

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

Sibelius-
Akatemian
julkaisuja

33

MATTI HUTTUNEN
EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM (toim.)

TAIDEMUSIIKIN JA LUONNON KOSKETUSKOHTIA

Taidemusiikin ja luonnon kosketuskohtia

33

Sibelius-Akatemian julkaisuja

TAIDEMUSIIKIN
JA LUONNON
KOSKETUSKOHTIA

Matti Huttunen & Eveliina Sumelius-Lindblom (toim.)

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2025

Matti Huttunen & Eveliina Sumelius-Lindblom (toim.):

Taidemusiikin ja luonnon kosketuskohtia

Sibelius-Akatemian julkaisuja 33

© Matti Huttunen, Eveliina Sumelius-Lindblom
ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Painettu:

ISBN 978-952-329-396-0

ISSN 0359-2308

PDF:

ISBN 978-952-329-395-3

ISSN 2489-7973

Kannen kuva:

Arto Vaverka

Kansi:

Arto Vaverka

Graafinen suunnittelu ja taitto:

Paul Forsell

Paino:

Hansaprint Oy

Helsinki, 2025

Sisällys

- 7 Esipuhe
- 11 Johdanto
Matti Huttunen & Eveliina Sumelius-Lindblom
- KIRJAILIJAN PUHEENVUORO
- 33 Romaani on metsän ja musiikin summa
Anni Kytömäki
- LUONTO, MAAILMANKUVA JA TODELLISUUS
- 41 Musiikki, maailmankaikkeus ja ihminen uuden ajan alun
ajattelussa*¹
Päivi Järviö & Marianna Henriksson
- 71 Mitä puhdas musiikillinen muoto voi paljastaa todellisuudesta?*
- Hanne Appelqvist*
- LUONNON IDEOITA MUSIIKISSA
- 93 Luontokuvia vai ironiaa? Pastoraalisuuden merkkejä
Georges Auricin (1899–1983) ja Joonas Kokkosen (1921–1996)
pianomusiikissa*
Markus Mantere & Eveliina Sumelius-Lindblom
- 133 *Gruppen, Aubade* ja luonnon koordinaatit uudessa musiikissa*
Matti Huttunen

1 *-merkityt artikkelit ovat vertaisarvioituja.

151 Sinirastaan maisemassa
Annikka Konttori-Gustafsson

LUONTO JA LUONNOLLISUUDEN KRITTEERI MUSIIKISSA

163 Klassinen laulu ja luonnollisen estetiikka*
Jenni Lättilä

183 Elektronisen musiikin luonto
Otso Aavanranta

MUSIIKKI, YMPÄRISTÖ JA EKOLOGIA

203 Kompleksinen luonto sävellyksen lähtökohtana
Riikka Talvitie

221 Neljä vuodenaikaa, tasapaino ja ilmastonmuutos
Markku Oksanen

237 Kirjoittajat

Esipuhe

Musiikin ja luonnon suhde on aiheena yhtä aikaa ikiaikainen ja ajan-kohtainen. Merkittävä osa tämän päivän musiikkikeskusteluista samoin kuin uusista taidemusiikin sävellyksistä kytkeytyy tavalla tai toisella luontoon. Kuten aikamme luontokeskusteluissa yleensä myös musiikin yhteydessä luonto nähdään tyypillisesti uhan kohteeksi. Musiikki ei nykyäsityksen mukaan voi enää jättäytyä ajan kohtaisten keskustelujen ulkopuolelle, vaan myös musiikin on taisteltava luonnon säilymisen puolesta ja ilmastonmuutosta vastaan.

Ekologia ja kantaaottavuus ovat esillä myös tässä antologiassa, mutta kirja pyrkii samalla osoittamaan, että musiikki on aikojen saatossa kytkeyty luontoon muillakin tavoilla. Länsimaisessa kulttuurissa on luotu teorioita luonnon merkityksestä musiikin teoreettisena tai metafyyssisenä perustana, musiikin on nähty heijastavan ja jäsentävän niin ihmisluontoa kuin maailmankaikkeuden järjestystä, ja on myös pohdittu millaiset rajat luonto antaa musiikille ja mikä musiikin yhteydessä on ”luonnollista”. Samalla länsimaisen musiikin historia tuntee lukemattomia erilaisia tapauksia, joissa luonto on musiikin aihe. Vaikka vain osa tämän kirjan teksteistä kohdistuu musiikin ekologiseen ulottuvuuteen, uskomme, että myös musiikin luontosuhdetta laajemmassa perspektiivissä tarkasteleva tutkimus voi hyödyttää tämän päivän luontokeskusteluja ja tuoda niihin uusia näkökulmia.

Käsillä olevan antologian taustalla ovat seitsemän Helsingissä vuosina 2011–2023 järjestettyä Musiikkia ja filosofiaa -luentokonsertti-sarjaa. Sarjan työryhmät ovat vuosien kuluessa vaihtuneet, mutta sen idea on pysynyt samana: luentokonserteissa musiikki ja esitelmät ovat olleet tasavertaisia, ja tilaisuuksien sisältö on ollut yhtä aikaa oppinutta ja yleistajuista. Tätä ideaa on tukenut se, että sarjan luentokonsertteihin on pääosin ollut vapaa pääsy, ja yleisöllä on ollut mahdollisuus keskustella esiintyjien kanssa tilaisuuksien lopuksi.

Ensimmäisellä kerralla vuonna 2011 sarjalla ei vielä ollut erityistä ot-sikkaa, mutta sen jälkeen aiheina ovat olleet muun muassa ”Musiikki, aika ja avaruus” (2016), ”Filosofisia näkökulmia suomalaiseen musiikkiin” (2017) ja ”Ohjelmamusiikin ongelma” (2018). Kaikki sarjat on toteutettu läheisessä yhteistyössä Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun kanssa. Sarjoissa ei ole kuultu pelkkää klassista tai taidemusiikkia, vaan tarkastelun kohteena on ollut myös jazzia ja kansanmusiikkia.

Tähän mennessä viimeisimmän luentokonserttisarjan aiheena vuonna 2023 oli ”Musiikin ja luonnon kosketuskohtia”. Samassa yhteydessä syntyi ajatus koota antologia, joka käsittelisi kyseistä aihepiiriä ja olisi samalla dokumentti vuosien varrella pidetyistä sarjoista. Sarja ja antologia voitiin toteuttaa Niilo Helanderin säätiöltä saadun apurahan turvin. Saimme koottua joukon kirjoittajia, jotka ovat esiintyneet Musiikkia ja filosofiaa -sarjoissa; pyysimme sen lisäksi puheenvuoron säveltäjä, MuT Riikka Talvitieltä. Kirja on samalla dokumentti suomalaisen musiikintutkimuksen ja musiikkifilosofian laaja-alaisesta kiinnostuksesta luontoproblematiikkaa kohtaan, ja toivomme, että kirja herättää ajatuksia lukijoissaan ja kenties laajemminkin keskustelua musiikin ja luonnon erilaisista kosketuskohdista. Kirjassa on sekä vertaisarvioituja artikkeleita että vapaampia puheenvuoroja. Tieto löytyy kirjan johdannosta ja sisällysluettelosta.

Haluamme kiittää kaikkia Musiikkia ja filosofiaa -sarjoissa esiintyneitä henkilöitä sekä sarjan työryhmien jäseniä, erityisesti kahden viimeisimmän sarjan työryhmissä olleita MuT Annikka Konttori-Gustafssonin ja MuT Päivi Järviötä. Osoitamme erityiskiitokset FT Elina Packalénille, jonka idea sarja alun perin oli.

Tämän antologian osalta kiitämme Sibelius-Akatemian julkaisu-toimikuntaa ja sen puheenjohtajina toimineita professori Markus Manteretta ja dosentti Kaarina Kilpiötä kaikesta avusta antologian toimitusprosessin eri vaiheissa. Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun vastuuhenkilöt ovat antaneet vuosien varrella tärkeää tukea niin sarjojen järjestelyissä kuin tähän kirjaan liittyneissä käytännön kysymyksissä. Kiitämme DocMus-tohtorikoulun johtajina toimineita professori Tuire Kuusta, professori Markus Castrénia ja pro-

fessori Anne Kauppala ensimmäisten sarjojen saamasta arvokkaasta tuesta sekä Ateneumia, Hakasalmen huvilaa, keskustakirjasto Oodia ja Helsingin suomenkielistä työväenopistoa mahdollisuudesta viedä sarjan tilaisuuksia Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ulkopuolelle. Taideyliopiston tiedotus on tehnyt arvokasta työtä kirjan markkinoinnissa, ja kiitämme myös lämpimästi Paul Forsellia asiantuntevasta taittotyöstä. Kiitos kuuluu myös kirjan artikkeleiden anonyymeille vertaisarvioitsijoille.

Musiikkia ja filosofiaa -sarjoja ovat vuosien varrella tukeneet Suomen Kulttuurirahasto ja Jenny ja Antti Wihurin rahasto. Haluamme kiittää erityisesti Niilo Helanderin säätiötä, jonka myöntämä apuraha mahdollisti sekä viimeisimmän sarjan että tämän kirjan toteutumisen.

Helsingissä 17.6.2025

Matti Huttunen

Eveliina Sumelius-Lindblom

Johdanto

MATTI HUTTUNEN & EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM

Luonto on tänä päivänä yksi musiikkia koskevan kirjoittelun ja keskustelun keskeisistä aiheista. Monet aikamme säveltäjät ovat tuoneet luonnon osaksi nykymusiikkia, ja luontonäkökulma on usein esillä musiikki-instituutioiden toiminnassa ja niiden tuottamassa informaatiossa. Luonto nähdään ennen kaikkea uhan kohteeksi: musiikilla ja sitä koskevalla puheella ja kirjoittelulla halutaan ottaa kantaa ilmastokysymyksiin ja muihin ajankohtaisiin ekologisiin ongelmiin. Aktivismista on tullut osa musiikintutkimusta, mikä ilmenee Suomessa esimerkiksi Suoni ry:n toiminnassa. Ekologinen näkökulma painottuu myös Juha Torvisen ja Susanna Välimäen toimittamassa antologiassa *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella* (2019). Musiikintutkimuksen – ja laajemmin ihmistieteiden – piirissä puhutaan nykyään sellaisista ilmiöistä kuin ”ekomusikologia” ja ”posthumanismi”, joista jälkimmäinen haluaa asemoida ihmisen paikan suhteessa luontoon – tai pikemminkin osana luontoa – uudella tavalla. Ei ole liioittelua puhua kantaaottavuuden käännteestä säveltämisessä, musiikki-kirjoittelussa ja musiikki-instituutioiden toiminnassa.

Ilmastoproblematiikka – ja laajemmin ekologia – ovat esillä monissa tämän antologian teksteissä, mutta samalla kirja pyrkii kokonaisuutena muistuttamaan, että luonnon on katsottu eri aikakausina ja eri tilanteissa liittyvän musiikkiin hyvin moninaisilla tavoilla: mukana on luontoon kytkeytyvien musiikkiteosten tulkintaa ja analyysia sekä luonnon tarkastelua musiikin historian ja filosofian näkökulmista. Uskomme, että luontokysymysten käsittely monipuolista perspektiiveistä voi lopulta hyödyttää myös ekologiaa koskevia keskusteluja.

Tässä johdantoluvussa käsitellään musiikin luontokytkeksiä kolmesta näkökulmasta. Matti Huttusen kirjoittamissa osissa tarkastellaan musiikkifilosofian ja spekulatiivisen musiikinteorian luontoideoita ja

luonnon suhdetta ohjelmamusiikin kysymyksiin. Eveliina Sumelius-Lindblomin kirjoittamassa luvussa analysoidaan musiikin luontosuhdetta amerikkalaisen filosofin ja aatehistorioitsijan A. O. Lovejoyn esseen ”’Nature’ as aesthetic norm” (1927) avulla. Lovejoyn teksti, joka johdattaa taiteen luontokäsitysten moninaisuuteen, oli syntyessään mullistava ja aikaansa edellä, eikä sitä ole tietääksemme sovellettu Suomessa aiemmin musiikkiin. Lopuksi luomme silmäyksen kirjan sisältöön.

Luonto musiikkifilosofiassa ja spekulatiivisessa musiikinteoriassa

Ajatuksella, että luonto on jossain merkityksessä musiikin teoreettinen, filosofinen tai metafyyminen perusta, on ikiaikaiset juuret länsimaisessa kulttuurissa. Saksalaisen filosofin Karl Jaspersin (1949) määrittelemä, inhimillisen kulttuurin kannalta ratkaiseva ”akseliaika” (noin 500 eaa.) tuotti varhaisen pythagoralaisuuden, jolla oli käännetekävä merkitys musiikkia koskevan ajattelun ja teorian kannalta.¹

Musiikinteoria on läpi vuosisatojen liittänyt musiikin eri tavoin luontoon. Ymmärtääksemme tätä meidän on syytä pysähtyä kahteen Carl Dahlhausin² tekemään erotteluun. Ensinnäkin Dahlhaus erotti toisistaan kolme musiikinteorian lajia: spekulatiivinen, regulatiivinen ja analyttinen. Regulatiivinen (esimerkiksi duuri-mollitonaalisuuden periaatteita pedagogisessa katsannossa systemoiva) ja analyttinen (tyypillisesti musiikkiteosten muotoihin ja rakenteisiin kohdistuva) musiikinteoria ovat nykyihmiselle tutumpia kuin spekulatiivinen musiikinteoria, joka tutkii musiikin perustavia ja filosofisluonteisia kysymyksiä, kuten juuri musiikin suhdetta luontoon.

1 Aikakauden ideat henkilöitiin aikanaan vahvasti Pythagoraaseen, mutta tiedot hänestä ovat siinä määrin epävarmoja, että puhumme linjassa nykytutkimuksen kanssa varhaisesta pythagoralaisuudesta mieluummin kuin Pythagoraasta henkilönä.

2 Carl Dahlhaus (1928–1989) oli saksalainen musiikkitieteilijä, joka tuli tunnetuksi muun muassa oopperan teoriaa sekä musiikin aate- ja oppihistoriaa koskevasta tutkimuksestaan.

Dahlhausin toinen erottelu koskee systemaattisen musiikkitieteen³ kehitystä laajassa katsannossa, jossa voidaan erottaa antiikin ja keskiajan sävelsystemiorientoitunut paradigma ja uuden ajan teosorientoitunut paradigma (Dahlhaus 1982, 36–40). Thomas S. Kuhnin kirjasta *The Structure of Scientific Revolutions* (1962, suom. 1994) juontuvaa termiä ”paradigma” on epäilemättä käytetty ihmistieteiden piirissä huolimattomasti: on unohdettu Kuhnin paradigmojen luonne laajoina tieteellisinä maailmankuvina ja puhuttu pienistä, joskus jopa tutkijakohtaisista ”paradigmoista”. Dahlhausin kuvaamat kaksi systemaattisen musiikkitieteen mallia ovat kuitenkin riittävän laajoja ja perusluonteisia, jotta niihin voidaan perustellusti soveltaa kuhnilaista paradigman käsitettä.

Sävelsystemiorientoituneen tutkimuksen keskeisiä kohteita olivat intervallit, asteikot ja viritysjärjestelmät. Varhaiseen pythagoralaisuuteen liitetään perinteisesti idea, jonka mukaan musiikin keskeiset intervallit palautuvat jännitetyn kielen yksinkertaisiin luku- tai mittasuhteisiin: oktaavi noudattaa lukusuhdetta 2:1, puhdas kvintti 3:2 ja kvartti 4:3. Intervallien lukusuhteiden mittaamisessa käytetystä monokordista⁴ tuli yhtä aikaa musiikinteorian tutkimusväline ja myytti. Vielä renessanssiajan musiikinteoreettisissa kirjoissa esiintyy kuvia, joissa Pythagoras mittailee intervaleja monokordin avulla.

Niin kutsuttu sfäärien harmonia oli olennainen osa pythagoralaista musiikki-ideaa: uskottiin, että taivaankappaleet noudattavat samoja matemaattisia periaatteita kuin musiikki. Vastaavasti ihmisen psykofyysinen ”luonto” noudatti musiikille ominaisia lainalaisuuksia. Antiikin musiikkikäsitteen yhteydessä puhutaan ”harmonian ideasta”. Sillä viitataan näkemykseen, jonka mukaan musiikki, ihminen ja maailmankaikkeus noudattavat samoja harmonisia sopusoinnun periaatteita. Musiikilla oli maailmankuvaa jäsentävä merkitys, joka ulottui myös

3 Erottelu systemaattisen ja historiallisen musiikkitieteen välillä palautuu Guido Adlerin (1855–1941) vuonna 1885 julkaisemaan artikkeliin ”Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, joka ilmestyi *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* -lehden ensimmäisessä numerossa.

4 Monokordi on intervallien mittaamiseen tarkoitettu yksikielinen soitin.

ihmisen fyysiseen ja sielulliseen olemiseen.

Uusplatonikko Boëthius (n. 480–524) oli antiikin musiikkikäsitteiden tärkein välittäjä keskiajalle. Häntä pidettiin pitkään lähinnä antiikin filosofian ja musiikinteorian kopioijana, mutta uusin tutkimus on osoittanut hänen tärkeän merkityksensä esimerkiksi logiikan tutkijana ja tulkitsijana. Musiikinteorian alalla hänen kirjoitustensa arvonnousua todistavat esimerkiksi Anja Heilmannin tutkimukset (esim. Heilmann 2007).

Boëthiuksen musiikinteoreettinen teos *De institutione musica* tunnetaan ennen muuta kolmijaottelusta *musica mundana* (taivaan-kappaleiden musiikki), *musica humana* (ihmisen psykofyysinen musiikki) ja *musica instrumentalis* (”soitettu”, korvin kuultava musiikki). Näistä arvokkainta oli maailmankaikkeuden musiikki *musica mundana*. Boëthius oli kristitty, ja hän katsoi, että musiikinteoria on teologian esitiede.

Uuden ajan teosorientoitunut ajattelu vei musiikinteorian painopisteen spekulatiivisesta kohti regulatiivista ja analyttistä tarkastelutapaa. Musiikinteoriasta tuli käytännönläheisempää, ja pedagoginen näkökohta alkoi painottua alan kirjallisuudessa. Uudentyyppisestä harmoniaopista tuli musiikinteorian keskeinen alue. Paradigmojen vaihdos kiteytyy itse asiassa harmonian käsitteeseen: siinä missä vanhempi ajattelutapa nojasi musiikin, maailmankaikkeuden ja ihmislunnon harmoniaan, teosorientoitunut musiikinteoria keskittyy vahvasti soivan musiikin sointuihin ja sointurakenteisiin. Spekulaatiivinen tutkimusote jatkoi kuitenkin elämäänsä esimerkiksi valistusajan säveltäjä-teoreetikko Jean-Philippe Rameaun (1683–1764) ja 1800-luvun luonnontieteilijöiden Hermann von Helmholtzin (1821–1894) ja Arthur von Oettingenin (1836–1920) esteettisissä ja musiikinteoreettisissa pohdinnoissa.

Rameau tukeutui musiikinteoreettisissa teoksissaan sekä vanha-kantaisiin intervallien lukusuhteisiin että yläsävelsarjaan, jonka hänen maanmiehensä Joseph Saveur (1653–1716) demonstroi 1700-luvun vaihteessa. Rameau tunnetaan duuri-mollitonaalisuuden funktio-opin⁵

5 Funktio-opin mukaan tonaalisen musiikin soinnut palautuvat kolmeen sointufunktioon (toonika, subdominantti ja dominantti).

luojana, ja hän myös määritteli ensimmäisenä mollisoinnun ongelman: duurisointu löytyy helposti yläsävelsarjan alusta, mutta mollisoinnulle ei voida esittää samankaltaista akustista perustelua.

1800-lukua on kutsuttu perinteisesti ”romantiikan” aikakaudeksi musiikissa. Niitä luontoideoita, jotka monien filosofien kirjoituksissa väikkyivät musiikin taustalla, voidaan hyvällä syyllä kutsua romantiikan luonnonfilosofiaksi. Aikakauteen kuului kuitenkin myös toisenlainen näkemys luonnosta: luonnontieteet nousivat voimalla, ja niiden arvovalta alkoi vaikuttaa myös musiikinteoreettiseen kirjallisuuteen.

Hermann von Helmholtzin teos *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*⁶ (1968 [1863]) lieinee kuuluisin esimerkki luonnontieteilijän yrityksestä tavoittaa musiikin luontoperusta. Helmholtz tukeutui niin kutsuttuun kuulon resonanssiteoriaan. Sen mukaan ihmisen korva muistuttaa pianoa, jonka kaikupedaali on painettu pohjaan. Korva resonoi pianon kielten tavoin äänen eri taajuuksille. Tämä korreloi sen kanssa, että Helmholtz oli kiinnostunut erityisesti yläsävelsarjan merkityksestä ”sävelaistimuksissa”. Musiikin luontosuhteen osalta hänen näkemyksensä oli liberaali: hän katsoi, että luonto antaa musiikille rajat, joiden puitteissa eri aikakausina esiintyy erilaisia esteettisiä periaatteita.

Saksalaisen säveltäjän ja musiikinteoreetikon Hugo Riemannin (1849–1919) panosta luontokeskusteluissa ei voi sivuuttaa. Hänen lähtökohtiaan olivat Rameaulta periytyneet funktio-oppi ja mollisoinnun ongelma. Jälkimmäisen ratkaisuksi Riemann postuloi aluksi kuvitteellisen ”alasävelsarjan”, jonka avulla mollisointu voidaan selittää näppärästi duurisoinnun käännökseksi.⁷ Hän kuitenkin hylkäsi alasävelsarjan vähitellen ja siirsi kiinnostuksena akustiikan sijaan ihmismielen toimintatapoihin. Hän loi käsitteen *Tonvorstellung* (”sävelrepresentaatio”), jonka avulla oli tarkoitus ymmärtää ihmismielen musiikillisia toi-

6 ”Oppi sävelaistimuksista musiikinteorian fysiologisena perustana.”

7 Käsitystä, jonka mukaan mollisointu on duurisoinnun käännös, kutsutaan harmoniseksi dualismiksi. Sen tunnettuja edustajia olivat Helmholtz ja Arthur von Oettingen, joka tutkimuksissaan pyrki kaventamaan akustiikasta ponnistavan musiikinteorian ja käytännön musiikin välistä kuilua.

mintatapoja, erityisesti Riemannin olettamaa duurimollitonaalisuuden luonnollisuutta. Riemannin musiikinteoreettinen myöhäistuotanto jäi uuden musiikin myllerryksen keskellä väistämättä konservatiiviseksi: duuri-mollitonaalisuus edusti hänelle luontoa, johon nähden uusi musiikki näyttäytyi luonnottomaksi.

Riemannin jälkeisen runsaan sadan vuoden aikana suhtautuminen musiikinteorian tehtävään tutkimuksena ja pedagogiikkana on muuttunut paljon, ja nykyajan musiikinteoria on kyseenalaistanut musiikin luontoperustaa koskevia perinnäisiä uskomuksia. Musiikkisosiologi ja uuden musiikin teoreetikko ja filosofi Theodor W. Adorno (1903–1969) katsoi, että musiikin materiaali ei perustu miltään osin luontoon: musiikin materiaali on ”läpikotaisin historiallista” (Adorno 2006, 293). Tämän katsannon valossa duuri-mollitonaalisuus oli vain yksi musiikin historian vaihe, jonka välttämättömiä seurauksia uusi musiikki ja erityisesti atonaalisuus (”sävellajittomuus”) olivat.

Kyseenalaistaessaan ajatuksen, että akustiikka – tai ahtaammin yläsävelsarja – olisi musiikin kannalta relevantti selityspuolesta esimerkiksi riitasoinneille, musiikinteoria muuttuu väistämättä historialliseksi tutkimusalueeksi. Duuri-mollitonaalisuuden säännöt eivät enää ole luonnon periaatteita, vaan historiaa. Säännöt toki ovat olleet voimassa hyvin pitkään, ja niitä voidaan tarkastella näennäisesti musiikkia koskevinä ”lakeina”.

Keskustelua musiikin luontoperustasta on käyty myös Suomessa. ”Suomen musiikkitieteen isä” Ilmari Krohn (1867–1960) tukeutui harmoniaa koskevissa kysymyksissä vahvasti Riemannin ajatteluun, ja Riemannin tapaan Krohn oli myös konservatiivi suhteessa uuteen musiikkiin (ks. Huttunen 2020). Luontoproblematiikka oli esillä vielä Jouko Tolosen (1912–1986) väitöskirjassa *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969). Krohnin teorioita alettiin 1960-luvulta alkaen kritisoida voimakkaasti, mutta samalla niiden jäljet suomalaisessa musiikkipedagogiikassa ovat kantaneet kauas erityisesti musiikkioppilaitosten musiikinteorian opetuksessa. Positiivinen kiinnostus Krohnin tutkimuksia kohtaan on virinnyt akateemisessa

musiikintutkimuksessa uudelleen viime vuosina.⁸

Luonto ja ohjelmamusiikin ongelma

Musiikkifilosofian ja spekulatiivisen musiikinteorian antamien merkitysten lisäksi musiikin luontosuhteella on monia muita ulottuvuuksia: luonto voi olla musiikin aihe, lähtökohta, inspiraationlähde tai taustatekijä, musiikki voi kommentoida luontoa tai ihmisen suhdetta siihen, se voi jäljitellä luontoa, jokin musiikkiteoksen kohta voi herättää luontoassosiaatioita, oopperan tapahtumat voivat sijoittua luontoon, liedin piano-osuus voi jäljitellä luontoa, ja musiikki voi saada metafysisiä ulottuvuuksia, joihin kytkeytyy erilaisia luontoideoita – mahdollisuuksia on lukemattomia.

Musiikin suhde luontoon on tässäkin tapauksessa kiistanalainen. Erimielisyydet palautuvat pitkälti ohjelmamusiikin ongelmaan: voiko soitinmusiikki esittää musiikinulkoisia seikkoja? Niin kutsutun formalismin keskeinen edustaja, wieniläinen kriitikko, myöhempi Wienin yliopiston professori Eduard Hanslick (1825–1904), joka halusi luoda musiikin ”spesifisen” estetiikan, katsoi kirjassaan *Vom Musikalisch-Schönen* (1. painos 1854, suom. 2014), että mikään ulkoinen seikka ei voi olla musiikin sisältöä: musiikin ainoa sisältö ovat ”soivina liikutetut muodot”. Lukemattomissa myöhemmissä kirjoissa ja tutkimuksissa on esitetty Hanslickin hengessä, että musiikilla ei ole käsitteitä ja että käsitteettömänä kielenä se – toisin kuin puhuttu tai kirjoitettu kieli – ei voi esittää mitään. Säveltäjät, muusikot, tutkijat ja musiikin kuuntelijat ovat kaikesta huolimatta satojen vuosien ajan kuulleet musiikissa erilaisia luontoyhteyksiä, ja tänä päivänä, jolloin taidemusiikista on tullut uudella tavalla kanta-aottavaa, luontoyhteydet ovat erityisen ajankohdainen ilmiö ja ongelma musiikista puhuttaessa.⁹

8 Ks. esim. Mantere – Krohn – Hannikainen (toim. 2020). Uuteen musiikkiin Suomessa kytkeytyneitä luontokäsityksiä on tutkinut muun muassa Heiniö (1984; ks. myös esim. Huttunen 2023).

9 Ohjelmamusiikin keskeinen laji on sinfoninen runo, jonka Franz Liszt (1811–1886) kehitti 1850-luvulla. Lisztin tapauksessa sinfoninen runo liittyi nimensä mukaisesti pääasiassa kaunokirjallisiin aiheisiin. Musiikinhistorioitsija ja kriitikko Franz Brendel (1811–68) oli

Uusimmassa musiikkitieteessä erottelu absoluuttisen ja ohjelmamusiikin välillä on kyseenlaistettu, ja musiikin ulkoisista aiheista ja sisällöistä voidaan puhua tänä päivänä vapautuneemmin kuin vielä muutama vuosikymmen sitten, jolloin monet musiikintutkijat pitivät ohjelmamusiikillisia tulkintoja jopa amatöörimäisinä. Tässä johdanto-tekstissä aiemmin mainittu ”kantaottavuuden käänne” korreloi nyky-päivän ohjelmamusiikkimyrönteisen musiikintutkimuksen kanssa.

Musiikin historian suuriksi säveltäjiksi ylenneet hahmot ovat tyyppillisesti musiikki-ideoimme peilipintoja, ajateltakoon vaikka W. A. Mozartia (1756–1791), jonka musiikkia on luonnehdittu vuoroin demoniseksi (E. T. A. Hoffmann [1766–1822]), eroottiseksi (Søren Kierkegaard [1813–1855]) ja lusiferiseksi (Ernst Bloch [1885–1977]); sama pätee Mozartiin liitettyihin sairauksiin muun muassa erilaisissa neuropsykiatrisissa tulkinnoissa. Suomessa perustavanlaatuiset musiikkikysymykset ovat kiteytyneet usein Sibeliukseen (1865–1957). Hänen musiikissaan on kuultu kalevalaisuutta, Suomen kansan tunteja ja erilaisia luontoyhteyksiä – ja myös kaikki hänen musiikkinsa oletettu ohjelmallisuus on toisinaan kielletty tyystin. Erkki Salmenhaaran (1941–2002) *Tapiola*-tutkielma (1970) on esimerkki antiohjelmamusiikillisesta Sibelius-tutkimuksesta. Salmenhaara ei näe mitään itua tulkita *Tapiolaa* (1926) ohjelmamusiikillisuuden näkökulmasta; sen sijaan hän väittää, että *Tapiola* noudattaa ”ydinmotiivista” kumpuavaa, vertauskuvallisesti 12-säveltekniikkaa muistuttavaa sävellystapaa. Salmenhaaran kirjassa Sibeliuksen musiikin absoluuttisuus ja modernius lyövät kättä.

Tässä kohden on aihetta pysähtyä yhteen esimerkkiin musiikin luontoyhteyksien kompleksisuudesta, nimittäin Erik Furuhjelmin (1883–1964) vuonna 1916 julkaisemaan kirjaan *Jean Sibelius: Hans ton-diktning och drag ur hans liv*. Furuhjelm kirjoitti kirjansa ruotsiksi, ja sen käänsi suomeksi Leevi Madetoja (1887–1947); kirja oli ensimmäinen

Lisztin ja laajemmin 1800-luvun ohjelmamusiikin tärkeä sanansaattaja, joka lanseerasi käsitteen ”uussaksalainen koulukunta” (Liszt, Wagner ja monia muita ajan ”edistyksellisiä” säveltäjiä). Brendel opetti musiikinhistoriaa Leipzigin konservatoriossa, jossa hänen oppilaanaan oli muun muassa Suomen musiikkikulttuuriin vahvasti vaikuttanut saksalaissyntyinen Richard Faltin (1835–1918).

suomalainen Sibelius-elämäkerta, ja se ilmestyi kummallakin kielellä vuonna 1916 (tässä tukeudutaan kirjan suomennokseen). Kuten voidaan havaita, kirja ilmestyi samanaikaisesti Hugo Riemannin myöhäistuotannon kanssa: luonto kiinnosti ihmisiä ensimmäisen maailmansodan aikaan eri osissa läntistä kulttuuripiiriä, ja myös musiikki itsessään oli myllerryksessä. 1910-luvun tuotantoon kuuluivat yhtä hyvin Arnold Schönbergin (1874–1951) tärkeät vapaa-atornaaliset teokset kuin Igor Stravinskyn (1882–1971) *Le sacre du printemps* (1913). Molemmat säveltäjät ymmärrettiin pian uutta musiikkia hahmottaviksi pooleiksi – näkemys, joka huipentui Theodor W. Adornon kirjassa *Philosophie der neuen Musik* (1949). Kuten Furuahjelman esimerkki osoittaa, kaikki tuon ajan yritykset kytkeä musiikki luontoon eivät olleet konservatiivisia.

Furuahjelman kirjassa pohditaan monipuolisesti Sibeliuksen musiikin luontosuhdetta, joka vaikuttaa muutenkin kiinnostaneen erityisesti suomenruotsalaisia musiikkikirjoittajia.¹⁰ Furuahjelm oli säveltäjä, kriitikko ja musiikkikirjailija, joka monien tekstiensä perusteella oli laajasti kiinnostunut musiikin ja sen historian peruskysymyksistä. Kirjansa alussa Furuahjelm (1916, 13) tekee Sibelius-kuvansa kannalta keskeisiä käsite-erittelyjä (erityisesti käsitteet ”ylevä”, ”realistinen” ja ”romanttinen”):

Sibelius on ylevän realistinen luonnonkuvaaja. Niin ”romanttiseksi” kuin hän usein osoittautuikin aihevalinnassaan, ei hän kuitenkaan varsinaisessa luomistoiminnassaan ja juonenkehittelyssä tavallisesti anna luonnonmaalauksilleen eikä ympäristökuvauksilleen epätodenmukaisuuden leimaa.

Myöhemmin kirjassaan Furuahjelm (1916, 187) puhuu Sibeliuksen varhaisen tuotannon primitiivisestä taustasta: ”tässä duurissa iloitsee, tässä mollissa kärsii vain primitiivinen ihminen.” Tämäkin voidaan tulkita luonnon ilmenemiseksi Sibeliuksen teoksissa, ja kun Furuahjelm

10 Kuten Markus Mantere osoittaa artikkelissaan ”Musiikin ’suomalaisuuden’ ja ’luonnon’ etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä” (2019), suomalaisen musiikintutkimuksen historiassa hahmottuu ylipäänsä vahva luontoon tukeutuva tulkintaperusta.

(1916, 211) vielä kritisoi sitä, että Sibeliuksen kansallisuudesta tehtiin virheellisesti ”keppihevonen”, havaitsemme Furuhjelmin Sibeliuskuvan poikkeuksellisuuden 1900-luvun alkupuolen kansallisesti värittäneessä suomalaisessa musiikkikirjoittelussa. Furuhjelm pyrkii osoittamaan, että Sibelius oli pohjimmiltaan epäkansallinen säveltäjä; samalla Furuhjelm väistää realismin käsitteellään romanttisen luontoidean kliseet. Sibeliuksen luontosuhteessa ilmeni (enemmän tai vähemmän epäselväksi jäävä) ”romanttisten aiheiden ja realismin yhtyminen”, ja jopa ”Väinämöisen turhat yritykset tavoittaa kiinni onni” *Pohjolan tyttäressä* ”on esitetty sävyssä, joka melkein on enemmän antiikkia kuin pohjoismaista mytologiaa muistuttava” (Furuhjelm 1916, 228). Luontoyhteydet tekevätkin Sibeliuksen musiikista enemmän yleiseurooppalaista kuin kansallisuutta ”keppihevosenä” käyttäneet aikalaiset tulkitsivat. Furuhjelm puhuu kirjassaan myös Sibeliuksen teosten ”ossiaanista” luonteesta.

Furuhjelmin käsitteellinen hiustenhalkominen ei ole ongelmatonta. ”Ylevyyden” käsitteellä viitattiin 1800-luvun taidefilosofiassa johonkin, mikä on niin valtaisa, että ihminen ei sitä pysty käsittämään. Furuhjelm käyttää kyseistä sanaa ilmeisesti toisenlaisessa – ja samalla epämääräiseksi jäävässä – merkityksessä kirjoittaessaan Sibeliuksesta ”ylevän realistisena luonnonkuvaajana”, joka on vastakohta epätodellisuutta tavoitelleille romantiikan edustajille. Epäselväksi myös jää, mikä Sibeliuksen suhde ajan kansainvälisiin virtauksiin oli, ja pitikö Furuhjelm Sibeliusta ajassaan modernina säveltäjänä. Joka tapauksessa ajatus Sibeliuksen kansainvälisyydestä yleistyi suomalaisessa musiikkikirjoittelussa vasta toisen maailmansodan jälkeen, ja ajatus hänen musiikkinsa moderniudesta valtasi alaa 1960- ja 70-luvuilla, esimerkiksi edellä mainitussa Salmenhaaran *Tapiola*-analyysissä.

Ohjelmamusiikkiin ja musiikin luontoaiheisiin palataan useaan otteeseen tämän kirjan artikkeleissa, ja samalla havaitaan, että erilaiset ja toisilleen vastakkaiset näkökannat perustuvat parhaimmillaan huolelliseen ja perusteelliseen argumentointiin.

Arthur O. Lovejoy ja luonto esteettisenä normina

Artikkelissaan ”’Nature’ as Aesthetic Norm” (1927/1948)¹¹ amerikkalainen filosofi Arthur O. Lovejoy (1873–1962) peilaa luontoa käsitehistoriallisesti tärkeiksi katsomiinsa esteettisiin merkityksiin. Lovejoy oli 1900-luvun alkuvuosikymmenten merkittävä angloamerikkalaisen koulukunnan filosofi ja aatehistorioitsija. Perustamansa julkaisun *Journal of the History of Ideas* myötä Lovejoy vaikutti ”ideoiden historian” koulukunnan syntymiseen. Lovejoyn tuotanto on laajuudessaan merkittävä, ja hänen pääteoksenaan pidetään kirjaa *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (1936). Lovejoy vaikutti uransa varhaisemmissa vaiheissa myös pragmatismiin ja mielenfilosofian alueilla. Hän toimi akateemisen työnsä ohella näkyvästi kriittisessä yhteiskunnallisessa keskustelussa, hyväntekeväisyydessä, setlementtityössä sekä akateemista vapautta edistävässä tehtävässä.¹²

Lovejoy käyttää artikkelinsa pääasiallisina lähteinä 1600- ja 1700-lukujen kaunokirjallisuuden luontokuvauksia ja muodostaa havaintojensa pohjalta tarkoin määriteltyjä esteettisiä kategorioita, jotka kattavat yleisimpien merkitysten lisäksi myös psykologisia, taiteilijan ilmaisutapoja kuvaavia ja aiempien vuosisatojen taiteeseen viittaavia ”neoklassisia” kategorioita. Artikkelin sisällöltään ja esitystavaltaan erittäin tiivis, mutta se on kiitollista luettavaa, kun etsitään musiikin luontosuhteen variaatioita. Lähestyn Lovejoya esteettisiä kategorioita siten, että keskityn niiden viiteen päälajiin ja avaan Lovejoya määritelmiä musiikin, musiikintutkimuksen ja musiikkifilosofian esimerkeillä.

Ensimmäinen päälaaji käsittelee luontoa jäljiteltävinä kohteina. Vaihtoehtoja on paljon: luonto voi ilmetä empiirisenä todellisuutena, ihmisluonnon kuvaamisena (mahdollisena tai yleisenä käytöksenä, intohimojen ilmaisemisena mahdollisissa tilanteissa) tai todellisina yhteyksinä tosiasioiden välillä, erityisesti yhteyksinä syyn ja ihmiskokemuksen vaikutuksen välillä. Taide voi ilmentää luontoa olemuksena

11 Artikkelin ilmestyi alun perin julkaisussa *Modern Language Notes*, XLII,7.11. 1927. Tässä johdannossa käsitelty versio sisältyy Lovejoya artikkelikokoelmaan *Essays in the History of Ideas* (1948).

12 <https://philosophy.jhu.edu/about/early-hopkins-philosophers/lovejoy/>

tai platonisena ajatuksena, joka on epätäydellisesti toteutettu empiirissä todellisuudessa; geneerisenä tyyppinä, pois lukien lajien ja yksilöiden eroavaisuudet; keskivertaisena tyyppinä tai jonkinlaisen tilastollisen moodin kaltaisena; ihmisen ja hänen töidensä vastakohtana; osana empiiristä todellisuutta, jota ei ole muunneltu taiteen toimesta, pois lukien ulkoilman ilmiöt ja äänet.

Furuhjelmin Sibeliuksen kuva on lähellä Lovejoyn ensimmäisen päälaajan luonnehdintoja; samalla Lovejoyn määritelmät tarjoavat lisävalaistusta Furuhjelmin pohdintoihin. Sibeliusen musiikin luontodenotaatio¹³ ei ollut millaista tahansa luonnon kuvailua, vaan se hahmottuu ylevyyden, ”realismin” ja universaalisuuden käsitteiden kautta luonnon tinkimättömäksi todellisuudeksi, jota ei ole muokattu tai idealisoitu. Toisaalta ”naturalismin” kieltäminen Sibeliusen yhteydessä estää Sibeliusen musiikkia vajoamasta musiikin omalakisista periaatteista vastustavaksi antautumiseksi luonnon vaikutteille.

Lovejoyn toinen päälaaji käsittelee luontoa välttämättömien ja itsensä selvien totuuksien systeeminä, koskien perusominaisuuksia ja niiden suhteita esteettisten arvioiden osalta; intuitiivisesti tunnettuja ”maun” periaatteita tai standardeja, jossa kaunis on objektiivisesti ja pohjimmiltaan tunnistettu.

Nämä kriteerit vastaavat ainakin osaa barokin ja varhaisklassismin musiikillisista ihanteista. Valistusajan keskeisimpiin käsitteisiin kuulunut sivistys ilmeni taiteen alalla ”maun” vaatimuksena. Sivistyksen tavoin myös maku oli yhtä aikaa universaali (kaikille ihmisille yhteinen) ja samalla jotain, mitä piti alituisesti edistää. Kuten Timo Kaitaro osoittaa kirjassaan *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes* (2022), myös etiikkaa ja moraalialueita tulkittiin valistusfilosofiassa hyvän maun ilmentyminä. Esteettisestä mausta puhuttaessa viitataan

13 Käsitteet ”denotaatio” ja eksemplifikaatio” ovat lähtöisin Nelson Goodmanin kirjasta *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (1969). Sana ”pöytä” denotoi kaikkia pöytiä, ja kaikkien pöytien luokka on sanan ”pöytä” ekstensio. Eksemplifikaatio on denotaatioon nähden käänteinen viittaussuhde. Esimerkiksi kangaskauppiaan tilkku eksemplifioi etikettiä ”punainen”. Goodman oli ankara nominalisti eikä hän hyväksynyt yleiskäsitteitä (esimerkiksi ”punaisuus”). Tästä syystä puheena oleva tilkku ei eksemplifioi ”punaisuutta”, vaan etikettiä ”punainen”.

useimmiten David Humen kaltaisiin esteetikoihin ja musiikin osalta ennen kaikkea ranskalaiseen barokkiin ja varhaisklassismiin, joissa tukeuduttiin erilaisiin makukäsitteisiin (hyvä maku, sekoitettu maku ja niin edelleen). Luonnon normit, siinä muodossa kuin Lovejoy ne tässä kohdassa esittää, avaavat uusia yhteyksiä myös muussa 1700-luvun musiikkimaailmassa. Hänen käsitteidensä kautta on mahdollista löytää samankaltaisuuksia esimerkiksi 1700-luvun oopperalajien (*opera seria*, *opera buffa*, *Singspiel*, vallankumousooppera jne.) väliltä; monestihan nämä oopperan lajit on pidetty tarkasti erillään aikakauden musiikkia käsittelevissä esityksissä.

*Personoidusta ja esoteerisesta luonnosta
improvisaation vapauteen*

Lovejoyn kolmas päälaaji käsittelee luontoa yleisesti ottaen, esimerkiksi kokonaisuudessaan kosmisena järjestyksenä tai puoliksi personoituna voimana. Tämä edustaa Lovejoylle ideaalittyppiä, jonka ominaisuuksien pitäisi luonnehtia inhimillistä taidetta. Lovejoy määrittelee ideaalittyypin ominaisuuksiksi yhdenmukaisuuden, yksinkertaisuuden, säännöllisyyden (”luonto geometrisoijana”), epäsäännöllisyyden ja ”villeyden”, ”täysinäisyyden”, sisällön runsauden ja monimuotoisuuden sekä kyltymättömän hedelmällisyyden (ainoastaan myöhäisellä 1700-luvulla).

Kosmiseen järjestykseen ja puoliksi personoituuvoimaan tukeutuvan, Lovejoyn esoteerisuutta lähentyvän ideaalittyypin voi ajatella toteutuvan esimerkiksi Aleksandr Skrjabinin (1872-1915) orkesteriteoksen *Prometheus, tulen runoelma* (1908-10), kaltaisessa musiikillisessa ympäristössä. Eetokseltaan mystinen teos kiinnittyy luonnon peruselementteihin sekä harmonioihin ja synestesiaan. Luonnonvoimaisuutta uhkuvassa orkesterirunoelmassaan Skrjabin näki kreikkalaisessa mytologiassa esiintyvän Prometheuksen ihmisen tietoisuuden ja luovan energian symbolina.¹⁴ Skrjabinin kokonaisvaltainen taidefilosofia var-

¹⁴ Christian Holmqvist Helsingin kaupunginorkesterin konsertin Focus Bruckner I ja II käsiohjelmassa 20.3 & 21.3. 2024.

haisine multimediakokeiluineen¹⁵ ja mystisine kirjoituksineen kiinnittyi teosofiaan, Schopenhaueriin, Nietzscheen ja Wagnerin taideidealismiin sekä otti osaa vuosisadan alun muodikkaaseen apokalyptiseen kirjoitteluun (MacDonald 1978, 10).

Prometheuksen esoteerisuus, joka vaikuttaisi myötäilevän Lovejoyn kolmannen päälajin ideaalityyppiä, ei kuitenkaan poissulje musiikin rationaalisia elementtejä. James M. Baker (1986, VII–IX) huomauttaa, että huolimatta laajojen orkesteri- ja pianoteostensa mystisistä ominaispiirteistä, harmonian edistyksellisyydestä ja ekstaattisista pyrkimyksistä Skrjabin säilyi pohjimmiltaan vannoutuneena formalistina: hänen sävellyksensä eivät ole intuition voimalla etenevää tajunnanvirtaa, vaan ne toteuttavat tarkkoja rakenteellisia ja äänenkuljetuksellisia ideoita. Bakerin mukaan Skrjabinin sävellykset heijastavat johdonmukaisesti herkkyyttä hienimpiin yksityiskohtiin, ja hänen kiinnostuksensa hienovaraisiin, monimutkaisiin suhteisiin toteutuvat sävellyksissä äärimmäisellä tarkkuudella.

Lovejoyn neljäs päälaji käsittelee luontoa ”luonnollisuutena”, taiteilijan ominaisuutena. Tämä ilmenee Lovejoyn mukaan yleisimmin vapautena konvention, sääntöjen, perinteiden vaikutuksesta; itseilmainsuna ilman itsetuntemusta; vapautta ennalta suunnitellusta tai pohtivaa ja reflektovaa tyylä, koruttomuutta; alkuihmisen tai alkukantaisen taiteen ominaisuuksia. Lovejoyn tapaa tarkastella luontoa taiteilijälähtöisesti voi pitää edistyksellisenä, taiteilijan itsenäistä toimijuutta ja musiikillista tasa-arvoa edistävänä.

Lovejoyn luettelemat ”taiteilijan ominaisuudet” johtavat ajatukset improvisointiin ja improvisoituun musiikkiin, joihin kohdistuneita vähätteleviä akateemisia asenteita etnomusikologi Bruno Nettl (1998) on kuvannut seikkaperäisesti artikkelissaan ”An art neglected in scholarship”¹⁶. Nettl (1930–2020) kohdistaa kritiikkinsä 1900-luvun

15 *Prometheuksessa* Skrjabin esitteli värikoskettimiston (”väriurut”), jonka tarkoituksena oli kiinnittää kuulijan mielenkiinto väriin ja valoon musiikin edetessä (MacDonald 1978, 10).

16 Viime vuosien tutkimuksellisesta kiinnostuksesta improvisaatiota kohtaan ks. Huovinen (toim.) 2015.

jälkipuoliskon musiikintutkimuksen osoittamaa vähäistä mielenkiintoa ja pejoratiivisia asenteita esittäjän viimeistelemää teosta kohtaan, suhteessa (nuotinnettuun) sävellykseen. Huolimatta 1950-luvulla yleistyneestä etnomusikologian tutkimuksesta, Nettle pystyy osoittamaan improvisoidun musiikin tutkimuksen vähäisyyden ja vallitsevat vähättelevät asenteet paitsi improvisoinnin harjoittajia myös niitä kulttuureja kohtaan, joissa improvisoitu musiikki on keskeisessä roolissa (ei-länsimaalaiset kulttuurit, kansanmusiikki ja Pohjois-Amerikan musiikki). Nettlin mukaan improvisointia on (vähättelevässä merkityksessä) pidetty ”uhkarohkeiden musiikkina”, ”konseptina”¹⁷ ja ”kolmannen maailman musiikkina”.

Vastaanottajan näkökulma

Lovejoyn viides päälaaji käsittelee luontoa taideteoksen arvoa määrittelevän ja validioivan yleisön näkökulmasta. Lovejoyn määritelmässä tämä esiintyy universaalina ja muuttumattomana ajatuksessa, tunteessa ja maussa; mikä on aina tiedetty, mitä jokainen voi välittömästi ymmärtää ja nauttia; yleensä yhdistetty olettamukseen, jossa universaalisti arvostettu on myös objektiivisesti kaunista; tuttu ja yksityinen; luonnollinen, miellyttävä, ymmärrettävä ja nautittava kaikille yksilöille, mutta vaihdellen ajasta, rodusta, kansallisuudesta ja kulttuurisesta perinnöstä riippuen.

Lovejoyn määritelmässä kuulija ei esiinny suurena taiteen asian tuntijana, vaan yleisön miellyttämisen ehdoiksi nousevat välitön taiteesta nauttiminen ja taiteen ymmärrettävyys. Lovejoyn kuulijamääritelmä johtaa ajatukset Theodor W. Adornon kirjaan *Einleitung in die Musiksoziologie* sisältyvään kuuntelijaluokitukseen eli kuuntelijatypologiaan (”Typen musikalischen Verhaltens”) (Adorno 1998 [1962/1968], 178–198). Musiikin kuuntelun korkein muoto on Adornon

17 Konsepti tarkoittaa yksinkertaistettua ideaa tai ”metodia” jostakin asiasta, jota seuraamalla on mahdollista saavuttaa tietyn tyyppisiä tuloksia. Improvisaation yhteydessä konsepti on käsitteenä äärimmäisen pejoratiivinen, sillä improvisaatio lähtökohtaisesti vastustaa sen tapaista menetelmällisyyttä, jolla voisi saavuttaa ennalta määriteltyjä, ”kaavamaisia” tuloksia.

mukaan ”struktuurallinen” tai ”rakenteellinen” kuuntelu. Tällaiseen kuunteluun kykenevä ihminen on ”asiantuntija” (*Expert*). Asiantuntijan alapuolella on mm. sellaisia kuuntelijatyyppejä kuin ”emotionaalinen kuuntelija”, ”jazz-fani”, ”viihdekuuntelija” ja lopulta ”musiikista piittaamaton” tai ”ei-musiikillinen” tyyppi (ks. esim. Sumelius-Lindblom & Huttunen 2025). Lovejoyn määritelmän edustama kuuntelijatyyppi voisi olla ”emotionaalinen kuuntelija”, ”viihdekuuntelija” tai ”regressiivinen kuuntelija”. Esimerkiksi emotionaalinen kuuntelija keräilee Adornon mukaan äänilevyjä ja lukee säveltäjien elämäkertoja sen sijaan että hän kykenisi paneutumaan kuulemiensa teosten rakenteisiin.

Lovejoyn määritelmässä yleisön peräänkuuluttamat ymmärrettävyys ja miellyttävyyys luonnon ja taiteen kosketuskohdissa ovat esillä myös Jean Cocteaun (1889-1963) taidemanifestissa *Le Coq et l'Arlequin* (1918/1921). Kirjoituksessaan Cocteau puolustaa epäsuorasti taiteilijaa ja osoittaa seuraavissa sitaateissa äärimmäistä, ironiaan verhottua yleisökriittisyyttä: ”Yleisö, tottunut ylenpalttisuuteen, ylenkatsoo teoksia, jotka ovat ytimekkäitä”; ”Yleisö ei pidä vaarallisista syvällisyyksistä; se suosii pintoja. Siksi, kun taiteellinen ilmaisu vaikuttaa epäilyttävältä, se kallistuu uskoon huijaamisessa”; ”Yleisön saamattomuus: — sen nojatuoli ja vatsa. Yleisö on valmis ottamaan vastaan minkä tahansa uuden pelin, kunhan et muuta sitä, kun se kerran on oppinut säännöt. Viha taiteen toteuttajaa kohtaan on viha häntä kohtaan, joka muuttaa pelin sääntöjä”. ”Yleisön suosikkilause on: En ymmärrä, mitä sen on tarkoitus olla.”; ”Yleisö haluaa ymmärtää ensin ja tuntea jälkepäin”.

Esimerkkimme 1910-luvun luontopohdinnoista (Riemann ja Furuohjelm) yhtä hyvin kuin Lovejoyn tiiviit, mutta osuvat käsiteanalyysit osoittavat, miten äärimmäisen moninaisesti taiteen ja musiikin luontoyhteydet voidaan käsittää. Nämä yhteydet ulottuvat denotaatiosuhteesta eksemplifikaation kautta taideyleisöön, makuun ja mystiseen luontosuhteeseen. Luontoideoiden moninaisuuden ymmärtäminen on hyödyksi nykyajan keskusteluille taiteen ja laajemmin kulttuurin suhteesta ekologiaan, ilmastokriisiin ja luonnon monimuotoisuuden vähenemiseen.

Kirjan sisältö

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun piirissä toimineet työryhmät ovat järjestäneet vuodesta 2011 lukien seitsemän Musiikkia ja filosofiaa -luentokonserttisarjaa. Vuosien varrella sarjan otsikoita ovat olleet muun muassa ”Musiikki, aika ja avaruus” (2016), ”Filosofisia näkökulmia suomalaiseen musiikkiin” (2017) ja ”Ohjelmamusiikin ongelma” (2018). Viimeisimmän, vuonna 2023 pidetyn sarjan tilaisuudet käsittelivät musiikin ja luonnon kosketuskohtia, ja samalla hahmottui idea julkaista antologia, joka kokoaa sarjassa vuosien varrella esiintyneiden luennoitsijoiden ja taiteilijoiden artikkeleita ja puheenvuoroja. Aiheeksi valikoitui ”Taidemusiikin ja luonnon kosketuskohtia”. Kirjan ideana oli alusta pitäen demonstroida musiikin luontoyhteyksien moninaisuutta.

Kirjaan sisältyy viisi vertaisarvioitua artikkelia. Päivi Järviön ja Marianna Henrikssonin artikkeli tarkastelee uuden ajan alun käsityksiä musiikista ja ihmisluonnosta. Hanne Appelqvistin artikkeli koskee Eduard Hanslickin musiikkifilosofiaa ja puhtaan musiikillisen muodon kykyä kuvata todellisuutta. Markus Mantereen ja Eveliina Sumelius-Lindblomin artikkelin kohteena on kaksi luontosuhteeltaan kiinnostavaa ja ongelmallista pianoteosta: Georges Auricin *Trois Pastorales* ja Joonas Kokkosen *Pielavesi-sarja*. Matti Huttusen artikkeli vertailee puolestaan kahta 1950-luvun avantgardesävellystä – Karlheinz Stockhausenin teosta *Gruppen* ja Erik Bergmanin teosta *Aubade* – ja niiden taustalla olevia luontoideoita. Jenni Lättilä pohtii artikkelissaan luonnon ja luonnollisuuden käsitteitä suhteessa klassiseen lauluun.

Teoksen loput tekstit ovat vertaisarvioimattomia puheenvuoroja. Anni Kytömäki pohtii tekstissään romaanin syntyä ja suhdetta niin luontoon kuin musiikkiin. Annikka Konttori-Gustafsson tutkii sinirastaan laulua ja olemusta Olivier Messaenin pianoteoksessa *Le merle bleu*. Otso Aavanranta pohtii puheenvuorossaan elektronimusiikin luontoa. Riikka Talvitien artikkeli kohdistuu nykymusiikin luontosuhteeseen, ja kokoelman viimeisessä tekstissä Markku Oksanen tarkastelee luonnon tasapainoa ja sen vertauskuvana Antonio Vivaldin teosta *Neljä vuoden-aikaa*.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. (1998 [1962/1968]): *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Gesammelte Schriften 14.
- Baker, James M. 1986. *The Music of Alexander Scriabin*. Yale University Press.
- Cocteau, Jean. 1921 [1918]. *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music*, by Jean Cocteau, with a Portrait of the Author and Two Monograms by Pablo Picasso. [*Le Coq et l'Arlequin: Notes Autour de la Musique – avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso*]. Käänt. Rollo H. Myers. London: The Egoist Press.
<https://ia600908.us.archive.org/33/items/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29.pdf>
- Dahlhaus, Carl 1982. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Toim. Carl, Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 25–48.
- Furuhjelm, Erik. 1916. *Jean Sibelius: Hänen sävelrunoutensa ja piirteitä hänen elämästään*. Suom. Leevi Madetoja. Porvoo: WSOY.
- Goodman, Nelson. 1969. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press.
- Hanslick, Eduard 2014. *Musiikille ominaisesta kauneudesta: Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.
- Heilmann, Anja 2007. *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium: Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von "De institutione musica"*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea: Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosoiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Helmholtz, Hermann von 1968 [1863]. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Hildesheim: Georg Olms.
- Huovinen, Erkki (toim.) 2015. *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Turku: Turun yliopisto.
- Huttunen, Matti 2020. Krohn ja Riemann. Teoksessa *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere – Anna Krohn – Jorma Hannikainen. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 33–54.
- 2023 [2015]. Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa. Teoksessa Huttunen, Matti: *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 102–124.
- Jaspers, Karl 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis-Verlag.
- Kaitaro, Timo. 2022. *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes*. Leiden: Brill.
- Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lovejoy, Arthur O. 1948 [1927]. "Nature" as Aesthetic Norm. Teoksessa Lovejoy, Arthur O.: *Essays in the History of Ideas*. London: Geoffrey Cumberlege Oxford University Press.
- MacDonald, Hugh 1978. *Scriabin*. London: Oxford University Press.

Mantere, Markus 2019. Musiikin ”suomalaisuuden” ja ”luonnon” etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä. Teoksessa Torvinen, Juha & Susanna Välimäki (toim.): *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Turku: Turun yliopisto, 284–306.

Mantere, Markus – Anna Krohn – Jorma Hannikainen (toim.) 2020. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Nettl, Bruno 1998. Introduction: An art neglected in scholarship. Teoksessa Nettl, Bruno & Melinda Russell (toim.): *In the Course of Performance: Studies in the World of musical Improvisation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1-23.

Salmenhaara, Erkki 1970. *Tapiola: Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästyylin edustajana*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Sumelius-Lindblom, Eveliina ja Matti Huttunen 2025. Näyttäminen musiikintutkimuksen menetelmänä: kielen rajat ja materiaalin tendenssi. Teoksessa Kurki, Teo – Jari Martikainen – Tuija Saresma – Saara Jäntti – Sari Pöyhönen (toim.): *Taide tietämisen tapana*. Nykykulttuuri 2025. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 137, Jyväskylän yliopisto.

Torvinen, Juha & Susanna Välimäki (toim.). 2019. *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Turku: Turun yliopisto.

Kirjailijan puheenvuoro

Romaani on metsän ja musiikin summa

ANNI KYTÖMÄKI

Lähdin ensimmäistä kertaa metsään omin päin nelivuotiaana, kesällä 1985. Perheemme oli vastikään muuttanut uuteen rivitaloasuntoon, ja kuinka ollakaan, pihamme oli asuinalueen reunimmainen. Naapurina humisi havunvehreä aarniometsä.

En ollut lapsena perinteiseen tapaan kiinnostunut luonnosta. En kiikaroinut lintuja, tarkastellut hyönteisiä suurennuslasilla tai opetellut tunnistamaan kasveja. Minusta tuli ”luontoihminen” sattumalta. Metsä oli oikeassa paikassa oikeaan aikaan – tai minä olin. Tallustin metsään, koska halusin olla yksin. Ihmisten ilmoilla tuntui välillä väsyttävältä, ja metsä oli helposti saavutettava piilopaikka.

Hyvin nopeasti kävi ilmi, että piilopaikka oli myös kiehtova. Kuljeskelin kuusten helmoissa, kyyristelin sammalmättäiden lomassa, kuuntelin tuulta pilvenkorkeisten puiden latvoissa. Metsä tuntui toiselta maailmalta, vihreän hämyn valtakunnalta, ja ihmeellistä oli, että sinne pääsi pihanurmikolta muutamalla harppauksella.

Saduissa jännittävät asiat tapahtuvat usein metsässä. Minulle luettiin paljon satuja, enkä alkuun täysin ymmärtänyt sadun ja toden eroa. Vielä ala-asteen parina ensimmäisenä vuonna mielsin, että sadut ovat kauan sitten oikeasti tapahtuneet, ja myöhemmin todellisuutta on vain kohdannut jonkinlainen ankea käänne, jonka jälkeen mitään outoa ei enää voi sattua.

Metsä tuntui kuitenkin paikalta, jossa ihmeen voisi vielä tavoittaa; aarniometsä oli rajaton, ajaton, salaperäinen, mitä vain saattoi piillä kuusenjätkäleen tai jäkäläisen kiven takana.

Satujen ihmeitä en metsästä koskaan löytänyt, ainoastaan metsän itsensä. Metsän merkittävimpiä ominaisuuksia on, että siellä ”minä” voi menettää merkityksensä. Äänet, visuaaliset yksityiskohdat, koko

luonnon kirjo vie huomion pois omasta itsestä. Lapsena en vielä osannut analysoida outoa olotilaa, mutta myöhemmin olen alkanut ajatella, että luonnontilainen metsä suistaa ihmisen hyvällä tavalla raiteiltaan: hapertaa egon.

Monimuotoisessa luonnossa kulkiessa huomaa, että maailmassa on paljon muitakin kuin ”minä”. Metsä avaa kanavan tavoittaa jotain omien arkisten ilojen ja surujen ulkopuolelta – ja tämä on edellytys sille, että voi kirjoittaa vaikkapa romaanin. Oman päänsisältö on päästävä pois, jos haluaa kuvitella maailman, henkilöhahmot, juonenkäänteet.

Ilman lapsuuteni aarniometsää minusta ei luultavasti olisi tullut kirjailijaa; minulla ei olisi ollut paikkaa, jossa unohtaa itseni. Tulevan ammattini kannalta merkittävää oli sekin, että luonnossa samoillessa ihminen altistuu vapaudelle. Tuulessa tanssiva kuusi, sammalpeittoinen siirtolohkare, punarinnan laulu tai muu luontokokemus on parhaimmillaan voima, joka peittoaa turtuneisuuden ja käynnistää halun luoda tarina.

Tutustuin metsiin aluksi kaunosieluisin mieltein, katsellen ja kuunnellen, ekologiasta mitään ymmärtämättä. Vähitellen kuitenkin kiinnostuin kasveista, sienistä, linnuista ja muista metsän alkuperäisasukkaista omina itsenään. Ja mitä enemmän niiden elämää aloin käsittää, sitä varovaisemmin aloin kulkea. Ei tuntunut sopivalta talloa toisia jalkoihinsa, remuta ja melskata metsässä, toisten kotona.

Metsän romahdus

Kun olin lukiossa, lähimetsiäni alettiin avohakata. Se muutti suhtautumistani metsiin. Ne eivät enää olleet rajattomia ja ajattomia maita vaan kiinteistöjä, jotka oli kirjattu jonkun omistamiksi ja jotka saatettiin milloin tahansa ottaa taloudellisen hyötykäytön piiriin.

Luontokokemustani alkoivat halkoa surun ja huolen juonteet. Sittemmin jokaista retkeäni ei-suojellulla alueella on varjostanut tieto siitä, että tämäkin maailma saattaa sortua. ”Älä katso liian tarkasti, älä kiinny liikaa”, mietin usein hienossa metsässä kulkiessani, sillä menetykset ovat havahduttaneet. Mykistävintä on ajatella kasveja, sieniä ja eläimiä, metsän kansaa, jolla ei hakkuun jälkeen ole paikkaa mihin siirtyä.

Huoli ja suru takaavat, että paluuta elämäni alkuvaiheen onnelliseen luontoyhteyteen ei ole.

Usein mainitaan, että ympäristöahdistusta lieventää toiminta, ja totta se toki onkin. Vuosien mittaan olen osallistunut monien luontojärjestöjen toimintaan, kirjoittanut yleisönosastoille, käynyt mielenosoituksissakin. Persoonalleni sopivimmaksi toimintamuodoksi on kuitenkin osoittautunut romaanien kirjoittaminen.

Romaanin etu on, että se tarjoaa mahdollisuuden eläytyä toisten eliöiden kohtaloihin, kuvata maailmaa muidenkin kuin ihmisten näkökulmasta. Kirjoissani luonto ei ole vain tapahtumapaikka vaan myös aktiivinen toimija, joka vaikuttaa juonenkuluun.

Kaunokirjallisuudessa maailmaa on mahdollista muovata paremmaksi, luoda mielikuva, jota kohti pyrkii todellisuudessa. Mutta voiko romaanin kautta vaikuttaa tapahtumien kulkuun oikeassa elämässä? Poliittiseen vaikuttamiseen verrattuna tie on erittäin epävarma ja epäsuora, mutta joskus se saattaa johtaa perille. Tiedon lisäksi tarvitaan taidetta, sillä jos taide uppoaa kokijansa hermoverkkoihin, se voi upota syvällekin ja mullistaa sisäisen maailman.

Mistä sanat?

Lapsena ja nuorena kuljin metsissä usein musiikin kannattelemana. Hyräilin, lauloin tai soitin pientä huilua, jonka kaverini oli tuonut Marokosta. Musiikki on metsien lailla ”reunustanut” elämäni aina. Musiikki liittyy mielessäni myös tarinoihin, ja jos osaisin, mieluiten säveltäisin kertomuksiani. Musiikki tuntuu suuremmalta ja puhuttelevammalta kuin mikään sanoin kuvattu. Ehkä se johtuu siitä, että ilmaissumuotona musiikki on paljon vanhempi kuin kirjoitettu teksti.

Ihmiskunta alkoi kirjoittaa noin viisituhatta vuotta sitten. Ensimmäiset kirjalliset tuotokset olivat tavara- ja veroluetteloita ja uskonnollisia tekstejä. Onneksi uusi kommunikaatioväline otettiin nopeasti muuhunkin käyttöön. Kirjoittaminen laajeni pragmaattisesta muistiinmerkitsemisestä fiktion puolelle, ja sillä saralla on mahdollista tavoittaa universumin jokainen kolkka ja mielikuvituksen kaikki horisontit.

Vaikka olen päätyneet kirjailijaksi, sanat tuntuvat usein vierailta. Alussa romaani on aivan muuta materiaa, sillä kertomus syntyy mielesäni visuaalisena virtana, jossa näen tarinan henkilöitä ja tapahtumia. Tätä kavalkadia on vaikea alkaa muuntaa sanoiksi, koska sanat ovat karkeampaa ja ahtaampaa ainesta kuin kuvat.

Musiikki on osoittautunut minulle sillaksi, jonka kautta kulkea mielikuvista sanoihin. Ennen kuin alan kirjoittaa, tutustun tarinaan soittamalla pianolla kappaleita, joiden koen liittyvän kertomuksen henkilö- hahmoihin ja juonenkäännteisiin. Kuulostelen tarinan virtaa musiikin virran kautta. Viimein tie näyttää riittävän selvältä, ja voin ryhtyä kirjoittamaan. Kun työ välillä tyssää, tutut kappaleet auttavat palauttamaan motivaation ja keksimään ratkaisut.

Musiikki saattelee romaanin valmiiksi, ja lopulta palaan metsään.

Yhä pyhä metsä

Keräily- ja metsästysskulttuurin aikaan metsä oli ihmisille luonnollinen osa elinpiiriä. Siitä erkaannuttiin, kun esivanhempamme alkoivat viljellä peltoja, laiduntaa karjaa ja asua yhdellä ja samalla paikalla, metsän rajaamalla aukiolla. Reviirijako kiteytettiin sananparteen ”oma maa mansikka, muu maa mustikka”. Sananparsi viittaa siihen, että tutulla pihamaalla kasvaa ahomansikoita, vieraalla maalla eli villissä metsässä mustikoita. Näiden kahden maan välillä ei enää ollut kohtaantopintaa vaan raja: ihminen oli erottanut itsensä muusta luonnosta.

Maatalouskulttuuri loitonsi ihmismielen luonnonympäristöstä. Metsää alettiin pelätä eri tavoin kuin ennen, mutta pitkään sitä yhä myös kunnioitettiin. Metsästä pyydettiin saalista, ei vaadittu. Metsästä haettiin poltto- ja rakennuspuuta, marjoja ja sieniä. Metsää käytettiin, mutta tarpeen tullen sitä myös lepyteltiin. Kunnioitus ja pelko takasivat, että metsä pysyi: ihminen ei rohjennut tehdä siellä mittavia tuhoja.

Nykyään harva enää uskoo, että metsässä asuisi haltioita, joiden myötämielisyydestä meidän tulisi kantaa huolta. Väkisin niihin ei myöskään tarvitse enää alkaa uskoa. Olen kuitenkin usein miettinyt, että metsää kannattaa edelleen hieman pelätä, ja vieläpä tieteellisistä syistä.

Suomalaisessa metsässä elää yli 20 000 eri eliölajea, jotka muodostavat monimutkaisen ja laajan ekologisen verkoston. Emme tiedä, mitä seuraa, jos turmelemme ekosysteemin eli ajamme eliölajeja uhanalaisiksi ja tyystin sukupuuttoon. Luonnonkirjon hupeneminen saattaa johtaa vaikkapa siihen, että jonkin tuholaiseksi luonnehtimamme lajin kanta runsastuu, tai viljelykasveillemme ei ole enää sopivia pölyttäjiä.

Luonnon monimuotoisuus on eilinehto myös ihmiselle. Siksi metsän kunnioittaminen ja pelkääminen on edelleen tarpeen. Hienoimmin tämän on muotoillut Eino Leino, joka kirjoitti runossaan ”Se herra, jota ma palvelen” hiihtäjistä, joka kohtaa metsässä korven valtiaan:

*Hän tuli ja nosti mun jalkeillen
mua katsoen silmästä silmään:
”Sinä siiskö se kaipaat metsähän?
Sun mieleskö korven on ilmaan?
Hyvä! Korpi on asua annettu
ja suksi on hiihtää suotu,
mut muistaos ihminen metsässään,
sa että vaan olet luotu.”* (Hiihtäjän virsiä, Otava, 1900.)

Fiktiosta todeksi

Romaanieni Kultarinnan (2014), Kivitaskun (2017) ja Margaritan (2020) perusteemoja ovat luonnonsuojelu, syrjäänvetäytyminen ja pasifismi. Kun vuosina 2005–2013 kirjoitin esikoisromaaniani, kuvittelin, että teemat kiinnostavat todennäköisesti marginaalisen pientä lukijakuntaa, jos ketään. Yllätyksekseni kirjojeni ovat lukeneet kymmenettuhannet suomalaiset, niitä on alettu kääntää muille kielille ja olen saanut niistä runsaasti kiitoksia.

Vaikka ympäristöahdistukseni on krooninen, romaanini ovat muovanneet minusta hieman optimistisemmän ihmisen. Olen saanut havaita, että useat ihmiset ovat huolissaan samoista asioista kuin minä. Lukijoiden ansiosta olen kyennyt myös jättämään jälkeeni jotain hyvää ja todellista. Kirjojeni tuotolla olen pystynyt ostamaan yhteensä 21

hehtaaria metsää, neljässä eri osassa. Alueet on nyt suojeltu pysyvästi luonnonsuojelulain nojalla.

Hankkimani metsät saavat elää omalla villillä tavallaan ihmisen häiritsemättä hamaan ikuisuuteen. Samalla ne edustavat minulle myös eräänlaista kunniavelanmaksua, sillä puusta valmistetulle paperille painetut kirjani ovat aiheuttaneet maapallon metsäpeitteeseen lommojakin.

Yhä useammat taiteilijat alasta riippumatta pohtivat oman työnsä ekologista jalanjälkeä. Toivon, että mietteet ovat pian jo automaattinen osa luomisprosessia. Monia korjaavia liikkeitä on tehtävissä vähälläkin vaivalla: esimerkiksi kustantajani Gummerus löysi kolmannen romaaniini painopaperiksi helposti paperilaadun, joka on valmistettu puolittain kierrätyskuidusta.

Koska taidekin kuluttaa luonnonvaroja, taiteilijoilta kuuluu mielestäni edellyttää resurssien käytön vähentämistä siinä missä kaikilta muiltakin ihmisiltä, yrityksiltä ja yhteisöiltä. Taiteilija ei voi piilottaa ekologista vastuutaan ”tärkeän sanoman” taakse. On ajateltava myös muotoa, jossa sanoma esitetään.

Silti sanoma on tärkeä, ja pohjimmiltaan se voi olla myös juuri, josta koko teos on kasvanut.

Romaanissani Margaritassa (s. 578) eräs päähenkilö, Antti, kulkee metsässä kesäyönä. Havunoksien pimeässä katveessa näköaisti osoittautuu käyttökelttomaksi, mutta muut aistit terittyvät. Päähenkilöni tiivistää romaanini johtojatoksen:

Ympärillä yö kahisee ja huokaa, hakee lokoisaa asentoa, ummistaa silmänsä ja muuttuu käsittämättömäksi. Puut vetäytyvät sivuosaan, miljoonainen pieneliöstö rohmuaa jalkojen alla lahoavaa kariketta, linnut pyrähtelevät, varvut huokuvat hiilidioksidia kuin kuka tahansa toisenvarainen olento. Yöllä me olemme samaa kantaa. Vasta aamu tekee kasveista yhteyttäjiä, linnuista säikkyjä ja ihmisestä voittamattoman.

Metsä tohisee maaperästä latvaneulasiin. Minä en ylivoimaani ikävöi. Astun hämärään yhtenä eläimistä.

*Luonto, maailmankuva ja
todellisuus*

Musiikki, maailmankaikkeus ja ihminen uuden ajan alun ajattelussa

PÄIVI JÄRVIÖ JA MARIANNA HENRIKSSON

Uuden ajan alussa käsitys musiikista oli tiukasti sidoksissa antiikista ja keskiajalta periytyviin käsityksiin luonnosta ja ihmisestä, teorioihin, jotka nykytutkimus on sittemmin kumonnut. Tässä artikkelissa tarkastelemme kahta, eri aikoina ja eri tavoin toisiinsa kietoutunutta teoriaa tai oppirakennelmaa, uusplatonistista kosmologiaa ja galenoslaiseen lääketieteeseen perustuvaa humoraalioppia, sekä musiikin paikkaa niissä. Tarkastelumme nojautuu sekä vanhempiin lähteisiin että uuden ajan alun luonnonfilosofiaa ja musiikinteoriaa käsittelevään kommentaarikirjallisuuteen, jota on julkaistu lisääntyvässä määrin 1900-luvun puolivälistä lähtien. Koska mainitut teoriat vaikuttavat myös omaan, nykyhetkessä elävän muusikon työhömmе, esitämme muutaman esimerkin tilanteista, joissa ne tulevat näkyviksi.

Uuden ajan alun musiikin perusteita käsittelevä kirjallisuus on laaja ja kattava, ja viime vuosikymmeninä siinä on alettu tarkemmin ottaa huomioon myös musiikin ja sen esittämisen suhde maailmankaikkeuteen ja fysiologiaan. Tarkastelussamme nämä aihealueet tulevat esille sekä teoreettisina rakennelmina että suppeasti myös oman aikamme muusikon näkökulmasta, muusikon toimintaan sidottuina. Erityisesti humoraaliopin osalta kirjoitus perustuu Marianna Henrikssonin syksyllä 2025 tarkastettavaan taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielmaan.

Kuvaamme kosmologian ja galenoslaisen lääketieteen sekä niiden suhteen musiikkiin erillisinä kokonaisuuksina. Käytännössä ne kuitenkin olivat monin tavoin kietoutuneita toisiinsa ja yhtä aikaa olemassa, alkaen antiikista ja jatkuen uudelle ajalle. Tämä kietoutuneisuus näkyy tekstissämme sikäli, että vaihtelemme näkökulmaamme kosmologiasta

humoraalioppiin ja takaisin. Säveljärjestelmän osalta yhteys antiikin ja keskiajan käsityksiin on edelleen läsnä länsimaisessa musiikissa, sillä järjestelmän perusteet teoriana eivät ole muuttuneet uuden ajan myötä. Myös humoraaliopin sanasto näkyy edelleen kielenkäytössämme mutta vanhaa käyttöä metaforisemmaksi muuttuneena. Musiikin esittämisen käytännöissä yhteydet soivaan traditioon ja kyseisiin oppirakennelmiin ovat kuitenkin katkenneet.

Muuttuva käsitys maailmankaikkeuden rakenteesta 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa

Havaintoihin perustuvat tutkimukset maailmankaikkeuden rakenteesta ja planeettojen sijoittumisesta siihen alkoivat uuden ajan alussa murentaa vallinnutta ptolemaiolaista geosentristä mallia¹, jonka mukaan Maapallo oli maailmankaikkeuden liikkumaton keskus. Malli oli vakiintunut käyttöön siitä huolimatta, että pythagoralaiset olivat kuvanneet maailmankaikkeuden aurinkokeskisen mallin jo noin 300 eaa.² Uuden ajan alussa sitä vastaan asetui havaintojen pohjalta kehitetty kopernikaaninen, heliosentrinen malli, jonka mukaan maailmankaikkeuden keskiössä oli aurinko.

Yksi uuden ajan alussa haastetun maakeskisen maailmankaikkeuden kuvaus löytyy Konrad von Megenbergin 1400-luvun puolivälissä julkaisemasta *Luonnon kirjasta* (*Buch der Natur*), ajan luonnonhistorian kokonaisesityksestä, joka on saksannos flaamilaisen dominikaanimunkki Thomas de Cantimprén 1200-luvulla kirjoittamasta latinankielisestä *Liber de natura rerum* -teoksesta. Kirjan yli 400 sivua sisältävät selvityksen luonnon kokonaisuudesta: ihmisestä, taivaista, eläimistä,

1 Aleksandrialainen tähtitieteilijä Klaudios Ptolemaios esitti vuoden 150 jaa. tienoilla antiikin tähtitieteen senhetkisen käsityksen taivaanpallosta ja Maapallosta kirjassaan *Mathematike Syntaksis*, joka on paremmin tunnettu arabiankielisellä nimellään *Almagest*. Viidestä Ptolemaioksen esittämästä asiakohdasta erityisesti viimeinen – ”Maalla ei ole minkäänlaista liiketilaa” – on Lehden mukaan myöhemmän kopernikanismikeskustelun kannalta tärkeä. (Lehti 2009, 90–91.)

2 Raimo Lehti (2009, 246–248) jäljittää aurinkokeskisen mallin varhaisvaiheita (mm. Filolaos, Hiketas, Ekfantos, Herakleides), joista on olemassa hyvin niukkoja viitteitä.

puista, yrteistä ja mausteista, metalleista sekä virroista ja vesistä (Megenberg 1481).

Von Megenbergin *Luonnon kirjan* luvussa ”Von den h meln und von den siben Planeten und von den vier Elementen” (”Taivaista ja seitsemästä planeetasta ja neljästä elementistä”) esitetään keskiajalta periytyvä ja lukuisissa lähteissä eri variaatioina toistuva kuva maailmankaikkeuden geosentrisestä rakenteesta, joka koostuu maasta ja sen yläpuolelle rakentuvista planeettojen ja taivaan kerrostumisista. Alimpana von Megenbergin kirjan kuvassa siis on maa, se luonto, jossa ihmiset, eläimet ja kasvit elävät, sekä ihmisen rakentama ympäristö, rakennukset, tiet ja viljelmät. Maan yläpuolella on tuli, kevein neljästä aristoteelisesta elementistä (maa, ilma, vesi, tuli). Seuraava, ruskea vyöhyke on kuu, jonka apeat kasvot ovat suunnatut alas kohti maailmaa. Kuun yläpuolella oleva vaaleanpunainen vyöhyke, jossa on tähti, Merkurius, ja sitä seuraavalla, vihreällä vyöhykkeellä Venus. Siitä ylöspäin vaaleanpunaisella vyöhykkeellä sijaitsee aurinko, keltaisella Mars, turkoosilla Jupiter ja tiilenpunaisella vyöhykkeellä Saturnus. Kaikkien näiden yläpuolella on tähtien vyö ja ylimpänä enkelit ja taivas. (Megenberg 1481, xx.)

Uuden ajan alussa, vuonna 1543 Nikolaus Kopernikus (1473–1543) kuvasi aurinkokeskisen mallin paavi Paavali III:lle omistamassaan *De revolutionibus orbium coelestium* -teoksessa. Vaikka paavi Paavali III³ aluksi hyväksyi Kopernikuksen mallin, monet Euroopan oppineet ja myös katolinen kirkko asettuivat jyrkästi sitä vastaan.⁴ Vastustuksen seurauksena Kopernikuksen *De revolutionibus* lisättiin yli seitsemän-

3 Paavali III:n kausi paavina kesti vuodesta 1534 vuoteen 1549. Hän kutsui koolle vastauskonpuhdistuksen ja myös musiikin kannalta keskeisen Trenton kirkolliskokouksen (1545–1563).

4 Luigi Guerrini (2012) tarkastelee artikkelissaan vaikutusvaltaisten dominikaanien taistelua harhaoppina pitämäänsä heliosentristä mallia vastaan. Kopernikuksen traktatit julkaisua seuranneen sadan vuoden ajan aurinkokeskistä mallia kumoavia kirjoituksia tuottivat 1500- ja 1600-luvuilla muun muassa dominikaani-inkvisiittori Bartolomeo Spina (1475–1546), dominikaaniveli Giovanni Maria Tolosani (k. 1549) sekä aivan erityisesti kolme dominikaania, Niccolò Lorini, Tommaso Caccini ja Raffaello delle Colombe, jotka hyökkäsivät julkisesti Galileo Galilein astronomiaa vastaan. Lorinin ja Caccinin saarnoja ei ole säilynyt, mutta delle Colomben kritiikki on kirjattu hänen saarnojensa laajaan kokoelmaan. (Guerrini 2012.)



Kuva 1: Maailmankaikkeuden rakenne (Megenberg 1481).

kymmentä vuotta ilmestymisensä jälkeen, vuonna 1616, katolisen kirkon kiellettyjen kirjojen listalle. Yleisempään tietoisuuteen Kopernikuksen aurinkokeskinen teoria tuli vasta Johannes Keplerin (1571–1630), Galileo Galilein (1564–1642) ja Tyko Brahen (1546–1601) mittausten ja tutkimustyön seurauksena. Tosin myös Galileo Galilei joutui 1600-luvun alussa, inkvisition edessä, kieltämään esittämänsä, havaintoihin perustuvan heliosentrisen maailmankuvan.⁵

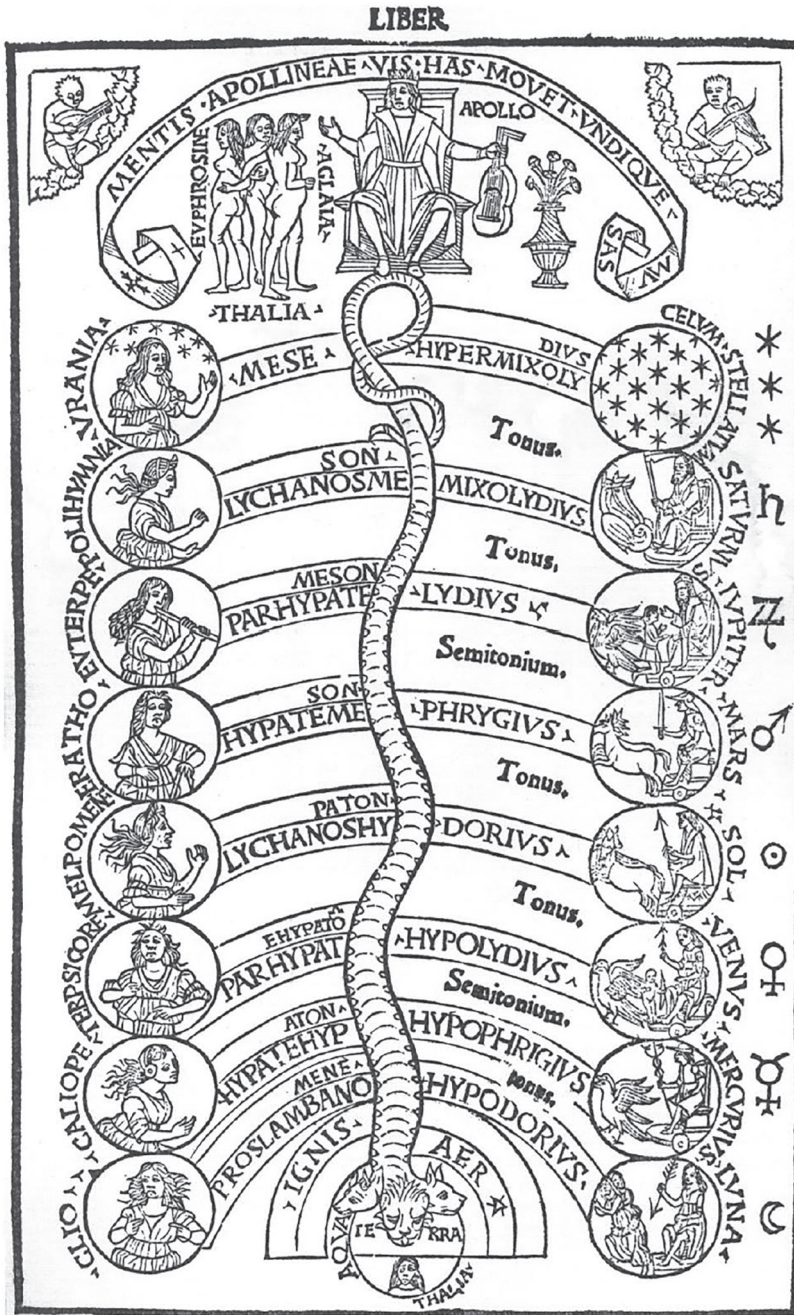
Vallitsevana uuden ajan alussa ja aina 1600-luvun loppuun asti siis oli edelleen tukevasti maakeskinen, geosentrinen maailmankuva, jossa maailmankaikkeus koostui maasta ja sen yläpuolelle rakentuvista planeettojen ja taivaan kerrostumista. Tämä käsitys vallitsi myös ajan taiteessa (ks. mm. Hollander 1961). Esimerkiksi runoilija John Milton (1608–1674) pidättäytyi vielä vuonna 1667 ilmestyneen *Paradise lost* -runoelmansa maailmankaikkeuden rakenteen kuvauksessaan ottamasta kantaa geosentrisen ja heliosentrisen maailmankuvan väliseen kiistaan (ks. mm. Mäntylä 2009; Cowan 2018).⁶ Ajattelutavan muutos vaati aikaa.

Maailmankaikkeuden rakenne ja musiikki

Miten musiikki sitten liittyy tähän? Ihmisen aistien ulottumattomissa olevaa musiikkia, edellä kuvatun maailmankaikkeuden harmoniaa, selitettiin läpi koko keskiajan ja uuden ajan alkuun saakka varhaisen pythagoralaisuuden ja Platonin ajattelun pohjalta, muuttumattomina matemaattisina lukusuhteina. 500-luvun alussa vaikuttaneen Boëthiuksen (480–524/525) mukaan tämä täydellinen järjestys ilmeni

5 Kopernikuksen *De revolutionibus* poistettiin kiellettyjen kirjojen listalta vuonna 1758. Vasta vuonna 1981 paavi Johannes Paavali II nimitti toimikunnan tutkimaan Galilein tapausta. Työ saatiin päätökseen vuonna 1992. Toimikunnan päätösseremoniassa paavi totesi, että tämä tuskallinen väärinkäsitys oli nyt historiaa ja Galileon tapaus voi olla opiksi kirkolle vastaavissa tilanteissa. (Vatikaani 1992.)

6 Milton oli tietoinen Kopernikuksen ja Galilein ajattelusta ja oli tavannutkin Galilein Italiassa. Mäntylän (2009) mukaan kohtaamisen seurauksena ajatus havaintoihin perustuvasta, aurinkokeskisestä mallista ”välittyi laajasti englantilaiseen empirismiin ja ihmistieteisiin”. Galilein inkvisitio-oikeudenkäynti käänsi Miltonin katolilaisuutta vastaan ja laajemminkin syvensi katolaisuuden ja reformaation välistä kuilua. (Mäntylä 2009.)



Kuva 2: Maailmankaikkeuden ja musiikin suhteet (Gaffurius 1496; Gaffurius 1518).

niin taivaankappaleiden liikkeissä, jota kutsuttiin *musica mundanaksi* tai *musica universalikseksi*, kuin sielun ja ruumiin suhteessa eli *musica humanassa* ja maailmallisessa, ihmisten säveltämässä, esittämässä ja kuulemassa musiikissa, eli *musica instrumentaliksessa*. Musiikilla siis oli keskeinen paikka luonnonfilosofiassa. (Ks. esim. Ilntchi 2002.)⁷

Maailmankaikkeuden ja musiikin suhteita havainnollistaa Franchino Gaffuriuksen (1451–1522) *Practica musicae* -teoksen (1496) kansikuva, jolla Haarin (1974) mukaan ei kuitenkaan ollut oikeastaan mitään tekemistä juuri tuon kirjan sisällön kanssa.⁸ Gaffurius kuitenkin käytti kuvaa uudelleen, vuonna 1518 julkaisemansa *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus* -teoksen neljännessä osassa, ja tällöin kuva oli elimellinen osa sisältöä.⁹ Kuvassa, jonka merkityksiä Haar (1974) artikkelissaan perusteellisesti avaa, maailmankaikkeuden ja musiikin ilmiöt muodostavat toisiinsa sidoksissa olevan kokonaisuuden, jonka osatekijät ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

Ylimpänä kuvassa on virke ”Mentis Apollineae vis has movet

7 Oman aikamme musiikintutkimuksen piirissä Boëthiukselta periytyvää musiikkia koskevaa ajattelua ei pitkään tunnustettu, ja sitä koskeva tutkimus käynnistyi varsinaisesti vasta 1900-luvun puolivälissä, muun muassa Edward Lowinskyn, Paul O. Kristellerin ja Daniel P. Walkerin julkaisemien artikkelien sekä myöhemmin erityisesti Claude V. Paliscan tekemän tutkimuksen myötä (Moyer 1992, 2). Siihen saakka musiikkitieteen valtavirta oli ilmeisesti seurannut 1700-luvun lopulla kirjoittaneen Charles Burneyn jalanjäljissä (Moyer 1992, 1). Burney piti Boëthiuksen kapulakielisiä tekstejä käsittämättöminä ja yhtä ”hyödyllisinä tai välttämättöminä oman aikansa muusikoille kuin Newtonin *Principia* olisi tanssijalle” (Burney 1782, 31).

Aurinkokeskisen ajattelun läpimurto ei johtanut siihen, että *musica mundana* tai sfäärien harmonia ajatusrakennelmana olisi 1600-luvulla hylätty. Esimerkiksi Newton (1642–1726/27), joka oli Proustin (2011) mukaan lähes yhtä kiinnostunut musiikista kuin kosmologiasta, loi oman sfäärien musiikin mallinsa. Kolmijakoinen malli yhdisti seitsemän planeettaa, seitsemän säveltä ja seitsemän väriä. Newton liitti sfäärien ja planeettojen liikkeiden ajattelunsa painovoiman, musiikin ja valon ominaisuuksiin. (Proust 2011, 364.) Myös filosofi, lääkäri David Hartley (1705–1757) loi oman tulkintansa *musica mundanasta*. Hartleyn mukaan hengen värähtely ja sen osuus maailmankaikkeudessa oli luonteeltaan nimenomaan musiikillista. (Gouk 2017.)

8 Sen käyttäminen tässä teoksessa oli Gaffuriuksen, ei kirjan julkaisijan, Le Signerren, idea (Haar 1974, 7).

9 Näiden kahden kirjan julkaisemisen välillä Gaffurius perehtyi uusplatonistiseen kosmologiaan muun muassa Platonin *Timaioksen* avulla, jonka hän oli hankkinut Marsilio Ficinin latinannoksena jo vuonna 1489 (Palisca 1985 168).

undique Musas”.¹⁰ Tämän alapuolella on keskellä Zeuksen poika Apollo, taiteiden ja kulttuurien suojelija, muusien johtaja ja auringonjumala (ks. Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 44). Hänestä vasemmalle on jumalatar Afroditen kolme seuralaista tai sulotarta, Zeuksen tyttäret Aglaia, Eufrosyne ja Thaleia, jotka edustivat sekä fyysistä että älyllistä ja moraalista kauneutta (mts. 194). Kuvan vasemman ja oikean puoliskon jakavan käärmeen päästä löytyvät neljä elementtiä: maa, vesi, ilma ja tuli, joihin palaamme humoraalioppia käsittelevässä luvussa.

Kuvan oikealla puolella neljä autenttista ja plagaalista moodia on kukin liitetty omaan taivaankappaleeseensa, esimerkiksi doorinen aurinkoon, fryyginen Marsiin, lyydinen Jupiteriin ja miksolyydinen Saturnukseen. Käärmeen vasemmalla puolella olevat kreikkalaisten moodien nimitykset viittaavat Haarin (1974, 11) mukaan nekin edellä mainittuihin keskiajan ja renessanssin kahdeksaan autenttiseen ja plagaaliseen moodiin. Näistä edelleen vasemmalle ovat muusat Urania (tähtitiede), Polyhymnia (pyhä runous ja laulu), Euterpe (musiikki), Erato (lyyrinen runous), Melpomene (tragedia), Terpsikhore (tanssi), Kalliope (eepinen runous) ja Kleio (historiankirjoitus). Thaleia eli komedian muusa kuvassa on äärimmäisenä alhaalla, erillään muista muusista. (Ks. Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 356.)

Pythagoralais-platonistinen, lukusuhteisiin perustuva musiikkikäsitys, jonka 500-luvun alussa vaikuttanut Boëthius (1989) oli omaksunut kreikkalaista musiikinteoriaa valaisseeseen *De institutione musica*-teokseensa, oli sikäli sopusoinnussa kristillisen metafysiikan kanssa, että siinä painotettiin musiikin näkymätöntä ja kuulumatonta luonnetta näkyvän ja kuuluvan asemesta. Boëthiuksen näkökulma ei edes antiikin aikana kuitenkaan ollut ainoa mahdollinen, vaan keskustelua käytiin jatkuvasti kahden keskenään ristiriidassa olevan näkökulman välillä: Oliko musiikissa kysymys pythagoralaisten esittämistä lukusuhteista vai Aristoteleen oppilaan Aristoksenoksen kuvaamasta aistittavasta todellisuudesta? (Prins 2014, 56.) Entä miten kristinusko asettui dialogiin näiden traditioiden kanssa?

10 ”Apollon mielen energia saattaa nämä muusat liikkeelle kaikkialla.” Suomennos kirjoittajien.

Prins (2014) tarkastelee pythagoralais-platonistisen ajattelun, kristinuskon ja Aristoteleen filosofian yhteensovittamisen haasteita 1400–1500-luvun eurooppalaisessa musiikinteoriassa, jossa tuolloin tapahtui irtautuminen Burneyn sittemmin (1782, 2: 31, alaviite) käsittelemättömiksi tuominneista kreikkalaisten kirjoittajien teknisistä käsitteistä ja ”Boëthiuksen jargonista”. Tässä vähittäisessä prosessissa keskeisiä ajattelijoina olivat kaikki Platonin teokset latinaksi kääntänyt Marsilio Ficino (1433–1499) ja, noin sata vuotta myöhemmin, Francesco Patrizi (1529–1597). Heidän haasteenaan oli paljastaa luomistyön salainen harmoninen suunnitelma pysyttäytyen idealismin ja kristinuskon periaatteiden puitteissa ja samalla huomioiden sekä fyysisen luonnon että musiikin käytännön reunaehdot. (Prins 2014, 6.)¹¹ Prinsin mukaan (mts. 406) Patrizi tunnistikin Vincenzo Galilein esittämän ajatuksen siitä, että soiva musiikillinen todellisuus ei yksinkertaisesti sopinut yhteen pythagoralaisen lukusuhteiden teorian kanssa.

Ficinin kuvaaman uusplatonistisen kosmologian lähtökohtana on Jumala (tai antiikin termin maailmansielu), joka yhdistää ja harmonisoi maailmankaikkeuden. Koko kosmos tulisi Ficinin mukaan ymmärtää musiikillisena sävellyksenä tai ylistyslauluna, jossa jokaisella osatekijällä on oma paikkansa samoin kuin musiikillisessa sävellyksessä jokaisella äänellä on oma, kokonaisuuden harmonisesta ykseydestä peräisin oleva paikkansa. Jumala on kosmisen järjestyksen säveltäjä-arkkitehti, joka toimii maailmankaikkeuden rakenteen aistittavaan fysikaaliseen maailmaan yhdistävänä siltana. (Prins 2014, 83–84.)

Musiikki on osa edellä esitettyjä maailmankaikkeuden malleja ja musiikin teoriaa, mutta kosmos on konkreettisesti läsnä myös ihmisen elävässä kehossa (*musica humana*) ja tämän tuottamassa ja kuulemassa musiikissa (*musica instrumentalis*). Haar (2001) avaa Pythagoraalta peräisin olevaa käsitystä, jonka mukaan maailmankaikkeus ja monet luonnossa ilmenevät asiat kuten soivan kielen pituuksien suhteet ja

11 Ficino esitti monia maailmankaikkeuden harmoniaa koskevia kysymyksiä, joihin Patrizi ja muut 1500-luvun lopulla vastasivat. Laajemmin Ficinin ja Patrizin kosmista järjestystä ja musiikin teoriaa koskevasta ajattelusta, ks. Prins (2014). Tässä artikkelissa rajaamme kosmologian ja musiikin suhteiden tarkastelun Ficinin ajatteluun.

musiikilliset harmoniat on järjestetty samojen numeeristen mittasuhteiden mukaan. Monokordin avulla havainnollistettu pythagoralainen säveljärjestelmä ja eräänlaisessa taivaallisessa monokordissa toteutuva maailmankaikkeuden säveljärjestelmä noudattavat samoja numeerisia lukusuhteita. Vaikka ihmiset kuulevat maailmankaikkeuden harmonian, he eivät kuitenkaan havaitse sitä, koska se on ollut olemassa heille heidän syntymästään saakka. (Haar 2001.)

Haarin mukaan Aristides Quintilianus ulotti kosmisen harmonian kuunalisiin elementteihin (tuli, ilma, vesi ja maa), vuodenaikoihin, vuorovesiin, kasvien kasvamiseen ja – maailmankaikkeuden mikrokosmisenä peilinä – ihmisen kasvuun ja käyttäytymiseen. Ptolemaios erotti toisistaan kosmisen ja psyykkisen harmonian, ja Boëthiuksella näitä vastasivat *musica mundana* ja *humana*, joihin liitettiin ihmisten soittama ja laulama musiikki eli *musica instrumentalis*. (Haar 2001.)

Ihmiskeho siis elää sekä maailmankaikkeuden kuulumattomiin jäävän musiikin että elävässä ihmisessä ja maailmassa tapahtuvan, soivan musiikin keskellä. Uuden ajan alussa tämä lihaa ja verta oleva, maailmassa todellistuva ihmiskeho ymmärrettiin vuosituhantisten lääketieteellisten käsitysten pohjalta, joiden mukaan kaikki ihmiskehoon kohdistuva, maailmasta tuleva tapahtuminen vaikuttaa ihmiskehon tasapainoon.

Galenoslainen käsitys ihmiskehosta uuden ajan alussa

Aina tieteellisen vallankumouksen läpilyöntiin asti lääketiede tarkoitti pääosin olemassa olevan, antiikista lähtien kerrostuneen tradition kommentointia ja eteenpäin välittämistä. Siksi fysiologiset käsitykset perustuivat pitkään samoihin antiikin kirjoittajiin ja heistä korostuneimmin Galenokseen, joka taas oli perustanut omat oppinsa vielä vanhemmille lähteille, kuten hippokraattisiin teksteihin sekä Platonin ja Aristoteleen filosofiaan. (Henriksson 2025.) Musiikin affektit ja sen kosmosta muistuttava olemus tekivät siitä potentiaalisesti hoitavan tekijän, jolla oli osuutensa erittäin pitkään vallalla olleissa käsityksissä ihmiskehon ja -sielun toiminnasta.

Lääkäri, lääketieteilijä ja filosofi Galenos eli vuosina 129–201 jaa. ja työskenteli Rooman keisari Marcus Aureliuksen lääkärikunnassa. Hänen valtavan kirjallisen tuotantonsa tärkeydestä kertoo sen levinneisyys hänen omana aikanaan ja erityisesti häntä seuranneina vuosisatoina (Ahonen 2019, 11–16). Galenos systematisoi Aristoteleen elementtiopin ja hippokraattisten tekstien perustalle rakentuneen humoraalipatologian eli opin neljästä perustavanlaatuisesta ruumiinnesteestä ja niihin kytköksissä olevasta kompleksioista eli peruslaatuisten sekoittumisesta. Galenoksen vaikutus seuraavien vuosisatojen lääketieteelle ja ihmiskäsitykselle oli valtava, erityisesti uudestaan 1100-luvun lopulta lähtien (Siraisi 1990, 100). Euroopassa tapahtuneen antiikin tekstiperinnön uudelleenlöytämisen ja kääntämisen myötä kiinnostus myös Galenokseen voimistui: esimerkiksi niinkin myöhään kuin vuosina 1500–1700 Euroopassa painettiin yhteensä 590 eri Galenos-käännöstä (Gordon 2004, 20). Galenoslaiseen humoraalioppiin perustuvat lääketieteelliset käsitykset pysyivät eri asteisesti voimassa yhteensä 1400 vuoden ajan, ja sen rippeet ulottuivat aina 1800-luvulle asti (Siraisi 1990, 4, 97).

Humoraaliopin osatekijät

Humoraaliopin osatekijöihin kuuluivat kompleksio eli ihmiskehon persoonallinen ominaislaatuisten sekoittuminen, ruumiinnesteet ja henget. Ihmisen terveyteen vaikuttavat tekijät ryhmiteltiin luonnollisiin, luonnonvastaisiin ja ei-luonnollisiin, joista viimeisimpään kuuluivat affektit/passiot – musiikista erottamattomat ilmiöt. Seuraavassa kuvataan tätä ajatusjärjestelmää hieman tarkemmin.

Aristotelisen elementtiopin mukaan ihmiskehon pienimmät yksiköt koostuivat samoista elementeistä kuin kuunalinen maailma: maasta, vedestä, ilmasta ja tulesta. Mikro- ja makrokosmos, kuunylinen ja kuunalinen maailmanpiiri, olivat samaa ainesta ja toimivat samanlaisten lakien mukaan (Paster ym. 2004, 19; Rossi 2010, 29). Ihmiskehon sisältämä yhdistelmä näitä materiaaleja määritti, millaisia parillisia sekoitussuhteita peruslaadut – kuuma, kostea, kylmä ja kuiva – muodostivat (Siraisi 1990, 101). Lämpötilatendenssit siis yhdistyivät

kosteuteen tai kuivuuteen. Tämä kokonaisuus muodosti kompleksion (Siraisi 1990, 101).

Sana kompleksio oli latinannos kreikan sanasta *crasis* (latinaksi myös *temperamentum*), ja se tarkoitti peruslaatuojen välistä tasapainoa. Kompleksio oli yhtäältä synnynnäinen: jollakulla saattoi olla suhteessa muihin ihmisiin esimerkiksi erityisen kuuma kompleksio, ja ominaisuus säilyi läpi elämän. Toisaalta yksilön kompleksio muuttui elämäntilanteiden mukana: nuorena ihminen oli suhteellisesti kuumempi ja kosteampi, ja vanhuuden myötä hän kuivui ja viileni. Myös sukupuoli antoi kompleksiolle lähtökohdan: yleisesti ottaen naiset katsottiin viileämmiksi ja kosteammiksi kuin miehet. Lisäksi kehon eri elimillä oli omat kompleksionsa. Kompleksion määrittäminen tapahtui aistinvaraisesti, koskettamalla, ja vertaamalla sitä oletettuun normiin, siis suhteellisena kvaliteettina. Kompleksioteorialla pystyttiin muodostamaan yhtä lailla fysiologisia, psykologisia kuin sosiaalisiaakin oletuksia, kuten esimerkiksi sen, että naiset menstruovat. (Siraisi 1990, 102–103.)

Jo varhaisissa hippokraattisissa teksteissä ruumiinnesteet olivat erityisen keskeisiä organismien fysiologialle. Antiikin ja sitä seuraneiden vuosisatojen diagnoosi- ja hoitotraditioissa ruumiin erilaiset nesteet ylipäättään olivat tärkeässä roolissa. Tärkeimmiksi nesteiksi valikoituivat varhain neljä perustavanlaatuisia ruumiinnestettä: veri, (keltainen) sappi, musta sappi ja lima (Siraisi 1990, 105). Nelijakoisuus ei ollut sattumaa, sillä eri nelijakoiset systeemit tukivat toisiaan: neljä elementtiä, neljä vuodenaikaa, neljä ruumiinnestettä ja neljä ihmiselämän vaihetta sitoivat mikro- ja makrokosmoksen ilmiöitä kauniisti toisiinsa (Siraisi 1990, 110).

Ruumiinnesteet kietoutuivat kompleksioon siten, että niiden yhteistoiminta piti yllä ihmisen yksilöllistä kompleksiotasapainoa. Kullakin nesteellä oli yhtäältä oma kompleksionsa, siis oma sisäinen tasapainonsa. Toisaalta niiden muodostama tasapaino ja sen heilahdukset vaikuttivat ihmisen kokonaiskompleksioon ja heijastuivat suoraan ihmisen fysiologiseen ja psykologiseen terveydentilaan. (Siraisi 1990, 106.) Yksilöllinen tasapaino ja kokonaisuutta hallitseva neste antoivat luonnetyypeille vielä nykyäänkin käytössä olevat nimitykset: sangviininen (*sangue* eli veri), koleerinen (*chole*, sappi), melankolinen

(melanchole, musta sappi) ja flegmaattinen (phlegma, lima). Psykkiset ja fyysiset ongelmat johtuivat nesteiden väärästä tasapainosta, tukok-
sista tai eltaantumisista. Keho oli verrattavissa astiaan, joka oli täynnä
nestettä ja siinä kelluvia sienimäisiä elimiä, jotka imivät, muunsivat ja
erittivät tarvittavia nesteitä (Johnson 2013, 47–49). Galenistinen malli
terveydestä ja sairaudesta siis perustui ajatukseen tasapainosta, joka ei
koskaan voinut olla aivan täydellinen ja oli aina jonkinlaisessa liikkees-
sä. Humoraalikehon nesteet eivät lainehtineet suljetussa systeemissä,
vaan ne virtasivat kehosta sisään ja ulos, vuorovaikutuksessa samoista
aineksista koostuvan maailman kanssa (ks. myös Joutsivuo & Mikkeli
1995, 37–40; Paster ym. 2004, 19).

NESTE	VUODEN- AIKA	IKA	ELE- MENTTI	LAATU	TEMPERA- MENTTI
veri	kevät	lapsuus	ilma	märkä + kuu- ma	sangviininen
keltainen sappi	kesä	nuoruus	tuli	kuiva + kuuma	koleerinen
musta sappi	syksy	aikuisuus	maa	kylmä + kuiva	melankolinen
lima	talvi	vanhuus	vesi	kylmä + märkä	flegmaattinen

Kuva 3: Ruumiinnesteiden järjestelmä (ks. Wentz 2010, 53; Gordon 2004, 20; Joutsivuo & Mikkeli 1995, 37–40; Gouk 2001, 173).

Käsitys kehon fysiologiasta ei oikeastaan koskaan ollut pelkästään
fysiologista, vaan lääketiede, uskonto ja magia sekoittuivat toisiinsa.
Siksi henget (lat. *spiritus*, kreikk. *pneuma*) ja niiden olemus fysiologisen
ja spirituaalisen välimaastossa on syytä mainita tässä.

Sydän valmisti sisään hengitetystä ilmasta henkiä, joita verisuonet
kuljettivat kaikkialle kehoon (Siraisi 1990,101). Ilman kaltaiset henget
olivat hieman mystistä ainetta, joka muistutti kuunylisen maailman
substanssia eli eetteriä (Roach 1993, 27). Joseph R. Roach (1993, 40)
on kuvannut spirituksen luonnetta ”immateriaalisen sielun fyysisinä

jatkeina”.¹² Hengillä siis oli materiaallinen substanssi, mutta samalla ne olivat jotakin sieluun kuuluvaa. Ne toimivat kehon ja sielun rajapinnalla yhdistäen niiden toiminnot jakamattomaksi kokonaisuudeksi. Kehon eri toimintojen yhteydessä henget jalostuivat kolmeen alalajiin: luonnollisiin henkiin, elon- ja sielunhenkiin, joilla oli hiukan erilaisia tehtäviä. Tässä yhteydessä voidaan niputtaa erilaiset henget yhteen ja puhua yleistä elonhengistä.

Galenismissa tekijät, jotka vaikuttivat ihmisen terveyden tasapainoon, jaoteltiin kolmeen kategoriaan: luonnollisiin, luonnonvastaisiin ja ei-luonnollisiin (*naturales, contra-naturales, non-naturales*) (Siraisi 1990, 101). Luonnolliset tekijät olivat kompleksioon liittyviä ihmisen henkilökohtaisen fysiologian tekijöitä, joita on kuvattu edellä. Luonnonvastaiset tekijät olivat patologisia tiloja, eli ihmisen fysiologista tasapainoa uhkaavia sairauksia. Ei-luonnolliset tekijät sen sijaan olivat ulkopuolisia seikkoja, joilla ihminen saattoi itse säädellä tasapainotilaansa. Galenos listasi niitä kuusi: hengitysilma, ruoka ja juoma, liikunta ja lepo, uni ja valve, aineenvaihdunta sekä affektit ja passiot. (Joutsivuo & Mikkeli 1995, 89; Siraisi 1990, 101.) On merkille pantavaa, että musiikin affektit ja passiot asettuivat tässä järjestelmässä rinnakkain ihmisen terveyteen ja jokapäiväiseen elämään hyvin konkreettisesti liittyvien, aineellisten perustekijöiden kanssa.

Affektien ja passioiden fysiologiassa sydän oli tärkeä. Sydän ajateltiin yleisesti lämmön, elämän ja henkien keskuksiksi, joka tuottaa pulssin ja hengityksen. Sen tienoille oli kerääntynyt erityisen paljon veren ja muiden ruumiinnesteiden mukana kulkeutuvia elonhenkiä. Pikemminkin kuin pumppu, sydän oli kuin öljylamppu, jossa veri on öljyä ja keuhkot tuuletin ja jossa veri jättää palaessaan jäljelle savunkaltaisen jäännöksen. Tässä ajattelussa valtimoiden ja sydämen laajeneminen liittyi elonhenkiin, ei niinkään pumppaukseen. (Rossi 2010, 256.)

Sydämen keskeistä tehtävää kuvasi englantilainen Robert Burton *Anatomy of Melancholy* -teoksessaan (1628): sydän on ”elämän sija ja lämmön, henkien, sykkeen ja hengityksen lähde [-] kaikkien passioi-

12 ”[-] physical extensions of the immaterial soul [-]”.

den ja affektien keskuselin”¹³ (Burton 2001, i: 152–153; ks. myös Gouk 2001, 186).

Erilaiset passiot aiheuttivat sydämen laajenemista ja supistumista, jolloin nesteet ja elonhenget joko pääsivät liikkumaan vapaasti tai jäivät jumiin aiheuttaen vaarallisia tukoksia. Jesuiitta Thomas Wright (1604) totesi sydämen olevan kaikista elimistä sopivin passioiden tyyssijaksi. Hän kuvasi ilon laajentavan sydäntä, surun ja tuskan puristavan sen kasaan (Wright 2022, 33–34). Galenisin viitekehyksessä nämä sydämelle tapahtuvat asiat ovat todellisia fysiologisia tapahtumia, joihin musiikki myötävaikutti suoraan, eivät kielikuvia. Musiikin affektit aiheuttivat ihmisessä passioita, joiden kehollinen tapahtuminen oli sidottu galenoslaisen lääketieteen kuvaamaan fysiologiaan: elonhenkien purkautumiseen sydäimestä, nesteiden liikkahduksiin, sydämen puristumiseen ja laajenemiseen.

Galenoslaisen fysiologian perintö on havaittavissa esimerkiksi joidenkin musiikkikappaleiden otsikoissa. Johann Jakob Frobergerin (1616–1667) pienen cembalokappaleen otsikko *Plainte faite à Londres pour passer la melancolie* viittaa suoraan musiikin osallisuuteen galenoslaisessa järjestelmässä. Nykysoittaja ymmärtää luultavasti kappaleen nimen masentuneen olotilan reflektointina tai tavoitteena piristää mielialaa. Otsikon mukaisesti kappaleen soittamisen suoranainen, konkreettinen vaikutus on kuitenkin *passer la melancolie*, laittaa liikkeelle sydämen ympärille kerääntynyttä liiallista, paikoilleen jämähtänyttä mustaa sappea, joka haittaa terveyttä. Soittajan työhön kappaleen äärellä vaikuttanee ajatus jähmeän nesteen purkamisesta oman kehon sisäosista – ehkä vielä voimallisemmin kuin pelkän mielentilan kontemplaatio?

Soiva musiikki ihmiskehon yhteytenä kosmokseen

Marsilio Ficinin ajattelu rakensi eräänlaista maagista terapiaa, jossa musiikki toimi ihmisen väylänä kosmoksen aineksiin (Tomlinson 1993, 84). Musiikin vaikutus ihmiseen perustui Ficinin mukaan erityisesti

13 “[– –]the seat and fountain of life, of heat, of spirit, of pulse and respiration [– –] the seat and organ of all passions and affections.”

siihen, että musiikin olemus muistutti ihmisen elonhenkiä. Kuten henget, myös musiikki oli kompleksisesti liikkuvaa ilmaa ja siten eräällä tavalla elossa. (Ks. Tomlinson 1993, 87.) Ficino paitsi otti esiin musiikkinä väreävän ilman ja elonhenkien liikkeiden samankaltaisuuden, myös linkitti nämä *spiritus mundiin*, jonka avulla syntyi yhteys kuunyalisen ja kuunalisen maailman välille (Gouk 2000, 174–175). Siten ihmistä ja kosmosta yhdisti musiikin numeerisen olemuksen lisäksi myös musiikin yhteys elonhenkiin.

Jacmien Prinsin mukaan Ficino tiedosti hyvin, että maailmankaikkeuden harmonian kaltainen, ihmisen sieluun vaikuttava, kuulumattomissa oleva musiikki ei varsinaisesti kiinnostanut käytännön musiikoita. Ficino oli kuitenkin vakuuttunut siitä, että vaikka rakennusten tai veistosten kaltaisia materiaalisia fragmentteja antiikin musiikista ei ollutkaan säilynyt, kyseessä ei missään tapauksessa ollut pelkkä käsitteellinen abstraktio. (Prins 2014, 121–123.) Myöskään Ficinon omat tarkastelut eivät olleet puhtaan teoreettisia, vaan hän muun muassa tutki orfilaisia hymnejä sekä kääntämällä niitä että myös laulamalla niitä säestäen itseään lyyralla.¹⁴ Näin hän pyrki herättämään uudelleen henkiin orfisen inkantaation musiikillisen käytännön. (Prins 2014, 119.) Voisiko Ficinon kokeiluja ehkä jopa ajatella eräänlaiseksi 1400-luvun taiteelliseksi tutkimukseksi?

Laulajan olokulmassa lukusuhteet todellistuvat esimerkiksi lauletaessa pythagoralaisessa virityksessä, jossa oktaavit, kvintit ja kvartit ovat puhtaita, aistittuina huojumattomia. Intervallien taajuudet siis toteutuvat lukusuhteissa 2:1, 3:2 ja 4:3. Moniäänisessä musiikissa tämä ei ole mahdollista, mutta lauletaessa esimerkiksi kvintti borduunan säestyksellä oman aikamme temperointeja laajempi kvintti ikään kuin ”tipahtaa” tai ”solahtaa” oikealle kohdalleen. Tähän täytyy tietoisesti pyrkiä, sillä olemme siinä määrin vieraantuneita puhtaista kvinteistä, että niiden laajentaminen kohti puhdasvireisyyttä vaatii rohkeutta. Puhtaan, huojumattoman kvintin laulamisen kokemuksen sanallistaminen on haasteellista. Sitä voisi ehkä kuvailla jonkinlaiseksi äärettö-

¹⁴ Ks. Walker (1958, 22). Haarin (2001) mukaan kyseessä oli mahdollisesti *lira da braccio*.

män tilan avautumiseksi laulajan jalkojen alta kehon ja pään läpi kohti korkeuksia.

1500- ja 1600-lukujen musiikissa tyypillisesti käytössä olevassa neljäsosakesäveltemperoinnissa jossain määrin samankaltainen – joskaan ei yhtä kokonaisvaltainen – kehollinen kokemus toteutuu, kun lauletaan puhdas suuri terssi puhdasta syntonisen komman veran kapeamman kvintin väliin. Kvintin huojunta tuntuu pysähtyvän, maailmankaikkeuden harmonia pysähtyy levolliseen täydellisyyteen ja soinnun laulamista tekisi mieli jatkaa loputtomiin. Laulajan ja kuulijan keho lepää soinnin ajattomassa puhtaudessa.

Ficino ja ihmisen paikka kosmisessa, musiikillisessa järjestyksessä

Mikä sitten oli ihmisen paikka Ficinin kuvaamassa kosmisessa, musiikillisessa järjestyksessä, ja miten musiikki toteutui ihmisessä – eli mistä oli kysymys, kun puhuttiin *musica humanasta* eli ihmissielun ja maailmankaikkeuden välisestä harmoniasta ja *musica instrumentalista* eli soivaksi saatetusta musiikista? Prins (2014) tarkastelee Ficinin käsitteitä neljästä näkökulmasta:

1. Ihminen Jumalan kuvana ja harmonisena mikrokosmoksena.
2. Musiikki siltana fyysisestä maailmasta metafysiseseen tietämykseen, josta ihmissielu on peräisin.
3. Kehon ja erityisesti kuuloaistin merkitys musiikin vastaanottamisessa.
4. Musiikin kyky liikuttaa ihmisen mieltä ja kehoa eli musiikin eetosoppi.

Ensinnäkin Ficino siis ajattelee, että ihminen on luotu Jumalan kuvaksi ja sellaisena jonkinlaiseksi harmoniseksi mikrokosmokseksi. Tämän mikrokosmoksen eettinen velvollisuus on mukautua makrokosmokseen, Jumalan harmoniseen luomistyöhön, ja jäljitellä korkeimman arkkitehti-muusikon, Jumalan luovuutta. Koska kaikista luoduista juuri ihmiselle on annettu tämä luomisen kyky, hänet on asetettu

muuta luomakuntaa korkeampaan asemaan. Estetiikan *mimesis*-käsite muodostaa vastineen tälle eettiselle maksimille: luonnon jäljittely on yksi tapa noudattaa luonnon lakeja ja tuoda sen piileviä ulottuvuuksia näkyviksi taiteessa. Ficinon filosofiassa musiikki, säveltäjä ja muusikko ovat eräänlaisia jumalia maan pinnalla. (Prins 2014, 123–127.)

Toiseksi keskeistä Ficinolla (Prins 2014) on ajatus sielun paluusta transsendenttiin, kokemuksen tai tiedon ylittävään tai tavoittamattomissa olevaan todellisuuteen – tai jumalalliseen alkuperäänsä. Tämän paluun mahdollistaa musiikki, joka toimii siltana maailmaa koskevan tiedon ja hyveen korkeimman asteen, metafyyssisen tietämisen välillä. Näin musiikki tarjoaa ihmisielulle mahdollisuuden ymmärtää maailmankaikkeuden perustana olevia transsendentteja, jumalallisia, harmonisia periaatteita, joiden tavoittaminen muuten on maailmassa asuvalle ihmiselle vaikeaa. (Prins 2014, 123–124.) Ficino kuvailee ihmisen rajallisia näköaloja tuonpuoleiseen vertaamalla niitä meren pohjalla olevien kalojen näköaloihin:

Kuten kalat ”meren pohjalla eivät näe taivasta vaan vettä, eivät taivaankappaleiden puhdasta valoa vaan niiden hämäriä, tummia heijastumia mutaisessa vedessä”, niin myös ihminen, normaalilla kuuloaistillaan, havaitsee sfäärien täydellisen musiikin vain väärityneellä tavalla (Prins 2014, 146).

Kolmanneksi Prins käsittelee Ficinon käsitystä *musica humanasta* ja erityisesti Ficinoa pitkään askarruttanutta käsitystä ihmisielun harmoniasta ja kuuloaistista. Tämänkaltaisten, Ficinoa edeltäneissä kirjoituksissa usein huomiotta jääneiden asioiden tarkastelu kertoo tieteessä viimeistään 1400-luvun lopulla heränneestä kiinnostuksesta ihmiskehoa ja fysiologiaa kohtaan (Prins 2014, 124)¹⁵, mikä näkyi myös galenoslaisen lääketieteen suosiossa.

Neljänneksi Prins tarkastelee Ficinon innovatiivista käsitystä musiikin eetospista eli siitä, miten musiikin voimaa voidaan käyttää ihmi-

15 Yliopistoissa alettiin järjestää anatomisia demonstraatioita viimeistään 1300-luvun alussa (Joutsivuo & Mikkeli 2000, 246).

sen ruumiin ja sielun muokkaamisessa ja mukauttamisessa (mts. 124). Tavoitteena on ihmisen ruumiin ja sielun puhdistaminen – tai harmonisoiminen. Mitä harmonisempi ruumiin ja sielun ja niiden osien välinen suhde on, sitä terveempi ihminen on. Terveys on harmoniaa ja sairaus harmonian tilapäinen puute- tai häiriötila. Ficino suosittaleekin musiikkia sisältäviä fyysisiä harjoituksia, jotka vaikuttavat pulssiin ja auttavat palauttamaan ruumiinnesteiden ja passioiden tasapainon. (Mts. 186–187.)

Ficinin ajattelussa konkretisoitui musiikin osallisuus sekä kosmosta koskevissa että lääketieteellisissä ajatusrakennelmissa. Hänen kolmi-osaaisessa *De Vita triplici* -tekstikonaisuudessaan (1489) ääni (musiikki) esiintyi moninaisten elämää ja terveyttä ylläpitävien asioiden, kuten ruoka-aineiden, yrttien, metallien, kivien, tuoksujujen ja suotuisten astraalisten tilanteiden rinnalla (Ficino 1980).

[– –] harmonian materia on puhtaampaa ja enemmän taivaiden kaltaista kuin lääkkeiden ainekset. Sillä se on ilmaa, lämmintä tai viileää, ja eräällä tavalla elossa, [– –] se ei vain kannu mukanaan liikettä ja affektia, vaan merkityksellistä mieltä, [– –] siis harmonia on täynnä henkiä [– –] (Ficino 1980, 161.)¹⁶

Athanasius Kircher – musiikin voima ihmisessä ja luonnossa

Esimerkkinä humoraaliteorian ja maailmankaikkeuden harmonia-ajattelun läsnäolosta musiikkia koskevissa tarkasteluissa vielä 1650-luvulla tarkastelemme saksalaisen, Roomaan asettuneen jesuiitta Athanasius Kircherin (1602–1680) kirjoituksia. Häntä on luonnehdittu ”viimeiseksi ihmiseksi, joka tiesi kaiken” (Findlen 2004). Kircher kirjoitti perusteellisesti myös musiikista paneutuen muun muassa sen

16 “[– –] this material of harmony is purer, and more like heaven itself, than material of medicine. For it is an air, warm or tepid, breathing, and to a certain extent living, [– –] not only bearing movement, and presenting an affect, but even bearing, as it were, a meaningful mind, [– –] Harmony, therefore, is full of spirit [– –]” Trans. Boer 1980.

akustisiin, fysiologisiin, maagisiin ja maailmankaikkeudellisiin yhteyksiin. Seuraavat kuvaukset ovat peräisin *Musurgia Universalis* -teoksesta (1650), josta tässä on käytetty Günther Scheibelin kokonaissaksannosta (2025).

Kircher määrittelee äänen Boëthiusta siteeraten liikkeelle päästetyksi ilman värinäksi, joka tunkeutuu korvista sisään (Kircher ym. 2025, D_A01, I:I, 8). Kircher kuvailee yksityiskohtaisesti äänen syntymistä kappaleiden yhteen osumisen tuloksena ja korostaa, että ääni ei sijaitse näissä kappaleissa, vaan väliaineessa, mediumissa, joka on värisevää ilmaa (mts. D_A01, I:II, 10). Väliaineen värinä tapahtuu sekä kappaleiden väleissä että niiden sisäpuolella: koska kaikki kappaleet ovat huokoisia, ne sisältävät ilmaa, ja niinpä värisevässä kappaleessa on ääntä tuottavaa, värisevää väliainetta myös sisällä. Ilma värisee siis myös ihmisen kuuloelimien sisällä, ja ääni tulee sitä kautta havaituksi. (Mts. D_A01, I:VI, 17.)

Kircher kirjoittaa, että korvan sisäinen ilma muistuttaa olemukseltaan henkiä; nehan ovat tunnetusti substanssiltaan ilmaa. Siten korvan sisäisellä ilmalla on sama alkuperä kuin elon- ja sielunhengillä, jotka sijaitsevat aivojen verisuonissa, luolissa ja syvänteissä. Ja juuri tämä erityinen korvan sisäinen ilma on se väliaine, jossa kuuleminen tapahtuu. (Mts. D_A01, I:IX, 33.) Kircherin mukaan hidas ja nopea värinä liikuttavat ilmaa erilaisilla tavoilla. Musiikin ”ihmeellinen voima, joka sillä on affektien liikuttamiseen sydämessä”¹⁷, on peräisin elonhenkien liikkeestä, siis sielun ja kehon perustavanlaatuisesta yhteydestä (mts. D_B09, IX:II, 15–16). Täten Kircher ymmärtää äänen olevan ilman värinää, joka tunkeutuu korviin, ja siellä värisyttää korvan sisäistä ilmaa, joka taas on olemukseltaan samankaltaista kuin kehon ja sielun yhteen liittyvien elonhenkien substanssi.

Kircher kuvailee kylmä-lämmin- ja kostea-kuiva-laatuojen sekä tunnetilojen yhteydessä esiintyvien erilaisten kehon neste- ja höyrykertymien vaikutusta äänten laatuihin. Hän selostaa konsonanssin ja dissonanssin fysiologiaa ja yhdistää niiden toiminnan ihmisen ominaiseen

17 ”[- -] jene wunderbare Kraft der Musik, die sie für die Erregung von Affekten im Herzen besitzt [- -]”

kompleksioon sekä elonhenkien liikkumiseen. Musiikin tapahtumista ihmisessä kuvataan eräänlaiseksi resonanssiksi:

Nämä konsonanssit ovat eri tavoin sävelasteikolle järjestyneet ja aiheuttavat siten mitä erilaisimpia koko- ja puolisävelaskeleita, terssejä ja kromaattisia säveliä. Niiden monet yhdistymismahdollisuudet aiheuttavat ihmisten erilaisten kompleksoiden mukaisia erilaisia vaikutuksia. Ja näistä syntyy, kuten edellä on todettu, mitä erilaisimpia sydämen affekteja ja impulsseja. Elonhenkemme liikkuvat näet suhteessa kiihdytettyyn ilmaan; niinpä ne liikkuvat kuten näpätyn kielen vieressä toinenkin kieli alkaa väristä. Eli jos elonhenkemme olisivat kieliä, ne voisivat tuottaa täysin saman harmonian kuin sen, jonka laulu niissä aiheuttaa. (Mts. D_B09, IX, 23)¹⁸

Kircherin selostukset esimerkiksi tuskien ja surun aiheuttamasta lämmön ja hengityksen vetäytymisestä sisäänpäin, kohti sydäntä, voivat valaista nykyesittäjän usein kohtaamaa tematiikkaa lauluteksteissä, joissa (rakkauden) tuskat aiheuttavat vaikeutta päästää itku ja valitus ulos. Barbara Strozzin (1619–1677) laulun *Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara* (Strozzi 1997, 3) runotekstin puhuja ei pysty itkemään, vaan kokoon puristunut sydän on vetänyt lämmön itseensä, mikä on galenoslaisittain ymmärrettynä hyvin epäterveellinen olotila. Kircher kuvaa surun tuottamaa ääntä: aluksi syntyy matala ääni kaiken sisällä olevan ilman ja kehon pintakerroksissa

18 "Diese Konsonanzen verursachen in Folge ihrer unterschiedlichen Anordnung auf der musikalischen Stufenleiter auch eine unterschiedliche Anordnung von Ganztönen, Halbtönen, Diäsen und chromatischen Tönen. Durch deren vielfältige Kombinationsmöglichkeiten wird auch der Hauch entsprechend der verschiedenen Zusammensetzung [complexio] der Menschen unterschiedlich beeinflusst. Daraus resultieren auch, wie oben bereits gesagt, die unterschiedlichen Affekte und Antriebe des Herzens. Wenn also unser Hauch nach dem Verhältnis der beschleunigten Luft bewegt wird, so bewegt er nicht anders als eine gezupfte Saite eine andere, die nicht gezupft wurde. Wenn so unsere Hauche Saiten wäre, könnten diese, wenn sie von Gesängen bewegt würden, die Harmonie vollkommen zum Ausdruck bringen, wenn sie von Melodien zum Schwingen gebracht würden, was ich mit den folgenden Experimenten verdeutlichen will." Kaikki tässä esitetyt Kircher-suomennokset Scheibelin saksannoksesta on tehnyt Marianna Henriksson.

vallitsevan kylmyyden vuoksi, mutta valitus laittaa nopeasti liikkeelle paljon lämpöä sydämen ympäriltä ja syntyy väistämättä korkeampi ääni (Kircher ym. 2025, D_A01, I, 71). Siten äänen tuottaminen helpottaisi surun aiheuttamaa fysiologista pattitilannetta – hoito, joka on runon puhujalta kielletty, mutta joka paradoksaalisesti toteutuu laulun laulamisen aktissa.

Vielä Kircherin ajattelussa ajatus sfäärien musiikista on läsnä ja ”luonto, Jumalan taideteos, palautuu kaikissa muodoissaan musiikin proportioihin” (mts. D_B10, X, 7).¹⁹ Hän kuvailee metaforisesti Jumalan luomistyön urkujensoiton kautta: ensin Jumala loi urut ja kaiken, mitä niiden soittoon tarvitaan, kuten konsonanssin ja dissonanssin. Jokainen luomisen päivä sisältää tässä kertomuksessa uuden urkurekisterin, joiden myötä syntyivät henkiolennot, maat, meret, ilma, kasvit (joiden sekoitusta verrataan dissonanssin ja konsonanssin sekoitteluun), taivas, aurinko, kuu, planeetat ja niiden tarkat lainalaisuudet, edelleen konsonanssin ja dissonanssin vaihteluun liitetty valon ja pimeyden vaihtelu vuoronaikojen rytmissä, eläimet (joiden elämä kuhisee konsonanssia ja dissonanssia) – tästä lajien kirjosta syntyi ihmeellinen konsonanssin ja dissonanssin kompositio. Näiden ”preludien” jälkeen, kaikki rekisterit yhtä aikaa auki vedettyinä, syntyi ihminen. (Mts. D_B10, X, 7–10.)

Kircher kuvailee neljään elementtiin sitoutuneita intervaleja (ja päättyy päätelmään, että maan ja auringon etäisyys on oktaavi) (mts. D_B10, X, 15). Elementit muodostavat yhteissoinnin – Kircher kuvaillee elämänpiiriämme viehättävästi soittimeksi, jossa luonnon liikkeet muodostavat erilaisia sointeja:

On nimittäin varmaa, että eri elementtien erilaisista kiihdytyksistä toisiinsa osuvista kappaleista riippuen syntyy havaittava yhteissointi. Minä muunakaan maa meille näyttäytyy kuin piilotettuina urkuina, piilotettuine kanaaleineen, joitten kapeista putkista tulinen tuuli kuohuu koko maan massan läpi, aivan kuten tuuli synnyttää meidän rakentamissamme soittimissa matalia ja korkeita

19 ”[- -] die Natur, die Kunst Gottes, in allen weltlichen Vorgängen auf musikalische Proportionen zurückgreift.”

ääniä aukkojen leveydestä tai kapeudesta riippuen. (Mts. D_B10, X, 17.) [- -] Varmasti, jos korvamme olisi asemoitu niin että se kuulisi kunnolla tuulen ja valtamerten pauhun maailman eri rantoja vasten, silloin, sanokaa minun sanoneen, kuulisimme siinä kaikin puolin täydellisen harmonian, niin että liikuttuisimme väsymättömään luojan ylistyslauluun ja tunnistaisimme, kuinka itse elementit jakautuvat neljään ääneen bassoon, tenoriin, alttoon ja sopraanoon ja yhtyvät sopuisassa yksimielisyydessä ikuiseen hymniin. (Mts. D_B10, X, 18.)²⁰

Teorian ja käytännön rajankäyntejä

Kuten muun muassa Kircherin kirja osoittaa, maailmankaikkeuden harmonian ja humoraaliopin kaltaiset teoreettiset rakenteet olivat läsnä musiikkia koskevissa kirjoituksissa vielä 1600-luvulla. Pyrkimys havaita yhteyksiä erilaisten ilmiöiden – taivaankappaleiden liikkeiden, musiikillisten äänten ja luonnonilmiöiden – välillä ja halu löytää yksi niitä selittävä teoria kuitenkin säilyi vielä tämän jälkeenkin. Musiikin ja astronomian välisiä sidoksia koskeva pohdinta jatkuikin 1700- ja 1800-luvuilla – toki vähitellen muuntuen – muun muassa Isaac Newtonin, Immanuel Kantin ja Wilhelm Herschelin ajattelussa. (Proust 2011.) Lääketieteellisen humanismin hengessä koulutettu, ihmisanatomian perustajaksi nimetty Andreas Vesalius (1514–1564) asetti monia Galenoksen havaintoja kysymyksen alaisiksi jo vuoden

20 Es ist nämlich sicher, dass aus dem verschiedenen Anregen der unterschiedlichen Elemente je nach Beschaffenheit der zusammentreffenden Körper ein wahrnehmbarer Zusammenklang entsteht. Was stellt nämlich die Erde für uns anderes dar als eine versteckte Orgel, ausgestattet mit verborgenen Kanälen wie mit Röhren, durch deren Enge der feurige Wind durch den gesamten Körper der Erde sich ergießt und mit Macht stürmt, ebenso wie der Wind in von uns gemachten Instrumenten tiefe und hohe Töne gemischt hervorbringt, entsprechend der Weite oder Enge der Züge. [- -] Sicher, wenn unser Ohr an einem solchen Ort postiert wäre, dass es das Tosen der Winde und des Ozeans genau hören könnte, die an verschiedene Küsten der Länder anschlagen, dann würden wir, sage ich, darin einen in jeder Hinsicht vollkommenen Zusammenklang hören, auf dass wir dadurch angetrieben würden, unermüdlich das Lob des Schöpfers zu singen, wenn wir erkennen, dass selbst die Elemente für den allmächtigen Gott, indem sie sich in die vier Stimmen von Bass, Tenor, Alt und Sopran aufteilen, in einvernehmlicher Einmütigkeit ewige Hymnen anstimmen.

1540 vaiheilla mutta ei vielä kyseenalaistanut tämän teorioita kokonaisuudessaan (Joutsivuo & Mikkeli 2000, 247–255). Vasta kun William Harvey (1578–1657) kuvasi verenkiertojärjestelmän vuonna 1628, tieteellinen vallankumous eteni myös lääketieteen alalla ja galenoslainen ajattelu alkoi vähitellen väistyä (Rossi 2010, 254).

Thomas Christensen (2007) jäljittää spekulatiivisen ja käytännöllisen musiikin välisiä suhteita ja niiden painopisteiden muutoksia antiikista noin 1700-luvun puoliväliin tukeutuen Carl Dahlhausin länsimaisen musiikinteorian kolmijakoon (spekulatiivinen, regulatiivinen, analyttinen). Hän lähtee liikkeelle Boëthiuksen ajattelusta, jossa todellinen muusikko ”ymmärsi musiikin ontologisen luonteen, siis sen numeerisen olemuksen”, kun taas kyky säveltää tai esittää musiikkia oli toissijainen. Etäisyys teorian ja käytännön välillä oli suuri. (Christensen 2007, 15–16.)

Kun siirryttiin kreikkalaisesta latinalaiseen perinteeseen, jännitteet spekulatiivisen ja käytännöllisen tradition välillä lisääntyvät ja laulajien kysymykset, pedagogiset tarpeet ja toiminta alkoivat edellyttää teoreetikoilta yhä enemmän vastauksia (Christensen 2007, 18). Vaikka esimerkiksi Guido Arezzolainen säilytti jaon *musicuksen* ja *cantorin* välillä, joista ensin mainittu ymmärtää musiikin luonteen ja toinen on onneton, tietämätön laulaja, hän vastasi myös käytännön muusikoiden tarpeisiin esimerkiksi laulajille tarkoitettulla *Micrologus*-oppaallaan. Myös kirkko kaipasi liturgisen laulun toteuttamista koskevia käytännön ratkaisuja. Kaikki tämä aiheutti Christensenin järjestyttäväksi luonnehtiman siirtymän musiikinteoreetikon työn fokuksessa. (Mts. 18–20.)

Christensenin mukaan *musica mundanan* ja *musica humanan* kosmologinen ja eettinen pohdinta laskeutui tämän siirtymän myötä horrokseen, josta se virkosi vasta 1400-luvulla platonismin uuden tulemisen myötä. Tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että käytännön musiikin kysymykset olisivat spekulatiivisen musiikinteorian uuden tulemisen myötä, 1500-luvulla jääneet sivuun esimerkiksi Gaffurion ja Zarlinon tarkasteluista. Sen sijaan jatkossa oli olemassa kaksi musiikillisen ajattelun traditiota: teoreettinen ja käytännöllinen. Vaikka teoreettisia tarkasteluja edelleen tuotettiin, suurin osa 1600-luvun musiikkikirjallisuudesta oli luonteeltaan käytännöllistä – olihan kasvavalla amatööri-

muusikoiden joukolla valtava tarve oppia musiikin perusteita. Musiikin teorian pohdinta taas kohdistui lähes poikkeuksetta intervallien laskeintaan ja virityksiin, joskin myös muunlaisia, esoteerisempia tarkasteluja julkaistiin, näistä esimerkkinä Kircherin *Musurgia Universalis*. Yksi viimeisimmistä kosmisen harmonian boëthiuslaiseen pohdintaan antautuneista oli, vuonna 1687, Andreas Werckmeister. (Mts. 20–26.)

Sfäärien harmonia ja humoraalioppi nykymusiikon käytännöissä

Christensen (2007) ei lähemmin pohdi sitä, miten nämä erilaiset käsitykset olivat vaikkapa 1500-luvun musiikon ulottuvilla ja miten ne todellistuivat ajan musiikon käytännössä. Ihmisten ympärillä tapahtuva, soiva musiikki oli epäilemättä rakentunut tietynlaiseksi tavalla, joka oli ainakin osittain sopusoinnussa maailmankaikkeutta ja ihmiskehoa koskevien käsitysten kanssa. Koska esimerkiksi lukusuhteisiin perustuva säveljärjestelmä ei soivassa todellisuudessa kuitenkaan toiminut, soivaa todellisuutta oli säädettävä erilaisin temperoinnein, jotka edellyttivät valintoja. Pidettiinkö kiinni pythagoralaisen virityksen puhtaista kvinteistä ja kvarteista, jolloin terssit ja sekstit olivat kuulijan kokemuksessa dissonoivan epäpuhtaita, vai viilattiinko maailmankaikkeuden harmonian kannalta keskeisiä, lukujen 1, 2 ja 3 avulla ilmaistavia soivia intervaleja – kvartteja ja kvintejä – jotta pystyttäisiin tuottamaan joitakin puhtaita terssejä? Entä mitä tehtiin alkuperäiseen säveljärjestelmään kuulumattomien sävelten kanssa? Millä perusteella ne voitiin ottaa käyttöön maailmassa todellistuvassa musiikissa? Entä mikä loppujen lopuksi oli luonnollista tai luonnossa mahdollista, ja mikä luonnollisuuden asteen ratkaisi, taustalla vaikuttava teoria vai ihmisen aistit?

Oman aikamme musiikko, joka on opiskellut sekä spekulatiivista että käytännöllistä musiikinteoriaa ja lisäksi tutustunut sellaisiin musiikin tekemiseen vaikuttaviin ajattelun traditioihin kuin galenoslaiseen lääketieteeseen, on näiden kaikkien vaikutusten alaisena. Niistä on tullut osa hänen elävää kehoaan ja käytäntöään tavalla, joka on väistämättä erilainen kuin tuon ajan musiikolla.

Nykymusiikko on 1500–1600-lukujen musiikkia lähestyessään

vierauden, katkenneen tradition ja aukkoista informaatiota sisältävän nuottimateriaalin äärellä. Menneiden vuosisatojen musiikin ja musiikki-kokemuksen taustalla olleet käsitykset maailmasta ja fysiologiasta ovat sittemmin korvautuneet empiirisesti todennettavilla teorioilla. Artikkelissamme valaistut vanhat teoriat voivat kuitenkin antaa tärkeitä työkaluja nykyajan esittäjille.

Ymmärrys musiikin affektien historiallisesta fysiologiasta vaikuttaa esimerkiksi laulutekstien luentaan. 1600-luvun alkupuolen italialaisen monodian runoudessa usein toistuvat kielikuvat sisäisestä palamisesta, sydämen puristumisesta kokoon, sulamisesta ja erilaisista nesteiden liikahduksista eivät näin näyttäydykään metaforina, vaan todellisiin fysiologisina tapahtumina. Laulutekstin perusteellinen ymmärtäminen on 1600-luvun musiikissa sekä laulajan että soittajan tärkein työskentelyvaihe, ja sanojen sisällön tulisi muuntua suoraan musiikilliseksi työskentelyksi. Esittäjien keholliset valinnat (artikulaatiotavat, muotoilut, hengitys jne.) nuottitekstin äärellä tulevat siis vaikutetuiksi siitä, ymmärretäänkö laulun sanat sievän metaforisiksi vai todellisiksi ruumiin mullistuksiksi. Myös sanattoman instrumentaalimusiikin voi hahmottaa esimerkiksi kosteana/kuivana ja kylmänä/lämpimänä tai laulutekstien sisältöjä vastaavia omia mielikuvia etsien. Poettiset sanoittamisen työkalut syventävät työskentelyä, kun nykyesittäjä työstää tätä, varsin vähän yksiselitteistä informaatioita sisältävää nuottitekstiä omaksi esitykseksen.

Tieteellistä vallankumousta edeltäneessä ajattelussa mikrokosmos oli yhteydessä makrokosmoksen tapahtumisiin, ihmiskehon sisäiset ja ulkoiset tekijät olivat jatkuvassa vastavuoroisessa vuorovaikutuksessa; nesteitä täynnä oleva keho oli huokoinen, vuotava ja jatkuvassa virtauksen tilassa. (Paster ym. 2004, 19.) Nykypäivänä tätä ajattelua lähestyvälle muusikolle suhde musiikkiin hahmottuu jonain todella tärkeänä ja suurena – materiaalis-spirituaalisena maailman eri tasoja yhteen sitovana voimana, joka toimii ihmiskehon ja -sielun rajapinnoilla. Musiikki paitsi hoitaa ja lääkitsee, myös luo yhteyden ihmiskehon ja sen ajallisuuden ylittävän kosmoksen välille. Oma aikamme pursuaa ääntä ja eri keinoin tuotettua musiikkia, jonka saa napin painalluksella päälle ja pois.

Ehkäpä nykymusiikko voi tulla kosketetuksi ja vaikutetuksi läheisyyessään vanhaa ajattelua musiikin voimasta, sen erottamattomasta siteestä luontoon ja kaikkeuteen.

Lähteet

- Ahonen, Marke 2019. *Galenos: Lääkärin kirjoituksia sielusta*. Helsinki: Basam Books.
- Artusi, Giovanni Maria 1600. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui*. Venetia: Giacomo Vincenti. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb428204955>
- Boëthius, Anicius Manlius Torquatus Severinus 1989 [524]. Trans. & eds. Calvin M Bower & Claude V. Palisca. *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press. [De institutione musica 524.]
- Burney, Charles 1782. *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*. Volume the second. London: The Author.
- Burton, Robert 2001 [1628]. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review Books.
- Castrén, Paavo & Leena Pietilä-Castrén 2000. *Antiikin käsikirja*. Kustannusosakeyhtiö Otava: Helsinki.
- Christensen, Thomas 2007. Genres of Music Theory, 1650–1750. Teoksessa Thomas Christensen ym. *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Collected Writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, 9–40.
- Cowan, Jacqueline L. 2018. Milton, the Royal Society, and the Galileo Problem. *SEL Studies in English Literature 1500–1900*. 58(3), 569–589. <https://doi.org/10.1353/sel.2018.0022>
- Ficino, Marsilio 1980. *The Book of Life. A Translation by Charles Boer of Liber de Vita (or, De Vita Triplici)*. Irving, Texas: Spring Publications, Inc. University of Dallas.
- Findlen, Paula (ed.) 2004. *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York & London: Routledge.
- Gaffurius, Franchinus 1496. *Practica musicae*. Milano: Gulielmum signer Rothomagensem. Näköispainos <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/113600>
- 1518. *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*. Milano: Gotarnus Pontanus. Näköispainos <https://play.google.com/books/reader?id=1y5qxJgGIQcC&pg=GBS.PP2&hl=fi>
- Gordon, Bonnie 2009 [2004]. *Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy*. New York: Cambridge University Press.
- Gouk, Penelope 2001 [2000]. Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought. Teoksessa Peregrine Horden (toim.) *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*. Aldershot, Burlington USA, Singapore, Sydney: Ashgate Publishing Limited.
- 2017. Cosmic vibrations. Echoes of universal harmony at the time of the British Enlightenment. *Terrain* 68. <https://doi.org/10.4000/terrain.16424>
- Guerrini, L. (2012). Echoes from the Pulpit: A Preacher against Galileo's Astronomy (1610–1615). *Journal for the History of Astronomy*, 43(4), 377–389. <https://doi.org/10.1177/002182861204300401>
- Haar, James 1974. The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496). *Renaissance quarterly* 27(1), 7–22. doi:10.2307/2859295

- 2001. Music of the Spheres. Teoksessa *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19447>
- Henriksson, Marianna [2025, tulossa]. *Liikahduksia – 1600-luvun musiikin affektien historiaa ja nykyisyyttä cembalistin monitaiteisessa työskentelyssä*. Syksyllä 2025 tarkastettava taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Hollander, John 1961. *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500–1700*. Princeton: Princeton University Press; London: Oxford University Press.
- Ilitchi, Gabriela 2002. Musica mundana, Aristotelian Natural Philosophy and Ptolemaic Astronomy. *Early Music History* 21, 37–74.
- Johnson, Lindsay 2013. Experiencing Alba Tressina's Anima mea liquefacta est through Bodily Humors and the Sacred Erotic. *Current Musicology* 96. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i96.5313>
- Joutsivu, Timo & Heikki Mikkeli 2000. *Renessanssin tiede*. Tietolipas 167. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kircher, Athanasius, Günter Scheibel, Jacob Langeloh, Frank Böhling, Elisabeth Sasso-Fruth, Markus Engelhardt & Christoph Hust 2025. *Athanasius Kircher: "Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni"*, 1650. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14979230>.
- Lehti, Raimo 2009. *Sfairopoia. Pallojen ja ympyröiden koneistot vanhalla ajalla*. Ursan julkaisuja 114. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Ursa ry.
- Levenberg, Jeffrey 2020. Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers: The Artusi-Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna. *Acta Musicologica* 92(1), 21–41, 113–114.
- Megenberg, Konrad von 1481. *Buch der Natur*. Augsburg: Johann Bäumlner. Inkunaabeli. Pdf. Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/48035378/>.
- Moyer, Ann E. 1992. *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Mäntylä, Jorma 2009. Galilein ja Miltonin ihmeellinen tapaaminen. *Dimensio* 5/2009, 69–72.
- Palisca, Claude V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven & London: Yale University Press.
- Paster, Gail Kern, Katharine Rowe & Mary Floyd-Wilson (toim.) 2004. *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Poole, William 2017. *Milton and the Making of Paradise Lost*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Prins, Jacomien 2015. Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory. *Brill's Studies in Intellectual History* 234. Leiden: Brill.
- Proust, Dominique 2011. The Harmony of the Spheres from Pythagoras to Voyager. *Proceedings of the International Astronomical Union* 5(S260), 358–367.
<https://doi.org/10.1017/S1743921311002535>
- Roach, Joseph R. 1993 [1985]. *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Rossi, Paolo 2010 [1997]. *Modernin tieteen synty Euroopassa*. Suom. Lena Talvio. Tampere: Vastapaino.

Siraisi, Nancy G. 1990. *Medieval & Early Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago: The University of Chicago Press.

Strozzi, Barbara 1997 [1654]. Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara. Teoksessa *Cantate, ariete a una, due e tre voci*, op. 3, Venetsia 1654 s. 3–10 (Ed. Gail Archer). A-R Editions, Inc. Madison. <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d4/IMSLP870733-PMLP1370352-Strozzi--op3-cantate.pdf>

Tomlinson, Gary 1993. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vatikaani 1992. *Discordo di Giovanni Paolo II ai partecipanti alla sessione plenaria della pontificia accademia delle scienze 31.10.1992*. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1992/october/documents/hf_jp-ii_spe_19921031_accademia-scienze.html

Walker, Daniel Pickering 1958. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London: The Warburg Institute. University of London.

Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect, and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. PhD Dissertation. Leiden: Leiden University.

Wright, Thomas n.d. [1604]. *The passions of the minde in generall. Corrected, enlarged, and with sundry new discourses augmented. By Thomas Wright. With a treatise thereto adioyning of the clymatericall yeare, occasioned by the death of Queene Elizabeth*. *Early English Books Online 2*. University of Michigan Library Digital Collections. Viitattu 2022. <https://name.umdl.umich.edu/A15775.0001.001>

Mitä puhdas musiikillinen muoto voi paljastaa todellisuudesta?

HANNE APPELQVIST

Johdanto

Musiikin formalismi on näkemys, jonka mukaan absoluuttisella musiikilla ei ole ulkomusiikillista sisältöä. Tämä tarkoittaa, että tekstistä tai ohjelmasta irrotettuina sävellykset, soinnut, kadenssit tai melodiat eivät viittaa mihinkään, eivät kuvaa, ilmaise eivätkä esitä mitään. Jos musiikkia taas tarkastellaan yhdistettynä tekstiin tai ohjelmaan – kun ajatellaan vaikkapa liedejä, oopperoita tai ohjelmamusiikkia – niin juuri käsitteellinen teksti tekee musiikin ulkopuolelle tapahtuvan viittaamisen työn.

Formalistisen näkemyksen tunnetuin edustaja, 1800-luvulla vaikuttanut itävaltalainen musiikkikriitikko Eduard Hanslick argumentoi, että musiikki ei kykene kuvaamaan, esittämään tai ilmaisemaan ulkomusiikillisiä ideoita, koska tällaisten ideoiden yksiselitteinen sisältö perustuu kielellisiin käsitteisiin. Usein ajatellaan, että vaikka musiikin avulla ei voidakaan esittää selkeitä väitteitä todellisuudesta (kuten vaikkapa väitettä, että Helsinki on Suomen pääkaupunki), kykenee se silti kuvaamaan tai ilmaisemaan inhimillisiä tunteita. Teoksessaan *Musiikille ominaisesta kauneudesta* (1854) Hanslick kiistää myös tämän vaikutusvaltaisen näkemyksen. Hänen mukaansa myös tunteet, kuten suru, toiveikkuus tai melankolisuus, ovat osaltaan käsitteellisen ajattelun määrittämiä. Jos toivon tapaavani ystävän, jota en ole nähnyt aikoihin, toiveikkuuteni muodostuu osaltaan käsitteellisistä uskomuksista ja ajatuksista: ”olen ennenkin törmännyt häneen konsertin väliajalla”, ”kunpa hän tulisi”, ”konsertin ohjelma varmasti kiinnostaa häntäkin, joten hän saattaa hyvinkin tulla”, ”jos näkisin hänet, ilahtuisin varmasti”

ja niin edelleen. Juuri näitä, tunteiden edellyttämiä käsitteellisiä sisältöjä musiikista ei löydy. Tästä syystä musiikki voi korkeintaan tavoittaa tunteisiin liittyvän yleisluontoisen dynamiikan, kuten voimakkuuden, hiljaisuuden, nopeuden, hitauden, viivyttelyn ja räiskyvyyden. Tietty dynamiikkaan kuuluva profiili voi puolestaan olla samankaltainen niin intohimoisessa rakkaudessa kuin raivokkaassa vihassakin. Itse asiassa se voi olla samankaltainen myös myrskyävän meren aallokossa tai tuulen ravistelemassa metsän oksastossa.

Edellä sanottu ei tarkoita, että Hanslick kiistäisi sen itsestään selvän tosiseikan, että musiikki voi herättää ja usein herättääkin kuulijoissaan tunteita. Mutta musiikin esittävän tai ilmaisevan tehtävän näkökulmasta hankaluutena on, että musiikin ja kuulijoissa heräävien tunteiden välinen suhde on luonteeltaan subjektiivinen. Musiikin herättämiin tunteisiin vaikuttavat nimittäin monet muutkin asiat kuin itse musiikki, ja tunnekokemukset riippuvat yhtä lailla niiden kokijasta kuin musiikista. Yksi kuvaa Chopinin surumarssia juhlalliseksi, toinen surumieliseksi. Tästä syystä Hanslickin mukaan on virhe pitää musiikin herättämiä tunteita itse musiikin sisältönä. Hän nimittäin ajattelee, että kun puhutaan sisällöstä tai merkityksestä, tarkoitetaan jotakin objektiivisempaa: jos musiikilla tai kielen lauseilla on sisältö tai merkitys, tämän sisällön pitäisi olla kaikkien käsitettävissä. Niinpä Hanslick päätyy kuuluisaan johtopäätökseensä, jonka mukaan musiikilla ei ole muuta sisältöä kuin oma muotonsa. Musiikin muoto, toisin kuin kuulijoiden vaihtelevat tunnekokemukset, on ongelmattomasti kaikkien kuultavissa.

Klassinen vastaväite formalistiseen käsitykseen on seuraava. Jos musiikilla ei ole muuta sisältöä kuin oma muotonsa, musiikki on pelkkää äänten leikkiä, jolla ei voi olla muuta inhimillistä relevanssia kuin tarjota kuuntelijoille nautintoa ja viihdettä.¹ Tällaisen kritiikin tueksi voi vielä varmemmaksi vakuudeksi viitata Hanslickin omaan vertaukseen musiikin ja kaleidoskoopin – siis lasten lelun – välkkyvien värikuvioiden välillä. Kritiikin taustalla on oletus, jonka mukaan vain jokin käsitteellinen sisältö, liittyipä se sitten tunteisiin, moraaliin, politiikkaan tai

1 Ks. esim. Davies 1994, 276.

uskontoon, voi tehdä musiikista arvokkaan ilmiön. Tässä artikkelissa pyrin selventämään formalistista vakaumusta, jonka mukaan tällaisia käsitteellisesti määräytyneitä yhteyksiä musiikin ja ulkomusiikillisten ilmiöiden välillä ei tarvita musiikin arvon perustaksi. Puhtaana muotona musiikki voi paljastaa todellisuudesta jotakin yksittäisiä tunteita tai tapahtumia perustavampaa.

Musiikin muoto

Puhuessaan musiikin muodosta tai muodoista Hanslick ei ensisijaisesti tarkoita suurmuotoja, kuten sonaattimuotoa tai oratoriota, jotka määrittävät kokonaisen sävelteoksen laajempaa rakennetta. Pikemminkin hän tuntuu olevan kiinnostunut niistä musiikin rakenteellisista peruselementeistä, joista nuo suuremmat kokonaisuudet ovat muodostuneet, ja suuntaa huomionsa sointuihin, kadensseihin ja yksinkertaisiin melodioihin. Melodia tai teema on Hanslickille keskeisin musiikillinen muoto, josta hän kirjoittaa: ”Itsenäinen, esteettisesti jakamaton musiikillinen ajatuskokonaisuus on jokaisessa sävellyksessä teema” (Hanslick 2014, 104). On myös tärkeää huomata, että Hanslickille musiikin muodot ovat olemuksellisesti dynaamisia. Kuten hänen kuuluisa teesinsä, jonka mukaan musiikin sisältöä ovat ”soiden liikkuvat muodot”, osoittaa, musiikilliset muodot ovat liikkeessä, joka tapahtuu soimalla, elävässä, aistimellisesti koetussa musiikissa.² Tätä seikkaa voi tuskin korostaa liikaa, koska tyypillinen väärinymmärrys formalismista on oletus, jonka mukaan formalistit olisivat kiinnostuneita partituurista ja nuottikuvan teknisestä analyysistä. Kuitenkin Hanslick itse toteaa nuottikuvan ja sointuanalyysin näyttävän meille vain luurangon siitä elävästä organismita, jonka musiikin soivassa todellisuudessa kohtaamme.

2 Hanslickin käyttämä saksankielinen ilmaus on ”tönend bewege Formen” (Hanslick 1854, 32), jonka Ilkka Oramo kääntää ”soivina liikutetut muodot” (Hanslick 2014, 43). Itse suosin käännöksenä ”soiden liikkuvia muotoja” huolimatta mahdollisesta miellelyhtymästä lakkasoihin. Hanslickin mukaan musiikillisten muotojen liike nimittäin kumpuaa musiikillisen järjestelmän omasta säännönmukaisesta järjestelmästä eikä edellytä ketään tai mitään noiden sääntöjen ulkopuolista liikuttajaa. Toisin sanoen, musiikin muotojen dynaaminen liike perustuu itse järjestelmän sisäiseen hierarkiaan, jossa kullakin sävelasteella ja niitä vastaavilla soinnuilla on oma tehonsa.

Musiikin sisältöä ovat siis Hanslickin mukaan musiikin omat soivassa liikkeessä olevat muodot. Musiikillisten muotojen liike ei myöskään ole sattumanvaraista. Pikemminkin se musiikillinen järjestelmä, jonka kohtaamme sävellyksissä ja ennen muuta sävellysten elävissä esityksissä, on musiikin sääntöjen jäsentämää. Juuri näihin sääntöihin musiikin estetiikan tulisi Hanslickin näkemyksen mukaan keskittyä. Puheena olevat säännöt eivät kuitenkaan ole musiikista itsestään riippumattomia. Musiikin säännöt eivät ole vastuussa millekään itsensä ulkopuoliselle periaatteelle, kuten luonnolle, inhimillisen psykologian dynamiikalle tai käsitteelliselle ajattelulle.

Ja kuitenkin, päästyään juuri teroittamasta, että musiikki ei voi kuvata tai esittää mitään itsensä ulkopuolista, Hanslick kirjoittaa:

Musiikki on itse asiassa kuva, mutta sellainen kuva, jonka kohdetta emme voi tavoittaa sanoilla tai alistaa käsitteillemme. Musiikissa on mieltä ja johdonmukaisuutta, mutta musiikille ominaista; se on kieli, jota puhumme ja ymmärrämme mutta emme pysty kääntämään. (Hanslick 2014, 45.)

Ajatuksen ydin on, että musiikillisten muotojen soiva liike on musiikin järjestelmän omien, autonomisten lakien ohjaamaa. Tämä tarkoittaa, että Hanslickin mukaan ”mieli ja johdonmukaisuus” [*Sinn und Folge*] eivät rajoitu diskursiivisen, käsitteellisen ajattelun piiriin. Ja tässä tarkoitan diskursiivisella ajattelulla sellaista tiedon muotoa, jota luonnehtii pyrkimys määritellä ilmiöitä kielellisten käsitteiden avulla.

Filosofian historiassa malliesimerkki tällaisesta tiedon käsityksestä löytyy Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikistä* (1781/1787), jonka mukaan kaikki tiedolliset arvostelmat määrittävät ajattelun kohteita alistamalla ne jonkin käsitteen alle. Esimerkiksi arvostelma ”Tämä on pöytä” alistaa meille aistimellisesti annetun havainnon käsitteen ”pöytä” alaan. Hanslickin mukaan tällaisen tiedon diskursiivisen mallin soveltaminen musiikkiin johtaa umpikujaan. Jos haluamme tiivistää sävellyksen teeman käsitteelliseen muotoon väittämällä esimerkiksi, että ”Beethovenin yhdeksännen sinfonian teeman sisältö on riemullisuus” tai että ”Šostakovitšin seitsemäs sinfonia kuvaa Leningradin

piiritystä”, olemme tehneet väkivaltaa itse musiikin ainutkertaiselle aistimelliselle kauneudelle, jota aistimellisena ilmiönä ei voi pakottaa kielellisen täsmällisyyden ikeen alle. Musiikin oma, puhtaasti musiikillinen mieli ja johdonmukaisuus kumpuaa itse musiikillisen järjestelmän sisäisestä koherenssista, jota ei voida kääntää tai selittää viittaamalla mihinkään toiseen ilmaisukanavaan – kieleen, kuviin, karttoihin tai tanssiin. Musiikin säännöt eivät ole vastuussa millekään muulle kuin itselleen. Ja tämä tarkoittaa, että ne säännöt, jotka ovat musiikin mielekkään ja johdonmukaisen liikkeen perustana ovat itse mielivaltaisia – mielivaltaisia siinä merkityksessä, että niitä ei voi selittää tai oikeuttaa viittaamalla johonkin ei-musiikilliseen periaatteeseen, kuten luonnon, psykologian, moraalin tai käsitteellisen ajattelun lakeihin.

Hanslickille itselleen ensisijainen esimerkki musiikillisten sääntöjen strukturoimasta järjestelmästä on länsimainen duuri-mollitonaalinen järjestelmä, jonka tunnemme eurooppalaisen säveltaiteen teoksista. Olisi kuitenkin virhe ajatella, että Hanslick pyrki esittämään propagandaa eurooppalaisen säveltaiteen sääntöjen puolesta. Hän yksinkertaisesti lähestyy aihettaan siitä musiikillisesta järjestelmästä käsin, jonka tuntee parhaiten. Itse asiassa Hanslick kiistää ”musiikillisesti kauniin”, mikä on vain toinen nimi musiikin autonomisille muodoille, rajoittuvan tiettyyn tyyliin. Hanslick myös huomauttaa, että musiikin säännöt muuttuvat historian kuluessa. Vaikka eurooppalaisen 1800-luvun säveltaiteen säännöt sisältävätkin hänen mukaansa vielä paljon hyödyntämättömiä mahdollisuuksia, ne voivat hyvin muuttua – niin kuin toki ovat muuttuneetkin sitten Hanslickin aikojen. Tämäkin käsitys seuraa Hanslickin näkemyksestä, joka korostaa musiikin omalakisuuutta: jos luonto, tunteet tai käsitteet eivät sanele musiikin sääntöjä, on luontevaa ajatella, että noilla säännöillä on vapaus kehittyä moneen eri suuntaan.

Viimeinen huomio, jonka haluan esittää Hanslickin formalistisesta näkemyksestä koskee musiikin ja sen sääntöjen välistä suhdetta. Musiikin säännöistä puhuminen saattaa helposti johtaa ajatukseen, että säveltäjä on valmiina annettujen sääntöjen orja ja noudattaa noita sääntöjä kuten juhlapäivällisellä noudatetaan hyvät pöytätavat määritteleviä etikettisääntöjä. Mutta toisin kuin syöminen, joka onnistuu

mainiosti ilman etikettisääntöjäkin, musiikin säännöt ja musiikki itse eivät ole toisistaan riippumattomia asioita. Pikemminkin musiikin ja sen sääntöjen välinen suhde on sisäinen tai konstitutiivinen. Tämä tarkoittaa, että musiikin säännöt – esimerkiksi sääntö, jonka mukaan toonika ennen pitkää seuraa dominanttia – on ensisijaisesti annettu omissa sovelluksissaan. Säännöt löytyvät siis itse sävellyksistä ja sävellysten esityksistä, ei ohjekirjoista, vaikka toki sellaisiakin on kirjoitettu. Formalistisen näkemyksen valossa nämä ohjekirjat, kuten Arnold Schönbergin *Harmonielehre* (1911), ovat kuitenkin jälkikäteen hahmoteltuja kuvauksia tai tiivistelmiä niistä periaatteista, jotka ensisijaisesti elävät musiikin soivassa ja historiallisesti muuttuvassa todellisuudessa. Sitä paitsi kontrapunktin tai harmoniaopin säännöt tavoittavat musiikin soivasta todellisuudesta vain Hanslickin mainitsemaan ”luurangon”, sillä ne jättävät sointiväriin, dynamiikan ja fraseerauksen kaltaiset musiikin oleelliset aistimelliset aspektit huomiotta.

Musiikin ja sen sääntöjen välinen konstitutiivinen suhde toimii toiseenkin suuntaan. Musiikin säännöt mahdollistavat sävelteokset, jotka sitten ilmentävät tai eksemplifioivat noita sääntöjä. Toisin kuin ruokapöydässä porsasteleva moukka, joka tulee ainakin fyysisesti ravituksi, säveltäjä ei nimittäin voi säveltää käyttämättä ainakin joitakin sääntöjä. Tässä suhteessa musiikin säännöt ovat musiikin ja musiikillisen ajattelun välttämätön ehto. Musiikin sääntöjen välttämättömyydestä itse musiikille ei tietenkään seuraa, etteivätkö nuo säännöt ajan kuluessa muuttuisi. Mutta mikäli kaikki säännöt muuttuisivat kertarysäyksellä, on vaikeaa nähdä, kuinka syntyviä teoksia voisi ymmärtää. (Ennakkotapauksena tällaisesta tilanteesta voidaan kenties pitää John Cagen teosta *4'33"*. Itse ajattelen, että kyseistä teosta on luontevampaa lähestyä käsitetaiteellisenä performanssina kuin musiikkina.)³

Hanslickin yritys puolustaa musiikin autonomista kauneutta voidaan ymmärtää edellä kuvatun, musiikin sääntöjen ja musiikin välisen konstitutiivisen suhteen näkökulmasta. Jos musiikillisten muotojen liike olisi alisteista ulkoisille normeille – toisin sanoen, jos musiikki pyrkisi

3 Musiikin säännöistä Hanslickin ajattelussa enemmän artikkelissa Appelqvist 2011.

edistämään jotakin poliittista ohjelmaa, jäljittelemään runon käsitteellistä sisältöä tai kuvaamaan inhimillisten tunteiden dynamiikkaa mahdollisimman uskollisesti – olisi tuloksena syntyvä musiikki heteronomista siinä mielessä, että se seuraisi itsensä ulkopuolisia lakeja. Hanslickin mukaan se olisi myös musiikillisesti mielenkiinnontonta.

Musiikillisesti kaunis

Formalistisen näkemyksen mukaan niin musiikin mahdollisuus kuin musiikin ymmärtämisen ja arvostamisen kriteeritkin löytyvät siis musiikista itsestään. Edellä totesin, että formalismia kritisoivat ajattelijat tyypillisesti olettavat, että ollakseen merkityksellistä musiikin tulisi tavalla tai toisella kytkeytyä inhimillisten tunteiden tai ympäröivän yhteiskunnan ilmiöihin. Hanslickin näkemys nojaa tämän oletuksen kiistämiseen. Kuten hänen huomautuksensa musiikin omasta, kaikkia käännöspyrkimyksiä vastustavasta mielestä ja johdonmukaisuudesta osoittaa, Hanslick ei katso käsitteellisen ajattelun perspektiivin tyhjentävän suhdettamme todellisuuteen. Sen sijaan, että muusikko tai kuuntelija lähestyisi musiikkia käsitteellisesti tai emotionaalisesti, heidän tulisivatkin Hanslickin mukaan omaksua musiikkiin *esteettinen* perspektiivi. Tässä esteettinen perspektiivi tarkoittaa nimenomaan musiikin omien, aistimellisten ja ei-käsitteellisten muotojen intressitöntä kontemplaatiota sellaisina kuin ne kuuluvat, vailla yritystä alistaa noita muotoja jonkin toisen käsitteellisesti määritellyn periaatteen piiriin.

Hanslickin lähestymistapa heijastelee käsitystä, jonka modernin estetiikan isä Alexander Baumgarten löysi jo antiikin ajattelijoilta ja kirkkoisiltä. Tämän käsityksen mukaan kohtaamme todellisuuden kahdella laadullisesti erilaisella tavalla. Baumgarten kutsui näistä ensimmäistä loogiseksi, toista esteettiseksi. Kun logiikka tarkastelee käsitteellisen tiedon alaa, on estetiikan kohteena aistimellisuuden ala.⁴ Immanuel

4 ”The Greek philosophers and the Church fathers have always carefully distinguished between *aistheta* and *noeta*. So let the *noeta*, what is known by the superior faculty of mind, be the object of logic, and *aistheta* the object of episteme *aisthetica* or AESTHETICS” (Baumgarten 1954, § CXVI).

Kant omaksui Baumgartenin erottelun ja antoi sille keskeisen roolin omassa filosofiassaan. *Puhtaan järjen kritiikissä* Kant erotti toisistaan aistimellisuuden muotoja tarkastelevan transsendentaalisen estetiikan ja käsitteitä tarkastelevan transsendentaalisen logiikan ja argumentoi tiedon edellyttävän molempia ulottuvuuksia. Myöhemmässä teoksessaan *Arvostelukyvyn kritiikki* (1790), Kant argumentoi edelleen, että tiedollisten arvostelmien, joissa alistetaan aistimellisiä havaintoja käsitteiden alaan, lisäksi on olemassa toinenkin laji arvostelmia, jotka ovat universaalisti päteviä käsitteistä riippumatta. Näitä arvostelmia Kant kutsui puhtaiksi makuarvostelmiksi.

Puhtaissa makuarvostelmissa, kuten kauneusarvostelmassa, arvostelman lähtökohta on aistimellisesti annettu kohde, jota arvostelman tekijä kontemploi intressittömästi ja kaikista käsitteistä vapaana. Vaikka käsitteellinen ymmärrys yrittää etsiä kauniina pidetyille kohteelle käsitettä, tämä yritys väistämättä epäonnistuu. Kant pyrki osoittamaan, että huolimatta arvostelman ei-käsitteellisyydestä voimme pitää kauneusarvostelmaa yleispätevänä ja vaatia muita yhtymään siihen. Tämä mahdollisuus perustuu siihen, että kauneusarvostelmassa arvostelukykymme – kyky, jonka Kant oletti meillä kaikilla olevan – näyttää kohteensa tarkoituksenmukaisena kokonaisuutena. Kant itse asiassa määrittelee kauneuden toteamalla sen olevan muodon tarkoituksenmukaisuutta vailla tarkoitusta. Tällöin kohde näyttää tai kuulostaa siltä *ikään kuin* se olisi järjestetty jonkin säännön mukaan, vaikka emme voikaan sanoa ilmaista, mikä tuo sääntö oikeastaan on (Kant 2018, §§ 10–17).

Uskoisin, että Kantin kuvaama ajatus jokaiselle musiikin rakastajalle tuttu. Kuunnellekseni J. S. Bachin musiikkia, on kuin joku puhuisi minulle kielellä, jota en voi selittää. On ikään kuin joku esittäisi vastaanotomattoman ajatuksen, jolla on järkevä hahmo ja joka esitetään (ainakin Bachin tapauksessa) syvän vakuuttuneisuuden äänellä. Kantin sanoin, teoksen soiva muoto on itsessään tarkoituksenmukainen, vaikka en osaakaan sanoa, mikä sen tarkoitus oikeastaan on. Kuulen siinä jonkin lainomaisuuden, mutta kuulemani laki ei löydy sen paremmin luonnontieteen kuin psykologiankaan oppikirjasta. Kantin mukaan tuo kuulemani lainomaisuus tai tarkoituksenmukaisuus perustuu oman

arvostelukykyäni muodollisen tarkoituksenmukaisuuden periaatteeseen, joka puolestaan mahdollistaa autonomisen, käsitteistä riippumattoman kauneuden.

Sopusoinnussa kantilaisen lähestymistavan kanssa Hanslick toteaa, että säveltäessään säveltäjä askartelelee musiikillisten materiaalien kimpussa eli aistimellisuuden alueella. Hanslick kirjoittaa:

Säveltäminen on hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa. Niin runsas kuin tämä musiikillinen materiaali onkin, taiteelliselle mielikuvitukselle se antautuu joustavana ja taipuisana. [...] Luonnoiltaan henkisempänä ja hienosyisempänä kuin mikään muu taiteen materiaali sävelet ottavat halukkaasti vastaan taiteilijan jokaisen idean. Kun sävelyhdistelmät, joiden suhteissa musiikille ominainen kauneus piilee, eivät synny sävelten asettelusta mekaanisesti peräkkäin, vaan mielikuvituksen vapaasta luovuudesta, tämän nimenomaisen mielikuvituksen henkinen voima ja omalaatuisuus painaa leimansa tuotteeseen sen luonteena. Ajattelevan ja tuntevan hengen luomuksena sävellyksellä itsellään on suuresti kykyä henkisyteen ja tunteikkuuteen. (Hanslick 2014, 46.)

Taiteen tavoitteena on tuoda esiin taiteilijan mielikuvituksessa syntyviä ideoita, mutta musiikin tapauksessa relevantti idea on ”sävellellistä, ei käsitteellistä, ensin säveliksi käännettävää” (Hanslick 2014, 47). Kun musiikillinen idea, teema tai melodinen aihe on kehittynyt säveltäjän mielessä, hän pyrkii esittämään sen kaikissa niissä yhteyksissä, joita musiikillinen järjestelmämme tarjoaa, vaikkapa ottamalla melodisen aiheen fuugan pohjaksi, venyttämällä tai kutistamalla sitä, kääntämällä se kulkemaan takaperin tai kääntämällä aiheen intervallit peilikuvikseen.

Myös kuulijan suhteen säveltaiteeseen tulisi olla esteettinen. Alkuperäisen musiikillisen idean kauneus tuodaan meidän kuultavaksemme sen muodon esteettisessä eli välittömässä aistimellisessä tiedostamisessa. Hanslickin mukaan esteettiselle tietoisuudelle musiikillisen muodon kauneudesta ei puolestaan ”kelpaa mikään muu selitys kuin korkeintaan ilmiön sisäinen tarkoituksenmukaisuus, sen osien harmo-

nia, jolla ei ole mitään suhdetta ulkopuoliseen kolmanteen tekijään” (Hanslick 2014, 47). Tämän ajatuksen voisi vällan hyvin löytää myös Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikistä*, niin uskollisesti Hanslick mukailee Kantin esittämää kauneuden määritelmää muodon tarkoituksenmukaisuudesta vailla itsensä ulkopuolista tarkoitusta.⁵

Tuomitseeko edellä esitetty näkemys musiikin vähäarvoiseksi viihdykkeeksi? Vaikka musiikillinen idea ei sallikaan oman puhtaasti musiikillisen sisältönsä kääntämistä toiseen ilmaisukanavaan tai tuon idean käsitteellistä selittämistä, teeman autonominen muoto ei ole pelkkää aistimusten merkityksetöntä leikkiä. Päinvastoin. Juuri muotona, jonka kääntäminen toiselle kielelle on mahdotonta, musiikillinen teema paljastaa Hanslickin mukaan jotakin. Mutta mitä?

Ensiksi, kuten edellä mainitsin, meille aistimellisesti annettu musiikillinen teema paljastaa säveltäjän ajatuksen. Tämä ajatushan oli alun alkaenkin musiikillinen ajatus, joka kumpusi säveltäjän mielikuvituksesta sen askarrellessa musiikillisten materiaalien parissa.

Toiseksi, musiikillinen teema paljastaa säveltäjän persoonallisuuden tai yksilöllisen minuuden, koska teeman alkulähde on juuri hänen mielikuvituksessaan – olkoonkin, että se musiikillinen materiaali, jonka parissa säveltäjä on askarrellut, on kulttuurimme yhteinen, jaettu musiikillinen järjestelmä. Vaikka musiikin säännöt ovatkin jaetut, näiden sääntöjen soveltaminen tuottaa kuitenkin uusia ja yllättäviä ilmaisuja, samaan tapaan kuin yhteisesti jakamalla kielellä voin ilmaista yhä uusia ajatuksia. Säveltäjän persoonallisuus ei siis siirry teemaan jonkin tunteen tai käsitteellisen ajatuksen käännöksenä, vaan juuri hänelle ominaisessa ”musiikin eri elementtien valinnassa ja työstämisessä” (Hanslick 2014, 108). Tähän puolestaan vaikuttavat säveltäjän omat musiikilliset kokemukset, kyvyt, harjoitukset ja esteettiset ihanteet. Nämä muodostavat perustan sille ilmiölle, jota voisimme kutsua säveltäjän omaleimaiseksi tyyliksi. Vaikka Brahms ja Schubert molemmat soveltavat romantiikan musiikille tyypillisiä ilmaisukeinoja, on heidän sävelkieliensä ero tunnistettavissa jo ensi tahdeista.

5 Perusteellisempi argumentti Hanslickin ajattelun kantilaisista piirteistä löytyy artikkelista Appelqvist 2025.

Paitsi säveltäjän työssä, muusikon persoonallisuus näyttäytyy myös sävellysten esityksissä, joita joskus kutsutaan esittäviksi tulkinnoiksi. Vaikka esityksen lähtökohtana toimii vakiintunut nuottikuva, ei soittaja tuota esitystään tuon nuottikuvan pohjalta mekaanisesti. Pikemminkin esityksessä kuuluu muusikon musiikillinen näkemys eli se, mitä hän haluaa sävellyksessä painottaa, minkä jättää vähemmän keskeiseen rooliin, kuinka käsitellä tempoa tai dynamiikkaa ja niin edelleen. Kuunnellessamme tiettyä sävellystä emme siis kuule vain säveltäjän musiikillisia ajatuksia, vaan myös teoksen esittäjän näkemyksen noista säveltäjän alun perin esittämistä ideoista. Mutta myös tämä näkemys on luonteeltaan ennen kaikkea musiikillinen.

Konstitutiivinen suhde, joka vallitsee musiikin sääntöjen ja sävelteosten välillä, vallitsee siis myös säveltäjän musiikillisen ajattelun ja hänen teostensa välillä. Tästä syystä paras väylä muusikon ajatuksiin on hänen sävellystensä tai esitystensä kautta. Ne eivät ole kuvia tai heijastuksia käsitteellisistä ajatuksista tai tunteista, vaan alun alkaenkin musiikillisten ajatusten ilmaisuja. Ja kuulijoina, kuunnellessamme musiikkia, me itse liikumme siinä samassa melodian, rytmin, harmonian ja sointiväriin kentässä, josta nuo muusikon musiikilliset ajatukset ovat alun perin syntyneet.

Mutta ei tässä vielä kaikki. Säveltäjän tai muusikon musiikillisten ajatusten ja persoonallisuuden lisäksi musiikillinen teema paljastaa muutakin. Kolmanneksi, kuten edellä siteerattu Hanslickin huomautus osoittaa, musiikillinen teema paljastaa oman *tarkoituksenmukaisuutensa*, oman sisäisen koherenssinsa.

Tarkoituksenmukaisuuden käsite on keskeisessä roolissa myös Kantin filosofiassa. Kantin mukaan luonnontieteille ominainen käsitteellisen ajattelun malli ei paljasta meille luonnon ja sen organismien tarkoituksenmukaisuutta, vaan näyttää luonnon pelkkänä mekaanisena järjestelmänä, jossa kaikki asiat ovat alisteisia luonnonlaeille. Kuitenkin voimme lähestyä luontoa myös toisesta näkökulmasta, nimittäin orgaanisena kokonaisuutena, jonka osat näyttävät tarkoituksenmukaisina kokonaisuuden kannalta. Vaikka tällainen reflektioiva näkökulma luontoon ei johdakaan luonnontieteelliseen tietoon Kantin tarkoittamassa tiukassa merkityksessä, riippuu jopa luonnontieteen

lakien kokonaisuuden käsittäminen ykseytenä tästä, estetiikalle ominaisesta näkökulmasta. Kantin mukaan tunnemme tarkoitukseksennukaisuuden näkökulman kaikkein läheisimmin juuri kauneuden kokemuksesta.

Sopusoinnussa tämän käsityksen kanssa Hanslick esittää vielä edellä sanottua dramaattisemman väitteen musiikin suhteesta todellisuuteen – olkoonkin, että väitteen dramaattisuus saattoi häntä itseäänkin säikäyttää, koskapa hän poisti sen musiikillista kauneutta käsittelevän esseensä myöhemmistä painoksista. Muistutettuaan lukijaansa säveltäjän yksilöllisyyden ilmenemisestä musiikissa Hanslick jatkaa:

Kuulijan mielessä musiikin henkinen sisältö yhdistää musiikillisesti kauniin muihin suuriin ja kauniisiin ideoihin. Musiikki ei vaikuta kuulijoihinsa yksinomaan ja ehdottomasti oman kauneutensa kautta, vaan samanaikaisesti universumin suurten liikkeiden soivana kuvana. Luonnon kätkeytyjen ja salaisten ehtojen kautta sävelten merkitykset nousevat itsensä yläpuolelle ja sallivat meidän tuntea ihmiskykyjen töissä itse äärettömyyden. Aivan kuten musiikin elementit – ääni, sävel, rytmi, voimakkuus ja pehmeys – löytyvät universumista, samoin voimme löytää musiikista koko universumin.⁶

Näin siis Hanslick, mies, joka tunnetaan teesistään, jonka mukaan musiikilla ei ole mitään ulkomusiikillista sisältöä, julistaa rohkeasti, että vailla käsitteellistä sisältöäkin, musiikillisesti kaunis sallii kuulijan kuulla universumin dynaamiset liikkeet, äärettömyyden ja lopulta itse koko universumin.

6 Kirjoittajan käännös. Alkuteksti kuuluu: "Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern grossen und schönen Ideen. Ihm wirst die Musik nicht bloss und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als das tönendes Abbild der grossen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und lässt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche, im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch in der Musik das ganze Universum." (Hanslick 1854, 104.)

Musiikki maailman olemuksen ilmaisuna

Hanslickin teesi musiikillisesti kauniista todellisuuden perustavimpien muotojen paljastajana ei ole ainoa laatuaan. Kuten edellä vihjasin, saman ajatuksen aihion voi löytää myös Kantin filosofiasta, jossa absoluuttinen musiikki mainitaan aistimellisuuden puhtaiden muotojen, ajan ja avaruuden, mahdollistamana ajallis-avaruudellisten hahmojen leikkinä. Kantin filosofian vaikutuspiirissä kasvaneet ajattelijat, kuten Arthur Schopenhauer, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Nietzsche ja Theodor W. Adorno, esittävät kukin oman versionsa musiikista todellisuuden perimmäisen olemuksen ilmaisuna. Samaan joukkoon voidaan nähdäkseni lukea myös filosofi Ludwig Wittgenstein.

Hanslick tunnettiin Wienissä Johannes Brahmsin ystävänä ja tämän musiikin puolestapuhujana. Samaan wieniläiseen seurapiiriin, jossa Richard Wagnerin kokonaistaideteospyrkimykseen suhtauduttiin skeptisesti, kuului myös Wittgensteinin perhe. Tuo äärimmäisen musikaalinen perhe, jonka lapsikatraaseen kuului myös pianisti Paul Wittgenstein, järjesti kotonaan konsertteja, ja perheen läheisiin ystäviin kuuluivat niin itse Brahms kuin sellaiset hahmot kuin Joseph Joachim, Felix Mendelssohn ja Josef Labor. Ilmeisesti myös Hanslick on ollut vakiovieraiden listalla, minkä voi päätellä hänen Wittgensteinin äidille lähettämästään kirjeestä, jossa hän kiittelee Wittgensteinien järjestämiä musiikillisia illanviettoja (ks. Waugh 2013, 32–33).

Myös Ludwig Wittgensteinin lähestymistapaa musiikkiin voi hyvällä syyllä kuvata formalistiseksi. Hän kuvaa musiikkia tavalla, jonka edellä esiteltyjen Hanslickin ajatusten jälkeen pitäisi kuulostaa varsin tutulta:

Sama outo harhakuvitelma, jonka vallassa olemme, kun näytämme etsivän sitä jotakin, mitä kasvot ilmaisevat, vaikka todellisuudessa antaudumme näkemillemme piirteille – tämä sama harhakuvitelma valtaa meidät vielä voimakkaammin, jos silloin kun toistamme itsellemme jotakin sävelmää ja annamme sen vaikuttaa voimakkaasti itseemme, sanomme ”Tämä sävelmä sanoo jotakin” – ja on kuin minun olisi saatava selville, mitä se sanoo. Kuitenkin tiedän, että se ei sano mitään sellaista, minkä voisin ilmaista sanoin tai kuvin.

Ja jos tämän oivaltaessani tyydyn sanomaan, ”se ilmaisee vain musiikillisen ajatuksen”, tämä ei merkitsisi enempää kuin sanoa ”Se ilmaisee itsensä”. (Wittgenstein 1980, 264.)

Tässä huomautuksessa Wittgenstein yhtyy Hanslickin ajatuksiin monessa suhteessa. Kuten Hanslick, Wittgenstein tarttuu musiikilliseen teemaan tai sävelmään sen sijaan, että lähtisi tarkastelemaan kokonaista sävelteosta. Kuten Hanslick, hän kiistää, että sävelmän sisältö (mitä se sitten sanookaan) voisi kääntää sanoiksi tai kuviksi. Ja kuten Hanslick, Wittgenstein päätyy ehdottamaan, että sävelmän sisältö on musiikillinen ajatus. Koska tuo musiikillinen ajatus ja itse sävelmä ovat keskenään konstitutiivisessa suhteessa, sävelmä ilmaisee itse itsensä.

Edellisestä huomautuksesta kuitenkin puuttuu formalismin ydinkäsite, nimittäin musiikillisen muodon käsite. Mielenkiintoista kyllä, juuri tuo käsite pulpahtaa pintaan Wittgensteinin myöhemmässä huomautuksessa, joka löytyy hänen myöhäiskauden pääteoksestaan *Filosofisia tutkimuksia*. Siellä Wittgenstein kirjoittaa:

Miksi [teeman] voimakkuus ja tempo etenevät juuri *tässä* muodossa? Tekisi mieli sanoa ”Koska tiedän, mitä tämä kaikki merkitsee.” Mutta mitä se merkitsee? Minun ei pitäisi pystyä sitä sanomaan. (‘Selityksenä’ voisin verrata sitä jonkin muuhun, millä on sama rytmisi (tarkoitan sama muoto). (Sanomme: ’Etkö näe, tässä ikään kuin tehdään johtopäätös’ tai ’Nämä ovat ikään kuin sulkumerkit’ jne..)”) (Wittgenstein 1981, § 527.)

Wittgenstein toistaa ajatuksen, jonka mukaan minun ei pitäisi pystyä sanomaan, mitä teema merkitsee. Lisäksi hän toteaa, että ymmärtääkseni teeman minun on kiinnitettävä huomiota sen muotoon ja kenties havainnollistettava tuota muotoa vertaamalla sitä johonkin muuhun, jolla on tuo sama muoto, kuten johtopäätökseen tai sulkumerkkeihin. Tämä ei tarkoita, että teeman sisältö on johtopäätös, vaan että teeman oma musiikillinen muoto muistuttaa rakenteensa tai roolinsa puolesta johtopäätöksen rakennetta tai roolia.

Mainitut esimerkit musiikin merkityksestä ovat peräisin Wittgensteinin myöhäisfilosofiasta. Musiikin formalismin kannalta kenties kiinnostavimmat viittaukset musiikin muotoon löytyvät kuitenkin Wittgensteinin varhaisesta filosofiasta, joka tunnetaan hänen nuoruuden teoksestaan *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Vaikka Wittgenstein myöhemmin muutti mieltään monien filosofisten kysymysten suhteen, hän ei nähdäkseni koskaan luopunut siitä musiikillista muotoa koskevasta käsityksestä, jonka voimme löytää *Tractatuksesta*.⁷

Tractatuksen keskeinen filosofinen anti koskee kielen merkitystä. Kirjassa esitetyn näkemyksen mukaan kielen lauseet kuvaavat maailman tosiseikkoja. Tosiseikkojen kuvaaminen puolestaan edellyttää *Tractatuksen* mukaan kahta asiaa. Yhtäältä, ollakseen kuva lauseella ja sen kuvaamalla tosiseikalla täytyy olla yhteinen muoto. Esimerkiksi avaruudellisten kappaleiden esittäminen edellyttää myös esitykseltä, vaikkapa pienenomallilta, avaruudellisuutta. Samaan tapaan kielellä ja maailmalla täytyy Wittgensteinin mukaan olla yhteinen muoto, joka mahdollistaa maailman tosiseikkojen kuvaamisen kielen lauseiden avulla. Tätä muotoa Wittgenstein kutsuu *loogiseksi* muodoksi ja toteaa sen olevan paitsi kielen myös maailman olemus (ks. Wittgenstein 1971, 5.4711). Toisaalta, kielen elementtien, joita Wittgenstein kutsuu nimiksi, täytyy viitata maailman elementteihin eli olioihin. Myös nimillä ja oliolla on looginen muoto, joka mahdollistaa niiden kytkeytymisen toisiinsa. Voimme kuvata itsellemme tosiseikkoja juuri siksi, että lauseen elementit voivat yhdistyä keskenään tavalla, jolla ajattelemme kuvatun tosiseikan elementtien olevan keskenään yhdistyneitä. Tämän mahdollistavat elementtien loogiset muodot. Kuten Wittgenstein kirjoittaa: ”Muoto on rakenteen mahdollisuutta” (Wittgenstein 1971, 2.033).

Puhuessaan loogisesta muodosta Wittgenstein ei siis puhu ainoastaan kielestä ja ajattelusta, vaan itse maailmasta. Itse asiassa looginen muoto on hänen mukaansa minkä tahansa kuviteltavissa olevan

7 Ks. Appelqvist 2019. Vastakkaista näkemystä edustaa Béla Szabados, jonka mukaan Wittgensteinin varhaisen ja myöhäisen musiikkia koskevan käsityksen välillä on huomattava ero (ks. Szabados 2014, 87–116).

maailman välttämätön muoto (Wittgenstein 1971, 2.022). *Tractatuksen* keskeisiin väitteisiin kuuluu, että koska looginen muoto on minkä tahansa ajatuksen tai lauseen välttämätön ehto, sitä itseään ei voi ilmaista kielen avulla. Idea on karkeasti ottaen seuraava. Vaikka muodoltaan avaruudellisten pienoismallien avulla voidaan kuvata mitä tahansa avaruudellisia asioita – esimerkiksi rakentaa legopalikoista koko Helsingin pienoismalli – avaruudellisuutta itseään ei ole mahdollista kuvata. Avaruudellisuus vain näyttäytyy tai ilmenee yksittäisissä avaruudellisissa kappaleissa. Maailman ja kielen jakamaan muotoon laajennettuna tämä oivallus tarkoittaa seuraavaa:

Lauseet voivat esittää koko todellisuutta, mutta eivät sitä, mikä niillä täytyy olla yhteisenä todellisuuden kanssa voidakseen sitä esittää – loogista muotoaan.

Voidaksemme esittää loogisen muodon, meidän täytyisi voida asettua lauseiden kanssa logiikan ulkopuolelle, so. maailman ulkopuolelle. (Wittgenstein 1971, 4.12.)

Maailman ulkopuolelle asettuminen on tietysti mahdotonta. Wittgensteinin tarkastelema looginen muoto suhtautuu ajatuksiin ja tosiseikkoihin samoin kuin musiikin muoto suhtautuu musiikillisiin teemoihin. Se on ajattelun ja todellisuuden perustava ehto, jota ei voi selittää viittaamalla johonkin muuhun, sen itsensä ulkoiseen, kolmanteen käsitteiden joukkoon.

Tämän artikkelin näkökulmasta kiehtovinta on kuitenkin se, että selittäessään näkemystään loogisen muodon välttämättömyydestä ja lausumattomuudesta Wittgenstein vetoaa toistuvasti musiikkiin. Ensiksi, puhuessaan maailman loogisesta muodosta Wittgenstein korostaa tosiseikkojen perustavien elementtien eli olioiden roolia. Kaikki tosiseikat rakentuvat näistä yksinkertaisista olioista, joita Wittgenstein kutsuu maailman substanssiksi ja jonka hän sanoo olevan ”muotoa ja sisältöä” (Wittgenstein 1971, 2.023, 2.014, 2.025). Vaikka Wittgenstein kieltäytyy antamasta konkreettisia esimerkkejä olioista, hän luonnehtii niiden muotoa viittaamalla säveliin. Olioiden muodot mahdollistavat niiden esiintymisen tosiseikoissa. Tässä suhteessa ne muistuttavat säveliä, joil-

la on välttämättä *jokin* korkeus (Wittgenstein 1971, 2.0131). Intervallien laajuus, sointujen laatu, orkestraation rikkaus ja melodioiden hahmo ovat kaikki ilmiöitä, jotka perustuvat sävelkorkeuteen musiikin olemuksellisenä ytimenä. Ne perustuvat musiikin ”loogiseen muotoon”, joka on annettu sävelissä. Toiseksi, selittäessään ydinajatustaan, jonka mukaan lauseilla on loogiseen muotoon perustuva rakenne, Wittgenstein kirjoittaa, ”Lause ei ole mikään sanojen sekoitus. – (Niin kuin musiikillinen teemakaan ei ole mikään sävelten sekoitus.)” (Wittgenstein 1971, 3.141). Kolmanneksi, kuvatessaan ajatustaan, jonka mukaan lause on todellisuuden kuva, Wittgenstein viittaa kielen ja maailman *olemukseelliseen* yhteyteen, jonka niiden jakama looginen muoto takaa. Jälleen, hänen esimerkkinsä tuosta loogiseen muotoon palautuvasta olemuksellisesta yhteydestä tulee musiikin piiristä. Hän kirjoittaa:

Äänilevy, musiikillinen ajatus, nuottikirjoitus ja ääniaallot – kaikki nämä ovat toisiinsa siinä kuvaavassa, sisäisessä suhteessa, joka vallitsee kielen ja maailman välillä. Niillä on yhteinen looginen rakenne. (Wittgenstein 1971, 4.014.)⁸

Miksi Wittgenstein vetoaa musiikkiin puhuessaan loogisesta muodosta? Yksittäiset asteikon sävelet voivat yhdistyä keskenään melodiaksi, koska sävelet ovat erilaisissa suhteissa keskenään (vaikkapa juuri toonikan ja dominantin välisessä suhteessa). Näiden suhteiden ansiosta sävelet voivat muodostaa mielekkäitä yhdistelmiä – aivan kuten *Tractatuksen* oliot voivat muodostaa keskenään tosiseikkoja. Ja kuten *Tractatuksen* tosiseikat, jotka kuuluvat loogiseen avaruuteen, myös melodiat kuuluvat musiikilliseen avaruuteen (Wittgenstein 1971, 1.13, 2.11, 2.202). Toisaalta musiikin avaruutta ei ole olemassa riippumatta sävelistä, ja tämä on nähdäkseni Wittgensteinin vertauksen idea. Wittgensteinin viittaus musiikkiin siis alleviivaa *Tractatukseen* sisältyvää oletusta, jonka mukaan todellisuuden yksinkertaiset elementit jo pitävät sisällään oman organisoitumisensa mahdollisuudet.

8 Musiikista Wittgensteinin esimerkkinä todellisuuden muodosta, ks. Appelqvist 2024.

Musiikin rooli *Tractatuksessa* on kuitenkin vielä edellisiä yhtymäkohtia syvempi. Edellä totesin, että Wittgensteinin mukaan looginen muoto ei koske vain kieltä, vaan koko todellisuuden rakennetta. Todellisuuden rakenteet puolestaan näyttäytyvät kielessä. Kieli siis kuvaa todellisuutta paitsi esittämällä sitä koskevia väitteitä, myös näyttämällä sen loogisen muodon (Wittgenstein 1971, 4.122–4.125, 3.13). Koska kaikkien sisällöllisten lauseiden välttämätön ehto on sisällöstä riisuttu looginen muoto, itse logiikan lauseilla ei ole empiiristä sisältöä. Wittgenstein ilmaisee asian sanomalla, että logiikan lauseet ovat tautologioita: ne eivät *sano* todellisuudesta mitään, vaan ainoastaan *näyttävät* oman muotonsa. Juuri tautologioina, joista on abstrahoitu kaikki empiirinen sisältö niin, että jäljelle on jäänyt vain muoto, logiikan lauseet paljastavat todellisuuden muodon. (Wittgenstein 1971, 6.12, ks. 6.124, 6.22.)

Helmikuussa 1915, työskennellessään myöhemmin *Tractatuksessa* julkaistavien ajatusten parissa, Wittgenstein kirjoittaa muistikirjaansa: ”Musiikilliset teemat ovat tietystä mielessä lauseita.” Ja hän lisää: ”Tieto logiikan olemuksesta johtaa näin ollen tietoon musiikin olemuksesta” (Wittgenstein 1977, 40). Kuitenkaan musiikilliset teemat eivät ole lauseita siinä mielessä, että ne sanoisivat todellisuudesta jotakin täsmällistä. Kuukautta myöhemmin, maaliskuussa 1915, Wittgenstein palaa ajatukseen melodiasta lauseena ja täsmentää edellä sanottua: ”Melodia on eräänlainen tautologia. Se on itsessään täydellinen, se tyydyttää itse itsensä” (Wittgenstein 1977, 40).

Ajatus musiikillisesta teemasta tautologiana on sukua Kantin ja Hanslickin näkemykselle muodon tarkoituksenmukaisuudesta, jota ei voi ilmaista kertomalla, mikä tuo tarkoitus oikeastaan on. Musiikillisella teemalla on merkityksen muoto vailla täsmällistä empiiristä sisältöä. Mutta vailla sisältöäkin teeman muoto näyttäytyy tarkoituksenmukaisena. Tällä tavoin musiikki tuo korvin kuultavaksi sen *Tractatuksen* ydinajatuksen, että lauseet eivät voi *sanoa* omaa loogista muotoaan (Wittgenstein 1971, p. 3, 2.172, 2.174, 4.121, 6.22). Tämä puolestaan tarkoittaa, että looginen muoto, joka Wittgensteinin mukaan on koko todellisuuden olemus, näyttäytyy paitsi logiikan lauseissa, myös musiikissa. Kuten Hanslick, Wittgenstein siis antaa ymmärtää, että musiikillinen

teema onnistuu paljastamaan todellisuuden muodon juuri siksi, että se ei ”sano mitään sellaista, minkä voisin ilmaista sanoin tai kuvin” (Wittgenstein 1980, 264).

Loppusanat

Sekä Hanslick että Wittgenstein kohtelevat musiikkia autonomisena systeeminä, jota ei voi kääntää käsitteelliselle kielelle. Kuitenkin molemmat päätyvät ehdottamaan, että juuri autonomisena, puhtaisiin musiikillisiin muotoihin palautuvana systeeminä musiikki paljastaa todellisuuden perustavimman muodon. Hanslickille tuo muoto on dynaaminen: musiikin muodot tuovat korvin kuultaviksi universumin liikkeet, jotka voimme tunnistaa niin meitä ympäröivästä luonnosta kuin omasta sisäisestä elämästämme. Wittgensteinille tuo muoto on looginen, musiikillisen teeman itsensä tyydyttävä täydellisyys näyttää itse todellisuuden olemuksen.

Mitä siis pitäisi ajatella formalismin vastustajien näkemyksestä, jonka mukaan musiikki vailla inhimillisiin tunteisiin, poliittiseen ohjelmaan tai uskonnollisiin teemoihin liittyvää sisältöä redusoituu pelkäksi viihteeksi? Mitä pitäisi ajatella näkemyksestä, että ollakseen inhimillisesti merkittävää taiteen täytyy ottaa kantaa ajankohtaisiin asioihin ja että oletus taiteen itseisarvosta on vain hiekkaa kehityksen rattaissa?

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että Kantin, Hanslickin ja Wittgensteinin kaltaiset formalistit antavat musiikille tunneilmiasua tai käsitteellisten ajatusten esittämistä perustavamman roolin. Musiikin ja todellisuuden suhde on mitä tahansa kuviteltavissa olevia tunteita tai ajatuksia syvempi, koska musiikki ja todellisuus jakavat saman muodon. Kaikille kolmelle filosofille tämä näkemys kytkeytyy kiinteästi musiikillisesti kauniin itseisarvoon. Kant, jota voidaan pitää esteettisen autonomian ensimmäisenä merkittävänä puolustajana, argumentoi kauneuden olevan sitä, mikä miellyttää yleisesti vailla intressejä ja käsitteellisestä ajattelusta riippumatta (Kant 2018, 126, 135). Hanslickin mukaan ”Kauniilla ei ylipäätään ole mitään tarkoitusta, sillä se on pelkkää muotoa” (Hanslick 2014, 12). Pohdiskellessaan kysymystä siitä, kuinka perustella esteettistä arvostelmaa, jonka mukaan

musiikkiesityksen basso on liian raskas, Wittgenstein päätyy samaan johtopäätökseen: ”Että basson pitäisi olla hiljaisempi on päämäärä itsessään, ei keino johonkin päämäärään (LC, 340⁹).”

Lähteet

- Appelqvist, Hanne 2011. Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism, *Nordic Journal of Aesthetics* 40–41, 75–88.
- 2019. Wittgenstein and Musical Formalism: A Case Revisited, *Ápeiron: Estudios de filosofía* 10, Special Issue *Wittgenstein: Música y Arquitectura*, 9–27; <https://www.apeironstudiosdefilosofia.com/numero-10>.
- 2024. The Fish Tale: The Unity of Language and the World in Light of TLO 4.014. Teoksessa *Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus: A Critical Guide*. Toim. José L. Zalabardo. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2025. Hanslick on the Purposiveness of Musical Form. Teoksessa *The Aesthetic Legacy of Eduard Hanslick*. Toim. Lee Rothfarb, Alexander Wilfing ja Christoph Landerer. New York: Routledge, 69–97.
- Baumgarten, Alexander 1954. *Reflections on Poetry: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Translated by K. Aschenbrenner and W. B. Holther. Berkeley: University of California Press.
- Davies, Stephen 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hanslick, Eduard 2014. *Musiikille ominaisesta kauneudesta: Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.
- 1854. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 1. Aufgabe. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Kant, Immanuel 2018. *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Szabados, Béla 2014. *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue*. New York: Rodopi.
- Waugh, Alexander 2013. *The House of Wittgenstein: A Family at War*. London: Bloomsbury.
- Wittgenstein, Ludwig 1971. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- 1977. *Muistikirjoja 1914–1916*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- 1980. *Sininen ja ruskea kirja*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- 1981. *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- 2016. *Wittgenstein, Lectures, Cambridge 1930–1933, From the Notes of G. E. Moore*. Toim. David Stern, Brian Rogers, and Gabriel Citron. Cambridge: Cambridge University Press.

9 Kirjoittajan suomennos. Alkuteksti kuuluu: ”Suppose you find a bass too heavy – that it moves too much; you aren’t saying: If it moves less, it will be more agreeable to me. That is [sic] should be quieter is an end in itself, not a means to end.”

Luonnon ideoita musiikissa

Luontokuvia vai ironiaa? Pastoraalisuuden merkkejä Georges Auricin (1899–1983) ja Joonas Kokkosen (1921–1996) pianomusiikissa

MARKUS MANTERE JA EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM

Musiikin ja luonnon välinen suhde on peruuttamaton ja perustavanlaatuinen. Kenties kaikkein ilmeisimmin tämä näkyy siinä, että luonto on – rakkauden, uskonnon, sodankäynnin ja muun inhimillisen elämänpiirin ohella – ollut läpi historian yksi keskeisimpiä musiikin aiheita. Musiikissa purot ovat solisseet, tuuli puhaltanut, aurinko paistanut ja sade ropissut, ja tälle kaikelle on löytynyt eri sävellyksissä, eri tyyli-idiomeissa ja erilaisissa kansallisissa konteksteissa omat ilmaisulliset konventionsa. Osa musiikin ajassa-etenevyyttä, sen narratiivisuutta ja merkitystä liittyy juuri siihen, miten musiikki kertoo ympäröivästä maailmasta ja heijastaa ihmisen luontokokemusta, joka on yksi inhimillisen elämän olemassaolon peruskokemuksia.

Luonto on musiikin perusta paljon syvemmilläkin tasolla kuin vain vertauskuvien lähteenä tai musiikin aiheena, sillä myös musiikin alkuperää fysikaalisena ilmiönä on kautta historian etsitty luonnosta. Antiikin ja keskiajan musiikkifilosofiassa säveljärjestelmien tutkiminen nähtiin suoraan ympäröivän luonnon ja kosmoksen tutkimisena. Musiikin historiasta tuttu käsitys sfäärien harmoniasta – siis siitä, että koko musiikin olemus säveljärjestelmiseen nähtiin, ja hyvällä tahdolla myös kuultiin, manifestoimassa ympäröivän kosmoksen järjestystä ja lukusuhteita – on juuri tällaisen musiikin luontokäsityksen heijastumaa. (Torvinen & Välimäki 2019, 2.) Musiikin ilmiöiden fysikaalinen

alkuperä on myös myöhempinä vuosisatoina ollut kiinnostuksen kohteena. Esimerkiksi tonaalisuutta ja kolmisoinnun rakennetta perusteltiin 1500-luvulla nimenomaan lukusuhteiden pohjalta ja 1600-luvun lopulla löydetty yläsävelsarja toi mukanaan perusteet kolmisoinnun ja sen implikoiman tonaalisuuden olemassaololle.

Listaa musiikin ja luonnon yhteyksistä voisi näistä lyhyistä esimerkeistä toki jatkaa eteenpäin historiassa. Musiikin peruuttamaton luontoyhteys on saanut aikaan verbaalisia tapoja kuvata musiikkia – vaikkapa 1700-luvun lopulla tärkeäksi noussut ajatus musiikkiteoksen ”orgaanisuudesta”¹ – millä on ollut merkittäviä seurauksia musiikin estetiikkaan. Käsitteet musiikin narratiivisuudesta ja ontologiasta ovat samoin kiinteästi sidoksissa musiikin luontosuhteeseen. Ennen kuin tulemme näihin teemoihin yksityiskohtaisemmin musiikkiesimerkkien kautta, voidaan yleisemmin todeta, että musiikkia on aina kuultu maailmallisena ja narratiivisena äänten virtailuna, ja toisaalta musiikin itsensä alkuperä ja ontologia on usein nähty jollain tavalla suhteessa luontoon. Musiikin mimeettisyys, sen kyky jäljitellä sekä konkreettisesti (esimerkiksi onomatopoeettisuus²) että symbolisesti (topiikka, affektiivisyys) ympäristöään ja ihmisluontoa itseään on tässä avainasemassa.

Tässä artikkelissa näkökulmamme musiikkiin ja luontoon on tätä alussa hahmoteltua yleiskuvaa rajatumpi, mutta tuo laaja, karkeasti edellä hahmoteltu historiallinen konteksti on syytä pitää mielessä käsittelymme taustalla. Syvennymme puheenvuorossamme erityisesti yhteen musiikin ja luonnon kohtaamisen kannalta keskeiseen ja pitkän historian omaavaan taidemusiikin topokseen, pastoraaliin.

-
- 1 Musiikin orgaanisuus on jo antiikista lähtöisin oleva idea, mutta 1700-luvun loppupuolella se nousi hyvin keskeiseksi teoskeskeisen estetiikan ominaisuudeksi. Lyhyesti tiivistäen teoksen esteettinen arvo alettiin nähdä suhteessa siihen, miten hyvin sen rakenne muistutti elävän organismin rakennetta. Tähän vaikutti tietysti myös luonnontieteiden asema jonkinlaisena tieteiden ihanteena. (Ks. yksityiskohtaisemmin Solie 1980, 148.)
 - 2 Onomatopoeettisuus on terminä peräisin kielitieteestä, jossa sillä tarkoitetaan äänneellistä ikonisuutta: sana jäljittelee äänneasunsa osalta ulkoista viittauskohdettaan (”Onomatopoeettinen”, Tieteen termipankki 2024). Musiikillisia esimerkkejä onomatopoeetikasta löytyy esimerkiksi Beethovenin *Pastoraalisinfonian* linnunlaulun ja ukkosmyrskyn kuvauksista.

Tarkastelemme musiikkianalyysin, kulttuurihistoriallisesti kontekstualisoivan lähiluvun sekä musiikin esittämisen kautta tapahtuvan analyysin kautta musiikin pastoraalisuuden ominaispiirteitä ja merkityskenttää kahdessa teoksessa: ranskalaisen Georges Auricin (1899–1983) *Trois Pastorales* -pianosarjassa (1920) ja Joonas Kokkosen *Pielavesi*-sarjassa (1939). Kysymme, minkälaista luontoon liittyvää topiikkaa ja musiikillisia merkityksiä liittyy näihin kahteen pianosarjaan. Auricin teoksen kohdalla meitä kiinnostaa myös se, missä mielessä sarjan kolme lyhyttä osaa ovat otsikkonsa mukaisesti ”pastoraaleja”. Musiikin kuulokuva ja partituuri eivät näytä vastaavan yleisiä, länsimaisen taidemusiikin traditiosta syntyviä mielikuvia pastoraalisuudesta. Tästä johtuen onkin kysyttävä: minkälainen tämän teoksen kohdalla on suhde genreen ja sen otsikkoon? Onko ”pastoraali”-otsikon tarkoitus Auricin teoksen kohdalla ohjata kuulijan kokemusta johonkin tiettyyn suuntaan tai joihinkin tiettyihin musiikillisiin yksityiskohtiin tai piirteisiin? Vai ohjaako otsikko itse asiassa jonkinlaisen ironian kautta täysin päinvastaiseen kuuntelukokemukseen? Pariisilaiset *Les Six* -ryhmän säveltäjät,³ Auric etujoukossa, olivat toki nokkeluuden, nenäkyyden ja ironian mestareita, ja onkin oikeutettua kysyä, onko *Trois Pastorales* -sarja vain yksi esimerkki tästä älyllisestä itsetietoisuudesta?

Joonas Kokkosen *Pielavesi*-sarja on vähän tunnettu, mutta viehättävä säveltäjänsä työ. 17-vuotiaana sävelletty teos herättää kysymyksiä ajankohtansa, vuoden 1939 joulunajan suhteen, ja se on säveltäjälleen selvästi myös ollut hyvin merkityksellinen – onhan se omistettu Joonas Kokkosen isoveljelle Veijolle ja tämän vaimolle Esterille, säveltäjän omistuksen mukaan muistona heidän luonaan vietetyistä kesäpäivistä. *Pielavesi*-sarja on siis oman aikansa kotimusiikkia, tosin tulkinnallisilta ja teknisiltä vaatimuksiltaan varsin huomattavaa. Sarja on kuitenkin musiikilliselta luonteeltaan ja syntyhistoriansa osalta nimenomaan yksityisen sfääriin sijoittuvaa taidetta, jolla genreinä on pitkä historia länsimaisen porvariston kulttuurihistoriassa. Tällaisen teoksen

³ Ryhmän muita jäseniä olivat Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) ja Germaine Tailleferre (1892–1983).

lajityyppiin liittyvän kontekstualisoinnin lisäksi on syytä kiinnittää huomiota teoksen musiikilliseen ilmeeseen, joka on sävyltään impressionistista⁴ mutta myös säveltäjän myöhemmästä tuotannosta tuttua vapaatonaalisuutta näyttäytyy. Kolmas analyysissä huomionarvoinen seikka on teoksen topiikka: onko Pielaveden maalaisidylli musiikissa maalailtuna ja kuvattuna? Voidaanko Kokkosen teosta pitää sisällöltään sodan kynnyksellä sävellettyinä eskapistisena pastoraalina?

Pastoraalin historiaa

Ennen musiikkiesimerkkeihin siirtymistä on kuitenkin syytä luoda lyhyt historiallinen katsaus pastoraali-termin historiaan ja merkityskenttään. Pastoraalilla on sen antiikin aikoihin ulottuvan historian aikana totuttu viittaamaan kirjalliseen, näyttämölliseen tai musiikilliseen genreen, joka kuvaa idyllistä luontoa ja maaseutua tai sijoittuu tarinansa puolesta senkaltaiseen ympäristöön. Pastoraalinen maisema tai mielikuva on idealisoitu ja postikorttimainen utopia, jossa on kuvastonsa osalta tiettyjä konventioita ja jopa kaavamaisuutta. Pastoraalissa käet kukkuvat, satakieli laulaa, joki virtaa ja rehti maalaisväki kokoontuu tansseihinsa, mutta kuvan ei tarvitse olla faktuaalinen – oikeastaan kuviteltu ja idealisoitu menneisyys, jopa eskapismi, on yksi tällaisen pastoraalisuuden ominaispiirre. (Monelle 2006, 13.) Pastoraali-teoksen sisään voi toki myös rakentua jonkinlainen ohjelmallinen kokonaisuus; useimmille on tuttu esimerkiksi Beethovenin kuudennen sinfonian (op. 68), Pastoraalisinfonian maalaisten juhlan keskeyttävä ukkosmyrsky, jonka laannuttua seuraa ”iloisten ja kiitollisten tunteiden” siivittävä ”paimenlaulu” (*Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*). Vastaavia, enemmän tai vähemmän musiikin ohjelmallisu-

4 Impressionismi on musiikin tyylihistoriallisena määreenä tai epookkikuvauksena hyvin väljä. Tässä yhteydessä viittaamme sillä sellaiseen sointiväri-keskeiseen ja kuvataiteesta, luonnosta ja mielikuvituksesta innoitusta saaneeseen 1900-luvun vaihteen musiikkityyliin, jota esimerkiksi Claude Debussyn (1862–1918) nähdään edustavan – siitäkin huolimatta, että hänen itsensä kanta tähän luonnehdintaan oli tunnetusti kielteinen. Impressionismi-termin historian ja sisällön monitahoisesta ja melko yksityiskohtaisesta esittelystä (ks. Pasler 2001).

teen viittaavia esimerkkejä länsimaisen taidemusiikin historiasta on helppo löytää.

Pastoraalin kohdalla olemme tekemisissä musiikillisen topiikan kanssa. Musiikilliset *topokset*, kuten metsästys, sodankäynti ja pastoraali, ovat semioottisia merkitysijöitä, joille on vuosisatojen saatossa vakiintunut tiettyjä musiikillisia ominaispiirteitä; pastoraalin osalta tulemme näihin myöhemmin tässä artikkelissa. Erilaisia topoksia on kymmeniä, ja niiden ”yksiköt” voivat olla hyvin erilaisia laajuudeltaan. Esimerkiksi itkemiseen viittaava, italialaisesta renessanssimadrigaalistista peräisin oleva *pianto*, laskeva pieni sekunti, on ytimeltään pelkistetyimmillään vain kahden nuotin motiivi, mutta samalla se assosioituu muihin topoksiin, vaikkapa kuolemaa merkitsevään *passus duriusculus*-bassokulkuun, joka soi esimerkiksi ”Didon valituksen” (Dido’s lament) pohjana Purcellin *Dido and Aeneas* -oopperassa päähenkilön lähestyessä traagista kuolemaansa. Toisaalta topos voi olla myös rytmisen: vaikkapa Schubertin *Erlkönig*-liedin pianosäestys operoi musiikillisesti ”uljaan hevosen” musiikillisella topiikalla. Myös sointiväri ja tietyt soittimet voivat rakentaa musiikillista topiikkaa. Torvet assosioituvat usein metsästyksen tai sodankäyntiin, huilut pastoraalisuuteen, urut kirkollisuuteen, ja niin edelleen. Lopulta topiikalla, kuten kaikella musiikin merkityksellä, on sosiaalinen, kulttuurinen ja historiallinen tausta. Musiikillisen topiikan tarkastelu onkin juuri tällaiseen musiikin merkityksen historialliseen verkostoon uppoutumista. (Monelle 2006, ix.)

Pastoraali-termillä on myös kristillisyyteen liittyviä konnotaatioita esimerkiksi ”hyvä paimen” -topiikan kautta. Pastoraalin ja ”pastoraalisuuden” – termiä käytetään siis myös attribuuttina kuten vaikkapa Beethovenin *Pastoraalisinfoniassa* – tunnistettavuus riippuu aina jonkinlaisesta vastakkainasettelusta ”taiteen” ja ”luonnon”, tai ”kaupungin” ja ”maaseudun” välillä. Pastoraali hahmottuu aina suhteessa vastakohtaansa, on se ”kaupunki”, ”sivistys”, ”kompleksisuus” tai jotain muuta kuulijan tuntemaa musiikin merkityskenttää. Tällöin kyseessä olevassa tekstissä hyödynnetään tunnistettavia tyyllillisiä keinovaroja, esimerkiksi *topoksia* (ks. myöhemmin) tai onomatopoeettisia musiikillisiä merkkejä. (Chew & Jander 2001.)

Tunnettuja varhaisen pastoraalimusiikin esimerkkejä ovat muun muassa 1200-luvun tunnetun truveerin Adam de la Hallen laulunäytelmä *Jeu de Robin et Marion*; 1300-luvulta kirkollisia näytelmiä painamiseen ja muine pastoraaliin viittaavine elementteineen tunnetaan useita. Luonto-tematiikka on jonkin verran näkyvissä myös keskiajan ja renessanssin maallisen laulun perinteessä (chanson ja frottola), mutta erityisen keskeiseen rooliin se asettuu italialaisen ja englantilaisen madrigaaliperinteen myötä. Oma tärkeä vokaalimusiikin lajityyppinsä on myös pastoraaliooppera, josta 1700-luvun esimerkkejä ovat mm. Johann Fuxin *Orfeo ed Euridice* (1715), Antonio Caldaran *Dafne* (1719) ja Joseph Haydnin *La fedeltà premiata* (1780). (Chew & Jander 2001, 219.)

Pastoraalissa kyse on siis musiikin kuvittelusta, symbolisesta tai imitoivasta suhteesta luontoon: representaatiosta, nostalgista ja kohdettaan idealisoivasta ilmaisusta. Tämän lisäksi musiikki on kuitenkin ulkomaailman lisäksi myös suhteessa aiempaan musiikkiin. Voidaan väittää, että kaikki musiikki on jossain määrin intertekstuaalista, sillä se viittaa aiempiin musiikkeihin, säveltäjiin ja konteksteihin. Tässä mielessä myös musiikin tekijyys on moniäänistä ja jaettua; se, kenen ”puheena” kuuntelemme musiikin kerrontaa, onkin itse ollut tahollaan kuuntelija ja välittäjä. Intertekstuaalisuuden käsite kehittyi nykyaikaisessa muodossaan vasta 1960-luvun lopulla kirjallisuuden tutkimuksessa Julia Kristevan toimesta (Kristeva 1967, 444; Sumelius-Lindblom 2019, 93). Manfred Pfisterin (1991, 210) mukaan ”erilaiset intertekstuaaliset käytännöt, jotka koskevat viittaaamista ja lainaamista, parafraaseja ja kääntämistä, jatkamista ja mukauttamista, parodiaa ja pilkkaa, kukoistivat jo kauan ennen postmodernismia, esimerkiksi myöhäisessä klassisessa Alexandriassa, renessanssissa, neoklassismissa, ja tottakai, ’klassisessa’ modernismissa.”

Näiden genreen rakentuneiden merkityskerrostumien ja konventioiden vuoksi ”pastoraali” antaa luvan odottaa jotain ”kulttuurista” ja ”sivilisaatiosta” poikkeavaa – korkeakulttuurin suunnasta katsottuna eksoottista toiseutta. Tällainen eksotisointi on tietynlaista kulttuurisen vallan käyttöä, sillä edustaahan ”pastoraali” jo lähtökohtaisesti yläluokan katsetta rahvaaseen, idealisoivaa ja idylliä etsivää valikoidua representaatiota. Tällaisesta ”kansan” näennäisen idealisoivasta

toiseuttamisesta löytyy suomalaisestakin kulttuurihistoriasta paljon esimerkkejä: esimerkiksi suomalaisen kansankulttuurin luonteenpiirteiksi säätyläistön perinteenkeräyksen ja taloudellisen tuen kautta valitsevat ”surullisuus, köyhyys ja nöyryys” ovat tästä esimerkkejä (ks. Laitinen 1986). Pastoraalin kohdalla vallankäyttö toimii samoin: se ei salli kuvauksen kohteessaan ristiriitoja tai anna tälle suunvuoroa. Se on ennen kaikkea tekijänsä mielikuva ja representaatio kohteesta, joka ei puhu takaisin.

Musiikkia on siis aina kuultu ympäröivään maailmaan liittyvänä ja narratiivisena äänten virtailuna. Avainasemassa tässä on musiikin mimeettisyys, kyky jäljitellä ympäröivää maailmaa ja ihmisluontoa. Affektit, musiikin puheenomaisuus, luonnonilmiöt ja ympäröivän arkipäivän äänet ovat kaikki tulleet osaksi musiikin merkityksellistä sisältöä. Musiikin abstraktisuuden vuoksi tuo mimesis on joko onomatopoeettista tai symbolista, jälkimmäisen kohdalla sopimuksenvaraista ja usein vuosisatojen myötä vakiintunutta. Ensin mainitusta, suorasta (onomatopoeettisesta) mimesiksestä esimerkkinä vaikkapa viiriäinen, satakieli ja käki, jotka Beethoven laittaa laulamaan *Pastoraalisinfoniansa* toisessa osassa, jopa nimeltä mainiten. Samaa suoraa mimesistä hän hyödyntää kuvatessaan musiikillisesti neljännen osan ukkosmyrskyä tai kirjoittaessaan kuvitellulle maalaispelimannilleen tämän juuri kuulun ensimmäisen osan tarttuvan tanssillisen pääteeman. Beethovenin tavoitteena oli kirjoittaa niin selkeästi kuvailevaa musiikkia, että ilman osien nimiä ja muuta verbaalista kuvaustakin kuulijalle syntyisi kuva siitä, mistä musiikissa on kyse. 1800-luvun alussa, Beethovenin aikalaistilanteissa, tämä varmaankin toteutui, mutta lieneekö tilanne vielä sama? Joka tapauksessa *Pastoraalisinfoniasta* on kahden vuosisadan myötä tullut niin läpikotaisin tuttu kulttuurinen teksti, kenties kaikkein leimallisoin pastoraali-lajityypin edustaja musiikkitraditiossamme, että koko kysymys saattaa olla irrelevantti.⁵

5 Näin arvelee Raymond Monelle (2006, 243). Jann Pasler (2001) tuo esiin kiinnostavan historiallisen yhteyden 1800-luvun ja myös sitä aiemman ohjelmamusiikin sekä 1900-luvun alun impressionismin välillä. Paslerin mukaan Beethovenin *Pastoraalisinfoniassa* oli monien aikalaiskuulijoiden mukaan kyse ensimmäisestä kerrasta kun aistein tavoitettava maailma tuli representoiduksi musiikissa. Kuten Pasler toteaa, tähän ei toki ollut

Pastoraali ja kitsch

Tämän tapaisen universaalien tunnistettavuuden ja kollektiivisen kokemisen kohdalla herää tarve pohtia, onko ”pastoraalinen” taidemusiikki mimeettisyydessään ja denotatiivisuudessaan, kielenulkoiseen maailmaan viittaavassa (yleisessä) merkityksessään, kitschiä ja voiko taidemusiikin kohdalla ylipäätään puhua kitschistä (ks. Kulka 1994, 78–80)? Samalla kun tiedostamme kaupallisen grafiikan innoittaman 60-luvun pop-taiteen arvostuksen kitschiä kohtaan (ibid. 82–83), tässä artikkelissa harjoittamamme näkökulmamme kitschiin noudattaa Kulkan taidetta arvottavaa näkemystä (ibid. 8), jossa

- 1) kitsch edustaa esteettistä kategoriaa;
- 2) oletetaan, että kitsch on esteettisesti vajaavaista; ja
- 3) kytketään taiteen käsite arvon käsitteeseen (ts. jotkut teokset ovat parempia tai huonompia kuin toiset).

Kulkan (ibid. 34) määritelmässä (kuvalliselle) kitschille sen tulee

- 1) esittää kohteita tai aiheita, joita pidetään yleisesti kauniina tai joilla on selvä tunnelataus;
- 2) näiden kohteiden ja aiheiden tulee olla välittömästi tunnettavia; ja
- 3) kitsch ei oleellisesti rikastuta esittävään aiheeseen liittyvää assosiaatiota.

Kulkan määritelmän perusteella myös taidemusiikista voi löytää ei-toivottavia kitschmäisiä piirteitä. Nämä kytkeytyvät luontevasti erityisesti taidemusiikin keskinkertaiseen kuuntelemiseen ja sosiaaliseen normistoon (vrt. Theodor Adornon kuuntelijatypologia),⁶ kuten

paikkansapitävä arvio, sillä jo renessanssin ja barokin säveltäjät (kuten Janequin, Byrd, Marais, Telemann, Rameau ja Gluck, jotka Pasler erityisesti mainitsee) olivat ilmaisseet luonto-tematiikkaa ja luontoon liittyviä emootioita tai affekteja musiikissa.

6 Adorno jakoi musiikinsosiologiassaan musiikin kuuntelijatyypit kahdeksaan heidän edustamansa musiikillisen kompetenssin mukaisesti: asiantuntija (Expert), hyvä kuuntelija (guter Zuhörer), sivistyksen kuluttaja (Bildungskonsument), emotionaalinen kuulija (emotionaler Hörer), vanhan musiikin kuuntelija (Ressentiment-Hörer),

yleisesti hyväksytyyn kauneuden vaatimukseen; tunnelataukseen, jossa tietynlaisen musiikin oletetaan herättävän tietynlaisia reaktioita; taidemusiikin välittömään tunnistettavuuteen ja viihdyttävyyteen; sekä pitäytymiseen aiheeseen liittyvien assosiaatioiden piirissä eli ei-abstraktissa ohjelmallisessa musiikissa.

Kysymys kitschistä taidemusiikin kohdalla mahdollisena esteettisenä kategoriana on olennainen, sillä pastoraali yhtenä vanhimmista topoksista ja universaaleimpina pidetyistä musiikillisen viittaamisen kohteista täyttää helposti kitschin määritelmän semanttiset, esteettiset ja emotionaaliset ennakkoehdot. Suoraviivaista vastaamista kysymykseen vaikeuttavat kuitenkin taidemusiikin pitkälle ulottuvat historialliset lonkerot, kuten musiikillisten traditioiden aika- ja paikkasidonnaisuus, hienovarainen tapauskohtaisuus ja säveltäjän intentiot. Beethoven tai nuori Joonas Kokkonen olivat tuskin huolissaan musiikkinsa leimautumisesta kitschiksi, vaan sävelsivät vilpittömästi henkilökohtaiseen luontokokemukseensa nojaavaa musiikkia, oman aikansa, kulttuurinsa ja traditionsa edustajina.

Vastaavasti on syytä olettaa, että kanonisoitu länsimainen taidemusiikki ennen ensimmäistä maailmansotaa edusti ranskalaisen neoklassisimin⁷ ”edunvalvojille” ja säveltäjille suurelta osin ”kitschiä”, vaikka käsite ei ollut vielä ranskalaisessa kontekstissa vakiintunut. Kitsch-termi tuli käyttöön taidemaalareiden ja taidekauppiaiden toimesta vasta 1860- ja 70-lukujen Münchenissa, synonyyminä halpamaiselle taiteelliselle tuotokselle (Calinescu 1977, 234). Ranskalaisen neoklassismin antiromanttista ”käänteisestetiikkaa” noudattava Georges Auric

Jazz-kuulija (Jazz-Hörer), viihdekuuntelija (Unterhaltungshörer) ja antimusikaalinen (Antimusikalischer). (Adorno 1975; ks. myös Halme 1999.) Adorno korostaa näiden tyyppien heuristista luonnetta, eikä väitä niillä olevan suoraa empiristä vastetta ympäröivässä maailmassa.

7 Ranskalaisella neoklassismilla tarkoitamme ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinnutta klassisen musiikin suuntausta, jossa harjoitettiin erilaisia intertekstuaalisia (tekstien välisiä) viittaamistapoja, eksperimentaalista musiikkiestetiikkaa ja ilmaisun muotoja, kuten suoruutta, huumoria, ironiaa ja vieraannuttamista. Ranskalaisessa neoklassismissa myös sulautettiin populaareja vaikutteita klassiseen musiikkiin sekä luotiin vaihtoehtoisia lähestymistapoja niin musiikkiin, esittämisen estetiikkaan kuin musiikinteoriaan (Sumelius-Lindblom 2020, 125).

saattoi hyvinkin olla huolissaan leimautumisesta oman toimintaympäristönsä vanhentuneisiin ja ei-haluttaviksi julistettuihin esikuviin, kuten Beethoveniin. Tätä näkökulmaa perustelee Jean Cocteau'n taidemanifesti *Le Coq et l'Arlequin* (1918/1921), jossa Cocteau asetti nationalistiset ja esteettiset raamit oman aikansa ”uudelle” ranskalaiselle musiikille. Saksan ja saksalaisuuden vastaisuus, samoin kuin Erik Satien ”yksinkertaisuuden estetiikka” olivat tässä keskeisessä roolissa (Sumelius-Lindblom 2016, 35). Cocteau (ibid. 16) kirjoittaa: ”Meidän täytyy olla selkeitä väärinymmärretyssä fraasissa ’saksalainen vaikutte’”. Ranskalla oli taskut täynnä siemeniä ja se huolettomasti läikytti niitä kaikkialle. Saksa poimi siemenet, kantoi ne pois Saksasta ja kylvi ne kemiallisesti käsiteltyyn maaperään, josta kasvoi hirviömäisiä kukkia ilman tuoksua. Ei ole yllättävää, että tämä äidillinen vaisto sai meidät tunnistamaan pilatun kukkaparan ja johdatteli meitä säilyttämään sen todellisen muodon ja tuoksun.”

Hermeneuttiset ikkunat

Musiikintutkija Lawrence Kramer on luonut käsitteen *hermeneuttinen ikkuna* (hermeneutic window) kuvaamaan musiikin merkityksellistymisprosessin luonnetta. Käsitteen avulla hän pyrkii teoriassaan vastaamaan kysymykseen siitä, miten ja minkälaisen tekijöiden kautta musiikin merkitykset aktualisoituvat sen vastaanotossa ja tulkinnassa. Tämän käsitteen kautta Kramer viittaa kaikkiin niihin kulttuurisisiin ja historiallisissa verkostoissa syntyviin viittausuhteisiin, joiden kautta musiikkiteos tulee merkitykselliseksi kuulijan kokemuksessa. Kramerin (1990, 9) mukaan musiikkikokemuksessa aktualisoituvia hermeneuttisia ikkunoita on vähintään kolmenlaisia. Ensinnäkin musiikkiin yhdistyy tekstiä, esitysohjeita, merkintöjä partituuriin ja teoksen tai sen osien otsikoita. Näitä Kramer nimittää tekstuaalisiksi liitteiksi (textual inclusions). Toisena hermeneuttisena ikkunana Kramer (ibid. 10) nimeää sitaattiliitteet (citational inclusions). Näitä ovat esimerkiksi musiikkiteosten nimet, jotka assosioivat kulloisenkin kokonaisuuden kirjallisen tai visuaalisen teoksen, paikan ja historiallisen ajan tai tapahtuman kanssa. Tällainen assosiaatio voi myös syntyä tyyllisten

alluusioiden, ironian tai parodian kautta. Kolmantena hermeneuttisen ikkunan lajina Kramer esittelee rakenteelliset troopit (structural tropes). Nämä ovat kussakin kulttuurisessa ja historiallisessa viitekehksessä olemassa olevia, eri taiteenlajeissa löytyviä teoksen rakenteeseen liittyviä prosesseja ja konventioita, jotka jo itsessään toimivat merkitystä tuottavina elementteinä. Esimerkkeinä rakenteellisista troopeista Kramer esittelee säveltäjän tai kirjailijan sitaatit omista aiemmista teoksistaan; esimerkiksi Schubertin a-mollikvartetton (D. 804) Andante-osan levollista idylliä seuraa kolmannessa osassa sitaatti Schubertin aiemmasta laulusta, tarkemmin ottaen Schillerin säkeestä ”Schöne Welt, wo bist du?”. Pelkästään tällä lyhyellä sitaatilla Schubert osoittaa koko aiemman postikorttimaisen idyllin illuusioksi ja tuo teokseensa monitasoista ilmaisuja. (Kramer 1990, 12.)

Teoksen genre, siis tässä tapauksessa pastoraali, on itsessään historiallinen ja sosiaalinen kehys, joka asettaa tietynlaisen odotushorisonnin kuulijan kokemukselle ja merkitysten syntymiselle. Nicholas Cook (2001, 192) on painottanut analysoitavan teoksen yhtenäisyyden ja rakenteellisten konventioiden ”katkoksia” musiikin merkitysten syntymisen kannalta olennaisina. Toisin sanoen, täysin odotusten ja konventioiden mukaisesti etenevä teos saattaa sen vastaanotossa (tai analyysissä) merkityksellistyä pitkästyttävänä tai ennalta-arvattavana, kun taas yllätykset ja poikkeamat herättävät kokijan uteliaisuutta ja mielenkiintoa ja kutsuvat merkityksenantoon. Tällaisesta hankauksesta odotusten ja niistä poikkeamisen kanssa on kyse ensimmäisessä musiikkiesimerkissämme, Georges Auricin *Trois Pastorales* -teoksessa. Pastoraali-topiikkaa musiikissa leimaavat stereotyyppisesti tietynlaiset musiikin piirteet, joihin edellä jo viittasimme – harmonian staattisuus, urkupisteet, kolmijakoinen rytmikka, maalaiselämä, metsästyks, ja niin edelleen (ks. yksityiskohtaisemmin Monelle 2006) – ja jos ”pastoraaliksi” otsikoidussa teoksessa ei ole kuultavissa lainkaan näitä musiikin piirteitä, on musiikissa tyypillisimmin kyse lajityyppiin kohdistuvasta ironiasta tai parodiasta.

Georges Auric ja pastoraalin ironia

Ensimmäinen maailmansota kosketti voimakkaasti myös taiteen kenttää ja toimi vedenjakajana aiemmin ”luonnollisena” pidettyyn ja inhimilliseen. Monet taiteilijat kokivat, että paluuta aiempaan ei ollut, ja etenkin Ranskassa useat taiteen ryhmittymät manifestoivat 1920-luvun taitteessa äänekkäästi omia uusia periaatteitaan. Kaiken kaikkiaan sodan kauhut aiheuttivat psykologisen, etäännyttämiseen ja rationaalisuuteen tähtäävän vastareaktion. Kuten Timo Kaitaro (2001, 11) toteaa, avantgardeliikkeitä yhdistävänä – ja niitä muista modernismin taidesuunnista erottavana – piirteenä voidaan pitää pyrkimystä purkaa moderniin kulttuuriin liittyvää taiteen ja esteettisen autonomiaa, taiteen eriytymistä muista elämänaloista.

Taiteilijapariskunta Amédée Ozenfant ja Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) julistivat vuoden 1918 manifestissaan *Après le cubisme* uudet periaatteet niin ranskalaisen modernismin taide-estetiikalle kuin luonnon ja taiteen välisille ilmenemismuodoille. 1800-luvun musiikissa ja taiteessa inhimillisen, yksilöllisen kokemuksellisuuden korostuminen sai väistyä samankaltaisuutta, arkipäiväisyyttä (ks. myöhemmin) ja staattista ilmaisuia ihannoivien ideologioiden tieltä. Purismi kehittyi suorana vastineena sodan sekä taiteellisiin että historiallisiin olosuhteisiin ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Pariisissa, ja se toteutui ennen kaikkea arkkitehtuurissa ja maalaustaiteessa. Purismi puolusti perinteistä klassismia keskittymällä puhtaisiin geometrisiin muotoihin ja omaksui samalla uusimman teknologian, uudet materiaalit ja futurismin kone-estetiikan (Eliel 2002, 12; Sumelius-Lindblom 2016, 25). Purismin teeseistä nouseva kritiikki on väkevää ja pyrkii kumoamaan siihenastisen luonnon representoimisen (”luonnollisuuden”) periaatteet sekä taiteen ekspressiivistä ilmaisevuutta, ”alkuperäisyyttä” ja ilmaisullista vapautta koskevat lähtökohdat.⁸

8 Purismin manifesti edustaa lähtökohtaisesti vastakohtaista näkökulmaa Arthur O. Lovejoyn lähes ikoniseen taiteen ja luonnon välistä suhdetta kuvaavaan esseeseen ”Nature as aesthetic norm” (1927), jossa Lovejoy esittelee viisi taiteen ja luonnon välistä suhdetta kuvaavaa peruskategoriaa.

PURISMI ei usko, että paluu luontoon tarkoittaisi paluuta kopioimaan luontoa; PURISMI pelkää eriskummallista ja ”alkuperäistä”. Se etsii puhtaita elementtejä, joista muodostaa organisoituja maalausksia, jotka näyttävät luonnon itsensä tekemiltä; Maalauksen arvo on riippuvainen kuvataiteen elementtien erottamattomista ominaisuuksista, ei niiden esittävästä tai kerronnallisista ulottuvuuksista; PURISMI ei ilmaise muunnelmia, vaan sitä mikä on muuttumattontta. Teos ei saisi olla sattumanvarainen, poikkeuksellinen, impressionistinen, kilpailumielinen, epäorgaaninen, pittoreski, vaan ennemminkin yleinen, staattinen ja pysyvän suhteen ilmaisullinen (Ozenfant & Jeanneret 2002 [1918], 165–166; Sumelius-Lindblom 2016, 26–27).

Kuten purismin manifestista voidaan todeta, 1920-luvun ranskalaisen modernismin antiromanttiset liikkeet heijastelivat sodan jälkeistä ilmapiiriä, jota leimasivat kyynistyminen, snobismi ja älyllisyyden korostaminen. Perustavanlaatuisia inhimillisiä rakenteita, kuten musiikin siihen asti symbioottista luonto-ontologiaa ja inhimillisen kokemuksen keskeisyyttä haastettiin ja vähäteltiin. Tämä nähtiin uudessa modernistisessa valossa väljähtyneenä ja vanhentuneena, kauneutta fantisoivana ja ylikorostavana. Ranskalainen modernismi luopuikin musiikin kannalta ankarimmassa, neoklassisessa muodossaan luontoaiheista ja luonnon representoimisesta sen aiemmassa merkityksessä, sekä samalla ns. luonnollisesta, ekspressiivisestä ilmaisusta. Impressionismia ja luontomimesistä kaiken kaikkiaan pidettiin (nykypäivän termein ilmaistuna) ”banaalina kitschinä”, ja uusia esikuvia haettiin koneistuneesta arkipäivästä ja arkipäivän äänistä.

”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuoksut; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MUSIIKKIA”⁹, julisti Jean Cocteau taidemanifestissaan *Le Coq et l'Ar-*

9 Arkipäivän musiikkia ei voi määritellä suorasanaisesti, vaan se näyttäytyy Cocteaulle eri muodoissaan useissa *Le Coq et l'Arlequinin* aforismeissa. Arkipäivän musiikki edusti Cocteaulle synonyymiä ranskalaisen modernismin uusille esteettisille arvoille, joissa musiikki ei sisältänyt ”jäänteitä” 1800-luvusta tai vuosisadan vaihteen impressionismista (Sumelius-Lindblom 2023,113).

lequin kesällä 1918. Cocteau halusi nationalistisessa (ja esteettisessä) mielessä puhdistaa ranskalaisen musiikin saksalaisista ja venäläisistä vaikutteista, jotka symboloivat hänelle romanttista ja symbolistista esteetiikkaa (Roust 2020, 43). Uusi arkipäivän musiikin esteettinen ideaali nousi *l'esprit nouveausta*, Pariisin yleistäiteellisestä ja taiteiden välisestä antiromanttisesta ilmapiiristä, joka heijastui tiettyjen Pariisissa vaikuttaneiden säveltäjien neoklassiseen tyyliin.¹⁰ Arkipäivän musiikki sai vaikutteensa pariisilaisesta katukulttuurista kuten kaupungin sirkuksista, katumarkkinoista, elokuvista ja *music hall* -perinteestä (*ibid.*, 44). Runoilija Guillaume Apollinaire viittasi *l'esprit nouveaulla* klassisiin arvotekijöihin:

Epäjärjestys vaivaa Ranskaa. Ihmiset toivovat periaatteita ja ovat kauhuissaan kaaoksesta... Uusi henki viittaa ennen kaikkea suuriin klassisiin arvotekijöihin, järjestykseen ja velvollisuuteen, joissa ranskalainen henki on ylpeästi manifestoitu. Uusi henki on juuri tätä aikaa, jota nyt elämme. (Apollinaire 1918; teoksessa Eliel 2002, 23.)¹¹

Muutokset ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä yhteiskunnassa ja taiteen estetiikassa auttavat ymmärtämään ranskalaisen Georges Auricin pianoteosta *Trois Pastorales*, joka (1919/20) poikkeaa mitä suurimmassa määrin pastoraalin vuosisatojen mittaan rakentuneista esteettisistä ominaisuuksista ja kuulonvaraisista ennakko-odotuksista. Teos asettuu Kramerin (*ibid.*) teorian puitteissa tarkasteltuna esittelemistämme järjestyksessä toiseen hermeneuttiseen ikkunaan (sitaattiliitokset), jossa säveltäjä ikään kuin tarkastelee pastoraalia sitaatinomaisesti ennen kaikkea otsikkotasolla, mutta myös tiettyjen tyylillisten alluusioiden sekä ironian ja parodian näkökulmista.

10 Ranskalaista neoklassismia edustavat *Les Six* -ryhmän säveltäjien lisäksi Erik Satie ja Igor Stravinsky (mm. Sumelius-Lindblom 2020).

11 Siteeraus on peräisin Apollinairen vuonna 1917 pitämältä yleisöluennolta ”L'esprit nouveau et poètes”. Tämä julkaistiin postuumisti Apollinairen kuoleman jälkeen joulukuussa 1918 ranskalaisessa kirjallisuuslehdessä *Mercure de France*.

Auric oli Pariisin konservatorion opiskelijoista koostuvan *Les Six*-ryhmän nuorin jäsen ja Cocteau omisti hänelle edellä mainitun manifestinsa.¹² Sen lisäksi, että Cocteau laski ranskalaisen musiikin tulevaisuuden Auricin (ja muiden nuorten *Les Six*-ryhmän nuorten säveltäjien varaan) varaan, esipuhe tiivistää Cocteaun pyrkimyksen luoda uusi (taide)suuntaus yhdistämällä kansalliset tavoitteet esteettisiin päämääriin (Sumelius-Lindblom 2016, 34):

Tarjoan nämä [muistiinpanot, nuotit] sinulle, koska sinun ikäisesi muusikko julistaa sukupolvensa rikkautta ja ylväyttä, joka ei enää virnistele tai verhoudu naamioon tai piiloudu tai välttele, eikä pelkää ihailla tai seisoa sen takana mitä ihailee. Se vihaa paradoksia ja eklektismiä. Se halveksuu heidän hymyään ja häivyttettyä eleganssiaan. Se myös karttaa mahtavuutta. Siitä syystä kutsun sitä Saksasta pakenemiseksi. Eläköön Kukko! Alas Harlekiini! (Cocteau 1918/1921, 1.)

”Saksasta pakeneminen” on Cocteaun ohjelmajulistuksessa keskeinen, nuoria ranskalaissäveltäjiä esteettisesti velvoittava teesi ja se esiintyy eri muodoissaan läpi manifestin. Näin ollen on syytä olettaa, että *Trois Pastoralesin* otsikoinnin vahva Beethoven-assosiaatio on ensisijaisesti parodiaa paimenidyllin topiikkaa ja muuta luontomimesistä kohtaan. Auricin keinot pastoraali-idean hämmentämiseen tai uudelleenkeksimiseen ovat nekin poikkeavia ja ennen kaikkea ylevyyttä vieroksuvia. Siinä, missä pastoraali- tai yleensäkin luontoaiheiset teokset aikakaudesta ja tyylistä riippumatta pyrkivät usein jonkinlaiseen viittaussuhteeseen luontoaiheiden ja tunnistettavien mielikuvien suuntaan, *Trois Pastorales* tuntuu ottavan tavoitteekseen nimenomaan ohjelmallisuudesta irtautumisen. Teoksen kantaaottamaton, niukka, lakoninen ja humoristinenkin ilmaisu etenee riippumattomana ja irrallisena velvoittavasta otsikoinnistaan, ja luo samantapaisen ristiriitaisen vaiku-

12 Syynä tähän arvonantoon olivat Auricin kanssa käydyt keskustelut ja väittelyt Apollinaiuren määrittelemän *l'esprit nouveaun* suuntaviivoista musiikissa (Roust 2020, 44).

telman kuin abstraktia nykytaidetta edustavalle taulu, jolle on annettu tarkkarajainen, traditionaalinen otsikko.

Trois Pastorales noudattaa kolmen osansa tempojen ja karaktäärien-sä osalta konventionaalista nopea-hidas-nopea-muotoa. Sen musiikillinen sisältö edustaa *l'esprit nouveauille* tyypillistä paradoksaalisuutta olla kuulostamatta perinteisessä mielessä ”modernilta”, vaan leimaavia tekijöitä ovat ennemminkin tonaalisuus (tai polytonaalisuus), muodon suppeus, leikkisyys ja ilmaisun suoraviivaisuus. (Sumelius-Lindblom 2023, 112). Nämä toteutuvat teoksen soittotavoissa rytmisyyden ja esitysmerkintöjen, kuten aksentoitujen dissonanssiharmonioiden erityisen tarkkana toteuttamisena. Ranskalaiselle neoklassismille tyypilliseen tapaan 1800-luvun pianokirjallisuudesta perittyjä *espressivo*-voittoisia *bel canto*¹³ -soittotapoja ei harjoiteta sellaisinaan edes keskiosan ”pastoraalisessa” ympäristössä. Käytännössä tämä tarkoittaa pyrkimystä kirkaaseen ja selkeään sointiin, rytmisesti täsmälliseen ajankäyttöön *rubaton* sijaan sekä melodialinjan hillittyyyn muotoiluun lavean ja laulavan *bel canto* -tyylin sijaan.

Ensimmäinen osa on otsikoitu pastoraali-lajityypin kontekstissa hätkähdyttävästi *Vif et rude* (Nopeasti ja rujosti), jossa pentatonisuuteen taipuva melodia etenee staccatomaisen basso-ostinatton säestyksellä katkeamattomana, kiirehtivänä ilotteluna kohti hitaampaa, kömpelösti liikehtivää keskijaksoa. Ensimmäinen osa voisi sopia taustamusikiksi teollistuvasta kaupungista kertovaan mustavalkoiseen mykkäelokuvaan, mutta varsinaista luontokosketusta, maaseudun rauhaa, luonnon ääniä tai ylevöitymistä musiikissa ei tavoitella.

Kolmijakoinen toinen osa *Modérément animé et dans un sentiment très calme* etenee rauhallisen keinuvasti vailla ekspressiivisyyden häivää. Musiikki assosioituu *barcaroleen*, venelauluun, joskin ranskalaisen neoklassismin radikaaleimmat ja antiromanttisimmat edustajat

13 Satu Paavola (2018, 100) on käsitellyt tohtorintyössään pianistin *bel canto* -soittotapaa, joka liittyy kauniin laulavan soinnin, virtuositeetin sekä melodian joustavan ajallisen muotoilun harmonista yhdistelmään. Paavolan mukaan *bel canto* -tyylisellä soittotavalla pianisti pyrkii tarjoamaan kuulijalleen muun muassa samettisen miellyttävää, laullista kuulotuntumaa, korvia hiveleviä pianissimoita, päätähuimaavia koloratuurikuvioita ja emotionaalista koskettavuutta.

The image shows a piano score for the piece 'Vif et rude'. The score is written for piano (PIANO) and is in 2/4 time. It features a treble and bass clef. The music is marked with a forte dynamic (ff) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'v'. The score is divided into three systems of staves.

Esimerkki 1. *Trois Pastorales* -teoksen avausosan alkutahdit. © 1920 Editions Max Eschig. Julkaistu Hal Leonard Europen luvalla.

(joihin nuori Auric lukeutui), todennäköisesti välttelivät vesielementtiin viittaamista ”vakavassa mielessä” aihepiirin impressionistisuuden vuoksi (ks. Cocteau 1918/1921, 19). Säestyksen D-urkupiste tuo mieleen Beethovenin *Pastoraalisonaatin* (op. 28) alun, joka tosin on Auricin teoksesta poiketen duurissa. Auricin musiikkia tässä toisessa osassa voisi joka tapauksessa luonnehtia ajattoman kauniiksi, ja tunnelmassa on jo häivähdys modernisoitua ”pastoraalisuutta”. Aivan erityisesti toinen osa noudattaa ilmaisuja, joilla Cocteau (1918/1921, 20) luonnehtii Satien musiikkia, ja asettaa samalla ideaaleja uudelle ranskalaiselle musiikille: ”Satie opettaa sitä, mikä meidän ajallamme on suurinta rohkeutta, yksinkertaisuutta; Satie on improvisoijan vastakohta. Vaikuttaa siltä kuin hänen teoksensa olisivat ennalta valmistettuja ja että hän pikkutarkasti purkasi ne, nuotti nuotilta.”

A-B-A-muotoinen kolmas osa *Très vif et très net* on karakteriiltään välinpitämättömän leikkisä, korostuneen rytmikäs ja infantiili.

Tasajakoinen leikkirytmii kääntyy osan edetessä leikkisotilasmaiseksi marssirytmiksi. Samantapaista sotilasaiheilla ilottelua esiintyy Auricin myöhemmässä nelikätisessä pianoteoksessa *Cinq bagatelles* (1925).

Modérément animé et dans un sentiment très calme

PIANO

Esimerkki 2. *Trois Pastorales* -teoksen toisen osan barcarolle-tyyppistä tekstuuria. © 1920 Editions Max Eschig. Julkaistu Hal Leonard Europen luvalla.

Très vif et très net

PIANO

Esimerkki 3. *Trois Pastorales* -teoksen päätösoosan alku. © 1920 Editions Max Eschig. Julkaistu Hal Leonard Europen luvalla.

Kolmannessa osassa ei palata aiempien osien musiikilliseen materiaaliin tai karaktääreihin (marssitoposta lukuun ottamatta), ja musiikki loppuu lyhyen loppunousun jälkeen yllättäen, kuin seinää päin.

Trois Pastoralesin pidättäytyminen luontoon sidotuista ohjelmallisista ennakko-oletuksista ja perinteisistä musiikillisen merkittävyyden kriteereistä (esimerkiksi muodon, estetiikan, teknisen vaativuuden tai ilmaisun koskettavuuden suhteen) avaa uuden näkökulman teoksen narratiivisuuteen. Lyhytaikaisen, mutta avantgardistisessa toisinajat-

Example 4 consists of three systems of piano music. The first system features a treble clef with a *mf* dynamic and the instruction *très léger*. The second system features a bass clef with a *mf* dynamic and the instruction *la basse*. The third system features a treble clef with a *pp* dynamic and the instruction *8e basse.....*

Esimerkki 4. Päätösoosan marssirytmikkaa. © 1920 Editions Max Eschig. Julkaistu Hal Leonard European luvalla.

Example 5 consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef with dynamics ranging from *mf* to *f*. The second system features a treble clef with a *ff* dynamic.

Esimerkki 5. Teoksen lopputahtit. © 1920 Editions Max Eschig. Julkaistu Hal Leonard European luvalla.

telussaan merkittävän musiikillisen ajanjakson, ranskalaisen neoklassismin edellä mainittu ”arkipäivän estetiikka” kiteytyy tähän Auricin pianoteokseen, jossa Auric lunastaa Cocteaun asettamat ehdot ”uudelle

ranskalaiselle musiikille” niin esteettisessä kuin nationalistisessä mielessä:

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

Kanssamme, jokaisen tärkeän taideteoksen takana on talo, lamppu, keittolautanen, takkatuli, viini ja piiput. (Cocteau 1921, 7.)

Trois Pastoralesin sisäiset intentiot vastaavat myös Kulkan (1994, 79) esittämään kysymykseen vailla denotatiivisia elementtejä olevan musiikkiteoksen kitschmäisyydestä. Vaikka teos on otsikoitu perinteitä kunnioittaen, sen musiikillinen ja emotionaalinen sisältö pysyy otsikosta ja ennakko-olettamuksista irrallisena, abstraktina, kriittisenä ja ei-denotatiivisena. Samalla se tulee välttäneeksi musiikilliseksi kitschiksi leimautumisen.

Joonas Kokkonen: *Pielavesi-sarja*

Suomalainen luonto musiikin merkityskehyksenä

Suomen luonto ja kansallismaisema olivat 1930- ja 1940-luvuilla suomalaisen musiikin merkityksen tarkastelussa keskeinen tulkintakehys, ja näin ollen aiemmin mainittuihin Kramerin hermeneuttisiin ikkunoihin liittyy tuon ajan suomalaista musiikkia tarkasteltaessa selvästi vahva historiallinen ulottuvuus. Jean Sibelius oli tuossa vaiheessa säveltäjänä jo miltei vetäytynyt Ainolan hiljaisuuteen ja hänen hahmonsäilytyksensä oli alkanut institutionalisoitua (ks. Huttunen 2023, 75), mihin viittaa myös Kokkonen oma luonnehdinta Sibeliuksesta etäisenä hahmona, joka ”ei oikein ollut ihminen, hän oli enemmänkin semmonen puolijumala, johon suhtauduttiin hyvin kunnioittavasti” (sit. Hako 2001, 19). Sibeliuksen ikoninen asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa perustui resection tasolla hänen musiikkinsa luontosuhteeseen, joka koettiin useilla tahoilla jopa velvoittavana. Kokkonen itsekin on todennut jälkikäteen, että *Pielavesi-sarjan* säveltämisen aikoihin ”kuului asiaan,

että koska Sibeliuksen oli luonnon inspiroima, kaikkien suomalaisten säveltäjien piti myös saada inspiraationsa luonnosta” (Hako 2001, 31). Tällä luontosidoksella oli 1930-luvun Suomessa myös poliittiset ulottuvuutensa, joihin tulemme hetken päästä yksityiskohtaisemmin.

Aikalaiskuulijat etsivät Sibeliuksen musiikista sidosta kansalliseen maisemaan ja kansanluonteeseen. Toivo Haapanen, kapellimestari ja yksi varhaisia suomalaisen musiikkitieteen pioneereja, kuvailee kotimaisen musiikin historian ensimmäisessä yleisesityksessään *Suomen säveltaide* (1940) Sibeliuksen neljättä sinfoniaa musiikiksi, jossa ”luonnonpalvoja Sibelius” tuo ”lähinnä luonnon ympäristön mieleen: kostea, laaja maisema, jonka yllä sumupilvet hitaasti liikehtivät, muuttaen muotoaan ja sallien kirkkaampien värien silloin tällöin leimahtaa esiin” (Haapanen 1940, 111). Haapasen historiankirjoitus on nationalistista ja ajan henkeen sopivasti luonnonhermeneutiikkaan nojautuvaa. On oppihistoriallisesti kiinnostavaa, että nimenomaan musiikin hermeneutiikka¹⁴ muovautui Suomessa kansallisiin tarkoituksiin, erityisesti musiikin luontosuhteen selvittämiseen. Musiikin suhde luontoon ja musiikin kansalliset merkitykset myös yhdistivät suomalaista ja saksalaista 1930-luvun musiikkitiedettä. Molemmassa ympäristöissä ajatus musiikin ohjelmallisuudesta oli tärkeä näkökulma musiikkiin ja sen merkitykseen. Suomalaisen musiikintutkimuksen 1930- ja 1940-lukujen oppihistorian kohdalla voi hyvällä syyllä todeta, että ”luonto” on siinä poliittisesti latautunut käsite. Musiikin suhde suomalaiseen luontoon oli tärkeä hermeneuttinen lähtökohta niin tutkimuksessa kuin populaarimassakin kirjoittelussa, ja tällä on selvästi transnationaalisia yhtymäkohtia erityisesti suomalaisen musiikintutkimuksen Saksa-suhteisiin. On kiinnostavaa, että esimerkiksi saksalainen kapellimestari Helmuth Thierfelder (1897–1966) onnittelee Sibeliusta tunnetussa avoimessa kirjeessään vuonna 1935 tämän musiikin ”alkuvoimasta” ja ”kansallisesta sävelkielestä”, joka ei ”omassa luonteikkuudessaan hetkeäkään kiellä rotunsa erikoisuutta” (Thierfelder 1935, 178). ”Luontoa! Ei mi-

14 Musiikin hermeneutiikan oppihistoria 1800-luvulla henkilöityy esimerkiksi Wilhelm Heinrich Wackenroderin (1773–1798), E. T. A. Hoffmannin (1776–1822), Arthur Schopenhauerin (1788–1860), ja A. B. Marxin (1795–1866) työhön.

tään muuta kuin luontoa!”, on Thierfelderin näkemys Sibeliuksen musiikin suuruudesta, sillä kaikki siinä on ”maahan ja luontoon liittyvää” (Thierfelder 1935, 178). Musiikin ”luonto” ja ”luonnollisuus” on tuon ajan musiikkidiskurssissa paitsi poliittista puhetta myös musiikin korkean laadun ja autenttisuuden kriteeri. Samalla ”luonto” ja ”luonnollisuus” ovat kuulijan ja tutkijan tapoja etsiä säveltäjäpersoonaa soivan musiikin takana. Koska musiikki – esimerkiksi Sibeliuksen musiikki – kuultiin nimenomaan suomalaisen luontoon liittyväksi, voidaan päätellä, että tämän sidoksen ymmärtämisen ajateltiin edellyttävän ”suomalaisuutta” itseään, kansalaisuutta ja kulttuurista kompetenssia. Tässä mielessä musiikin ”luonto” ei ollut tuolloin, kuten se ei ole nykyisinkään, pelkätään kutsuva ja syleilyyn kietova osatekijä vaan potentiaalisesti myös kulttuurisesti poissulkeva musiikin piirre.

Onko Joonas Kokkosen 17-vuotiaana kirjoittamaa nuoruudenteosta *Pielavesi-sarjaa* mielekästä kytkeä tällaiseen kulttuuris-ideologiseen kontekstiin? Sarjahan on suorastaan valloittava dokumentti nuoren Kokkosen lahjoista ja kyvystä kirjoittaa täysipainoista tekstuuria tuossa vaiheessa hyvin vähäisten opintojen pohjalta. *Pielavesi-sarjaa* pidetään Kokkosen merkittävimpana nuoruudenteoksena, ja sen katsotaan seuraavan kehityslinjaa, joka johti Kokkosen myöhemmin vapaatonaalisuuteen ja kromatiikkaan.¹⁵ Kokkosen kokonaistuotannon kontekstissa teos ilmaantuu kuin tyhjästä, säveltäjältä, jonka ensimmäiset opinnot eivät edes olleet pianon parissa. Musiikin sävy on improvisatorinen ja fantisoiva, mutta kuitenkin myös muodon suhteen kontrolloitu. Sävelkieli on luonto-tematiikkaan ja Kokkosen tunnetuihin nuoruuden musiikillisiin innoituksiin osuvasti väläyksittäin impressionistista, mutta myös säveltäjän myöhemmästä tuotannosta tuttua vapaatonaalisuutta näyttäytyä. Säveltäjä kuitenkin selvästi ajattelee musiikkinsa kautta linjan ankkuroituvaksi tonaalisiin keskuksiin. Karakterisointi musiikillisin keinovaroin on varsin taidokasta ja hyvin pianistista.

Teoksen kontekstikin liittyy säveltäjän elämään: *Pielavesi-sarja* on omistettu isoveljelle Veijolle ja tämän vaimolle Esterille talvisodan

¹⁵ Kuokkala *Pielavesi-sarjan* booklet-tekstissä (ABCD 127).

jouluna, muistona tämän luona Pielavedellä vietetyistä kesäpäivistä. Musiikillisen ilmaisunsa osalta, ja tämän teoksen kohdalla myös teoksen lajityypin kautta, Kokkonen ikään kuin asettuu olemassa olevaan sosiaaliseen ja kulttuuriseen tilaan musiikillisena luonnon kuvaajana. Kuten Matti Huttunen (2023, 72) toteaa, musiikin lajeilla (kamarimusiikki, orkesterimusiikki, ja niin edelleen) ja musiikin genreillä (esimerkiksi sonaatti, sinfonia, karakterikappale) on oma yhteiskunnallinen merkityskenttensä, ja siihen liittyen myös *Pielavesi-sarja* sijoittuu tietynlaiseen ilmaisulliseen rekisteriinsä. Myös säveltäjyyden osalta nuorelle Kokkoselle tietynlainen institutionaalinen malli oli olemassa, ja lähellä: hän näki lapsuutensa Järvenpäässä henkilö-Sibeliuksen sijaan kansallisen ikonin ja musiikillisen neron mallin, jossa nimenomaan luonto ja sen musiikillinen kuvaaminen oli tietysti osa tätä mallia.

Einari Vuorelan runo "Lehtimajain aika armas"
Pielavesi-sarjan innoittajana

Maa­il­manso­dan kynnyksellä sävelletty­nä, uraansa aloittelevan säveltäjän teoksena *Pielavesi-sarja* herättää monia kysymyksiä. Kenties kaikkein ilmeisin näistä liittyy teoksen sijoittumiseen osaksi suomalaisen musiikin tyylihistoriallista kontekstia. 1930-lukua on yleisesti pidetty "taantumuksen ajanjaksona, jona kansallinen chauvinismi sulki edellisen polven Eurooppaan avaamat ikkunat", kuten Erkki Salmenhaara (1996, 409) asian ilmaisee. Salmenhaaran musiikinhistoriallisen tulkinnan sävy on toki itsessään kritiikille altis, sillä "taantumus" tuntuu selvästi viittaavan sellaiseen piilonarratiiviin, jossa 1900-luvun musiikin nähdään "edistyvän" kohti modernismia. Tällaisen ajattelumallin mukaan Klamin, Raition ja Pingoud'n ranskalaissävyisestä ja urbaanista sävelkielestä "taannuttiin" jälleen kohti perinteisempää musiikillista ilmaisua.¹⁶ On tällaisesta teleologisesta historiakäsityksestä sitten mi-

16 Esimerkiksi ranskalainen neoklassismi saattaa esiintyä taantumuksellisenä ja jopa infantilina melodiakeskeisyydessään ja selkeissä muodoissaan, toisin kuin vaikkapa samanaikainen wieniläinen modernismi, joka kuulostaa atonaalisuudessaan "modernimalta".

tä mieltä tahansa, oli 1930-luku toki Suomessa monella taholla tietynlaisen esteettisen nurkkakuntaisuuden ja konservatiivisuuden aikaa. *Kalevalan* juhlavuosi 1935 sai aikaan lukuisia aihepiiriin sopivia sävellystilauksia, Sibeliuksen 70-vuotispäivä oli kansallisen juhlan aihe, ja Leevi Madetojan uusi ooppera *Juha* (1934, kantaesitys 1935) kuultiin lehdistössä ”kansallisen taiteen juhlanä” (ks. Salmenhaara 1996, 413).



Esimerkki 6. *Suomen Kuvalehden* juhannusnumero 24.6.1939.¹⁷

17 Lehtimajain aika armas.
 Suvivirttä korvet soi.
 Tuoksuu niitty kukkaparmas,
 kansa nuori karkeloi.

Korpirunoilija Einari Vuorelan suomalaiskansallista luontomystiikkaa tihkuva, Talvisotaa edeltävänä juhannuksena julkaistu runo (ks. kuva yllä) heijastaa sisällöltään juuri sellaista Suomen kansallisessa historiassa maailmansotaan päättyvää viattomuuden aikaa, jolloin Suomen kansa nähdään rodultaan, tavoiltaan ja kansallisuudeltaan homogeenisenä ja arvoiltaan yhtenäisenä, turvallisessa lintukodossaan asustelevana sisukkaana kokonaisuutena. 1930-luvun loppu on Suomessa taloudellisen aikakauden ja optimismin aikaa, poliittisista jännitteistä ja Euroopan levottomuudesta huolimatta talvisota ja sitä seurannut jatkosota eivät olleet ennustettavissa. Vuonna 1939 Suomi oli näyttävästi esillä New Yorkin maailmannäyttelyssä ja eri taiteiden ja kulttuurin aloilla yllettiin merkittäviin saavutuksiin. F. E. Sillanpään Nobelin kirjallisuuspalkinto – edelleenkin ainoa Suomeen myönnetty – on samalta vuodelta. Tällainen historiallinen konteksti on olennainen tausta tuntee myös aiemmin esittelemiemme tulkintatyökalujen, hermeneuttisten ikkunoiden merkityksen kannalta. *Pielavesi-sarjan* uskonnolliset viittaukset, luontotematiikka ja kansanlauluviittaukset ovat kaikki yksityiskohtia, jotka saavat merkityksensä nimenomaan 1930- ja 1940-lukujen suomalaisen kulttuurihistoriallisen kontekstin puitteissa.

Pielavesi-sarjassa on viisi osaa, jotka on ensimmäistä osaa lukuun ottamatta nimetty suomen kielellä maanläheiseen, luontoa kunnioittavaan tapaan. Tyyliiltään postromanttinen ja modernististen virtauksien näkökulmasta tarkasteltuna jopa eskapistinen pianosarja johtaa mielikuvat ranskalaisen impressionismin¹⁸ vaikutteisiin, erityisesti Claude

Lammet nukkuu hämärissä.
Soitten hohtaa usvavavyö.
Valossa ja sävelissä
kylpee kallis juhlayö.

Käki kukkuu kunnahalla.
Luonnon sielu kuuntelee.
Vaaroilla ja vaarain alla
Luojan henki hymisee.

(Einari Vuorela)

18 Ranskalaisuus ja ranskalainen taide olivat vahvasti esillä 1930-luvun lopun Suomen taidepiireissä. Keväällä 1939 järjestettiin Taidehallissa suuri ranskalaisen modernistisen

Debussyn (1862–1918) vesi- ja tuulilaiheita suosiviin pianopreludeihin.¹⁹ *Pielavesi-sarjan* ranskalaiset vaikutteet ovat kiistattomia, mutta ne toteutuvat luonteeltaan etäisinä ja välillisinä, ennemminkin pianistisena kirjoitustapana kuin ranskalaisesta modernismista syvälliseen kokemukseen nojaavina. Useimmiten Kokkosen pianotekstuuri muistuttaa läpikuultavaa ja kevyen virtuoosista kirjoitustapaa, jota Selim Palmgren (1878–1951) noudattaa pianoteoksissaan.²⁰ Impressionistisia piirteitä, kuten avoimia harmonioita (laajoja, useisiin rekistereihin aseteltuja sointuja), laajoja urkupistemäisiä pintoja saman harmonian alueella ja pitkiä pedaaleja voi tunnistaa *Pielavesi-sarjan* osissa *Preludietto*, *Sade* ja *Aamutuuli*. Eurooppalaisen modernismin edustajista *Pielavesi-sarjan* ”impressionismi” ja luontoaiheisiin kytkeytyvä otsikointi muistuttaa eniten Debussyn pianopreludien ohjelmallisuutta.²¹ Tämä toteutuu *Pielavesi-sarjassa* kuitenkin sovinnaisemmin, kauheutta ja selkeyttä pitkäjänteisesti rakentaen. Sitä vastoin Debussy pyrkii pianopreludiensa luontomimesiksessä irtautumaan kokoaikaisen tunnistettavuuden ja ilmaisullisen selkeyden vaatimuksista, ja kääntymään abstraktiin ilmaisuun niin kompleksisen harmonian, rytmin kuin musiikillisten emootioiden osalta.

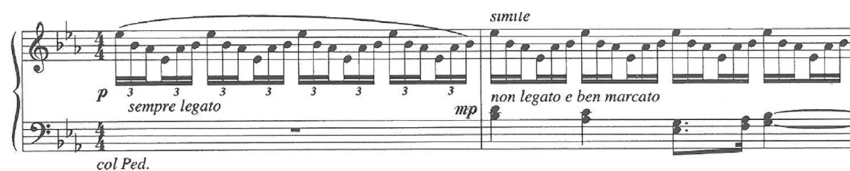
Pielavesi-sarjan osille rakenteellisesti yhteistä on klassisia piirteitä mukaileva materiaallinen niukkuus, harmonian paljaus, 3–4 vuorottelevasta jaksosta rakentuva rondonuotoisuus ja melko tiuhat, sekuntisuhteiset modulaatiot. Ilmaisullisesti *Pielavesi-sarja* maalaa laajoja pintoja enemmän kuin karaktäärisiä yksityiskohtia. Kokkonen tekee kuulijalle käsillä olevan tunnelman aistimisen helpoksi eikä aseta kuulemiselle haastavia ennakkoehtoja. Sarjan avausosa *Preludietto*, *Molto moderato*,

kuvataiteen näyttely (von Bagh (2007, 168), joka on varmasti vetänyt puoleensa taiteista laajasti kiinnostunutta nuorta Kokkosta.

19 1. kirja 1909–10 ja 2. kirja 1912–13.

20 Palmgrenin pianotuotanto on laaja. Viittaamme tässä Palmgrenin suurimuotoisen pianokonsertton nr. 2 ”Virta” (1909–12) lavean virtuoosiseen ja kerronnalliseen kirjoitustapaan.

21 Debussyn kuoleman jälkeen (1918) ranskalainen modernismin ”etujoukot” suuntasivat sävellystyylin systemaattisesti pois ohjelmallisuudesta ja maalailevasta sävelkielestä kohti melodisuutta ja klassisia, tiiviitä muotoja (ks. Sumelius-Lindblom 2016).



Esimerkki 7. *Pielavesi-sarjan* pianistista vesikuvailua. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

on luonteeltaan vakaa ja jättää tilaa monenlaisille jatkoratkaisuille. Läpi osan sävelletyn oikean käden murtosointuaiheen (Es-duurin kvartti-kvinttisointu), voi ajatella kuvaavan välkehtivää veden pintaa, jota vasten vasemman käden terssiaihe mataline bassoineen asettuu. Osan keskellä poiketaan lyhyeksi aikaa pientä sekuntia ylemmäksi E-duuriin, jonka jälkeen palataan avausjakson materiaaliin.

Toinen osa *Nocturne, Un poco sostenuto e dolcissimo*, on saanut innoituksensa ”korporunoilija” Einari Vuorelan samannimisestä runosta²² jonka Kokkonen on kirjannut osan alkuun. A-B-C-muotoinen *Nocturne* rakentuu yksinkertaisen melodisen aiheen, koraaliaiheen ja tanssi-aiheen vuorottelulle. Osasta voi tunnistaa Palmgrenin pianosarjan *Sol och skyar* op. 102 pohjoismaisia, kansanmusiikkiin viittaavia karaktää-



Esimerkki 8. Rinnakkaisissa kvinteissä liikkuva kansanlaulumainen aihe. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

22 Kuokkala *Pielavesi-sarjan* booklet-tekstissä (ABCD 127).

reja,²³ eikä mikään tekijä *Nocturnessa* erityisesti viittaa suomalaisen tai pohjoismaisen mentaliteetin ulkopuolelle.

Musiikillisesti osa rakentuu kolmen musiikillisen topiikan varaan. Osa alkaa staattisen 16-osasäestyskuvion päälle rakentuvan, hie- man kansanlaulumaisen ja kvinteissä liikkuvan melodian virtailuna. Vaikutelma on impressionistinen, mutta säestyskuvion H-urkupiste ankkuroi musiikin H-pentatoniseen harmoniseen ympäristöön.

Esimerkki 9. Koraalimaista vapaatonaalista tekstuuria *Nocturne*-osassa. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Säerakenteet ovat säännölliset, neljän tahdin mittainen aihe toistuu oktaavia alemmaa saman mittaisena, mutta hieman muunneltuna. Tätä seuraa 15:n tahdin mittainen taite, jossa tahtiosoitus vaihtuu kolmija-

23 Esimerkiksi osissa *Ostadigt*, *Kring midsommstången* ja *På höängen*.

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Käki metsän siimeksessä" by Camille Saint-Saëns. The score is arranged in three staves. The top staff is for the Clarinet in B-flat, marked "Andante" and "(sans la coulisse)". The middle and bottom staves are for the piano, with the left hand of the first piano (1^{er} PIANO) and the right hand of the second piano (2^d PIANO) respectively. Both piano parts are marked "una corda pp". The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante".

Esimerkki 10. Camille Saint-Saënsin *Eläinten karnevaalin* osan "Käki metsän siimeksessä" alku.

koiseksi ja tekstuuri koraalimaiseksi. Kuulokuva on vapaatonaalinen: ensimmäinen kadenssi vie H-duuriin, toinen B-duuriin ja kolmas Es-duuriin. Tämän jälkeen musiikki alkaa hakeutua selkeämmin kohti B-duuria, jonne päädytäänkin vahvan I-V-I-kadenssin myötä.

Nocturnen koraalijakson harras neljäosittain liikkuva rytmi ja säerakenne muistuttavat erehdyttävästi Camille Saint-Saënsin teoksen *Le Carnaval des Amimaux* (1886) yhdeksättä osaa kahdelle pianolle ja klarinetille, *Le coucou au fond des bois*²⁴.

Ei ole tietoa siitä, viittaako Kokkonen tietoisesti Saint-Saënsin klassikkoteokseen – varmasti hän sen aiempien musiikkiopintojensa pohjalta tunsi. Näennäisestä samankaltaisuudesta huolimatta näiden kahden teoksen samankaltaisen musiikillisen topiikan merkitys on varsin erilainen. Siinä missä Kokkosella hänen musiikin ohjelmaksi valjastamansa Einari Vuorelan runo ohjaa kuulemaan sointupylväät uskonnollisessa merkityskontekstissa, Saint-Saënsilla tällaista merkityskenttää ei aktualisoidu. Kramerilaisittain tarkasteltuna Vuorelan runo toimii, kuten jo on todettu, vahvana tekstuaalisena liitteenä (textual inclusion), mikä ohjaa kuuntelukokemusta ja merkityksenmuodostusta. Saint-Saënsin kohdalla kuulijalle tarjotaan vain käkiaihe; klarinetin kuvaama kukunta

24 Käki metsän siimeksessä

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems. The first system is in 4/4 time, marked *pp e scherzando* and *una corda*. The second system starts at measure 27, marked *8* and *3*. The third system starts at measure 30, marked *a tempo*, *poco rall.*, *mp*, and *ppp*, and includes the instruction *tre corde*.

Esimerkki 11. Juhannustanssien musiikillista kuvausta. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki.
Julkaistu kustantajan luvalla.

kaikuu koraalimaista harmoniaa vasten.

Pielavesi-sarjassa koraalitopiikkaa seuraa yllättävä käänne, joka kuitenkin näyttää seuraavan Vuorelan runon tarjoamaa ohjelmaa. Kuin suorana musiikillisena käännöksenä Vuorelan runon säkeestä ”Tuoksuu niitty kukkaparmas, kansa nuori karkeloi”, Kokkonen pukee tekstin semanttisen sisällön tanssilliseen topiikkaan koraalitaitteen päättäneessä B-duurissa.

Tämänkaltaiset kansanmusiikilliset tyylialluusiot olivat suomalaisen taidemusiikin tavanomaisia elementtejä 1930-luvulla, niitä löytyi myös esimerkiksi Uno Klamilta, Leevi Madetojalta tai Väinö Raitiolta (Salmenhaara 1996, 426–427). Kokkonen teoksessa tanssillinen ilakointi tietysti viittaa myös ”luontoon” ja pastoraalisuuteen: onhan kansankulttuuri nimenomaan maaseutuun ja luonnonympäristöön liittyvä ilmiö suomalaisessa kulttuurihistoriassa.

Kolmas osa *Sade, Veloce e espressivo*, palaa sadetta ja *perpetum mobilea* imitoivaan etäisen ranskalaiseen tunnelmaan.

Veloce e espressivo 8

pp
una corda Ped. ♪Ped. ♪Ped. ♪ *simile*

5
sfpp sempre legato
col Ped. *sfpp* *sfpp* *poco marcato*

Esimerkki 12. *Sade*-osan toccatamaista tekstuuria. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Net et vif

pp

pp

Esimerkki 13. Claude Debussy: *Jardins sous la pluie*

Sade toimii myös itsenäisenä pianoetydinä: niin taiturillisesti on molemmille käsille jakaantuva 16-osa-aihe kirjoitettu. *Sateessa* sekuntisuhteiset modulaatiot vuorottelevat kuten rondomuodossa ja osa päättyy lähes ennalta arvaamattomasti. *Sade* muistuttaa toccatamaisuudessaan toistuvalla ostinato-aiheille rakentuvaa Debussyn pianoteosta *Jardins*

Andantino semplice

pp
sempre portamento

p

5

Esimerkki 14. Katkelma osasta *Iltapäiviä*. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

36

molto rall. e dim.

Tempo I

pp

41

45

p

Esimerkki 15. *Tuonelan joutsenesta* muistuttavaa synkopoivaa tekstuuria. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

*sous la pluie*²⁵ sarjasta *Estampes* (1903).

Neljännessä osassa *Iltapilviä, Andantino semplice*, vasemman käden lineaarinen duurimelodia asettuu oikean käden synkooppiaiheeksi kirjoitettua f-mollisointua vastaan. Muodostuu tunnelmakuva liikkuvista pilvistä, ja kuulija sulautuu osaksi seesteistä kesäpäivää.

Myöhemmin osassa Kokkonen asettaa synkooppiaiheen lähes sibeliaaniseen valoon.²⁶ Tällöin synkooppi esiintyy yksinäisenä, synkän arkaaisena motiivina käsien välillä vuorotellen. Pitkään samalla mollisoinnalla pitäytyvä synkooppiaihe tuo mukanaan muistuman *Tuonelan joutsenen* (1893) alkutahdeista, ankarasta symbolismista tai koleaan talvisesta tunnelmasta.

Esimerkki 16. *Pielavesi-sarja*, 5. osa *Aamutuuli*. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Viidennellä osalla *Aamutuuli, Vivacissimo*, on kolmannen osan tapaan etydimäinen, kiihkeään tuulenpuuskaan viittaava luonne. Osa on koottu yksinkertaisista aineksista, joissa vuorottelevat kuudestoistaosat, trilliostinatoa vasten asettuva marssiaihe sekä kvintoli- ja trioli-aiheet. *Aamutuulen* kevyen virtuoosista ostinato-aihetta etäisesti muis-

25 Puutarhat sateella

26 Myös Kuokkala (1998).

Animé et tumultueux

Esimerkki 17. Claude Debussy: *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*.

Animé (♩ = 126)
aussi légèrement que possible

Esimerkki 18. Claude Debussy: *Le vent dans la pleine*.

tuttavia, teknisesti ja harmonisesti haastavia Debussy'n pianopreludeja ovat esimerkiksi *Le vent dans la pleine*²⁷ (1909), *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*²⁸ (1909-10) ja Olivier Messianin preludi *Un reflet dans le vent*²⁹ (1928-29).

27 Tuuli tasangolla

28 Mitä länsituuli näki

29 Heijastus tuulella

The image displays a musical score for 'Un reflet dans le vent' by Olivier Messiaen. It consists of three systems of staves. The first system is in treble clef, marked 'Modéré' and 'pp', with a 'cresc.' marking. The second system is in treble clef, marked 'cresc. molto', 'f', 'ff', and 'sfz', with a 'S^a b.' marking. The third system is in bass clef, marked 'ff' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esimerkki 19. Olivier Messiaen: Un reflet dans le vent. (Osa VIII *Huit Préludes* -sarjasta). © 1930 Editions Durand, julkaistu Hal Leonard European luvalla.

Kaikesta eri taiteiden alalla saavutetusta kansainvälisestä menestyksestä huolimatta taidemusiikki ei 1930-luvun Suomessa kansainvälistynyt muiden taiteiden tavoin samalla vauhdilla. Pingoud'n, Merikannon ja Raition musiikin urbaaneihin, ranskalaisvaikutteisiin tyyliuudistuksiin suhtauduttiin suuren yleisön parissa vielä tuolloin suurella epäilyksellä – silloinkin harvoin kun niitä oli edes mahdollista kuulla konserteissa.

Vuorelan runon ilmaisu ”kansa nuori” on monitulkintainen sisällöltään: yhtäältä sen voi lukea viittaamassa runon syntyhetken tilanteeseen, jossa itsenäisyys oli vain reilun kahden vuosikymmenen mittainen historialtaan; ”Suomen kansan” synty ikään kuin nähtiin määrittyneenä itsenäisyyden kautta. Toisaalta myös arkisempi ja konkreettisempi tulkinta on mahdollinen: juhannusyötä ovat jaksaneet runon kuvaamassa maisemassa jäädä ihastelemaan vain nuorempi väki. Oli miten oli, juuri ympäröivä luonto on pääosassa: kukkaparmas tuoksu, lammet nukkuvat ja käki kukkuu. Kaiken perustana on jo Topeliuksen *Maamme*

kirjasta tuttu yhteys kristillisyyden, luonnon ja suomalaisuuden välillä: ”Vaaroilla ja vaaran alla Luojan henki hymisee”. Näiden musiikillisena ilmiönä Kokkosen tässä kohtaa miltei ohjelmallisessa kuvauksessa olevan koraalimaiset sointupatsaat, joista edellä oli jo puhetta.

Olemme edellä avanneet sitä musiikillisen topiikan ja toisaalta teoksen synnyn olosuhteiden historiallista ja kulttuurista merkityskontekstia, Kramerin termein ilmaistuna hermeneuttista ikkunaa, johon nuoren Joonas Kokkosen teos omassa luennassamme sijoittuu. Laajemmassa katsannossa osana Kokkosen koko tuotantoa *Pielavesi-sarja* jää melko irralliseksi kokonaisuudeksi, mikä saattaa osaltaan selittää sen vähäistä suosiota pianokonserttien ohjelmistoissa. 1940-luvun lopulta lähtien ilmaantuvat, opintojen jälkeiset kamarimusiikkiteokset ovat jo tyyllisesti varsin erilaisia ja vailla niin vahvaa ranskalaisen impressionismin vaikutusta. Kokkosen luontosuhde, sellaisena kuin se tässä hänen varhaisteoksessaan näyttää heijastuvan, on problematisoimaton ja vailla ironian häivääkään. Teos maalaa kansallisen luontoidyllin, pastoraalin, ja asettuu näin osaksi suomalaisesta kansallisromantiikasta ja Sibeliuksen tuotannosta juontuvaa kansallista linjaa.

Lopuksi

On helppo nähdä, että yllä käsitellyt kaksi musiikkiesimerkkiä, Georges Auricin *Kolme pastoraalia* ja Joonas Kokkosen *Pielavesi-sarja* istuvat hyvin artikkelin alussa esittelemäämme Lawrence Kramerin ”hermeneuttisiin ikkunoihin”, teoriaan musiikin kulttuurisista verkostoista sen merkityksen oleellisena tekijänä. Auricin käsissä – ja myös ranskalaisen neoklassismin kontekstissa – pastoraali-musiikkiteos muuttuu ikään kuin metatason ironiseksi kommentaariksi koko genrestä. Jo teoksen alussa käy selväksi, että mitään genrelle tyypillistä musiikillista luontoidylliä ei kuulijalle ole luvassa, ja teoksen toisen osan barcarolle-topiikkakin näyttäytyy, erityisesti sitä ympäröivien varsin mekanististen ja motoristen osien välissä, jonkinlaisena ironisena allusiona romanttiseen vesikuvaukseen. Nimenomaan musiikin

kulttuuristen verkostojen näkökulmasta³⁰ on mahdoton ajatus tulkita toisen osan etäiset viittaukset Beethovenin Pastoraali-sonaatin op. 28 ensitahtien d-urkupisteeseen ja kolmijakoiseen, seesteisen tunnelmaan, ”vakavasti otettavaksi” intertekstuaalisuudeksi. Vaikkapa Mendelssohnin venelaulut *Lieder ohne Worte* -kokoelmassa eroavat selvästi Auricin barcarollesta harmoniansa ja kerronnan dramaturgiansa osalta. Kärjistäen voisi kuvata Mendelssohnin viittaamassa johonkin tiettyyn, kuviteltuun vesimaisemaan, kun taas Auric tuntuu viittaavan kuulijansa odotuksiin ja käyttämänsä genren historiallisiin konventioihin – eksplisiittisesti irtautuen niistä.

Pielavesi-sarjan kohdalla musiikin pastoraalisuus aktualisoituu tietenkin tyystin erilaisessa historiallisessa ja paikallisessa verkostossa. Kuten edellä on käynyt ilmi, ”luonto” oli 1930-luvun Suomessa poliittisesti ja historiallisesti latautunut merkityskonteksti, ja musiikin suhde luontoon nähtiin esimerkiksi saksalaisessa kulttuuripropagandassa Saksan ja Suomen ”pohjoisia kansoja” yhdistävänä tekijänä, kuten Helmuth Thierfelderin Sibeliukselle osoittamassa julkisessa onnittelekirjeessä kävi ilmi. ”Luonto” oli myös eräänlainen itsestäänselvä kuvauksen kohde, johon tulevaa säveltäjän uraansa tunnustelevalta 17-vuotiaan Joonas Kokkosen oli luontevaa suuntautua varhaisteoksessaan. Kokkosen teos heijastaa lahjakkaan nuoren säveltäjän kiinnostusta ja perehtyneisyyttä lähinnä impressionistiseen sävelkieleen, mutta kuten edellä olevista esimerkeistä näkyi, myös suomalaista kansanlaulumaisuutta ja Kokkosen myöhemmästä tuotannosta tuttuja vapaatonaalisia koraalimaisia tekstuurejakin musiikista löytyy. Kramerilaisittain katsottuna Einari Vuorelan suomalaista luontoidylliä ylistävä runo on kiinnostava tekstuaalinen lisä, joka tuo musiikkiin varsin eksplisiittisen ohjelman. Säveltäjän nuoren iän huomioiden ei liene yllättävää, että musiikillisen merkin ja sen referentin välinen viittaussuhde on varsin suora: ”nuori kansa karkeloi” ja ”Luojan henki hymisee” tyytyväisyyttään varsin ilmiselvillä musiikillisilla eleillä. Kokkosen musiikillis-narratiivinen ilmaisu on vilpittömpää ja suoraa, eikä siinä ole problematisoivaa

30 Tässä yhteydessä 1920-luvun ranskalaisen modernismin vastaisuus saksalaisia vaikutteita kohtaan.

tai ironista näkökulmaa edustamaansa musiikilliseen genreen kuten Auricilla. Tässä synkkien sotavuosien kynnyksellä sävelletyssä teoksessaan Kokkonen on asettumassa häntä ympäröineen sibeliaanisen säveltäjä-mallin muottiin luonnon kuvaajana ja siitä innoitusta hakevana taiteilijana.

Esteettisten ja kulttuuristen näkökulmien kontekstissa voimme todeta, että Auricin ja Kokkosen teokset asettuvat toistensa eksplisiitiksi vastakohtiksi. Auricin luontomimesistä ja muita kanonisoituja vaikutteita kohtaan osoittaman ironian näkökulmasta Kokkosen parikymmentä vuotta myöhemmin vilpittömästi ohjelmallisessa mielessä sävelletty pastoraalimusiikki näyttäytyy eskapistisena kitschinä. Vastaavasti Auricin pastoraalit näyttäytyvät Kokkosen näkökulmasta tyhjyyttään kolisevana leikinlaskuna ja kuivakkaana ”koketeeramisenä”. Samanaikaisesti havaitsemme ulkomusiikillisen yhtymäkohdan, joka sitoo Auricin ja Kokkosen keskenään päinvastaisena toteutuvan ohjelmamusiikin toisiinsa. Yhdistävä tekijä on, Auricin kohdalla kenties hieman yllättäenkin, vallitseva nationalistinen narratiivi. Sen velvoittava eetos ohjaa Kokkosen kääntymään Sibeliuksen jalanjäljissä kohti henkilökohtaisesti merkityksellistä, ”aidosti suomalaista” luontosuhdetta. Vastaavasti Auric käyttää pastoraali-topokseen sisäänkirjotettua eetosta ironian välineenä Cocteaun viitoittamalla tiellä, jossa ”ranskalainen musiikki ranskalaisille” tarkoittaa ”vihollisvaltioiden” musiikkiin viittaavasta luontopaatoksesta vetäytymistä kohti ranskalaisten perusarvojen mukaista ”tasa-arvoista”, etäännytettyä ja arkipäiväistä ilmaisua. Molemmat esittelemämme soivat näkökulmat ovat erilaisuudessaan väkeviä ja sidottuja pohjimmiltaan sisäänpäin kääntyviin kansallisiin arvostuksiin.

Lähteet

- Adorno, Theodor Wiesengrund 1975 [1962/1968]. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- von Bagh, Peter 2006. *Sininen laulu. Itsenäisen Suomen taiteiden tarina*. Helsinki: WSOY.
- Calinescu, Matei 1977. *Faces of Modernity*. Unites States of America: Indiana University Press.
- Chew, Geoffrey & Jander, Owen 2001. "Pastoral". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toimittanut Stanley Sadie. New York: Macmillan Publishers Limited, 217–225.
- Cocteau, Jean. 1921 [1918]. *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music, by Jean Cocteau, with a Portrait of the Author and Two Monograms by Pablo Picasso*. [Le Coq et l'Arlequin: Notes Autour de la Musique – avec un portrait de l'auteur et deux mono-grammes par P. Picasso]. Käänt. Rollo H. Myers. London: The Egoist Press.
- Cook, Nicholas 2001. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2 (Fall 2001): 170–195.
- Eliel, Carol S. 2002. *L'esprit nouveau: Purism in Paris 1918–1925*. With essays by Françoise Ducros, Tag Roenberg. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hako, Pekka 2001. *Voiko varjo olla kirkas: Joonas Kokkosen elämä*. Helsinki: Ajatus.
- Halme, Anna 1999. Adornon musiikkisosiologian taustaa. *Musiikki* 29 (1): 3–20.
- Huttunen, Matti 2023. *Musiikki, aatteen, historia. Tekstejä 1990–2022*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 22. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kaitaro, Timo 2001. *Runo, raivo ja rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, California: University of California Press.
- Kristeva, Julia 1967. Bakhtine, le mot le dialogue et le roman. *Critique* 23(239): 438–465.
- Kulka, Tomás 1996. *Taide ja kitsch*. Suom. Eero Balk. Helsinki: Taifuuni.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansakuvan syntyvaiheita ja seurauksia. *Musiikin suunta* 8 (1986): 3, 39–46.
- Monelle, Raymond 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastorale*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ozenfant, Amédée & Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 2002 [1918]. *Après le cubisme [After Cubism]*. Käänt. John Goodman. Teoksessa Eliel 2002: 129–167.
- Paavola, Satu 2018. *Ihanteena bel canto: Näkökulmia laululliseen pianonsoittoon*. Taiteellisen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 43. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Passler, Jan 2001. *Impressionism*. *Grove Music Online*.
<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026>
- Pfister, M. 1991. How postmodern is intertextuality? Teoksessa H. F. Plett (toim.), *Intertextuality*. (Research in text theory). Berlin, DE: Walter de Gruyter, 207–224.
- Roust, Colin 2020. *Georges Auric: A Life in Music and Politics*. Oxford University Press.

- Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. Suomen musiikin historia 3. Helsinki: WSOY.
- Solie, Ruth 1980. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th-Century Music*, vol. 4 (2): 147–156.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2016. Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua. *Trio* 5 (2): 18–53.
- 2019. The Pianist's Perception as a Working and Research Method: Encountering Intertextual and Phenomenological Approaches in Piano Playing. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal* 4 (1).
<https://journals.library.ualberta.ca/ari/index.php/ari/article/view/29397/21576>
- 2020. Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta: Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa *Piano-Rag-Music* (1919). *Musiikki* 50(1–2), 123–156.
- 2023. Lectio praecursoria: Kuusi soivaa näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin. *Musiikki*, 53(1): 110–120.
- Thierfelder, Helmuth 1935. Nuori Saksa toivottaa onnea suurelle sinfonikolle Jean Sibeliukselle. *Suomen Musiikkilehti* 12 (7): 178.
- Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna 2019. Musiikki, luonto ja ekomusikologia. Teoksessa *Musiikki ja luonto: soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toimittaneet Juha Torvinen ja Susanna Välimäki. Turku: Turun yliopisto, 1–32.
- Nuottiesimerkit**
- Auric, Georges 1920. *Trois Pastorales*. Paris: Editions Max Eschig.
- Debussy, Claude 1903. *Jardins sous la pluie*. Kokoelmassa *Estampes*. Paris: Durand.
- 1909–1910. *Le vent dans la pleine*. Kokoelmassa *Préludes* (I livre). Paris: Durand.
- 1909–1910. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*. Kokoelmassa *Préludes* (I livre). Paris: Durand.
- Kokkonen, Joonas 1939. *Pielavesi*, sarja pianolle. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Messiaen, Olivier 1928–1929. *Un refet dans le vent*. Kokoelmassa *Préludes pour piano*. Paris: Durand.
- Saint-Saëns, Camille 1886. *Le coucou au fond des bois*. Teoksessa *Le Carnaval des Animaux*. Paris: Durand.

Gruppen, Aubade ja luonnon koordinaatit uudessa musiikissa

MATTI HUTTUNEN

Karlheinz Stockhausenin *Gruppen* ja Erik Bergmanin *Aubade* ovat 1950-luvun puolivälin avantgarden¹ mestariteoksia. *Gruppen* kolmelle orkesterille valmistui vuosina 1955–57, ja se kantaesitettiin Kölnissä maaliskuussa 1958. Bergmanin orkesteriteos *Aubaden* sävellysvuodeksi mainitaan tavallisesti 1958, mutta säveltäjä oli aloittanut teoksen laatimisen jo vuonna 1956. Teos lunastettiin Helsingin kaupunginorkesterin sävellyskilpailussa. Heiniön (1994, 27) mukaan se ”vakuutti atonaalisuuden vastustajatkin”.

Kumpikin teos kytkeytyy sarjalliseen sävellystekniikkaan.² Samankaltaisesta sävellysteknisestä ideastaan huolimatta teokset ovat varsin erilaisia, ja kummallakin on omanlaisensa suhde luontoon.

1 Käytän termiä ”avantgarde” viittaamaan toisen maailmansodan jälkeisen musiikin moderneimpaan linjaan, jota esimerkiksi Paul Griffithsin kirja *Modern Music: The Avant Garde since 1945* (1981) käsittelee. Stockhausen ja Bergman olivat avantgardesäveltäjiä, toisin kuin esimerkiksi samaan aikaan vaikuttanut Dmitri Šostakovitš tai Joonas Kokkonen.

2 Sarjallisuus (tai sarjallinen sävellystekniikka) kehitettiin toisen maailmansodan jälkeen Arnold Schönbergin 1920-luvun vaihteessa lanseeraamasta 12-sävelteknikasta (dodekafonia, rivitekniikka). Sarjallisuudessa useampi kuin yksi musiikin ”parametreistä” (sävelkorkeus, -kesto, -voimakkuus ja niin edelleen) alistetaan ”predeterminaatiolle”, ennalta määrittämiseksi. Varhaisena esimerkkinä sarjallisuudesta on pidetty Olivier Messaenin pianoteosta *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). Sarjallisuuden keskeisiä edustajia olivat niin kutsutun Darmstadtin koulukunnan säveltäjät Stockhausen, Pierre Boulez ja Luigi Nono; heitä on kirjallisuudessa kutsuttu ”Darmstadtin triumviraatiksi”, jonka rinnalla toimi lukuisia muita säveltäjiä, muun muassa Henri Pousseur ja Karel Goeyvaerts. Eräät Anton Webernin sävellykset ilmentävät sarjallisuudelle tyypillisiä piirteitä, ja hänestä tulikin Darmstadtin koulukunnan tärkein musiikillinen idoli. Webernin väkivaltaisen kuolema amerikkalaisen sotilaan luodista vuonna 1945 vahvisti hänen myyttistä, vaille ymmärrystä ja ymmärtämystä jääneen modernin säveltäjän imagoaan.

Peilaan tässä artikkelissa *Gruppenin* ja *Aubaden* suhdetta 1900-luvun musiikkia koskevaan luontokeskusteluun. Kysymykseni kuuluu, miten nämä teokset suhteutuvat 1900-luvun musiikkiin tyypillisesti liitettyihin luontoideoihin, joita kutsun ”luonnon koordinaateiksi” uudessa musiikissa. Tarkastelen seuraavassa ensin erikseen kummankin teoksen ideoita ja luontosuhdetta. Sen jälkeen pohdin, millä tavoin teokset suhtautuvat uuden musiikin tavanomaisiin luontoargumentteihin. Käytän esimerkkinä näistä argumenteista Hugo Riemannin ja Theodor W. Adornon näkemyksiä musiikin kytköksistä luontoon. Käy ilmeiseksi, että sen enempää *Gruppenin* kuin *Aubadenkaan* luontosuhde ei ole yhteensopiva riemannilaisen tai adornolaisen luontoidean kanssa.

Gruppen: vertauskuvallinen luonnontieteellinen
luonto

Gruppenin kantaesityksessä Kölnissä 1958 kolmea orkesteria johtivat Stockhausenin itsensä lisäksi myöhemmin kapellimestareina kunnostautuneet säveltäjät Pierre Boulez ja Bruno Maderna. Orkesterit on teoksessa sijoitettu salissa kolmen seinän luokse, mikä tuottaa kuulijoille eräänlaisen stereofonisen vaikutelman. Samalla *Gruppen* ennakoi Stockhausenin teosta *Carré* (1959–60) neljälle orkesterille ja neljälle kuorolle. Jos *Gruppenin* kolme orkesteria sijoittuivat salin kolmelle seinälle, *Carré* ympäröi konserttisalissa kuulijat musiikilla. Tilavaikutelma oli muutenkin esillä Stockhausenin tuotannossa 1950-luvun puolivälissä. *Gesang der Jünglinge* (”Nuorukaisen laulu”, 1955–56), joka lienee yhä tänä päivänä tunnetuin 1950-luvun nauhamusiikkiteos, toteutetaan viiden kaiutinryhmän kautta; tilavaikutelma tuli täten osaksi paitsi orkesteri- myös elektroakustista musiikkia.

Stockhausen oli 1950-luvun tuotannossaan kiinnostunut uusista avantgardistisista muotoratkaisuista. Monet hänen sävellyksistään toteuttivat teos teokselta uusia muotoideoita, jotka lopulta muodostivat eräänlaisen muotojen kehitysjatkon. *Gruppen* edustaa nimensä mukaisesti ryhmämuotoa; se koostuu 174 sävelryhmästä, ja – menemättä tarkemmin sarjallisen säveltämisen detaljeihin – sen yhteydessä on puhuttu myös ryhmäsarjallisuudesta, jonka edeltävä aste oli pistesar-

jallisuus³. Monet Stockhausenin muotoideat konkretisoituivat hänen ”Pianokappaleidensa” (*Klavierstück*) sarjassa. *Klavierstück XI* (1956) toteutti ”variaabelia muotoa”, jossa esittäjä voi vapaasti valita suurelle nuottilehdelle sijoitettujen sävelryhmien järjestyksen Stockhausenin määrittämien ohjeiden mukaisesti. *Kontakte* (1958–60), josta on olemassa useita versioita elektroniikalle ja soittimille, puolestaan edusti *Momentform*-muotoa, joka on suomennettu ”tuokiomuodoksi”⁴.

Stockhausenin omien kirjoitusten perusteella hän piti *Gruppenin* luomaa tilavaikutelmaa tärkeämpänä saavutuksena kuin teoksen sarjallista sävellystekniikkaa. Muun muassa Karl H. Wörner (1963) viittaa teoksen yhteydessä myöhäisrenessanssin venetsialaiseen koulukuntaan (Adrian Willaert, Giovanni ja Andrea Gabrieli), jonka sävellykset tukeutuivat monikuoroisuuteen ja usean orkesterin yhtäaikaiseen käyttöön; perinteisen käsityksen mukaan inspiraatio tällaiseen musiikkiin saatiin Venetsian Markus-kirkon arkkitehtuurista. *Gruppen*-teoksen esittelytekstissä Stockhausen tekee kuitenkin selvän eron venetsialaisuuteen: *Gruppenin* tilavaikutelmat syntyvät paljon moninaisemmin. Toisinaan orkesterit kommentoivat toistensa musiikillisia repliikkejä, toisinaan taas musiikki ikään kuin liukuu orkesterilta toiselle – mahdollisuuksia on lukemattomia. Kolmen orkesterin tempo- ja rytmisuhteet ovat toisiinsa nähden äärimmäisen kompleksisia.

Entä *Gruppenin* suhde luontoon – löytyykö tällaisesta avantgarde-teoksesta mitään mielekästä kytkentää luonnon ideaan? Avain tähän on Stockhausenin kuuluisa lause ”säveltäminen on tutkimista”: hän piti ainakin 1950-luvulla säveltämistä luonnontieteellisen tutkimuksen kaltaisena toimintana.

Monet Stockhausenin kirjoitukset 1950-luvulta tukeutuvat tavalla tai toisella luonnontieteistä peräisiin olleisiin käsitteisiin, ja hän myös opiskeli 1950-luvun puolivälin tienoilla fonetiikkaa Werner Meyer-

3 Pistesarjallisuudessa sarjallinen predeterminaatio kohdistetaan yksittäisiin ääniin, kuten tapahtuu esimerkiksi Boulezin teoksessa *Structures I* (1952) kahdelle pianolle.

4 Suomennoksen takana on ilmeisesti Seppo Heikinheimo, jonka väitöskirja (1972) tarkastelee Stockhausenin elektronimusiikkituotantoa. Jyrki Lähteenmäki (2000) on tutkinut Stockhausenin *Klavierstück V:n* luonnetta *Momentform*-teoksena.

Epplerin johdolla. On sanottu, että Stockhausenin maailmankuva lepäsi noina aikoina kahdella näkökannalla: toinen oli katolinen usko, toinen oli positiivinen luonnontiede (Kurtz 1988, 117).⁵ *Gesang der Jünglinge* -teoksen piti alun perin olla elektroninen messu; samaan aikaan Stockhausen tukeutui monissa kirjoituksissaan luonnontieteelliseen terminologiaan ja ajatteluun.⁶

1950-luvun avantgarde hahmotetaan monissa aihetta käsittelevissä kirjoissa sävellyksestä ja siinä ilmenevästä konstruktioideasta toiseen etenevänä yhtenäisenä jatkumona (näin esimerkiksi aiemmin mainitussa teoksessa Griffiths 1981). Tällainen historiannäkemyks muistuttaa tieteen historiaa, tosin äärimmäisen naiivia sellaista: uusi sävellyks ratkaisee jonkin sävellyksellisen ongelman ja synnyttää samalla uusia ongelmia, joita myöhemmät sävellykset sitten ratkovat. Tällainen kuva tieteen historiasta kyseenalaistettiin tieteenfilosofiassa viimeistään vuonna 1962, jolloin Thomas S. Kuhn julkaisi kirjansa *The Structure of Scientific Revolutions* (suom. 1994). Kuhnin käsitteet ”normaalitiede”, ”anomalia”, ”tieteellinen vallankumous” ja ennen kaikkea hänen lanseeraamansa ”paradigman” käsite ovat myöhemmin lyöneet leimansa arkipäivän tiedepuheeseen, ja varsinkin sanaa ”paradigma” on käytetty sittemmin leväperäisesti ja alkuperäisestä kontekstistaan irrotetuissa merkityksissä.

Nyt voimme ymmärtää *Gruppenin* kytkeytymisen luontoon. Se luonto, joka väikkyy Stockhausenin sävellystyön ja hänen omien ideoidensa taustalla, oli nimenomaan luonnontieteellinen luonto.

Voimme saada kuvan toisen maailmansodan jälkeisestä luonnontieteellisestä luontokäsityksestä lukemalla aikakauden tieteenfilosofia perusteoksia, kuten Ernest Nagelin *The Structure of Science: Problems in the Logics of Scientific Explanation* (1961), Carl G. Hempelin *Philosophy of Natural Science* (1966) ja Rudolf Carnapin ja Martin Gardnerin *An Introduction to the Philosophy of Science* (1966). Näissä kirjoissa luonnontiede etsii havaintojen ja hypoteesien varaan rakentuvia lakeja ja

5 Stockhausenin ja Goeyvaertsin teosten uskontokytöksistä ks. Delaere 2019.

6 *Gruppen* mainitaan muutamia kertoja Mya Tannenbaumin kirjassa *Conversations with Stockhausen* (1987), mutta kirja ei avaa laajemmin teoksen maailmaa.

teorioita. Tieteelliset selitykset perustuvat yleisiin lakeihin (esimerkiksi Hempelin kuuluisa deduktiivis-nomologinen selitysmalli, jonka hän uskoi pätevän myös muun muassa historian tutkimuksessa), ja se seikka, kuka tutkimuksen on tehnyt, ei ainakaan ihannetapauksessa vaikuta tutkimustuloksiin. Luonto on tällaisissa näkemyksissä aina ihmisestä erillinen kohde, jota tieteen avulla voidaan myös hyödyntää. Tässä ollaan kaukana siitä romanttisesta tai idealistisesta luontoideasta, jota 1800-luvun musiikki välitti kuulijoille ja joka monella tavalla hallitsee yhä suhtautumistamme klassis-romanttisen musiikin valtavirtaan.

Luonnontieteellinen orientaatio tekee osaltaan ymmärrettäväksi, miksi Stockhausenin 1950-luvun teokset – kuten toki monet muutkin aikakauden sävellykset – olivat lajineutraaleja.⁷ Hän ei säveltänyt sinfonioita tai jousikvartettoja, vaan *Aikamittoja* (*Zeitmasse*, 1955–56), *Pianokappaleita*, *Ryhmiä* ja *Kontakteja*. Perinteiset lajinimet olisivat kahlinneet säveltäjän luonnontieteellisiä tekoja, ja ne olisivat kaikkine perinnäisine assosiaatioineen oletettavasti ohjanneet musiikin vastaanottajan harhateille. Tällaisen säveltämisen suhde säveltäjän subjektiiviseen panokseen on tärkeä kysymys, johon ei voida ottaa tässä lopullista kantaa: jos luonnontieteiden tutkimustulokset eivät riipu tutkijan henkilöstä, on mahdollista olettaa, että myös säveltäjän subjektiivinen panos heikkeni sävellystyössä jopa olemattomiin.

Nyt, 70 vuotta myöhemmin ymmärrämme, että kaikki tämä oli täysin vertauskuvallista. Luonnon idea oli puhdasta spekulatiivista luonnonfilosofiaa.

Tässä ei ole mahdollista mennä tarkemmin Stockhausenin moniin Suomi-yhteyksiin. Hänen ensimmäinen Suomen-vierailunsa tapahtui hänen varhaisella ulkomaankiertueellaan vuonna 1958. Vierailu sisälsi luentokonsertit Helsingissä ja Turussa. Hän esiintyi tämän jälkeen useita kertoja Jyväskylän kesässä 1960-luvun alussa. Tunnettua on, että Jyväskylän kesän voimahahmoin tuolloin lukeutunut matemaatikko Rolf Nevanlinna totesi Stockhausenin luennoillaan esittämät matemaattiset laskutoimitukset virheellisiksi. Vertauskuvallinen luonnon-

7 Uuden musiikin lajiproblematiikasta ks. Dahlhaus 2005; Marx 2004, 383–387.

tieteellisen luonnon idea väikkyi taustalla, vaikka säveltämisen perusteluiksi esitetyt laskutoimitukset olisivat olleet hölynpölyä.

Aubade: luonnon ja struktuurin dialektiikka

Erik Bergman on perinteisesti saanut kunnian olla se säveltäjä, joka toi 1950-luvulla uuden musiikin modernit sävellystekniikat Suomeen. Vaikka hän oli syntynyt vuonna 1911 ja oli siis uusia sävellystekniikoita kokelessaan yli 40-vuotias, hänen kollegansa lausuivat kuuluisan arviionsa: ”Hän on meistä kaikista nuorin.” Bergmanin pianoteos *Espressivo* (1952) oli yleisen käsityskannan mukaan ensimmäinen suomalainen dodekafoninen sävellys, ja sitä seurasi muita saman sävellystekniikan sovelluksia, esimerkiksi Kolme fantasiaa klarinetille ja pianolle (1954) ja *Exsultate* (1954) uruille. *Aubade* voidaan laskea ensimmäiseksi suomalaiseksi sarjalliseksi – tai sarjallista ideaa noudattavaksi – teokseksi; Heiniö (1994, 27) puhuu sen yhteydessä ”orastavasta sarjallisuudesta”.⁸ Teoksessa on selviä sarjallisia jaksoja, mutta se ei noudata ankaran sarjallista tekniikkaa alusta loppuun. Myöhemmin Bergman kokeili aleatoriikkaa esimerkiksi useissa merkittävässä kuoroteoksissaan.

En mene tässä yhteydessä tarkemmin *Aubaden* sävellysteknisiin yksityiskohtiin. Sen sijaan pohdin teoksen musiikillisen struktuurin ja luontoidean suhdetta toisiinsa.

Erkki Salmenhaaran toimittamaan kirjaan *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (1976) kirjoittamassaan tekstissä Bergman kuvailee sävellystyötään, jossa konstruktiiivinen ja intuitiivinen elementti ovat molemmat läsnä. Konstruktiiivinen puoli korostuu perinteisessä Bergman-kuvassa, jota rakensivat muun muassa Paavo Heinisen legendaariset analyysit *Musiikki*-lehdessä vuonna 1972. Sen sijaan Bergmanin elämään ja tuotantoon perehtynyt musiikkieteilijä Juha Torvinen on viime vuosina painottanut säveltäjän tuotannon luontoyhteyksiä. Monilla Bergmanin teoksilla on luontoon viittaava otsikko, näin esimerkiksi

8 Anne Sivuoja-Gunaratnam (nykyinen Kauppala) viittaa Einojuhani Rautavaaran tuotantoa noin 1957–65 käsittelevässä väitöskirjassaan (1997) useaan otteeseen Bergmaniin ja tämän rooliin modernien sävellystekniikoiden lanseeraajana Suomessa.

huilukonsertto *Birds in the Morning* (1979). Antologiaan *Musiikki ja luonto* (2019) kirjoittamassaan artikkelissa ”Luontosäveltäjä Erik Bergman: Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon” Torvinen viittaa uuteen modernismitutkimukseen, joka kohdistuu modernismin sävellysteknisen aspektin sijasta muun muassa edistyksellisen taiteen luontoideoihin. *Aubade* on joka tapauksessa kiinnostava teos juuri siksi, että siinä luonto ja musiikillinen struktuuri kohtaavat erityisellä, kenties Bergmanin ajattelua laajemminkin luotaavalla tavalla.

Aubaden luontoyhteys on ilmeinen ja samalla täysin toisenlainen kuin *Gruppenin*. Bergman on kertonut, miten Bosporin salmen aamutunnelma laivasireeneineen oli ratkaiseva inspiraationlähde *Aubaden* säveltämiselle (ks. Torvinen 2012). Nimi *Aubade* (”aamutunnelma” tai ”aamulaulu”) on 1950-luvun sarjallisessa musiikissa poikkeuksellinen. Vaikka kyseessä ei ole sonaatin tai sinfonian kaltainen vahva musiikinlaji, ”Aubade” poikkeaa edellä kuvatuista darmstadtilaisten lajineutraaleista sävellyksistä. *Aubaden* yhteydessä on puhuttu myös ”uusimpressionismista”, mikä ilmenee paitsi teoksen inspiraatiolähteenä olleista vaikutelmista Istanbulissa myös teoksen pohjana olevasta 12-sävelrivistä, jossa korostuvat suuret sekunnit (kokosävelaskelet). Kokosävelasteikkohan on perinteisesti laskettu Claude Debussyn ja impressionismin keinovaraksi, niin naiivin kuvan kuin kokosävelasteikko pahimmillaan antaakin impressionistisesta musiikista.⁹

Nykypäivän musiikkitiede on problematisoinut perinteisen jaottelun absoluuttinen vastaan ohjelmamusiikki. Jos *Aubadea* haluaa ylipäänsä pitää ohjelmamusiikkina, se kytkeytyy ei-narratiivisen ohjelmamusiikin traditioon. Se ei ”kerro” mitään, vaan se ”on”. Sen merkittävänä edeltäjänä suomalaisen ohjelmamusiikin historiassa voitaisiin tässä valossa pitää Sibeliuksen *Tapiolaa* (1926). Kuten *Tapiolan* myös *Aubaden* tunnelma on huomiota herättävän staattinen, toisin kuin monissa Sibeliuksen varhaisemmissa teoksissa, esimerkiksi *Lemminkäis-sarjassa* tai *Pohjolan*

9 On kiinnostavaa, että neoklassismia edustaneen Les Six -ryhmän säveltäjistä Francis Poulenc ja Darius Milhaud sävelsivät *Aubade*-nimiset teokset, Poulenc vuonna 1929 ja Milhaud vuonna 1960. Kiitän musiikin tohtori Eveliina Sumelius-Lindblomia tämän seikan havaitsemisesta.

tyttäressä. Laajemmassa katsannossa *Aubade* asettuu osaksi yksiosaisien orkesteriteosten perinnettä, joka jo Beethovenin alkusoitoissa ja Lisztin sinfonisissa runoissa piti sisällään ehyen, usein sinfoniseksi mielletyn musiikillisen muodonnaan ihanteen. Lisztiin palautuvan sinfonisen runon perinteessä tärkeitä ovat lajinimen kummatkin sanat: sinfoninen runo on musiikilliselta rakenteeltaan ehyt ja orgaaninen, ja sen sisältö on Lisztin tuotannossa ensi sijassa kaunokirjallinen. Tähän traditioon ei istu ohjelmamusiikillinen orkesteriteos, joka on potpuri tai koostuu hajanaisista tunnelmakuvista.

Aubadessa toteutuvat Bergmanin säveltäjäidentiteetin molemmat puolet: struktuuri ja luonto. Oma tulkintani on, että nämä voidaan ymmärtää *Aubadessa* (ja kenties laajemminkin Bergmanin tuotannossa) dialektisesti toisiinsa suhtetutuvaksi vastakohtapariksi. Ne ovat kaksi eri asiaa, mutta ne edellyttävät toisiaan. Struktuurin raja kohtaa luonnon rajan musiikissa. Se, mikä ei ole luontoa on struktuuria, ja se, mikä ei ole struktuuria, on luontoa. Sekä struktuuri että luonto ovat totaalisesti läsnä *Aubadessa*. Luonto ei ole vain satunnainen aihe tai otsikko, vaan se saa merkityksensä dialektisessa suhteessa teoksen struktuuriin. *Gruppenin* luonto oli luonnontieteellisen ajattelun kohde, *Aubaden* luonto taas on impressionistinen hetken vaikutelma, joka uppoaa teokseen struktuurin dialektisena vastinparina. Voimme samalla ymmärtää impressionistisen taiteen paradoksaalisuuden: impressionistiset taideteokset kuvaavat hetken vaikutelmaa, mutta samalla ne ovat tyypillisesti äärimmäisen tarkasti ja huolellisesti työstettyjä.¹⁰

Uusi musiikki ja luonnon koordinaatit

Ensi ajattelemalta saattaa vaikuttaa, että uuden musiikin suhde musiikin luontokeskusteluihin on yksiviivainen. Luonto on valjastettu duuri-mollitonaalisuuden selitykseksi jo kauan ennen 1900-lukua, joten tuntuu luontevalta ajatella, että luonto on ollut 1900-luvun musiikissa

10 Tämä ei tarkoita, että impressionismi olisi yksinkertaisesti määriteltävissä oleva ilmiö musiikissa. Termi oli alkuperäiseltä sävyltään negatiivinen, ja musiikkikirjallisuudessa sen ala tyypistyy usein pelkästään Claude Debussyn tuotantoon.

nimenomaan duuri-mollitonaalisuuteen takertuneiden konservatiivien perustelu uuden musiikin ”luonnottomuudelle”. Vastaavasti voitaisiin ajatella, että musiikin historiallinen luonne perustelee uutta musiikkia: jos musiikki on olennaisesti kehittyvä – tai edistyvä – kulttuuri-ilmiö, on ymmärrettävää, että musiikki muuttui 1900-luvulla atonaaliseksi ja saavutti historiallisena ilmiönä kaikki muutkin 1900-luvun uuden musiikin ilmenemismuodot. Pysähtykäämme kahteen kirjoittajaan, Hugo Riemanniin ja Theodor W. Adornoon, joiden ajatukset sopivat näihin malleihin: luontoon konservatiivisuuden ja historiaan edistykseen perusteluna.

Hugo Riemann ja ”sävelrepresentaatiot”

Hugo Riemann oli saksalainen säveltäjä ja musiikinteoreetikko, jonka kirjallisen tuotannon keskeinen ja toistuva ajatus oli duuri-mollitonaalisuuden universaalisuus ja luonnollisuus. Muut musiikin ilmenemismuodot olivat joko duuri-mollitonaalisuuden muunnoksia (esimerkiksi keskiajan kirkkosävellajit) tai suorastaan luonnottomia tai mahdottomia, kuten 800-luvun moniäänisyyden dokumentin, *Musica enchiriadis*en, rinnakkais- tai paralleeliorganumit, jotka rakentuivat rinnakkaiskvarteista ja -kvinteistä.

Nuori Riemann perusti näkemyksensä akustiikkaan, erityisesti yläsävelsarjaan, jonka täydennykseksi hän postuloi kuvitteellisen alasävelsarjan. Tämä oli hänen vastauksensa klassiseen mollisoinnun ongelmaan, jonka ranskalainen säveltäjä-teoreetikko Jean-Philippe Rameau alun perin muotoili: duurisointu löytyy helposti yläsävelsarjan alusta, mollisoinnulle sen sijaan ei voida esittää samankaltaista fysikaalis-akustista perustelua. Alasävelsarja oli yhteensopiva myös Riemannin kannattaman harmonisen dualismin kanssa. Harmonisen dualismin perusidea on se, että mollisointu on duurisoinnun käännös.¹¹ Tätä ajatusta ovat puolustaneet lukuisat teoreetikot, muun muassa Hermann von Helmholtz ja Arthur von Oettingen, jotka – toisin kuin

11 Riemannin dualismista tarkemmin ks. Rehding 2003.

1800-luvun musiikinteoreetikot yleensä – olivat ammattimaisia luonnontieteilijöitä.¹²

Riemann hylkäsi vähittäisesti fiktiivisen alasävelsarjan, ja viimeistään vuodesta 1905 alkaen hänen pohdintojensa polttopisteessä olivat ihmismielen periaatteelliset musiikilliset toimintaperiaatteet (ks. esim. Mickelsen 1977, 55). Myöhäisessä tuotannossaan hän tukeutui käsitteeseen *Tonvorstellung*, jonka suomentaisin ”sävelrepresentaatioksi”. Tämä suomennos tavoittaa ihmismielen suhteen havaittuun sävelmateriaaliin paremmin kuin toinen mahdollinen suomennos ”sävelmielle”. Riemann esitti, että ihmismieli ymmärtää musiikin luonnostaan duuri-mollitonaalisuuden mukaiseksi; ihminen esimerkiksi kuulee yksiaänisen melodian duuri-mollitonaalisesti soinnutetuksi (Riemann käytti tästä olettamastaan ilmiöstä nimitystä *Klangvertretung*, ”sointu-” tai ”sointiedustus”).

Riemannin myöhäisten tutkimusten filosofinen tausta jää epäselväksi. Hänet on kytketty joissain yhteyksissä aikansa uskantilaisuuteen (esimerkiksi Wilhelm Windelband ja Heinrich Rickert), joka pyrki löytämään ihmistieteiden filosofisia perusteita esikuvanaan Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikki* (1781/1787). Toisaalta Riemann oli kontaktissa musiikista kiinnostuneeseen fenomenologi Carl Stumpfian. Riemann kritisoi Stumpfian käsitettä *Tonverschmelzung* (”sävelsulautuvuus”), mutta hänen omalla päämäärällään selvittää mielen periaatteellisia toimintatapoja on yhtäläisyyksiä niin Edmund Husserlin kuin Stumpfian pohdintoihin ihmismielen fenomenologisista perusteista. Ehkä Riemann lopulta edusti naiivia *common sense* -filosofiaa, jossa vaikeita filosofisia ongelmia ratkaistaan antamalla niille uusia nimiä.

Riemannin vakaumukset olivat viimeistään 1900-luvun vaihteen jälkeen väistämättä konservatiivisia. Tonaalisuus oli 1800-luvun loppupuolella alkanut yksilöllistyä voimakkaasti, Franz Liszt sävelsi vuonna 1885 pianoteoksen *Bagatelle sans tonalité*, ja lopulta Arnold Schönberg

12 Helmholtzin luontoidea hänen kirjassaan *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1862) oli musiikin osalta liberaali ja jopa nykyajan käsityskantaa ennakoiva. Hänen mukaansa luonto antaa musiikille rajat, joiden sisällä musiikki voi saada erilaisia tyyllillisiä ja esteettisiä ilmenemismuotoja.

toteutti vuosien 1907–1908 tienoilla siirtymisen tonaalisuudesta atonaalisuuteen.

Riemannille ei ehkä tarvitsisi antaa tässä yhteydessä kovin suurta painoarvoa, elleivät konservatiiviset piirit olisi 1900-luvun kuluessa tavan takaa yrittäneet perustella hänen hengessään atonaalisuuden – ja laajemmin uuden musiikin – luonnottomuutta. Esimerkiksi ”suomalaisen musiikintutkimuksen isäksi” tituleerattu Ilmari Krohn kirjoitti *Tietosanakirjaan* vuonna 1931 hakusanan ”Atonaalisuus”, jossa hän todistelee, että atonaalisuus on sekä mahdotonta että paheksuttavaa – melkoisen patavanhoillinen käsitys, kun otetaan huomioon, että hän paheksuu asiaa, jonka hän on hetki sitten pyrkinyt todistamaan muutenkin mahdottomaksi. Krohnin harmoniateoriat olivatkin vahvasti Riemann-vaikutteisia. Hänen ideoillaan on ollut pitkät jäljet suomalaisessa musiikkiajattelussa. Hänen oppilaansa Eino Linnalan kirjasta *Yleinen musiikkioppi I* otettiin painos vielä vuonna 1980. Linnalan kaksisainen kirja perustuu tiukasti krohnilaiseen teoriaan, ja kirjassaan hän vähättelee ja kritisoi atonaalista musiikkia. Krohnin merkitykseen 1950-luvun suomalaisessa musiikkikulttuurissa samoin kuin hänen ja Riemannin muoto-oppiin on syytä palata tuonnempana.

Theodor W. Adorno ja ”materiaalin tendenssi”

Uuden musiikin merkittäviin teoreetikoihin lukeutunut, Frankfurtin koulukunnan keskeinen edustaja Adorno oli kiinnostunut kirjoituksissaan ennen kaikkea musiikin yhteiskunnallisesta aspektista. Hän uskoi, että yhteiskunnallisuus löytyy musiikin materiaalista, joka ei sisältänyt hänen mukaansa mitään luonnon antamaa. Kirjassaan *Philosophie der neuen Musik* (1998a [1949], 38) Adorno puhuu ”materiaalin tendenssistä”, joka kuvaa materiaalin yhteiskunnallis-historiallista luonnetta. Materiaali ei ole neutraalia, vaan se on yhteiskunnallisesti ja historiallisesti latautunutta: äänet luonnonilmiöinä ovat yhtä vähän musiikkia kuin puhtaat äänneet kieltä. Adornon ajattelussa luonnon vastakohtaksi tuli historia, ja hän kirjoittikin teoksessaan *Ästhetische Theorie*, että musiikin materiaali on ”läpikotaisin historiallista” (Adorno 2006, 293 ; ks. myös Sumelius-Lindblom & Huttunen 2025).

Musiikki oli Adornon näkemyksen mukaan sitä yhteiskunnallisempaa mitä vähemmän se pyrki olemaan yhteiskunnallista (Adorno 1998b, 413). Tulkitsen tämän niin, että pyrkiessään säveltämään esimerkiksi yhteiskunta-aiheista ohjelmamusiikkia säveltäjä kahlitsee itsensä pintatason yhteiskunnallisuuteen, eikä yhteiskunnallisuus näin ollen uppoa materiaalin tasolle. Oikeanlainen yhteiskunnallinen taide tuottaa filosofiankaltaista tietoa – näkemys, jonka juuret ovat saksalaisessa idealismissa ja sen pyrkimyksessä tehdä taiteesta silloin uudella tavoin ajattelun ja tiedon alue. Adorno – kuten Frankfurtin koulukunnan edustajat yleensä – oli omaksunut filosofisten ideoidensa perusteet klassisesta saksalaisesta filosofiasta, Karl Marxin ajattelusta ja psykoanalyysista. Yhteiskuntaan kohdistuva tutkimus oli hänelle filosofista yhteiskuntakritiikkiä, ei esimerkiksi tilastollista analyysia.

Yliopisto-opintojensa rinnalla Adorno opiskeli 1920-luvulla sävellystä Alban Bergin johdolla Wienissä. Hänestä ei tullut ammattisäveltäjää, mutta niin kutsuttu uusi Wienin koulukunta, jonka keskeiset säveltäjät olivat Schönberg, Berg ja Anton Webern, jäi Adornon musiikkifilosofian polttopisteeksi. Adorno arvosti erityisesti Schönbergin vapaa-atonaalista¹³ kautta. Sen sijaan hän suhtautui epäilevästi dodekafoniaan, jossa säveltäjä alistaa itsensä vallalle toisin kuin Schönberg vapaa-atonaalisisessa tuotannossaan.

Adorno tuli tunnetuksi äärimmäisen mustavalkoisista preferensseistään musiikin alalla. Siinä missä Gustav Mahler ja uusi Wienin koulukunta olivat hänelle positiivisia musiikki-ilmiöitä, Richard Wagner, Igor Stravinsky, jazz ja ”kulttuuriteollisuus” (Adornon lanseeraama termi) olivat tavalla tai toisella vääränlaisia ilmiöitä. Jazzin rytmiikka oli Adornon mielestä monotonista, ja Stravinskyn musiikki, joka esimerkiksi teoksessa *Le sacre du printemps* (1913) perustuu lyhyiden sävelaiheiden toistamiseen, oli infantiliia ja suorastaan katatonista¹⁴. Adorno

13 Epiteetistä ”vapaa-atonaalinen” huolimatta Schönbergin tuotanto vuosista 1907–1908 dodekafonian keksimiseen sisälsi muun muassa tarkkaa motiivitekniikkaa. Kyseessä ei siis ollut täydellinen tai mielivaltainen ”vapaus”.

14 Katatonia on skitsofreniaa sairastavalle ihmiselle tyypillinen ruumiillisen jäykistyneisyyden tila.

hyödynsi myös Karl Marxin käsitettä ”tavarafetissi”, jonka hän kytki ”regressiiviseen kuunteluun” (Adorno 1998c [1938/1963]): taantunut, regressiivinen kuuntelija ei hahmota musiikin abstrakteja periaatteita, vaan hän ”itkee Tšaikovskin tahdissa” ja on kiinnostunut solistien kalliista viuluista toisin kuin musiikin rakenteisiin orientoituvaa ”asian tuntija”, josta Adorno kirjoitti kuuluisassa kuuntelijatypologiassaan kirjassa *Einleitung in die Musikpsychologie* (1998b [1962/1968]).

Suomessa monet musiikki-ihmiset eivät valitettavasti edelleenkaan tiedä Adornosta paljon muuta kuin, että hän tuomitsi Sibeliuksen. On lyhytnäköistä väittää, että Adornon preferenssit olivat puhtaasti makuasioita, ja että hän ”piti” Mahlerin ja Schönbergin teoksista ja ”inhoi” Sibeliusta ja Stravinskya. On hedelmällisempää nähdä esimerkiksi Adornon Stravinsky-kritiikki johdonmukaiseksi seuraukseksi hänen yleisistä filosofisista vakaumuksistaan.

Riemannin ja Adornon käsitykset yhdessä luovat koordinaatteja 1900-luvun uuden musiikin ymmärtämiselle. Riemannin näkemyksessä musiikki perustui luontoon, ja duuri-mollitonaalisuudelle vieraat uuden musiikin sävellystavat olivat luonnottomia; Krohnin ja Linnalan esimerkit osoittavat, että tällaisia näkemyksiä kannatettiin myös Suomessa. Adorno sen sijaan tulkitsi atonaalisuuden ja sen myöhemmät seuraukset historian välttämättömäksi vaiheeksi tonaalisuuden jälkeen. Historiallisuus ulottui musiikin materiaaliin, jonka tuli olla yhteiskunnallisesti relevanttia.

Gruppen, Aubade ja avantgardeen hiipivä luonto

Gruppen ja *Aubade* ovat yksittäisiä, vaikkakin säveltäjiensä tuotannoissa keskeisiä esimerkkejä 1950-luvun kirjavasta ja moniulotteisesta musiikkimaisemasta Keski-Euroopassa ja Suomessa. Kumpikaan teos ei syntynyt tyhjiössä. Kontekstin tarkastelu, joka jää tällaisessa artikkelissa väistämättä osittaiseksi ja fragmentaariseksi, tekee ymmärrettäväksi sen, miten luonto hiipi osaksi musiikillisen avantgarden polttavaa vuosikymmentä.

Toisen maailmansodan jälkeinen keskieuropalainen avantgarde on nähty usein ikään kuin tyhjästä ponnistaneeksi. Sen lähtökohtana

oli toisen maailmansodan päätyttyä ”musiikki vuonna 0”, josta muun muassa Ulrich Dibelius kirjoittaa teoksessaan *Moderne Musik 1945–1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material* (1966).¹⁵

Vaikka jo Helmholtz kytki musiikin kokeelliseen luonnontieteeseen, oli Stockhausenin ajatus säveltämisestä luonnontieteellisen tutkimuksen kaltaisena toimintana yhtä kaikki radikaali ja ennenkokematon musiikki-idea. Säveltäminen oli eräänlaista luonnontieteellistä tiedonhankintaa, jossa luonto luikerteli osaksi radikaaleinta 1950-luvun säveltämistä. Luonnontieteellisenä tekona säveltäminen ponnisti yhä 1950-luvun puolivälissä ikään kuin tyhjyydestä, tuottaen paitsi radikaaleja teoksia myös aineistoa ja ongelmia tuleville avantgardistisille sävellyksille. Luonnontieteellinen ajattelu mahdollisti kaikessa vertauskuvaluudessaan sen, että sävellykset syntyivät aina ikään kuin ”vuonna 0”.

Keskustelut ohjelmamusiikin ja musiikinulkoisten merkitysten perusteista olivat merkittävä osa 1950-luvun musiikkikirjoittelua Suomessa. Ilmari Krohn julkaisi 1940-luvulla kiistanalaiset saksankieliset Sibelius-tutkimuksensa (Krohn 1942; 1945–46), joissa hänen laajat muotoanalyttiset tutkimustuloksensa saivat rinnalleen ”kirjoittajan poeettisiin visioihin” tuketuvat ohjelmamusiikilliset tulkinat Sibeliuksen sinfonioiden ”tunnelmasisällöistä” (*Stimmungsgesamt*). 1950-luvulla Krohnin Sibelius-tutkimukset saivat rinnalleen samaa ideaa noudattavat kaksiosaiset Bruckner-analyysit (Krohn 1955–57). Siinä missä ”tunnelmasisällöt” olivat Sibeliuksen kohdalla luontoon ja kansallisuuteen liittyviä, Brucknerin tapauksessa ne saivat uskonnollisia merkityksiä. Musiikkikriitikko Tauno Karila väitteli 1954 tohtoriksi tutkimuksellaan Sibeliuksen, Merikannon ja Kilpisen yksinlaulujen ”vesimaisemista”, ja seuraavana vuonna Nils-Eric Ringbom esitti Åbo Akademiassa tarkastettavaksi väitöskirjansa *Über die deutbarkeit der Tonkunst*, joka tutkii musiikin sanallista tulkintaa filosofisesta ja historiallisesta näkökulmasta ja joka oli eri tavalla vapaa krohnilaisesta vaikutuksesta kuin esimerkiksi Karilan väitöskirja. *Aubade* syntyi osaksi tätä musiikkimaailmaa. Vaikka luontoaihe oli Bergmanille

15 Käsitteen ”musiikki vuonna 0” taustalla saattoi olla Roberto Rossellinin elokuva *Saksa vuonna nolla* (italiaksi *Germania anno zero*, 1948).

henkilökohtaisesti luontainen ja läheinen, Aubaden sävellyksellinen idea voidaan nähdä osaksi ohjelmamusiikillisuuden ja musiikillisen rakenteen problematiikkaa koskevaa 1950-luvun keskustelua Suomessa.

Lopuksi

Millaisilta teoksilta *Gruppen* ja *Aubade* sitten näyttävät Riemannin ja Adornon hahmottamien uuden musiikin yleisten koordinaattien valossa?

Kumpikaan teos ei toteuta Adornon ihanteita. Luontoaiheinen musiikki oli kaukana Adornon maailmasta, vaikka hänen arvostamansa Mahlerin teoksissa onkin ajoittain viittauksia luontoon. Musiikillinen impressionismi ei tyydyttänyt Adornon periaatteita (tuskin siis myöskään *Aubaden* "uusimpressionismi"). *Gruppenin* merkitys osana darmstadtilaista sävellyshistoriallista ketjua tai *Aubadessa* läsnä oleva luonnon ja sarjallisen struktuurin dialektiikka tuskin kiillotti teosten kilpeä Adornon dodekafonia- ja sarjallisuuskeptisyyden valossa.

1950-luvun avantgarde on niin kaukana Riemannin tonaalisuususkosta, että saattaa tuntua turhalta edes viitata häneen tässä yhteydessä. Ne musiikinteorian traditiot, joiden jatkeita hänen teoriansa olivat, sisältävät kuitenkin elementtejä, joilla saattoi olla yleisellä tasolla yhteyksiä 1950-luvun avantgardeen. Kyseessä on vain yleisen tason samankaltaisuus, mutta Stockhausenin rakentama muotojen kehityskulku muistuttaa klassista muoto-oppia, jonka Adolf Bernhard Marx lanseerasi 1800-luvun alkupuolella ja jota Riemannin muotoideat jatkoivat. A. B. Marx näki muotojen rautalankamallien kehittyneen liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Hänen ajattelunsa oli vahvan hegeliläistä: hän uskoi, että musiikin muototyypit ovat yleisen hengen ilmentymiä musiikissa. Samankaltainen muototyypien evoluutio jatkoi elämäänsä muun muassa Krohnin kirjassa *Muoto-oppi* (1937), jonka jäljet – osittain Linnalan *Yleisen musiikkiopin* – siivittäminä näkyivät oman kokemukseni mukaan suomalaisessa musiikinteorian opetuksessa vielä 1990-luvulla. Jollain tasolla ne näkyvät siinä ehkä edelleen.

Kaiken kaikkiaan näemme, miten vaikea länsimaisen musiikin on edes 1950-luvun avantgarden kohdalla irtautua musiikin oletetusta

luontoperustasta. Kuten niin moni musiikin historian ilmiö myös avantgarde etsi oikeutustaan luonnosta. Tällainen oikeutus oli kaukana niistä ihanteista, joihin Adorno pohjasi uuden musiikin filosofiansa. Jäljelle jää kaksi mestariteosta, *Gruppen ja Aubade*, joista kummallakin oli omanlaisensa sidos luontoon.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1998a [1949]: *Philosophie der neuen Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1998b [1962/68]. *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1998c [1938/1963]. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. Teoksessa *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 14–50.
- 2006 [1970]: *Esteettinen teoria*. Toimittaneet Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Suomentos ja johdanto Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Bergman, Erik 1976. [Miten sävellykseni ovat syntyneet]. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet: 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava, 25–37.
- Carnap, Rudolf & Martin Gardner 1966. *An Introduction to the Philosophy of Science*. New York: Basic Books.
- Dahlhaus, Carl 2005 [1969]. Die neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. Teoksessa *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15. Hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber: Laaber Verlag, 230–238.
- Delaere, Mark 2019: Eine angewandte serielle und elektronische Musik? Stockhausen, Goeyvaerts und die musikalische Liturgiereform um 1955. *Archiv für Musikwissenschaft* Vol 76 (2), 135–162.
- Dibelius, Ulrich 1966. *Moderne Musik 1945–1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Heikinheimo, Seppo 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Heininen, Paavo. 1972. Erik Bergman. *Musiikki* 2 (1): 3–23.
- Heiniö, Mikko 1994. Erik Bergman. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava, 24–36.
- Hempel. Carl G. 1966. *Philosophy of Natural Science*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.
- Karila, Tauno 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa: Vertaileva tutkimus luonnonkuvien ja niitä vastaavien melodiahahmojen rakenneyhtäläisyyksistä*. Helsinki: Sanoma.
- Krohn, Ilmari 1931. Atonaalisuus. Teoksessa *Iso Tietosanakirja* I. Helsinki: Otava.
- 1942. *Die Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

- 1945–46. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I–II*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- 1955–1957. *Anton Bruckners Symphonien: Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt I–III*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kurtz, Michael 1988. *Stockhausen: Eine Biographie*. Basel: Bärenreiter Kassel.
- Linnala, Eino 1980. *Yleinen musiikkioppi 1*. Kymmenes painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Lähteenmäki, Jyrki. 2000. *Aspects of Form, Perception and Performance in Stockhausen's Klavierstück 5*. Helsinki: Sibelius-Academy.
- Marx, Wolfgang 2004. *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Nagel, Ernest 1961. *The Structure of Science: Problems in the Logics of Scientific Explanation*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ringbom, Nils-Eric 1955. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1997. *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.
- Tannenbaum, Mya 1987. *Conversations with Stockhausen*. Translated by David Buchart. Oxford: Clarendon Press.
- 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).
- 2019. Luontosäveltäjä Erik Bergman: Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon. Teoksessa *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Turku: Utukirjat, 249–283.
- Wörner, Karl H. 1963. *Stockhausen, Karlheinz: Werk + Wollen*. Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger Musikverlag.

Sinirastaan maisemassa

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Olivier Messiaen (1908–1992) oli yksi viime vuosisadan merkittävistä kulttuuripersoonista. Hänen vaikutuksensa kantaa nykypäivään sekä hänen oman musiikkinsa että nuorempien säveltäjäpolvien kautta. Sävellystyön ohella Messiaen toimi Pariisin La Trinité -kirkon urkurina vuodesta 1931 lähtien yli kuudenkymmenen vuoden ajan, ja vuodesta 1941 lähtien hän opetti Pariisin konservatoriossa¹ oppilainaan muun muassa Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Yánnis Xenákis ja Tristan Murail.

Messiaen sävelsi vuosina 1956–1958 pianoteoksen *Catalogue d'Oiseaux* (Lintuluettelo), kokonaiskestoltaan yli kahden ja puolen tunnin mittaisen eepoksen. Sen seitsemän kirjaa, joihin sisältyy yhteensä kolmetoista kappaletta, muodostavat symmetrisen kaarenomaisen kokonaisuuden.² Teoksessa laulaa 77 eri lintulajia. Vaikka teoksen nimi viittaa luetteloon ja vaikka alussa on lista sen sisältämistä lintulajeista, yksittäisiä lintuja ei sävellyksen osissa nosteta tarkasteluun erillisinä, ympäristöstään irrotettuina kohteina. ”Jokainen kappale on kirjoitettu jonkin ranskalaisen maakunnan kunniaksi. Sillä on nimenä valitulle seudulle tyypillisen linnun nimi. Lintu ei ole yksin: sen naapurit ympäröivät sen ja laulavat myös (tämä antaa mitä suurinta vaihtelevuutta kappaleen sävelkielelle), sen maisemat, päivän ja yön eri hetket, jotka muuttavat tätä maisemaa, ovat yhtä lailla läsnä väreineen, lämpötiloineen, tuoksujensa lumolla.” (Messiaen 1973a, 6, suomennokset kirjoittajan.)

1 Aluksi Messiaenin opetusala oli harmoniaoppi, vuodesta 1947 lähtien musiikkianalyysi ja vuodesta 1966 lähtien sävellys.

2 Neljäs kirja teoksen keskiössä sisältää yhden pitkän osan antaen pääroolin yhdelle linnulle ympäristössään, samoin kirjat 2 ja 6 rakentuvat yhdestä osasta, kirjat 3 ja 5 kahdesta ja kirjat 1 ja 7 kolmesta osasta. Näin kokonaisuudesta muodostuu palindromi: 3-1-2-1-2-1-3. (Ks. mm. Kraft 2013, 173–174.)

Joitakin vuosia aikaisemmin Messiaen oli pianoteoksillaan *Cantéyodjayâ* (1949) ja *Quatre Etudes de rythme* (Neljä rytmietydiä, 1949–1950) viitoittanut sarjallisen sävellystekniikan ulottuvuuk- sia Darmstadtin nuorelle sukupolvelle. Se ei kuitenkaan ollut suun- ta, jota hän itse halusi kulkea pidemmälle. Hän tutustui aikansa il- miöihin mutta vieroksui sävellystapojen tarkkarajaisia määrittelyjä: ”Henkilökohtaisesti en ole sitoutunut mihinkään tekniikkaan. Olen tut- kinut niitä kaikkia ja rakastan niitä, mutta en usko yhteenkään niistä, sen paremmin klassisiin kuin moderneihinkaan. En usko sävellajeihin tai moodeihin, sarjalliseen systeemiin tai aleatoriikkaan.” (Messiaen, sit. Rößler 1984, 123–124.) Messiaen, joka piti lintuja planeettamme suu- rimpina muusikkoina ja jolle vastavärien ja luonnollisen resonanssin kokeminen oli musiikin ymmärtämisen edellytys,³ ei siis voinut yhtyä avantgarde-piirien tarpeeseen häivyttää luonnon merkitys musiikin perustana.

Messiaen kertoo aloittaneensa linnunlaulun nuotintamisen jo 16-vuo- tiaana, mutta vasta pitkän ajan kuluttua linnut pääsivät valtaamaan hänen musiikkinsa (Massin 1989, 174). Viittauksia linnunlauluun alkoi vähitellen esiintyä hänen teoksissaan 1930-luvulta lähtien. Messiaenin oppilas, pianisti ja musiikkitieteilijä Peter Hill ja pianisti-tutkija Roderick Chadwick (2018, 16) nostavat esiin vieläkin aikaisemmat vih- jeet lintuihin pianosävellyksessä *Préludes* (1928–1929),⁴ mutta kysees- sä ei tuolloin ollut minkään tietyn linnun realisointi, vaan yleisemmin yhteys luontoon. Ensimmäisen kerran Messiaen nimeää tietyt linnut toisen maailmansodan aikana vankileirillä säveltämässään teoksessa *Quatuor pour la fin du Temps* (Aikojen lopun kvartetto, 1940–1941). *Réveil des oiseaux* (Lintujen herääminen) pianolle ja orkesterille vuodelta 1953 on Messiaenin mukaan hänen ensimmäinen täysin linnunlaulusta ra- kentunut teoksensa. Sen säveltäminen vaati uudenlaisen lähestymis-

3 ”Uskon, että nämä kaksi toisiinsa liittyvää ilmiötä ovat äärimmäisen tärkeitä ja tieteel- lisestikin todistettavissa: ne voi nähdä ja kuulla, ne ovat totta ja luonnollisia. Kaikki muu on inhimillistä keksintöä, jolla ei ole samanlaista arvoa kuin luonnonilmiöllä.” (Messiaen, sit. Rößler 1984, 124.)

4 Preludit *La Colombe* (Kyyhky) ja *Chant d’extase dans un paysage triste* (Hurmioitunut laulu surullisessa maisemassa).

tavan omaksumista, eikä Messiaen itse kokenut teosta onnistuneeksi. (Rößler 1984, 119.) Näin kuitenkin alkoi ajanjakso, jolloin lähes kaikkea hänen musiikkiaan inspiroivat linnut ja linnunlaulu. Muutamaa vuotta myöhemmin syntyneessä teoksessa *Catalogue d'Oiseaux* toteutuu Messiaenin oma persoonallinen modernismi, jonka sävelkielessä lintuharrastus sekä kaiken kaikkiaan rakkaus luontoon ja Luojaan saavat kypsän ilmenemismuotonsa. Messiaen omisti teoksen sekä linnuille että pianisti Yvonne Loriod'lle, jonka kanssa hän avioitui vuonna 1961. Teosta ovat säveltäjän itsensä lisäksi analysoineet useat musiikkitehteilijät, joista joihinkin viittaa tekstissäni. Tämän puheenvuoron ajatuksena on uppoutua *Le Merle bleu* -osan ilmentämään luontoon, sen luonteeseen.

Catalogue d'Oiseaux -teoksen ensimmäisen kirjan kolmannen osan Messiaen on kirjoittanut Etelä-Ranskassa, Espanjan rajalla sijaitsevan Roussillon-maakunnan kunniaksi ja valinnut sen lintumaailman edustajaksi sinirastaan (latinaksi *Monticola solitarius*, ranskaksi *le merle bleu*). Sitä kuvataan lintuoppaassa seuraavalla tavalla:⁵

Sinirastas on pienikokoinen varpuslintu. Suomenkielisestä nimestään huolimatta laji ei kuulu rastaiden vaan sieppojen heimoon. Lajin kuvaili ja nimesi Carl von Linné 1758. Linnun pituus on 21–23 cm ja paino 37–54 g. Juhlapukuinen koiras on pääosin tumman sinertävän harmaa, ja sen pää ja pyrstö ovat tummat. Kaukaa se näyttää täysin tummalta. Naaras ja nuori lintu ovat ruskeita, alapuolelta tummaraitaisia. Niiden pyrstö on tummanruskea, erona kivikkorastaan punaruskeaan pyrstöön. Sinirastaan nokka on pitkähäkö ja hoikka. Laulu muistuttaa kivikkorastaan laulua. Lajin esiintymisaluetta ovat Etelä-Euroopan, Pohjois-Afrikan, Lähi-idän ja Keski-Aasian vuoristot. Euroopassa populaatio on kooltaan 240 000–530 000 yksilöä. Tyypillisiä elinympäristöjä ovat jyrkät rinteet vuoristossa ja rannikolla sekä vanhat linnat, kirkot ja rautiot. Se pesii keskimäärin alempana kuin kivikkorastas.

5 Ks. <https://animalia.bio/blue-rock-thrush>

Messiaenin oma teksti osaan *Le Merle bleu* on toisenlainen. Se kuvaa maisemaa, ajankohtaa, seudun lintuelämää, muita luonnonääniä sekä värejä, ja niistä nimenomaan sinisen eri vivahteita.

Kesäkuussa. Le Roussillon, la Côte Vermeille. Lähellä Banyulsia: l’Abeille-niemi, Rederis-niemi. Rantakallioiden ulkonema, preussin- ja safiirinsinisen meren yläpuolella. Tervapääskyjen huudot, veden loiske. Niemen kärjet ojentuvat mereen kuin krokotiilit. Kaikuvassa kalliosyvennyksessä sinirastas laulaa. Sen sini on toisenlaista kuin meren: sinipunervaa, harmaansinervää, sametinpehmeää, sinimusta. Miltei eksoottisena, muistuttaen balilaista musiikkia, sen laulu sekoittuu aaltojen pauhuun. Kuullaan myös kivikkotöyhtökiurua, joka lentelee sinne tänne taivaalla viiniköynnösten ja rosmariinin yläpuolella. Harmaalokit kirkuvat kaukana merellä. Rantakalliot ovat kauheita. Vesi murskautuu niiden juurella sinirastaan muistoissa.⁶

Tämänkaltainen runollinen ja aistivoimainen teksti liittyy jokaiseen *Catalogue d’Oiseaux* -teoksen kolmeentoista osaan. Runous ja tarinat täyttivät Messiaenin kasvuympäristön ja muovasivat hänen kokemusmaailmaansa. Hänen äitinsä oli symbolistinen runoilija Cécile Sauvage, ja isä Pierre Messiaen tunnettiin Shakespeare-käännöksistään. Olivier Messiaen oli synesteetikko, joka koki musiikin väreinä. Äänen ja värin yhteys oli hänelle ”sisäinen realiteetti”, näkemistä ”mielen silmällä”.⁷ Vaikka yllä olevassa kuvauksessa korostuu visuaalisuus – maisemanhan voi suorastaan nähdä silmissään, myös teoksen keskeinen äänimaailma on tekstissä vahvasti läsnä (vesi, erilaisissa kaikutiloissa laulavat linnut).

6 "Au mois de juin. Le Roussillon, la Côte Vermeille. Prés de Banyuls: cap l’Abeille, cap Rederis. Surplomb des falaises, au dessus de la mer bleu de prusse et bleu saphir. Cris des Martinets noirs, clapotis de l’eau. Les caps s’allongent dans la mer comme des crocodiles. Dans une anfractuosité de rocher qui fait écho, le Merle bleu chante. Il est d’un autre bleu que la mer: bleu violacé, ardoisé, satiné, bleu noir. Presque exotique, rappelant les musiques Balinaises, son chant se mêle au bruit des vagues. On entend aussi le Cochevis de Thékla qui papillonne dans le ciel au dessus des vignobles et du romarin. Les Goélands argentés hurlent au loin sur la mer. Les falaises sont terribles. L’eau vient mourir à leur pied dans le souvenir du Merle bleu."

7 Ks. Konttori-Gustafsson 2008.

En itse pysty mieltämään vuonna 1987 ensimmäisen kerran esittämääni Sinirastasta ilman Messiaenin tekstiä. Koen sen osaksi teosta, ja uskoakseni säveltäjä on sen sellaiseksi tarkoittanut. Kuulijoiden tulee päästä osallisiksi tekstistä tavalla tai toisella. Teoksen soittaja näkee lisäksi nuottiin merkityt selitykset, joissa musiikillisia ilmiöitä nimitään: rantakalliot, tervapääskyt, vesi, sinirastas, kivikkotöyhtökiuru, sininen meri, aallot, kallioseinämän kaiku, harmaalokit, veden liplatus.

Messiaen kuvaa sinirastasta kesyttömäksi ja yksinäiseksi linnuksi. Kivikkorastaan tavoin se viihtyy aurinkoisilla kallioilla, ei kuitenkaan yhtä korkealla kuin sukulaislintunsa. Messiaenin sinirastas laulaa yksin kallionkolossa, välillä vuorotellen sinne tänne lentelevien kivikkotöyhtökiurujen kanssa, muttei koskaan ryhmässä kuten tervapääskyt tai harmaalokit. Niiden ääntely muistuttaakin enemmän huutoa ja kirkumista, kun taas sinirastas kuuluu ”suuriin laulajiin”. Sen kohdalla Messiaen puhuu lyhyiden säkeiden sijasta jopa fraaseista. Sinirastaan laululle on hänen mukaansa ominaista soinnin puhtaus ja fraasikaaroksen naiivi luonne, mikä ei kuitenkaan tarkoita yksinkertaisuutta. Lintu käyttää aina uudelleen samaa viisisävelistä primitiivistä, myös pentatonista asteikkoa koristellen sitä eri tavoin artikulaation ja toiston keinoin, ja jopa lisäten sinne tänne joitakin kromaattisia säveliä. Messiaen tallensi nauhalle ja kirjoitti muistiin useita variantteja, joista ainakin osa esiintyy Sinirastaassa. Messiaen kertoo olleensa yleensä hyvin tarkka linnunlaulun nuotintamisessa, mutta sinirastas kuuluu joidenkin muiden lintujen ohella niihin laulajiin, joiden sävelmiä hän osin idealisoi.⁸ Kaiken kaikkiaan Messiaen myöntää suhteensa lintuihin antropomorfiseksi: tapa, jolla hän koki linnun laulun, heijastuu sen sävellettyyn luonteeseen.

Sinirastas-teos on sinisyyden ilmentymä. Messiaenin käyttämät harmoniat heijastavat hänen sisäisiä väriassosiaatioitaan sovitettuina vastaamaan luonnon värejä suorastaan kirjaimellisesti.⁹ Teos liikkuu

8 Messiaenin omia hänen lintuaiheisiin sävellyksiinsä liittyviä tekstejä on CD-tallenteiden esittelyvihkoissa ja hänen kuolemansa jälkeen julkaistussa tekstikokoelmassa *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (1949–1992). Tome V.

9 Paul Sung Il Kim (1989) tarkastelee teosta väitöskirjassaan *Olivier Messiaen's Catalogue*

A-duurin maisemassa, jonka Messiaen koki siniseksi. Sinirastaan laulu on kerta kerralta A-duurissa, mutta melkein aina sen yläpuolella on muuta harmonian väreilyä. Nuottitekstissä laulu saa kuvauksen ”valoisia, sateenkaaren värinen, sinisen sädekehän ympäröimä”. Messiaen käyttää tässä yhteydessä myös ilmaisua soiva valokehä (”un halo sonore”), joka on soinnuista muodostunut kaiunomainen resonanssi ennen sinirastaan säettä. Laulusta ja sitä ympäröivästä värähtelystä muodostuu Messiaenin sävelkielelle tyypillinen erityisointu, joka sisältää kaikki duuriasteikon sävelet ja jolle hän on antanut nimen ”dominanttiointu” (*accord sur dominante*). Siihen lisätyt appoggiaturat vahvistavat moniväristä, lasimaalauksen kaltaista vaikutelmaa, vaikkakin sininen edelleen säilyy päävärinä. Säkeitä ympäröivät muuntuvat harmonian väreilyt luovat kerta kerralta erilaisen ”väriseudun”, jota voisi sanoa myös tunnelmaksi. Messiaen (2000, 94) käyttää siitä ilmaisuja ”un environnement coloré” ja ”une ambiance”. Sininen meri lainehtii Messiaenin toisen moodin ensimmäisen transposition soinnuin, väreinä violetin ja sinisen sävyt.¹⁰ Karujen rantakallioiden sävelkieli on atonaalinen. Atonaalisuus ei Messiaenin maailmassa synnytä resonanssia väreineen, ja siitä syystä atonaalinen sävelkieli sopii kuvaamaan mustuutta ja pelottavuutta sekä karua ankaruutta. (Konttori-Gustafsson 2008, 66.)

Peter Hill (1995b, 326) nostaa esiin kysymyksen, onko mahdollista toteuttaa musiikillisin keinoin päiväkirjanomaisia yksityiskohtia ja vieläpä rakentaa niistä esityksellinen kokonaisuus. Hillin mukaan *Catalogue* voidaan kokea sarjana näyttämökohtauksia. Mielestäni myös yksittäinen osa *Le Merle bleu* on kuin lyhyistä kohtauksista yhteen liitetty etenevä sarja, elokuvan kaltainen, jossa toistuvat elementit rakentavat siitä kokonaisuutta. Messiaenin aikaisempi, myös tulkintakehystä valaisevin tekstein varustettu suurteos soolopianolle *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Kaksikymmentä katsetta Jeesus-lapseen) vuodelta

d'Oiseaux for solo piano: A phenomenological analysis and performance guide.

10 Toinen moodi on kahdeksansävelinen asteikko, joka tunnetaan myös nimellä Berthan moodi. Sitä on käyttänyt jo Liszt h-molli-sonaatissaan, ja myöhemmin mm. Skrjabin. Messiaen käytti juuri tätä moodia eniten, erityisesti 1930-luvun tuotannossaan. (Messiaenin rajoitetusti transponoitavista moodeista enemmän mm. Konttori-Gustafsson 2008.)

1944 on luonteeltaan erilainen. Se tuo mieleen freskon, jonka erillisten kuvien kohdalla katse viipyy mystisessä mietiskelyssä, mielen liikkeissä. Lintuluettelon osissa liike assosioituu lintuihin ja luonnonilmiöihin.

Onko Sinirastas ohjelmamusiikkia? Teokseenhan liittyy maisemaa kuvaileva teksti sekä runsaasti luonnonilmiöihin viittaavia merkintöjä nuottikuvassa. Tähän musiikkiin ei mielestäni kuitenkaan voi soveltaa ajatusta tarinasta, kertomuksesta, jossa edetään alkutilanteesta jonkinlaisen kehittelyvaiheen kautta ratkaisuun. Messiaenin musiikki luo pikemminkin erilaisia tiloja, joista rakentuu blokkimaisesti sarjoja. Messiaen ei uskonut musiikin voivan suoraan ilmaista jotain sen ulkopuolista: "... Se voi tuoda mieleen, herättää jonkin tunteen tai sieluntilan, koskettaa alitajuntaa, voimistaa unenkaltaisia kykyjä. Ja kyseessä ovat valtavat voimat. Mutta musiikki ei ehdottomasti voi 'puhua' siinä mielessä, että se antaisi jotain tarkkaa informaatiota." (Messiaen 1973b, 16.)

Messiaenille värit olivat tärkeitä, siispä tulkitsijan tulee paneutua sävyerojen toteuttamiseen ja kuunnella resonanssien värähtelyä muuntelemalla soinnunsisäisiä voimakkuussuhteita. Messiaenin antamat sormijärjestykset eivät tähtää vain sujuvuuteen, vaan usein myös tietynlaisen soinnin tavoittamiseen. Myös rytmi on pyrittävä toteuttamaan tarkasti siihen sisältyvien merkitysten vuoksi (esimerkiksi symmetriset rakenteet). Peter Hill (1995a, 277) kertoo, että Messiaen ei missään tapauksessa – ei vaikkapa nopeiden virtuoosisten lintusoolojen kohdalla – toivonut "etydinkaltaista" soittamista. Tällä hän varmaankin tarkoitti mekaanista, pelkästään sujuvuuteen keskittyvää soittotapaa, joka ei riitä lintujen ilmentämiseen. Väri voi ilmaista tunnelmaa ja myös tunnetta. Kuitenkaan se ei mielestäni tässä musiikissa anna aihetta tunnelmointiin. Vaikuttava ajankäyttö voisi syntyä ihmetyksestä luonnonilmiöiden keskellä, häivähtävästä hetkestä juuri ennen uutta vääjämätöntä ilmiötä. Soittaessani teosta koin, että kehollista suhdettani tekstuuriin ohjasi mielikuva sinirastaan kesyttömästä yksinäisyydestä luonnonvoimien keskellä sinisen meren ja korkean taivaan välillä. Hillin mukaan musiikki ei ollut Messiaenille viime kädessä nuoteissa eikä niistä muodostuvissa soinneissa, vaan niiden takana olevissa merkityksissä (mts.282).

Le Merle bleu rakentuu symmetriseksi¹¹ kokonaisuudeksi, jonka keskivaiheilla lintujen laulu – erityisesti kivikkotöyhtökiurujen duojen vuorottelu sinirastaan repliikkien kanssa – tiivistyy hurjaksi, tanssin kaltaiseksi. Teos sisältää rajuja vastakkaisia elementtejä: ympäristön kuvaus on pääosin atonaalisen sävelkielen maisemissa, kuitenkin sininen meri saa tyynenä lainehtiessaan suorastaan hellän sävyn, ja samankaltaisessa harmoniassa kaikuva sinirastaan laulu luo vaikutelman tilan laajenemisesta. Kauhistavat, järkälemäiset soinnit kuvaavat jyrkkiä rantakallioita, mutta Messiaenin vahvan uskonnollisuuden valossa niiden voi ajatella symbolisesti ilmentävän luonnon ja viime kädessä Jumalan mahtia, jonka armoilla ihminen on. Teos päättyy poikkeuksellisella tavalla sinirastaan laulun kaltaiseen, mutta esityserkinnän mukaan kuin etäältä kuuluvan naiskuoron hitaasti laulamaan muistoon linnusta. Luonnon elementtien keskinäinen kamppailu on laantunut. Meren ja sinirastaan värisävyt yhtyvät puhtaaksi harmoniaksi.

Lähteet

Nuottijulkaisu

Messiaen, Olivier. *Catalogue d'Oiseaux*, Pour Piano. Livre I. Paris: Alphonse Leduc.

Kirjallisuus

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

Hill, Peter 1995a. Messiaen on his own music. *The Messiaen Companion*. Peter Hill (toim.). London: Faber and Faber, 273–282.

— 1995b. Piano Music II. *The Messiaen Companion*. Peter Hill (toim.). London: Faber and Faber, 307–351.

Kim, Paul Sung Il 1989. *Olivier Messiaen's "Catalogue d'Oiseaux" for solo piano: A phenomenological analysis and performance guide*. New York University.

Konttori-Gustafsson, Annikka 2008. *Soiva sateenkaari: Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan*. EST-julkaisusarja 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

¹¹ Tyypillinen esimerkki Messiaenin käyttämästä symmetriasta on rytmi (*rythmes non-rétrogradables*), jonka kestojen järjestys pysyy samana luettaessa vasemmalta oikealle tai päinvastoin, mutta hän saattoi pitää symmetriana myös saman palan toistamista yhden-suuntaisesti. Messiaen vertasi symmetrisiä rytmejään luonnonilmiöihin esimerkkeinä vaikkapa ihmiskeho ja perhosen siivet. (Konttori-Gustafsson 2008, 56–57.)

- Kraft, David 2013. *Birdsong in the music of Olivier Messiaen*. London, UK and South Carolina, USA: Arosa Press.
- Massin, Brigitte 1989. *Olivier Messiaen: Une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- Messiaen, Olivier 1973a. Levyn tekstivihko. Erato-Disques S. A. N:o 71590, imprimé en France.
- 1973b. Levyn tekstivihko. Erato-Disques S. A. N:o 71594, imprimé en France.
- 2000. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949–1992)*. Tome V. Paris: Alphonse Leduc.
- Rößler, Almut 1984. *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*. Duisburg: Gilles & Francke Verlag.

*Luonto ja luonnollisuuden
kriteeri musiikissa*

Klassinen laulu ja luonnollisen estetiikka

JENNI LÄTTILÄ

Kun musiikkikriitikko Hannu-Ilari Lampila kuvaili Helsingin Sanomien sivuilla baritoni Kristinn Sigmundssonin (Lampila 2005) tai sopraano Karita Mattilan (Lampila 1991) laulamista, hän kehui näiden ääntä ”luonnolliseksi”. Samaa adjektiivia käyttää toimittaja Matti Tuomisto kirjoittaessaan Rondo-lehdessä Liisa Linko-Malmiosta (Tuomisto 2017). Toisaalta sopraano Natalie Dessay ei pidä klassista lauluääntä luonnollisena (Siren 2013), ja BBC:n kuuluisa kriitikko Brian Morton on samaa mieltä kuin Dessay (BBC 2016) – joskin, kiinnostavasti, Natalie Dessay vaikuttaa ajattelevan, että epäluonnollisuus on klassisesti koulutetun oopperaäänien negatiivinen ominaisuus, joka ilmenee ääni- ja terveysongelmina, kun taas Brian Morton viittaa oopperaäänien epäluonnollisuuteen neutraalina tai jopa positiivisena seikkana, korostaakseen oopperaäänien vaatiman harjoituksen ja hallinnan määrää ja vaativuutta. Näiden kuuluisien musiikkivaikuttajien lisäksi internetissä mainostaa suuri määrä laulustudioita ja -opettajia, jotka lupaavat johdattaa oppilaansa luonnolliseen äänenkäyttöön – ja vielä suurempi määrä sosiaalisen median keskustelijoita, joilla on hyvinkin vaihtelevia näkemyksiä klassisesta laulusta ja sen luonnollisuudesta.

Tämä herättää joitakin kysymyksiä. Ensinnäkin, mitä sana ”luonnollinen” merkitsee eri keskustelijoille ja eri yhteyksissä? Toisekseen, miten mikään ääni, jonka ihminen ilman apuvälineitä tuottaa, voisi olla epäluonnollinen? Ja kolmanneksi, näiden korollarina, onko sana ”luonnollinen” hyödyllinen klassisen laulun kuvaamisessa tai opettamisessa? Onko oopperalaulu¹ luonnollista vai epäluonnollista?

1 Jatkossa viitataan sanalla ”oopperalaulu” paitsi oopperataiteen tekemiseen, myös laajemmin klassisesti koulutettuun ääneen ja klassiseen laulutyyliin.

Semantiikka ja pragmatiikka

Kun käsitellään sanojen merkityksiä, semantiikka on välttämätöntä mainita. Semantiikka on kielitieteen haara, joka tutkii ilmaisujen merkityksiä ja keskinäisiä viittaussuhteita. Pragmatiikka puolestaan on kielitieteen ja semiotiikan haara, joka tutkii kontekstin ja merkityksen suhdetta. Tämän esseen semanttinen ja pragmaattinen näkemys pohjaa Matti Larjavaaran teokseen *Pragmasemantiikka* (Larjavaara 2007), mutta esseeni ei lopulta keskity sanan ”luonnollinen” merkitykseen. Pikemminkin tämä essee pyrkii ymmärtämään, onko ”luonnollisuus” validi esteettinen argumentti, kun taideluomia arvotetaan.

Naturalistinen virhepäätelmä

Filosofi G. E. Moore esitteli teoksessaan *Principia ethica* (Moore 2005) naturalistisen virhepäätelmän käsitteen. Naturalistinen virhepäätelmä on moraalifilosofian alan kiistanalainen (Ridge 2019) käsite, jonka mukaan hyvän (sanan eettisessä mielessä) määrittely perustuen luonnolisiin olentoihin ja niiden ominaisuuksiin on virhe (Moore 2005, 3, § 10).

Loogikko Gary Curtis listaa ylläpitämässään argumentointivirheiden kokoelmassa luontoon vetoamisen yhtenä argumentointivirheenä (Curtis 2018). Luontoon vetoaminen on logiikan virhe, jossa väite lausetta yritetään perustella lausumalla jonkin luonnollisuudesta tai epäluonnollisuudesta, vaikka alkuperäinen väite ei lainkaan seuraa tästä luonnollisuudesta tai epäluonnollisuudesta.

Oopperalaulajan äänentuotossa ei kuitenkaan ole kyse etiikasta eikä logiikasta, vaan estetiikasta: suuri osa tämän esseen ensimmäisessä kappaleessa mainituista kirjoittajista käyttää ”luonnollista” määrittäessään taide-esityksen laatua tai arvoa.

Onko siis ”luonnolliseen” vetoaminen aina pätevä esteettinen argumentti? Onko luonto kykenemätön tuottamaan epäesteettisiä objekteja?

Kendall Waltonin kuuluisa artikkeli ”Categories of Art” (Walton 1970) argumentoi, että esteettinen kokemus taidetta kulutettaessa ei riipu pelkästään taideteoksesta itsestään ja sen ominaisuuksista, vaan myös taidetta kokevan yksilön odotuksista ja tiedoista, jotka

mahdollistavat taideteoksen kokemisen oikealla tavalla. Esimerkkeinä Walton nostaa esiin Pablo Picasson maalauksen *Guernica* ja Arnold Schönbergin musiikin: Waltonin mukaan niiden kokeminen esteettisenä elämyksenä vaatii, että kokija tietää, mitä taiteilija on tavoitellut sekä mihin traditioon taiteilijan teos sijoittuu ja sitoutuu, ja että taidetta ei voi arvottaa yleisesti, taiteena *an sich*, vaan taiteen arvo on olemassa vain tietyn taiteen kategorian sisällä ja osana. Taideteoksesta nauttiminen tyypillisesti edellyttää sen tietyn taiteen kategorian, jossa taideteos on taidetta, tuntemista ja ymmärtämistä.

Waltoniin pohjaten ympäristöestetikko Allen Carlson esittää esteettistä arvottamista koskevan argumentin koskien luontoa (Carlson 1984): koska luonnontiede auttaa ymmärtämään luonnon objekteja ja ilmiöitä ja luo niihin järjestystä, säännönmukaisuutta ja samankaltaisuutta, luonto nähtynä luonnontieteellisen ymmärryksen viitekehyksessä näyttäytyy väistämättä esteettisesti miellyttävänä.

Carlsonin mukaan luonnollinen on siis aina esteettisesti arvokasta²; jos luonnollinen vaikuttaa rumalta, vika on siinä, ettei katsoja tunne eikä ymmärrä katsomaansa ilmiötä. Jos katsoja kouluttaisi itsensä ymmärtämään näkemäänsä riittävän hyvin, hän pitäisi näkemäänsä kiehtovana ja kauniina. Näin Carlson päätyy tietyllä tavalla positivistiseen estetiikkaan, jossa luonnon kauneus on tunnistettavissa (ainoastaan) tieteellisen tiedon kautta, sekä elitistiseen ajatteluun, jossa vain opintojen kautta riittävän meritoituneet yksilöt ovat kykeneviä arvioimaan luonnon kauneutta. Eräänlaisena kehäpäätelmänä arvioijan riittävän meritoitumisen tunnistaa siitä, että hän päätyy pitämään luontoa kauniina.

Walton näyttää pitävän kahden taideluoman keskinäisen paremmuuden arviointia mahdollisena jonkin tietyn taiteen kategorian sisällä, mutta argumentoi, että kahta eri kategorian teosta ei voi asettaa keskenään arvojärjestykseen (Maes 2017, 287–308). Samalla – ainakin joissakin taiteen kategorioissa – taiteen arviointi vaatii huomattavaa perehtyneisyyttä kategorian traditioon. Koska kategoriat voivat olla

2 Carlsonin näkemystä on myös kritisoitu, katso esimerkiksi Patricia Matthews (Matthews 2002) ja Malcolm Buddin (Budd 2000) artikkelit.

hyvinkin rajattuja ja koska aikalaistaidetta ei pitäisi arvioida (Walton 1970; Maes 2017, 287–308) – aikalaistaiteen arvioinnissa on se ongelma, että uusiin, syntymässä oleviin taiteen kategorioihin sijoittuvat teokset tulevat helposti arvioiduksi väärin, virheellisesti kategorisoituina – Waltonin taiteen estetiikka on leimallisen esoteerista ja elitististä. Esoteerisena sitä voi pitää, koska tietyn taiteen kategorian esteettistä arviointia koskeva tieto on vain tähän kategoriaan vihkiytyneen sisäpiirin hallussa – ja jälleen taidekategoriaan vihkiytynyt eliitti on ainoa taho, jolla on kyky ja lupa arvioida kategorian taidetta.

Mitä luonnollinen laulu tarkoittaa? Jokamiehen luonnollisuus

Mitä tämän esseen ensimmäisessä kappaleessa mainitut kirjoittajat tarkoittivat arvottaessaan oopperalaulua adjektiivilla ”luonnollinen”?

Lienee turvallista olettaa, että osa nettikeskustelijoista ei vain yksinkertaisesti pidä oopperasta tai klassisesti koulutetusta lauluäänestä. Heille oopperan ”epäluonnollisuus” on keino legitimisoida tämä mielihope, antaa sille jokin järkevältä kuulostava perustelu.

Olisi houkuttelevaa ajatella waltonilaisittain, että nämä henkilöt voisivat oppia pitämään oopperasta, jos he perehtyisivät siihen; vähän samalla tavalla kuin ihmiset oppivat vähitellen pitämään voimakkaista homejuustoista ja arvostamaan vuosikertapunaviinejä, jotka eivät useinkaan heti hivele niitä ensi kertaa maistelevien makunystyröitä. Lähellä on myös kiusaus ajatella, että näiden henkilöiden sivistys on jollakin tavalla suorastaan vajaa, koska he eivät ole perehtyneet oopperaan edes sen vertaa, että olisivat oppineet nauttimaan siitä³. Näillä henkilöillä on kuitenkin täysi oikeus olla pitämättä oopperasta. Heidän ei myöskään tarvitse perustella, miksi he eivät pidä oopperasta.

Mutta miksi nimenomaan ”luonnollinen” on valikoitunut yhdeksi niistä käsitteistä, joita voi käyttää lyömäaseena piestessään ilmiöitä, joista ei pidä?

3 Selvyuden vuoksi mainittakoon, että Walton ei itse asiassa artikkelissaan (Walton, 1970) maininnut tässä parodiana esitettyä johtopäätöstä.

Luonnonfilosofian pitkä kehitys Aristoteleen ja muiden klassisten filosofien ajattelusta keskiaikaiseen kristillisyyteen sekä siitä valistuksen kautta moderniin ja postmoderniin filosofiaan saattaa näyttäytyä – ja usein esitetään (Korkman ja Yrjönsuuri 2016) – matkana taikauskosta metafysiikkaan, siitä kohti skolastista ajattelua, empirismiä, rationaalisuutta ja valaistusta, sekä yhä eteenpäin läpi jatkuvasti monimutkaistuvien ajatusrakennelmien kohti modernia ja postmodernia – ja samanaikaisesti läpi kaikkien näiden kritiikin ja yhä moniäänisemmäksi yltyvän debatin.

Silti läpi tämän filosofian historian kulkeutuu myös tietty romanti-soinnin perinne, ja siihen kietoutuva ideologisten ylilyöntien sarja. Kun rationaalisuus ja valistus pyrki syrjäyttämään taikauskon ja uskonnollisuuden, se esitteli romanttisen jalon villin idean (Ellingson 2001) – ja toi samalla kertaa maailmaan Ranskan vallankumouksen jakobiiniterro-rin (Miller 2017). Kun Karl Marx nimesi uskonnon kansojen oopiumiksi (Marx and Engels 1990), hän samalla romantisoi työläisen hahmon (Löwy 2013) – sekä vapautti kuuluisan kommunismin haamun, joka tähän mennessä on johtanut käsittämättömään määrään kärsimystä ja ehkä 110 miljoonan ihmisen kuolemaan (Courtois 1999). Eikö tämänhetkinen *zeitgeist* – jota ilmentävät toisaalta metsät idealisoidun mystisiksi erämaaelämyspuistoiksi pelkistävät, ”takaisin” luonnon helmaan kai-paavat kaupunkilaiset ja tätä kaihoa hyödyntävä media kiiltokuvamaisine mainoskuvastoineen, sekä toisaalta radikaalit ympäristöliikkeet aktivisteineen – romantisoi luontoa ja luonnollisuutta samalla tavalla? Chaia Heller (Heller 1999, 15–34) näkee luonnon romantisoinnin suoranaisena keskiajan ranskalaisen ritarioromantiikan jatkumona, jossa pelastajaansa odottava kärsivä Luontoäiti on suojelun objektina korvannut tornissa avuttomana riutuvan viattoman neidon.

Luonnon romantisointiin ei näyttäisi olevan perusteita. Tarkas-tellaanpa esimerkiksi luonnollista kuolemaa. Villieläimelle luonnolli-nen kuolema on tyypillisesti äärimmäisen tuskallinen ja pitkitetty⁴: se

4 Äärimmäisen kiinnostavasti ja paljastavasti eläinfilosofian vertaisarvioitu tutkimuskir-jallisuus ei juurikaan käsittele suurpetojen tapaa tappaa ja syödä saaliseläimensä tai saa-liseläimen kärsimystä sen joutuessa suurpetojen saalistamaksi. Sen sijaan luontodoku-

menehtyy joko saalistajan repiessä siitä lihaa irti sen vielä eläessä, tai se näänny hitaasti janoon, kun kivulias sairaus tai vamma pitkän kärsimyksen jälkeen lopulta estää sen liikkumisen. Villieläimelle metsästäjän hyvä riistalaukaus edustaa yhtä harvoista nopeista ja kärsimyksen minimoivista tavoista kuolla (joskin villieläin tietenkään ei halua kuolla ja pyrkii siksi mieluiten välttämään kaikkia kuoleman tapoja). Elintarvike- ja kosmetiikkafirmat mainostavat mielellään valmistavansa terveelliset ja laadukkaat tuotteensa ”ainoastaan luonnollisista ainesosista”, vaikka luonto tarjoaa meille myös kaikenlaista vähemmän terveellistä amatoksiineista botuliiniin ja torajyvistä myrkkyykeisoon, ja olemme tottuneita käsittelemään ruokaamme erilaisin epäluonnollisina pidettävin tavoin välttääksemme sen mädäntymistä, happanemista, käymistä ja härskiintymistä, jotka puolestaan ovat täysin luonnollisia prosesseja. Emme luota luonnon omiin prosesseihin myöskään kohdatessamme sinänsä hyvin luonnollisia ilmiöitä kuten syöpä tai sydäninfarkti, vaan torjumme näitä sädehoidon, solumyrkkujen, ohitusleikkausten ja täsmälääkkeiden epäluonnollisin keinoin.

Miksi ”luonnollinen” siis olisi kaiken hyvän synonyymi? Kaikesta huolimatta vaikuttaa siltä, että sellaisena sitä laajalti käytetään.

Mitä luonnollinen laulu tarkoittaa? Laulun ammattilaisten luonnollisuus

Laulunopettajilla on selkeä ja erityinen merkitys sanalle ”luonnollinen” oopperalaulun kontekstissa. Aliisa Lukkari-Lohi teki musiikin maisterin kirjallisen opinnäytetyönsä vuonna 2012 Sibelius-Akatemian laulun tasosuoritusten arvioinnista ja haastatteli sitä varten Sibelius-Akatemian laulumusiikin lehtoreita. Hänen opinnäytetyönsä (Lukkari-Lohi 2012) mainitsee sanan ”luonnollinen” 14 kertaa lauluäänen attribuuttina ja tarjoaa hyvän läpileikkauksen siihen, mitä silloiset Sibelius-Akatemian laulun opettajat ajattelivat äänen luonnollisuu-

mentit – erityisesti Internetin videopalveluiden välittämät videot – tarjoavat loputtoman ja hyvin verisen mutta silti kaunistellun näkymän luonnon saalistajien ja saaliseläinten todellisuuteen.

desta. Ajallisesti tätä täydentää Liisa Linko-Malmion ajattelu Matti Tuomiston välittämänä (Tuomisto 2017).

Lyhyesti, laulunopettajille ”luonnollinen” on lähinnä ”ergonomisen” synonyymi tai alalaji.

Esimerkiksi sopraano Kirsi Tiihonen muistelee: ”Liisan metodi perustuu luonnolliseen laulamiseen: hengitetään ja sen päälle lauletaan” (Tuomisto 2017), ja Lukkari-Lohen haastattelemat laulun lehtorit yhdistävät toisiinsa luonnollisuuden, terveyden ja helppouden. Esimerkiksi ”Tärkeintä on tietää äänensä rajat... Tärkeintä on, että se toimii luonnollisesti ja terveellisesti” (Lukkari-Lohi 2012, 50) sekä ”Ihmisiä johdatetaan helppouteen, et se laulaminen ei sais olla vaikeeta” (Lukkari-Lohi 2012, 50). Tässä ”luonnollinen” tarkoittaa mitä ilmeisimmin sitä, että ääntä tuotetaan laulajan kykyjen ja ominaisuuksien rajoissa, tälle nimenomaiselle laulajalle luontevalla ja sopivalla tavalla. Luultavasti myös kriitikko Hannu-Ilari Lampila (Lampila 1991; 2005) viittaa ”luonnollisella” jokseenkin samaan tarkoitteeseen kuin laulunopettajat.

Sen sijaan kriitikko Brian Morton ja sopraano Natalie Dessay käyttävät sanaa ”luonnollinen” muista esimerkeistä poikkeavalla tavalla:

Brian Morton (BBC 2016) ajattelee oopperalaulun olevan vaativa ja äärimmäinen suoritus, jota varten laulaja harjoittelee vuosia ammattimaisesti, huippu-urheilijan tavoin. Tällaisena oopperaääni on Mortonille kulttuurinen artefakti, jotakin, joka on rakennettu tai kehitetty taiteen tekemistä varten, ja sen takia epäluonnollinen.

Tässä Morton on oikeassa: oopperaääni ei juuri koskaan synny itsestään tai sattumalta, synnynnäisenä ominaisuutena, vaan määrätietoisen, sinnikkään ja monen eri osiaan avustaman ammattitaitoisen työskentelyn tuloksena – laulajan itsensä, laulunopettajien, korrepetiittoreiden ja muiden. Kuten jo mainittu, Mortonille oopperaäänien ”epäluonnollisuus” on positiivinen, laulusuorituksen ja laulajan ammatin arvoa nostava seikka. Hän rinnastaa huippu-urheilun ja oopperan: molemmat vaativat omistautumista, sinnikkyyttä ja ammattimaista työtä, kumpikaan ei onnistu ”luonnollisesti”. Morton lienee valinnut sanan ”epäluonnollinen” poleemisessa tarkoituksessa: hän olisi voinut käyttää myös esimerkiksi ilmaisuja ”harjoitettu”, ”kehitetty” tai ”omaksuttu” –

joskin näillä ilmaisuilla hän ei olisi tavoittanut samaa kärkevää sävyä ja efektiä kuin ”epäluonnollisella”.

Sopraano Natalie Dessay taas käyttää (Sirén 2013) sanaa ”epäluonnollinen” laulunopettajien kielipeliä muistuttavalla mutta siitä silti poikkeavalla tavalla. Hänelle oopperalaulu on ”epäluonnollista”, koska siihen liittyy joitakin ammattitauteja, jotka aiheutuvat juurikin Brian Mortonin (BBC 2016) tarkoittamasta vuosien huippu-urheilijamaisesta harjoittelusta: esimerkiksi refluksitauti on varsin yleinen laulajilla, joiden harjoitetut hengityslihakset ja hiottu, syvä hengitystekniikka saattavat pakottaa mahan sisältöä takaisin ruokatorveen ja nieluun. Dessay näyttää ajattelevan, että vähemmän äärimmäiset laulutekniikan lajit – Dessay mainitsee (Sirén 2013) populaarin laulamisen – ovat tässä suhteessa luonnollisempia kuin ooppera, koska ne eivät Dessayn mukaan kuluta laulajan kehoa samalla tavalla kuin ooppera. Tämä Dessayn väite ei kuitenkaan pidä paikkaansa: rasituksen tuomat ääniongelmat on tutkimuksissa ammattilaulajien kohdalla yhdistetty kovaan työtahtiin ja suuriin harjoitusmääriin genrestä riippumatta (Pestana – Vaz-Freitas – Manso 2017).

Onko epäluonnollista edes olemassa?

Kokeillaanpa seuraavaksi ajatuskokeena soveltaa tässä esimerkeiksi nostettujen kirjoittajien ajattelua ”luonnollisesta” johonkin kokonaan toiseen laulun tyyliin – esimerkiksi keskiaasialaiseen kurkkulauluun. Ennen tätä on kuitenkin kysyttävä miten mikään ääni⁵ jonka ihminen ilman apuvälineitä – tai niiden avulla – tuottaa voisi olla epäluonnollinen?

Tässä kohdassa olisi helppoa uppoutua väittelyyn antroposentrismin, transhumanismin ja ekosentrismin välillä⁶, tai päätyä (yli-)tulkit-

5 Kyllä, esseen kirjoittaja viittaa tässä myös – tai ehkä jopa erityisesti – vulgääreihin ääniin.

6 Eräs mahdollinen lähtökohta tälle uppoutumiselle on Roberto Marchesinin kirja *Beyond Anthropocentrism* (Marchesini 2019).

semaan Wittgensteinin näkemyksiä eläinten ja ihmisten kielistä⁷, mutta tämän esseen aiheena on laulutekniikka; eivät ne sanat, joita me laulamme, samalla kun erilainen ääntely on yllättävänkin laajalti (Hill 2008) eri selkärankaisten jakama kyky tai ominaisuus. Tässä esseessä vertaan hetkeä myöhemmin kurkkulaulua ja oopperalaulua rinnasteisesti esimerkiksi kissan kehräämiseen ja maukumiseen tai koiran murisemiseen, ulvomiseen ja haukkumiseen.

Edellisessä kappaleessa mainittu transhumanismi pakottaa kuitenkin ottamaan muutamia sivuaskeleita tämän esseen klassisesta pääteemasta sekä käsittelemään lyhyesti teknologian luonnollisuutta ja pop-laulua:

Teoksessaan *Ahdistava kulttuurimme* Sigmund Freud kuvailee ihmisen tulleen eräänlaiseksi prosteettiseksi jumalaksi (Freud et al. 1974, XXI: 91–92). Freudin mukaan tekniset apuvälineet ovat ihmisen mielen kannalta ikään kuin ulkoisia ruumiinosia, ja pukeutuessaan näihin ruumiinosiinsa ihmisestä tulee suurenmoinen, lähes jumalan kaltainen – mutta ei silti onnellinen. Pelkkä Friedrich Nietzschen mainitseminen tässä yhteydessä aukaisisi transhumanistisen eettisen ajattelun tulvaporitit teknologisen kehityksen, nihilismin, ihmisyydestä irtautuneiden toimijoiden moraalifilosofian ja transkendentin teknologiatotalitarismin kysymyksissä (Aydin 2021; Carollo 2022; Gertz 2024).

Martin Heidegger – joka transhumanismin kentässä asemoituu teknologian vaaroista huolestuneeksi neo-luddiitiksi (Tabachnick 2007) – kuvailee teknologian olemusta ja ihmisen suhdetta teknologiaan teoksessaan *Die Frage nach Technik* (Ziemann 2019) päätyen Freudin ja Nietzschen kanssa samaan päätelmään siitä, miten ihminen on luonnostaan teknologinen olento. Transhumanistit kuten Huxley (2015), Sorgner (2016) ja Hughes (2013) argumentoivat ihmisen ja teknologian olevan sulautumassa yhteen. Moderni poikkitieteellinen äänenkäytön tutkimus (”voice studies”) lähentyy tätä transhumanistista kantaa:

7 Vaikka Wittgenstein hyvin tunnetusti piti (abstraktia ja konseptuaalista) kieltä ajattelun välttämättömänä edellytyksenä ja ihmisen eläimistä erottavana tekijänä (Candlish and Wrisley 1996), monet nuoremman polven filosofit ja lingvistit etsivät keinoja väittää Wittgensteinin itse asiassa tarkoittaneen jotakin täysin muuta, katso esimerkiksi DeGrazia (1994) tai Pleasants (2006).

äänenkäytön tutkimuksessa ajatellaan, että määrättyyn äänentuotantotapaan kouliintuminen tavallaan tekee ihmiskehosta ja sen tietoisesta käytöstä teknologista, osan ääniteknologiaa (Eidsheim & Meizel 2019, xiii–xxxiv; Neumark – Gibson – Van Leeuwen 2023, ix–xiii).

Jos siis teknologisten apuvälineiden käyttäminen on ihmiselämälle luonnollista, missä kulkee ihmisen luonnollisen ja epäluonnollisen lauluäänen raja? Siinä, missä ääni on täysin teknologian avulla muokkaamaton sillä välin, kun se kulkee laulajan kurkunkpään ja kuuntelijan tärykalvon välillä? Entä, jos ihmisen rakentaman konserttisalalin akustiikka vaikuttaa kuulijan kokemukseen? Entä, jos puhtaan mekaaniset ja akustiset apuvälineet – vaikkapa lied-partnerin soittama piano – vaikuttavat kuulijan kokemukseen? Entä, jos kuulijan kokemukseen vaikuttavat vain mekaaniset, akustiset ja mahdollisimman lineaarisesti ja vääristämättä ääntä toistavat elektroniset apuvälineet? Entä, jos ääniteknikko muokkaa ääntä elektronisesti, mutta tavoittelee mahdollisimman luonnollista lopputulosta? Onko lopulta Antares Audio Technologies Ltd:n kehittämä *Auto-Tune* -järjestelmä sen epäluonnollisempi äänen muokkaamisen väline kuin kirkon saliakustiikka? Onko mikään enää epäluonnollista, vai onko sana luonnollinen menettänyt koko merkityssisältönsä?

Tätä taustaa vasten hiukan ristiriitaisesti – mutta lopulta ei kuitenkaan yllättäen – myös akateeminen äänen ja pop-laulun tutkimus käyttää käsitettä ”luonnollinen”: Keith Clifton tunnistaa Madonnan levytyksistä hänen luonnollisen äänensä ja sen eron elektronisesti muokattuun ääneen (Clifton 2017). Gregory Weinstein vertaa kolmelle eri musiikkiäänitteelle tallentuneita sisäänhengityksen ääniä ja toteaa Guarneri-kvartetin äänitteellä Beethovenin teoksesta *Grosse Fuge, op. 133* (Guarneri Quartet 1970) kuuluvien hengitysänten olevan luonnollisia, toisin kuin Miley Cyrusin sisäänhengityksen juuri ennen kappaleen *Wrecking ball* (Cyrus 2013) kertosaettä, joka Weinsteinin mukaan kuulostaa epäluonnolliselta (Weinstein 2016). Narelle McCoy pitää Sinead O’Connorin ääntä ”luonnollisen raivokkaana” (McCoy 2008). Selvästi sanalla ”luonnollinen” on jotakin viestinnällistä arvoa myös näissä konteksteissa.

Tästä syystä tässä esseessä sanaa ”luonnollinen” käytetään tarkoittamaan suuren yleisön kokemusta luonnollisuudesta. Luonnollinen on

ainakin – ja tässä määrite ”ainakin” on keskeinen – sellaista, mitä esiintyy merkittävässä määrin tai tavanomaisesti (ihmisestä riippumatta ja ihmisen ulkopuolisessa) luonnossa.

Mitä olisi epäluonnollinen laulu?

Miksi siis jotkin – vaan eivät kaikki – laulun genret ja laulutekniikat olisivat epäluonnollisia?

Jos hyväksymme premissin, jonka mukaan luonnollista on (ainakin) kaikki, mitä esiintyy merkittävässä määrin tai tavanomaisesti (ihmisestä riippumatta ja ihmisen ulkopuolisessa) luonnossa, Mortonin (BBC 2016) mainitsema koulutus tai harjoittelu ei ole erotettava tekijä: esimerkiksi rastaat ja satakielet harjoittelevat laulamista ja oppivat harjoituksen myötä, kokeneempien yksilöiden johdolla, aiempaa paremmiksi laulajiksi (Nelson and Marler 1994).

Näin palaamme laulunopettajien argumenttiin luonnollisuudesta kullekin yksilölle oopperan (tai jonkin muun genren) sisällä parhaiten sopivana laulamisen tapana. Rastas ja kurkkulaulaja, jotka laulavat ergonomisesti omaa repertoariaan eivät ole luonnollisia oopperalaulajia. Sen sijaan laulunopettajien näkökulmasta rastas voi olla luonnollinen rastas, ja kurkkulaulaja voi olla luonnollinen kurkkulaulaja (joskin kummankaan ei tarvitse olla ”luonnollinen”). Jos laulunopettajat ovat johdonmukaisia ajattelussaan, itselleen parhaiten sopivalla tekniikalla itselleen sopivaa ohjelmistoa laulavat rastas ja kurkkulaulaja ovat heidän näkökulmastaan yhtä luonnollisia kuin itselleen parhaiten sopivalla äänenmuodostuksella ja tekniikalla laulava oopperalaulaja. Luonnollisuus ei siis ole oopperalaulun ominaisuus (tai puuttuva ominaisuus), vaan laulajan, laulutekniikan ja esitettävän repertoarin yhteensopivuuden emergentti ominaisuus.

Ero niiden laulajien välillä, joiden laulutekniikka sopii heidän äänelleen ja esitettävälle ohjelmistolle, ja niiden laulajien välillä jotka esittävät ääni-instrumentilleen ja laulutekniikalleen epäsopivaa ohjelmistoa on akselilla ergonomisesta epäergonomiseen lähinnä kvantitatiivinen, mutta ei genresidonnainen.

Mortonille (BBC 2016) rastaan laulu sen sijaan näyttäytyisi luon-

nollisena, mutta oopperalaulu ei: Morton korostaa professionalismia luonnollisen vastakohtana. Oopperalaulaja, joka on positiivisella tavalla epäluonnollinen, erottuu rastaasta nimenomaan siinä, että oopperalaulaja on laulamiseen keskittynyt ja sille omistautunut ammattilainen. Hänellä on tilaisuus keskittyä ammattiinsa, häntä tukee ammattilaisten tiimi, joten hänen suorittamisensa tapa on epäluonnollinen. Jos Mortonin epäluonnollisuuden käsite todella nojautuu ammattilaisuuteen ja poikkeukselliseen suorittamiseen, hänelle ammattimainen ja laulamiseksi omistautuva kurkkulaulaja saattaisi olla samalla tavalla epäluonnollinen kuin oopperalaulajakin, ja toisaalta oopperalaulaja, joka ei omistaudu laulamiseksi ja suoriudu siinä poikkeuksellisen hyvin, saattaisi olla hänen ajattelussaan luonnollinen. Toisin sanoen, ero luonnollisen ja epäluonnollisen välillä on tässä ajattelussa joko kvalitatiivinen tai kategorinen: on mahdollista ajatella että ero ammattilaisuuden ja harrastajuuden välillä on asteittainen siten, että hyvä ja innokas harrastaja tavoittelee tai saavuttaa ja jopa ylittää huonon ammattilaisen osaamisen tason. Toisaalta vaikuttaa siltä, että Mortonille ammattilaisuuden ja harrastamisen ero on huomattava ja askelmainen: on mahdollista, että hänelle nimenomaan poikkeuksellisen omistautumisen mahdollistama poikkeuksellinen suoriutuminen laulamiseksi erottaa epäluonnollisen ja luonnollisen toisistaan.

Sopraano Natalie Dessay luultavasti pitäisi sekä rastaan laulua että keskiaasialaista kurkkulaulua luonnollisina: kumpikaan ei ilmeisesti, ainakaan kirjallisuuden valossa, altista harjoittajiaan samanlaisille ammattitautien riskeille kuin klassinen laulu – joskin tässä kohden on syytä pitää mielessä, että media saattaa raportoida oopperalaulajien, rastaisten ja kurkkulaulajien terveysongelmista merkittävästi eri tavoin, ja meidän näkemyksemme näiden laulutekniikoiden terveysvaikutuksista saattaa hyvinkin olla vääristynyt. Joka tapauksessa tässä ajattelussa ero luonnollisen ja epäluonnollisen välillä vaikuttaisi kategoriselta: laulutekniikka, joka aiheuttaa terveysongelmia, on epäluonnollinen, kun taas laulutekniikka, joka ei aiheuta niitä, on luonnollinen.

Onko ”luonnollinen” hyödyllinen adjektiivi?

Jos siis ”luonnollinen” voi tarkoittaa eri kielenkäyttäjille eri asioita, onko sanalla ”luonnollinen” mitään merkityssisältöä, kun sitä käytetään oopperalaulua koskevassa keskustelussa?

Palataanpa taas Waltoniin (1970): Waltonin esoteerisessa ja elitistisessä taidekategoria-ajattelussa oopperalauluun vihkiytyneet asiantuntijat voivat mainiosti sopia (eksplisiittisesti tai hiljaisesti) käyttävänsä sanaa ”luonnollinen” jossakin tämän kategorian taiteen arvioinnin sisäisessä merkityksessä. Kuten edellä kuvailtiin, tässä käytössä sanan ”luonnollinen” ei tarvitse välttämättä tarkoittaa samaa ilmiötä kuin mitä se tarkoittaa klassisen laulun ammattilaisten kielipelin (Baker and Hacker 2014) ulkopuolisille.

Tämän takia sana ”luonnollinen” ei näin käytettynä välitä sen käyttäjien tarkoittamaa merkitystä taidekategorian ulkopuolisille kielenkäyttäjille. Ooppera-ammattilaisten kesken sana ”luonnollinen” voi olla erittäin hyödyllinen ja välittää kahden kielenkäyttäjän välillä arvokasta tietoa. Silti ooppera-alan sisälläkin sana saattaa olla ongelmallinen, kun sitä käytetään opetuksessa, opiskelijoille, jotka eivät vielä tunne sanan merkityssisältöä klassisen laulun esoteerisessa kielipelissä, ja kun oopperan ammattilainen viestii taidekategorian ulkopuolisen yleisön kanssa, sana ”luonnollinen” on helposti harhaanjohtava.

Varsinkin tilanteessa, jossa yleisö käyttää sanaa ”luonnollinen” carlsonilaisessa (Carlson 1984) merkityksessä siten, että kaikki ”luonnollinen” on esteettistä, kunhan siihen riittävästi perehtyy, mutta pitää oopperaa ”epäluonnollisena” siinä mielessä, että oopperaani todella vaatii kouluttautumista ja omistautumista eikä juuri koskaan ilmesty kenellekään luonnostaan, oopperasta viestivän ammattilaisen ja yleisön kielipelit asettuvat sovittamattomaan ristiriitaan.

Paranneltu luonnollisuus ja luonnollisuuden illuusio

Käsitteen ”luonnollinen” yksi käyttötapana on erityisen mielenkiintoinen: On helppo löytää plastiikkakirurgiaa tarjoavia yrityksiä ja ammatinharjoittajia, jotka mainostavat tavoittelevansa ”luonnollista” loppu-

tulosta, vaikka käyttävätkin työkaluinaan muun muassa kirurginveistä, täyteaineita, väkäspintaisia mikrolankoja, kasvojen lihaksia lamaavaa hermomyrkyä sekä ihon pintakerroksen kuorimista laserilla tai hapoilla (esimerkiksi Boston Center for Plastic Surgery 2023; Plastiikkakirurgi Ira Saarinen 2024; Mehiläinen 2023).

Toinen esimerkki tästä käyttötavasta on ”luonnollinen meikki”. Tämä naistenlehdistä tuttu ilmiö tarkoittaa pitkäkestoista ja monivaiheista, useita kosmetiikkatuotteita ja tekniikoita hyödyntävää työprosessia, jonka tavoitteena on muokata meikatut kasvot mahdollisimman virheettömän kauniiksi mahdollisimman huomaamattomalla tavalla, ikään kuin vaivaa ulkonäön eteen ei olisi nähty lainkaan (esimerkiksi KICKS 2023; Kauneuskeskus Fenix 2024).

Koska käsite ”luonnollinen” on yleisessä kielenkäytössä tullut merkitsemään tervettä ja terveellistä sekä nuorta, kaunista ja virheetöntä – lopputulosta, johon luonnolliset prosessit eivät todellisuudessa mitenkään säännönmukaisesti johda – meille on syntynyt kiusaus parannella luonnollista lopputulosta ja tehdä siitä luontoakin ”luonnollisempi”.

Suoritus, joka antaa täydellisen vaivattomuuden vaikutelman, voi vaikuttaa yleisön silmissä kaikessa helppoudessaan luonnolliselta, vaikka kyse on luonnollisuuden illuusiosta, *parannellusta luonnollisuudesta*. Oopperalaulaja harjoittelee vuosikausia saavuttaakseen taidon laulaa ergonomisesti kestäväällä tavalla teknisesti erittäin vaativia osuuksiaan siten, että ääni kantaa ilman vahvistusta orkesterin yli – ja kaikki tämä vaivannäkö kuuluu oopperan perinteen mukaisesti piilottaa esityksestä, jotta se vaikuttaa mahdollisimman ”luonnolliselta” (Lättilä 2016, 19–21).

Oopperalaulajan – tai vaikkapa balettianssijan – luonnollisuus saat-taakin tarkoittaa myös äärimmäisen vaativan taiteellisen suorituksen tekemistä helpon näköisesti ja ilman, että yleisö havaitsee mitään vaivannäköä tai ponnistelua. Monteverdin ajan italialaiset käyttivät tästä huolettomasta mestarillisuudesta nimitystä *sprezzatura* (Järviö 2011). Ehkä kriitikkojen ja yleisön kielenkäytössä ”luonnollinen” viittaakin ainakin osin *sprezzaturaan*?

Tätä taustaa vasten tuntuukin järkeenkäyvältä se, että mediassa

tilaisuuden tullen nostetaan ylistävään sävyyn esiin laulajia, jotka laulavat ”luonnostaan” ja saavuttavat menestystä suoraan pystymetsästä, käymättä koskaan laulutunneilla (Caramanica 2011; Encyclopedia Britannica 2024). Luonnonoikku tai synnynnäinen lahjakkuus vaikuttaa monesti olevan kadunmiehelle intuitiivisesti arvokkaampaa kuin opiskelun ja kovan työnteon kautta saavutettu taito, ikään kuin harjoittelu olisi suoranaista huijaamista.

Tämä paljastuu, kun tarkastellaan oopperan ammattilaisten reaktioita näihin ääni-ihmeisiin (ks. esim. Friedlander 2016). Siinä missä suuri yleisö arvostaa luonnonlahjakkuutta, koska yhtäältä tunnistaa tämän oopperalaulua muistuttavan äänentuoton ja toisaalta tietää luonnonlahjakkuuden laulavan ilman oopperakoulutusta, oopperaääniä kouluttavat ja oopperalauluun vihkiytyneet ammattilaiset arvioivat luonnonääniä nimenomaan oopperalaulun sisäisessä viitekehyksessä ja tunnistavat luonnonlahjakkuuden laulutekniikan mahdolliset puutteet. Näin palaamme takaisin Waltonin (1970) taiteen kategorioiden elitistisyyteen ja esoteerisyyteen: jokamiehelle luonnonlahjakkuuden laulutekniikan virheet ovat merkityksettömiä. Jokamiehelle luonnonlahjakkuuden ansio on nimenomaan siinä, että hän pystyy luonnostaan, ilman taidekategoriaan vihkiytymistä, laulusuoritukseen, joka jokamiehen korvissa on oopperaa. Taidekategoriaan vihkiytyneiden laulunopettajien ja ammattilaisten kritiikki näyttää hänelle pikkumaisena ja pahantahtoisena eliitin yrityksenä mitätöidä luonnollinen lahjakkuus – jonka luonnollisuus samalla paljastaa taide-eliitin kouluttautumisen ja perehtymisen merkityksettömyyden.

Luonnollisuuteen liitetyt positiiviset merkityssisällöt näyttävät paitsi leimaavan meidän kielenkäyttöämme, myös vaikuttavan meidän esteettiseen ja moraaliseen arvioomme todellisuudesta.

Tekoäly ja virheettömyyden tulevaisuus

Luonnollista luonnollisempi virheettömyys saattaa juuri nyt olla laajalti esteettisesti miellyttävänä pidettyä ja oopperalaulun (saavuttamaton) tavoite, mutta teknologia on jo ohittamassa meidän kykymme virheettömyyteen.

Tekoälyä käytetään jo nyt edesmenneiden taiteilijoiden imitoimiseen (Schulman – Schulman 2023) sekä tuottamaan keinotekoista (väärennettyä) ääni- ja kuvamateriaalia ihmisistä (Westerlund 2019). Kun eräs kuuluisimmista sopraanoista, Maria Callas, tunnetusti kärsi ääniongelmistä, joihin laajalti katsotaan syyksi hänen kyseenalainen laulutekniikkansa (Forte 2002; Jarman-Ivens 2011), tekoäly tarjoaa pian (ellei jo nyt) mahdollisuuden luoda paranneltu Maria Callas, keinotekoinen lauluääni, joka on edesmennyttä malliaan ja esikuvaansa parempi, täydellisempi ja virheettömämpi – sanalla sanoen: luonnollisempi.

Tekoälyn vaikutus taiteeseen ja taiteilijoihin on dramaattinen (Jiang et al. 2023), mutta sen lisäksi tekoäly saattaa muuttaa myös sitä, miten me yhteiskuntana käsitämme ja arvotamme luonnollisen ja aidon. Aitojen persialaisten mattojen upeisiin kuvioihin on perinteisesti kudottu tahallinen virhe, koska vain Jumala on täydellinen – ja nykyisin myös, koska virhe erottaa käsin kudotun maton koneen kutomasta ja näin nostaa maton arvoa ja myyntihintaa (Leone et al. 2018). Onko tulevaisuudessa aidon tai luonnollisen taiteen tunnusmerkki siihen sisältyvä jonkinlainen epätäydellisyys tai roso – vai kehittykö ”deep fake” -teknologia liian nopeasti nykyistä paremmaksi imitoimaan kohteensa manerismia ja idiosynkraattisia piirteitä (Mirsky and Lee 2021)? Tuleeko todistettavasti aidosta yhä enemmän luksustuote? Ja mitä todellista arvoa aitoudella on, jos aidon ja epäaidon ainoa havaittava ero on se, että toiseen liittyy todistus sen aitoudesta⁸? Vaatiiko nykyaika ja teknologinen kehitys meitä kyseenalaistamaan paitsi totuuden ja tieteen metafyyysisen arvon – kuten Jacques Derrida (1981,105) epäili pohtiessaan ihmistieteiden tulevaisuutta – myös taiteen ja esteettisen elämyksen metafyyysisen olemuksen ja arvon?

Lopuksi

Tämä essee tarkasteli ”luonnollisen” estetiikkaa tavoitteenaan ymmärtää, millä tavoin adjektiivia ”luonnollinen” käytetään taiteen arvioin-

8 Tässä tullaan varsin lähelle Theodor W. Adornon käsityksiä aitoudesta ja autenttisuudesta (Jay 2006).

nissa, ja onko ”luonnollinen” itse asiassa mielekäs esteettinen arvio.

Luonnollinen viittaa yleisessä kielenkäytössä luonnolle ominaiseen – ja luonto on darwinistisesti äärimmäisen tehokas ja äärimmäisen amoraalinen. Samalla yleinen kielenkäyttö romantisoi luontoa ja antaa adjektiiville ”luonnollinen” sellaisia eettisiä tai moraalisia merkityssisältöjä, joita luonto sinänsä ei näytä tukevan. Vielä enemmän: yleinen kielenkäyttö viittaa ”luonnollisella” ilmiöihin, joissa teknisillä ja keino-tekaisilla keinoilla puututaan luonnon omien prosessien lopputuloksiin, samalla kun teknologia on kehittymässä suuntaan, jossa taide (tai taiteen kaltainen tekninen artefakti) ei välttämättä enää aina ole ihmisen luovan työn tulos.

Eri kielipeleissä sana ”luonnollinen” saa eri merkityssisältöjä: kielen käyttäjät, joiden tavoitteena on kommunikoida merkityssisältöjä yleisölleen toimivat viisaasti huomioidessaan tällaisten merkityksillä ja vihjauksilla ladattujen sanojen eri tarkoitteet eri yleisöissä.

Muun muassa tästä syystä Sibelius-Akatemian klassisen laulun vuonna 2022 käyttöön otettu uudistettu arviointikriteeristö (Sibelius-Akatemia 2022) ei enää viittaa ”luonnolliseen”.

Kirjallisuus

Aydin, Ciano 2021. *Eximate Technology: Self-formation in a Technological World*. London: Taylor & Francis.

Baker, Gordon P & Hacker, Peter Michael Stephan 2014. *Wittgenstein: Rules, Grammar and Necessity: Volume 2 of an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations, Essays and Exegesis 185-242*. Hoboken (NJ): John Wiley & Sons.

BBC 2016. BBC Arts - BBC Arts - Why opera singers are the elite athletes of the concert hall, *BBC* <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5bhSgN8Db72tKnv6qwcKDdB/why-opera-singers-are-the-elite-athletes-of-the-concert-hall> (Viitattu 13.9.2024).

Boston Center for Plastic Surgery 2023. The Importance of Looking Natural After Undergoing Cosmetic Treatments <https://www.bostoncenterforplasticsurgery.com/blog/art-subtle-results-importance-looking-natural-undergoing-cosmetic-treatments> (Viitattu 15.9.2024).

Budd, Malcolm 2000. The Aesthetics of Nature. Teoksessa *Proceedings of the Aristotelian Society* 100(1) Oxford, UK: Oxford University Press, 137–157.

Candlish, Stewart & Wrisley, George 1996. Private Language, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <https://plato.stanford.edu/ENTRIES/private-language/> (Viitattu 15.9.2024).

Caramanica, Jon 2011. Jackie Evancho at Avery Fisher Hall - Review - The New York Times <https://www.nytimes.com/2011/11/09/arts/music/jackie-evancho-at-alice-tully-hall-review.html> (Viitattu 15.9.2024).

- Carlson, Allen 1984. Nature and Positive Aesthetics, *Environmental Ethics* 6(1), 5–34.
- Carollo, Brett 2022. Nietzsche and Transhumanism: A Reassessment, *The Agonist* 16(2), 67–81.
- Clifton, Keith E 2017. Queer hearing and the Madonna queen Teoksessa *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations*. Oxfordshire, UK: Routledge, 55–68.
- Courtois, Stéphane 1999. *The Black Book of Communism: Crimes, Terror, Repression*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Curtis, Gary 2018. Logical Fallacy: Appeal to Nature, *Fallacy files* <https://www.fallacyfiles.org/adnature.html> (Viitattu 13.9.2024).
- Cyrus, Miley 2013. *Wrecking ball*. RCA.
- DeGrazia, David 1994. Wittgenstein and the mental life of animals, *History of Philosophy Quarterly* 11(1), 121–137.
- Derrida, Jacques 1981. *Positions*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Eidsheim, Nina Sun & Meizel, Katherine 2019. *The Oxford Handbook of Voice Studies*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Ellingson, Ter 2001. *The Myth of the Noble Savage*. Berkeley: Univ of California Press.
- Encyclopedia Britannica 2024. Charlotte Church | Biography, Music, Television, & Facts | Britannica <https://www.britannica.com/biography/Charlotte-Church> (Viitattu 15.9.2024).
- Forte, Carol Baggott 2002. Could Maria Callas's Voice Have Been Saved? Teoksessa *The Modern Singing Master: Essays in Honor of Cornelius L. Reid*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 178.
- Freud, Sigmund—Strachey, James—Freud, Anna & Rothgeb, Carrie Lee 1974. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 19. p. London: Hogarth Press.
- Friedlander 2016. Musings on Mechanics : That's Not Opera—It's an Opportunity, *Classical Singer Magazine* <https://www.csmusic.net/content/articles/musings-on-mechanics-7/> (Viitattu 15.9.2024).
- Gertz, Nolen 2024. *Nihilism and Technology*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Heller, Chaia 1999. *Ecology of everyday life*. Montreal: Black Rose.
- Hill, Peggy SM 2008. *Vibrational Communication in Animals*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Hughes, James 2013. Transhumanism and Personal Identity Teoksessa M. More & N. Vita-More, toim. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Hoboken (NJ): Wiley-Blackwell, 227–234.
- Huxley, Julian 2015. Transhumanism, *Ethics in Progress* 6(1), 12–16.
- Jarman-Ivens, Freya 2011. Maria Callas: Great Interpreter; Dysfunctional Vocalist Teoksessa *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan US, 95–126. DOI: 10.1057/9780230119550_4 .
- Jay, Martin 2006. Taking On the Stigma of Inauthenticity: Adorno's Critique of Genuineness, *New German Critique* (97), 15–30.
- Jiang, Harry H—Brown, Lauren—Cheng, Jessica—Khan, Mehtab—Gupta, Abhishek—Workman, Deja—Hanna, Alex—Flowers, Jonathan & Gebru, Timnit 2023. AI Art and its Impact on Artists Teoksessa *Proceedings of the 2023 AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society*, 363–374.

- Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura: Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta Musicologica Fennica 29. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kauneuskeskus Fenix 2024. Millainen on luonnollinen meikki?, Kauneuskeskus Fenix <https://kauneuskeskusfenix.fi/blogi/millainen-on-luonnollinen-meikki/> (Viitattu 15.9.2024).
- KICKS 2023. Luonnollinen ”meikitön” look: Näin luot luonnolliselta näyttävän ilmeen – KICKS <https://www.kicks.fi/inspiraatio/how-to-s/helppo-opas-nain-luot-luonnollisen-meikittoman-lookin> (Viitattu 15.9.2024).
- Korkman, Petter & Yrjönsuuri, Mikko 2016. *Filosofian historian kehityslinjoja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lampila, Hannu-Ilari 2005. KONSERTTI | Muhkea mies ja yhtä muhkea ääni, Helsingin Sanomat <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004310874.html> (Viitattu 13.9.2024).
- 1991. MUSIIKKI Karita Mattila: kansainvälinen tyyli ja luonnollinen ääni Ääni keinui kuin aalloilla | HS.fi, Helsingin Sanomat <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003109439.html> (Viitattu 13.9.2024).
- Larjavaara, Matti 2007. *Pragmasemantiikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leone, Massimo & others 2018. Designing imperfection: The semiotics of the pixel, *Punctum. International Journal of Semiotics* 4(1), 105–136.
- Lukkari-Lohi, Aliisa 2012. *Laulun tasosuoritusten arviointi Sibelius-Akatemiassa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lättilä, Jenni 2016. *Oopperalaulajan tunnettyö*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Löwy, Michael 2013. Marx and Engels as Romantic Communists Teoksessa S. Brincat, toim. *Communism in the 21st Century*. Westport (CT): Praeger, 229–246.
- Maes, Hans 2017. *Conversations on Art and Aesthetics*. Cambridge (MA): Oxford University Press.
- Marchesini, Roberto 2019. *Beyond Anthropocentrism: Thoughts for a Post-human Philosophy*. Milano: Mimesis.
- Marx, Karl & Engels, Frederick 1990. Religion, the opium of the people Teoksessa J. Pelikan & C. Fadiman, toim. *The World Treasury of Modern Religious Thought*. Boston, MA: Little, Brown & Co, 79–91.
- Matthews, Patricia 2002. Scientific Knowledge and the Aesthetic Appreciation of Nature, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60(1), 37–48.
- McCoy, Narelle 2008. Echoes of the Banshee: The changing voice of Irish women Teoksessa D. Bendrups, toim. *Music on the Edge: Selected Papers from the 2007 IASPM Australia/New Zealand Conference*. Dunedin, N.Z.: International Association for the Study of Popular Music, 57–61.
- Mehiläinen 2023. Plastiikkakirurgia ja esteettiset hoidot <https://www.mehilainen.fi/plastiikkakirurgia> (Viitattu 15.9.2024).
- Miller, Mary Ashburn 2017. *A Natural History of Revolution: Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789-1794*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Mirsky, Yisroel & Lee, Wenke 2021. The creation and detection of deepfakes: A survey, *ACM computing surveys (CSUR)* 54(1), 1–41.
- Moore, G. E. 2005. *Principia ethica*. New York: Barnes & Noble Books.

- Nelson, Douglas A & Marler, Peter 1994. Selection-based learning in bird song development., *Proceedings of the National Academy of Sciences* 91(22), 10498–10501.
- Neumark, Norie—Gibson, Ross & Van Leeuwen, Theo 2023. *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. MIT Press.
- Pestana, Pedro Melo—Vaz-Freitas, Susana & Manso, Maria Conceição 2017. Prevalence of Voice Disorders in Singers: Systematic Review and Meta-Analysis, *Journal of Voice* 31(6), 722–727. DOI: 10.1016/j.jvoice.2017.02.010 .
- Plastiikkakirurgi Ira Saarinen 2024. Etusivu — Plastiikkakirurgi Ira Saarinen <https://irasaarinen.fi/> (Viitattu 15.9.2024).
- Pleasants, Nigel 2006. Nonsense on stilts? Wittgenstein, ethics, and the lives of animals, *Inquiry* 49(4), 314–336.
- Quarneri Quartet 1970. *The Five Late Quartets And The Grosse Fuge*. RCA Red Seal.
- Ridge, Michael 2019. Moral Non-Naturalism Teoksessa E. N. Zalta, toim. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/moral-non-naturalism/> (Viitattu 13.9.2024).
- Schulman, Alan & Schulman, Stacey Lynn 2023. Resurrecting Jimi Hendrix: The Power of AI to Expand Consumer Engagement Through Musical Fan Cultures, *Management and Business Review* 3(1–2), 74–82.
- Sibelius-Akatemia 2022. Sibelius-Akatemia | Opinto-opas <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/sibelius-akatemia/13745/e> (Viitattu 15.9.2024).
- Sirén, Vesa 2013. Turun musiikkijuhlat 16819 | Oopperatähti Natalie Dessay jättää oopperan Turun musiikkijuhlien jälkeen, *Helsingin Sanomat* <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002667857.html> (Viitattu 13.9.2024).
- Sorgner, Stefan Lorenz 2016. *On Trans-Humanism*. S. Hawkins, toim. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Tabachnick, David Edward 2007. Heidegger's essentialist responses to the challenge of technology, *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique* 40(2), 487–505.
- Tuomisto, Matti 2017. Suomi hengittää laulua | Rondo Classic, *Rondo* <https://rondo.fi/artikkelit/lehtiartikkeli/suomi-hengittaa-laulua/> (Viitattu 13.9.2024).
- Walton, Kendall 1970. Categories of Art, *Aesthetics* 79(3), 334–367.
- Weinstein, Gregory 2016. Air flows: breath, voice, and authenticity in three recordings, *IASPM Journal* 6(2), 117–138.
- Westerlund, Mika 2019. The emergence of deepfake technology: A review, *Technology Innovation Management Review* 9(11).
- Ziemann, Andreas 2019. Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik (1954) Teoksessa A. Ziemann, toim. *Grundlagentexte der Medienkultur: Ein Reader*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 55–60. DOI: 10.1007/978-3-658-15787-6_7.

Elektronisen musiikin luonto

OTSO AAVANRANTA

Johdanto

Elektroninen musiikki rakentuu teknologian varaan. Sen peruspalikat – kaiutin, mikrofoni, signaalinmuokkaimet sekä vahvistin – ovat teknologisia olioita, koneita, joiden ontologia palautuu yksinomaan ihmisen tuottamaan teknologiaan. Elektronisen musiikin ”luonto” on teknologinen, ja teknillisyyden kysymyksen pohdiminen on sille näin ollen eksistentiaalinen ele, joka johtaa suoraan luonnon ja kulttuurin, ”luonnollisen luonnon” ja ”teknologisen ihmisen” asetelman äärelle. Kulttuuriimme on syvästi juurtunut tämän asetelman dikotominen luonne. Luomiskertomuksen myytissä ihminen on ontologisesti luonnosta eriytetty, ja antiikin rationaalisessa perinteessä logos erottaa ihmisen luonnosta järjen ja puheen kautta. Modernissa ajattelussa luonto–kulttuuri-dikotomiaa on käsitelty laajalti kulttuurintutkimuksen ja tieteenfilosofian piirissä, ja lähempänä nykypäivää historiastamme polveutuvaa kaksijakoisuutta on kyseenalaistettu monella taholla. Neurotieteissä ihminen verkottuu biologisesti ympäristöönsä (Berthoz 2002), fenomenologian näkemyksessä inhimillinen kokemus nivoutuu osaksi luonnon ”lihaa” (Merleau-Ponty 1968), ja toimijaverkkoteoria nostaa esiin erityyppisiä, toisiinsa vaikuttavia toimijuuksia (Latour 2007). Toisaalta teknologia on nähty ihmisen kognitiivisena jatkeena (Stiegler 1998), tai niinkin, että antroposeenin ihmisen muokkaama luonto on luontoa sekin (Morton 2016).

Musiikki kietoutuu erottamattomasti teknologiaan välineistönsä – instrumenttien – kautta. Jo ensimmäiset tunnetut soittimet, luuhuilut ja niihin kytkeytyvät luolakaikukammiot 30 000 vuoden takaa, edustavat kekseliästä äänen tuottamisen ja vahvistamisen teknologiaa (Till 2020). Aikojen saatossa musiikin välineet ja musiikin estetiikka ovat kulkeneet käsi kädessä toisiaan ruokkien: uudet tekniset innovaatiot

ovat synnyttäneet uusia taiteellisia mahdollisuuksia, ja taiteelliset visiot ovat synnyttäneet uusia musiikillis-teknisiä keksintöjä. Jo pitkän aikaa ”luonto” – ymmärrettynä tässä kohtaa muunlajisuutena ja ympäristönä – on soinnut länsimaisessa musiikissa lähinnä viittauksenomaisesti. Se on toiminut esteettisenä taustavoimana ja innoittajana, kun musiikki itse on eriytynyt ympäristöstään kohti yhä spesifimpiä mekaanis-loogisia systeemejä (esim. tasavireinen klaveeri) ja omia, eriytyneitä tiloja ja käytänteitä (esim. konserttisali).

Voisi ajatella, että musiikin teknologisen kehityksen saavuttaessa sähkö- ja tietotekniikan olisi musiikin eriytyminen ”luonnosta” saavuttanut lakipisteensä. Musiikkia luodaan koneavusteisesti, mutta enenevässä määrin myös autonomisesti ja generatiivisesti. Musiikki voi elää virtuaalituloissa ja toistua tarkoin rajatuissa kuunteluympäristöissä, kuten äänieristetyissä studioissa tai kuulokkeiden kautta. Kuitenkin elektronisen musiikin keskeiseen ja varhaisimpaan välineistöön kuuluva mikrofoni on luonut suoran reitin ”luonnon” äänien tuomiseksi musiikin piiriin. Mikrofonin on ilmanpaineen vaihtelua mittaava anturi, ja niinpä sen voi helposti suunnata mihin tahansa ääntä tuottavaan ympäristön kohteeseen. Äänimaiseman (soundscape) käsitteen ympärille onkin muodostunut vahva taidepraktiikan ja tutkimuksen kenttä, jonka keskiössä ovat kenttä-äänitys ja ympäristöäänitteiden performatiivisuus taiteellisina eleinä esimerkiksi konsertissa, installaatioissa ja äänikävelyissä. On kuitenkin huomioitavaa, että usein ulkomaailman äänimaisemiin tukeutuva taide kohdataan sisätiloissa, jolloin sen keskeiseksi eleeksi muodostuu välitys (mediaatio) tai kontekstin vaihto (translaatio). Äänet saavat silloin saussurelaisen ”merkin” roolin, jossa ne viittaavat kuuntelutilanteen ulkopuolisen ”luonnon” tai ”ympäristön” tapahtumiin.

Toki elektroninen musiikki on myös jalkautunut ulkotiloihin. Keskeisenä esimerkkinä tästä voidaan nostaa ulkoilmareivit, ”free parties”, jotka saivat alkunsa 1980- ja 1990-lukujen taitteessa ja joista on muodostunut yhä tänäkin päivänä vireä elektronisen tanssimusiikin kulttuurimuoto. Staattisempaa kuuntelukokemusta korostavien elektroakustisen ja ”Live-electronic”-musiikin ulkoilmapraktiikasta löytyy toki myös juonteita, esimerkiksi Etelä-Ranskan vuoristoissa järjestettävä

”Modulations”-mikroradiofestivaali¹.

Näistä ”ympäristösuuntauksista” huolimatta elektroninen musiikki on laajoilta osin studiotaidetta – taidemuoto, joka on kasvanut akustisesti ja arkkitehtonisesti eristettyjen sisätilojen suojissa ja jossa korostuu kuunteluympäristön hiljaisuus, laitteistojen trimmatut akustiset ominaisuudet sekä kuuntelukokemuksen idealisointi. Elektronisen musiikin luonteessa oleva eristyminen on sukua tiedelaboratorion koeasetelman olosuhteille, empiiriselle tutkimukselle ja objektiiviselle ajattelulle. Onhan elektronisen musiikin keskeinen käsite Pierre Schaefferin vuonna 1966 lanseeraama ”ääniobjekti” (Schaeffer 2020).

* * *

Jatkona luonnon ja teknologian ontologioille sekä niiden välisyyksien ja välityksien hahmottamiselle voidaan elektronisen musiikin luontosuhdetta etsiä siitä itsestään. Kuten ylempänä todettiin, elektroninen musiikki kytkeytyy pohjimmiltaan teknologiaan. Toimiakseen ja ollakseen olemassa mikä tahansa teknologia tarvitsee energiaa. Ja tarkemmin jotain tiettyä energiamuotoa, joka määrittelee kyseisen teknologian toimintaraamit ja luonteen. Minkä tahansa koneen erityispiirteet ja ”olemus” määrittävät sen käyttämän energialähteen kautta. Teknologian alta paljastuu energia, seuratakaamme siis sitä.

Energy humanities on viime vuosikymmenen aikana vauhtia saanut ihmiskunnan käyttämien energiamuotojen ja niiden kulttuuristen ilmentymien tutkimuskenttä. Tämän suuntauksen merkittävä ja suomenkieliseen kontekstiin juurtunut ilmentymä on Antti Salmisen ja Tere Vadénin fossiilienergian filosofiaa luotaava kirjatrilogia *Energia ja kokemus* (2014), *Elo ja anergia* (2018) sekä *Merkitys ja ala-aine* (2024).

Tämä kirjoitelma on paljon velkaa Salmisen ja Vadénin uraauurtavalle työlle. Voisi ajatella, että siinä missä Salmisen ja Vadénin teokset ovat perustutkimusta, tämän kirjoituksen ote voisi olla heidän työstään ammentavaa soveltavaa tutkimusta. Salminen ja Vadén luovat

¹ Ks. ”Modulations”-festivaali <http://documentsdartistes.org/artistes/clauss/repro15.html>

perustavanlaatuista ymmärrystä sille, miten fossiilienergia muovaa nykyihmisen kognitiota ja psyykettä – voimantuntoa, vauhdinhurmaa ja hybristä –, ja he viitoittavat reittejä fossiilihybrisen pihdeistä pääsemiseen. Tämä artikkeli keskittyy pohtimaan energian ja estetiikan yhteyksiä elektronisen musiikin kontekstissa, rajattujen esimerkkitapausten kautta.

Ajatteluni hypoteesina on, että musiikki puhuu oman luomisvoimansa eli perimmäisen energiamuotonsa kielellä ja että tarkkaavainen, refleктоiva kuuntelija voi kunkin energia-aikakauden musiikissa kuulla itse energian äänen. Laajemmin ottaen energian ja estetiikan välillä on yhteys.

* * *

Claude Cadoz (2001) on käyttänyt transduktion käsitettä elektronisten ja akustisten soittimien erojen artikuloimiseksi. Cadozin ajattelussa transduktiolla tarkoitetaan energian muunnosta olomuodosta toiseen. Hän osoittaa, että akustinen soitin on energiamuunnin (transducteur), joka muuntaa ihmiskehon lihaksista juontuvan liikkeen ääniaalloiksi eli kineettisestä akustiseksi energiaksi. Esimerkiksi kielisoittimen tapauksessa käden liike saa kielen värähtelemään ja soittimen kaikkoppa siirtää värähtelyn ilmanpaineen vaihteluiksi. Tässä akustisessa energiamuunnoksessa syy-seuraussuhde on välitön – kehon liikkeen soittimeen johtama energia muuntuu suoraan ääneksi.

Cadozin mukaan tilanne on pohjimmiltaan erilainen elektronisten soittimien kohdalla, jotka saavat energiansa muualta kuin ihmiskehon liikkeestä, kuten esimerkiksi verkkovirrasta. Suoraa energiamuunnosta tai syy-seuraussuhdetta ihmiskehon eleen ja äänen välillä ei ole, ja ihmisen rooli on ohjata tai ohjeistaa soittimen toimintaa. Tämä suhde on soitinrakentajan vapaasti määriteltävissä: joissakin elektronisissa soittimissa pyritään mahdollisimman suoraan kausaliiteettiin kehon eleiden ja äänien välille (esimerkiksi Rolin moniulotteisesti kosketukseen reagoiva syntetisaattorin klaveeri), toisissa taas keho on kokonaan häivytetty, kuten esimerkiksi generatiivisissa soittimissa, jotka alkusäilyksen jälkeen voivat olla täysin autonomisia (esimerkiksi modulaari-

set syntetisaattorit tai niiden digitaaliset mallinnukset). Elektroninen soitin on siis enemmän tai vähemmän autonominen kone, jonka käyttövoima on sähkö. Ihmiskehon rooli on etäännytetty, ohjaava.

Kullakin energiamuodolla on oma luontonsa ja luonteensa, ja ne tuottavat tietynlaisia mahdollisuuksia, affordansseja tai tarjoumia, joita ihminen on oppinut valjastamaan. Fossiilisista energioista kivihiili sopii mainiosti höyrykoneiden polttoaineeksi, mutta tarvitaan energia-tiheydeltään korkeampaa ja helposti siirrettävissä olevaa öljyä, jotta saadaan laajamittaisesti pyörillä liikkuvilla polttomoottoreilla toimiva sivilisaatio. Yllä esitetyn Cadozin transduktioesimerkin kautta ihmiskehon biokineettinen energia voi mahdollistaa akustisille soittimille ominaisen herkän jatkumon kehon ja soittimen välille, kun taas sähkö luo puitteet digitaaliselle tietotekniikalle. Tätä ajatusta seuraillen: teknologia, ja sen kautta kulttuuri, ilmaisee energian luonteen – tai luonnon. Aikamme toisiinsa kytkeytyneet energiamahdit, fossiilienergiat ja sähkö (moninaisine tuotantotapoineen), mahdollistavat teknologisia ja kulttuurisia ilmentymiä laajalla kirjolla. Näitä ovat makrotasolla teollisuus, kulutusyhteiskunta ja antroposeeni ja mikrotasolla taiteen kentän ilmiöt, kuten mediataiteet ja niiden äänellisenä ilmentymänä elektroninen musiikki. Fossiili- ja sähkötalouden energiavirrat kukkivat konemusiikin erilaisissa muodoissa.

Elektronisen musiikin energiajuonteita seuratessa nousee esiin kysymys: onko elektroninen musiikki sähkömusiikkia vaiko fossiilisten energioiden musiikkia? Energiatiheiden hiilivetyjen polttamisesta saatu fossiilinen energia koetaan usein luonteeltaan erilaiseksi kuin sähkö, jonka ”energiavallankumous” tai jopa ”vihreä siirtymä” on parhailaan meneillään. Sähkön tuotantotavat ovat kuitenkin moninaiset, aina bensa-aggregaateista ja hiilivoimaloista ydinvoimaan sekä vesi-, aurinko- ja tuulivoimaan. Sähkö ei näin ollen ole yksiselitteinen tai suoraan tuotantotapaansa palautuva energiamuoto.

Elektronista musiikkia ja elektronisia soittimia tarkasteltaessa fossiilisen energian ja sähkön toisiinsa kietoutuminen tulee selväksi. Vaikka soitin toimisikin sähkövirralla, on se materiaalisuudeltaan täysin fossiilisen energian mahdollistamien tuotantoketjujen varassa. Komponentteihin tarvittavat kaivannaiset, muovi- ja metalliteollisuus-

desta saatavat osat sekä kuljetusketjut toteutuvat ainakin toistaiseksi yksinomaan fossiilitalouden kautta.

Kapitalismin ja fossiilienergian yhteenliittymä on aikamme määrittelevä tekijä. Mitä se tarkoittaa kulttuurille ja musiikille? Kirjassaan *Noise – the political economy of music* (1985) Jacques Attali pureutuu tuotantotalouden ja kulttuurituotosten suhteisiin:

Fetisoituna hyödykkeenä musiikki kuvastaa koko yhteiskuntamme kehitystä: rituaalien poistaminen sosiaalisista muodoista, kehon toiminnan tukahduttaminen, käytäntöjen erikoistuminen, myynti speksaakkelina, kulutuksen yleistäminen ja monistaminen merkityksen menettämiseen asti. [– –] *Mikään organisoitu yhteiskunta ei voi olla olemassa ilman, että se rakentaa eroja ytimeensä. Mikään markkinatalous ei voi kehittyä ilman, että se pyyhkii pois nuo erot massatuotannon kautta.* Kapitalismin itsetuho piilee tässä ristiriidassa, siinä tosiasiaassa, että musiikki elää korviahuumaavaa elämää: erottelun välineenä siitä on tullut toiston väline. Se itsessään muuttuu erottelemattomaksi, anonyymiksi hyödykkeeksi ja kätkeytyy tähteyden naamion taakse. Se tekee kuultavaksi sen, mikä on olennaista kehittyneiden yhteiskuntien ristiriidoissa: *ahdistuksen täyttämä pyrkimys kadotetun eron löytämiseksi, seuraillen logiikkaa, josta ero on karkotettu.* (Attali, 1985, 5.)²

Attalin alkuteoksessa vuodelta 1977 soivat vahvasti fossiilitalouden kaiut. Vuosituhannen vaihteen musiikki puhuu tuotantolinjastojen kiel-

2 Käännöksen on tehnyt tämän tekstin kirjoittaja Microsoft Copilotin avustuksella. Kursivointi seuraa alkuperäistekstiä. "Fetishized as a commodity, music is illustrative of the evolution of our entire society: deritualize a social form, repress an activity of the body, specialize its practice, sell it as a spectacle, generalize its consumption, then see to it that it is stockpiled until it loses its meaning. [– –] *No organized society can exist without structuring differences at its core. No market economy can develop without erasing those differences in mass production.* The self-destruction of capitalism lies in this contradiction, in the fact that music leads a deafening life: an instrument of differentiation, it has become a locus of repetition. It itself becomes undifferentiated, goes anonymous in the commodity, and hides behind the mask of stardom. It makes audible what is essential in the contradictions of the developed societies: *an anxiety-ridden quest for lost difference, following a logic from which difference is banished.*"

tä; sen sointi on tuotteistettua, tehokasta, mekaanista, kasvutalouden estetiikkaa³. Nämä piirteet on helppo tunnistaa teollisen aikakauden musiikissa, ja niiden asteittainen rakentuminen on jäljitettävissä äänityksen ja äänentoiston, radion, levyteollisuuden ja populaarikulttuurin ilmentymiin – jotka kaikki ovat pohjimmiltaan fossiilienergioiden kannattelemia.

Samalla kuva on kuitenkin monitahoinen. Sähköenergialla on oma ominaislaatunsa, fyysikaaliset ominaisuutensa ja niistä kumpuavat kulttuuriset tarjoumat sekä vuosituhannen lopun tienoilta eksponentiaalisesti kasvava tietotekninen ulottuvuutensa.

Parhaillaan käsillä oleva koneoppimisen ”uusi” teollinen vallankumous näyttäytyy sähkötekniikan kehityksen lakipisteenä (ainakin tois- taiseksi), joka määrittelee uudelleen arvonmuodostuksen sekä tuotannon prosessit ja niiden kautta myös musiikin tuottamisen, soittamisen, kuuntelemisen ja jakamisen muodot. Digitaalustumisen ja kasvavan ekologisen vaateen mukaisesti olemme siirtymässä sähkötalouteen, jossa fossiilienergioilla toimivien prosessien ja koneiden merkitys vähenee suhteessa sähköllä toimiviin. Teollisena kulttuurina olemme murtovesialueella – syvästi kiinni fossiilitalouden prosesseissa ja estetiikoissa, kuitenkin toinen jalka sähkötalouden ja siitä kumpuavien kulttuurimuotojen kentällä. Tätä yhteen kietoutuvaa tilannetta lähemmin tutkiakseni nostan esiin kaksi musiikkiesimerkkiä, joiden kautta käsittelen musiikin juontumista tiettyyn energiamuotoon ja kääntäen sitä, kuinka annettu energiamuoto materialisoituu kulttuurisena ilmiönä ja sen esteettisenä tuotoksena.

Molemmat esimerkit pohjautuvat omakohtaiseen kokemukseen, minulle merkityksellisiin musiikillisiin kohtaamisiin, jotka antavat kokemuksellista polttoainetta aiheen käsittelyyn. Elektroninen musiikki ja äänitaide ovat taiteellisen työni pääasialliset mediumit. Vaikka minulla on akustiseen instrumentaalitraditioon pohjaava muusikon koulutus, on

3 Työstäessäni tätä tekstiä sain tietää, että Attali on 2001 julkaissut uuden version kirjastaan, joka tuo käsittelyyn vuosituhannen vaihteen digitaalisuuden tuomia muutoksia musiikkialalla. Tämän uuden painoksen huomioiminen ei mahtunut käsillä olevan kirjoitelman piiriin.

elektroninen ääni moninaisuudessaan muotoutunut minulle kaikkein ominaisimmaksi työmateriaaliksi. Koen sen kietoutuvan saumattomasti omaan aikaani ja sen esteettiseen olemukseen. Se antaa mahdollisuuden elää ja ajatella äänen kautta tässä ajassa nousevia syntyjä ja tunteja. Kirjoitelma on luonteeltaan akateeminen, mutta lähestyn aihetta muusikon ja taiteilijan kokemusmaailmasta käsin.

Ensimmäinen esimerkeistä ei ole elektronista musiikkia *stricto sensu*, vaan ”industrial metal” -genreen luokiteltua heavymusiikkia. Esimerkin tuotantotavat ovat kuitenkin elektronisia, ja estetiikaltaan se on tarjonnut minulle kokonaisvaltaisimman tuntemani suoran fossiilisubjektin esteettisen kokemuksen. Toinen esimerkkitapauksistani viittaa sähköön ja sen tuottamaan kokemukseen. Siinä missä ensimmäinen esimerkki viittaa jo menneeseen – joskin vielä vallalla olevaan – energiatalouteen, toisen on tarkoitus puhutella nykypäivän sähköistettyä kulttuuria ja luodata elektronisen musiikin luontoa ekologisen kriisin ja (liian?) verkkaisesti liikkuvan energiasiiirtymän aikakaudella.

Fossiilisubjektin pakkoliike

Perjantaina 17.5.2024 liityin mustiin pukeutuneiden keski-ikäisten joukkoon Helsingin Äänivallissa ja osallistuin musiikilliselle aikamatkalle kokemaan Godflesh-yhtyeen konserttia. Godflesh on 1982 perustettu brittiläinen duo, joka kuuluu industrial-metallimusiikin pitkäkestoiseen, kovaan ja kompromissittomaan ytimeen. Päädyin Godflesh-keikalle musiikkimuistojeni kautta. Olin ollut yhtyeen keikalla Lepakossa joskus 90-luvun alussa, ja muistan vielä hyvin vahvan ja mieleenpainuvalla tavalla koruttoman live-esiintymisen. Nyt, kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin, yhteiskunnallisen ja geopoliittisen tilanteen kriisiytyessä, ajatus säröstä, melusta ja huudosta aikaamme merkitsevänä musiikkina alkoi tuntua yhä kutsuvammalta.

Vietettyäni parikymmentä vuotta nykymusiikin ja elektroakustisen ”taide”musiikin hienovireisessä ja herkässä ympäristössä oli kohtaaminen Godflesh-konsertin kanssa ravisuttava. Yhtye harjoittaa äärimäisyyksien estetiikkaa. Musiikki koostuu jauhavista riffimotiiveista,

joita muusikot riipivät läpeensä särötetyistä kitarasta ja sähköbassosta. Saundin kolmas elementti on rumpukone, joka on ohjelmoitu tuottamaan kolkkoja, läpituokevia, yksitoikkoisia komppeja. Konsertissa kokonaisuus oli miksattu suojaamattomia korvia tarvelevälle äänenvoimakkuustasolle. Vellovan ja raa'an äänivallin takaa kuuluvat kitaristin yksinäiset huudahdukset tai kutsut – yhtyeen ”lauluosuudet”. Godfleshin musiikki on intensiivistä, pakottavaa, mutta samalla eleettöntä, etäytyntä. Musiikki tapahtuu ilman speaktaakkelia, sooloja, välipuheita tai yleisön kosiskelua. Soittajat häilyvät varjoina savuverhon keskellä ja manaavat instrumenteillaan esiin yleisön ruumiin yliajavan ja haltuunottavan hengen.

Vaappuessani Godflesh-mekkalan keskellä tajusin, että voima, joka minua liikuttaa, on fossiilienergian henki, esitetynä puhtaimmassa, muokkaamattomimmassa muodossaan. Tämä musiikki on suodattamaton teollisen yhteiskunnan laulu. Muusikot toimivat välittäjinä polttomoottorien mäntien, liukuhihnojen, betonimyllyjen, metalli- ja öljynjalostamoiden olemuksen sekä ihmiskognition välillä. Kokemus teollisesta maailmasta saa musiikin hahmon. Niin kokemus kuin musiikillinen rakenne ovat primitiivisiä. Kahden soinnun junnaavat tasarytmiset riffit ovat brutaaleja polttomoottorin ja ekstraktivismen tapaan.

Seikka, joka tekee Godflesh-musiikista minulle merkitsevää, on kokemuksen autenttisuus. Estetiikka on betonia – koristelematonta, rosoista ja kovaa. Toisteisuus ja korviahuumaava äänenvoimakkuus imevät kuuntelijan mukanaan fossiilisubjektin peruskokemuksen loveen, jossa hiilivety määrittelee maailman ja ihmisen osaksi koituu vastustamaton pakkoliike.

Valtavien fossiilisperäisten energiavirtojen sätkynukkena oleminen tuo mieleen Martin Heideggerin teknologia-analyysin, jonka hän esitti 1941 ilmestyneessä esseessään ”Tekniikan kysyminen” (Die Frage nach der Technik). Tekstissä Heidegger hylkää annetut käsitykset teknologiasta välineenä tai ihmisen toimintana, keinona tavoitteeseen. Vaihtoehtoisesti hän esittää, että teknologia on jotakin, joka läpäisee ihmisen: ”Teknologia ei tapahdu pelkästään eikä edes ratkaisevasti ihmisessä, vaikka ihmistä tarvitaankin teknologiassa paljastamaan sitä, mikä ei paljasta itse itseään.” (Naukkarinen 2005, 12.)

Heideggerin ajattelussa teknologian luonteeseen kuuluu, että se muuttaa asioita ja ilmiöitä varannoiksi, kuten Rhein-joen ihmisen vesivoimavarannoksi ja turistikohteeksi. Sama muuntuminen koskee myös ihmistä itseään, joka teknologian kosketuksesta muuttuu varannoksi. Esseessä oleva alkuperäinen esimerkki viittaa metsuriin paperikoneen varantona, mutta nykypäivän sähköposteja näpyttelevälle tietotyöläiselle on ehkä puhuttelevampaa ajatella olemustaan ylikansallisen tietoverkkopohjaisen tuotantotalouden varantona.

Näkemyistä ihmisen ylittävästä teknologiamahdista on kehittänyt eteenpäin italialainen filosofi Federico Campagna kirjassaan *Technic and Magic* (2018). Hänen ajattelussaan teknologia saa myyttisen alkuvoiman hahmon, jonka luonne on paisuva, alistava, varannoksi kaiken muuttava. Teknologia käyttää ihmistä kasvaakseen, löytääkseen aina uusia resursseja, joita se käyttää kasvamisensa polttoaineena.

Sama mytologinen aavistus teknologiasta autonomisena alkuvoimana on ilmaistu elokuvan kielellä japanilaisissa Tetsuo-elokuvissa (Tetsuo 1, ”The Iron Man” 1989, ja Tetsuo 2, ”Body Hammer” 1992), joissa molemmissa toistuu sama juoni: ihmispäähenkilö saa harmitoman kosketuksen teknologiaan, joka kuitenkin alkaa levitä hänen kehossaan virusinfektion tapaan. Teknologiainfektio kasvaa vastustamattomasti ja syö ihmisen sisältäpäin, muuttaen hänet pala palalta koneeksi ja tuhoten samalla hänen inhimillisen tahtonsa. Ihmisen valttuaan teknologiavirus ei tyydyty, vaan jatkaa kasvamistaan. Tetsuo 2:n loppukohtauksessa valtavan tankin muodon saaneen romukasan keskeltä paistaa enää ihmissilmä, alistettu ja täynnä raivoa, ja katsojalle tulee selväksi, että teknologialle tämä on vain välietappi koko maailmankaikkeutta janoavassa valloituksessaan.

Toimijaverkkoteoria ja tieteenfilosofia (Science and Technology Studies, STS) ovat tunnetusti ja onnistuneestikin haastaneet länsimaisista antroposentrismista perintöä, luoden tilaa jaetun toimijuuden (Latour 2007), monilajisuuden (Morizot 2020) sekä ei-universaalien tietokäsityksen (Haraway 2013) muodostumiselle. Kuitenkin seurattessamme elektronisen musiikin energettistä johtolankaa fossiilitalouteen ja siitä hiilivetyjen alkuvoimiin eteemme nousee paha aavistus siitä, että ihminen ei ole vapauttamiensa voimien herra. Toimijaverkkoteorian

hahmottelemien erilaisten toimijuuksien yhteispelien tai neuvottelujen sijaan teknologia näyttäytyy ihmisyyden lävistävänä, kaiken tielleen tulevan varannoksi muuttavana, pohjimmiltaan luonnon itsensä ilmiönä, jossa ihmisellä on vain aktivoijan rooli. Fossiilitaloudesta nouseva, epätoivon vimman mustaama elektroninen musiikki puhuu suoraan sokean teknologiahirviön kielellä.

Merkkillistä ja merkityksellistä on fossiilisubjektin nautinto hiilivedyistä räjäytetyn energian lävistäessä kehon ja korvat. Vuosituhannen vaihteen energiavirtojen, koneiden ja kulutusjuhlien muovaama yksilö tunnistaa itsensä, psyykensä ja olemisensa ehdot rosoisissa ja voimakkaissa ääniaalloissa. Äärimmäisen brutaalista estetiikasta voi näin tulla itsestäänselvyys, haluttu ja tavoiteltu kulttuurihyödyke, koska se puhuu meidän fossiilienergioiden muovaaman tajuntamme kieltä.

Sähkömusiikki ja ruumiin häivyttäminen

Toinen esimerkkini kytkeytyy eetokseltaan ajassamme orastavaan sähkötalouteen. Esimerkkitapausta nostaa tarkasteluun elektroakustisen musiikin pohjimmaisesta luonteesta voimalaitoksesta johdettuna sähkösignaalina, jolla on efektiivinen toimintakapasiteetti maailmassa – sähkövoima tekee työtä ja sitä kautta vapauttaa ihminen ruumiillisesta työstä, muokaten kokemustamme maailmasta ja muokaten samalla taiteen ilmentymiä.

Teos, jonka kautta ajattelen sähkömusiikkia tämän kirjoituksen piirissä, on Alejandro Montes de Oca vuonna 2019 säveltämä ja Helsingin Musiikkitalon Black Box -tilaan paikkasidonnaisesti sovitettu teos ”Acoustic Paths” (Senderos Acústicos). Teos on parikymmenminuuttinen elektroakustinen sävellys ja samalla tilääni-installaatio, jonka äänimateriaaleja Montes de Oca on kerännyt matkoillaan Meksikon eri alueilla. Teoksessa soivat vahvasti urbaanin Meksikon äänet: liikenne autoineen, busseineen ja lentokoneineen, kaupungin sykkivä sosiaalinen elämä ihmisäänineen, mutta myös intiimit kohtaamiset esimerkiksi mehiläisen pörinän lähiäänityksen kautta. Teoksen tilallinen taso käsittää Montes de Oca luoman kaiutinorkesterin, joka koostuu suuresta määrästä erilaisia kaiuttimia. Niistä osa on katosta ripustettuja,

kookospähkinän kuoreen käsityönä asennettuja kaiutinelementtejä. Tilallinen ajattelu sisältää myös kuuntelukokemuksen raamittamisen niin, että teosta kuuntelemaan pääsi vain kaksi henkilöä kerrallaan. Tilaan asetetut tuolit johdattivat kuuntelijat istumaan selin toisiinsa, luoden koko kuuntelukokemukselle sosiaalisesti kutkuttavan raamin. Teosta kuunnellessa toisen ihmisen kuunteleva läsnäolo oli vahvasti mielessä, mikä toi kokemukseen lisäjännitettä ja sanatonta sosiaalista ulottuvuutta.⁴

Elektroakustisen musiikin keskiössä on kuulohavaintoon ja kuuntelukokemukseen keskittyminen. Tämän äänitys- ja äänentoistoteknologioiden mahdollisuuksia luotaavan taidesuuntauksen juuret kytkeytyvät radioinstituutioiden kehitykseen 1900-luvun puolivälissä. Kansallisissa radiolaitoksissa, kuten esimerkiksi Radio France ja Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks, oli saatavilla aikansa uusimpia audiolaitteita, joiden kokeellinen käyttö avasi täysin uudenlaisia taiteellisia mahdollisuuksia. Syntyi äänten ja kuuntelun musiikki, jonka piirissä mikä tahansa äänite – tallennettu palanen ääntä – voi muodostaa pohjan sävellystyölle ja jossa nauhoitettuja ääniä työstetään suhteuttamalla niitä toisiinsa ja aikaan. Musiikin alue laajeni näin kattamaan koko äänen kirjon. Elektroakustisen musiikin alkusijoja, nimikkeitä ja tyyliuuntia oli useita, esimerkiksi *musique concrète*, akusmaattinen musiikki, elektroninen musiikki ja *tape music*.

Koneellisesti toistettavan musiikin suhde ihmiskehoon on pohjimmiltaan erilainen kuin soittimien tai lauluäänen kautta aktualisoidun instrumentaalimusiikin. Siinä missä soitin tarvitsee soittajan, magneettisesti, analogisesti tai digitaalisesti tallennettu ääni tarvitsee sähköisen signaalitien ja vahvistimen muuntuakseen kaiuttimen kautta ääniaalloiksi. Ihmiskehon rooli signaalitiessä on ohjaava, korkeintaan alulle paneva ja minimissään hyvin kaukainen. Näin on esimerkiksi generatiivisten sävellysohjelmien tai nykykielellä ”AI-bottien” tapauksessa. Musiikkia soittavan ihmiskehon ja sen esiintyvän läsnäolon häivyttäminen musiikin yhtälöstä oli hyvin keskeistä akusmaattisen musiikin

4 ”Acoustic Paths” -teoksen binauraalinen versio sekä audiovisuaalinen dokumentaatio löytyvät osoitteesta <https://www.researchcatalogue.net/view/930674/952134>.

alkuperäisessä ajatuksessa, jonka johtoajatuksena oli fokusointi kuuntelukokemukseen ja kaiken monimediaisuuden poistaminen kuuntelijan ja äänen väliltä. Tällä tavoiteltiin suoraa yhteyttä ääneen ja syvää, tarkkaa kuuntelukokemusta.

Alejandro Montes de Ocan ”Acoustic Paths” asettuu osaksi elektroakustisen musiikin perinnettä. Teos rakentuu äärimmäisen tarkan äänikomposition, tilaäänen sekä äänenlaadun kautta ja petaa kuuntelijalle mahdollisuuden uppoutua hetkeksi kokonaan kuuntelemiseen ja siihen kiinnittyvien aistimusten, mielikuvien ja ajatusten maailmaan. Teos on mundaanista ajasta ja paikasta eristetty tila, jossa kuuntelija on omillaan äänten maailmassa ja josta säveltäjän toimijuus ja erityisesti kehollisuus on häivytetty.

Uppoutuessaan teoksen luomaan kuuntelukokemukseen kuuntelija itse asiassa aistii ilmanpaineen vaihteluiksi muunnettua sähköä. Kaiuttimien kartiot liikkuvat sähkösignaalien aaltomuotojen mukaisesti. Signaalit saavat muotonsa kovalevyllä koodatuista ohjeista eli äänitiedostoista, joiden mukaan tietokoneen äänikortti muokkaa sille syötettyä sähkövirtaa. Voimme seurata teoksen signaalitietä pidemmälle ylävirtaan ja löytää sieltä paikallista pienjänniteverkkoa, jakelumuuntamoita, keski- ja suurjännitemuuntamoita ja siirtoverkkoja, aina kantaverkkoon ja voimalaitoksiin asti. Korviin kantautuvien ääniaaltojen juuret löytyvät tuulivoimaloiden roottoreista, padottujen jokien vesivoimaloista ja ydinvoimaloista, samoin kuin fossiilisten polttoaineiden tai jätevoimaloiden polttouuneista, jotka kukin jauhavat sähköä omasta primäärienergiastaan käsin.

Tämän valtavan voimakoneiston ja siirtoverkon kautta nousee ”Acoustic Paths” -teoksen kuuntelijalle mahdollisuus uppoutua nojatuolin pehmeeseen ja keskittää huomionsa Montes de Ocan säveltämien äänten hienovaraiseen eloon: aistikokemukseen, mielikuviiin, mielikuvitukseen, muistoihin ja huomioihin. Musiikin yhteyteen pääsemiseen ei tarvita fyysisiä ponnisteluja, ruumiin- tai kädentaitoja – ei edes aplodeja, koska esittäjä, jolle ne osoittaa, ei ole paikalla. Ääntä ei tarvitse synnyttää keholähtöisesti, se tulee annettuna, ja kuuntelija asettuu tarkkailijan rooliin. Kun sähkö tekee työn, ihmiskeho voi rentoutua kontemplatiiviseen kokemukseen ja keskittyä havaintoon.

Tähän asetelmaan kiteytyy jotain keskeistä nykykulttuuristamme, jossa konevoima kulkee seuranamme, saattaa ja tukee toimintaamme jatkuvasti. Kehon työ laantuu, ihminen asettuu havainnoitsijan rooliin. Toki elektroninen musiikki myös liikuttaa kehoja, kuten esimerkiksi elektronisen tanssimusiikin tapauksessa, mutta teknon (ja sen alalajien) tasarytmi ja kollektiivinen liike liittyy tämän kirjoituksen ensimmäisessä esimerkissä käsiteltyihin fossiilienergian tuotantokoneistojen rytmeihin – ja onhan ulkoilmareivien perimmäisenä energiana aggregaatin polttama bensiini.

Kun ajatellaan sähkön kokemusta ja sitä, minkälaista kokemusta sähkö tuottaa, piirtyy mieleen nykyhetken niin yleinen kuva ruutuun uppoutuneesta ihmisestä – havainnoitsijasta, jonka havaintomaailmalle sähköenergialla ratsastavat algoritmit tarjoavat jatkuvia syötteitä. Elektroakustiseen musiikkiin uppoutumisella on jo pidempi historia kuin kosketusnäyttöjen audiovisuaalisilla syötteillä, mutta näillä sähköenergian mahdollistamien havaintokenttien modaaliteeteilla eli tavoilla tuottaa kokemusta on jotain yhteistä. Kuten Vesa Välimäki toteaa, stereofonia on sinänsä jo primitiivistä virtuaalitodellisuutta (Välimäki 2023). Sähköenergian kannattelemana ihmisen fokus siirtyy kehollisesta toimijuudesta kontemplaation suuntaan. Tämän kontemplaation ei sinänsä tarvitse olla passiivista vastaanottamista, vaan se voi olla myös aktiivista huomioimista ja ”maailman tekemistä” aistien ja mielikuvituksen yhteispelin kautta. Kuuntelukin on työtä, mutta se on luonteeltaan hyvin erilaista kuin soittajan äänellisen toimijuuden kehollinen työ. Musiikin muovautuessa sähköverkon kannatteleksi signaaliverkoksi sen kulttuurinen luonne muuttuu ja kohdentuu kohti kuuntelun kokemuspiiriä.

Montes de Ocan ”Acoustic Paths” on esimerkki teoksesta, joka palauttaa musiikin kuuntelukokemukseen. Sen tehdessään teos osallistuu laajempaan ilmiöön, jota voisi kutsua ”kuuntelukäänteeksi” (”listening turn”). Termi viittaa akateemisen diskurssin ja mielenkiinnon voimakkaaseen suuntautumiseen ääntä ja kuuntelua kohti. Tämänhetkisen ääneen ja musiikkiin liittyvän taiteellis-humanistisen kentän vireät tutkimusalat, kuten ”sound art”, ”sound studies”, ”acoustic ecology”, ”soundscape studies” ja ”field recording”, viittaavat kaikki ääneen, sen

merkitykseen, ja sitä kautta pohjimmiltaan kuuntelemiseen. Taustalla vaikuttaa fenomenologian pioneerityö kokemuksen artikuloinnin parissa, joka on luonut kieltä ja menetelmiä kokemusmaailman kartoittamiseksi. Samalla voidaan kuitenkin pohtia, missä määrin sähköenergia on osaltaan mahdollistanut fenomenologian kehittymisen, ainakin ajallinen korrelaatio on löydettävissä.

Kuuntelutaidetta käsiteltäessä on mahdotonta sivuuttaa Pauline Oliverosin elämäntyötä kuuntelemisen aistillis-teoreettisen tutkimuksen parissa. Oliverosin kehittämä ”Deep listening” -praktiikka sekä hänen teoreettiset kirjoituksensa ovat toimineet keskeisinä vaikuttajina nykyhetken kuuntelututkimukselle. Kiintoisaa Oliverosin työssä suhteessa elektroakustiseen ”nauhamusiikin” traditioon on kuuntelun suuntautuminen kaikkialle äänelliseen ympäristöön. Elektronisessa musiikissa kotonaan ollut Oliveros kehitti menetelmiä, ohjeita ja ”partituureja” (scores) kaikkien mahdollisten äänten tarkkaavaista ja koskettavaa kuuntelua varten – olivat ne sitten muunlajisten, ”luonnollisen” ympäristön, tai ihmisen luoman ympäristön, koneiden tai signaalien, ääniä. Oliverosin ja lukemattomien muiden samansuuntaisia polkuja tutkivien taiteilijoiden työssä sähkövirran mahdollistama keskittymisen kuulohavaintoon laajenee elävään ympäristöön ja ylittää itse sähköisen mediumin. Sähkön tuottama ruumiillisen työn väheneminen tuottaa ihmiselle mahdollisuuden keskittyä huomioon ja havaintoon, joista muovautuu taidemuoto itsessään⁵.

* * *

Vaikka sähköenergian eriyttäminen omaksi ”puhtaaksi” olomuodokseen ilman fossiilienergioiden suora- tai taustavaikutusta tuntuu nykykontekstissa olevan mahdotonta, voidaan ainakin utopian muodossa ajatella täyssähköistettyä kulttuuria, jonka keskeinen energiamuoto olisi uusiutuvista energialähteistä tuotettu sähkövirta. Miltä tällaisen kulttuurin musiikki voisi kuulostaa? Minkälaisia sosiaalisia muotoja

5 Ks. esim. ”Havaitsemisen taito”
<https://blogs.helsinki.fi/anthropocenechildhoods/havaitsemisen-taito/>.

tämän kulttuurin musiikki voisi saada?

Viittasin jo aiemmin tekstissäni Jacques Attalin *Noise*-teokseen. Sen keskeinen argumentti on, että musiikki ennustaa yhteiskunnan tulevia muotoja ja ilmiöitä – se on peili, joka ei vain heijasta nykyisyyttä, vaan kertoo oraakkelin lailla myös tulevasta (Attali 1985). Vihreä siirtymä on yksi mahdollisista tulevaisuuksista, jota ainakin joissain maailmankolkissa ja väestöryhmissä pyritään edistämään. Niinpä Attalin oraakkelille nousee kysymys: onko nykykulttuurissamme jo havaittavissa täyssähköistetyn, kestävän yhteiskunnan esikaikuja?

Näitä kaikuja etsiessäni nostan esiin kaksi huomiota tämän tekstin päätteeksi. Ensinnäkin sähköenergian olemassaolo ei rajoitu voimalliseksi ja sähköverkkoon, vaan se on myös biologian läpäisevä ilmiö. Oma olemassaolomme ja tajuntamme juontuu sähköstä, neuroimpulssista, signaaleista ja niiden verkoista ja vaikutuksista. Näin ylempänä esitetty näkemys elektronisen musiikin ontologiasta teknologisenä oliona saa pienen särön. Mikä tahansa ääniaalto muuntautuu sisäkorvasamme sähköimpulssiksi. Onko näin lopulta olemassa vain elektronista musiikkia? Tai onko elektronisen musiikin ja kehon sähkösignaaleilla jokin ontologinen yhteys?

Toinen huomioni jatkaa maailmalle avautuvan kuuntelun tematiikkaa. Kuten ylempänä argumentoin, sähköenergia luo tarjouman (affordance) kuuntelun taiteen syntymiselle, ja sen kautta ihminen voi oppia kuuntelemaan koko ympäristöään, mukaan lukien koko ei-inhimillinen maailma. Kirjassaan *Manières d'être vivant* (2020) ranskalainen filosofi Baptiste Morizot tarjoaa kriittisen analyysin teollisesta nykykulttuurista ja kognitiosta, jolle kaikki muu elämä maapallolla näyttäytyy taustakankaana ja varantona. Vaihtoehdoksi Morizot hahmottelee riippuvuuksien ja suhteiden politiikkaa ihmisten ja muunlajisten välillä, pureutuen lajienvälisyyden jatkumoiden ja katkosten kysymyksiin sekä muunlajisia tarkastelevan hermeneutiikan mahdollisuuksiin ja mahdottomuuksiin. Morizot'n kunnianhimoisessa ajattelussa on pyrkimys yhdistää tieteellinen tieto inhimillisen tuntoisuuden kanssa, olla sulkematta mielikuvitusta ja leikkisyyttä tiedon ulkopuolelle, sekä pitää mukana ymmärrys ihmisen rajallisuudesta ja kognitiivisesta lajityypillisestä erikoistumisesta. Morizot'n hanke on tämän ajan ilmiö, jäävuoren

huippu, ja taiteellisen tutkimuksen kentällä samaan suuntaan hapuilevia hankkeita on runsaasti. Musiikin saralla orastaa taidemuodon siirtymä kohti mahdollisuutta havaita, kuunnella ja kuulla maailmaa kokonaisuutena ja meitä osana monilajista elonkirjoa.

Nykyhetkessä, jossa digitaalisen muutosajan horisontti on taitunut ja alkavan vuosisadan ekologiset, materiaaliset ja kulttuuriset haasteet kirkastuvat yhteisessä tajunnassamme, on elektronisen musiikin yhteisön keskustelu tulevaisuuden näkymistä erityisen vilkasta. Esteettinen praktiikka, joka nojaa kestävämpiin taloudellisiin ja ekologisiin rakenteisiin, on ajateltava uudestaan. Miltä sitten voisi kuulostaa ja näyttää luonnon – ja samalla ihmisen – monimuotoisuutta vaaliva elektroninen musiikki? Minkälaisia ääniä, käytänteitä ja tapahtumia siihen voisi kuulua? Musiikin ekologisen tulevaisuuden kysyminen johdattaa musiikin luonteen, jaetun toimijuuden ja itse taiteen kysymysten äärelle.

Viitteet

- Attali, Jacques 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berthoz, Alain 2002. *The Brain's Sense of Movement*. Harvard University Press.
- Cadoz, Claude 2001. *Geste-Modèle physique-Composition musicale*. Journées d'informatique musicale 2001, Bourges.
- Campagna, Federico 2018. *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*. London: Bloomsbury Publishing.
- Haraway, Donna 2013. Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Women, Science, and Technology*. London: Routledge, 455–472.
- Latour, Bruno 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 1968. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- Morizot, Baptiste 2020. *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*. Paris: Éditions Actes Sud.
- Morton, Timothy 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Naukkarinen, Jussi 2005. Heideggerin teknologian filosofiaa. *Tekniikan Waiheita* 23.2, 5–19.
- Schaeffer, Pierre 2020. *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Salminen, Antti & Tere Vadén 2014. *Energia ja kokemus*. Tampere: niin & näin.

— 2018. *Elo ja anergia*. Tampere: niin & näin.

— 2024. *Merkitys ja ala-aine*. Tampere: niin & näin.

Stiegler, Bernard 1998. *Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.

Till, Rupert 2020. Sound archaeology and the soundscape. Teoksessa *The Archaeology of Sound, Acoustics and Music: Studies in Honour of Cajsa S. Lund*. Toim. Gjermund Kolltveit & Riitta Rainio. Berlin: Ekho Verlag, 1–54.

Välimäki, Vesa 2023. Äänen salaisuus. *Helsingin Sanomat*, 3.2.2023.

Musiikki, ympäristö ja ekologia

Kompleksinen luonto sävellyksen lähtökohtana

RIIKKA TALVITIE

ICE, *The Harvest*, *Grass is singing*, *Darwininsirkut*, *Water*, *Tuusulanjärvi*, *Aaltoliike*, *Suon ääni*, *Pinnan alla*, *puiden*.¹ Taidemusiikin säveltäjien teosten aiheet ja työskentelytavat ovat muuttuneet olennaisesti viime vuosina. Luonto ja ekologinen kestävyys on luettavissa teosten ja konserttien otsikoista. Yksityishenkilöinä, maapallon luonnonvaroja liiallisesti kuluttavina ihmislajin edustajina, myös säveltäjät ovat arjessaan tulleet tietoisiksi omista valinnoistaan ja vastuistaan. Monille säveltäjille huoli tulevaisuudesta ja ihmiskunnan toimien riittämättömyydestä on synnyttänyt tarpeen kyseenalaistaa ammattinsa perusteita. Säveltäjä ei nähdä vain musiikkia tuottavana käsityöläisenä, vaan ekososiaalisena toimijana, joka yhdistää toiminnassaan ekologista ajattelua ja sosiaalista oikeudenmukaisuutta kestäväällä tavalla. Säveltäjä voi myös aktiivisesti mielipiteillään ottaa kantaa ja pyrkiä vaikuttamaan paremman tulevaisuuden puolesta. Kysymys työn merkityksellisyydestä on noussut keskustelun keskiöön.

Muutos säveltäjien ajattelussa on tapahtunut yllättävän lyhyessä ajassa. Vielä vuonna 2014 toteutetussa säveltäjäkyselyssä korostui näkemys, ettei säveltäjä voi työllään vaikuttaa yhteiskuntaan. Monet säveltäjät kuitenkin toivat esille, että musiikilla voi olla välillistä yhteiskunnallista vaikutusta ajattelun ja henkisten arvojen kehittäjänä tai

1 Cecilia Damström: *ICE* (2021) orkesterille, Ville Raasakka: *The Harvest* (2021) kamariorkesterille, Minna Leinonen: *Grass is singing* (2021) Es-klarinetille ja harpulle, Aino Tenkanen: Pienisooppera *Darwininsirkut* (2017), Tapio Lappalainen ja Sanna Ahvenjärvi: *Water* (2019–2020) orkesterille, Tytti Arola: *Tuusulanjärvi* (2021) jousikvartetille, elektroniikalle ja vesipumpulle, Lauri Supponen ja Riikka Talvitie: *Aaltoliike - näkökulmia luontoon* (2021) jousikvartetille ja multimedialle, Niilo Tarnanen: *Suon ääni* (2020) äänimaisema Hanna Rinta-Männyn installaatiossa, Tiina Myllärinen: *Pinnan alla* -epäooppera (2023), Jarkko Hartikainen: *puiden* (2021) jousiorkesterille.

välittäjänä. (Torvinen 2016, 26–28.)

Säveltäjän keinot huomioida luontoa ovat moninaiset – tiivistettyinä inspiraatiosta aktivismiin. Osa säveltäjistä katsoo luontoa läheltä, mallintaa luonnonmukaisia ilmiöitä ja sattumanvaraisuutta. Toiset taas asettuvat etäämmälle, ja luonto kuuluu erilaisina länsimaisen taidemusiikin historian suodattamina topoksina. Tuorein lähestymistapa, jossa etsitään tasavertaista suhdetta luontoon, on noussut esiin posthumanistisen keskustelun myötä. Tässä luontosuhteessa tärkeintä ei niinkään ole se, mitä säveltäjä ilmaisee, vaan se, miten luonto ja toislaajisuus ilmenee ja vaikuttaa äänessä ja musiikissa. Taiteellisen tutkimuksen käsitteistöä hyödyntäen voisi todeta, että säveltäjä asetuu erilaisiin positiioihin suhteessa tutkittavaan kohteeseen (Talvitie 2023a, 236–240). Taideyliopiston tohtorintutkinnoista löytyy useita tutkimuskysymyksiä, joissa on pyritty sanallistamaan tätä taiteilijan luontosuhteen muutosta, esimerkiksi Tuija Kokkonen kuvaa väitöskirjassaan *Esityksen mahdollinen luonto* (2017) esitysten rakentumista ei-inhimillisten kanssatoimijoiden kanssa.

Se, onko sävellystyö merkityksellistä, ja toisaalta se, miten merkityksiä punotaan musiikilliseen materiaaliin sävellystyön avulla, ovat kaksi eri keskustelua, jotka tällä hetkellä ruokkivat toisiaan mielenkiintoisella tavalla tuottaen tuoreita esteettisiä ilmaisutapoja. Sävellystyön merkityksellisyyden etsiminen on johdattanut monia säveltäjiä kokeilemaan, millaisin sävellyksellisin työtavoin musiikillisia merkityksiä synnytetään. Muuttaakseen työtapojaan säveltäjät ovat hakeutuneet erilaisiin yhteistyötilanteisiin, monialaisiin työryhmiin eri alan tutkijoiden ja taiteilijoiden kanssa. Myös teosformaatit ja esityspaikat ovat muutoksessa.

Merkitysten muuttuminen musiikilliseksi materiaaliksi ja ilmaisuksi ei ole yksinkertainen prosessi, vaan se tapahtuu pääasiassa säveltäjän käsityön kautta ja vaatii luottamusta materiaalin työstämiseen. Tutkimuksessani *Muuttuva säveltäjä* (2023a) pyrin mediaation käsitteen avulla ymmärtämään, miten yhteisölliset arvot ja ympäristön vaikutus siirtyvät musiikilliseen materiaaliin ja rakenteisiin – miten merkitykset piirtyvät musiikilliseksi muodoiksi, melodioiksi, harmonioiksi ja sointiväreiksi. Tarkastelen säveltämistä eritasoisina valintoina ja väitän, että

säveltäjän ja ympäristön välinen vuorovaikutus vaikuttaa säveltäjän tekemiin valintoihin sävellystyön aikana. Vastaavasti nämä säveltäjän työpöytänsä ääressä yksityisesti tekemät valinnat vaikuttavat yhteisön rakentumiseen esteettisesti muokaten yhteisön yhteisiä esteettisiä arvoja ja mieltymyksiä. (Talvitie 2023a, 68).

Työn merkityksellisyys sen sijaan viittaa musiikillisten parametrien ulkopuolelle työelämän tutkimuksessa käytävään keskusteluun siitä, milloin työ on arvokasta niin työntekijälle, yhteisölle kuin laajemmin yhteiskunnassa. Työ voi esimerkiksi olla arvokasta, jos sen päämääränä on tuottaa maailmaan jotain myönteistä. Toisaalta työn merkityksellisyys voi syntyä siitä, että tekijä saa toteuttaa itseään mielekkäällä tavalla. (Martela & Pessi 2018). Koska säveltäjät yleensä työskentelevät yksin, voisi ajatella, että työn merkityksellisyys on sidoksissa jokaisen säveltäjän henkilökohtaisiin arvoihin ja tavoitteisiin. Monessa yhteydessä työn merkityksellisyyttä määriteltäessä viitataan kuitenkin työyhteisön rakenteisiin ja arvoihin. Olennaista tällöin on, onko yksilön kokemus työn merkityksellisyydestä linjassa organisaation päämäärien kanssa. Kohtaavatko säveltäjän ja musiikkialan instituutioiden arvot toisensa?

Palataan vielä teosten otsikoihin. ”On ihan sama konsertti ja muusikot kuin aina ennenkin ja sitten teos, johon kirjoitetaan otsikoksi ilmastonmuutos”, säveltäjä ja ilmastoaktivisti Matilda Seppälä kommentoi kriittisesti taidemusiikinkentällä tapahtunutta muutosta, jota hän luonnehtii performatiiviseksi. Ongelma ei hänen mukaansa ole siinä, että säveltäjät luovat näitä teoksia, vaan pikemminkin siinä, että ”kanta-aottaville teoksille tuntuu olevan paljon tilausta ja niihin investoidaan mieluummin kuin systeemitason muutoksiin”. (Teikari 2020.) Monet säveltäjät ovat havahtuneet tähän samaan kysymykseen: heille ei riitä se, että teokset otsikoidaan uusiksi, vaan he haluavat ulottaa muutoksen syvemmälle musiikin rakenteisiin ja esteettisiin valintoihin. Seppälän havainnossa piilee kuitenkin jonkinlainen ydin. Tekijänä usein tuntuu siltä, etteivät musiikkialan institutionaaliset toimijat ole tottuneet uudenlaisiin teoskonsepteihin, tekijyyden jakamiseen tai kanta-aottaviin päämääriin.

Lähestyn tätä kysymystä omakohtaisen esimerkin avulla. Pohdin erityisesti sitä, miten musiikkialan instituutiot suhtautuvat siihen, että

säveltäjä ottaa kantaa. Ovatko *ne* kiinnostuneita kannanoton sisällöistä? Yksi merkittävä Seppälän peräänkuuluttama ”systeemitason” muutos voisi olla se, että instituutiot toivoisivat säveltäjiltä voimakkaampia kannanottoja erilaisten yhteiskunnallisten ja ekologisten kysymysten tiimoilta ja tarjoisivat alustan näistä teemoista käytäville keskusteluille.

2000-luvun ääniä

Kesällä 2023 osallistuin sävellysprojehtiin ”2000-luvun ääniä”, jossa Viitasaaren Musiikin aika ja Huddersfieldin nykymusiikkifestivaali tilasivat uusia teosia kuudelta eri nykysäveltäjältä saksalaisen Hans Werner Henzen laajan vokaaliteoksen *Voices* rinnalle. London Sinfonietta kantaesitetti teokset Viitasaaren Musiikin aika -festivaalilla 4.-5.7.2023 kahdessa konsertissa. Solisteina esiintyivät mezzosopraano Carina Vinke ja tenori Peter Tantsits, ja konsertit johti kapellimestari Christian Karlsen. Teokset esitettiin uudestaan Huddersfieldin nykymusiikkifestivaalilla 24.11.2023. Hanke oli osa EU:n Luova Eurooppa -ohjelmasta rahoitettua Sounds Now -hanketta. (Musiikin aika 2023.)

Henzen laulut käsittelevät voimakkaasti yhteiskunnallisia teemoja, kuten sosiaalista epätasa-arvoa, rotusortoa ja vallankumousta niin Saksassa, Italiassa, Vietnamin, Kuubassa kuin Yhdysvalloissa. Teksteinä on käytetty muun muassa Bertolt Brechtin, Heinrich Heinen, Erich Friedin, Ho Tši Minhin ja useiden kuubalaisten ja afroamerikkalaisten runoilijoiden kirjoituksia. Musiikki on monityylistä, kontrastivoivaa ja sisältää paljon yllätyksiä. Erityistä teoksessa on sen laaja sivusoitinvalikoima, josta löytyy muun muassa mandoliini, banjo, okarino, tinapilli, marimbula, suuharmonikka, lasiharppu jne. Joissain osissa käytetään myös ääninauhaa.

Mukana projektissa oli lisäksi viisi nykysäveltäjää. Säveltäjävalinnoissa oli jo lähtökohtaisesti pyritty laajaan diversiteettiin tilaajien taholta. Uudet teokset sijoitettiin Henzen *Voices* -laulusarjan osien väliin. Meidän tehtävämme oli toisaalta kommentoida Henzen teosta jollain tavalla ja toisaalta tuoda esiin jotain mielestämme poliittista ja kantaaottavaa nyky-yhteiskunnasta. Ukrainalaisen Anna Korsunin teos *Haamu* perustuu ajankohtaisiin uutisiin, joita muusi-

kot lukevat äidinkielellään puhelimeltaan. Brittiläis-ruandalainen Auclair, joka esiintyi yhdessä solistien kanssa, puolustaa teoksessaan *In Solidarity With Striking Workers* työläisten lakko-oikeutta. Sveitsiläis-nigerialaisen Charles Uzorin teos *Parmenides Prooimion* perustuu antiikin filosofin Parmenideen kreikaksi laulettavaan tekstiin. Konsertissa esitettiin myös hänen kantaaottava teoksensa *Black Lives Matter*. Yhdysvaltalainen Tyshawn Sorey ei kommentoi teostaan *Requim for a Plague: Coda* ohjelmatekstissä. Olettavasti teos viittaa hänen aikaisempaan samannimiseen teokseensa. Brittiläis-iranilainen Mariam Rezaei tuo teoksessaan *Azadi/Freedom* esiin iranilaisten naisten vallankumouksen. Teos perustuu aktivisti Fari Bradleyyn puheeseen, jota säveltäjä miksaa esitystilanteessa.

Green Tress -puunistutushanke²

Ennen teoksen sävellystyön aloittamista pohdin paljon poliittisuuden ilmenemistä musiikkiteoksessa. Säveltäjien keskuudessa eräänlaisena konformistisena normina on säilynyt ajatus, että vain autonominen teos voi tosiasiaassa olla kantaaottava. Poliittisuus on nähty sisäänkirjoitettuna ominaisuutena modernismin esteettisissä arvoissa; soinnin rujous on sinänsä jo sisältänyt vastarinnan yhteiskunnan popularisointumista vastaan. Näin ehkä on tapahtunutkin sotien jälkeisessä taidemusiikin kontekstissa, mutta onko tämä edelleen poliittista. Tällä hetkellä musiikintutkimuksessa pikemminkin nähdään, että musiikki on aina sosiaalisesti ja poliittisesti väritynyttä toimintaa. Myös autonomisilla teoksissa, joilla ei ole mitään ilmeistä poliittista sisältöä, voidaan osoittaa olevan poliittisia merkityksiä, jotka syntyvät yhteisten kulttuuristen käytäntöjemme myötä ympäröivässä sosiaalisessa todellisuudessa. Merkitysten syntyminen ei ole säveltäjien hallinnassa sävellysteknisistä, esteettisistä tai otsikointiin liittyvistä tekijöistä huolimatta. Voidaan jopa ajatella, että ”epäpoliittisuus on monessa suhteessa kaikkein poliittisin kannanotto, koska se hyväksyy vallitse-

2 Teoksen libretto ks. s. 213.

vat olot”, kuten Torvinen toteaa (Kukkala 2022). Tämän ajatusketjun pohjalta pidin tarpeellisena tehdä jonkinlaisia muutoksia säveltäjän perinteiseen praktiikkaan nähden. En halunnut verhoutua autonomisen teoksen taakse.

Työssäni säveltäjänä olen viime aikoina kiinnittänyt erityistä huomiota sekä yhdenvertaisuuteen liittyviin kysymyksiin että ekokriittisiin tapoihin tehdä musiikkia. Koska hankkeessa tilaajataho oli jo säveltäjävalinnoillaan huolehtinut diversiteetin toteutumisesta, halusin käsitellä globaaleja ekologisia kysymyksiä. Emmen kahden erilaisen vaihtoehdon välillä: säveltäisinkö teoksen, joka on yleinen ja ajaton, vai kohdistaisinko huomioni johonkin erityiseen ja ajankohtaiseen. Lopulta päädyin jälkimäiseen vaihtoehtoon. Yhteiskunnallisia kannanottoja toivotaan säveltäjältä harvoin, tuskin koskaan. Tästä syystä halusin käyttää tilaisuuden hyväkseni tarjoamalla paikan jollenkin käynnissä olevalle projektille, joka mielestäni on merkityksellinen ja tulisi saattaa yleisön tietoon laajemmin. Päädyin omistamaan teoksen Syyriassa kurdialueella toimivalle *Green Tress* -puunistutushankkeelle.

Tämän projektin valitsin siksi, että näen sen emansipatorisessa ja ekologisessa asenteessa yhtymäkohtia sellaisiin kriittisiin taiteenteke-
misen käytäntöihin, joista olen itse äärimmäisen kiinnostunut. Pidän Viitasaaren Musiikin ajan avajaisseminaarissa esityksen hankkeen taustoista ja lisäksi kirjoitin laajan artikkelin sävellyksen rinnalle. Teksti julkaistiin Musiikin ajan verkkosivujen uutisosiossa festivaalin yhteydessä. Artikkelissa, joka oli olennainen osa kantaesitettävää *Green Tress* -teosta, kirjoitan, että vasta nämä kaksi elementtiä yhdessä voivat saavuttaa toivotun poliittisuutensa. (Talvitie 2023b.) Laitoin artikkelin myös kotisivuilleni kahdella kielellä ja poistin sivustolta kaiken muun aineiston, niin biografiset tiedot kuin teosluettelon. Ajattelin, että tällä tavoin voin ainakin osittain kohdistaa huomion säveltäjän sijaan itse asiaan – veden riittämättömyyteen Pohjois-Syyriassa. Tehdessäni tämän en miettinyt tulevaa, vaan keskityin siihen, että hanketta koskevat perustiedot ovat luettavissa sekä Musiikin ajan että Huddersfieldin nykymusiikkifestivaalien yhteydessä.

Kuunnelllessani Henzen laulusarjaa, jonka samainen London Sinfonietta kantaesitti vuonna 1974, mietin ajankulua 70-luvulta ny-

kypäivään. Tekstit ovat toki poliittisia mutta samalla myös poeettisia, mikä irrottaa laulut sävellysjankohdasta. Päätin kirjoittaa teoksen libretton itse ja kokeilla tekstityyliä, joka on astetta konkreettisempi kuin Henzen valitsemat runot. Halusin kertoa puunistuksesta suoraan yleisölle. Laulu alkaa perinteisellä lastenlorulla ”The Green Grass Grew All Around”, jossa kertosäkeet lisääntyvät kumulatiivisesti kappaleen edetessä. Kirjoitin tähän loruun lisää ajankohtaisia säkeitä, jotka liittyivät puiden istuttamiseen. Leikittelin teemalla humoristisesti, sillä onhan monissa yhteyksissä epäselvää, onko puiden istuttamisesta edes hyötyä ilmastonlämpenemisen hidastamisessa. Joitakin metsänistutushankkeita on jopa kritisoitu viherpesusta. Laulun keskellä pysähdyn ja siirryn käsittelemään tätä erityistä hanketta Koillis-Syyrian Rojavassa, missä jatkuvat metsien ja viljelymaiden tuhopoltot, laajamittaiset hakkuut ja sodat ovat johtaneet vesivarojen heikkenemiseen. Milloin vesihuolto muuttuu aseeksi? Tai mitä tarkoittaa ympäristösota? Green Tress -projektin tavoitteena on istuttaa neljä miljoonaa puuntainta viiden vuoden aikana, kasvattaa viheralueita kymmeneen prosenttiin Koillis-Syyrian kokonaispinta-alasta, lisätä luonnon monimuotoisuutta, jakaa ympäristötietoisuutta ja saada yhteisöt osallistumaan ympäristön kehittämiseen — samalla ekologisen elämän, demokraattisen yhteiskunnan ja naisten vapauden arvoja vaalien. Projektin ydinsisältö vastaa omia arvojani. (Green Tress 2022.)

Nykymusiikin festivaaleilla säveltäjät toimivat pääasiassa vakiintuneiden käytäntöjen mukaisesti. Festivaalin taholta heiltä toivotaan etukäteen lyhyttä biografiaa, joka sisältää tietoja opinnoista tai merkittävistä esityksistä, ja tiedotusmateriaalina käytettävä kuva. Lisäksi säveltäjät yleensä kirjoittavat lyhyen ohjelmatekstin tulevasta teoksestaan. Säveltäjät kutsutaan kuuntelemaan teoksen kantaesitystä, jolloin he vierailevat festivaalilla yleensä muutaman päivän. Kantaesitettävä teos ikään kuin ”ilmenee säveltäjän kautta”. *Green Tress* -teoksen kohdalla halusin kuitenkin häivyttää säveltäjän roolin taustalle ja tuoda tärkeää tietoa hankkeesta yleisön tietoon. Vaikka olinkin teoksen säveltäjä, halusin pikemminkin toimia fasilitaattorin ja välittäjän kuin yksilötaiteilijan positiossa (Talvitie 2021, 50–57).

Projektin jälkeen olen yrittänyt ymmärtää, mikä on tilaajan, festivaalin taiteellisen johtajan, motivaatio tilata poliittisesti kantaaottavia teoksia eri ihmisryhmiä edustavilta säveltäjiltä. Onko festivaali kiinnostunut näistä poliittisista aiheista, joita tuomme esiin? Vai onko festivaalin ensisijainen tarkoitus tarjota ohjelmapaikkoja erilaisille säveltäjäänille ja sitä kautta voimistaa diversiteettiä konserttiohjelmistossa? Tilaaja on kuitenkin oletettavasti valmistautunut siihen, että osa meistä tarttuu ajankohtaisiin ongelmiin, joilla ei ole yksinkertaista ratkaisua ja joiden esitleminen saattaa olla instituutioille vaikeaa, koska ne jakavat yleisön mielipiteitä. Näin ollen festivaalin kannalta yksinkertaisinta olisi pitäytyä sellaisissa poliittisissa lähtökohdissa, jotka asettuvat sulavasti perinteisiin konserttikäytäntöihin ja korostavat autonomisen musiikki-teoksen ideaalia. Tulisiko festivaalien vielä enemmän avata poliittisia ilmiöitä teosten taustalla? Esimerkiksi olisimmeko voineet ennustaa, että Isossa-Britanniassa levinneet mielenosoitukset lakko-oikeuden puolesta olisivat Suomessa ajankohtaisia puolta vuotta myöhemmin. Tämä yhteys olisi saattanut kiinnostaa myös yleisöä.

Instituutioiden poliittisuus

Gazan tilanteen vuoksi on viime aikoina julkisuudessa keskusteltu runsaasti siitä, voivatko korkeakoulut ja taidealan instituutiot esittää poliittisia näkemyksiä ja vetoamuksia. Myös Taideyliopisto on ollut keskustelun ytimessä. Maaliskuussa 2022 yliopistot tuomitsivat jyrkästi Venäjän hyökkäyksen Ukrainaan, vaikka normaalisti yliopistot eivät ota kantaa poliittisiin konflikteihin maailmassa. Ukrainan tilanne oli poikkeus, koska opetus- ja kulttuuriministeriöltä oli tullut ohjeistus koskien yliopistojen toimintaa. Kaikki opetukseen ja tutkimukseen liittyvä yhteistyö Venäjän kanssa lakkautettiin. (Taideyliopisto 2022, Yle 2023.) Gazan tilanteen kohdalla vastaavaa suoraa kannanottoa ei esitetty. Taideyliopiston rehtori Kaarlo Hildén totesi, että yliopisto on lähtökohtaisesti moniarvoinen ja erimielinen yhteisö. ”Usein ei ole määriteltävissä mitään yhtä yliopiston kantaa, eikä meillä ole prosessia sellaisen muodostamiseen. Yliopistoilla on ollut ja tulee olemaan tärkeä rooli yhteisöinä, kolmansina tiloina, joissa erimielisyyttä ei pel-

kästään siedetä, vaan tuetaan.” (Taideyliopisto 2023.) Myöhemmin Taideyliopisto vastaa julkisesti ylioppilaskunnan esittämiin vaatimuksiin ja sitoutuu ”olemaan tekemättä yhteistyötä israelilaisten yliopistojen kanssa, kunnes Gazan humanitaarinen kriisi on ratkennut ja yhteistyön edellytykset ovat eettisesti arvioitu” (Taideyliopisto 2024).

Ilmastonmuutos on kuitenkin mittakaavaltaan ja poliittisuuden asteelta erilainen yhteiskunnallinen ongelma. Taideyliopisto määrittää strategiassaan, että taide on osa ekologisen kestävyyskriisin ratkaisua. Tämä tarkoittanee sitä, että jonkinlainen kannanotto ekologisten kysymysten puolesta on Taideyliopistossa institutionaalisesti tehty. Käytännössä on kuitenkin vaikea vetää rajaa sille, milloin yksittäinen teko, kuten fossiilisen energian vastustaminen liikennettä blokkamalla, on riittävän maltillista ja akateemista, ja missä vaiheessa toiminta muuttuu aktivismiksi, jota instituutiot eivät sellaisenaan harjoita. Kuvataideakatemian dekaani Hanna Johansson pahoittelee sitä, että hän joutui empimään yhteisen keskustelutilaisuuden järjestämistä Elokapinan kanssa.³ Kirjoituksessa hän vetoaa Taideyliopiston strategiaan, jonka mukaan kestävyysajattelu läpäisee koko yliopiston toiminnan, että se on integroitu opetukseen, tutkimukseen ja taiteen tekemiseen. ”Äkkiä minulle on aivan selvää, että oikeastaan Taideyliopiston olisi pitänyt kutsua Elokapina jo kauan aikaa sitten keskustelemaan, kertomaan meille, miten parhaiten edistämme ei vain strategian toteutumista vaan yhteisen tulevaisuuden tekemistä.” (Johansson 2023.)

Verrattuna klassisen taidemusiikin kenttään käydään muilla taiteenaloilla aktiivisesti keskustelua poliittisen taiteen rajankäynnistä. Kuvataiteen instituutioissa, kuten taidemuseoissa ja -gallerioissa, taiteilijoiden poliittiset kannanotot ovat huomattavasti yleisempiä kuin nykymusiikin konserteissa. Yksittäisten taideteosten tai -projektien vastaanotto voi joskus olla myös ristiriitaista. Esimerkiksi kuvataitei-

3 ”Aktivismi taidemuseoissa” -paneelikeskustelu järjestettiin 25.1.2023 Taideyliopiston Kuva/Tilassa. Keskustelijoina Kuvataideakatemian dekaani ja nykytaiteen tutkija Hanna Johansson, Serlachius-museoiden johtaja, taidehistorioitsija ja tutkija Pauli Sivonen, Tapiola Sinfoniettan intendentti Maati Rehor, muusikko ja aktivisti Kaisamajaja Uljas sekä dramaturgian opiskelija ja vapaa kirjoittaja Maija Alander. Keskustelua fasilitoi Elokapinan Aki Saariaho. (Elokapina 2023a.)

lija Jani Leinosen teos *McJesus* sai aikaan valtaisan vihanpurkauksen Israelissa Haifan taidemuseossa vuonna 2019, ja teosta vaadittiin poistettavaksi. Museonjohtajaa Nissim Tali kieltäytyi poistamasta teosta sensuurivaatimusten vuoksi. Hänen mukaansa museossa on tärkeää pitää esillä moniarvoista taidetta eri näkökulmilta, jolloin myös konfliktien eri osapuolten narratiivit ovat esillä. (Sirén 2019.)

Instituutioiden kohdalla on tärkeää erottaa performatiivinen ja operatiivinen aktivismi toisistaan. Performatiivisella aktivismilla tarkoitetaan sitä, että esillä olevissa näyttelyissä käsitellään aktivismia jollain tasolla esimerkiksi pakolais- tai ilmastokysymyksen kautta. Operatiiviseksi aktivismi muuttuu siinä vaiheessa, kun museot lähtevät kehittämään omaa aktivismiaan muutoksen toteuttajina. (Lynch 2018, 117–118.) Ajatus museoiden neutraaliudesta on viime aikoina asetettu kyseenalaiseksi. Tämä muutos on lähtenyt liikkeelle museoiden tunnistaessaan rooliaan ja vastuutaan tietopohjaisina sosiaalisina instituutioina, joiden toimintaa ohjaavat perusarvot sosiaalisesta oikeudenmukaisuudesta. Kirjassa *Museum Activism* (2018) tuodaan esiin arvoja, kuten pyrkimys osallistaviin, ei-hierarkkisiin työtapoihin; sitoutuminen eriarvoisuuden purkamiseen ja oikeudenmukaisuuden edistämiseen; kokemuksesta saadun asiantuntemuksen kunnioittaminen; ihmisoikeuksien tukeminen ja yhteisen ympäristövastuun tunnistaminen. Haasteena nähdään erityisesti mielipiteitä jakavien asioiden käsitteleminen. (Sandell & Janes 2018, xxviii.)

Elokapinan järjestämässä toisessa paneelikeskustelussa Ateneumissa⁴ Seppälä tuo esiin konkreettisia ehdotuksia siitä, kuinka taideinstituutiot voisivat tukea Elokapinan strategisia tavoitteita. Vaikka päätös mielenosoitukseen osallistumisesta olisikin yksittäisillä taiteilijoilla ja muusikoilla, orkestereiden kautta olisi mahdollista

4 ”Toimijuuden uudelleen kuvittelun ilta” -paneelikeskustelu järjestettiin Ateneumissa 23.11.2023. Keskustelijoina olivat Ateneumin johtaja Marja Sakari, säveltäjä/esiintyjä ja aktivisti Matilda Seppälä, Suomen Kansallisteatterin johtaja Mika Myllyaho, HKO:n intendentti Aleksi Malmberg, aktivisti ja esiintyjä-kirjoittaja Iris Laisi, Koneen Säätiön tiede- ja taiderahoituksen johtaja Kalle Korhonen, Taideyliopiston rehtori Kaarlo Hildén sekä muusikko ja aktivisti Pessi Jouste. Keskustelua fasilitoi filosofian professori Thomas Wallgren ja Alkusanat puhui taiteilija ja taiteellisen tutkimuksen professori Tuija Kokkonen.

viestittää aktivistisista tapahtumista suurelle joukolle alan toimijoita. Hänen mukaansa instituutiot voisivat myös antaa tiloja harjoituskäyttöön. Keskustelutilaisuudessa näytettiin videotervehdys Alankomaiden Extinction Rebellion -liikkeen mielenosoituksesta. Säveltäjä ja kapellimestari Michel Van der Aa kertoo, kuinka 180 orkesterimuusikkoa pysäyttää soittaen liikenteen A12-moottoritieellä syksyllä 2023. (Elokapina 2023b.)

Olen aiemmin artikkelissani ”Säveltäminen ja yhteisötaide” verrannut säveltäjän ja yhteisötaiteilijan ammattikuvia sekä työskentelytapoja keskenään (Talvitie 2021). Yhteisötaiteen perusajatuksena on, että tekemisessä huomioidaan lähtökohtaisesti prosessiin osallistuvan yhteisön tai vähemmistöryhmän tarpeet ja toiveet. Klassisen musiikin toimintaympäristössä tämä ajatus on vieras. Tutkija Kaija Kaitavuori (2021) tarkastelee sopimuksen käsitteen kautta, miten osallistava taide on eri muodoissaan muuttanut taiteen tekemisen ja taidelaitosten toimintatapoja. Sopimukset ovat väljimmillään suullisesti yhdessä sovittuja käytäntöjä, kun taas kirjallisia sopimuksia laaditaan yleensä taloudellisista oikeuksista sovittaessa. Kaitavuori toteaa, että ”ongelmallinen tilanne syntyy varsinkin silloin, kun taiteilijan ja osallistujien sosioekonominen asema on hyvin erilainen tai osallistujat sijoittuvat tavalla tai toisella yhteiskunnan marginaaliin (Kaitavuori 2021, 360).” Yhteisötaiteessa erilaiset valtasuhteet ja positiot, eettiset kysymykset sekä sosiaalisten suhteiden määräytyminen nousevat esteettisten arvojen rinnalle. Vastaavasti myös poliittisessa taiteessa nämä lähtökohdat ovat taiteentekemisen ytimessä. Näin tapahtui myös *Green Tress* -teoksen kohdalla.

Kompleksinen luonto

Syksyllä 2023 sain yhteydenoton Green Tress -hankkeelta. He toivoisivat äänitettä kantaesityksestä. Lähdin selvittämään asiaa ja kysymään lupia. Yleisradio ei kuitenkaan tee tämänkaltaista avustustoimintaa, joten ostin lisenssin yksityiseen käyttöön ja laitoin äänitteen omille kotisivuilleni. Haluaisin kuitenkin antaa jonkinlaisen tallenteen myös hankkeen käyttöön. Sitä varten minulla on kaksi eri vaihtoehtoa, joko

ostan kalliimman lisenssin kaupalliseen käyttöön tai teen kappaleesta uuden version, jonka lähtökohtaisesti äänitän niin, että jokainen mukana oleva osapuoli sopimuksen avulla tietää, mihin hän projektissa sitoutuu. Tämä edellyttää sellaisten muusikoiden löytämistä, jotka lähtevät mukaan toimimaan hankkeen puolesta. Ensi kerralla osaan toivottavasti ennakoida tämänkaltaiset kysymykset hyvissä ajoin ennen teoksen säveltämistä ja kertoa toiveeni myös mukana oleville instituutioille.

Green Tress -hankkeen kohdalla huomio kohdistuu ensisijaisesti luontoon. Viheralueiden istuttaminen ja luonnon monimuotoisuuden lisäämään ovat universaalisti positiivisia tavoitteita. Hanke toimii kuitenkin maantieteellisesti alueella, joka on pitkään ollut yksi maailman poliittisimmista näyttämöistä. Se, miksi vettä ei ole saatavilla, on monelta osin poliittinen kysymys. Luonto muuttuu sodankäynnin välineeksi.

Teoksen avulla pyrin kertomaan, kuinka kompleksinen asia luonto itse asiassa on. Sinänsä viattoman ja sympatiaa herättävän puunistuksen taustalta alkaa keriytyä taloudellisia ja poliittisia intressejä. Kuivuus, patoaminen, ihmisten elinehdot, luonnonvarat, sodat, kansojen vainot, eri uskontokuntien kiistat, terrorismi, radikalisoituminen. Kun nämä kysymykset laajennetaan musiikintekemisen alueelle, mukaan tulevat tekijänoikeudet, omistusoikeudet, instituutiot, lait ja konventiot. Harmillisesti puunistutus itsessään jää jalkoihin tässä kaikessa monimutkaisuudessa.

GREEN TRESS -libretto

Teksti: Riikka Talvitie

People plant trees all over the world

– as an ecological act.

A real tree-planting boom!

Does it make any sense?

There was a tree,

all in the woods,

the prettiest tree.

that you ever did see,

The tree in a hole,

and the hole in the ground,

and the GREEN TRESS grows all around, all around –

the GREEN TRESS grows all around.

[trad. The Green Grass Grew All Around]

And on that tree,

there was a branch,

the prettiest branch,

that you ever did see.

The branch on the tree,

and the tree in a hole,

and the hole in the soil,

and the soil on earth,

and the earth in space,

and the GREEN TRESS grows all around...

Da steht ein Lindenbaum... [F. Schubert]

Donate a tree (Save earth!),

nurture a plant (Go green!),

the prettiest tree (We are a carbon sink!),

that you ever did see (Sink or source?).

Go green. Plant trees.
 Save earth. Save trees.
 For a better world.
 More trees...
 One two three... plant a new tree.
 Come with me... plant a new tree.
 Plant a billion trees.
 Trees for the future.
 Go green. Plant trees.
 Save earth. Save trees.
 I am a tree. Save me.

*Ich bin dein Baum, o Gärtner, dessen Treue.
 Ich bin dein Gärtner, o du Baum der Treue!*
 [R. Schumann]

There was a cell,
 called chloroplast,
 the most important cell,
 that it ever did have.
 There was light for the greening,
 and water for the greening,
 and carbon to make sugar,
 together in a cell,
 and the cell in a leaf,
 and the leaf in a branch,
 and the branch on a tree,
 and the tree in a hole,
 and the hole in a hole...
 and the GREEN TRESS grows all around...

We would like to draw your attention to one specific reforestation project, a voluntary initiative in northeastern Syria, which is called GREEN TRESS – Keziyên Kesk.
 And the GREEN TRESS grows all around...

Wars, forest fires, felling of olive groves, weaponizing water for warfare, imposition of monocultures, soil erosion and depletion, irresponsible use of oil resources, and the ban on planting trees.

Some cut down trees,
as a military act.
Others plant more tree,
to fight back.
Grapevines, olive trees,
mulberries, figs,
pomegranates, peaches,
and evergreen forest trees.

Ecological life,
democratic society,
women's freedom.
Tresses and braids.
Revolution. Education.

[O. Respighi: *The Pines of Rome*]

There was light for the greening...

[J. Sibelius: *Le Sapin*]

and the GREEN TRESS grows all around, all around –
the GREEN TRESS grows all around.

Lähteet

- Elokapina 2023a. Aktivismi taidemuseoissa paneelikeskustelu. Taideyliopisto 25.1.2023. Tark. 22.3.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=zTjvdJ-oy5s>
- 2023b. Suuri taideaktivismikeskustelu vol. 2: Toimijuuden uudelleen kuvittelun ilta. Ateneum 21.11.2023. (Videotervehdys Alankomaista [1:03:45–1:15:15]). Tark. 22.3.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=4UNpIHprRug>
- Green Tress 2022. Hankkeen kotisivut. Tark. 17.3.2024. <http://greentress.com>
- Janes, Robert R. & Sandell, Richard (toim.) 2019. *Museum Activism*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351251044>
- Johansson, Hanna 2023. Keskustelu, joka olisi pitänyt käydä jo aikaa sitten. Blogiteksti 27.1.2023. Taideyliopisto. Tark. 17.3.2024. <https://blogit.uniarts.fi/kirjoitus/keskustelu-joka-olisi-pitany-kayda-jo-aikaa-sitten/>
- Kaitavuori, Kaija 2021. Sopimisen etiikasta. Osallistavan taiteen haasteet tuottamisen ja esittämisen käytännöille. Teoksessa Lea Kantonen & Sari Karttunen (toim.) *Yhteisötaiteen etiikka: tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*. Helsinki: Taideyliopisto, 351–369.
- Kokkonen, Tuija 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 48. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Kukkala, Emilia 2022. Musiikin uusi valtavirta ottaa kantaa – ”Aihe on vaikea. Siitä pitää puhua varoen, ettei kukaan paasaa”, sanoo muusikko Vesta. *Kansan Uutiset* 30.4.2022. Tark. 18.3.2024. <https://www.ku.fi/artikkeli/4725526-musiikin-uusi-valtavirta-ottaa-kantaa-aihe-on-vaikea-siita-pitaa-puhua-varoen-ettei-kuitenkaan-paasaa-sanoo-muusikko-vesta>
- Lynch, Bernadette 2019. ‘I’m Gonna Do Something’ – Moving Beyond Talk in the Museum. Teoksessa Robert R. Janes & Richard Sandell (toim.) *Museum Activism*. London: Routledge. 115–126.
- Martela, Frank & Anne B. Pessi 2018. Significant Work Is About Self-Realization and Broader Purpose: Defining the Key Dimensions of Meaningful Work. *Frontiers in Psychology* 9/2018. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00363>
- Musiikin aika 2023. London Sinfonietta avaa Musiikin ajan. Uutinen 26.4.2023. Tark. 17.3.2024. <https://musiikinaika.org/london-sinfonietta-avaa-musiikin-ajan/>
- Sirén, Vesa 2019: Polttopullot lensivät, kun ”tyhjistä syntyi hirvittävä, väkivaltainen hirviö” – Jani Leinosen teos nosti raivon Israelissa, mutta vasta kun Facebookin algoritmi oli haistanut hetkensä. *Helsingin Sanomat* 29.1.2019. Tark. 17.3.2024. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005980919.html>
- Taideyliopisto 2022. Ukrainan sodan vaikutukset Taideyliopiston toimintaan. Uutinen 18.3.2024. Tark. 17.3.2024. <https://www.uniarts.fi/yleistieto/ukrainan-sodan-vaikutukset-taideyliopiston-toimintaan/>
- 2023. Taideyliopiston rehtori Kaarlo Hildén: Rauhan rakentamiseen tarvitaan taidetta, tiedettä ja halua nähdä se, mikä meitä yhdistää. Haastattelut 13.11.2023. Tark. 17.3.2024. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/haastattelut/taideyliopiston-rehtori-kaarlo-hilden-rauhan-rakentamiseen-tarvitaan-taidetta-tiedetta-ja-halua-nahda-se-mika-meita-yhdistaa/>

- 2024. Taideyliopiston vastine Taideyliopiston ylioppilaskunnan kannanottoon koskien Israelin akateemista ja kulttuurista boikottia. Uutinen 13.11.2024. Tark. 5.3.2024. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/uutiset/taideyliopiston-vastine-taideyliopiston-ylioppilaskunnan-kannanottoon-koskien-israelin-akateemista-ja-kulttuurista-boikottia/>
- Talvitie, Riikka 2021. Säveltäminen ja yhteisötaide: Esteettisen ja eettisen rajapinnalla. Teoksessa Lea Kantonen & Sari Karttunen (toim.) *Yhteisötaiteen etiikka: Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*. Helsinki: Taideyliopisto. 42–69.
- 2023a. *Muuttuva säveltäjä: Kohti dialogisia käytäntöjä*. EST-julkaisusarja 73. Helsinki: Taideyliopisto.
- 2023b. Composer's comment: When politics turns into an environmental war. Time of Music, Viitasaari. Tark. 17.3.2024. <https://musiikinaika.org/en/when-politics-turns-into-environmental-war/>
- Teikari, Anne 2020. Minne menet taidemusiikki? – Kysymme kolmelta nuorelta säveltäjältä, minne he nykymusiikkia veisivät ja miksi. Uutinen 10.12.2020. Taideyliopisto. Tark. 17.3.2024. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/ilmiot/minne-menet-taidemusiikki-kysymme-kolmelta-nuorelta-saveltajalta-minne-he-nykymusiikkia-veisivat-ja-miksi/>
- Torvinen, Juha 2016. Nykymusiikki ja yhteiskunta: Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa. *Musiikki* 2–3/2016, 8–36.
- Yle 2023. Mielenosoitukset: Poliisi otti Helsingin yliopistolla kiinni 13 palestiinalaisia tukenutta mielenosoittajaa. Uutinen 29.11.2023. Tark. 17.3.2024. <https://yle.fi/a/74-20062701>

Neljä vuodenaikaa, tasapaino ja ilmastonmuutos

MARKKU OKSANEN

Johdanto

2000-luvulla on tehty useita lämpöennätyksiä niin paikallisesti kuin maailmanlaajuisesti. Lämmin kausi alkaa totuttua aiemmin ja kestää pidempään. Lämpöön liittyy usein kuivuus, joka altistaa maasto- ja metsäpaloille. Lämpö voimistaa myös sateita ja siten voi synnyttää voimakkaita tulvia. Vaikka nyt yksittäinen poikkeuksellinen sääilmiö yhdistetään helposti ilmaston lämpenemiseen, poikkeuksellisia sääilmiöitä esiintyy muutoinkin. Kiistatonta kuitenkin on, että säiden ääri-ilmiöiden esiintymisen mahdollisuus ja voimakkuus kasvaa ilmaston lämpenemisen edetessä.¹

Ilmaston lämpeneminen vaikuttaa Suomessa myös vuodenkiertoon. Jos Golf-virran toiminta jatkuu ennallaan, talvemme lyhenevät entisestään ja korvautuvat pidemmällä syksyllä, keväillä ja kesillä. Ellei jotakin järisyttävää tapahdu maapallon kallisteisuudelle, päivän pituuden vaihtelu ei muutu. Tästä syntyy ongelma, johon eläimillä, kasveilla ja ihmisellä on kolme vaihtoehtoa: sopeutuminen, muuttaminen tai sukupuutto. Jos puolestaan Golf-virran toiminta heikkenee tai loppuu kokonaan, Pohjois-Euroopan ilmasto viilenee, johon myös eliöstö reagoi.

Pohjoisen pallonpuoliskon nykyinen eliöstö on sopeutunut tietynlaisen vuodenkiertoon ja säätilojen vaihtumisen rytmiin. *Fenologia* on ekologian ala, joka tutkii eliöiden käyttäytymisen ja vakiintuneen vuodenaikaisvaihtelun välistä suhdetta. Varhaisessa ekologian tutkimuksessa vallitsi luonnollisuuden oletus: luonnon tapahtumat ja säännönmukai-

¹ Lämmin kiitos Eveliina Sumelius-Lindblomille perusteellisista kommenteista ja tekstin toimittamisesta sekä Timo Vuorisalolle kommenteista.

suudet ovat ihmisestä riippumattomia, ja ekologia tieteenä kuvaa elolisten ja elottomien luonnonosien vuorovaikutusta. Tämä luonnollisuuden oletus koski myös luonnon omaa rytmiä. Luonnon ilmiöt toimivat sulassa sovussa aikataulutettuina, jolloin järjestelmä pysyy toiminnassa päivästä, viikosta, kuukaudesta ja vuodesta toiseen. Eri lajit, niin kasvit, eläimet kuin muut yksinkertaisemmat elämänmuodot ovat järjestelmän elollisia osatekijöitä. Muuttolinnut tulevat pohjoiseen pesimään juuri sopivasti, kun on riittävästi ja kyllin laadukasta ravintoa tarjolla. Kukkiivat kasvit käyttävät luonnonvalon voimakkuutta, päivänvalon kestoa ja lämpötilan kausivaihteluja kukkimisen ajoitukseen. Kukkiminen on puolestaan yhteydessä hyönteisiin ja niiden esiintymiseen ja vuodenkiertoon. Ilman hyönteisiä ja puiden marjoja linnuilla ei ole ravintoa eivätkä linnut voi levittää puiden siemeniä. Ihmislähtöinen ilmaston lämpeneminen haastaa luonnollisuuden oletuksen, ja ihmisen vaikutus tulee ottaa huomioon luonnonilmiöiden kuvauksissa ja selityksissä.

Ilmaston lämpenemiseen liittyvä sään vaihtelu näkyy jopa maapallon vakaimmilla alueilla. Toukokuun puolivälissä 2023 päiväntasaajalla sijaitsevassa Singaporessa mitattiin korkeimmat lämpötilat 40 vuoteen, vaikka trooppisessa maassa ei ole selkeitä vuodenaikoja (*Helsingin Sanomat* 2023). Systemaattisessa seurannassa ilmasto on useista muuttujista koostuvien yksittäisten säätilojen tietyn aikavälin keskiarvo. Näitä muuttujia ovat esimerkiksi lämpötila, sateisuus ja tuulisuus. Sää ja ilmasto osuvat yhteen vain toisinaan. Vuodenkierto on ennakoitavissa, ja jopa ylivuotiset ilmiöt kuten *el Niño* kyetään tunnistamaan. Tällöin myös näiden ylivuotisten ilmiöiden vaikutuksiin voi ihminen varautua, vaikka se käytännössä on vaikeaa.

Ihmislähtöisen ilmaston lämpenemisen voi helposti yhdistää perinteisempään ajattelutapaan, jonka mukaan ihminen toiminnallaan vaarantaa luonnon tasapainon ja vakauden. Tämä kirjoitus pohtii tasapainon ja vakauden käsitteiden käyttökelpoisuutta tilanteessa, jossa tasapainon idean tieteellinen merkitys on vähäinen, mutta idealle löytyy aina vain uutta kysyntää.

Tasapaino jumalallisessa suunnitelmassa

Otsikon ”neljä vuodenaikaa” viittaa Antonio Vivaldin (1678–1741) tunnettuun neljän viulukonsertton sarjaan, joka esitettiin ensi kerran 1723. Teos ilmaisee pohjoisen Euroopan asukkaalle jotakin helposti tunnistettavaa jo nimensä puolesta. Vivaldin aikakausi oli valistuksen aikaa, jolloin moderni havainnointiin ja kokeisiin nojaava luonnontutkimus alkoi muotoutua. Monilla luonnonfilosoifeilla havainnointi sulautui uskonnolliseen näkemykseen. He havaitsivat luonnossa säännönmukaisuutta ja rytmikkaa, jonka he tulkitsivat todistavan luojajumalan olemassaolon ja hänen suunnitelmansa. Ehkä tällaista ajattelua heijasteli ja vahvisti myös Vivaldi, joka oli koulutukseltaan pappi. Kun luin sävellykseen todennäköisesti Vivaldin itsensä kirjoittaman sonetin, yllätyin, miten vahvasti runollinen teksti maalaa kuvan ihmisestä viljelijänä, metsästäjänä ja talven kylmyydeltä suojaa hakevana. Vivaldi varttui aikuisuuteen 1690-luvulla, jolloin pieneksi jääkaudeksi kutsuttu ilmaston viileneminen oli kylmimmillään.

Ajatussuuntausta, jonka mukaan luonto kertoo jumalallisesta suunnitelmasta, kutsutaan luonnolliseksi teologiaksi tai luonnonteologiaksi. Sen keskeinen kehittäjä, englantilainen luonnontutkija John Ray (1627–1705) kirjoitti vuonna 1691:

Ei ole olemassa suurempaa eikä ainakaan ilmeisempää ja vakuuttavampaa argumenttia Jumalan olemassaolon puolesta kuin se ihailtava taito ja viisaus, joka näkyy Taivaan ja Maan majesteettillisen rakennelman jokaisen osan ja jäsenen mallissa ja kokoonpanossa, järjestyksessä ja asettelussa, päämäärissä ja käyttökelpoisuudessa. (Ray 1691, 12–13.)

Vaikka moni Rayn aikalainen pani merkille poikkeuksellisen kylmyyden (ks. Blom 2019), Ray silti loi vahvan mielikuvan luonnon tasapainosta ja muuttumattomuudesta: maailma on siinä tilassa kuin se alkujaan luotiin. Jopa luonnononnettomuudet ovat suuren suunnitelman osia, eikä niitä voi pitää sinällään pahoina asioina.

Luonnonteologiassa luonnon tasapainosta puhui ensimmäisenä Rayn oppilas William Derham (1657–1735) vuosina 1711–12 pitämässään saarnoissa:

Eläinmaailman kuten koko maailman tasapaino pysyy läpi kaikkien aikakausien vakaana ja täyteen ahtamattomana taidokkaan tasapainoilun ja täsmällisten mittasuhteiden eläinten lisääntymisen ja niiden elinajan pituuden välillä. (Derham 1720, 170: ks. myös Glacken 1990 421-423; Egerton 1973, 333.)

Jos luonnon käsitetään olevan vakaassa tasapainon tilassa, huolta ilmaston lämpenemisestä ei voi syntyä. Mutta jos huoli herää sen pohjalta, mitä havaitaan, nämä havainnot voi kääntää parhain päin, sillä tämä maailma on paras mahdollinen. Tällaisen selityksen esitteli Rayn ja Derhamin aikainen saksalaisfilosofi Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Hänen ”Kaikki on hyvin” [*Tout est bien*] -ajattelutapaansa valistusajattelija Voltaire (1694–1778) pilkkasi klassikkoteoksessaan *Candide* (1759).

Huoli ympäristönmuutoksesta, luonnon tasapainon ja rytmiikan järkkymisestä alkoi muotoutua 1800-luvun jälkimmäisellä puolella vertailevan luonnontieteellisen tutkimuksen myötävaikutuksella. Huolen ensimmäisiin ilmaisijoihin kuului yhdysvaltainen, Euroopassa suurlähtetälläänä toiminut George Perkins Marsh (1801–82) teoksellaan *Man and Nature* (2003 [1864]). Marsh suunnitteli kirjansa nimeksi ”Man the Disturber of Nature’s Harmonies” (”Ihminen – luonnonharmonioiden häiritsijä”). Tämä ei kuitenkaan sopinut kustantajalle, joka esitti Marshille vastakysymyksen: ”Onko se totta? Eikö ihminen toimi luonnon kanssa tasapainossa? Luonnon lakien mukaisesti? Eikö hän ole osa luontoa?” (Lowenthal 2000, 291.)

Siinä missä kustantaja piti pintansa kirjan otsikosta, Marsh sai tahtonsa läpi kirjan sisällöstä. Marshin mukaan ihmisen aiheuttamat muutokset luonnolle ovat tuhoisia. Hän väittää: ”ihminen on kaikkialla häiritsevä toimija. Minne vain hän jalkansa asettaa, kääntyvät luonnon sopusoinnut riitasoinnuiksi. Mittakaavat ja mukautumiset, jotka takasivat olemassa olevien järjestelyjen vakauden, kumottiin.” (Marsh 1864/2003, 36.) Oli ennenkuulumatonta väittää, ettei ihminen ole luonnon täydellistäjä, joka parantaa tai jalostaa luontoa järkensä avulla, ja että luonnon vakaus on haurasta.

Marsh kiinnitti huomiota muun muassa metsäkatoon, lajikatoon,

vieraslajeihin ja eroosioon. Huolen seurauksena vahvistui Marshin ajatus koskemattomien erämaiden arvosta. Erämaat olivat aidossa dynaamisessa tasapainotilassa, mutta ihmisen väliintulo saattoi ne raiteiltaan, tilaan, josta ne eivät pystyneet enää omin neuvoin toipumaan. Marshin elämäkerran kirjoittaja David Lowenthal (2000, 292) toteaa: ”Marshin visio itsesäätelevästä luonnosta, joka suosii monimuotoisuutta ja tasapainoa, tuli [--] 1900-luvun alun ekologiseksi paradigmaksi.” Tällainen luonto toteutuu selkeimmin suojelualueilla vailla ihmisen läsnäoloa; koskematon luonto on eräänlainen normiluonto. Näin Marsh itse: ”Luonto, joka on jätetty rauhaan, muovaa siten aluettaan niin, että se antaa sille lähes muuttumattoman muodon, ääriviivat ja mittasuhteet, paitsi kun geologiset mullistukset pirstovat sitä.” (Marsh 1864/2003, 29.)

Marsh ei tiennyt ihmisen aiheuttamasta ilmaston lämpenemisestä, joka ei jätä rauhaan edes suojelualueita. Ilmaston lämpenemisen häiritsevä vaikutus ulottuu kaikkialle ja muuttaa myös suomalaisen luonnon rytmikkaa ja vuodenaikoja.

Mitä on luonnon tasapaino?

Fenologinen epätäsmäisyys tai yhteensopimattomuus (*phenological mismatch*) on ilmastonmuutoksen seuraus. Erityisen näkyvästi se ilmenee saalistajien ja saaliiden vuorovaikutuksessa. Esimerkiksi muuttolintujen hyönteisravinnon tarve lisääntymisaikana on yleensä osunut yhteen hyönteisten esiintymisen kanssa, mutta ilmaston lämpeneminen vaikuttaa muuttoaikoihin ja hyönteisten esiintymiseen (ks. Pihlajaniemi, Eriksson ja Lehikoinen 2020). Muita ilmentymiä ovat norpan pesinnän epäonnistuminen Saimaalla lumen- ja jäänpuutteessa ja kalojen lisääntymisen vaikeutuminen latvavesien lämmitessä Lapissa. Myös Tenojoen lohikannan romahdus vuonna 2020 voi liittyä ilmaston lämpenemiseen.

Hallitustenvälisen ilmastopaneelin IPCC:n helmikuussa 2022 ilmestyneessä raportissa todetaan ilmastonmuutoksen vaikutus lajien käyttäytymiseen, ja tällä on puolestaan vaikutuksia koko lajiston koostumukseen. Myös luonnon rytmikasta todetaan seuraavaa: ”Fenologiset

muutokset lisäävät riskiä ekosysteemien trofiatasojen² ajallisesta epäyhtenäisyydestä (keskimääräinen varmuus). Tämä voi heikentää ravinnon saatavuutta ja populaatioiden määrää (keskimääräinen varmuus) ja horjuttaa entisestään ekosysteemin resilienssiä [sietokykyä].” (IPCC 2022.)

Tätä tapahtumasarjaa kutsutaan myös ”ilmastoromahdukseksi” (*climate breakdown*) (*The Guardian* 2019). Ehkä sen vastakohta on ilmastovakaus, joka käsitteenä on sukua ilmastotasapainolle, tilalle, joka on vallinnut viimeisen jääkauden jälkeen ja joka on mahdollistanut siviilisaatioiden kehittymisen.

Kuten edellä totesin, luonnon tasapainon käsite on ikivanha, ja siihen on toistuvasti vedottu ympäristöhuolen aikakaudella. Jo 1900-luvun ekologisessa kirjallisuudessa luonnon tasapainon idea herätti epäilyjä. Yhdysvaltalainen riistahoidon professori ja varhainen ympäristöetiikan muotoilija Aldo Leopold pohti jo vuonna 1939 julkaistussa artikkelissaan sen hyödyllisyyttä tieteellisenä käsitteenä:

Luonnon tasapaino luultavasti välittää maallikolle todellisen kuvan tutusta punnitusasteikosta. Vaarana voi jopa olla, että maallikko uskoo eliöstöllä olevan ominaisuuksia, jotka ovat olemassa vain kauppiaan tiskillä [puntarilla]. Ekologiselle mielelle luonnon tasapainossa on ansioita ja myös puutteita. Sen ansiona on kokonaisuuden kattava käsittäminen, hyödyn liittäminen kaikkiin lajeihin ja tasapainon häirinnästä seuraava heilahtelu. Sen puutteena on, että on vain yksi piste, jossa tasapaino vallitsee, ja että tasapaino on normaalisti staattinen, pysyvä. (Leopold 1939/1991, 267.)

Keskustelu tasapainon käsitteistä ja niiden tarpeellisuudesta on jatkunut nykyhetkeen. Yhtäällä tarvitaan luonnon ennustettavuuteen ja vakauteen liittyviä käsitteitä ja metaforia, toisaalta luontokäsitykseen pitää sisältyä käsitys muutoksesta. Muutoksen ja pysyvyyden ideoita on hankala sovittaa yhteen.

2 Trofiataso viittaa ravintoketjuun, jossa on tuottajia, kuluttajia ja hajottajia.

Monet tutkijat eivät pidä luonnon tasapainon käsitettä tieteellisenä vaan ennen kaikkea ”kulttuurisena myyttinä tai metaforana” (Pickett ym. 2007, 182; vrt. Kricher 2009). Esimerkiksi Pickett kumppaneineen tarjoaa sen tilalle toista tasapainon eli ekvilibriumien (*equilibrium*)³ käsitettä, ja he puhuvat ekvilibriumien paradigmasta uutena ekologisena paradigmatena (mt., 180). Sen sijaan *balance of nature* -paradigma on syrjäytetty paradigma, jonka mukaan ekologiset järjestelmät ovat suljettuja ja itsesääteleviä. Ekvilibriumien paradigman mukaan joillakin ajallisilla ja avaruudellisilla asteikoilla ekologiset järjestelmät voivat olla suljettuja, itsesääteleviä ja tasapainoisia, mutta toisilla asteikoilla ekologiset entiteetit voivat olla huokoisia ja päästää lävitse ulkopuolelta energiaa, aineita ja informaatiota. (Mts., 199.)

Ekologiassa tasapainon ideasta on eri muunnoksia, joista tunnetuin on monimuotoisuus-vakausta eli diversiteetti-stabiliteetti-hypoteesi. Hypoteesin mukaan eliöyhteisön vakausta ja lajien monimuotoisuus riippuvat toisistaan: mitä monipuolisempi lajisto, sitä vakaampi ekosysteemi. Esimerkiksi Leopoldin mukaan biotoksen yhteisön vakausta sekä itsensä säilyttäminen ja ylläpitäminen vaikuttavat lajien runsauteen ja yhteisöön: mitä vakaampi biotoksinen yhteisö, sen enemmän siinä on toisistaan riippuvaisia lajeja. Evoluutiiviset muutokset vaikuttavat energiavirtaan, ja myös ihmislaji on siinä mukana elollisen yhteisön jäsenenä. Leopold kiinnittää erityistä huomiota ihmisen energiavirralle aiheuttamiin muutoksiin – ne ovat ihmisen tarkoituksellisesti aiheuttamia muutoksia ja siten ne eroavat luonnollisen evoluutioprosessin aiheuttamista muutoksista. Näin ajatellen vastuu energiavirrasta on ihmisillä. (Leopold 1997, 130.) Usein periaatteita käytettäessä siirrytään normatiivisiin kysymyksiin huomaamatta: koska vakaita olosuhteita pidetään parempana vaihtoehtona kuin jatkuvaa ja ennakoimatonta muutosta, on olemassa vahva peruste suojella luonnon monimuotoisuutta. Tästä on tehty käytännöllinen päätelmä, että lajien väheneminen voi aiheuttaa epävakautta. Tämä puolestaan aiheuttaa monille lajeille, myös ihmiselle, sopeutumisongelmia. Tämän vuoksi lajien katoaminen niin paikallisesti, alueellisesti kuin maailmanlaajuisesti on estettävä.

3 Muodostuu latinan kielen sanoista *aequi* (tasan) ja *libra* (vaaka).

Onko vakauden ja tasapainon suosiminen muutokseen nähden perusteltua? Tähän on vaikea vastata muutoin kuin vastakysymyksillä: Pitäisimmekö siitä, että kesällä sataa lunta veden sijaan tai että kuiva- ja sadekausi vaihtavat paikkojaan täysin ennakoimattomasti? Pitäisimmekö siitä, että lämpötila vaihtelisi viikossa tai vuorokaudessa 50 astetta? Yllättävät ja äkilliset muutokset olosuhteissa ovat vähintäänkin haasteellisia, vaikka parempi olisi puhua niiden tuhoisuudesta. Tasapainon määrittely luonnon arvokkaaksi ominaisuudeksi on intuitiivisesti perusteltua, koska olemassaolomme riippuu olosuhteiden säännönmukaisuudesta. Säännönmukaisuus ja ennustettavuus mahdollistavat tulevaan suuntautuvan suunnitelmallisen toiminnan (vrt. Dodds 2009, 1–2; Peters 1971).

Tässä yhteydessä kiinnostaa kysymys hypoteesin totuusarvosta, joka voidaan vahvistaa tai kumota havaintojen ja teoreettisten analyysien avulla. Ekologiassa erilaisia empiirisiä kenttäkokeita ja teoreettisia mallinnuksia on tehty runsaasti.⁴ Ovatko hyvin monimuotoiset sademetsäekosysteemit vakaampia kuin lajistoltaan huomattavasti köyhemmät pohjoiset havumetsät? Havumetsät näyttävät toipuvan eteläisiä sademetsiä paremmin hakkuista, vaikka lajisto hakkuiden seurauksena osin muuttuu. Tämä ei puhu hypoteesin puolesta. Toinen vakauteen liittyvä ohje koskee ihmisen väliintuloa: ihmisperäiset muutokset ovat ulkopuolista häirintää ja voivat aiheuttaa epävakautta. Havainnot eivät kuitenkaan yksioikoisesti vahvista tätä, sillä monessa tapauksessa ulkopuolelta aiheutuneiden häiriöiden eli epävakauksien on havaittu lisäävän alueen monimuotoisuutta. Esimerkiksi suomalaisen kulttuurimaiseman monimuotoisuus on pitkälti ihmisen ylläpitämää. Etenkin laiduntamisen väheneminen on johtanut avointen niittyjen metsittymiseen ja harvinaisten niittyajien katoamiseen eli lajiston yksipuolistumiseen.

Mitä seurauksia näistä havainnoista on hypoteesille? Yhden käsityksen mukaan vakauden ja monimuotoisuuden suhde jää ratkaisemattomaksi, koska yhteys on korkeintaan heikko (Dodds 2009, 173). Toisen käsityksen mukaan hypoteesi on osoittautunut vääräksi (Shrader-Frechette

4 Tunnetuimpiin ekologisten kokeiden tekijöihin kuuluu amerikkalainen David Tilman, joka on tutkinut Minnesotan preerian biologiseen tuottavuuteen vaikuttavia tekijöitä. Tarkempi katsaus keskusteluun McCann (2000) sekä Hooper ym. (2005).

ja McCoy 1993, 5).⁵ Jatkokysymys kuuluu: voimmeko tulla toimeen ilman vakauden ja tasapainon käsitteitä?

Uusi maailma, uudet ympäristövisiot

Ekologiasta peräisin olevat tasapainon ja vakauden käsitteet ovat omanlaisiaan. Onko edes mielestä puhua ilmastollisesta tasapainosta tai ilmakehän vakaudesta maapallon ilmastohistorian valossa? Ilmastohistoria on täynnä dramaattisia muutoksia, joilla on erilaisia selittäviä tekijöitä ja vaikutuksia. Esimerkiksi dinosaurukset hävisivät asteroidin törmäyksestä aiheutuneen ilmaston kylmenemisen seurauksena 66 miljoona vuotta sitten. Myös ihmislaji oli tukahtua alkuunsa, kun Toban valtava tulivuorenpurkaus 75000 vuotta sitten synnytti niin kutsutun pullonkaulavaiheen ihmisen kehityshistoriassa. Toisaalta viimeisen jääkauden jälkeinen aika, jolloin suuret sivilisaatiot kehittyivät, on ollut varsin vakaa, vaikka sitä edeltävää 2,5 miljoonaa vuotta sitten alkanutta pleistoseeniä usein luonnehditaan epävakaaksi. Pleistoseenin aikana jäätiköt laajenivat ja sulivat vuorotellen. Ihminen kehittyi ja sopeutui elämään tällaisessa vaihtelussa, mutta sivilisaatioiden synnylle ei dramaattinen vaihtelu tarjonnut otollisia olosuhteita, koska sivilisaatiot olivat sidoksissa paikkaan. Myös suhteellisen ilmastollisen vakauden aikana pienetkin muutokset voivat vaikuttaa sivilisaatioihin. Esimerkiksi Rooman valtakunnan tuhosta on esitetty vuosisatojen kuluessa monia eri selitysmalleja, mutta ympäristöllinen historianankirjoitus korostaa ilmastotekijöiden merkitystä (ks. Harper 2017).

Ilmakehätieteessä käytetään tasapainon käsitteistöä, vaikka siitä ei kenties ole muodostunut yhtä vakiintunutta sanontaa kuin ekologiassa tai taloustieteessä. Niinpä esimerkiksi *equilibrium climate sensitivity* suomennetaan ilmastoherkkyudeksi viittaamatta tasapainoon. Tämän käsitteen avulla arvioidaan, paljonko lämpötila muuttuu vaikkapa ilma-

5 Cooperin (2007, 75–95) mukaan on ennen aikaista julistaa se lopullisesti hylätyksi: keskustelu ekologiassa vakauden ja tasapainon käsitteistä jatkuu. Esimerkiksi Jay Odenbaugh (2001) ei pidä Shrader-Frechetten ja McCoy'n argumenttia järkevänä, koska se perustuu virheelliseen ymmärrykseen ekologisesta vakaudesta.

kehän hiilidioksidipitoisuuden kaksinkertaistuessa – keskimääräiseksi lämpötilan nousuksi on arvioitu kolme astetta. Myös käsite *tipping point* (keikahduspiste) voi sisältää tasapainon idean: kun tietty piste ylittyy vakaa ja ennustavasti toimiva järjestelmä keikahtaa johtaen yllättäviin ja vaikeasti ennakoitaviin vaikutuksiin. Ilmastopolitiikan keskeisenä tavoitteena on välttää tällainen katastrofaalinen tilanne, jossa romahtaa elävän luonnon tasapaino ja vakaus.

Planeettamme toimintaa kokonaisuena biologisfyysisenä järjestelmänä on pyritty ymmärtämään myös tasapainon käsitteiden kautta. Joissakin analyyseissä homeostasian käsite on ollut tärkeä. *Biologian sanakirja* määrittelee sen seuraavasti: ”järjestelmän taipumus pitää yllä dynaamista tasapainoa ja häiriön sattuessa palautua tähän tasapainoon omien säätelyjärjestelmiensä avulla.” Sanakirjassa erotetaan erilaisia homeostaattisia järjestelmiä, kuten fysiologinen, epigeneettinen, kollektiivinen ja ekologinen, joka merkitsee ”luonnon tasapainoa”. (Tirri ym. 2001.)⁶

Luonnon tasapainon ideaa on hyödynnetty myös ilmastopolitiikassa ja -taloudessa. Covid-19 pandemian keskellä vuonna 2021 ilmestynyt intialaisenglantilaisen Partha Dasguptan biodiversiteettiraportti hylkää ”luonnon tasapainon” pysyvyyden merkityksessä: ”Usein kuulee, että luonnon tasapaino vakauttaa ekosysteemejä, mutta se on jossain määrin harhakuvitelma.” (Dasgupta 2021, 74.) Mutta tasapainon kieltä ja metaforia käytetään silti runsaasti taloustutkimuksessa: luonnontalouteen (*the economy of nature*) liittyvät ilmaiset ja metaforat ovat ikivanhoja ja aina vain kierrätettävissä. Tunnetuin esimerkiksi lienee USA:n entisen varapresidentin Al Goren teos *Maapallo vaakakupissa* (*Earth in the Balance*, 1994), jonka alkuperäinen otsikko viittaa tulevaisuuden epävarmuuteen, mutta jossa käytetään tasapainon kuvastoa. Tai mietitään populaaria puhetta hiilitaseesta. Esimerkiksi SITRAn *Tulevaisuussanostosta* löytyy seuraava määritelmä: ”Hiilivaraston, kuten metsän, hiilen määrän muutos aikayksikköä (vuotta) kohden. Positiivinen hiilitase tarkoittaa hiilivaraston kasvua.” (SITRA 2024.) Englanniksi tämäkin on *carbonbalance*.

6 Homeostasia on kuulunut myös James Lovelockin kuuluisaan Gaia-hypoteesiin, jonka mukaan maapallo erilaisine järjestelmineen on itseään säätelevä elävä jättieliö. Hypoteesi ei juuri saa suosiota tiedeyhteisössä, vaikka elää yleisemmässä keskustelussa.

Hiilipäästöt ovat tasapainossa, jos päästämme ilmakehään yhtä paljon hiiltä kuin hiilinielut kykenevät sitomaan. Tasapainon tavoittelu tässä mielessä on kuitenkin riittämätöntä. Jos tasapaino on tavoitteemme, ilmasto jatkaa lämpenemistään, sillä aiemmat päästöt ovat kasvattaneet hiilivelkaa liiaksi. Siksi tällä hetkellä tavoitteena on hiilinegatiivisuus eli ilmakehän hiilipitoisuuden laskeminen.

Luonnon monimuotoisuutta on mahdoton mitata, koska elollinen luonto on niin monimuotoinen ja jatkuvasti muuntuva. Tästä huolimatta ilmastopolitiikasta on kopioitu malli luonnon monimuotoisuuden huonemisen hillitsemiseen. Näissä malleissa puhutaan luontohyödyistä ja -haitoista, luontoposiitivisuudesta ja -negatiivisuudesta sekä ekologisesta kompensatiosta. Hyvä tase on näissäkin tasapainoinen, vastaavaa ja vastattavaa on yhtä paljon. Tosin ekologisen velan vuoksi luontopääomaa on kartutettava velan maksamiseksi. Toukokuun alussa 2023 julkaistiin uusi tapa mitata yritystoiminnan vaikutuksia luonnon monimuotoisuuteen tai ”luontojalanjälkeen” (Peura ym. 2023). Käsitettä kehittämässä olleen SITRAn *Tulevaisuussanastossa* luontojalanjälki määritellään seuraavasti: ”Ihmisen, organisaation, tuotteen tai palvelun kokonaisvaikutus luonnon monimuotoisuuteen, eli asian tai toiminnan luonnolle aiheuttama haitta. Luontojalanjälki voi olla myös positiivinen, jolloin saatetaan puhua luontokädenjäljestä.” (SITRA 2024.)⁷ Tässäkin tapauksessa taseen olisi hyvä olla balanssissa, ellei jopa positiivinen. Jotta tämäntapaiset toimintaa ja politiikkaa ohjaavat metaforat olisivat hyödyllisiä, niin kirjanpidollisen tasapainon on suunnilleen vastattava maailman tilan tasapainoa. Pelkkä kirjanpidollinen tasapaino ilman tasapainoa todellisuudessa luo vääristyneen kuvan todellisuudesta ja voi estää ihmisiä tekemästä kriittisiä tilannearvioita.

Käytetäänpä tasapainon ilmaisuja kirjaimellisesti tai metaforisesti, niillä kaikilla on käytännöllistä merkitystä, kun arvioidaan ”luonnon talouden” ja inhimillisen talousjärjestelmän keskinäisiä suhteita. Mutta pitääkö tasapainoon pyrkiä keinolla millä tahansa? Tämä herättää ky-

7 Määritelmä on kömpelö, sillä haitta on määritelmällisesti kielteinen asia, eikä voi käännyä myönteiseksi. Poikkeuksia toki on, kuten hammaslääkärin aiheuttama kipu (eli haitta) hoitotoimenpiteessä.

symyksiä niin ekosysteemien kuin ilmaston tarkoituksellisesta muokkauksesta.

Ihmisen väliintulo ja luonnon tasapaino

Ihmislähtöinen ilmaston lämpeneminen synnyttää perusteen ihmiselle muuttaa käyttäytymistään. Ilmaston lämpeneminen on ihmiselle ja monille olemassa oleville lajeille vahingollista. Mutta voiko tarve tai velvollisuus nojata tasapainon käsitteelle ja jos voi, niin miten? Eräs vaihtoehto on eriyttää biologiset ja ilmastolliset järjestelmät. Tällöin hylätään tasapainon ja vakauden käsitteet ekologian käsitteinä, mutta säilytetään ne ilmastotutkimuksessa ja siihen nojaavassa politiikassa (tai päinvastoin). Ekologiassa tavataan pitää luonnon tasapainon ideaa sitkeänä ja haitallisena myyttinä, johon helposti sisältyy ajatus muuttumattomasta luonnosta, jotakin Platonin kuvitteleman täydellisen vakauden ja pysyvyyden kaltaista, muotojen tai ideoiden maailma. Ilmastotieteessä sellainen myytti ei ole uskottava. Arkihavaintojenkin mukaan sää on avoin ja kaoottinen järjestelmä, jossa voi tapahtua ennakoimattomia ilmiöitä. Ennakoimattomat sääilmiöt voivat olla meille ongelmallisia, tapahtuivatpa ne meistä riippumatta tai meidän aiheuttaminamme.

Jos jotakin ilmastollista tasapainoa, vakautta ja niiden myötä ennustettavuutta tarvitaan, miten ne voitaisiin saavuttaa?

Ajatellaan vaikka vuodenaikojen rytmin palauttamista ennalleen. Onko siihen sopivaa käyttää lyhytaikaista säännuokkausta (ks. Joronen, Oksanen ja Vuorisalo 2009)? Jos kevät on aikaisessa, lisätään kylmyyttä määräajaksi; jos kesä on kovin kylmä, lämmitetään; jos taas syksy jää kuivaksi, lisätään sateisuutta; ja talveksi varmaan tarvitaan lunta ja kylmää. Näin voi kuvitella. Mutta tuskinpa se on toteutettavissa. Vivaldin *Neljään vuodenaikaan* sisältyykin muistoja ajoilta, jolloin vuodenvaihtaminen oli selkeärajaista ja jolloin eri vuoden aikoina tehtiin erilaisia asioita. *Neljä vuodenaikaa* kuuluu siis ainakin länsimaiseen kollektiiviseen muistiin, ja siitä on tehty valtavasti erilaisia muunnelmia.

Myös ilmaston lämpenemisen haittavaikutusten hillitsemiseksi on esitetty uusia teknologisia keinoja, kuten ilmastonmuokkaus.

Ilmastonmuokkausteknologiat jaetaan tavallisesti kahteen luokkaan, auringon säteilyn vaikutusten muuttamiseen ja ilmakehässä olevan hiilidioksidin määrän säätelyyn. Erityisesti hiilidioksidin määrää liittyy puhe ilmakehän tasapainoisesta hiilimäärästä. Tasapaino on tietysti siinä, mikä on ihmiselle edullista. Hiilimäärän ollessa epätasapainossa ihmiselämä nykymuodossaan vaikeutuu.

Ilmaston- ja säännuokkauksessa ihmisellä on aktiivinen rooli vaikuttajana, ennustettavuuden lisääjänä ja ehkä myös fenologisen toimimattomuuden vähentäjänä. Tällöin ihminen on ”säiden herra”. Teknologiapessimistit pitävät pyrkimystä saavuttaa tasapainoa ja vaikuttamattomuutta puuttumisella ja teknologian kehittämällä ongelmallisena. Georg Henrik von Wrightin ja monen muun varhaisen ympäristökeskustelijan käyttämä hybriksen käsite sopii myös tähän: ihminen kuvittelee hallitsevansa tai voivansa hallita jotakin mitä ei voida hallita. (Ks. esim. von Wright 1981.) Ekologisessa keskustelussa esimerkiksi aiemmin mainitsemani Aldo Leopold suhtautui lähtökohtaisesti luonnon hallitsemiseen nihkeästi ja katsoi, että ihmisen on parempi olla tekemättä liikaa. Näkemystä on kutsuttu terapeuttiseksi nihilismiksi (Hargrove 1989, 153). Sen mukaan on parempi luottaa luonnon parantaviin voimiin ja arvostaa tekemättömyyttä jonkin tekemisen edelle. Teoista pidättäminen antaa sijaa sille, että luonto parantaa itse itseään, kun taas aktiivinen ihmistoiminta tuottaa satunnaisia ja ennustamattomia vahinkoja koko luonnonjärjestelmälle. Ajatus, että ihmisen on paras olla puuttumatta liiaksi luonnon toimintoihin, on yksi tärkeimmistä Leopoldin oivalluksista. Mutta toisinaan puuttuminen on Leopoldin mielestä hyväksyttävää. Esimerkkinä tästä on ekosysteemien ennallistaminen, jolloin ihmisen pitää vähintäänkin käynnistää prosessi, jonka tuloksena on uudenlainen ekosysteemi.

Käännetään näkökulma pääläelleen ja otetaan monien talousajattelijoiden suosimat disruption ja luovan tuhon käsitteet esille. Disruptiossa eli vakiintuneiden toimintamallien hajoamisessa ja luovassa tuhossa syntyy jotakin uutta, ja järjestelmä joutuu sen seurauksena hakeutumaan uudenlaiseen tasapainoon. Luonnossa näitä ”järistyksiä” silloin tällöin tapahtuu, kuten viisi aiempaa joukkosukupuuttotapahtumaa ilmaisivat. Sukupuutoista huolimatta lajiutumisen on elämän ominaisuus, ja sukupuuttokin antaa tilaa uusille elämänmuodoille. Tämä on kuitenkin

huono vaihtoehto, sillä ihminen voisi jäädä tämän ”järistyksen” jalkoihin ja kadota sukupuuttoon.

Musiikinhistoriassa Vivaldin *Neljä vuodenaikaa* luetaan niin sanotuksi ohjelmamusiikiksi, jossa musiikki esittää jotakin musiikin ulkopuolista asiaa tai ilmiötä. Minusta Vivaldin teos kuvaa idyllistä ihannemaailmaa. Kriittinen kuuntelija voisi pitää teosta sievistelevänä ja tylsänä ja kaivata epätasapainoa ja riitasointuja. Kriittinen kuuntelija voisi nimetä osat uudestaan, kevätosan talveksi, talviosan kesäksi, syysosan kevääksi ja kesäosan syksyksi – tai ihan miten vain. Tällöin teos ei jäljittelisi luontoa Vivaldin tarkoittamalla tavalla. Toinen kuuntelija voisi pitää tätä häiritsevänä. Toisaalta luova taide voi tarkoituksellisesti välttää jäljittelyä ja ”häiritä” vastaanottajaa. Häiritsevyys voi ruokkia kuulijan mielikuvitusta ja auttaa häntä rakentamaan mielessään maailman, jollaisessa hän ei haluaisi elää. Keski- ja pohjoiseurooppalainen kokemus vuodenvierasta on vakiintunut ja siitä poikkeaminen hämmentää, jopa häiritsee. Pelkästään talvisen joulun kokeneelle Australian keskikesän juhla on jo vieras. Kenties tulevaisuudessa *Neljä vuodenaikaa* nähdään teoksena idyllisestä menneisyydestä, jossa vuodenaajat olivat selkeitä ja vuodenvierasta luonnontapahtumineen ja ihmisen toimineen vakiintunutta. Sen vastaparinä on jokin toisentyypinen teos, joka sekoittaa vuodenaajat toisiinsa ja ilmaisee epäjärjestyksiä ja fenologista *mismatchia*, yhteensopimattomuutta.

Länsimaiseen filosofiseen ja siitä muotoutuneeseen tieteelliseen keskusteluun on kuulunut monia vastapareja liki 2500 vuoden ajan. Tässä kirjoituksessa olen käsitellyt muutoksen ja pysyvyyden, ennakoituvuuden ja yllätyksellisyyden, säännönmukaisuuden ja sattuman vastapareja. Myös luonnon tasapaino on tällainen käsite, mutta sen vastaparinä on pelkoa herättävä epätasapaino tai kaaos. Valtaosassa tuosta 2500 vuoden ajasta ilmasto on ollut suhteellisen vakaa, vaikka esimerkiksi keskiajan lämmin kausi ja sitä seurannut kylmempi ajanjakso kertovat muutoksesta ja yllätyksellisyydestä. Ilmaston lämpeneminen haastaa neljä vuodenaikaa ja niiden vuorottelusta riippuvat ihmiset ja muut lajit. Kuten alussa totesin, vaihtoehtoja ovat sopeutuminen, siirtyminen tai sukupuuttoon katoaminen. Minkä me näistä valitsemme itsellemme?

Kirjallisuus

Blom, Philipp 2019. *Nature's Mutiny: How the Little Ice Age Transformed the West and Shaped the Present*. London: Picador.

Cooper, Gregory J. 2003. *The Science of the Struggle for Existence: On the Foundations of Ecology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dasgupta, Partha 2021. *The Economics of Biodiversity: The Dasgupta Review*. London: HM Treasury.

Derham, William 1720. *Physico-Theology, or, A Demonstration of the Being and Attributes of God from His Works of Creation*. 5th ed. London: W. & J. Innys.

Dodds, Walter K. 2009. *Laws, Theories, and Patterns in Ecology*. Berkeley: University of California Press.

Egerton, Frank N. 1973. Changing Concepts of the Balance of Nature. *The Quarterly Review of Biology* 48, 322–350.

Glacken, Clarence J. 1990 [1967]. *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*. Berkeley: University of California Press.

Gore, Al. 1994. *Maaallo vaakakupissa*. Suom. Eeva Simola. Porvoo: WSOY.

The Guardian 2019. Why the Guardian is changing the language it uses about the environment. <https://www.theguardian.com/environment/2019/may/17/why-the-guardian-is-changing-the-language-it-uses-about-the-environment> (haettu 4.8.2023)

Hargrove, Eugene C. 1989. *The Foundations of Environmental Ethics*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Harper, Kyle 2017. *The Fate of Rome: Climate, Disease and the End of an Empire*. Princeton: Princeton University Press.

Helsingin Sanomat 2023. Singaporessa kuuminta 40 vuoteen, mittarit kipusivat 37 asteeseen. 14.5.2023. <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000009584765.html> (haettu 16.8.2024)

Hooper, D. U. 2005. Effects of Biodiversity on Ecosystem Functioning: A Consensus of Current Knowledge. *Ecological Monographs* 75, 3–35.

IPCC 2022. *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation, and Vulnerability*. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [H.-O. Pörtner, D.C. Roberts, M. Tignor, E.S. Poloczanska, K. Mintenbeck, A. Alegría, M. Craig, S. Langsdorf, S. Löschke, V. Möller, A. Okem, B. Rama (eds.)]. Cambridge University Press. Cambridge & New York: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781009325844.

Joronen, Sanna – Markku Oksanen – Timo Vuorisalo 2009. Kohti sääetiikkaa. *Tieteessä tapahtuu* 3/2009, 28–36.

Kricher, John 2009. *The Balance of Nature: Ecology's Enduring Myth*. Princeton: Princeton University Press.

Leopold, Aldo 1989 [1949]. *A Sand County Almanac*. New York: Oxford University Press.

— 1997 [1949]. Maaetiikka. Suom. Maija-Liisa Mäkinen. Teoksessa *Ympäristöfilosofia: Kirjoituksia ympäristönsuojelun eettisistä perusteista*. Toim. Markku Oksanen & Marjo Rauhala-Hayes Helsinki: Gaudeamus, 120–137.

- 1999. *For the Health of the Land*. Toim. J. Baird Callicott & Eric T. Freyfogle. Washington, D. C.: Island Press.
- Lowenthal, David 2000. *George Perkins Marsh: The Prophet of Conservation*. Seattle: University of Washington Press.
- Marsh, George Perkins 2003 [1864]. *Man and Nature*. Seattle and London: University of Washington Press.
- McCann, Kevin Shear 2000. The Diversity-Stability Debate. *Nature* 405, 228–233.
- Odenbaugh, Jay 2001. Ecological Stability, Model Building, and Environmental Policy: A Reply to Some of the Pessimism. *Philosophy of Science* 68 (Supplement), 493–S505.
- Peters, Robert Henry 1971. Ecology and the World View. *Limnology and Oceanography* 16, 143–148.
- Peura, Maiju – Sami El Geneidy – Krista Pokkinen – Veera Vainio – Janne S. Kotiaho 2023. *Väliraportti: S-ryhmän luontojalanjälki*. Jyväskylä: JYU Reports 24. <https://doi.org/10.17011/jyureports/2023/20>
- Pickett, Steward T. A. – Jurek Kolasa – Clive G. Jones (2007). *Ecological Understanding: The Nature of Theory and the Theory of Nature*. 2nd ed. Amsterdam: Elsevier.
- Pihlajaniemi, Mari – Heikki Eriksson – Alekski Lehikoinen 2020. *Linnut ja ilmasto: Matka muuttuvaan luontoon*. Jyväskylä: Docendo.
- Ray, John 1691. *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation*. London: Samuel Smith.
- Shrader-Frechette, K. S. & E. D. McCoy 1993. *Method in Ecology: Strategies for Conservation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SITRA 2024. *Tulevaisuussanasto*. Internetsivusto osoitteessa: <https://www.sitra.fi/tulevaisuussanasto> (haettu 16.8.2024)
- Tirri, Rauno – Juhani Lehtonen – Risto Lemmetyinen – Seppo Pihakaski – Petter Portin 2001. *Biologian sanakirja*. Helsinki: Otava.
- von Wright, Georg Henrik 1981. *Humanismi elämänsenteena*. Suom. Kai Kaila. Helsinki: Otava.

Kirjoittajat

Otso Aavanranta on musiikkiteknologian tutkija, säveltäjä, äänitaiteilija ja kitaristi. Aavanranta työskentelee Taideyliopiston Tutkimusinstituutissa taiteellisen tutkimuksen professorina, toimien taiteen, teknologian ja humanististen tieteiden rajapinnassa. Aavanranta on väitellyt tohtoriksi Pariisissa, Université Paris 8 Centre de recherche en informatique et création musicale -tutkimusryhmässä, aiheena tietoteknisesti laajennetut soittimet. Väitöksen jälkeen Aavanranta on työskennellyt Université de Mons:ssa Belgiassa sekä Concordia Universityssä Montrealissa, Kanadassa. Suomeen palattuaan Aavanranta on johtanut useita Taideyliopistoon sijoittuvia tutkimushankkeita, joista viimeisin tutkii elektronista musiikkia ulkotiloissa tapahtuvana ympäristötaiteena ja sen taiteellisia, teknologisia sekä sosiaalisia ulottuvuuksia.

Hanne Appelqvist väitteli Columbia Universityssa vuonna 2007 Wittgensteinin musiikin filosofiaa käsittelevällä väitöskirjalla ja toimii nykyään Helsingin yliopiston tutkijakollegiumin johtajana. Hänen julkaisuihinsa kuuluvat mm. *Wittgenstein and Aesthetics* (CUP 2023), toimitettu kokoelma *Wittgenstein and the Limits of Language* (Routledge 2020) sekä lukuisia artikkeleita paitsi musiikin filosofiasta myös Wittgensteinin ajattelun kantalaisista juurista. Appelqvist on toiminut *Eстетика: the European Journal of Aesthetics* -lehden päätoimittajana vuodesta 2018 ja Pohjoismaisen Wittgenstein-seuran puheenjohtajana vuodesta 2021.

Marianna Henriksson on cembalisti, jonka vuonna 2025 tarkastettava taiteellinen tohtorintutkinto käsittelee 1600-luvun musiikin affektiivisuuden työstämistä monitaiteisella nykynäyttämöllä. Henriksson on suunnitellut ja johtanut useita 1600-luvun musiikkia sisältäneitä näyttämöteoksia, kuten koreografi Anna Mustosen kanssa toteutetut

Maria-vesper (2018) ja *Eros* (2022) sekä Suomen kansallisoopperan pienellä näyttämöllä Francesca Caccinin *Alcinan saari* -oopperan (2024) ja Aleksis Barrièren kirjoittaman *Earthrise*-näyttämöteoksen (2024). Vuodesta 2023 alkaen Henriksson on toiminut Suomalaisen barokki-orkesterin jaetussa taiteellisessa johdossa. Hän työskentelee nykyään pääasiassa Helsingissä, mutta on uransa aikana konsertoinut erilaisilla kokoonpanoilla kaikkialla Euroopassa, Japanissa ja Chilessä.

FT, emeritusprofessori **Matti Huttunen** on Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun pitkäaikainen opettaja ja tutkija. Hän opiskeli musiikkitiedettä ja teoreettista filosofiaa Turun yliopistossa, jossa hän väitteli tohtoriksi musiikkitieteen alalta vuonna 1993. Hänen erityisalojaan ovat musiikin aate- ja oppihistoria, esittävän säveltaiteen historia ja musiikkifilosofia. Hänelle myönnettiin Pro musica -säätien tunnustuspalkinto vuonna 2017, ja hän julkaisi vuonna 2023 esseekokoelman *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*.

MuT **Päivi Järviö** toimii yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Järviö on työssään laulajana ja tutkijana keskittynyt erityisesti renessanssin ja barokin ajan musiikkiin, ja hän on esiintynyt ja levyttänyt useiden barokkiyhtyeiden ja -orkestereiden solistina niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Hän on myös valmentanut laulajia, kuoroja, yhtyeitä ja kapellimestareita. Väitöskirjassaan (2011) Järviö tutki historiallisiin esittämiskäytäntöihin perehtyneen laulajan kehollistunutta taitoa ja tietämistä, joka on myös väittelyn jälkeen säilynyt hänen tutkimuksensa lähtökohtana. Viime aikoina hän on tutkinut myös vanhojen soittimien ja vanhan musiikin esittämisen rantautumista Suomeen 1900-luvun alussa.

MuT **Annika Konttori-Gustafsson** toimi pitkään pianomusiikin lehtorina ja tohtorikoulutuksen yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen taiteellisen tohtorintutkintonsa (Sibelius-Akatemia 2001) aiheena oli ”Olivier Messiaenin läsnäolo ranskalaisessa pianokirjallisuudessa”; tutkintoon kuuluvan kirjallisen työn otsikko on *Soiva sateenkaari: Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan*. Konttori-

Gustafsson on toteuttanut muun muassa Selim Palmgrenin, Ernest Pingoud'n ja Juhani Pohjanmiehen musiikkiin keskittyviä taiteellisetutkimuksellisia projekteja sekä kirjoittanut artikkeleita pianonsoiton historiasta Suomessa. Hän esiintyy edelleen pianistina ja jatkaa pianonsoiton historiaan liittyvää tutkimusta.

Anni Kytömäki on hämeenkyröläinen kirjailija, joka on julkaissut neljä teosta: *Kultarinnan* (2014), *Kivitaskun* (2017), *Margaritan* (2020) ja *Luontopäiväkirjan* (2016, uudistettu painos 2022). Kytömäen teoksissa ihminen on osa luontoa, ei sen yläpuolella. Uusin romaani *Margarita* voitti ilmestymisvuonnaan kaunokirjallisuuden Finlandia-palkinnon. Ennen kirjailijaksi päätymistä Kytömäki opiskeli maaseutuyrittäjäksi, luontokartoittajaksi ja hierojaksi, mutta työskenteli näiden ammattien sijaan ympäristöjärjestöissä ja ravintolapianistina.

Jenni Lähtilä on sopraano, musiikin tohtori ja Sibelius-Akatemian taiteellisesta toiminnasta vastaava varadekaani. Hän valmistui musiikin tohtoriksi vuonna 2017 Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulusta tutkimuksellaan, joka keskittyi oopperalaulajan tunnettyöhön – siihen, miten oopperalaulaja tuottaa, käsittelee ja välittää emootioita taiteellisessa esityksessä. Lähtilän työ yhdistää ainutlaatuisella tavalla taiteellisen tutkimuksen, pedagogiikan ja käytännön esiintymiskokemuksen, ja hän on ollut keskeinen hahmo tunnettyön ja ilmaisun filosofisten ulottuvuuksien tarkastelussa laulumusiikin kentällä. Hänen lähestymistapansa korostaa taiteellisen prosessin reflektiivisyyttä ja esiintyjän sisäisen kokemuksen merkitystä musiikillisessa kommunikaatiossa. Lähtilä on toiminut myös laulumusiikin aineryhmän johtajana, opettaa aktiivisesti laulua ja esiintyy oopperalaulajana, liedresitalistina ja orkesterisolistina.

FT **Markus Mantere** toimii musiikin historian professorina Sibelius-Akatemiassa. Hänen aiempiin ja nykyisiin tutkimuskohteisiinsa kuuluvat mm. musiikkifilosofia, pianonsoiton kulttuurihistoria sekä musiikintutkimuksen oppihistoria.

VTT **Markku Oksanen** on ympäristöfilosofian dosentti ja filosofian yliopistonlehtori Itä-Suomen yliopistossa. Hän on kiinnostunut laajalaisesti filosofisesta ympäristötutkimuksesta. Viime vuosina hän on tutkinut muun muassa ympäristöllisiä ihmisoikeuksia ja luontokohteiden oikeuksia, sukupuuton etiikkaa sekä ilmastonmuutoksen filosofiaa. Väitöskirjaansa *Nature as Property: Environment Ethics and the Institution of Ownership* Oksanen puolusti vuonna 1998 Turun yliopistossa. Hän on myös kirjoittanut yksin teoksen *Ympäristöetiikan perusteet* (Gaudeamus 2012) ja yhdessä Teea Kortetmäen ja Mikko Puumalan kanssa *Kestävyyden filosofia* (Gaudeamus 2025). Lisäksi hän on toimittanut lukuisia ympäristöaiheisia filosofian teoksia suomeksi ja englanniksi.

MuT, pianotaiteilija **Eveliina Sumelius-Lindblom** toimii vierailevana tutkijana ja tuntiopettajana Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja vierailevana lehtorina Latvian Musiikkiakatemiassa, Riiassa. Hänen tutkimuksellisiin kiinnostuksenkohteisiinsa lukeutuvat esittäjälähtöinen ja käsitteellinen musiikintutkimus, 1900-luvun modernismin musiikilliset ja filosofiset ilmenemismuodot ja musiikintutkimuksen metodinen innovointityö.

Säveltäjä, MuT **Riikka Talvitie** on toiminut musiikin alalla monissa tehtävissä säveltäjänä, pedagogina ja tutkijana. Säveltäjänä hän on tehnyt yhteistyötä eri alojen taiteilijoiden kanssa erityisesti teatterin ja esitystaiteen alueella. Vuonna 2023 Talvitie valmistui musiikin tohtoriksi Taideyliopistosta. Hänen kiinnostuksensa taiteellisen tutkimuksen alueella on suuntautunut säveltäjän työssä tapahtuneisiin muutoksiin ja säveltämisen pedagogiikkaan. Tällä hetkellä Talvitie opettaa sävellystä Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Vuonna 2022 hänelle myönnettiin musiikin valtionpalkinto.



Mikä on elektronisen musiikin suhde luontoon? Miten pastoraali-idylli ilmenee modernin ajan musiikissa? Millä tavalla ilmastonmuutos kohtaa musiikin? Luonnon ja musiikin kytkökset ovat saaneet historian kuluessa vaihtuvia merkityksiä, ja näillä kytköksillä on luontokeskustelussa oma arvonsa ja roolinsa.

Tämä teos on kokoelma Musiikkia ja filosofiaa -luentokonserttisarjassa vuosina 2011–23 mukana olleiden taiteilijoiden ja tutkijoiden kirjoituksia. Tekstityypit vaihtelevat puheenvuoroista erityyppisiin tutkimusartikkeleihin, ja luontokysymys esiintyy niissä mitä moninaisimpana tarkastelu-kohteena.

Kirjoittajat käsittelevät nykyisin paljon esillä olevia ilmaston ja luonnonsuojelun kysymyksiä, jotka saavat rinnalleen musiikintutkimuksen, aatehistorian ja taidefilosofian näkökulmia.

