joita mikään suuri prosessi ei kahlitse. Menemättä tämän käsityksen ideologiseen painolastiin ja muihin ongelmiin, voimme tässä todeta, että meidän on tietenkin tunnettava historiallisen henkilön ”aika”, jotta voisimme tutkia, miten hän on taistellut ”aikaansa vastaan”. Tämä on se, mitä pyrin selvittämään seuraavassa. Osoittautuu, että *Aubade* oli paljon radikaalimpi ja monipuolisempi teos kuin mitä edellä käsitellyt selitysmallit pystyvät osoittamaan ja että monitahoinen ironia on olennainen osa tätä teosta.

Sarjallisuus ja orgaanisuuden idea. *Aubadella* ei ensi ajattelemalta tunnu olevan mitään kosketuskohtaa kansalliseen taiteeseen tai perinteiseen musiikintutkimukseen. Uskon kuitenkin, että sillä oli sekä negatiivinen että positiivinen kontakti näihin ilmiöihin.

Aubaden sarjallinen idea oli erittäin kaukana suomalaisen musiikintutkimuksen perinteisistä muoto- ja rakennekäsityksistä. Krohn perusti muoto-oppinsa eräänlaiseen klassistiseen estetiikkaan, ja hän arvosti erityisesti sävelteoksen orgaanisuutta ja puhdasmuotoisuutta. Krohn muun muassa kääntyi Wagnerin kannattajaksi vasta kun hän oli oppinut arvostamaan Wagnerin teosten muotoratkaisuja. Hän löysi esimerkiksi *Lohengrinistä* ansiokkaita rondomuotoja. Orgaanisuuden idea juontuu viimeistään valistusajan ja varhaisen 1800-luvun musiikkikirjoittelusta, ja siihen ovat vaikuttaneet niin Goethen kuin Hegelin kirjoitukset. Sonaattimuodon arvostus on tärkeä osa perinteistä muoto-oppia. Muoto-opin kehittäjä Adolf Bernhard Marx katsoi, että muototyypit ovat kehittyneet liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon, ja Krohn oli yksi niistä musiikinteoreetikoista, jotka allekirjoittivat saman näkemyksen. Sonaattimuoto nähtiin rakentuvan ensi sijassa temaattisesta materi-

aalista, ja Krohn lausui muoto-opissaan – alan saksalaiseen traditioon nojautuen – nykyihmistä jossain määrin huvittavalla tavalla, että sonaattimuodon pääteema edustaa miehisyyttä, sivuteema naisellisuutta ja lopputeema ”poikamaisuutta”.

Aubaden sarjallinen idea on epäilemättä omiaan lisäämään teoksen eheyttä, mutta ”eheys” on ymmärrettävä tässä joksikin muuksi kuin sellaiseksi orgaanisuudeksi, jota perinteinen musiikintutkimus ihaili. Temaattinen ajattelu oli ylipäänsä vierasta Bergmanin musiikille, ja yksi osoitus *Aubaden* radikaalisuudesta on sen riippumattomuus perinnäisistä muoto- ja rakenneideoista: tärkeää ei ole vain teoksen sarjallinen rakenne sinänsä, vaan myös periaatteellinen irrottautuminen vielä 1950-luvulla vahvana vallinneesta, mutta tuolloin jo sovinnaiseksi käymässä olleesta orgaanisuusihanteesta.

Suhde keskusteluun ohjelmamusiikista. Edellä todettiin, että Suomessa käytiin 1950-luvulla keskustelua ohjelmamusiikista ja musiikin sisältö-tulkinnoista. Monet ohjelmamusiikkiin liittyneet pohdinnat – erityisesti Krohnin ja Karilan tutkimukset – olivat kansallishenkisiä ja konservatiivisia.

Tässä kontekstissa saattaa vaikuttaa yllättävältä, että Bergman sävelsi teoksen, joka on luonteeltaan ohjelmamusiikillinen. En voi ottaa kantaa siihen, ajatteli hän tätä tulkintaa itse, mutta *Aubadesta* tuli väistämättä kommentti aikakautensa tilanteeseen. Valitsemalla teokselleen ohjelmamusiikillisen aiheen Bergman otti, tahtoi hän sitä tai ei, kantaa aikansa musiikkikeskusteluihin.

Ohjelmamusiikki – niin käsitteenä kuin historiallisena ilmiönä – herättää edelleen keskustelua ja kiistoja musiikkitieteilijöiden piirissä; keskustelut koskevat tyypillisesti sekä ohjelmamusiikin olemusta että oikeutusta. Musiikin periaatteellinen kyky – tai kyvyttömyys – esittää musiikinulkoisia aiheita on ollut viimeistään 1800-luvulta yksi sekä filosofisen että musiikinhistoriallisen keskustelun vakiintuneista kiistakysymyksistä. Ohjelmamusiikkiin liittyy vahvoja arvolatauksia: ei ole harvinaista, että niin kutsuttua absoluuttista musiikkia pidetään arvokkaampana kuin ohjelmamusiikkia. Nykyajan kulttuurinen musiikintutkimus on tuonut uusia näkökulmia ohjelmamusiikin problematiikkaan, ja monet nykypäivän tutkijat ovat halunneet päästä eroon

ohjelmamusiikin ja absoluuttisen musiikin välisestä mustavalkoisesta vastakkainasettelusta.

Aubade ei ole ohjelmamusiikkia siinä merkityksessä, että se kuvailisi tarkasti jotain musiikinulkoista asiaa tai tapahtumien ketjua. Mielestäni on kuitenkin perusteltua luonnehtia *Aubadea* ohjelmamusiikilliseksi teokseksi, ja 1950-luvun konteksti kaikkine ohjelmamusiikkiin liittyneine keskusteluineen antaa teokselle sellaisia merkityksiä, joita sillä ehkä ei olisi jossain toisessa kontekstissa.

Aubaden nimi ("Aamulaulu") on huomiota herättävä myös kansainvälisessä katsannossa. Darmstadtin koulukunnan säveltäjien sarjalliset teokset eivät tyypillisesti ole tällä tavoin nimettyjä. Stockhausenin ja Pierre Boulezin kaltaiset säveltäjät näyttävät välttäneet sarjallisissa teoksissaan sekä perinteisiä lajiniimiä (sonaatti, konsertto, sinfonia) että *Aubaden* kaltaisia luonnekuvauksia. Sävellettiin mieluummin sen tyyppisiä teoksia kuin *Structures I* (Boulez 1952), *Zeitmasse* (Stockhausen 1955–56) tai *Gruppen* (Stockhausen 1955–57). Vaikuttaa siis siltä, että samalla kun Bergman irrottautui suomalaisen musiikkiajattelun perinnäisestä orgaanisuuskäsityksestä, hän teki myönnytyksen ohjelmamusiikille ja otti etäisyyttä sarjallisuuden yleiseen imagoon.

Uusklassismi ja "uusi täsmällisyys". Edellä viitattiin uusklassismin mukanaan tuomaan "uuteen täsmällisyyteen" suomalaisessa sodan jälkeisessä säveltaiteessa. Eikä vain kotoisten säveltäjien uusklassismi, vaan myös Šostakovitšin teosten kaltainen neuvostomusiikki muutti suomalaisen musiikkikulttuurin soivaa kuvaa. Dodekafonian ja sitä seuranneen sarjallisuuden nousu 1950-luvulla liittyi etäisesti samaan ilmiöön. Siinäkin oli kyse täsmällisemmän ilmaisuuden ja täsmällisempien keinovarojen tuomisesta suomalaiseen musiikkiin – samalla irrottautettiin suomalaisen musiikin perinteisestä henkisestä maailmasta.

Edustiko *Aubade* "uutta täsmällisyyttä" varauksetta? Vaikka teoksen rakenne perustuu sarjalliseen ideaan, on hyvä palauttaa mieliin se arvio, että *Aubade* on ollut monien korvissa "uusimpressionistinen" teos. *Aubade* ei ollut täsmällisyyden estetiikan odotusarvon mukaisesti pointillistinen tai karun ankara sävellys, vaan kuten sen sointi on tuonut monille mieleen Debussyn orkesteriteokset, siis sen musiikkityylin, jota vastaan erityisesti uusklassismi – tai ainakin osa

siitä – nousi. Paavo Heininen käytti vuoden 1972 auktoritatiivisessa Bergman-artikkelissaan *Aubaden* yhteydessä luonnehdintoja ”soinnin pehmeys, värikkyyys ja suhteellinen konsonoivuus” (Heininen 1972, 9). Myös *Aubaden* ”ohjelmamusiikillisuus” tuo mieleen Debussyn: teoksen taustalla ei ole sen kaltaista kaunokirjallista aihetta, johon useimpien Franz Lisztin sinfonisten runojen nimet viittaavat, vaan Istanbulin aamusumu on eräänlainen hetken vaikutelma, jonka *Aubade* pyrkii tavoittamaan.

Lopuksi

Aubaden monitahoinen ironia avautuu edellä kuvatusta suhdeverkostosta. *Aubade* on kolmeen suutaan ironinen teos: se ironisoi sekä modernismia, kansallisia kysymyksiä että ”täsmällisyyden estetiikkaa” olemalla yhtä aikaa sarjallinen, ohjelmamusiikillinen ja ”uusimpressionistinen”. Teos hylkäsi ”perinteisen” suomalaisen musiikinteorian rakenneideat, mutta ohjelmamusiikillisuudessaan se toisaalta poikkesi siitä, mitä sarjallinen musiikki oli sellaisena kuin se tunnetaan esimerkiksi Boulezin tai Stockhausenin sävellyksistä. Ja siinä missä sarjallinen musiikki liittyi ideana sodanjälkeiseen ”uuteen täsmällisyyteen”, siinä *Aubade* oli monien korvissa tyyliltään ”uusimpressionistinen”.

Aubade ei ollut radikaali teos ainoastaan sarjallisen rakenneperiaatteensa ansiosta, vaan se taisteli edellä kuvatulla monitahoisella tavalla ”aikaansa vastaan”. Se perustuu sarjalliseen ideaan, mutta sen tyyli tuo mieleen Debussyn. Sillä on ohjelmamusiikillinen otsikko, mutta sen rakenneperiaatteet poikkeavat siitä, mihin suomalaisessa musiikissa oli siihen mennessä yleisesti totuttu. Tämä teos jos mikä pettää kuulijansa odotukset!

On tärkeää ymmärtää, että ironia ei ole välttämättä huumoria. Niin humoristisia kuin monet Bergmanin sävellykset ovatkin, ironia näyttäytyy *Aubadessa* ennen kaikkea tulkinnallisena moniulotteisuutena, ei sen kaltaisena huumorina kuin mitä vaikkapa Bergmanin tunnetuimpiin teoksiin kuuluva *Vier Galgenlieder* (1960) edustaa.

Karl Jaspers (1948 [1932], 540) kiteyttää ironian olemuksen leikinä, huumorina, pilkkana ja vakavuutena saksan kielellä:

Ironie tritt als Scherz auf und ist doch Ernst. Sie lässt keinen Ernst zu, der nicht auch Scherze unterworfen wird. Sie bedeutet die Gefahr, zu unverbindlichem Vernichten im Spotten hinabzugleiten. Sie ist die Sicherung vor dem Abgleiten zu unwahren Heiligsetzen von Objektivitäten. (”Ironia esiintyy leikkinä ja on kuitenkin vakavuutta. Se ei salli mitään vakavuutta, joka ei ole alisteinen leikille. Se merkitsee vaaraa suistua peruuttamattomaan tuhoamiseen pilkatessa. Se on vakuutus sitä vastaan, ettei luisuta sivuun ja aseteta objektiivisuutta epätodeksi pyhydeksi.”)

Kirjallisuus

Adler, Guido 1911. *Der Stil in der Musik*. Leipzig.

Adler, Guido 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig.

Adler Guido (toim.) 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.

Apajalahti, Hannu 1989. *Espressivosta Svanbildiin: Erik Bergmanin varhainen dodekafoninen tekniikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bergman, Erik 1976. Erik Bergman. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta suomentanut Erkki Salmenhaara. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava, 25–37.

Bergman, Erik – Chydenius, Kaj – Rydman, Kari 1966. Erik Bergman. Teoksessa *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 366–376.

Bücken, Ernst 1924. *Führer und Probleme der neuen Musik*. Köln.

Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.

Dahlhaus, Carl & de la Motte-Haber, Helga 1982 (toim.). *Systematische Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber Verlag.

Griffiths, Paul 1981. *Modern Music: The Avant Garde since 1945*. London: J M Dent & Sons.

Griffiths, Paul 1995. *Modern Music and after*. Oxford: Oxford University Press.

Heininen, Paavo 1972. Erik Bergman. *Musiikki II/1*. 3–24.

Heiniö, Mikko 1994. Erik Bergman. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toimittanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava, 24–36.

Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki. Suomen musiikin historia IV*. Porvoo: WSOY.

Jaspers, Karl 1948 [1932]. *Philosophie*. Zweite, unveränderte Auflage. Berlin: Springer-Verlag.

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

Krohn, Ilmari 1942. *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

- Krohn, Ilmari 1945. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1946. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius II*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1955. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formbau und Stimmungsgehalt I. Symph. 1–3*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1956. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formbau und Stimmungsgehalt II. Symph. 4–6*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1957. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formbau und Stimmungsgehalt III. Symph. 7–9*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Maegaard, Jan 1964. *Musikalisk modernisme 1945–1962*. Köpenhavn: Stig Vendelkaers.
- Mersmann, Hans 1928. *Moderne Musik seit der Romantik. Handbuch der Musikwissenschaft*. Wildpark-Potsdam: Athenaion..
- Nietzsche, Friedrich 1964 [1872–76]. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Sämtliche Werke in zwölf Bänden II*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Pisk, Paul A. 1924. Deutsche. Teoksessa Adler (toim.) 1924, 906–934.
- Ranta, Sulho 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta Sulho 1950. *Musiikin historia: Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet I*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho 1956. *Musiikin historia: Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet II*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ringbom, Nils-Eric 1955: *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.
- Roiha, Eino 1941: *Die Symphonien von Jean Sibelius. Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1956. *On the theory and technique of contemporary music*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Tawaststjerna, Erik 1960. *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Torvinen, Juha 2011. Hearing the Self through the Other. *Finnish Music Quarterly*. <http://www.fmq.fi/2011/12/hearing-the-self-through-the-other/> (luettu 17.10.2014).
- Torvinen, Juha 2012. Erik Bergman suomalaisessa nykymusiikissa. Esitelmä Erik Bergman -symposiumissa 21.11.2011. Kompositio 1/1, 3–8. http://composers.fi/uploads/kompositio/2012/Kompositio_1_2012_s.pdf (luettu 17.10.2014).
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Väisänen, A. O. 1951. Sibelius tutkimusongelmana. *Valvoja* 71, 60–68.

Musikin filosofia

Musiikillisen muodon ja ilmaisevuuden käsitteet Ernst Blochin teoksessa *Geist der Utopie* (1918/1923)

Musiikin ilmaisevuuteen (ekspressiivisyyteen)³¹ kytkeytyvät ongelmat ovat yksi modernin musiikkifilosofian suurista tutkimusaiheista. Musiikki – kuten taide yleensä – ei ole elävä olento, mutta se on kykeneväinen ilmaisemaan esimerkiksi tunteita. Tämän kysymyksen ulottuvuuksia on käsitelty erityisesti angloamerikkalaisessa kirjallisuudessa, jossa se on yhdessä musiikkiteoksen ontologian kanssa musiikkifilosofian ydinongelma.

Tässä artikkelissa pyrin analysoimaan musiikillisen muodon ja ilmaisevuuden käsitteitä Ernst Blochin nuoruudenteoksessa *Geist der Utopie* (1918/1923),³² johon sisältyy laaja musiikkifilosofiaa käsittelevä osa. Vaikka Bloch kuuluu 1900-luvun saksalaisen filosofian kaanoniin, hänen musiikki-ideoitaan ei ole käsitelty tyhjentävästi musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa. 1900-luvun saksalaisen filosofian klassikoista vain Theodor W. Adornolla on laajempi musiikkia koskeva tuotanto (Münster 1982, 147); silti monet kommentaarikirjat analysoivat Blochin ajatuksia menemättä syvemmälle musiikkiin.

Artikkelissani käsittelen aluksi eräitä Blochin filosofisen projektin keskeisiä käsitteitä ja ideoita. Sen jälkeen analysoin musiikillisen muodon ja ilmaisevuuden yhteyttä *Geist der Utopiassa*. Artikkelini kolmas

31 Tässä yhteydessä voidaan Elina Packalénin (2008, 32) mukaan puhua ilmaisusta, ilmaisevuudesta tai ekspressiivisyydestä. Käytän artikkelissani pääasiassa termiä ”ilmaisevuus”.

32 Käytän lähteenäni vuonna 1977 ilmestynyttä laitosta, joka on toisen painoksen (1923) uusintajulkaisu. Myös vuonna 1964 on julkaistu vastaava versio toisesta painoksesta.

osa seuraa muodon ja ilmaisevuuden rooleja Blochin historianfilosofissa, ja viimeinen osa käsittelee muodon ja ilmaisevuuden psykologista ja sosiologista merkitystä Blochin ajattelussa. Läpi tuotantonsa Bloch painotti musiikin olennaisesti ilmauksellista luonnetta. Hänen filosofiansa sisältää vahvoja sosiaalisia ja sosiologisia ideoita, ja voidaan olettaa, että musiikin muoto, ilmaisevuus ja sosiaalinen relevanssi kytkeytyvät olennaisella tavalla toisiinsa. Ruth Levitasin (2013, 221) sanoin Bloch ”katsoo, että se [musiikki] on sosiaalisesti ehdollistunein kaikista taiteista”.

Tämän kaltaisessa artikkelissa ei voida käsitellä kaikkia Blochin musiikkifilosofian keskeisiä näkökohtia. En analysoi tarkkaan peruserottelema musiikin ilmaisevuuden ja esittävyuden (representoiavuuden) välillä. Suurin osa Blochin argumentaatiosta keskittyy siihen, mitä kutsutaan ilmaisevuudeksi, mutta hän käsittelee ajoittain ohjelmamusiikkia ja musiikin esittävyyttä.³³ Viitataan vain lyhyesti Blochin kuuluisaan ”eriaikaisuuden” (*Ungleichzeitigkeit*) käsitteeseen, jota hän soveltaa eräisiin musiikillisiin ja kulttuuri-ilmiöihin (ks. esim. Korstvedt 2010, 44). Sama koskee hänen kiehtovia ajatuksiaan ajan kokemuksesta musiikissa. En yritä avata hänen monia esoteerisia termejään ja käsitteitään, joita musiikin yhteydessä ovat esimerkiksi ”rytmisen toonika” tai toisiaan seuraavien teemojen ”kontrapunkti” sonaattimuodossa. En myöskään aio seurata Blochin elämän tai uran vaiheita, jotka alkoivat hänen nuoruutensa Saksasta ja jatkuivat USA:han, DDR:ään ja lopulta, hieman ennen Berliinin muurin pystyttämistä Länsi-Saksaan. Tämän mukaisesti en kommentoi hänen reaktioitaan aikansa poliittisiin kysymyksiin ja suuntauksiin, esimerkiksi hänen näkemyksiään Neuvostoliitosta tai hänen sopeutumaton asennettaan DDR:n viralliseen akateemiseen tieteeseen.

Toivon, että artikkelini luo joitain uusia näkökulmia musiikin muodon ja ilmauksellisen luonteen problematiikkaan, kysymykseen musiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä ja Blochia koskevaan keskusteluun. Tulkitsen Blochin ideoita ensisijaisesti musiikkitieteen ja musiikinteorian kontekstissa. Väitän, että eräät Blochin musiikkifilosofian piirteet kytkevät hänen ajattelunsa musiikinteoriaan ja antavat

33 Bloch kritisoi *Geist der Utopiessa* ankarasti ohjelmamusiikillisia tulkintoja Beethovenin teoksista.

siten rationaalisen selkärangan hänen pohdinnoilleen musiikista, taiteesta ja niiden yhteiskunnallisesta luonteesta.

Käsitteitä ja lähtökohtia

Suuntautuneisuus tulevaisuuteen oli Blochin filosofisen projektin keskeisin lähtökohta ja periaate. Kaikki hänen yksittäiset ideansa kumpusivat hänen kiinnostuksestaan historian, tieteen, kulttuurin ja jopa luonnon tulevaisuusaspektia kohtaan. Hänen filosofiansa keskeiset käsitteet ovat ”utopia”, ”toivo”, ”ei-vielä-tietoinen” ja siihen liittyvä ”ei-vielä-oleva”. Näitä käsitellään teoksessa *Geist der Utopie*; Blochin mammuttimainen pääteos *Das Prinzip Hoffnung* (1959 [1954–55]) analysoi kyseisiä käsitteitä edelleen ja liittää niihin eräitä uusia ja olennaisia elementtejä (esimerkiksi ”utooppinen funktio” ja ”militantti optimismi”). *Das Prinzip Hoffnung* analysoi melkeinpä kaikkien ajateltavissa olevien elämänalueiden utooppista olemusta; teoksessa käsiteltyjen ilmiöiden asteikko ulottuu klassisista valtioteorioista taiteeseen ja musiikkiin ja jopa eräisiin aikakauden huumeisiin.

Bloch sai vaikutteita monista erilaisista lähteistä – hänen filosofiaansa voidaan kutsua eklektiseksi sanan positiivisessa merkityksessä. Keskeisiä vaikutteita tuli saksalaisen filosofian klassisesta perinteestä, erityisesti Hegeliltä ja Marxilta. Blochin tietoteoreettiset pohdinnat subjektin ja objektin suhteesta voidaan nähdä saksalaisen idealismin perinnöksi. Ne eivät ole saaneet vaikutteita vain hegeliläisestä ”identtisen” ja ”ei-identtisen” problematiikasta, vaan myös Schellingin varhaisesta identiteettifilosofiasta, joka pyrki todistamaan subjektin ja objektin poikkeuksellisen läheisen suhteen; Schellingin identiteettifilosofiassa subjekti ja objekti tulevat yhdeksi ”absoluuttisessa”. Blochin filosofiaa on joskus kutsuttu pejoratiivisesti ”identiteettifilosofiaksi”; tämä kritiikki vesittyä, kun otetaan huomioon viimeisen parin vuosikymmenen laaja ja positiivinen kiinnostus Schellingin filosofiaa kohtaan (varhainen esimerkki tästä kiinnostuksesta on Rang 2000).

Bloch siteeraa usein saksalaista varhaisromanttista kirjallisuutta (esimerkiksi Goethe ja Novalis), ja hän viittaa myös muun muassa Bertolt Brechtin teatteriteoriaan (Bloch 1959 [1954–55], 479–485).

Kommentaarikirjallisuudesta on löydettävissä erilaisia näkemyksiä Blochin suhteesta marxilaisuuteen. Häntä kutsutaan usein marxilaiseksi filosofiksi, mutta tämä näkemys on myös kyseenalaistettu ja on jopa väitetty, että Blochilla ei ole mitään yhteistä Marxin kanssa (ks. Horster 1980, 24–25). Ortodoksimarxilaiset kutsuisivat Blochia varmaankin revisionistiksi. Hänen otteensa Marxin filosofiaan muuttui hänen elämänsä aikana, romanttisen ja ekspressionistisen *Geist der Utopien* viimeisestä luvusta ”Karl Marx: der Tod, und die Apokalypse” (”Karl Marx: kuolema ja Ilmestyskirja”) *Das Prinzip Hoffnung* -teoksen huomattavasti johdonmukaisempaan marxilaisuuteen. Bloch viittaa silloin tällöin Marxiin (ja *Das Prinzip Hoffnung* -teoksessa ajoittain myös Engelson ja Leniniin), mutta hän tulkitsee Marxin ideoita vapaamielisesti, viitaten enemmänkin sellaisiin teksteihin kuin *Die deutsche Ideologie* tai *Thesen über Feuerbach* kuin *Pääomaan*. *Das Prinzip Hoffnung* -kirjassa Bloch kirjoittaa marxilaisuuden ”kylmästä” ja ”lämpimästä” virrasta; nämä käsitteet auttavat lukijaa ymmärtämään termin ”mahdollisuus” eri merkityksiä (Bloch 1959, 235–242).

Bloch halusi luoda humanin version marxilaisuudesta, joka alkuperäisessä muodossaan keskittyi yhteiskunnan taloudellisiin puoliin. Ideologiakritiikki oli Blochille olennainen osa marxilaisuutta jopa luonnon ja luonnontieteiden kohdalla (Schmidt 1985, 118). Blochin avoin tukeutuminen Raamattuun, kristilliseen teologiaan ja juutalaiseen mystiikkaan monimutkaistaa hänen suhdettaan marxilaisuuteen; tämä voidaan nähdä paitsi *Geist der Utopien* viimeisessä luvussa myös esimerkiksi tavassa, jolla hän analysoi Augustinuksen yhteiskuntakäsitystä *Das Prinzip Hoffnungissa*.

Aikakautensa virtauksista Blochilla oli kytköksiä myös psykologiaan, filosofiseen irrationalismiin ja eksistentialismiin.

Geist der Utopien mukaan utooppisen filosofian tärkeä lähtökohta on ”die Gestalt der unkonstruierbaren Frage”; kääntäisin tämän vaikeasti suomennettavan termin sanoilla ”kysymyksen, jota ei voida konstruoida, hahmo”. Tällaisella ilmauksella on selkeä yhteys filosofiseen irrationalismiin: voiko millään, mitä ei ole mahdollista konstruoida, olla hahmo? 1900-luvun varhainen irrationalismi oli samanaikainen ilmiö ekspressionismin kanssa, ja – kuten Tibor Kneif (1965, 289–290) on

huomauttanut – ekspressionismi oli Blochin utopiafilosofian olennainen edellytys.

”Ei-vielä-tietoinen” on avain Blochin psykologisiin vakaumuksiin. Hän näyttää hyväksyneen eräitä psykoanalyysin ideoita, mutta *Das Prinzip Hoffnungissa* hän kritisoi ankarasti psykoanalyyttistä lähestymistapaa, joka kohdistuu ”ei-enää-tietoiseen”. Blochin mukaan nälkä on seksuaalisten motiivien sijasta perusvoima, joka mahdollistaa ihmisen etenemisen utooppiseen ajatteluun. Freudilainen, seksuaalispainotteinen unien tulkinta tulee Blochin mukaan korvata tulevaisuuteen suuntautuvien päivänunien ja taideteosten ja muiden inhimillisten ilmiöiden ”ei-vielä-tietoisella” näkökohdalla. Utooppisten unien tukahtuneisuus poikkeaa täysin psykoanalyttisestä tukahtuneisuuden tulkinnasta: niiden tukahtuneisuus juontuu kapitalistisen yhteiskunnan epäkypsyydestä.

Blochin mukaan ”ei-vielä-tietoinen” nousee ”eletyn hetken pimeydestä”. Tässä meillä on kytkös eksistentialismiin, joka tyypillisesti painottaa välittömiä radikaaleja tekoja ja ratkaisuja. Eräillä eksistentialistisilla filosofeilla – esimerkiksi Karl Jaspersilla – oli alttius irrationalistiselle ajattelutavalle (Jaspersin tapauksessa myös psykologialle ja psykiatialle), joten Blochin tuotanto ja monet hänen aikansa filosofiset suuntaukset kohtasivat toisensa.

Bloch kirjoitti toistuvasti ”konkreettisesta utopiasta”, mutta hän vältti antamasta yksityiskohtaisia suuntaviivoja yhteiskunnan lopullisen utooppisen tilan saavuttamiseksi. Utooppinen filosofia ei ole profetia eikä suunnitelma (ks. esim. Tüns 1981, 67–75). Se ei ole utooppinen yhteiskuntamalli, jollaiseen esimerkiksi Thomas More tähtäsi, eikä yhteiskunta, joka voitaisiin konstruoida jonkinlaisesta alkutilasta käsin (siihen tapaan kuin John Rawls teki). Sen sijaan utopialla on oltava vahva yhteys todellisuuteen. Tämän yhteyden takaa marxilainen dialektinen materialismi.

Ilmaisevuus musiikillisen muodon funktiona

Geist der Utopien tyyli on emotionaalinen, melkein ekstaattinen, ja samaan aikaan raskas ja esoteerinen. Jaspersin lause ”musikaalisilta filosofeilta puuttuu filosofinen musiikki” soveltuu hyvin kuvaamaan

Blochin kirjaa (kuten se kuvaa myös ainakin osittain Schopenhauerin, Nietzschen ja Adornon kirjoitustyyliä). Teksti on täynnä metaforia, joista jotkin ovat auttamattoman hämäriä ja samalla vaikeita kääntää muulle kielelle. *Das Prinzip Hoffnung* on paljon systemaattisempi ja vähemmän vaikeatajuinen; samalla se edellyttää lukijalta laajaa saksalaisen kirjallisuuden ja filosofian samoin kuin länsimaisen kulttuurihistorian ylipäänsä tuntemusta.

On usein huomautettu, että sanalla ”muoto” on musiikista puhuttaessa useampi kuin yksi merkitys. Tätä voidaan valaista vertaamalla kahta kirjoittajaa, Eduard Hanslickia ja Hugo Riemannia.

Hanslick, jota tavataan kutsua ”formalistiksi”, tukeutui filosofiseen muotokäsitteeseen, joka oli saanut vaikutteita Immanuel Kantin ja G. W. F. Hegelin filosofiasta. Hanslickille muoto ei ollut hengen (*Geist*) ilmaisu; sen sijaan se oli itsessään henkeä, ei minkään ulkopuolisen ilmenemistä. Tästä syystä muoto saattoi olla sisältö, joka toteutuu itsessään sävelmateriaalissa (Dahlhaus 1967, 79–80.) Kaikki emotionaaliset tai muut vaikutteet, jotka tulivat teoksen ulkopuolelta, olivat irrelevantteja: soivina liikutetut muodot olivat musiikin ainoa legitiimi sisältö. (Epiteetti ”formalisti” tai ”formalismi” on jossain määrin ongelmallinen: Hanslickin lisäksi niin monenlaiset esteetikot kuin Kant, Roger Fry ja Igor Stravinsky on luokiteltu formalisteiksi. On käytännössä mahdollista löytää näiden ajattelijoiden yhteistä nimittäjää.)

Hugo Riemann, Hanslickin opposentti ja yksi merkittävimmistä musiikkitieteilijöistä kautta aikojen, tulkitsi ”muodon” musiikinteoreettiseksi ilmiöksi (esimerkiksi sonaattimuoto). Riemannin lähtökohtana oli saksalaisen muoto-opin (*Formenlehre*) perinne, joka juontui Adolf Bernhard Marxin tuotannosta ja tämän luomista muotojen oppikirjamalleista: liedmuoto, rondomuodot ja sonaattimuoto. Muoto-oppia voidaan luonnehtia muoto-opilliseksi realismiksi sanan ontologisessa merkityksessä: se pyrkii kodifioimaan muototyyppejä eräänlaisiksi platonisiksi ideoiksi; vastakohtainen tarkastelutapa, jota voidaan luonnehtia muototeoreettiseksi nominalismiksi, näkee muodot ikään kuin etiketeiksi, jotka voidaan kiinnittää partikulaarisiin musiikkiteoksiin.

Musiikinteoreettinen muotokäsitys, jota esimerkiksi A. B. Marx ja Riemann edustivat, ei poissulje sen enempää emotionaalista asen-

netta musiikkiin kuin filosofista spekulatiota koskien musiikin ja sen muotojen kehitystä. A. B. Marx ajatteli, että muototyyppit, jotka hänen teoriassaan kehittyivät liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon, olivat hegeliläisen hengen manifestaatioita, ja Riemann oli vannoutunut tunne-estetiikan kannattaja. Kirjassaan *Die Elemente der musikalischen Aesthetik* (1900) hän lähtee liikkeelle tyyppilliseen tapaan musiikin pienimmistä elementeistä, ja kirjansa lopussa hän päätyy sellaisiin kysymyksiin kuin esteettinen ”jäljittely”, ”kontrasti” (tai ”konflikti”) ja ”karakteristiikka ja sävelmaalailu”.

Hanslickin muotokäsityksessä muoto oli emotionaalisten ja muiden musiikinulkoisten vaikutteiden vastakohta. A. B. Marxille ja Riemannille muoto oli historianfilosofian ja emotioiden välttämätön vastinpari.

Geist der Utopien musiikkifilosofinen osa sisältää paljon tekstiä musiikin muodoista, ja käy ilmeiseksi, että – huolimatta filosofisista intresseistään – Bloch ymmärtää musiikin muodot sanan musiikinteoreettisessa merkityksessä. Kun hän puhuu ”muodosta”, hänellä on mielessään sellaisia asioita kuin fuuga tai sonaattimuoto. Lisäksi hän puhuu ”muodosta” kirjoittaessaan esimerkiksi ”dramaattisesta kontrapunktista”; monet teoreetikot epäilemättä kutsuisivat kontrapunktia mieluummin ”tekniikaksi” tai ”rakenteeksi” kuin ”muodoksi”. Bloch viittaa moniin aikansa musiikintutkijoihin ja -teoreetikoihin. Hän mainitsee Riemannin ja varhaisemmasta kirjallisuudesta Moritz Hauptmannin ”perustavanlaatuiset teokset” (ilmeisesti ensi sijassa *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853) (Bloch 1977 [1923], 125).

Ensisilmäyksellä näyttää, että Blochin käsitys erilaisista musiikillisista muodoista tukeutuu sovinnaisiin oppikirjamalleihin. Esimerkiksi hänen käsityksensä Haydnin sonaattimuodoista seuraa perinteistä tapaa nähdä teemat olennaisina muotoelementteinä: Haydn ei ”varsinaisesti keksinyt kaksiteemaista muotoa (Bloch 1977 [1923], 81)”. Nykyään ymmärrämme, että klassismin muotoajattelu perustui enemmänkin tonaaliseen ”leikkiin” kuin temaattiseen dualismiin.

Bloch ei ollut musiikkitieteen ammattilainen, mutta olisi epäreilua moittia häntä yksipuolisen amatöörimäisestä tai stereotyyppisestä muotokäsityksestä. Hänen innovatiivinen asenteensa ilmenee hänen käsityksessään muodon ja ilmaisevuuden suhteesta. Musiikinteoreettisilla

muodoilla – erityisesti sonaattimuodolla – on sisäänrakennettu dramaturgia, jonka tuloksena oli musiikin essentiaalisesti emotionaalinen luonne.

Ymmärtääksemme Blochin idean musiikillisesta ilmaisevuudesta meidän on syytä luoda silmäys yhteen hänen lähteistään, nimittäin Paul Bekkerin Beethoven-monografiaan (1911), johon Bloch viittaa toistuvasti.³⁴ Bekkerillä oli vahvan emotionaalinen kuva sankaristaan. Hänen kirjansa koostuu kahdesta laajasta osasta: ensimmäinen on Beethovenin elämäkerta (”Beethoven der Mensch”), ja jälkimmäinen keskittyy musiikinlajeittain Beethovenin teosten esteettiseen luonteeseen (”Beethoven der Tondichter”). Molemmat osat painottavat Beethovenin teosten emotionaalista ja ”poeettista” luonnetta. Tämä käy ilmi erityisen selvästi jälkimmäisen osan ensimmäisestä luvusta, joka käsittelee ”poeettista ideaa”. Bekker ei esitä lukijalle perinteisiä oppikirja-analyysseja, vaan sen sijaan hän kuvailee Beethovenin teoksia vapaasti yrittäen selvästikin tavoittaa Beethovenin kunkin teoksen ainutlaatuisen luonteen ja ilmaisevuuden. ”Poeettista ideaa” koskevaan osaan sisältyy ratkaiseva lause, joka auttaa meitä ymmärtämään Blochin käsitystä musiikin ilmaisevuudesta: Bekkerin (1913 [1911], 96) mukaan ”sonaatti on soittimellisen draaman muoto” (”Die Sonate ist die Form des instrumentalen Dramas”). Sonaatti siis toisin sanoen sisältää sisäänrakennettuja dramaattisia piirteitä, joista musiikin ilmaisevuus kumpuaa. Tässä ei ole mahdollista esittää minkäänlaista hypoteesia Bekkerin konkreettisesta vaikutuksesta Blochiin, mutta heidän ideoidensa samankaltaisuus auttaa ymmärtämään Blochin käsitystä muodosta ja ilmaisevuudesta: Bekkerin teksti voidaan nähdä ”merkityskontekstiksi” (Quentin Skinner), joka valaisee Blochin käsitystä erityisesti Beethovenista ja yleisesti musiikin ilmaisevuudesta. Blochin käsitys musiikin ilmaisevuudesta on samalla vahva esimerkki siitä tosiasiasta, että muoto musiikinteoreettisena ilmiönä on yhteensopiva emotioita painottavan musiikki-idean kanssa.

34 Benjamin M. Korstvedt huomauttaa *Geist der Utopien* ja Bekkerin kirjan *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (1918) samankaltaisuuksista.

Muoto, ilmaisevuus ja historianfilosofia

Edellä todetut seikat eivät ole koko totuus Blochin ilmaisevuuskäsityksestä. Tässä kohden on syytä siirtyä hänen näkemyksiinsä musiikin historiallisesta kehityksestä.

Bloch ei näytä olleen kovin kiinnostunut musiikin historian yksityiskohdista, ja hänen näkemyksensä eräistä musiikki-ilmiöistä ovat hyvinkin negatiivisia. Hän muun muassa vähättelee keskiajan ja renessanssin musiikkia, josta hänen mukaansa puuttuu kaikki merkitsevä ilmauksellisuus (Bloch 1977 [1923], 50–54).

Blochin ylimielinen tapa käsitellä historiallisia ilmiöitä tulee ymmärtää hänen yleisen tutkimusotteensa valossa: *Geist der Utopie* edustaa Arthur C. Danton (1985) sanoin ”substantiivista historianfilosofiaa”: siinä missä ”analyttinen” historianfilosofia tutkii historiallisen tiedon ja historioitsijoiden käyttämän kielen luonnetta, substantiivinen historianfilosofia kohdistuu historiaan ”itseensä”. Tunnettuja esimerkkejä substantiivisesta historianfilosofiasta ovat Hegelin ja Marxin teokset, joihin sisältyy myös substantiiviselle lähestymistavalle tyypillinen eskatologia (vapaus vs. kommunismi). Eräät Blochin lausunnot todistavat substantiivisen historianfilosofian luonteenomaista arroganssia. Substantiivista historianfilosofiaa voidaan kutsua myös ”spekulatiiviseksi”: se tarjoaa erilaisia ajatusmalleja pikemminkin kuin testattavia tosiasioita, jotka voidaan verifioida tai falsifioida ”tavallisten” historiallisten tutkimusmenetelmien avulla.

Geist der Utopiessa Bloch erottaa toisistaan kolme musiikin historian perusluonteista vaihetta. Hän kutsuu niitä saksan kielen sanalla *Teppich* (”matto”) – käsite, jonka Bloch itse kirjoittaa omaksuneensa Georg Lukácsilta. Kuten Benjamin M. Korstvedt osoittaa kirjassaan *Listening for Utopia in Ernst Bloch’s Musical Philosophy* (2010, 5–19), käsitteen ”matto” tausta on monimuotoisempi eikä käsite ole peräisin ainoastaan Lukácsilta, johon Blochilla oli hyvin monimutkainen suhde läpi elämänsä.

Kolmen maton sisältö on tiivistettynä ja vapaasti suomennettuna:

1. loputon itselle laulaminen, tanssi, kamarimusiikki
2. sulkeinen lied, Mozart tai *Spieloper* [viittaa ilmeisesti saksankieli-

seen *Singspiel*-ohjelmistoon], oratorio, ”Bach tai passiot” ja ”kaiken yläpuolella” fuuga

3. ”tapahtumamuoto, ”raskas, kaoottisempi, dynaamisesti symbolinen ooppera”, suuret kuoroteokset ja sinfonian ”Beethoven-Bruckner” (Bloch 1977 [1923], 65–.)

Bloch sijoittaa myöhemmin kirjassaan myös ”avoimen liedin” samoin kuin ”dramaattisen muodon” kolmanteen ”skeemaan”.

Kuten Carl Dahlhaus (1988 [1972], 492) on huomauttanut, kolme skeemaa kytkeytyvät toisiinsa dialektisesti. Esimerkiksi ”Paimenen sävelmä” *Tristanissa* kuuluu ”itselle laulamisen” piiriin, ja Bachin fuugateemat ennakoivat Wagnerin ”äärentöntä melodiaa”.

Voimme nyt nähdä, miten ”avoin lied”, ”dramaattinen muoto” ja ”tapahtumamuoto” asettuvat paikoilleen kolmannessa skeemassa.

Pysähtykäämme ”avoimeen liediin”. Käsite ei itsessään ole uusi tai innovatiivinen eikä taatusti ollut sitä myöskään *Geist der Utopien* kirjoittamisen aikaan. Esimerkiksi Franz Schubertin ja Carl Loewen laulutuotannoissa liedmuoto (siinä merkityksessä, jonka se sai A. B. Marxin toimesta) ja säkeistömuoto saivat rinnalleen läpisävelletyn liedtyypin. Tämä voisi olla yksi esimerkki Blochin kuuluisasta ”eriaikaisuuden” käsitteestä musiikin historiassa: ”avoin lied” kuuluu kolmanteen ja viimeiseen ”mattoon” huolimatta sen juurista 1800-luvun alun liedkulttuurissa.

Voimme nyt astua pykälää ylemmälle askelmalle Blochin musiikkifilosofian tulkinnassamme ja havaita muodon ja ilmaisevuuden suhteessa ilmenevän dialektisen asetelman. Perustavalla (tai systemaattisella) tasolla ilmaisevuus on muodon ja sen sisäänrakennetun dramaturgian funktio. Musiikin kehitykselle sellaisena kuin Bloch sen esittää lyö leimansa ilmaisevuuden jatkuva edistyminen kohti kolmatta ”mattoa”, jossa – kuten avoimen liedin tapaus osoittaa – musiikin konventionaaliset muototyypit tulevat kumotuiksi. Oman tulkintani mukaan Blochin historianfilosofia johtaa siihen, että ilmaisevuus lopulta tuhoaa perinteisten muotojen maailman.

Bloch ei näytä *Geist der Utopien* perusteella olleen erityisen kiinnostunut muuttamaan musiikin historian perinnäistä kaanoniam, vaan hän

kirjoittaa melkein pelkästään länsimaisen musiikin niin kutsutuista suurista säveltäjistä. Hänen näkemyksensä suurista säveltäjistä oli kuitenkin epätavallinen: sellaiset säveltäjät kuin Bach, Beethoven, Wagner ja Bruckner olivat eksentrisiä persoonallisuuksia, joilla ei ollut välttämättä mitään tekemistä välittömän aikakautensa tai ympäristönsä kanssa. Tätä todistaa jälleen hänen ideansa ”eriaikaisuudesta” musiikin historiassa, esimerkiksi Bachin musiikin samankaltaisuudesta gotiikan kanssa tai Beethovenin sukulaisuudesta barokin kanssa.

Wagnerilla oli erityinen merkitys Blochin filosofiassa. Kuten Dahlhaus (1988 [1972]) on huomauttanut, Blochin musiikkifilosofia on pitkälti Wagner-filosofiaa. Wagnerin ”transsendentaaliset” oopperat (*Tristan* ja *Parsifal*) näyttävät kiinnostaneen Blochia enemmän kuin säveltäjän ”tapahtumaoopperat” (esimerkiksi *Ring-tetralogia*). Wagnerin ja Brucknerin teokset toteuttavat lopulta ”dramaattisen muodon”, jossa ilmaisevuus vangitsee tavanomaiset musiikilliset muodot. Yksi Blochin lähteistä oli August Halm, jonka postuloimat ”kaksi musiikkikulttuuria” huipentuivat Brucknissa; tämän sinfoniat olivat synteesi yhtäältä Bachin fuugista ja toisaalta Beethovenin sonaateista. Bruckner näyttää olleet erittäin keskeinen säveltäjä myös Blochille.

Monet Bloch-tutkijat ovat kytkeneet Blochin filosofian ja erityisesti *Geist der Utopien* ekspressionismiin, joka kukoisti kirjan kirjoittamisen aikaan eurooppalaisissa taiteissa. Bloch mainitsee ekspressionismillä täällä, mutta hänen kirjaansa ei ehkä lopulta voi pitää varsinaisena ekspressionismin teoriana. Hän viittaa kirjassaan Schönbergiin teoreettikkona, mutta ei tutki Schönbergin sävellyksiä.

Ilmaisevuus, utopia ja musiikin yhteiskunnallinen relevanssi

Blochin lähestymistapa musiikkiin muodostaa monimutkaisen kokonaisuuden, joka yhdistää musiikkispesifisiä ideoita hänen utopiafilosofiansa joskus esoteerisiin käsitteisiin. Bloch – kuten myös Theodor W. Adorno – pyrkivät löytämään musiikin yhteiskunnallisen sisällön musiikkiteoksesta ”itsestään”. Toisenlainen musiikkisosiologia tutkii musiikin asemaa yhteiskunnassa ja sen rakenteissa ja on erityisesti sak-

salaisessa musiikkiteieteessä (muun muassa Tibor Kneif ja Dahlhaus) kiinnostunut musiikinlajien yhteiskunnallisesta ”paikasta”, ”sävyistä” ja merkityksestä.

Adornon näkemyksen mukaan musiikin yhteiskunnallinen luonne oli löydettävissä musiikin materiaalista ja sen yhteiskunnallisesta ”tendenssistä”. Materiaali on Adornon tapauksessa ymmärrettävä historiallisesti ja yhteiskunnallisesti muuttuvaksi musiikin fundamentiksi, ei luonnon periaatteeksi. Kirjassaan *Philosophie der neuen Musik* (1975 [1949]), Adorno näki erityisesti Schönbergin niin kutsutun vapaa-atonaalisen kauden toteuttavan oikeanlaista materiaalin tendenssiä. Kuten tunnettua, kaikki musiikki ei ollut Adornon mielestä yhtäläisesti merkityksellistä – Wagner, Sibelius ja Stravinsky ovat tunnettuja esimerkkejä säveltäjistä, joiden musiikki ilmensi vääränlaista yhteiskunnallisuutta. Adorno luki nuorena *Geist der Utopien* ja hän omaksui eräitä perustavanlaatuisia ideoita Blochin teoksesta; tällainen oli Ivan Boldyrevin (2014, 170) mukaan näkemys musiikkiteoksesta ei-identtisenä ja ei-käsitteellisenä entiteettinä.

Jos noudatamme kolmijakoa, jolla Dahlhaus valaisi musiikinteorian aluetta, Blochin filosofia oli erikoinen yhdistelmä regulatiivisia, spekulatiivisia ja analyttisiä ideoita musiikista. Hän oli halukas käyttämään musiikinteoreettista terminologiaa ja puhumaan ”musiikinteoriasta”, toisinaan hämäriksi jäävillä sanamuodoilla (esimerkiksi ”filosofinen musiikinteoria”). Kontrastina Hanslickiin ja Riemanniin nähden voimme luonnehtia Blochin ilmaisevuusihannetta *eloisaksi ja pidäkkeettömäksi ilmaisevuudeksi*. Tässä valossa tulee ymmärrettäväksi, miksi saksalainen musiikin historian yleisesitys *Europäische Musik in Schlaglichtern* (1990) kuvaa 1970-luvun emotionaalisesti vapaata musiikkia otsikolla ”Das Prinzip Bloch”.

Yksi Blochin olennaisimmista ideoista ja ideaaleista oli taiteen autenttisuus. Taiteen tuli myötävaikuttaa ihmisyksilön ”itsensä kohtaamiseen” (*Selbstbegegnung*) ja ”kotiintuloon”, mikä kytkee Blochin filosofian suureen länsimaisen filosofian ja psykologian ideaan yksilön itsetunteuksesta. Musiikki, joka on olennaisesti utooppinen ja ekspressiivinen taide, on Blochin filosofian valossa itsessään ei-ideologisen yhteiskunnallisen informaation väline, joka kumpuaa ”eletyn hetken pimeydes-

tä”. Tässä voimme nähdä, kuinka musiikilla on yhteys sekä ihmisen rationaaliseen että irratoriaaliseen olemiseen. Eletyn hetken pimeys on utopian ja itsensä kohtaamisen irratoriaalinen ja ei-käsitteellinen lähde, mutta tämä irratoriaalisuus on dialektisesti kytköksissä musiikin muotoihin, jotka ovat musiikinteoreettisia ja samalla dramaattisia olioita.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1975 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bekker, Paul. 1913 [1911]. *Beethoven*. Zweite Auflage. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Bekker, Paul 1918. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Bloch, Ernst 1959 [1954–55]. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1977 [1923]. *Geist der Utopie*. Zweite Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boldyrev, Ivan 2014. *Ernst Bloch and his Contemporaries: Locating Utopian Messianism*. London: Bloomsbury.
- Dahlhaus, Carl 1967. *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1988 [1972]. Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners. Teoksessa Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag, 483–494.
- Horster, Detlef. 1980. *Bloch zur Einführung*. Hannover: SOAK.
- Kneif, Tibor 1965. Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus. Teoksessa *Ernst Bloch zu ehren*. Toim. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 277–326.
- Korstvedt, Benjamin M. 2010. *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levitas, Ruth 2013. Singing Summons the Existence of the Fountain: Bloch, Music, and Utopia. Teoksessa *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. Toim. Peter Thomson & Slavoj Žižek. Durham; NC: Duke University Press, 219–245.
- Münster, Arno 1982. *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Packalén, Elina 2008. Musiikki ja ekspressiivisyys. Teoksessa *Johdatus musiikkifilosoofiaan*. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Tampere: Vastapaino, 32–67.
- Rang, Bernhard 2000. *Identität und Indifferenz: Eine Untersuchung zu Schellings Idenitätsphilosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Riemann, Hugo 1900. *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*. Berlin & Stuttgart: W. Spemann.
- Schmidt, Burghart 1985. *Ernst Bloch*. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- Schnaus, Peter (ed.) 1990. *Europäische Musik in Schlaglichtern*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag.
- Tüns, Gerhard. 1981. *Musik und Utopie bei Ernst Bloch*. Vaitöskirja, Freie Universität, Berlin.
- Zudeick, Peter. 1985. *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*. Moos: Elster.

Musiikin historianfilosofia

Moni musiikin historian tutkija ja ystävä lienee tänä päivänä sitä mieltä, että historianfilosofia on aikansa elänyt suuntaus: se assosioituu helposti pompöösiin spekulatioon ja mielivaltaisiin ennusteisiin historian lopullisesta päämäärästä. Kannattaa kuitenkin muistaa, että historianfilosofialla on ollut keskeinen rooli nykyaikaisten musiikkikäsitteiden synnyssä: se on ollut yksi tekijä, joka on vaikuttanut paitsi musiikin historian myös musiikinteorian, musiikkisosiologian ja etnomusikologian muotoutumiseen nykyaikaisiksi tutkimusaloiksi. Ja vaikka historianfilosofia saattaa tuntua menneisyyteen jääneeltä ilmiöltä, se on vaikuttanut myös uuden musiikin imagoon: Ernst Blochin, Theodor W. Adornon ja Leonard B. Meyerin kaltaisten kirjoittajien pohdinnat ovat muovanneet kuvaa, joka meille on syntynyt 1900-luvun musiikista.

Mitä historianfilosofia sitten on? Yhden määritelmän mukaan filosofia käsittelee *yleisiä ja perustavia* kysymyksiä. Kysymys ”käyttävätkö kaikki ihmiset sukia?” ei ole riittävän yleinen kuuluakseen filosofian alaan: se koskee vain ihmisiä ja sukia ja on sitä paitsi – ainakin periaatteellisella tasolla – selvitettävissä tutkimalla empiirisesti ihmisten pukeutumistottumuksia. Sen sijaan kysymys ”onko jumala olemassa?” on filosofinen, vaikka se koskeekin ehkä vain yhtä oliota: jumalan oletetaan määritelmän mukaan vaikuttavan kaikkeen, siis olevan maailman perustava tekijä – kysymys jumalan olemassaolosta saa tarkemman muotonsa vasta tämän oletuksen valossa. Muita tyypillisiä yleisiä ja perustavia ongelmia ovat muun muassa kysymykset syyn ja seurauksen lain yleispätevyydestä, ihmisen vapaasta tahdosta tai musiikin olemuksesta. Historianfilosofia voidaan määritellä tutkimukseksi, joka kohdistuu historian yleisiin ja perustaviin kysymyksiin.

Filosofia määritellään usein myös eräänlaiseksi metatason tutkimukseksi: tämän näkemyksen mukaan filosofia ei kohdistu asioihin ja olioihin sinänsä, vaan ainoastaan näitä käsitteleviin uskomuksiin ja

kieleen. Tämä vastaa pitkälle ainakin nykyajan angloamerikkalaista filosofiaa, mutta ei sovi sellaisenaan kaiken historianfilosofian luonnehdinnaksi. Merkittävä osa historian filosofista tutkimusta on käsitellyt historian itsensä rakenteita ja voimia; se on kohdistunut ikään kuin ”suoraan” historiaan eikä vain historiankäsitelyyn ja historiaa koskevaan kieleen.

Tässä voidaan havaita termin ”historia” kahtalainen merkitys. ”Historia” viittaa paitsi menneisyyden tapahtumiin myös tapaamme ymmärtää menneisyyttä: siis historiankirjoitukseen sanan laajassa mielessä. G. W. F. Hegel käytti edellisestä (”objektiivisesta historiasta”) nimitystä *historia res gestae* ja jälkimmäisestä (”subjektiivisesta historiasta”) nimitystä *historia rerum gestarum*. Tähän sisältyi hänen mukaansa syvällinen historiaa koskeva seikka: kaikki menneisyys ei hänen mukaansa ole historiaa – menneisyydestä tulee historiaa vasta kun se ymmärretään historiaksi. (Hegel 1978, 61.)

Historianfilosofia jaetaan perinteisesti kahteen lohkoon. *Spekulatiivinen historianfilosofia* on juuri edellä kuvatun kaltaista tutkimusta, joka pohtii historian suuri linjoja ja päämääriä. Tämän suuntauksen klassikoita ovat muun muassa Hegel ja Karl Marx. Molemmilla oli vankka uskomus historian tapahtumien alla vallitsevaan suureen kehityskulkuun; Hegel hahmotti tämän kulun idealistisesti, Marx materialistisesti. Termi ”spekulatiivinen” saattaa antaa ensi kuulemalta negatiivisen kuvan tämän suuntauksen luonteesta. Haluan kuitenkin käyttää tätä termiä paitsi siksi, että se esiintyy monissa historiantutkimuksen perusteita käsittelevissä kirjoissa, myös siksi, että termi tarkoittaa yhdessä perusmerkityksistään filosofista ajattelua, jota ei voida kokeellisesti todistaa. Spekulaatiivisen historianfilosofian suhde historiaan on juuri tällainen: se etsii välittömän todistettavuuden tuolla puolella olevia historian yleisiä voimia ja kehityskulkuja.

Analyttinen historianfilosofia kohdistuu pikemminkin historiantutkimukseen ja -käsitelyyn kuin historian kulkuun sinänsä; se on siis edellä kuvatun kaltaista metatason tutkimusta. Kuuluisia analyttisen historianfilosofian edustajia ovat muun muassa Arthur C. Danto, William Dray ja F. R. Ankersmit. Tyypillinen analyttisen historianfilosofian kysymys on kausaalisuuden merkitys historiassa. On kysytty, voitai-

siinko ihmisten historiallisia tekoja selittää samaan tapaan yleisten lakien avulla kuin mihin luonnontieteissä on pyritty. On jopa väitetty, että tällainen selittäminen kattaa viime kädessä kaikki historialliset tapahtumat. (Tämän käsityksen tunnetuin edustaja oli C. G. Hempel.) Muita analyyttisen historianfilosofian kysymyksiä ovat muun muassa historiallisen kerronnan luonne, historioitsijan suorittamien valintojen kriteerit sekä ylipäänsä mahdollisuutemme saavuttaa yleispätevää historiallista tietoa. Viime kädessä analyyttinen historianfilosofia on siis pitkälle historiantutkimuksen metodologiaa, ja sitä on harrastettu paitsi anglosaksisessa tieteenfilosofiassa myös lukemattomissa historian metodioppaissa.

Erottelu spekulatiivisen ja analyyttisen historianfilosofian välillä kuvastaa termin ”historia” kaksoismerkitystä. Spekulatiivinen historianfilosofia on historiallisten *tapahtumien* filosofiaa, analyyttinen taas *historiantutkimuksen* tai *historiatieteen* filosofiaa.

Juuri analyyttisen historianfilosofian piirissä on esitetty epäilyjä historiallisen spekulatiivisen mielekkyydestä. Tunnetuin esimerkki tästä lienee Arthur C. Dantonin kirja *Analytical Philosophy of History* (1964; kirjan täydennetty laitos ilmestyi vuonna 1985 nimellä *Narration and Knowledge*). Danto esittää kirjassaan, että spekulatiivinen – tai kuten Danto sitä kutsuu ”substantiivinen” – historianfilosofia ei ole vain epäilyttävää, vaan se on suorastaan mahdotonta. Danto katsoi, että erityisesti spekulatiiviselle historianfilosofialle ominaiset ennustukset ovat mielettömiä: ne eivät täytä tieteellisen ennustuksen kriteereitä sellaisina kuin nämä ymmärretään esimerkiksi luonnon- ja yhteiskuntatieteissä. Esimerkki tällaisesta on Hegelin filosofiaan sisältyvä usko tulevaisuudessa koittavaan vapauden tilaan, jossa hengen itsetiedostus toteutuu lopullisesti.

Keskityn tässä artikkelissa musiikin piirissä harjoitettuun spekulatiiviseen historianfilosofiaan. Tämä ratkaisu johtuu ennen muuta siitä, että suuri osa musiikin historian alalla harjoitetusta filosofoinnista on ollut luonteeltaan spekulatiivista (esimerkkejä analyyttistä suuntaa lähestyvistä teoksista ovat lähinnä eräät alan metodikirjat Dahlhaus 1977; Sarjala 2002; nämäkin kirjat ovat tosin vahvasti riippuvaisia mannermaisen filosofian traditioista). Viime vuosina musiikinhisto-

rian tutkimukseen on tullut monia uusia ja kiinnostavia suuntauksia kuten mikrohistoria, muusikoiden ja musiikkipedagogien elämäker-
tojen tutkimus, feministinen musiikinhistoria sekä populaarimusiik-
in historia. Historiallinen spekulatio ei ole ollut näille suuntauksille
täysin vierasta. Esimerkiksi feministinen musiikinhistoria on ollut
kiinnostunut muun ohella myös teoreettisista kysymyksistä. En kui-
tenkaan käsittele näitä suuntauksia tässä, vaan pyrin menemään alan
alkulähteille toivoen, että ne toisivat lisävalaistusta myös nykyajan
musiikintutkijoille.

Käsittelen seuraavassa ensin Hegelin vaikutusta musiikkikäsit-
tykseen. Sitten siirryn tarkastelemaan Richard Wagnerin, Ernst Blochin ja
Theodor W. Adornon historiallisia teorioita. Nämä teoriat ansaitsivat
kukin oman kirjansa, joten voin käsitellä niitä vain pääpiirteiltään. Ne
toimivat tässä yhteydessä esimerkkeinä filosofien ja musiikkihenkilöi-
den tavasta hahmottaa musiikinhistorian suuntaviivoja. Spekulaatiivinen
historianfilosofia tarjoaa musiikin alalla toki monia muitakin esimerk-
kejä, esimerkiksi Max Weberin teorian musiikin kasvavasta rationaali-
suudesta länsimaisessa kulttuurissa tai Leonard B. Meyerin laatiman
jaottelun postmodernin musiikkikulttuurin suuntauksista. Näihin en
kuitenkaan tässä yhteydessä kajoa. Lopuksi esitän pohdintoja histo-
rianfilosofian esiintymisen syistä musiikkikirjallisuudessa sekä sen
relevanssista tämän päivän tutkijoille.

Hegelin vaikutus

Georg Wilhelm Friedrich Hegelillä (1770–1831) oli erityisesti 1800-luvun
alkupuolella merkittävä vaikutus länsimaiseen, erityisesti saksalaiseen
kulttuuriin: aatteisiin, tieteeseen, historiankäsitelyyn, taiteeseen ja
taidekäsitelyyn. Hän oli yksi tärkeimmistä vaikuttajista, joiden ansio-
sta 1800-luvusta tuli historiantutkimuksen suuri vuosisata. Historiaa
oli toki harrastettu runsaasti jo valistusaikana, mutta 1800-luku toi
tutkimukseen mukaan tarkan työskentelyn lähteiden parissa sekä run-
saasti uusia ja meidän päiviimme vakiintuneita käsitelyjä historian
aikakausista (esimerkiksi Jacob Burckhardtin luoma renessanssi-idea,
joka vaikutti muun muassa A. W. Ambrosin jättiläismäiseen musiikin-

historiateokseen [1862–1878]). Kaikki 1800-luvun historiantutkimuksen uudet piirteet eivät tietenkään olleet suoraa Hegelin vaikutusta. Hegel ei esimerkiksi harrastanut tarkkaa lähdetutkimusta – niin kiinnostunut kuin muuten olikin länsimaisen kulttuurin kehityksestä.

Hegel sai myös vastustajia: saksalainen historioitsija Leopold von Ranke korosti, että kaikki aikakaudet ovat samanarvoisia; kenelläkään ei ole oikeutta alistaa historian aikakausia laajoille kaavailuille ihmiskunnan päämäärästä. Rankelta on myös peräisin kuuluisa lausahdus, että historian tulee kuvata asiat sellaisina kuin ne ”oikeasti olivat”; tätä näkemystä on sittemmin kritisoitu näiiviksi.

Hegelin ajattelun perusta on *idealismi*. Juuri tämä oli se piirre, jonka Karl Marx halusi ”kääntää pääläelleen” materialismiaan luodessaan. Filosofisen idealismin mukaan todellisuus on henkinen – se ei ole henkinen vain objektina sinänsä, vaan se on henkinen myös sikäli, että se on ymmärrettävissä vain ihmismielen luomuksena. Hegel ei kuitenkaan uskonut idealisminsa olevan solipsismia, näkemystä, jonka mukaan maailma ei olisi muuta kuin yksilön satunnaisia ja subjektiivisiä vaikutelmia. Tärkeä osa Hegelin idealismia oli usko tiedon identtisyyteen: tietoaktissa mieli ja maailma saavuttavat parhaimmillaan identtisyyden.

Hegel uskoi, että myös historia on henkistä – tarkemmin sanottuna hengen itsetiedostuksen lisääntymistä. Historian henki ei ole vain yksittäisten ihmisten henkisyyttä, vaan se on jotain universaalia ja yksilöt ylittävää. Hengen itsetiedostus kehittyy erilaisten vaiheiden kautta. Lopullinen päämäärä on vapaus. Hegel ei kuitenkaan ymmärtänyt vapautta liberalistiseksi yksilön vapaudeksi, joksi me sen helposti miellämme. Vapaus oli hänelle sitä, että yksilön ja yhteiskunnan edut lyövät kättä – tässä nähdään Hegelin mieltymys vahvaan valtioon. (Ks. Taylor 1975, 398–.)

Järki tulee Hegelin filosofiassa lähelle hengen käsitettä. Myös järki on historiallinen ilmiö. ”Absoluuttisessa järjessä” yksilöllinen järki tavoittaa lopulta absoluuttisen yleisyyden.

Dialektiikka on Hegelin filosofian tunnetuimpia ja pahiten väärinymmärrettyjä asioita. Hegelin dialektiikka oli ennen kaikkea filosofisten käsitteiden analyysia; hän ei ollut innostunut esimerkiksi ajatuksesta,

että luonto sellaisenaan noudattaisi dialektiikan lakeja. Dialektiikassa käsite puretaan vastakohtakseen. Tästä päästään korkeampaan käsitteeseen, joka ikään kuin sisältää kaksi edellistä käsitettä (niin kutsuttu kieltämisen kieltämisen periaate). Täten esimerkiksi ”olemisesta” päästään ”ei-olemiseen” ja näistä yhdessä ”joksikin tulemiseen”. Hegel ei käyttänyt filosofiaansa usein liitettyjä ”teesin”, ”antiteesin” ja ”synteesin” käsitteitä, vaikka monet hänen dialektisista rakennelmistaan muistuttavat tätä mallia. Hegelin idealismilla ja dialektiikalla on ollut suuri vaikutus edempänä käsiteltäviin Blochiin ja Adornoon, vaikka nämä eivät hyväksyneetkään Hegelin ideoita kritiikittä.

Hegelin perustavin anti taidefilosofian alalla oli se, että hän *toi ajattelun* täysin uudella tavalla taidekäsitteeseen. Taide ei Hegelin jälkeen voinut olla enää pelkästään käsityötä, muotojen leikkiä tai viihdykettä. Ajattelusta tuli taidefilosofian keskeinen kategoria. Myös taide oli Hegelille henkistä. Hänen mukaansa taide kuuluu ”absoluuttisen hengen” alueelle; absoluuttisessa hengessä on kysymys täydellisestä itsetiedotuksesta. (Bungay 1984, 26–34.) Hegel asetti taiteet historialliseen ja systemaattiseen järjestykseen: ensimmäisenä tässä luokituksessa olivat kuvaamataiteet, näitä seurasi musiikki, ja korkeimman sijan tässä hierarkiassa sai kaunokirjallisuus. Musiikilla oli kuitenkin Hegelin taidefilosofiassa yhdessä mielessä erityisasema: se ilmensi parhaiten ihmisen ”sisäisyttä” (Nowak 1971, 145–153).

Taide ei Hegelin mielestä ollut ”absoluuttisen järjen” korkein tai puhtain ilmentymä: uskonto ja filosofia asettuivat sen yläpuolelle. Tämä ajatus ei ole Hegelin filosofiassa täysin kirkas: epäselväksi jää, oliko kyse varsinaisesta arvojärjestyksestä vai ainoastaan korkean abstraktista ajattelumallista, joka ei väitä, että taide tulisi tarpeettomaksi sen jälkeen kun ihmiskunta on saavuttanut filosofian kehitysasteen. (Bungay 1984, 71–89.)

Tärkeäksi taiteen mittapuuksi Hegelin filosofiassa tuli totuus: taide ei ollut enää pelkkää kauneutta, vaan se välitti henkeä koskevaa tietoa. Tällä näkemyksellä oli suuri merkitys 1800-luvun musiikkikäsitteelle. Lukuisat ajattelijat – etunenässä Arthur Schopenhauer, joka tosin piti itseään Hegelin kilpailijana – uskoivat, että taide välittää tietoa metafysisestä ”absoluuttisesta”.

Hegelillä oli suuri vaikutus musiikkikulttuuriin erityisesti saksankielisissä maissa.³⁵ Saksalainen musiikinteoreetikko Moritz Hauptmann – joka toimi muun muassa Richard Faltinin teoriaopettajana – kehitti intervaleja ja sointuja koskevan erikoislaatuisen järjestelmän, joka perustui Hegelin dialektiikkaan. Franz Brendel – Lisztin ja Wagnerin vankkumaton kannattaja – kirjoitti laajan musiikinhistoriateoksen (1852), jossa hän kylmän rauhallisesti asetti musiikin Hegelin tavoin runouden alapuolelle. Hegelin vaikutus näkyi myös Wagnerin vastustajan Eduard Hanslickin kirjassa *Vom Musikalisch-Schönen* (1. p. 1854). Varsinkin kirjansa ensimmäisessä painoksessa Hanslick korosti useaan otteeseen musiikin henkistä luonnetta.

Otan tässä tarkemmin esille kaksi esimerkkiä Hegelin vaikutuksesta: Adolf Bernhard Marxin luoman muoto-opin ja 1900-luvun vaihteen ja alun suomalaisten musiikinhistorioitsijoiden kansallisen historian näkemyksen.

A. B. Marx (1795–1866) oli berliiniläinen musiikinteoreetikko ja -historioitsija, joka on tullut tunnetuksi ennen kaikkea musiikin muotoja koskevista teorioistaan. Marx loi, pitäen esikuvinaan Beethovenin sävellyksiä, teorian musiikin muotojen ”rautalankamalleista”. Marxin mukaan musiikin keskeiset muodot ovat kehittyneet historiallisesti liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. (Ks. esim. Burnham 1989, 261; Dahlhaus 1988, 341–342; Dahlhaus 1989, 218–219.) Tämä käsitys on vaikuttanut suuresti myöhempään musiikinteoriaan; vielä Ilmari Krohn uskoi tähän kehitysmalliin (Huttunen 1993, 133–139).

Beethovenin teosten käyttäminen muototeorian esimerkkeinä on tuttua musiikkianalyysin kursseilta vielä tänä päivänä. Korkeimman sijan Marxin muototeoriassa sai ”fantasia”, joka oli eräänlainen kaikkien muotojen synteesi ja jota ei ollut vielä toteutettu musiikissa.

Marx ei ollut kiinnostunut niinkään yksittäisten musiikkiteosten muotojen hienouksista kuin muodoista teoreettisina olioi-

35 Musiikissa historiallisuuden nousu ei koskenut vain kirjoittelua, vaan myös käytännön musisointia: tavaksi vakiintui koota konserttiohjelmat historiallisista teoksista. Näin syntyivät niin sanottu ”musiikkiteosten museo” (Goehr 1992) ja musiikinhistorian kaanon.

na – tämä oikeuttaa kutsumaan hänen luomaansa tutkimus alaa ”muoto-opiksi” erotuksena ”musiikki-” tai ”muotoanalyysista”. On erotettu toisistaan muotoanalyttinen nominalismi ja realismi. Edellinen näkee muotorakenteet vain nimilapuiksi, joilla voidaan tavoittaa teosten yksilölliset piirteet: ”sonaattimuoto” ei merkitse tälle suuntaukselle abstraktia muototyyppiä, vaan eräänlaista etikettiä, jolla voidaan valaista yksittäisen sävellyksen erityispiirteitä. Jälkimmäinen – siis juuri muoto-oppi – tutkii muotoja ikään kuin platonisen ideamaailman tasolla. Marxin jälkeen muoto-opin kuuluisia edustajia ovat olleet Hugo Riemann ja Suomessa Ilmari Krohn.³⁶ Marx oli vankkumaton hegeliaani. Hän uskoi, että muototyypit ovat järjen ilmenemisiä historiassa (ks. Marx 1842, 5–8). Ne eivät ilmennä ensi sijassa säveltäjien yksityistä järkeä vaan musiikin ja taiteen historian yleistä järjellistä olemusta. Sittenmin hegeliläiset lataukset ovat pikkuhiljaa karisseet muototeoriasta ja -analyysista. Ne on kuitenkin syytä muistaa, kun arvioidaan perinteistä musiikkianalyysia ja syytetään sitä esimerkiksi positivistiseksi kuten Joseph Kermanin kirjasta *Contemplating Music* (1985) alkaen on usein tehty.

Hegelin filosofia vaikutti myös varhaiseen Suomen musiikin historian tutkimukseen. 1900-luvun alussa maamme musiikin historiaa alettiin tutkia monelta kannalta. Heikki Klemetti yhdisti kansanmusiikkia koskeneita pohdintoja taidemusiikin tutkimukseen. Åbo Akademin musiikin ja kansanrunouden professori Otto Andersson oli kiinnostunut ennen kaikkea Turun musiikkielämästä 1600–1800-luvuilla. Hän loi meidän päiviimme asti vaikuttaneita käsityksiä muun muassa Turun Soitannollisen Seuran ”ensimmäisestä kukoistuskaudesta” 1790–1808. Ja vihdoin Suomen itsenäistyttyä Toivo Haapanen julkaisi tutkimuksia Suomen keskiaikaisista nuottilähteistä ja julkaisi ensimmäisen suomalaisista musiikkia koskeneen varsinaisen monografian *Suomen säveltaide* (1940).

Sibelius oli uransa alusta asti keskeinen musiikkikirjoittelun kohde Suomessa; vielä on osoittamatta, miten varhainen Sibelius-kirjoittelu

36 Tärkein lähde Krohnin muotokäsityksistä on hänen kirjansa *Muoto-oppi* (1937).

muovasi ilmeisesti jokseenkin pysyviksi jääneitä *topoksia* Sibeliuksen musiikista.³⁷ Jo *Kullervon* (1892) ennakkouutisissa esiintyi käsitys, että Sibelius on luomassa jotain uutta – lyhyesti sanottuna itsenäisen suomalaisen säveltaiteen. Tämä käsitys vakiintui Sibelius-kirjoitteluun. Se esiintyi jo 1900-luvun alkuvuosien Sibelius-teksteissä (Andersson, Karl Flodin, Aksel Törnudd), jatkui ensimmäisessä suomalaisessa Sibelius-biografiassa (Erik Furuhjelm, 1916) ja huipentui Haapasen kirjoituksiin. Keskeinen näkemys oli, että Suomen musiikin historia on ollut vähittäistä kansanhengen kehitystä kohti lopullista suomalaisuuden läpimurtoa Sibeliuksen nuoruudenteoksissa. (Huttunen 1993, 106–109.) Tässä näkyy selvä hegeliläinen vaikutus. Hegelhän uskoi, että kansakunnat ovat historiaa eteenpäin vievä voima, jonka moottorina toimii kansanhenki.

Myös Sibeliuksen asema varhaisessa kirjoittelussa selittyy Hegelin filosofian avulla. Suurmiehillä oli erityisasema Hegelin filosofiassa. Aristoteleen termin henki oli Hegelin filosofiassa historian formaali syy, prosessin lopussa oleva vapaus historian teleologinen syy ja seuraavan vaiheen mahdollisuuden sisältävä historiallinen tilanne materiaallinen syy. Suurmiehet edustivat vaikuttavaa syytä historiassa. (Ks. Huttunen 1993, 104.) On joskus kysytty, miksi Sibeliusta ei tutkittu ”tieteellisesti” ennen toista maailmansotaa: meidän silmissämme ”tieteellistä” musiikin tutkimusta olisivat edustaneet esimerkiksi musiikkianalyysi tai eksakti lähteiden selvittäminen, ei niinkään musiikin historian kehityslinjojen hahmottelu. Mielestäni tämä kysymys on väärin asetettu: varhainen Sibelius-kirjoittelu oli tekijöidensä mielestä tiedettä. Se oli hegeliläistä hengen tutkimusta.

Hegeliläinen kuva Suomen musiikin historiasta romahti toisen maailmansodan jälkeen. Kansallista historiaa alettiin hävityn sodan jälkeen pitää aikansa eläneenä. Tilalle tulivat englanninkielinen analyttinen filosofia ja talouskasvua tukeneet talous- ja luonnontieteet. (Tommila 1989, 210–211.) Suomen musiikin tutkimus keskittyi lähinnä Sibeliukseen. Vasta 1980-luvulla alettiin kiinnostua uudelleen laajem-

37 *Topos* on saksalaisen musiikkitieteilijän H. H. Eggebrechtin (1972) musiikin alalle lanseeraama termi; se viittaa säveltäjää koskeviin vakiintuneisiin käsityksiin ja puheenparsiin.

min maamme musiikin menneisyydestä. Vaikutteita saatiin jälleen Saksasta, muun muassa Carl Dahlhausin kehittämästä musiikin rakennehistoriasta.³⁸

Vaikka varsinkin analyttisen filosofian edustajat ovat usein syyttäneet Hegeliä tyhjen systeemien rakentamisesta, hänen filosofiallaan oli aikanaan ehdottomasti historiallista ajattelua edistänyt vaikutus. Yksi Hegelin tärkeimmistä opetuksista oli, että kaikki – jopa tutkijan oma nykyaika – on historiallista. Tutkijoiden ei enää tarvinnut arastella historiallisia kehityskertomuksia laatiessaan. Myös lähdetutkimus voitiin nähdä osaksi laajempia historiallisia yhteyksiä. Kaikki tämä toteutui myös musiikintutkimuksessa. A. B. Marx sai Hegeliltä ratkaisevat virikkeet musiikin muotomallien luomiseen ja suomalaiset musiikintutkijat henkistä vahvistusta Suomen musiikin historian hahmottamiseen.

Richard Wagner ja oopperan kehitys

Säveltäjä Richard Wagnerin (1813–1883) ura musiikkia käsittelevien kirjoitusten laatijana alkoi hänen liittyttyään häviämään tuomitun osapuolen joukkoihin Dresdenin kapinassa 1848 ja saatuaan tämän seurauksena karkotuksen Saksasta. Joutuminen pois ihailemastaan kotimaasta oli Wagnerille paha pettymys, ja hän alkoi pian purkaa ajatuksiaan kiihkeästi muihinkin kirjallisiin tuotteisiin kuin ooppera-librettoihin. Wagner oli lahjakas kirjoittaja, ja hän käsitteli kirjoituksissaan mitä erilaisimpia aiheita: oopperan historiaa ja teoriaa, suu-

38 Dahlhausin rakennehistoria pyrkii löytämään erilaisista historiallisista kokonaisuuksista tarkempia ja vankempia struktuureja kuin mihin perinteisesti musiikkitieteessä on totuttu. Usein rakenteilla on jokin yksi kokoava tekijä, joka selittää rakenteen muita komponentteja. Rakennehistoria ei kuitenkaan lakaise historialliseen kokonaisuuteen – esimerkiksi 1800-luvun loppupuolen taidemusiikkiin – sisältyviä poikkeuksia tai kummallisuuksia maton alle. (Juuri tämä on ollut yksi perinteisen musiikinhistoriankirjoituksen ongelmia: yhden aikakauden piirteiden on haluttu näyttävän niin yhtenäisiltä, että poikkeukset on pitänyt välttämättä modifoida näkymättömiin.) Pikemminkin poikkeukset tulevat ymmärrettäviksi vasta suhteessa yleiseen rakenteeseen. Dahlhausin kirja *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980) on rakennehistorian sovellusyritys. (Dahlhausin rakennehistoriasta ks. esim. Dahlhaus 1977, 206–235; 1982, 40–43; Huttunen 1993, 24–27; Dahlhausin tutkimusten aatteellisesta taustasta ks. myös Hepokoski 1991.)

ria säveltäjiä (erityisesti J. S. Bachia ja Beethovenia), saksalaisuuden olemusta, 1800 luvun alkupuolella eläneitä edeltäjiään, tulevaisuuden taideteosta sekä myös ”juutalaisuutta musiikissa”.

Teoria oopperan kehityksestä varhaisista yrittäjäistä kohti musiikkidraamaa on Wagnerin kirjoitusten ydin. Keskeinen lähde tässä on vuonna 1852 ilmestynyt kirja *Oper und Drama*. Tämä kirja sisältää vankumattomalla kädellä piirretyn historianteorian. On toisaalta valitettavaa, että tämä kirja on myös ollut ainoa, jota monet wagneriaanit ovat lukeneet. Näin heiltä on jäänyt huomaamatta eräitä hienouksia, joita Wagnerin myöhemmät tekstit toivat hänen ajatteluunsa.

Tärkeää käännettä Wagnerin ajattelussa merkitsi vuosi 1854, jolloin hän tutustui Schopenhauerin pääteokseen *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1. osa 1819, 2. osa 1844) (Stein 1960, 113). Schopenhauerin ajattelu mullisti Wagnerin musiikkikäsitteen. Wagner oli aiemmin pitänyt musiikkia yksipuolisesti draaman välineenä; nyt hän alkoi tehdä tilaa musiikin erityisasemalle draaman ensisijaisena lähtökohtana. (Dahlhaus 1980, 285.) Schopenhauer vaikutti myös Wagnerin suhtautumiseen soitinmusiikkiin.

Wagner hahmotti draaman historian kahdella tasolla. Hänen suuri ihanteensa oli antiikin tragedia, jossa hän uskoi taiteiden yhdistyneen ihanteellisella tavalla. (Antiikin draaman ihailu oli suurta myös Friedrich Nietzschen vuonna 1872 ilmestyneessä nuoruudenteoksessa *Die Geburt der Tragödie*, suom. 2007 nimellä *Tragedian synty*). Wagnerin mielestä kristillinen aikakausi merkitsi taiteen rappiota. Taiteet irtautuivat alkuperäisestä ykseydestään, ja erityisesti teollisen aikakauden koitettua taidetta pidettiin vain kauppatavarana. (Ks. Kunze 1983, 132.) Wagner otti tehtäväkseen taiteen kunnianpalautuksen: musiikkidraaman oli määrä yhdistää taiteet jälleen korkeammaksi kokonaisuudeksi.³⁹

Yksityiskohtien tasolla Wagner keskittyi lähinnä oopperan vaiheisiin. Oopperan luoneiden firenzelaisten tavoitteet olivat Wagnerin

39 Käytän tässä yhteydessä termiä ”musiikkidraama”, vaikka samaa asiaa on kutsuttu suomessa myös ”kokonais-” tai ”yhteistaideteokseksi” (*„Gesamtkunstwerk”*). Wagnerilla oli vaikeuksia löytää tavoitteelleen sanaa: asia oli hänelle ilmeisesti niin tärkeä, että tavanomaiset sanat eivät tavoittaneet sen erikoislaatuista sisältöä.

mukaan oikeat: he pyrkivät antiikin draaman rehabilitointiin, mutta heidän musiikilliset välineensä olivat riittämättömät. Wagner vaati näyttämöteokselta täydellistä katkeamattomuutta. 1700-luvun niin kutsuttu napolilainen koulukunta merkitsi oopperan täydellisintä rappiota. Laulajavirtuoosit – joista monet olivat kastroatteja – hallitsivat oopperanäyttämöjä, ooppera oli jaettu katkelmallisesti erillisiin numeroihin, yleisö ei kunnioittanut näyttämötapahtumia: musiikki oli sanalla sanoen ottanut hallitsevan roolin draamassa. C. W. Gluck, jota jo 1700-luvulla pidettiin oopperan uudistajana, pelasti taidemuodon tästä rappiosta. Gluck halusi tekstin hallitsevan oopperan luomista. Wagner piti juuri Gluckia oopperan alalla tärkeimpänä edeltäjänään.

Varsinainen musiikkidraaman edeltäjä oli kuitenkin Beethovenin yhdeksäs sinfonia. *Oper und Dramassa* Wagner esitti, että yhdeksäs vei soitinmusiikin kehityksen johdonmukaiseen loppuunsa. (Kropfinger 1975, 278.) Luettuaan Schopenhaueria Wagner kuitenkin lievensi asennettaan instrumentaalimusiikkiin. Hän katsoi tämän jälkeen, että Beethovenin musiikki – toisin kuin aikaisempien säveltäjien teokset – edustaa Schopenhauerin kuvailemaa metafysisen ”tahdon” välitöntä ilmausta. (Wagner 1873 (1870), 83–107.) Hän hyväksyi myöhemmin myös appensa Franz Lisztin luoman sinfonisen runon ja ylipäänsä ohjelmamusiikin.

Oper und Dramassa Wagner katsoi, että musiikkidraamassa kaikki taiteet ovat draaman palveluksessa (Wagner 1872 [1852], 282). ”Draama” ei tässä viitannut oopperan tekstiin. Draama oli pikemminkin eräänlainen musta aukko, johon kaikki taiteet, myös teksti, upposivat. Luettuaan Schopenhaueria Wagner kuitenkin nosti musiikin draaman ykköstekijäksi: musiikki oli hänen mukaansa draaman metafysisinen alkuperä ja draama puolestaan ”näkyviksi tulleita musiikin tapahtumia”. On kuitenkin tärkeää huomata, että Wagner ei pitänyt musiikkidraamaa taidehistorian lopullisena vaiheena. Se oli pikemminkin välivaihe tulevaisuuden musiikille.

Wagner ihaili läpi elämänsä musiikin tuottamaa välitöntä tunnevaikutusta. Hän sai vaikutteita tähän ilmeisesti Ludwig Feuerbachin tämänpuoleisen aistimellisuuden filosofiasta. Wagner liitti musiikkifilosofiaansa myös yhteiskunnallisia mietteitä. Hän

uskoi, että musiikkidraama voisi yhdistää Saksan kansan. Hän tosin ajatteli, että tulevaisuudessa yhteiskunta tulisi järjestää draamaa varten eikä päinvastoin. (Kunze 1983, 131; Wagnerin yhteiskunnallisista käsityksistä ks. tarkemmin Salmi 1993.) Draaman käsittelemät myytit toivat kuvaan ”totuuden” tavoittelun. Wagner uskoi, että myytit saattoivat tavoittaa ihmisluonnon olennaisia piirteitä, ja ennakoi näin erityisesti C. G. Jungin psykoanalyttista teoriaa. Wagnerin historiankäsityksellä on ollut suuri vaikutus myöhempään kirjoitteluun. Ei tarvitse kuin vilkaista melkein mitä tahansa musiikin historian kokonaisuudesta todetakseen, miten napolilaista koulukuntaa yhä edelleen halveksitaan. Wagnerista on kirjoitettu enemmän kuin kenestäkään toisesta musiikkihenkilöstä, eikä hänen vaikutuksensa esimerkiksi Suomen musiikkikulttuurissa näytä olevan ainakaan vähenemään päin.

Suomessa kirjallinen Wagner-reseptio alkoi Martin Wegeliuksen kirjoituksista, erityisesti hänen musiikinhistoriateoksestaan (1891–1893), jonka pääosat perustuivat Wagnerin historianteoriana. Kirjaa luettiin Suomessa ainakin 1910-luvun puoliväliin, ja sen seuraajaksi ilmestynyttä Klemetin kirjaa *Musiikin historia* I–II (1916–1926) kritisoi juuri napolilaisen koulun yliarvioimisesta (Krohn 1926; Haapanen 1939). Wagner on liittynyt myös seuraavaksi tarkasteltavien Blochin ja Adornon tuotantoihin: Bloch käsitteli laajasti eräitä Wagnerin draamoja; Adorno puolestaan oli Wagnerin ankara vastustaja, joka piti Wagnerin taidetta pahana esimerkkinä yhteiskunnalliselle vallalle alistumisesta.

Ernst Bloch ja taiteen utooppinen sisältö

Ernst Bloch (1885–1977) oli saksalainen filosofi, jonka elämäntarina oli erikoinen. Hän pakeni monen muun juutalaisen intellektuellin tavoin natseja Yhdysvaltoihin 1930-luvun alussa. Toisen maailmansodan jälkeen hän lähti suurin toivein DDR:ään Leipzigin yliopiston professoriksi, mutta jouduttuaan epäsuosioon hän pakeni Länsi-Saksaan juuri ennen Berliinin muurin pystytystä. Hänen varhainen merkkiteoksensa ja musiikkifilosofiansa päälähde *Geist der Utopie* ilmestyi vuonna 1918

(vahvasti muutettu toinen painos on vuodelta 1923). Blochin yleisfilosofinen pääteos on kolmiosainen *Das Prinzip Hoffnung* (1954–55), joka myös sisältää viittauksia musiikkiin.

Blochin filosofia on merkillinen sekoitus marxilaisuutta, raamatullisia ideoita, ekspressionismin ihailua ja musiikin historiaa. *Utopia* ja *toivo* ovat Blochin filosofian keskeiset käsitteet. Bloch sovelsi kirjoituksissaan marxilaisuutta sangen vapaasti. Hän halusi luoda humanin version talouteen painottuneesta marxilaisesta filosofiasta. Marxin perusta-ylärakennemalli oli Blochin mielestä pelkkää ”puhtaan järjen kritiikkiä”.⁴⁰ (Bloch 2000 [1923], 244.)

Blochin kiinnostuksen kohteena oli taiteessa ja muussa kulttuurissa ilmenevä ”ei-vielä-tietoinen”. Tämän vastakohta, ”ei-enää tietoinen”, ilmeni perinteisissä tieteissä sekä myös psykoanalyysissa, jonka kritisointiin Bloch uhrasi paljon sivuja pääteoksessaan. Musiikki oli Blochin mielestä ”puhtaimmin utooppinen” taide: ei-vielä-tietoinen pääsee siinä parhaiten oikeuksiinsa. Bloch ihaili vapaata taiteellista ilmaisua, joka toteutui parhaiten ekspressionistisessa taiteessa. Myös hänen käsityksenä musiikista oli voimakkaasti ekspressiivisyyttä korostava: musiikki oli hänen mielestään ”essentiaalisesti ekspressiota” (Bloch 1986 [1954–55], 1069). Musiikkiin sisältyvän ei-vielä-tietoisien tutkiminen oli viime kädessä ”filosofista musiikinteoriaa” (Bloch 2000 [1923], 118). Tämän sisältö jää *Geist der Utopiessa* melko hämäräksi: siinä ei näytä olevan kysymys musiikinteoriasta sanan tavanomaisessa merkityksessä, vaan enemmänkin musiikkiteoksen tulevaisuusulottuvuuden tulkinnallisesta hahmottelusta. Musiikille on tyypillistä eriaikaisuus (*„Ungleichzeitigkeit“*): musiikki ei kuvasta yhteiskuntaa sellaisenaan, vaan tavoittelee oman aikansa tuolla puolen olevaa (Vidal 2003, 138).

40 Marxin mallissa yhteiskunnan perusta (*Basis*) koostuu yhteiskuntaa ja historiaa hallitsevista taloudellisista tekijöistä. Näistä tärkeimpiä ovat omistussuhteet sekä erilaisen ”tuotannontekijöiden” ominaisuudet. Ylärakenne (*Überbau*) puolestaan sisältää yhteiskunnan henkiset tekijät: taiteen, uskonnon, tieteen, ideologian ja niin edelleen. Periaatteellisella tasolla perusta määrää ylärakenteen luonteen, mutta käytännössä suhde on monimutkaisempi: ylärakenne voi muun muassa ennakoida myöhempiä taloudellisia olosuhteita.

Ei-vielä-tietoinen nousee Blochin mukaan ”juuri eletyn hetken pimeydestä” (”Dunkel des gerade gelebten Augenblicks”; ks. esim. Schmidt 1985, 51). Tämä osoittaa, että Blochin filosofialla on yhteyksiä eksistentiaalistien tavoittelemaan tässä ja nyt -hetken filosofiaan. Bloch olikin nuorena kiinnostunut Søren Kierkegaardista. Filosofian ei pitänyt Blochin mukaan tyytyä vain haikailemaan virvatulten perään, vaan sen tuli hahmottaa ”konkreettinen utopia”. Tämän tarkka sisältö jää Blochin teoksissa hieman epäselväksi, mikä olikin ymmärrettävää: hänen tuotantonsa oli filosofiaa eikä profetiaa (Matz 1985, 100–101; ks. myös Rahkonen 1985, 19).

Bloch oli musiikin historian suurmiesten vankkumaton ihailija. Hän ei ollut kiinnostunut musiikin historian tavanomaisista kehityslinjoista, vaan siitä, mikä historiassa oli ainutlaatuista ja ”eksentristä”. Hän ei nähnyt suurmiehiä aikakausiensa klassillisiksi täydellistäjiksi, vaan oudoiksi, poikkeaviksi yksilöiksi. Näiden tutkiminen paljasti musiikista olennaisen; tavallisuuden tutkiminen oli Blochin mielestä ajanhukkaa.

Bloch tarkasteli musiikin kulttuurihistoriaa tämän ajatus mittapuuna. *Geist der Utopiassa* hän esitti teoriansa suurten säveltäjien kulttuurihistoriallisesta luonteesta: Mozartin musiikki muistuttaa antiikin Kreikan kulttuuria, Bach edustaa gotiikkaa musiikissa ja Beethoven ja Wagner barokin kulttuuria (Bloch 2000 [1923], 47). Niin omalaatuisilta kuin nämä ajatukset Blochin aikalaisista ehkä tuntuivatkin, niillä on selvä yhteys Hegelin filosofiaan. Blochille musiikin kulttuurihistorialliset yhteydet olivat *henkistä* yhteyttä, hengen samankaltaisuutta kahden eri kulttuurin välillä. Samoihin aikoihin *Geist der Utopien* kirjoittamisen kanssa itävaltalainen Guido Adler loi paljon vaikuttaneen, mutta myös paljon tavanomaisemman tyylihistoriansa, joka niin ikään otti vaikutteensa Hegeliltä. Adler uskoi, että kaikenkattava ”ajanhenki” – *Zeitgeist* – selittää musiikin kulttuurihistorialliset yhteydet. Adler vakiinnutti tavan nimittää musiikin historian aikakausia muista taiteista lainatuilla epiteeteillä. ”Renessanssi” ja ”barokki” on lainattu lähinnä kuvaamataiteista, ”klassismi” ja ”romantiikka” kirjallisuudesta.

Käsitys musiikin kulttuuris-henkisestä luonteesta vaikutti myös

Blochin teoriaan musiikin historian kolmesta mallista tai ”matosta”.⁴¹ Bloch käsittelee musiikin historiaa jälleen yltiöpäisen rohkeasti. Blochin ensimmäinen ”matto” sisältää tanssin, primitiivisen laulun sekä mozar-tiaanisen *Singspielin*. Ymmärrän tämän siten, että ensimmäisessä ”matossa” musiikki ei ole vielä saavuttanut varsinaista temaattista luonnetta: musiikki on enemmänkin rytmin ja sävelkuvioiden leikkiä. Toiseen ”mattoon” kuuluvat ”yksiteemaiset” sävellyslajit: passio, oratorio ja J. S. Bachin fuugat. Kolmas ”matto” sisältää sitten ”tapahtumamuodon”, erityisesti Beethovenin ja Brucknerin sinfoniat. (Bloch 2000 [1923], 46–47; ks. myös Tüns 1981, 67–75.) Tässä nähdään, miten historianfilosofia voi muuttaa radikaalisti historiallista narraatiota. Rohkeiden kaavailujensa ansiosta Bloch löytää yhteyksiä, joita perinteinen tapahtuma- ja teoshistoria tuskin huomaisi.

Blochin tapa käyttää saksan kieltä muistuttaa jossain määrin Nietzscheä. Molemmat olivat loistavia kirjoittajia, joiden teksteillä oli selvä kaunokirjallinen arvo. Toisaalta tuntuu siltä, että molemmat yrittivät sanoa teksteillään jotain niin pakahduttavaa ja poikkeavaa, että kielen rajat tulivat väistämättä vastaan. Blochin teksti vilisee outoja ja esoteerisia ilmauksia kuten ”lyyrinen kontrapunkti”, ”rytmisen toonika” tai ”lusifeerinen säveltäjä”. Tämäntapaiset termit vaikeuttavat Blochin muutenkin vaikeaselkoisen tekstin ymmärrettävyyttä, mutta tekevät toisaalta hänen kirjoistaan kaunokirjallisesti inspiroivia. Blochin kirjoituksia on myös helppo kritisoida yliolkaisuudesta – ja suorastaan ylimielisyydestä – musiikin historiaa kohtaan. Historian henkilöt näytettyvät hänen teksteissään vain hänen villien kuvioidensa pelinappuloina. ”Vähäisemmillä” henkilöillä kuin ”neroilla” ei ole hänen teorioissaan mitään paikkaa, eikä hän tarjoa mitään välineitä sellaisten hahmojen ymmärtämiseksi. Blochin ”nerot” ovat sitä paitsi musiikin historian vakiintuneimpia ja kanonisoituneimpia henkilöitä – ja tietenkin miehiä.

Ehkä Blochin merkittävin anti meille on kuitenkin enemmän siinä, *miten* hän hahmotti musiikin historiaa, kuin siinä, *mitä* hän siitä sanoi.

41 Blochin tapa käyttää termiä ”matto” on peräisin alun perin Georg Lukácsilta. Lukács oli unkarilaissyntyinen filosofi, joka oli Blochin tavoin kiinnostunut sekä marxismista että estetiikasta.

Bloch uskalsi selittää musiikin historian johtavat hahmot omalaatuisiksi ja poikkeaviksi yksilöiksi – silti nämä olivat osa historian suurta kehityskulkua. Tavallisestihan katsomme – juuri pitkälle Adleria seuraten –, että musiikin historian aikakaudet muodostavat ehyitä kokonaisuuksia, joiden integraalisia osia niin ”nerot” kuin muutkin henkilöt ovat. Musiikin utooppisen aspektin tarkastelu toi musiikkikirjallisuuteen uuden yhteiskunnallisen aspektin, jota Theodor W. Adorno sitten lähti kehittämään. Musiikin historia oli Blochille kokonaisuudessaan eksistentiaalista hetkeen tarttumista. Suuret säveltäjät saavuttivat asemansa poikkeuksellisten – joskus jopa omituisten – valintojen avulla. Ja lopulta myös historioitsijan on uskallettava tehdä radikaaleja ratkaisuja, jotka mahdollistavat musiikin ja muun kulttuurin henkisten yhteyksien löytämisen yli vuosisatojen.

Theodor W. Adorno ja musiikin yhteiskunnallinen sisältö

Theodor W. Adorno (1903–1969) oli 1900-luvun suurimpia yhteiskunnan ja musiikin teoreetikkoja. Hän oli yksi kuuluisan Frankfurtin koulukunnan perustajista. Frankfurtin koulukunta otti vaikutteensa klassisesta saksalaisesta filosofiasta, Marxilta ja psykoanalyysistä ja käsittelee yhteiskunnan ilmiötä aina filosofisesti ja yhteiskuntateoreettisesti reflektoiden. Muita Frankfurtin koulukunnan edustajia ovat olleet muun muassa Max Horkheimer ja Herbert Marcuse. Toisen polven frankfurtilaisista tunnetuin on Jürgen Habermas. Adorno ei ollut pelkkä musiikin ja yhteiskunnan teoreetikko, vaan hän oli opiskellut musiikkia myös käytännössä. Hän laski elämänsä kannalta ratkaisevaksi vaiheeksi 1920-luvun puolivälin, jolloin hän opiskeli sävellystä Wienissä Alban Bergin johdolla. Tämä vaihe iskosti Adornoon niin kutsutun toisen Wienin koulukunnan säveltäjien (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) herkeämättömän ihailun.⁴²

42 Varhaisiin filosofisiin vaikuttajiin kuului puolestaan myös edellä käsitelty Ernst Bloch. Adorno luki 18-vuotiaana Blochin kirjan *Geist der Utopie*. Kirja jätti Adornoon lähtemättömän vaikutuksen: Adornon tavassa nähdä musiikki yhteiskunnallisten trendien ilmen-

Adornon tuotannosta on mahdotonta antaa kokonaiskuvaa lyhyessä tilassa. Hän vältti esittämästä filosofisia ajatuksiaan selkeiden systeemien muodossa. Hänen tuotantonsa oli enemmänkin herkeämätöntä – ja usein tilanteen mukaan muotoutunutta – kulttuuri- ja yhteiskuntakritiikkiä; Frankfurtin koulukunnan toinen nimi onkin ”kriittinen teoria”. Pelkästään säveltaiteen alalta Adorno käsitteli muun muassa uuden musiikin ongelmia (*Philosophie der Neuen Musik*, ”Uuden musiikin filosofia”, 1949), musiikkisosiologiaa (*Einleitung in die Musiksoziologie*, ”Johdatus musiikkisosiologiaan”, 1962), musiikin esittämisen teoriaa (*Der getreue Korrepetitor*, ”Uskollinen korrepetiittori”, 1963) sekä populaarimusiikkia. Adornon yleisfilosofisia teoksia ovat muun muassa yhdessä Horkheimerin kanssa julkaistu avainteos *Dialektik der Aufklärung* (”Valistuksen dialektiikka”, 1947, suom. 2008), tieto-opin ja dialektiikan esitys *Negative Dialektik* (”Negatiivinen dialektiikka”, 1966), postuumisti ilmestynyt *Ästhetische Theorie* (”Esteettinen teoria”, 1970, suom. 2006) sekä aforistinen *Minima Moralia* (1951). Hän julkaisi myös monia sosiologian piiriin kuuluvia tutkimuksia; kuuluisia ovat muun muassa autoritääristä persoonallisuutta koskevat työt.

Adornon musiikkikäsitteiden ydin on usko siihen, että musiikilla on yhteiskunnallinen sisältö. Adornon kirjoitukset loivat musiikkisosiologiaan suuntauksen, joka tarkastelee musiikkiteoksen itsensä – ikään kuin musiikkiteoksen sisäistä – yhteiskunnallista sisältöä: musiikkisosiologian päämääräksi tulee näin sävelteokseen sisältyvän yhteiskunnallisen ”salakirjoituksen” avaaminen (*”Dechiffrierung”*). (Tästä tutkimustavasta ks. esim. Adorno 1975a [1962], 230–257.) Musiikkisosiologian toinen valtasuuntaus on keskittynyt tutkimaan musiikin suhdetta yhteiskunnan rakenteisiin. Sille on ollut ominaista empiirinen ja tilastollinen tutkimusote, siinä missä adornolainen tutkimus on tulkitsevaa ja filosofista.

Materiaali on Adornon musiikkifilosofian keskeinen käsite. Materiaali ei ollut Adornolle luonnon antamaa, vaan se oli läpikotaisin historiallista ja yhteiskunnallista: ”Koskaan ei materiaali ollut histo-

täjäksi on samoja elementtejä kuin Blochin utopiafilosofiassa.

rian tuolla puolen...” (Adorno 1960, 164; ks. myös Paddison 1993, 149.) Lyhyesti sanottuna materiaalilla oli yhteiskunnallinen ”tendenssi”. (Adornon musiikkifilosofisista ja -sociologisista perusajatuksista ks. myös Halme 1998; Mantere 2006.) Samalla taiteen tavoitteeksi tulee *totuuden* tavoittaminen, ja taide lähestyy filosofiaa. ”Filosofia ja taide lähenevät niiden totuussisällön suhteen: taideteosten aukikehkeytyvä totuus ei ole mitään muuta kuin filosofisen käsitteen totuutta (Adorno 2006 [1970], 261).”

Adornon ajattelu oli läpikotaisin dialektista. Hänen ehkä merkittävin panoksensa dialektiikan historiaan on ”ei-identtisen” käsite. Jos Hegel uskoi mielen ja maailman väliseen identtisyYTEEN, niin Adorno katsoi, että tietoisuuden ja sen objektien välillä vallitsee väistämättä ”ei-identtisyys”. Tietoisuuden tulee Adornon mukaan pyrkiä tavoittamaan olioiden ainutlaatuiset erityispiirteet – siis juuri niiden ”ei-identtisyys”. Adorno piti objekteja kaiken tiedon lähtökohtina. Hän asettui vastustamaan hegeliläistä idealismia, joka katsoi, että ihmismieli on maailman olemassaolon ja tiedostamisen välttämätön lähtökohta. Adornon mukaan subjektin ylivalta oli ominaista sekä idealismille että positivismille (Rose 1978, 102; Jay 1984, 62). Yhteiskunnan ja taiteen tutkimisen tuli Adornon mielestä olla läpikotaisin kriittistä ja dialektista. Hän ei hyväksynyt filosofiaa tai tutkimustapaa, joka perustuu hallitsevaan ja etukäteen hyväksytyyn ”ensimmäiseen periaatteeseen”. Esimerkiksi Edmund Husserlin fenomenologia edusti hänelle tällaista suuntausta (Adorno 1956, 12).

Adorno oli ylipäänsä mieltynyt dialektisiin paradokseihin ja antinomioihin. Hänen mukaansa esimerkiksi musiikkiteos ei saavuta yhteiskunnallista sisältöään säveltäjän tietoisten pyrkimysten avulla. Musiikkiteos on yhteiskunnallinen vain olemalla autarkkinen – siis suljettu ja itsenäinen olio. Musiikkiteos saavuttaa yhteiskunnallisen totuuden olemalla sisäisesti ehyt ja vakuuttava – ei kuvailemalla yhteiskuntaa esimerkiksi ohjelmamusiikin keinoin.

Blochin tapaan Adorno arvotti ja järjesti musiikin historian hahmoja itsevarmasti lintuperspektiivistä. Hän arvosti Beethovenia säveltäjistä korkeimmalle. Kuten mainittu, Adorno ihaili suuresti myös toista Wienin koulukuntaa, erityisesti kaksitoistasäveltekniikkaa edeltänyt-

tä vapaa-atonaalista jaksoa. Kaksitoistasäveltekniikka sai osakseen Adornon kritiikin: siinä säveltäjät alistuivat jälleen vallalle, kuten oli käynyt niin usein muulloinkin musiikin historiassa. (Ks. Müller-Doohm 2003, 420.) Mahleria Adorno piti Schönberg-koulun välittömänä edeltäjänä. Hän omisti Mahlerin musiikille kirjan *Mahler: Eine musikalische Physiognomik* (1960).

Wagner oli Adornon syvästi halveksima säveltäjä. Juuri Wagnerin musiikissa toteutui vallalle alistuminen, joka on tyypillistä myöhäiskapitalistiselle yhteiskunnalle. (Ks. Gramer 1976, 75.)

Adorno nosti Wagnerin näin Beethovenin täydelliseksi vastakohdaksi – näkemys, jota sen enempää Wagner itse kuin lukuisat wagneriaanit tuskin olisivat hyväksyneet. Myös Stravinsky ja Sibelius olivat Adornon kritiikin kohteita. Adornon Sibelius-kritiikki on tosin saanut suomalaisten silmissä kohtuuttomat mittasuhteet: Adorno käsittelee Sibeliusista vain pienessä esseessään *Glosse über Sibelius* (1938; suom. 2006) sekä ohimennen muun muassa kirjassaan *Einleitung in die Musiksoziologie*. Esimerkiksi vuonna 2003 ilmestynyt Stefan Müller-Doohmin yli 1000-sivuinen Adorno-elämäkerta ei mainitse kertaakaan Sibeliusista. Tärkeämpää on ehkä se, miten Adorno oli mieltynyt kritisoimaan populaarimusiikkia ja jazzia. Nämä edustivat ”kulttuuriteollisuutta”, kuulemisen taantumista ja – tämän päivän muoti-ilmaisua käyttäkseni – taiteen tuotteistamista. Adornon mukaan myös taidemusiikki saattoi saada Marxin termein tavarafetissin luonteen; näin tapahtui muun muassa laulaja- ja kapellimestaritähtien osalta.

Philosophie der neuen Musik (1949) on Adornon musiikinhistoriankäsityksen avainteos. Hän kontrastoi siinä toisiinsa Schönbergin edustaman edistyksellisyyden ja Stravinskyn edustaman restauraation. Adorno ei markkinoinut Schönbergin koulukunnan musiikkia väittämällä, että se olisi miellyttävää tai helposti sulavaa. Näiden säveltäjien musiikki kuvastaa hänen mukaansa myöhäiskapitalistisessa yhteiskunnassa elävän ihmisen hätää ja vieraantuneisuutta. Myös Stravinskyn musiikki on vieraantunut, mutta väärällä tavalla. Stravinsky konstruoi ”musiikkia musiikista” – hänen musiikkinsa ilmaisu on siis epäsuoraa ja vääristynyttä. Stravinskyn mieltymys balettiin ja rytmiin tekee hänen musiikistaan kaavamaisista ja suoras-

taan ”katatonista”.⁴³

Vaikka Adorno oli saanut vaikutteita Hegeliltä ja Marxilta ja vaikka hän otsikoi *Philosophie der neuen Musik* -teoksensa ensimmäisen pääluvun ”Schönberg und der Fortschritt” (”Schönberg ja edistys”), hän ei ilmeisesti uskonut musiikin tai muun taiteen suoraviivaiseen edistymiseen. Natsien ja toisen maailmansodan aiheuttamat kokemukset olivat tehneet hänestä liian pessimistisen siihen. Hänen mukaansa filosofian tehtävä oli olla loputonta yhteiskuntakritiikkiä, ja musiikin ja muun taiteen tuli myös ottaa eräänlainen filosofian rooli.

Adorno on edelleen yksi keskustelluimmista musiikkifilosofoista, mutta hän on saanut osakseen myös runsaasti kritiikkiä. Suuri osa tästä kritiikistä on ollut kuitenkin melko pinnallista: se on keskittynyt hänen tuntemaansa vastenmielisyyteen populaarimusiikkia, jazzia sekä eräitä ei-saksalaisia säveltäjiä kohtaan. Adornolla oli pimeät ja sokeat pisteensä, mutta hän loi kirjoituksissaan myös käsitteitä ja käsityksiä, joilla on relevanssia tänä päivänä. Adornon toteuttama dialektiikan uudistus osoittaa, että dialektiikkaa voitaisiin soveltaa yhä nykyäänkin. Voimme toivoa dialektiikan paljastavan jotain olennaista maailmasta ja ihmismielestä vain jos sitä pidetään alati uudistuvana alana – eikä vain nukkavieruna hegeliläisyyden jäänteinä.

Johtopäätöksiä

Syitä spekulatiivisen historianfilosofian esiintymiselle musiikkikirjallisuudessa

Kuten edellä todettiin, 1800-luku oli historian suuri vuosisata, ja sen myötä myös länsimainen musiikkikäsitelmä muodostui voimakkaasti historialliseksi. Historiallinen ajattelu hallitsee musiikkikulttuuria yhä tänä päivänä, vaikka 1900-luvulla monet edellisellä vuosisadalla luodut käsitelmät joiltakin osin murentuivat. Tutkijat ovat lakanneet uskomaan yhteen yhtenäiseen musiikinhistoriaan viimeistään sen jälkeen,

43 Katatonia on skitsofreniaa sairastaville henkilöille tyypillinen ruumiillisen jäykistymisen tila.

kun ei-eurooppalainen musiikki ja populaarimusiikki ovat tulleet heidän tietoisuuteensa. On myös lakattu uskomasta musiikkia hallitseviin yleisiin luonnonlakeihin. Musiikki mielletään kuitenkin yhä läpikotaisin historialliseksi, vaikka sen nykyään usein nähdäänkin koostuvan pikemminkin useista historioista kuin yhdestä. 1800-luvun käsitykset vaikuttavat meihin sitä paitsi yhä vahvasti: esimerkiksi suurten säveltäjien ihailu sekä julkinen konsertti, joka on koottu historiallisten säveltäjien teoksista, ovat vahvoja 1800-luvun perintöjä.

Mutta eivätkö ”tavallinen” historian tutkimus ja -käsitys riitä? Miksi on tarvittu spekulatiivista musiikin historianfilosofiaa? Näyttää siltä, että sitä on tarvittu ennen kaikkea musiikin kriisi- ja uudistumistilanteissa. Esimerkiksi Adolf Bernhard Marxin muototeoria oli vastaus kysymykseen ”mitä Beethovenin jälkeen?”. Beethovenin ihailu oli jo säveltäjän eläessä valtavaa, kuten Alessandra Comini on osoittanut kirjassaan *The Changing Image of Beethoven* (1987), eikä tämä ihailu Beethovenin kuoltua ainakaan laantunut. Aikalaiset pitivät Beethovenia usein radikaalina ja kaoottisena säveltäjänä. A.B. Marx osoitti, että Beethovenin tuotannossa on myös suuria muodollisia ansioita; samalla Marx tuli luoneeksi yhden keskeisen suuntauksen 1800-luvun Beethoven-reseptioon.

Samantapaiset havainnot sopivat myös Wagneriin, Blochiin ja Adornoon. Wagner uskoi luovansa täysin uudenlaisen näyttämöteoksen, ja niinpä hän tarvitsi tuekseen historianfilosofian. Bloch ja Adorno kirjoittivat teoriansa tilanteessa, jossa taidemusiikin perinteiset rutiinit olivat särkymässä tai särkyneet. Heidän teoriansa pyrkivät luomaan rationaalisen selityksen irrationaaliselta vaikuttaneeseen tilanteeseen. Wagnerin ohella monet muutkin säveltäjät ovat hahmotelleet paikkaansa suurten historiallisten teorioiden avulla.

On ymmärrettävää, ellei suorastaan välttämätöntä, että edellä mainitut kirjoittajat eivät ole esittäneet näkemyksiään yksityiskohtaisissa ja perusteellisissa historiateoksissa: heidän ideansa ovat lyöneet todennäköisesti paremmin läpi, kun ne on esitetty pelkistettyinä – olkoonkin, että heidän näkemyksensä ovat usein tuntuneet myös yliolkaisilta. Samalla heidän teorioistaan on tullut malleja, joiden avulla voidaan ainakin periaatteessa laatia tarkempia tutkimuksia. Aina tämä ei ole

toteutunut. Bloch on jäänyt melko unohdetuksi filosofiksi, ja kansallinen Suomen musiikin kertomus koki vararikon ennen kuin sitä pystyttiin soveltamaan perinpohjaisiin tutkimuksiin.

*Musiikin historiallinen oikeuttaminen ja
historianfilosofian luonne estetiikkana*

Musiikin kriisitilanteisiin liittyy usein tarve *oikeuttaa* uusi tai ongelmallinen tyyli tai laji. Tyypillisiä esimerkkejä uuden musiikin oikeuttamisesta ovat juuri Wagnerin kaltaisten säveltäjien kirjoitukset. Itse asiassa kysymys taiteen historiallisesta oikeutuksesta juontuu jälleen 1800-luvulle, aikaan, jolloin tarvittiin uusia tukipilareita ulkoisista funktioista irtautuneelle musiikille. Niin kauan kuin musiikki oli ensisijaisesti käsityötä tai viihdykettä ei tarvittu samankaltaista musiikin oikeutusta kuin mitä Wagner harrasti.

Musiikin historiallinen oikeuttaminen nostaa väistämättä esiin kysymyksen musiikin spekulatiivisen historianfilosofian suhteesta estetiikkaan.⁴⁴ Kaikki valistusajan jälkeinen musiikin historian kirjoitus on ollut läheisessä suhteessa estetiikkaan: esteettiset käsitykset ovat ainakin joiltakin osin empiirisen koeteltavuuden ulkopuolella olevia perustavia vakaumuksia, jotka ohjaavat tutkimusta – tässä tapauksessa siis musiikin historiaa. Musiikin historiallinen oikeuttaminen nostaa estetiikan vielä astetta tärkeämpään rooliin menneisyyden hahmottamissa. Spekulatiiviset musiikin historianfilosofiat eivät itse asiassa ole useinkaan pelkkää historiaa, vaan ne jäävät häilymään estetiikan ja historian välille. On esimerkiksi vaikea sanoa, onko Adornon uuden musiikin filosofia enemmän estetiikkaa vai historiaa: se on historiaa siinä mielessä, että se luo kuvan 1900-luvun musiikin keskeisistä suuntaviivoista, estetiikkaa siinä mielessä, että se luo perusteita 1900-luvun musiikin kuvaamiselle ja arvottamiselle (samalla kun se myös itse arvottaa ja kuvaa 1900-luvun musiikkia).

44 Ymmärrän estetiikan tässä suunnilleen samaksi asiaksi kuin taidefilosofia, kuitenkin sillä painotuksella, että estetiikka on kiinnostunut ennen muuta taiteen kokemuksesta, kuvaamisesta, tulkitsemisesta ja arvottamisesta, ei niinkään taideteoksen ontologisesta tai metafysisestä luonteesta.

Musiikin oikeuttaminen on yksi kohta, joka osoittaa historianfilosofian relevanssin nykyajan musiikintutkijalle. 1900-luvun musiikkia on vaikea ymmärtää ottamatta huomioon lukuisia yrityksiä oikeuttaa sitä historiallisesti. Ja vaikka postmodernissa maailmassa väitetään vallitsevan suvaitseva suhtautuminen musiikinlajien rinnakkaiseloon, on tutkijalle, esiintyjälle, säveltäjälle tai kuulijalle tärkeän musiikinlajin oikeuttaminen yhä arkipäivää. Olisi mielenkiintoista tutkia tätä ilmiötä sellaisena kuin se ilmenee esimerkiksi nykylehdistössä ja kiinnittää huomiota historiallisten argumenttien esiintymiseen tässä kirjoituksessa.

Historianfilosofia ja historian narraatio

Narratiivisuus on perinteisesti ollut yksi historiantutkimuksen ja -kirjoituksen kantavia tekijöitä. Meidän on yhä tänä päivänä vaikea kuvitella historiatekstiä, joka muistuttaisi esimerkiksi James Joycen romaania *Finnegans Wake*, jossa perinteiset tapahtumat korvautuvat unen ja valvetilan rajoilla häilyvällä tajunnanvirralla. Meidän on itse asiassa vaikea edes nimittää historiaksi tekstiä, joka ei ole kerronnallinen. Luettelomainen kuvaus on meistä enemmänkin ”kronikka” kuin ”historia”. Narratioiden tutkimus onkin tullut voimalla osaksi tiedettä, ja se on vaikuttanut viime vuosina myös suomalaiseen musiikintutkimukseen. Narratiivisuus on ollut tärkeä aihe myös analyyttisessä historianfilosofiassa; tässä kysymyksestä voidaan esittää vain muutamia huomioita.

Historiallisten narraatioiden mallina ja lähtökohtana on usein ollut biografinen tutkimus. Esimerkiksi monet musiikinhistorian yleisesitykset ovat pitkälle suurten säveltäjien elämäkertakokoelmia. Yksittäisen päähenkilön elämä on helppo hahmottaa jatkumoksi, joka on usein kuvattu vieläpä tasaiseksi kehityskertomukseksi. Tässä on helppo havaita yhtäläisyys perinteiseen romaani taiteeseen, joka on usein keskittynyt juuri yhden ihmisen vaiheisiin.

Narraation ongelmaan liittyvät myös historioitsijan suorittamat valinnat. Historiantutkijan on välttämättä suoritettava valintoja materiaalistaan – muuten hänen työnsä ei loppuisi koskaan. Sitä paitsi vaikka voisimme laatia kertomuksen, joka kattaa kaikki tunnetut tosiasiat jostain tutkimuskohteesta, jäljelle jäisivät yhä kaikki tuntemattomat

tosiasiat kyseisestä ilmiöstä. On sanottu, että historioitsijan on oltava subjektiivinen ollakseen objektiivinen: hänen on tehtävä subjektiivisia valintoja voidakseen luoda raportin, jota pidämme ”objektiivisena” (mitä tämä sitten tarkoittaakin). Viime kädessä voimme tietysti kysyä, onko koherentti historiallinen kertomus yhtään totuudenmukaisempi kuvaus kuin sekava historian yksityiskohtien rykelmä.

Historianfilosofiassa kysymys narratiivisuudesta tehostuu äärimmilleen. Jättäessään historian yksityiskohdat vähälle huomiolle historianfilosofi kirjoittaa ikään kuin narraatiota sellaisenaan. Narratiivisuuden koossa pitävät voimat paljastuvat tavanomaistakin selvemmin tunnettujen spekulatiivisten historian filosofioiden kohdalla. Tärkeä seikka nykypäivän tutkijan kannalta on se, että lopulta kuitenkin kaikki historiallinen kerronta sisältää spekulatiivisen siemenen. Emme voi muodostaa historiallista kertomusta ilman, että tulkitsemme historian tapahtumien ja ilmiöiden suhdetta toisiinsa. Tämä tulkinta sisältää välttämättä erilaisten merkitysten luomista historiallisille ilmiöille – se siis edellyttää ainakin jonkinasteista spekulatiivista. Tämä tuo historianfilosofian eteemme uudella tavalla. Jos haluamme nostaa tutkimuksemme edellä kuvatussa merkityksessä ”kronikan” tasolta aidoksi ”historiaksi”, meidän täytyy välttämättä harjoittaa spekulatiivista, ja tämä kannustaa meitä peilaamaan omia tulkintojamme menneisyyden historianfilosofisia esimerkkejä vasten.

Historianfilosofia ja musiikin ymmärtäminen

Usein kuulee sanottavan, että historiantutkimuksen tarkoitus on tehdä menneisyys ja oma aikamme ymmärrettäviksi. En ole varma, pitääkö tämä paikkaansa. Eikö yhtä hyvin voisi väittää, että historiantutkimuksen päämääränä olisi osoittaa, kuinka vaikeasti ymmärrettävää menneisyys meille on? Usein näin käykin: mitä enemmän tutkimme jotain aikakautta, sitä huonommin tunnemme ymmärtävämmekin sitä. Ei ole myöskään selvää, että ymmärrämme omaa aikaamme parhaiten, jos näemme kaikkien meille tuttuun piirteiden juontuvan menneisyydestä. Eikö yhtä hyvä tapa ymmärtää nykyhetken piirteet ole kontrastoida nämä siihen, mitä tiedämme menneestä? Nämä näkemystavat eivät ole yleensä luettavissa suoraan historiallisista dokumenteista. Ne ovat

pikemminkin tulosta historioitsijan tulkinnoista. Historiantutkimuksen suhde nykyaikaan on ylipäänsä kompleksinen: Yhtäältä pidämme itsestään selvänä, että historioitsijan tulisi kirjoittaa historiaa tutkimansa aikakauden ehdoilla. Toisaalta emme voi kirjoittaa historiaa muusta kuin nykyhetken näkökulmasta. Koko historiallinen ymmärtäminen on labyrintti, jossa paradoksit seuraavat toisiaan.

Kaikki historiallinen tieto on tulkintaa. Emme voi matkustaa menneeseen Pelle Pelottoman aikakoneella, joten meidän on turvauduttava aina historiallisista dokumenteista tekemiimme päätelmiin. Tämä koskee yhtä hyvin tarkkaa lähdetutkimusta kuin tulkintoja historian laajoista ajanjaksoista ja kehityskaarista. ”Tavallisen” historiantutkimuksen ja spekulatiivisen historianfilosofian välillä on tässä suhteessa vain aste-ero: historioitsija ei pääse koskaan irti tulkitsemisen taakasta tai autuudesta.

Edellä todettiin, että spekulatiivinen historianfilosofia tuo eteemme historiallisen kerronnan ”sellaisenaan”: historianfilosofien kertomukset ovat yleensä pelkistettyjä ja ankaran johdonmukaisia – joskus myös omalaatuisia kuten Blochin tapauksessa. Spekulatiiviset historianfilosofiat ovat ankaria pelkistyksiä myös musiikin ymmärtämisen kannalta. Niissä kohtaamme musiikinhistorian perimmäisiä ilmiöitä ja perimmäisiä tulkintoja. Toisaalta musiikin historianfilosofija voi kritisoida siitä, että he ovat tukeutuneet melko kritiikittömästi musiikin perinteiseen kaanoniin – tämä pätee niin Wagneriin, Blochiin kuin Adornoonkin, olkoonkin, että ainakin Wagner ja Adorno myös loivat kirjoituksissaan uusia kaanoneita.

Kokemukseni mukaan musiikinhistorioitsijoiden halu täydentää ja tulkita aineistoaan teoreettisen kirjallisuuden avulla ei ole Suomessa ainakaan vähenemässä. Vielä 10–20 vuotta sitten meillä muodissa ollut dahlhausilainen tutkimusote näyttää olevan väistymässä. Monet nykypäivän tutkijat epäilemättä myös vierastavat esimerkiksi Adornon tapaa ihaila saksalaisia merkkiteoksia ja kaihtaa populaarimusiikkia ja jazzia. Tilalle ovat tulleet muun muassa ranskalaiset kulttuurifilosofit, psykoanalyysi, identiteettiteoriat, feministinen filosofia sekä niin kutsutun kulttuurisen musiikintutkimuksen teoriat – monissa teksteissä toki näkee myös historianfilosofian vaikutusta.

En usko, että spekulatiivisen historianfilosofian aika olisi ohi. Länsimainen musiikki on ollut aina kriisien ja taisteluiden temmellyskenttä, enkä usko, että postmoderni pluralismi olisi poistanut tätä piirrettä. Postmodernismi on sitä paitsi ilmiö, joka on tarvinnut ja tarvitsee historiallista selitystä. Wagnerin, Blochin, Adornon ja muiden edellä käsiteltyjen teoreetikoiden tekstit ovat sisällöltään osaltaan aikansa eläneitä, mutta ne eivät ole merkityksettömiä nykypäivän historian tutkijalle. Ne ovat dokumentteja kirjoittajistaan ja omasta ajastaan, ja ne tarjoavat historian ymmärtämisen malleja, joita vasten nykypäivän tutkijat voivat mitata omia näkemyksiään. Myös uusien tutkimussuuntien on verrattava näkemyksiään musiikin historian kirjoituksen ja tutkimuksen perinteisiin. Spekulatiiviset historianfilosofiat ovat yksi osa tätä perinnettä. Jos ne eivät voi aina tarjota positiivisia virikkeitä nykyajan teorioille, ne voivat huonoimmillaankin tarjota nykyajan tutkijoille peilipintoja ”määrätyn negaation” merkityksessä. (Hegeliäisessä dialektiikassa määrätty negaatio on tapaus, jossa kaksi ilmiötä ovat vastakkaisia, mutta ehdottomasti toisiinsa liittyviä.) Nykyteoreetikko, joka ei halua paeta musiikintutkimuksen traditiota, joutuu välttämättä kohtaamaan myös spekulatiivisen historianfilosofian. Historianfilosofia ei ole merkityksetöntä, kannattimmepa tai vieroksuimmepa sitä.

Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. 1960. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie: Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Adorno, Theodor W. 1960. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 1975a [1962]. *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno Theodor W. 1975b [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 2006 [1970]. *Esteettinen teoria*. Suom. ja johdanto Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

Bloch, Ernst 1986 [1954–55]. *The Principle of Hope I–III*. Translated by N. Plaice – S. Plaice – P. Knight. Oxford: Basil Blackwell.

Bloch, Ernst 2000 [1923]. *The Spirit of Utopia*. Translated by A. A. Nassar. Stanford: Stanford University Press.

Bungay, Stephen 1984. *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

- Burnham, Scott 1989. The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form. *Journal of Music Theory* 33(2), 247–271.
- Comini, Alessandra 1987. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl 1982. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber (toim.), *Systematische Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber Verlag, 25–47.
- Dahlhaus, Carl 1988. Ästhetische Premissen der "Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx. Teoksessa Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Toim. Ruth E. Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Danto, Arthur C. 1985. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press.
- Eggebrecht, Hans Heinrich 1972. *Studien zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Wiesbaden: Steiner.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Schildt.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gramer, Wolfgang 1976. *Musik und Verstehen: Eine Studie zur Musikästhetik Theodor W. Adornos*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag.
- Haapanen, Toivo 1939. Die musikwissenschaftliche Forschung in Finnland. *Archiv für Musikforschung* 4.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Halme, Anna 1998. *Musiikki ideologiana: Adornon musiikkisosiologian esittelyä*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Hegel, G. W. F. 1978. *Järjen ääni: Hegelin historianfilosofian luentojen johdanto*. Suom. Mauri Noro. Helsinki: Gaudeamus.
- Hepokoski, James 1991. The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources. *19th Century Music* 14(3), 221–246.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa: Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Jay, Martin 1984. *Adorno*. London: Fontana Paperbacks.
- Kerman, Joseph 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Krohn, Ilmari 1926. Heikki Klemetti: Musiikin historia II:2. *Suomen musiikkilehti* 4/1926.
- Krohn, Ilmari 1937. *Muoto-oppi. Musiikin teorian oppiakso* V. Porvoo: WSOY.
- Kropfinger, Klaus 1975. *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

- Kunze, Stefan 1983. *Der Kunstbegriff Richard Wagners: Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Mantere, Markus 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Marx, Adolf Bernhard 1842. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. II Theil. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Matz, Wolfgang 1985. *Musica Humana: Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Müller-Doohm, Stefan 2003. *Adorno: Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nowak, Adolf 1971. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Paddison, Max 1993. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rahkonen, Keijo 1985. Ernst Bloch – toivon filoofi. Teoksessa *Utopia, luonto, uskonto: Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Toim. Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto.
- Rose, Gillian 1978. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. London: The Macmillan Press.
- Salmi, Hannu. "Die herrlichkeit des deutschen Namens...": *Die schrifstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*. Turku: Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa: Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Schmidt, Burghardt 1985. *Ernst Bloch*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Stein, Jack, M. 1960. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Detroit: Wayne State University Press.
- Taylor, Charles 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tommila, Päiviö 1989. *Suomen historiankirjoitus: Tutkimuksen historia*. Porvoo: WSOY.
- Tüns, Gerhard 1981. *Musik und Utopie bei Ernst Bloch*. Vaitöskirja, Freie Universität Berlin.
- Vidal, Francesca 2003. Bloch. Teoksessa *Musik in der deutschen Philosophie*. Toim. Stefan Sorgner & Oliver Furrrecht. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Wagner, Richard 1872 [1852]. *Oper und Drama*. Gesammelte Schriften und Dichtungen III–IV. Leipzig: Fritzsche.
- Wagner, Richard 1873 [1870]. *Beethoven*. Gesammelte Schriften und Dichtungen IX. Leipzig: Fritzsche.

Musiikin kaanonit, rakenteet ja horisontit – ajatuksia musiikin historian opettamisesta

Musiikin opetuksen ja opiskelun yksi perusongelmista koskee opetukselle asetettavia yhteiskunnallisia tavoitteita: riittääkö, että opetetaan vain vapaata taidetta, vai pitäisikö opetuksen tähdätä virallisesti tunnustettuihin tutkintoihin? (Yleensä tällöin ajatellaan, että koulutukseen tulisi sisältyä pelkän taidon harjoittamisen lisäksi myös tietopuolista ainesta.) Ajatus puhtaan, vapaan taiteen vaalimisesta synnyttää helposti utopian yhteiskunnan instituutioita vastaan kapinoivasta taiteesta, mutta jos muusikoiden ja säveltäjien koulutus typistettäisiin pelkän taidon koulumiseen, he itse nousisivat vastarintaan: samalla kun opiskelijat keskittyisivät siihen, mitä he ehkä itse sanovat mieluiten tekevänsä, heidän koulutukseltaan vietäisiin pois se porvarillinen status, minkä tutkinnot ja tietopuolinen opetus sille tuovat.

Musiikin historia on yksi niistä aineista, jotka kuuluvat perinteisesti musiikkikoulutuksen tietopuolisiin aineisiin. Suomessa länsimaisen taidemusiikin historia tuli opetusohjelmaan jo Martin Wegeliuksen toimesta. Hän kirjoitti Musiikkiopistoaan varten mittavan kolmiosaisen teoksen *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia* (1891–1893, suom. 1904), joka oli aikanaan paitsi ensimmäinen vakavasti otettava suomalainen myös ensimmäinen merkittävä ruotsinkielinen musiikin historian kokonaisesitys. Siinä Wegelius loi katsuksen länsimaisen musiikin kehitykseen antiikista alkaen ja pyrki myös perehdyttämään lukijansa wagnerilaiseen historianteoriaan. (Ks. Dahlström 1982, 40; Huttunen 1993, 34–59.) Jo nuoruudessaan Wegelius piti yksityisluonteisia musiikin historian luentoja, joita ennen

häntä oli Suomessa pitänyt musiikkikriitikko, säveltäjä ja kirjailija A. G. Ingelius.

Wegeliuksen teos sisältää kolme aspektia, jotka ovat tyypillisiä kaikelle tavanomaiselle musiikin historian opetukselle. Ensinnäkin kirja perustuu vakiintuneeseen tosiasioiden ketjuun. Wegelius käytti lähteinään parhaita ajan musiikinhistoriateoksia: A. W. Ambrosin mammuttimaisista kirjaa *Geschichte der Musik* I–IV (1862–1878) sekä sen jatkoksi tehtyä A. Langhansin kirjaa *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts* I–III (1882–1887). Toiseksi kirja ilmentää suurten säveltäjien ihailua. Wagner oli Wegeliukselle suurimmista suurin, mutta muut kuuluisat saksankieliset säveltäjät – kärjessä Bach, Mozart ja Beethoven – eivät juuri jääneet häviölle. Vaikuttaa siltä, että kirjoittaja oletti opiskelijoiden pääsevän perille musiikin taideluonteesta tutustuessaan esikuvallisten säveltäjien elämänvaiheisiin ja teoksiin. Kolmanneksi kirja pyrki indoktrinoimaan lukijansa suureen historianteoriaan: se pyrki todistamaan, että musiikin historiasta löytyy johdonmukainen kehityskulku kohti Wagneria ja tämän musiikkidraamoja.

Artikkelissani esitän joitakin mietteitä musiikin historian opetuksesta, sen taustalla vaikuttavista periaatteista sekä muutospaineista, joita nykyajan musiikintutkimuksen pyrkimykset asettavat perinteiselle musiikin historiankuvalle ja sen välittämiselle opetuksessa. Aiheenani on ennen kaikkea musiikin ammattiopiskelijoille annettava musiikin historian opetus (konservatoriot, Sibelius-Akatemia, yliopistot), mutta pyrin olemaan tietoinen myös siitä, että musiikin historiaa opetetaan muissakin yhteyksissä: se kuuluu peruskoulun ja lukion musiikinopetukseen, ja sitä opetetaan myös kansalais- ja työväenopistoissa. En ota kirjoituksessani juuri kantaa siihen, *miten* musiikin historiaa tulisi opettaa: pitäisikö esimerkiksi luento-opetuksen väistyä kokonaan erilaisten opiskelijakeskeisten työtapojen tieltä. (Luento-opetusta ei mielestäni voi korvata täysin muilla opetusmenetelmillä, kunhan pidetään huoli siitä, että opetus ei vajoa pelkäksi tietosanakirjatiedon toisteluksi, vaan säilyttää aidon dialogisuutensa.) Sen sijaan pohdin musiikin historian oppisisältöjä ja koulutuksellisia tavoitteita. Kirjoitukseni ei ole niinkään tieteellinen artikkeli kuin mielipidekirjoitus, jonka taustalla on kymmenen vuoden kokemus musiikin historian opetuksesta Helsingin

Konservatoriossa sekä Sibelius-Akatemiassa ja sen avoimessa yliopistossa. Ja vaikka koulutuksellisten periaatteiden esittäminen on useimmiten pelkkää hurskastelua, jossa todellisuuden tuoma kyynisyys unohdetaan, uskallan silti esittää alustavia näkemyksiä myöhemmin toivottavasti heräävän laajemman keskustelun pohjaksi.

Kaanon ja tosiasiat

Vakiintuneet tosiasiat, suurten säveltäjien ihailu, yleisesti tunnus-
tetut kehityslinjat: kaikki nämä ilmiöt kiteytyvät termiin ”kaanon”.
Musiikin historian käsitteiden – ja laajemmin koko musiikkikäsitteiden –
kanonisoituneisuus on ilmiö, jota on kritisoitu runsaasti viimeisen
parinkymmenen vuoden aikana musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa.
On kiinnitetty huomiota siihen, että länsimaisen musiikin kaanon on
voimakkaasti saksalaisperäinen (Karbusicky 1995) ja että säveltäjien
kaanoniin ei ole mahduttu yhtään naissäveltäjää (kaanonin feminis-
tisestä kritiikistä ks. Citron 1993). Kritiikin valossa musiikin historia
näyttää elitistiseltä ja imperialistiselta: se on keskiluokkaisten valko-
hoisten miesten historiaa – kuten väsyksiin asti on toistettu kriittisessä
kirjallisuudessa.

Miten kaanoniin pitäisi suhtautua musiikin historian opetuksessa?
Ennen kuin tähän voidaan antaa edes alustava vastaus, tarvitaan kä-
siteanalyysia.

Alkuperäisessä teologisessa käytössä termillä ”kaanon” oli kahta-
lainen merkitys. Se viittasi yhtäältä hyväksytyyn (”kanonisoituun”)
tekstien joukkoon ja toisaalta tarkastelutapoihin, joilla kyseistä teksti-
joukkoa tuli tutkia. Molemmissa tapauksissa termillä on vahva moraa-
linen sävy: tekstin tai metodin kanonisuus ei perustu vain ”totuuteen”
tai ”autenttisuuteen” vaan myös sen moraaliseen sisältöön.

Samaan tapaan musiikin tapauksessa voidaan erottaa toisistaan
tosiasioiden ja *tarkastelutapojen* (tai ”käytäntöjen”) kaanon.
(Tarkastelutapojen kaanonista tai ”opillisesta” kaanonista ks. Bergeron
& Bohlman [toim.] 1992.) Edelleen molemmilla aloilla voidaan erottaa
toisistaan *konserttien* ja *kirjoittelun* kaanon. Joseph Kerman (1994 [1983])
on käyttänyt tässä yhteydessä termejä ”repertoarit” ja ”kaanonit”.

Molemmissa voidaan havaita sekä tosiasioiden että tarkastelutapojen kaanonit. Konserttikulttuurissa tosiasioiden kaanonin muodostavat niin kutsuttuun vakiorepertuaariin kuuluvat sävellykset; tarkastelutapojen kaanonin taas muodostavat erilaiset esittämiskäytännöt sanan laajassa merkityksessä.

On selvää, että musiikin historiankirjoituksen alalla on sekä tosiasioiden että tarkastelutapojen kaanoneita. Itse asiassa jo se, että musiikin historia pitää viime kädessä esittää tekstinä – eikä esimerkiksi suusta suuhun kulkevana perimätietona – on kanonisoitu konventio. Samaan kategoriaan kuuluu monia muitakin historiallisen esittämisen sovinnaisuuksia, esimerkiksi erilaiset kaunokirjallisuuden vaikutukset historiankirjoitukseen.

Ennen kuin voidaan sanoa, mitä kuuluu musiikin historian tosiasioiden kaanoniin, on selvitettävä, mitä ovat historialliset tosiasiat. Naiivin – ja melko positivistissävytteisen – tiedekäsityksen mukaan tosiasiat ovat todellisuuden pieniä detaljeja, joista sitten kootaan laajemmat lait ja teorit. Tämä käsitys on tuskin kestävä – ainakaan silloin, kun se perustuu positivistiseen käsitykseen, että tieteen perustana ovat välittömät havainnot (ikään kuin olisi olemassa välittömiä, tulkinnasta vapaita havaintoja, joista sitten voidaan muodostaa lakeja ja teorioita). On parempi ajatella, että tosiasiat ovat teoria- ja tulkintasidonnaisia: ne ovat yhtä paljon sidoksissa teorioihin kuin teorit tosiasioihin. Kuten Nelson Goodman on asian muotoillut: ”tosiasiat ovat pieniä teorioita, ja todet teorit ovat suuria tosiasioita.” (Goodman 1978, 97) Täten ei voida vetää selvää rajaa sen välille, mihin tosiasiat päättyvät ja mistä lait ja teorit alkavat. Tosiasioiksi on laskettava myös ”suuret” kokonaisuudet: 1900-luvun alun suomalaisille musiikinhistorioitsijoille oli tosiasia, että heidän kohteensa ilmensi kansallishengen vähittäistä lisääntymistä, mikä huipentui Sibeliuksen nuoruusteoksiin (ks. Huttunen 1993: 106–109).

Edellä sanotun perusteella musiikin historian tosiasioiden kaanoniin voi kuulua kaikkia mahdollisia tosiasioita pienimmistä detaljeista suurimpiin historiallisiin kokonaisuuksiin. On epäilemättöä, että vakiintuneita kanonisoituneita tosiasioita on enemmän niin sanotussa detaljitiedossa kuin käsityksissä suurista historiallisista kokonaisuuksista:

mitä suppeammista kokonaisuuksista on kysymys, sitä yksimielisempiä historioitsijat ovat, ja mitä laajempia kokonaisuuksia käsitellään, sitä enemmän jää tilaa tutkijan tulkinnoille ja henkilökohtaisille näkemyksille (Kirkinen 1987, 35).

Tosiasian kanonisoituneisuus ei ole joko-tai -kysymys, vaan kaanoniin kuulumisessa on kyse aste-eroista. Musiikin historian tosiasioiden voidaan ajatella muodostavan pyramidin, jonka pohjalla ovat kaikkein vakiintuneimmat ja huipulla kaikkein vähiten vakiintuneet tosiasiat. Jossain pyramidin keskivaiheilla kulkee kanonisoituneisuuden raja; sen yksiselitteinen määrittäminen on vaikeaa, jollei mahdotonta. Voidaan myös erottaa toisistaan kaanon, joka valitaan, ja kaanon, josta valitaan: on olemassa yleinen kaanon ja sen erityistapauksia (Dahlhaus 1977, 149).

On vielä pitkälle selvittämättä, miten musiikin historian tosiasioiden kaanonin komponentit ovat saavuttaneet vakiintuneen asemansa. Joskus ilmiön vakiintuminen näyttää olleen lähes sattumankaupaa. Tämä tulee mieleen, kun ajattelee niin kutsutun alankomaalaisen koulukunnan merkitystä musiikin historiassa. Alankomaalaiset säveltäjät saivat merkittävän asemansa sen jälkeen, kun Kuninkaallinen Alankomaalainen Tiedeakatemia oli vuonna 1826 julkistanut kirjoituskilpailun aiheesta ”alankomaalaisten palvelukset säveltaiteelle”. Kilpailun voitti itävaltalainen R. G. Kiesewetter kirjoituksellaan, jossa ”alankomaalainen koulukunta” nostettiin 1400- ja 1500-lukujen säveltaiteen keskeiseksi tekijäksi. Kiesewetterin kirjoituksella oli suuri vaikutus 1800-luvulla kehkeytyneeseen historiankuvaan – ei vähiten sen ansioista, että suuri musiikin historioitsija A. W. Ambros sattui olemaan Kiesewetterin sisarenpoika. ”Alankomaalaisen koulukunnan” haamu on hallinnut renessanssin musiikin historian kuvaa tähän päivään asti, eikä sen merkitys osoita laantumisen merkkejä.

Kaanoniin kuuluvista tosiasioista erityisasemassa ovat klassikkosäveltäjät ja -teokset. Perinteinen (tarkemmin sanottuna 1800-luvulta juontuva, mutta tiedostamattomaksi vajonnut) länsimainen teoskäsitely näkee teoksen yhtä aikaa tekijäänsä sidotuksi ja hänestä irralliseksi. Yhtäältä teos on tekijänsä persoonan ilmausta: Beethovenin sinfonia nro 5 ilmentää tekijänsä erityistä persoonaa. Toisaalta ”vii-

tosen” oletetaan elävänä omaa, tekijästään riippumatonta elämäänsä konserttikulttuurissa ja kirjoittelussa. Klassikkoteosten kohdalla tämä sidonnaisuuden ja irrallisuuden ristiriita on äärimmäisen kärjistynyt: tiedämme kaikki (= luulemme tietävämme), että viides sinfonia ilmentää kuuroutuvan säveltäjän kohtalomaista tuskaa, ja toisaalta uskomme, että viides sinfonia elää ja voi hyvin, vaikka sen säveltäjä on aikoja sitten kuollut.

Musiikissa klassikoita voivat olla sekä teokset että säveltäjät. ”Klassisuus” on musiikissa sekä arvo että tyyli. Klassisuuden ihanteita ovat puhdasmuotoisuus, esikuvallisuus, elinvoimaisuus ja luonnollisuus. Näiden kriteereiden on uskottu soveltuvan sekä klassisiin teoksiin että säveltäjiin. Klassinen teos säveltäjineen on edustamansa lajin puhdasmuotoinen edustaja. Klassikon teokset ovat elinvoimaisia (niiden uskotaan olevan ikuisia) ja luonnollisia. Ja koska ne ovat esikuvallisia, niitä on voitu käyttää malleina musiikin opetuksessa. 1800-luvulla tapahtunut konservatoriolaitoksen räjähdysmäinen kasvu toi esikuvien ihailun musiikkikoulutuksen perustaksi. Ennen musiikinopetus oli edennyt käsityömäisesti mestarilta kisällille, mutta nyt alettiin uskoa, että opiskelija saavuttaa musiikin ytimen palvomalla klassisia esikuvia. Juuri tämä piirre kuvastuu musiikin historian oppikirjoista ja kokonaisuksista.

Kaanon on meihin syvemmälle juurtunut kuin ensiksi oletamme. Siitä ei pääse eroon vain poistamalla suurten säveltäjien kuvat koulujen musiikkiluokkien seiniltä. Kaanon ei ole edes tavanomainen premissi, jonka pohjalta johtopäätöksiä tehdään. Se kuuluu enemmänkin tieteenalan taustalla vaikuttaviin, pitkälle tiedostamattomiin vakauksiin, joita on hyvin vaikea kumota millään empiirisellä todistusaineistolla. Ainoa tapa vältellä kaanonin on sukeltaa siihen syvemmälle. Kaanon pystyy torjumaan kaikki naiivit vallankumousyritykset, mutta sitä voidaan kritisoida traditiokritiikin merkityksessä: sen syntyyn ja perusteisiin voidaan uppoutua ja samalla voidaan saavuttaa suurempi ymmärrys musiikkikulttuuristamme.

Edellä sanotun perusteella musiikin historian opetusta ei ole syytä suin päin riuhtaista irti kaanonista. Mutta siinä missä opiskelijoille pitää kertoa, mitä ovat musiikin historian tosiasiat, heille on myös ali-

tuiheen muistutettava, että kaikki historian tosiasiat ovat suhteellisia. Tässä tärkeäksi nousee kolme näkökohtaa, joita pitää korostaa, vaikka opiskelijat eivät tähtäisikään ammattimaisiksi tutkijoiksi. Välttääkseen kanonisoitujen tosiasioiden diktatuuria ei tarvitse muuta kuin mennä ”takaisin” historiantutkimuksen perusteisiin. Ja ne pitää muistaa, vaikka haluaisi rikkoa kaanonin kokonaan ja opettaa jotain poikkeuksellista musiikin historian kuvaa.

(1) Kaikki historian tosiasiat ovat päätelmiä. Historia ei tutki menneisyyttä, vaan nykyisyyteen säilyneitä dokumentteja, joista tehdään menneisyyttä koskevia päätelmiä. On aina puntaroitava omia lähtökohtia ja tiedon lähteitä, myös silloin kun ne käytännössä olisivat vain musiikin historian oppikirjoja. Lähdekritiikki ei saa loppua missään vaiheessa historiallisen tiedon kulkeutuessa tutkijankammioista luentosaliin. Tai toisin sanoen: historiantutkija on aina jossain määrin opettaja – ja historianopettajan pitää suhtautua aineistoonsa kuin tutkija.

(2) Koska historioitsija ei voi tutkia menneisyyttä – palata menneisyyteen tarkistamaan tietojensa oikeellisuutta – ja koska kaikki historian tosiasiat ovat päätelmiä, ei voida ajatella, että yksinkertainen ”vastaavuus” voisi olla kriteerinä historiallisten väittämien totuudelle. Historiallisen väittämän uskottavuudelle on pikemminkin annettavissa kaksi muunlaista kriteeriä.

Ensinnäkin kulloinenkin yhteisö sanelee pitkälle sen, mitkä ovat hyväksyttäviä historiallisia tosiasioita ja mitä eivät. Tämä väittämä ei välttämättä johda äärimmäisen relativismin sudenkuoppiin, vaan pikemminkin siinä on kysymys tieteellisen objektiivisuuden yhteisöllisyyden tunnustamisesta: ”objektiivisuuden” kriteerinä on yhteisön hyväksyntä. Musiikin historian tapaisen ”kulttuuritieteen” kohdalla kyseessä ei välttämättä ole ahtaasti käsitetty ”tiedeyhteisö”. Enemmänkin joukko, joka koettelee musiikin historiallisia väittämiä, on (musiikki)kulttuurin yhteisö. Musiikin historian opetus on täten osaltaan myös sosiaalistamista (muttei välttämättä indoktrinoimista) musiikkikulttuuriin.

Toiseksi historiallinen väittämä on uskottava, jos se voidaan asettaa osaksi historiallista kertomusta. On tietenkin esitetty kritiikkiä perinteisen historian kirjoituksen kehitysromaanimaista kerrontaa kohtaan ja epäilty, voisiko traditionaalisen kerronnan korvata tajunnanvirta-

romaanin tai ”uusromaanin” tyyllisellä vapaalla assosiaatioketjulla. Olisi mielenkiintoista tutkia empiirisesti musiikinhistorian luennoitsijoiden puheen logiikkaa. Se tuskin on täysin samanlaista kuin jonkin sanokaamme D. J. Groutin *A History of Western Music* -kirjan (1. painos 1960) konventionaalisista konventionaalisin historiallinen kerronta. Musiikinhistoriallisen kerronnan logiikka on ylipäänsä kysymys, jota ei ole tarpeeksi tutkittu. Erityisesti musiikinhistorian erityisluonteinen kategoria *teos* luultavasti pysähdyttää historian kerronnan tavalla, joka ei ole tyypillistä poliittis-yhteiskunnalliselle historialle.

(3) Yksi Martin Heideggerin filosofian ideoista oli ajatus ihmisen historiallisesta erityisyydestä. Historiallisuus syntyy – karkeasti sanottuna – siitä, että yksilö tunnustaa ja tiedostaa oman erityisyytensä. Kuolevaisuutensa (ajallisen äärellisyytensä) tiedostamalla yksilö voi siten saavuttaa ”autenttisen” tilan, jossa puhe ei ole pelkkää ”lörpöttelyä”. (Ks. Heidegger 1962: 424.) Heideggerin oppilas Hans-Georg Gadamer kehitti sitten opettajansa filosofiaa hermeneuttisen metodologian suuntaan: hänen mukaansa hermeneuttinen dialogi edellyttää, että tutkija tunnustaa oman historiallisen erityisyytensä. Ei ole yhtä jumalan näkökulmaa historiaan, vaan jokainen tutkija seisoo vaikutushistoriallisen ketjun päässä. Hermeneuttinen dialogi tapahtuu tämän vaikutushistoriallisen ketjun sisällä, ja kaikki on erityistä. (Ks. Gadamer 1975: 235–.)

Musiikinhistorian opettajan tehtävä ei ole olla saarnamies tai -nainen: musiikinhistorian hyödynnettävyys elämässä on kysymys, joka saa jäädä kuulijoiden itsensä harkittavaksi. Silti edellä mainitut Heideggerin ja Gadamerin periaatteet tunkeutuvat historialliseen ajatteluun, vaikka opetus yrittäisi pysyä kuinka tosiasiapohjaisena tahansa. Historioitsijan tehtävä ei ole vakiinnuttaa yleisöönä illuusiota jumalallisesta ”objektiivisuudesta”, vaan pikemminkin kasvattaa kuulijansa ja lukijansa sen seikan tunnustamiseen, että jokainen näkökulma historiaan on ajallisten ja paikallisten ehtojen määrittämä.

Tyylihistoriasta rakennehistoriaan...

On ainakin yksi laaja näkemys, josta musiikinhistorioitsijat ovat huoletuttavan yksimielisiä, nimittäin ajatus, että musiikin historia jakautuu

muista taiteista lainattuihin tyylikausiin. Renessanssi ja barokki on lainattu kuvaamataiteista ja arkkitehtuurista, klassismi ja romantiikka lähinnä kaunokirjallisuudesta.

Musiikin historian tyylikausinimikkeet ovat syntyneet ja vakiintuneet pitkän ajan kuluessa. Lopullisesti ne vakiinnutti Guido Adler, joka piti tyyliä musiikin historian tutkimuksen tärkeimpänä kategoriana. Tätä asiaa Adler käsitteli metodologisissa teoksissaan *Der Stil in der Musik* (1911) ja *Methode der Musikgeschichte* (1919). Hänen toimittamansa *Handbuch der Musikgeschichte* (1. painos 1924) oli sitten tyylihistorian ensimmäinen esitys, jota lukuisat musiikin historian oppikirjat ovat jäljitelleet. (Näin teki esimerkiksi Suomessa Sulho Ranta kirjoillaan *Musiikin historia pääpiirteittäin* [1933] ja *Musiikin historia I–II* (1950–1956).) Adlerin tyylihistorian tärkein taustatekijä oli niin kutsuttu hengenhistoriallinen metodi, jonka mukaan jokaista aikakautta hallitsee erityinen ajanhenki: romantiikan kulttuuri oli tämän näkemyksen mukaan läpikotaisin romanttisen ajanhengen määräämä. Taustalla kummittelivat Hegelin näkemys historiasta ”hengen” itsetiedostuksen etenemisenä ja Diltheyn elämänfilosofia.

Tyylihistoriallisen tarkastelutavan ongelmat ovat mitä ilmeisimmät. Kun kerran on päätetty, mikä on ajan henki, siitä pidetään kiinni viimeiseen asti. Tyylihistoriallinen näkemys on jokseenkin sokea aikakausiin sisältyville ristiriidoille: ajanhengen pakkopaita sulkee sisäänsä kaiken. Ristiriitaiset tekijät joko unohtetaan tai muovataan *ad hoc* -tyylisesti yleiseen malliin sopiviksi (*ad hoc* -päättelystä ks. Hempel 1966, 28–30).

Tyylihistorian kritiikki sisältyy vähintäänkin implisiittisesti niihin kirjoituksiin, joissa Carl Dahlhaus selvitti kehittämänsä rakennehistoriallisen menetelmän periaatteita. Rakennehistorian pääperiaatteet ovat selvät, ja niitä on käsitelty niin monissa suomalaisissa kirjoituksissa, ettei niiden seikkaperäinen analysointi ole tässä tarpeen. Fabian Dahlströmin, Mikko Heiniön ja Erkki Salmenhaaran suursaavutus, neliosainen *Suomen musiikin historia* (1995–1996) pyrkii noudattamaan Dahlhausin rakennehistoriaa; tosin – onnekseen – kirja ei noudata mitään metodia orjallisesti, vaan suhtautuu materiaaliinsa joustavasti, niin että rakennehistoriassa helposti taustalle jäävät yksilölliset persoonat pääsevät oikeuksiinsa.

Rakennehistoria vastustaa perinteisen musiikinhistoriankirjoituksen panoraamanomaisia visioita menneisyydestä. Sen sijaan se pyrkii löytämään käsittelemästään ajanjaksosta mieluiten yhden yhdistävän tekijän, joka selittää muut aikakauden komponentit. Dahlhausin mukaan ”rakenne” muistuttaa Max Weberin ”ideaalittyyppiä”, mikä ei täysin pidä paikkaansa, kuten käy ilmi, jos lukee Weberin kuuluisan kirjoituksen *Die ”Objektivität” sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (1968 [1904]; ks. myös Gossett 1989a).

Rakennehistorialle on edelleen ominaista ”metodipluralismi”, mikä on helposti ymmärretty väärin: tarkoitus ei ole tukeutua *ad hoc*-tyylisesti mihin metodiin milloinkin, vaan metodipluralismi pitää nähdä ennen muuta eräänlaiseksi tiedepoliittiseksi kannanotoksi suvaitsevaisuuden ja monipuolisuuden puolesta. (Näistä periaatteista ks. Dahlhaus 1977, 205; 1982.)

Dahlhausin rakennehistorialla alkaa olla ikää. *Grundlagen der Musikgeschichte* ilmestyi vuonna 1977 ja toinen merkittävä metodologinen esitys, Dahlhausin ja Helga de la Motte-Haberin toimittama *Systematische Musikwissenschaft* vuonna 1982. Vuodelta 1980 on peräisin rakennehistorian autenttinen toteutuma, Dahlhausin *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Tässä ja nyt ei enää voida tukeutua kritiikittä rakennehistoriaan. On kysyttävä, miten rakennehistoriasta päästään eteenpäin. (Tämä kysymys on relevantti ainakin Suomessa – niin paljon rakennehistoriasta meillä on puhuttu 1980- ja 1990-luvuilla.)

Dahlhausin mukaan rakennehistoria käsittelee mielellään ”keskimittaisia” ajanjaksoja – siis sellaisia, jotka olivat tyylihistorian tyylikausia. Tällaiset on epäilemättä säilytettävä musiikinhistorian opetuksessa. Tyylikausinimet ovat käteviä – jo lyhyden vuoksi puhuu mieluummin ”renessanssista” kuin ”1400- ja 1500-lukujen musiikin historiasta”. Kysymys on ennen muuta suhtautumisesta ”keskimittaisiin” ajanjaksoihin. Niitä ei pidä nähdä ajanhengen pakonomaisiksi ilmentymiksi. Mutta niitä ei pidä nähdä myöskään välttämättömästi yhden rakennetekijän selittämiksi. Enemmänkin kulttuurihistorialliset yhteydet pitäisi nähdä loppumattomaksi tulkintojen viidakoksi, jossa *aatehistorialliset*, musiikkikäsitteisiin liittyvät tekijät ovat ensisijaisesti selittäviä. Musiikki syntyy, kun joku ymmärtää äänimateriaalin musiikiksi.

Musiikkikäsitteet luovat musiikin, joten aatteelliset tekijät on otettava aina keskeisinä huomioon kun puhutaan musiikin historiasta.

Dahlhausin tuotantoa on kritisoitu sen Saksa-keskeisyyden vuoksi (ks. esim. Gossett 1989b: 24–26). Ylipäänsä vaikuttaa siltä, että rakennehistoria on helposti hieman elitistinen ja länsimaaiskeskeinen suhtautumistapa: on vaikea keksiä ehyitä kokonaisrakenteita, jotka läpäisisivät musiikkikulttuurin kokonaisuudessaan. On mahdollista löytää osakulttuurien rakenteita, mutta tuskin *koko* kulttuurin rakennetta.

Tämä johtaa väistämättä nykyisin paljon puhuttuun kysymykseen: miten musiikkikasvatus voisi välttää olemasta esteettisen korkeakulttuurin indoktrinaatiota ja sen sijaan kasvattaa suvaitsevaisuuteen. Nähdäkseni myös musiikin historian opetus – vaikka olisikin vain korkeakulttuurin keskittävää ”länsimaisen taidemusiikin historiaa” – voi olla tässä suhteessa joko ummehtunut tai sitten suhteellisuudentajua lisäävää. Tämän selvittämiseksi on lyhyesti analysoitava ”musiikillisen yhteiskunnan” olemusta.

...ja siitä eteenpäin: horisontti ja suvaitsevaisuus

Musiikki muodostuu musiikkikäsitteissä; kuten edellä todettiin, jonkun on ymmärrettävä äänet musiikiksi, jotta musiikista ylipäänsä voidaan puhua. Musiikkikäsitteet vaihtelevat ajassa ja paikassa, mutta niissä on silti oltava jotain yhteisöllistä, joka mahdollistaa musiikkikulttuurin. Yhteisö, joka luo musiikin tiedostuksessaan, on *musiikillinen yhteiskunta*.

Musiikinlajit jakavat musiikillista yhteiskuntaa. Musiikin ”intuitiivinen lajijaottelu”, jonka jäseniä ovat esimerkiksi ”taidemusiikki” (ja sen alalajeina sinfonia, ooppera ja niin edelleen), rock ja sotilasmusiikki, on tunnetusti aukollinen ja epäjohdonmukainen: se ei täytä alkuunkaan hyvän lajijaottelun kriteereitä. Monet kirjoittajat ovat pyrkineet luomaan parempia lajiteorioita, mutta ovat käytännössä aina joutuneet umpikujaan. Käytännön tutkimuksen ja ajattelun kannalta ei kuitenkaan ole tarpeen pyrkiä täydellisiin teorioihin lajeista (kummallinen tavoite!), vaan enemmänkin analysoimaan kulloistakin erityistä lajittelannetta. Joskus lajit ovat saattaneet olla tosiasiallisesti sekavassa ja ristiriitai-

sessä tilassa, kuten nähdäkseni oli asianlaita Sibeliuksen 1890-luvun tuotannossa (Huttunen 1998).

Jokaisen ihmisen elämäntilanteeseen kuuluu *musiikillinen horisontti*. Myös se hahmottuu musiikinlajien avulla. Jotkin musiikinlajit ovat yksilölle tutumpia, toiset perifeerisempiä. Sama ihminen tuskin harrastaa tasapuolisesti sinfoniaa, heavy rockia ja ”Suomi-iskelmää”. Toiset lajit ovat väistämättä tutumpia ja keskeisempiä kuin toiset. Jos musiikkikulttuuria tarkastelee kokonaisuutena, hahmottuu kenttä, jossa musiikinlajit leikkaavat toisiaan eri tavoin. Sen kääntöpuolen muodostavat yksilölliset musiikilliset horisontit, jotka jonkin yhteisön jäsenillä toki voivat muistuttaa toisiaan.

Musiikkikasvatuksen tulisi kunnioittaa yksilöiden musiikillisia horisontteja ja niiden eroja. Vahingollista indoktrinaatiota on yrittää riuhkasta ihminen eroon omasta musiikkimaailmastaan, oli kyseessä sitten länsimaisen taidemusiikin idealisointi tai ideologinen ”monikulttuurinen musiikkikasvatus”. (Tämä ei tietenkään tarkoita, että monikulttuurisuus olisi aina sokean ideologista; sekä ”esteettinen” että ”monikulttuurinen” musiikkikasvatus voivat kärsiä henkisestä laiskuudesta.) Jo täysin tavanomainen, tyylihistoriaan nojautuva musiikin historian opetus tarjoaa mahdollisuuksia opiskelijoiden musiikillisen horisontin syventämiseen ja laajentamiseen. Esimerkiksi tuttujen ja vieraiden piirteiden löytäminen keskiajan musiikista avartaa ja syventää asiaan tarkemmin perehtymättömän musiikkikasvatuksen: havaitaan, että eräät länsimaisen musiikin peruspiirteet kumpuavat keskiajalta (esimerkiksi säännötely moniäänisyys), mutta toisaalta eräät keskiajan musiikin piirteet ovat meille lähes käsittämättömiä (tällainen on jo pelkästään musiikin voimakas sidonnaisuus sosiaalisiin funktioihin).

Kun pohditaan musiikillisen horisontin laajentamista, päädytään väistämättä kysymykseen, kuinka pitkälle musiikin historia venyy: missä ovat musiikin historian rajat? Nykykulttuurissa tarve musiikin historian laajentamiselle on suuri. Viihde on yksi maailman menestyksekkäimmistä teollisuudenhaaroista, ja cross over -ilmiöt tunkeutuvat postmodernissa kulttuurissa taidemusiikin alueelle. On vaikea pysyttäytyä ahtaasti länsimaisen musiikin perinteessä, kun Sibelius-Akatemian opiskelijanelikkö soittaa heavy rockia (Apocalyptic-yhtye)

ja Esa-Pekka Salonen esiintyy yhdessä Eva Dahlgrenin kanssa. Tämä johtaa suoraan kysymyksen länsimaisen kulttuurin merkityksestä ja rajauksesta.

Aikanaan länsimaisen musiikin käsittelyä musiikin historiassa perusteltiin sillä, että se on ikään kuin kehittyneintä musiikkia. Tämän ajatuksen taustalla oli kulttuurievolutionismi ja Hegelin ajatus, että ”historia alkaa idästä” (ks. Hegel 1978: 61). Esimerkiksi Ambros aloitti musiikin historiategoksensa ”vieraiden” kulttuurien musiikista. Nykyään tällainen ajattelutapa on poissa muodista; sen tilalle tullutta intuitiota voisi kuvata sanomalla, että länsimainen musiikki muodostaa oman kulttuurinsa, jolla on oma historiansa.

On pelkkää haavetta, että voitaisiin yhtäkkiä lähteä kirjoittamaan globaalia musiikin historiaa. Enemmänkin pitää ajatella, että musiikin historian – tai sen yleisön – musiikillisen horisontin laajentaminen tapahtuu pienten askelten politiikalla. Tavoitteena tulee olla ennemminkin ”laajennettu musiikin historia” (Wiora 1980: 9–10) kuin musiikin universaalihistoria. Tämä antaa tilaa mahdollisuuksille kehittää rakennehistoriaa eteenpäin.

Rakennehistorian ajatus ”funktioyhteyksien” etsimisestä on kannatettava, tosin tieteenfilosofian kannalta ”funktioyhteyden” käsitettä olisi jatkossa syytä täsmentää. (Anglosaksisessa tieteenfilosofiassa harrastettu selitysten ja syy-seuraussuhteiden analyysi voisi antaa tähän hyviä välineitä.) Sen sijaan rakennehistorian pyrkimys ehyisiin ja kauniisiin rakenteellisiin kokonaisuuksiin tuntuu opetuksen kannalta kyseenalaiselta. Vaikka ehyen maailmankuvan luominen oppilaille onkin tärkeä periaate, nykypäivänä ei voida ajatella, että opetuksessa pyrittäisiin ”täydelliseen opetuspakettiin”. Enemmänkin opiskelijoita on kannustettava ja harjaannutettava historialliseen päättelyyn ja funktioyhteyksien itsenäiseen etsintään.

Nyt voidaan siis lyhyesti kaavailla, miten rakennehistoriasta päästään eteenpäin musiikin historian opetuksessa. Musiikin historian kanonisuutta ja länsimaikeskeisyyttä on purettava, mutta on koko ajan muistettava, että kyseessä ei voi olla vallankumous vaan horisontin viisas laajentaminen. Rakennehistorian idea panoraamanomaisten historiallisten yhteyksien välttämisestä ja funktioyhteyksien etsimisestä on

sinänsä kannatettava, tosin ”funktioyhteys” kaipaisi lisää käsitteellistä tutkimista. Mentaalisilla ja musiikkikäsitteisiin liittyvillä tekijöillä on erityisasema funktioyhteyksiä etsittäessä. Täydellisten opetuspakettien sijaan pitää pyrkiä historiankuvaan, joka korostaa relatiivisuutta. Tällainen moninaisuutta, sallivuutta ja suhteellisuutta korostava näkemys on paremmin sopuoinnussa postmodernin yhteiskunnan kanssa kuin loputon eheys ja konsensus.

Lähteet

- Bergeron, Katherine & Bohlman, Philip V. (toim.) 1992. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: Chicago University Press.
- Citron, Marcia J. 1993: *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1982. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Toim. Helga de la Motte-Haber & Carl Dahlhaus. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882-1982*. Suom. Raimo Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Gadamer, Hans-Georg 1975 [1960]. *Truth and Method*. London: Sheed and Ward.
- Goodman, Nelson 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Gossett, Philip 1989a. Carl Dahlhaus and the ‘Ideal Type’. *19th Century XIII. Music*
- Gossett, Philip 1989b. Up from Beethoven. *The New York Review of Books*, October 26, 1989.
- Hegel. G. W. F. 1977. *Järjen ääni: Hegelin historianfilosofian luentojen johdanto*. Suom. Mauri Noro. Helsinki: Gaudeamus.
- Hempel, Carl G. 1966. *Philosophy of Natural Science*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Heidegger, Martin: *Being and Time*. Translated by John Macquarrie & Edward Robinson. Oxford: Blackwell.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 1998. Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä: Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta. Juhlakirja Eero Tarastille*. Toim. Irma Vierimaa – Kari Kilpeläinen – Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus.
- Karbusicky, Vladimir 1995. *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: Von Bockel Verlag.
- Kerman, Joseph 1994 [1983]. “A Few Canonic Variations.” Teoksessa *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- Kirkinen, Heikki 1987. *Historian rakenteet ja voimat: Johdatus historianfilosofiaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Weber, Max 1968 [1904]. Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. Teoksessa *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Dritte, erweiterte und verbesserte Auflage. Toim. Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr.

Wegelius, Martin 1891–93. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* 1–3. Helsingfors: Holm.

Wiora, Walter 1980. *Ideen zu einer Geschichte der Musik*. Darmstadt.

Teoksen käsitteestä nykymusiikissa. Avantgarde- musiikin sävellystyyppien analysointia Nelson Goodmanin notaation teorian avulla

Yleensä musiikkiteoksen ontologiaa käsittelevät filosofiset tutkimukset tarkastelevat sävelteosta sellaisena kuin se ilmenee klassis-romanttisessa taidemusiikissa. Usein kuitenkin myönnetään, ettei teoksen luonne ja asema ole aina ollut sama. Erityisesti on kiinnitetty huomiota siihen, että nykymusiikissa teoksen asema on kokonaan toinen kuin aikaisemmin – esim. saksalaisen musiikinhistorioitsijan Hermann Danuserin mukaan teosluonteen muuttuminen on tärkein piirre, joka erottaa nykymusiikin perinteisestä musiikista (Danuser 1984, 328; ks. myös Mäkelä 1989, 13–31). Kaikesta huolimatta teoksen käsitteen muuttumista ei juuri ole systemaattisesti analysoitu, vaan keskustelu on yleensä jäänyt enemmän tai vähemmän intuitiiviselle tasolle.

Seuraavassa analysoidaan eräitä nykymusiikin tavallisimpia sävellystyyppisiä käyttämällä apuna Nelson Goodmanin notaation teoriaa, siinä muodossa kuin Goodman sen esittää teoksessaan *Languages of Art* (1976 [1969]). Goodmanin teoria esitetään tässä artikkelissa hieman yksinkertaistetussa muodossa, mutta siitä ei pitäisi tässä tapauksessa olla haittaa. Vaikka Goodmanin teoriaa on kritisoitu voimakkaastikin, se hyväksytään artikkelissa sellaisenaan, koska sen avulla voidaan saada esiin mielenkiintoisia eroavaisuuksia eri sävellystyyppien välillä.⁴⁵

45 Goodmanin teorian ongelmista ks. esim. Margolis 1980; Wolterstorff 1980; Kurkela 1986.

1 Goodmanin teoria musiikkiteoksesta

Goodmanin taiteenteorian perustana on kaksi symbolisen viittaussuhteen tyyppiä, denotaatio ja eksemplifikaatio. Kun symboli ("etiketti") viittaa johonkin objektiin, kyseessä on *denotaatio* (Goodman 1976, 5). Esim. Wellingtonin herttuaa esittävä taulu denotoi Wellingtonin herttuaa. Vastaavasti predikaatti "punainen" denotoi jokaista punaista objektia. Luokkaa, joka koostuu niistä olioista, joihin tietty etiketti viittaa, kutsutaan etiketin *ekstensioksi*. Etiketin "punainen" ekstensio koostuu siis kaikista punaisista olioista.⁴⁶

Eksemplifikaatiossa symboli toimii ikään kuin esimerkkinä tai "mallikappaleena": se viittaa johonkin etikettiin, joka denotoi sitä. Symboli ei läheskään aina eksemplifioi kaikkia sitä denotoivia etikettejä, vaan vain niitä, joihin se erityisesti viittaa.⁴⁷ Kangaskauppiiaan tilkku eksemplifioi etikettiä "punainen" muttei etikettejä "neliönmuotoinen" tai "niin-ja-niin painava" (Goodman 1976, 52–57). Hikinen maratoonari eksemplifioi etikettiä "höyhenetön kaksijalkainen", muttei ehkä etikettiä "rationaalinen eläin" (vrt. Elgin 1983, 76).

Taideteoksen identiteettiongelmasta keskustellessaan Goodman tekee erottelun autografisuuden ja allografisuuden välillä. Taideteos tai taiteenlaji on autografinen, jos erottelu alkuperäisen teoksen ja väärennöksen välillä on mielekäs; muuten taideteos tai taiteenlaji on *allografinen* (Goodman 1976, 113). Autografisissa taiteissa, toisin kuin allografisissa, teoksen syntyhistoria ratkaisee teoksen identiteetin. Esim. maalaustaide on autografinen taide, kun taas musiikki ja kirjallisuus ovat allografisia taiteita. Kaikki kirjan tai partituurin kopiot ovat yhtä aitoja, ja kopioiden syntyhistoriaa koskeva informaatio on täysin irrelevanttia päätettäessä, onko kyseessä annetun kirjan tai partituurin kopio. Sen-ja-sen musiikkiteoksen esityksiksi taas lasketaan kaikki sen-ja-sen teoksen partituurin mukaiset äänitapahtumat riippumatta näiden äänitapahtumien aktuaalisesta syntyhistoriasta. Maalaustaiteessa tai

46 Etiketin ekstensio voi olla myös tyhjä. Esim. etiketin "Hamlet" ekstensioon ei kuulu yhtään oliota.

47 Eksemplifikaatio on siis denotaation käänteisrelaation osajoukko.

etsauksessa tilanne on täysin päinvastainen: ainoa tapa yksilöidä maa-
lauksia tai vedoksia on tutkia niiden syntyhistoriaa.

On helppo nähdä, mistä ero autografisuuden ja allografisuuden välil-
lä johtuu. Sekä musiikissa että kirjallisuudessa on määrätty aakkosto,
josta partituurit tai kirjat rakennetaan. Partituurien ja musiikkiesitys-
ten välinen suhde puolestaan on niin yksiselitteinen, että meidän on
aina mahdollista päättää, onko annettu musiikkiesitys annetun parti-
tuurin mukainen vai ei.

2 Notaation teoria

Musiikin ja kirjallisuuden erikoislaatuisuus perustuu Goodmanin ter-
mein lausuttuna niiden *notationaalisuuteen*. Goodman esittää kirjas-
saan kaksi syntaktista ja kolme semanttista vaatimusta, jotka sym-
bolisysteemin on täytettävä ollakseen notationaalinen systeemi. Kun
seuraavassa puhutaan symbolisysteemien semanttisista piirteistä,
keskitytään yksinomaan denotaatioon.⁴⁸

Voimme kutsua yksittäistä denotoivaa symbolia inskriptioksi. Kirjainjonot ”punainen” ja ”Hamlet” ovat inskriptioita. Inskriptioiden luokkaa kutsutaan *tyypiksi* (Goodman 1976, 131).⁴⁹ Yksittäinen inskriptio ”punainen” kuuluu samaan tyyppiin kuin toinen yksittäinen inskriptio ”punainen”, mutta eri tyyppiin kuin yksittäinen inskriptio ”Hamlet”. Ensimmäinen notationaalisuuden syntaktinen vaatimus koskee tyyppien jäsenten keskinäistä vaihdettavuutta: notaation tyyppien on oltava *erillisiä*, ts. notaation tyypit eivät saa leikata (Goodman, 1976, 132). Tavalliset aakkoset tai arabialaiset numerot täyttävät syntaktisen erillisyyden vaatimuksen. Olettakaamme kuitenkin, että aakkosia muutettaisiin siten, että olisi olemassa inskriptio *'H'*, joka kuuluisi samaan tyyppiin sekä inskription A että inskription H kanssa. (Tässä on tie-

48 Goodmanin analyysia voidaan silti soveltaa myös eksemplifikationaaliin systeemiin (ks. Elgin 1983, 121–125).

49 On erityisen tärkeää huomata, että nimenomaan yksittäiset inskriptiot viittaavat objekteihin – tyypit eivät voi viitata mihinkään. Viittaussuhteet ovat siis aina partikulaaristen inskriptioiden ja olioiden välisiä. (Elgin 1983, 25–26.)

tenkin oletettava, että kaksi viimeistä inskriptiota kuuluvat edelleen eri tyyppihin.) Tällöin olisi olemassa kaksi tyyppiä, jotka leikkaavat aidosti, eikä systeemi toteuttaisi syntaktisen erillisyyden vaatimusta.

Toinen vaatimus edellyttää, että notaation tyypit ovat *syntaktisesti äärellisesti erotettavia*. Syntaktinen äärellinen erotettavuus toteutuu, jos kaikilla kahdella tyypillä K ja K' ja jokaisella inskriptiolla m, joka ei kuulu sekä K:hon että K':hon; on teoreettisesti mahdollista päättää, että m ei kuulu K:hon tai että m ei kuulu K':hon (Goodman 135–136). Vaatimus sulkee pois esim. suorista viivoista koostuvan systeemin, jossa viivan pituus on syntaktisesti ratkaiseva piirre ja jossa ei ole asetettu mitään rajaa sille, kuinka pientä pituuseroa pidetään ratkaisevana. Tällaisessa systeemissä syntaktinen erotettavuus ei ole teoreettisesti mahdollista: käytimme pä kuinka hienoa mittalaitetta tahansa, meille jää aina kaksi tyyppiä ja inskriptio, josta emme voi sanoa, että se ei kuulu jompaan-kumpaan näistä tyypeistä. Sellaista symbolisysteemiä, johon kuuluu äärettömän monta tyyppiä, jotka on järjestetty siten, että jokaisen kahden välissä on kolmas, kutsutaan *syntaktisesti tiheäksi* (Goodman 1976, 135–137). Kuvalliset symbolisysteemit ovat yleensä syntaktisesti tiheitä.

Notationaalisuuden ensimmäinen semanttinen vaatimus on, että kaikkien systeemin tyyppien on oltava *yksimerkityksisiä*. Tyypin sanotaan olevan yksimerkityksinen, jos sen kaikilla jäsenillä on sama ekstensio kaikkina ajanhetkinä kaikissa konteksteissa (Goodman 1976, 147). Luonnollinen kieli ei toteuta tätä vaatimusta. Esim. koivun lehti saattaa olla ”vihreä” olemalla tietyn värinen, mutta toisessa kontekstissa termi ”vihreä” saattaaakin viitata ihmisen poliittiseen kantaan tai siihen, että hän on ”vihreä” kateudesta (Elgin 1983, 101–102). – On huomattava, että tässä tarkastellaan – Goodmanin terminologiaa mukaillen – ”objektisuomen” semanttisia piirteitä. ”Objektisuomen” lisäksi voidaan tarkastella myös ”äänisuomen” semantiikkaa, siis kirjoitetun ja lausutun kielen välistä semanttista relaatiota (vrt. Goodman 1976, 144–145).

Kaksi muuta semanttista vaatimusta, *semanttisen erillisyyden vaatimus* ja *semanttisen äärellisen erotettavuuden vaatimus*, ovat rinnastettavissa syntaktisiin vaatimuksiin: notationaalisessa systeemissä ekstensiot eivät saa leikata aidosti ja niiden on oltava teoreettisesti erotettavia (Goodman 1976, 150, 152). Luonnollinen kieli ei toteuta näitä-

kään semanttisia vaatimuksia. Esim. termien ”nisäkäs” ja ”lihansyöjä” ekstensiot leikkaavat aidosti. Vaikka jotkin nisäkkäät ovat lihansyöjiä, kaikki nisäkkäät eivät ole lihansyöjiä eivätkä kaikki lihansyöjät nisäkkäitä. Semanttisen erotettavuuden toteutumatta jääminen taas paljastuu seuraavasta esimerkistä: olettakaamme, että meidän tulee kertoa, minkä värinen edessämme oleva koivun lehti on. Voimme sanoa sen olevan ”vihreä”, ”tumman vihreä”, ”puolivälissä tumman vihreää ja syvän vihreää”, ”tumman vihreän ja tumman vihreän ja syvän vihreän puolivälissä olevan värisävyn puolivälissä” jne. Luonnollinen kieli ei aseta mitään rajoja erottelumme tarkkuudelle, eikä luonnollisen kielen symbolisysteemi siis ole semanttisesti äärellisesti erotettava.⁵⁰ (Elgin 1983, 101–102.)

3 Musiikin symbolisysteemi

Perinteisen nuottikirjoituksen symbolisysteemi on jokseenkin täydellisen notationalainen. Perinteinen nuottikirjoitus täyttää melko ongelmattomasti kaikilta osiltaan notationalisuuden syntaktiset vaatimukset. Semanttiset vaatimukset täyttyvät säveltasojen ja äänten kestojen osalta, mutta muut partituurin osatekijät, kuten tempomerkinnät tai sanalliset esitysohjeet eivät täytä notationalisuuden semanttisia vaatimuksia. Voidaan kuitenkin sanoa, että teoksen identifoinnin kannalta juuri sävelkorkeudet ja äänten kestot ovat ratkaisevia, kun taas muut tekijät, kuten tempomerkinnät, ovat tässä suhteessa irrelevantteja (Goodman 1976, 179–192).

Yksittäinen partituurikopio on kokonaisuudessaan yksi inskriptio.⁵¹ Partituurikopioiden luokat ovat täten tyyppejä. Omistamani ”Keskeneräisen sinfonian” partituuri kuuluu samaan tyyppiin kuin Sibelius-Akatemian kirjastossa oleva ”Keskeneräisen sinfonian” partituuri, mutta eri tyyppiin kuin omistamani ”Pastoraalisinfonian” partituuri.

50 Tarkalleen sanottuna luonnollinen kieli on semanttisesti tiheä symbolisysteemi.

51 Goodmanin termin partituuri on useasta atomisesta inskriptiosta koottu yhdistetty inskriptio (ks. Goodman 1987, 141–142).

Perinteisen nuottikirjoituksen syntaktinen notationaalisuus merkitsee seuraavia asioita: (1) Mikään partituuri ei kuulu kahteen tyyppiin. ”Keskeneräisen sinfonian” partituurit muodostavat yhden tyyppiin, ”Pateettisen sinfonian” partituurit toisen, ”Pastoraalisinfonian” partituurit kolmannen, eikä mikään partituuri kuulu useampaan kuin yhteen tyyppiin. (2) Voimme aina päättää, onko annettu partituuri sen ja sen teoksen partituuri. Tässä suhteessa ei voi syntyä minkäänlaisia periaatteellisia erottamisongelmia.

Semanttinen notationalaisuus puolestaan merkitsee seuraavia asioita: (1) Partituurin ekstensio on sama kaikkina ajanhetkinä kaikissa konteksteissa. ”Keskeneräisen sinfonian” partituurin ekstensio on aina sama: jos jokin esitys on ”Keskeneräisen sinfonian” partituurin mukainen, niin se on sitä aina ja kaikissa konteksteissa. (2) Partituurien ekstensiot eivät leikkaa. Mikään äänitapahtuma ei voi olla useamman kuin yhden teoksen esitys. (3) Voimme periaatteessa aina päättää, onko jokin esitys annetun partituurin mukainen vai ei. Myöskään tässä suhteessa ei voi syntyä periaatteellisia ongelmia.

Perinteisen nuottikirjoituksen notationalaisuudesta seuraa, että partituurin ja esityksen välinen suhde on sellainen, että jokaisessa ketjussa, jossa edetään korrektisti partituurikopiosta esitykseen, esityksestä partituuri kopioon tai partituurikopiosta toiseen partituurikopioon, kaikki partituurit ovat saman teoksen partituureja ja kaikki esitykset saman teoksen esityksiä (Goodman 1976, 129). Teoksen identiteetti on taattu täysin allografisesti.

Mikä sitten on musiikkiteos? Musiikkiteos – Goodman (1976, 184, 204) vastaa lyhyesti – on partituurin ekstensio, eli kaikkien partituurimukaisten äänitapahtumien luokka (Goodman 1976, 204). Objektisuomi täyttää notationalaisuuden syntaktiset vaatimukset, muttei – edellä näimme – yhtään semanttisista vaatimuksista (Elgin 1983: 104). Objektisuomen predikaatti-objektiketju ei ole lainkaan niin tiukka kuin perinteisen nuottikirjoituksen partituuri-esitysketju. Voimme korrektisti edetä objektista predikaattiin (esim. ”ämpäri”), siitä toiseen objektiin (muoviämpäri), siitä puolestaan toiseen predikaattiin (”muoviesine”) ja siitä edelleen kolmanteen objektiin (saippuakotelo); eli voimme edetä objektista toiseen siten, ettei ketjussa ole yhtään pre-

dikaattia, jonka mukaisia molemmat objektit ovat, ja siten, että kaksi ketjussa olevaa predikaattia ovat ekstensioiltaan niin erilaiset, ettei mikään objekti kuulu molempien predikaattien ekstensioihin (Goodman 1976, 129). Äänisuomi sen sijaan on jokseenkin notationaalinen systeemi (Goodman 1976, 207, 210). Runo, romaani tms. kirjallinen teos on tyyppi notationaalisisessa kielessä (Elgin 1983: 114). (Esim. ”Tuntematon sotilas” on kaikkien ”Tuntemattoman sotilaan” kopioiden luokka.) Näytelmä on teoksena tekstin dialogia koskevien osien ekstensio (Goodman 1976, 210–211; Elgin 1983, 116).

Vaikka elokuvissakin on notationaalisia osatekijöitä kuten puhetta ja musiikkia,okuva on silti autografinen taiteenlaji. Jotta filmiesitys olisi sen-ja-sen teoksen esitys, sen on perustuttava joko sen-ja-sen teoksen alkuperäiskopioon tai tämän kausaaliseen kopioon. Maalausten ja etsausten identifiointi on täysin autografista. Niiden yksilöimiseksi ei ole olemassa mitään notaatiota (Goodman 1976: 194–98).

4 Variaabeli muoto

Variaabeli muoto on yksi tavallisimmista nykymusiikin uusista sävellystyypeistä. Sillä tarkoitetaan muotoa, jota ei ole kiinteästi määrätty vaan joka on tavalla tai toisella jätetty esittäjän tai esittäjien ratkaistavaksi.⁵² Kuuluisa esimerkki variaabelia muotoa noudattavasta teoksesta on Karlheinz Stockhausenin *Klavierstück XI* vuodelta 1956. Se koostuu 19 ryhmästä, jotka voidaan soittaa täysin vapaavalintaisessa järjestyksessä kuutta aikamittaa, voimakkuusastetta ja kosketustapaa käyttäen. Jokaisen ryhmän lopussa ilmoitetaan, mitä aikamittaa, voimakkuusastetta ja kosketustapaa käyttäen seuraava ryhmä on soitettava. Minkä tahansa ryhmän voi soittaa uudelleen ennen kuin kaikki muut ryhmät on käyty läpi, ja kun jokin ryhmä on soitettu kolmesti, on teos päättynyt.

Systeemi, jota Stockhausenin *Klavierstück XI* edustaa, on syntaktisesti notationaalinen, mutta semanttisesti epänotationaalinen.

52 Nykymusiikin termit ovat merkityksiltään valitettavan vakiintumattomia. Esim. termin ”variaabeli muoto” asemesta käytetään joskus termejä ”avoim muoto” tai ”muuttuva muoto”.

Kyseinen systeemi ei täytä semanttisen erillisyyden vaatimusta, vaan systeemissä partituurien ekstensiot voivat leikata. Variaabelin muodon partituuri-esitysketju muistuttaa luonnollisen kielen predikaatti-objektiketjua: yksi säveltapahomma voi periaatteessa eksemplifioida useampaa kuin yhtä partituuria, ja näin palaaminen partituuriin mukaisesta esityksestä partituuriin ei ole välttämätöntä, kuten on laita notationalisissa systeemissä.

Variaabeli muoto herättää mielenkiintoisen ongelman: voiko yksi äänitapahtuma olla useamman kuin yhden teoksen esitys? Koska variaabelia muotoa noudattavien teosten partituurien ekstensiot voivat leikata, niin yksi äänitapahtuma voi eksemplifioida useampaa kuin yhtä partituuria. Näin yksi äänitapahtuma voi tavallaan olla yhtäaikaan kahden tai useamman teoksen esitys. Jos emme hyväksy sitä, että yksi äänitapahtuma on useamman kuin yhden teoksen esitys – ts. haluamme pitää kiinni äänitapahtuman ”yksiteoksisuudesta” –, meidän on viitattava esittäjien intentioihin: meidän on vaadittava, että äänitapahtuman tulee olla esittäjien intentioiden avulla ”sidottu” sen-ja-sen eikä tämän-ja-tuon teoksen partituuriin.⁵³

Mitä on ”intentionaalinen sitominen”? Yksi teko voidaan kuvata usealla eri tavalla. Oidipuksen naimisiinmeno Jokastan kanssa on sekä kuvauksen ”Oidipus nai Jokastan” että kuvauksen ”Oidipus nai äitinsä” mukainen. Yleisesti voidaan sanoa, että teko on intentionaalinen jos ja vain jos se on tekijällä itsellään olevan kuvauksen tai ”mielikuvan” tai ”kuvan” mukainen. Tässä mielessä teko voi olla intentionaalinen yhdellä tavalla kuvattuna, mutta ei-intentionaalinen toisella tavalla kuvattuna.

Vaikka asiasta ei vallitsekaan täydellistä yksimielisyyttä, voidaan intentiota pitää teon syynä. Silti esitysten yksilöinti on intentionaalista sitomista vaativissa systeemeissä poikkeuksellista, koska yksi lenkki partituuriin ja esityksen välisessä kausaaliketjussa on intentionaalinen. Tavallisestihan autografisuudessa on kyse menneisyydessä vallinneesta

53 Esittäjien intentiot eivät tietenkään aina takaa sitä, että tietty äänitapahtuma on vain yhden teoksen esitys. Heillähän voi olla esim. intentio esittää kahta tai useampaa teosta yhtäaikaan. On myös mahdollista kuvitella muita tapoja ”sitoo” äänitapahtuma partituuriin. Esim. nuotteja lukeva tietokone voisi olla ohjelmoitu soittamaan variaabeleita muotoja.

puhtaan kausaalista konnektiosta: vedoksen on oltava kausaaliossa yhteydessä etsauslevyyn, elokuvaesityksen kausaaliossa yhteydessä elokuvakopioon jne.

Esittäjien intentioihin vetoaminen tekee muodoltaan variaabelista musiikista esitysten tasolla autograafisen taiteen. Puheena olevassa systeemissä säveltapahtuman s voidaan sanoa olevan väärennös, jos sen väitetään olevan teoksen W esitys, vaikkei sitä tosiasiallisesti olisikaan intentionaalisesti tuotettu teoksen W esitykseksi.

5 Graafinen partituuri

Graafiossa partituuriossa tavalliset nuottimerkit on korvattu erilaisilla visuaalisilla merkeillä. Graafiset partituurit ovat eräänlaisia kuvataideteoksia, joita muusikon on annettujen ohjeiden puitteissa tulkitettava. Graafinen partituuri on syntaktisesti tiheä, eikä sen symbolisysteemi siis ole notationalinen.

Ilmeisesti joidenkin graafisten partituurien suhde äänitapahtumiin ei ole yksinkertaisen denotiivinen. Jos partituuri esim. heijastelee niitä tunnetiloja, joita esityksen on määrä ilmaista, niin suhde näyttäisi olevan monimutkaisempi. (Partituuri voi vaikkapa ilmentää surua, jolloin myös esityksen tulisi ilmentää samaa tunnetta.) Ekspressio on Goodmanin mukaan metaforista eksemplifikaatiota. Siinä symboli on eksemplifioimansa etiketin metaforisen denotaation kohteena (Goodman 1976, 95). Edellä kuvatussa tapauksessa partituuri siis eksemplifioi metaforisesti jotakin etikettiä ("surullinen"), jota myös säveltapahtuman pitää eksemplifoida metaforisesti.⁵⁴

Jos rajoitomme vain niihin tapauksiin, joissa graafinen partituuri denotoi äänitapahtumia, niin mielenkiintoista graafiossa partituureissa on se, että emme voi edes yrittää rakentaa sellaista partituuri esitysketjua kuin syntaktisesti notationalisissa systeemeissä. Emme voi edes yrittää kirjoittaa esityksen a perusteella sitä partituuria, jonka esitys a oli. Myös graafinen partituuri voidaan väärentää.

⁵⁴ Kompleksisista viittaussuhteista ks. tarkemmin Elgin 1983; Goodman 1987.

Radikaalit säveltäjät ovat kirjoittaneet myös sellaisia graafisia partituureja, jotka esittäjä saa tulkita täysin vapaasti. Tällainen on esimerkiksi Earle Brownin teoksen *Folio* (1952–3) osan *December 1952* partituuri. Tällaisen partituurin symbolisysteemi ja viittaustapa vaihtelevat tulkinnan mukaan. Yksiteoksisuus voidaan nytkin pelastaa viittaamalla esittäjien intentioihin.⁵⁵ Kuitenkin tässäkin tapauksessa on mahdotonta palata pelkän esityksen perusteella alkuperäiseen partituuriin. Toisaalta taas voimme aina konstruoida vapaasti tulkittavan partituurin, joka viittaa esitykseen.

Yksiteoksisuuden ongelma saattaa syntyä myös graafisten partituurien kohdalla. Kun graafinen partituuri herättää yksiteoksisuuden ongelman ja ongelma ratkaistaan vetoamalla esittäjien intentioihin, esitysten yksilöinti muistuttaa vedosten yksilöintiä etsauksessa. Kummassakin identifioinnin perusta (graafinen partituuri tai etsauslevy) yksilöidään autografisesti ja teoksen instanssien on oltava sidottu tähän perustaan; vedosten tapauksessa kausaalisesti, graafisten partituurien tapauksessa kausaalis-intentionaalisesti.

6 Nauhamusiikki

”Perinteinen” nauhamusiikki jaetaan tavallisesti elektronimusiikkiin ja konkreettiseen musiikkiin. Kummassakin tapauksessa ääntä tuotetaan analogisesti. Konkreettisessa musiikissa mikrofoniilla äänitetään nauhalle erilaisia luonnollisia ääniä, joita sitten muokataan äänitysteknisin keinoin. Elektronimusiikissa ääni tuotetaan saattamalla nauha suoraan elektromagneettisten vaikutusten alaiseksi. Siinä siis ääntä tuotetaan ”ilman ääntä”. ”Perinteinen” nauhamusiikki on autografista taidetta: jotta jokin äänitapahtuma olisi nauhateoksen *W* esitys, se pitää olla tuotettu joko *W*:n alkuperäisnauhan tai *W*:n alkuperäisnauhan kopion avulla. ”Perinteistä” nauhamusiikkia tehdessään säveltäjät käyttävät apunaan erilaisia partituureja, mutta näiden partituurien tehtävänä on toimia vain työsuunnitelmina tai raportteina, ei teok-

⁵⁵ Ongelmia ehkä tulee, jos partituuri tulkitaan esim. siten, että sen esityksiä ovat kaikki ne äänitapahtumat, joiden tuottajilla ei ole intentioita soittaa kyseistä teosta.

sen identifioinnin apuvälineinä tai esitysohjeina (ks. esim. Kaegi 1967, 88–89). ”Perinteinen” nauhamusiikki muistuttaa elokuvaa – siinähan esitykset yksilöidään alkuperäisen elokuvakopion tai siihen kausaalisessa yhteydessä olevien kopioiden avulla.

Paremmän kontrollin saavuttamiseksi nauhamusiikissa on alettu käyttää apuna tietokonetta, jolloin digitaalinen syöte muutetaan analogiseksi digitaali-analogiamuuntimen avulla (ks. esim. Cope 1977, 211–212). On helppo nähdä, että tällöin ollaan lähellä notationaalista systeemiä. Jos analogia-digitaalimuuntimen avulla päästään takaisin alkuperäiseen syötteeseen, voidaan sanoa, että alkuperäinen syöte on teoksen notationaalinen partituuri. Näin nauhamusiikista tulee allografista taidetta.

Kirjallisuus

Cope, David 1977. *New Music Composition*. New York: Schirmer Books.

Danuser, Hermann 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Toim. Carl Dahlhaus, Band 7.. Laaber: Laaber Verlag.

Elgin, Catherine Z. 1983: *With Reference to Reference*. With a Foreword by Nelson Goodman, Indianapolis: Hackett.

Goodman, Nelson 1976 [1969]. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Second Edition. Indianapolis: Hackett.

Goodman, Nelson 1987. Referenssin reitit. Suom. Markus Lammenranta. *Taide ja filosofia*. Toim. Markus Lammenranta & Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

Kaegi, Werner 1967. *Was ist elektronische Musik*. Zürich: Orell Füssli Verlag.

Kurkela, Kari 1986. *Note and Tone*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Margolis, Joseph 1980. *Art and Philosophy*. Brighton: The Harvester Press.

Mäkelä, Tomi 1989. *Virtuosität und Werkcharakter*. München-Salzburg.

Wolterstorff, Nicholas 1980. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Tekstien alkuperäiset julkaisuyhteydet

Henki, luonto, orgaanisuus: Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun vaihteesta 1970-luvun vaihteeseen. *Trio* 2/2013, 31–49. Perustuu Suomen musiikkitieteen 100-vuotiskongressissa vuonna 2011 pidettyyn keynote-esitelmään.

Krohn ja Riemann. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere – Jorma Hannikainen – Anna Krohn. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2020, 33–54.

Miten Sibeliuksesta tuli klassikko Suomessa. *Sibelius Forum: Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference, Helsinki November 25–29, 1995*. Toim. Veijo Murtomäki – Kari Kilpeläinen – Risto Väisänen. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory 1998, 73–81. Alun perin englanninkielinen esitelmä ja artikkeli.

Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona n. 1892–1910. *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Kuopio: Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto 2011, 37–52.

Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa. *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim. Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2015, 129–153.

Musiikin ja musiikinteorian kytköksistä luonnontieteisiin: oppihistoriallisia näkökohtia. *Trio* 1/2016, 72–87. Perustuu Luonnonfilosofian seurassa vuonna 2015 pidettyyn esitelmään.

Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista maailmansotaa. *Musiikki* 3/1999, 262–276.

Nationalismi, modernismi ja historian kerrostumat: Pohdintoja itse­näistymisen ajan suomalaisesta musiikista. Aiemmin julkaisematon teksti, joka perustuu Tieteen päivillä 2017 luettuun esitelmään.

Aubade op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella *Trio* 2/2014, 6–18. Perustuu Åbo Akademin musiikkitieteen koulutusohjelman ja Sibelius-Museon Erik Bergman 100 -juhlasymposiumissa vuonna 2011 pidettyyn englanninkieliseen esitelmään.

Musiikillisen muodon ja ilmaisevuuden käsitteet Ernst Blochin kirjassa *Geist der Utopie* (1918/1923). Ilmestynyt englanniksi teoksessa *Musical Performance in Context: A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*. Toim. Juha Ojala & Lauri Suurpää. Helsinki: Sibelius Academy of The University of the Arts Helsinki 2021, 97–112.

Musiikin historianfilosofia. *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Tampere: Vastapaino 2008, 196–226.

Musiikin kaanonit rakenteet ja horisontit – ajatuksia musiikinhistorian opettamisesta. *Hundra vägar har min tanke: Festskrift till Fabian Dahlström*. Toim. Glenda Dawn Goss – Kari Kilpeläinen – Pirkko Moisala – Veijo Murtomäki – Jukka Tiilikainen. Helsinki: WSOY 2000, 191–206.

Teoksen käsitteestä nykymusiikissa. Avantgarde-musiikin sävellystyyppien analysointia Nelson Goodmanin notaation teorian avulla. *Musiikkitiede* 1/1990, 149–158.

Matti Huttusen esseekokoelma tarkastelee musiikin, aatteiden ja historian suhdetta Suomen ja yleiseurooppalaisen klassisen musiikin kontekstissa. Kokoelma jakautuu kolmeen osaan, joista ensimmäinen koostuu musiikintutkimuksen oppihistoriaa käsittelevistä esseistä. Toinen osa tarkastelee Suomen musiikin erityispiirteitä kohteinaan muun muassa eräät Jean Sibeliuksen sävellykset ja Erik Bergmanin teos *Aubade* (1958). Kirjan viimeinen osa on omistettu musiikkifilosofiaa käsitteleville teksteille, joiden aiheita ovat saksalaisen filosofin Ernst Blochin musiikkikäsite, musiikin historianfilosofia, musiikin historian opettaminen ja teoksen käsite uudessa musiikissa. Kokoelman vanhin teksti on vuodelta 1990 ja uusimmat vuodelta 2022. Useat kirjan teksteistä soveltavat historiallis-kriittisen musiikkitieteen tarkastelutapaa, jossa musiikkia tutkitaan aatteiden ja ideoiden valossa. Keskeinen kysymys monissa artikkeleissa on musiikin historian kokonaisuuksien hahmottuminen ja musiikin ymmärtäminen historiallisen ”eriaikaisuuden” avulla, oli kyseessä sitten itsenäistymisen aikakauden suomalainen musiikki tai musiikin historian opettamisen perusteet ja käytännöt.
