Musiikki ja merkityksenanto

Juhlakirja Susanna Välimäelle

Toimittaneet Sini Mononen, Janne Palkisto ja Inka Rantakallio

Musiikki ja merkityksenanto
Juhlakirja Susanna Välimäelle

Musiikki ja merkityksenanto

Juhlakirja Susanna Välimäelle

Toimittaneet
Sini Mononen, Janne Palkisto ja Inka Rantakallio

Tutkimusyhdistys Suoni ry 2020

Acta Musicologica Militantia IV

© Sini Mononen, Janne Palkisto, Inka Rantakallio
sekä kirjoittajat ja Tutkimusyhdistys Suoni ry

ISBN 978-952-69134-4-5 (nid.)
ISBN 978-952-69134-5-2 (PDF)
ISSN 2490-0125 (painettu)
ISSN 2490-0540 (verkkojulkaisu)

www.suoni.fi/julkaisut

Taitto ja kansi: Sakari Tiikkaja
Kannen kuva: Maiju Salmenkivi, *Pulpit*, 2014

Hansaprint, Turenki, 2020

Tutkimusyhdistys Suoni ry, Helsinki 2020

TUTKIMUSYHDISTYS
SUONI
RY

NIILO HELANDERIN
SÄÄTIÖ

Sisällys

Aluksi

Musiikista ja merkityksenannosta 11
Sini Mononen, Janne Palkisto ja Inka Rantakallio

Kolme anekdoottia suuresta musiikkitieteilijästä 17
Juha Torvinen

Ääni kantaa

Naiset mukaan! 27
Siirtolaisnaiset aktiivisina toimijoina Yhdysvalloissa ja Kanadassa 1900-luvun taitteessa
Saijaleena Rantanen

Kansanlauluja vai kupletteja? 63
Naisten lauluyhtyeet Suomessa 1890-luvulla
Nuppu Koivisto

Tamperelainen koloratuurisopraano Elli Salminen 85
Lupaavan laulunopiskelijan opintomatka Sternin konservatorioon
Marjaana Virtanen

Musiikkia kuuntelemassa

Miksi Fido laulaa? 109
Markus Mantere

Musiikki, eläinten äänet ja nichephony 125
Kohti ympäristötietoista ja ekokriittistä musiikkia
Petri Kuljuntausta

Musiikkia tekemässä

Einojuhani Rautavaaran pianokonsertto nro 0 151
Konserttosarjan esityö
Samuli Tiikkaja

Fredrik Paciuksen maaseutukoti Backas 165
Säveltaiteilijan Tusculum
Seija Lappalainen

”Vårt lif är friskt, vårt lif är gladt, ty se, gymnaster äro vi” 181
Elin Kallios Gymnastsång och kvinnogymnastikens tidigaste skeden i musikalisk belysning
Kaj Ahlsved

Subjekti ja musiikki

Hélène Cixous’n ääni 213
Tanja Tiekso

Psykopatologian semiotiikkaa kulttuurissa ja taiteissa 223
Eero Tarasti

Musiikin kerrottu kaanon

Elävää kauneutta 237
Kulttuurin kierrätyksestä ja vanhojen teosten uudelleenlämmittämisestä (sekä muista Richard Shustermanin varhaisen rap-estetiikan kulmakivistä)
Max Ryynänen

Käytännön kanonisointia 255
Radiomusiikin sisällöt ja muuttuva mediaympäristö
Heikki Uimonen

”I am Not Confessing.” 279
Joni Mitchell, Leonard Cohen ja laulettu elämä
Kimi Kärki ja Maarit Leskelä-Kärki

Kilistys

Susanna Välimäki ohjaa keittiössä 303
Tutkimustyötä nestemäisten lähteiden kanssa
Janne Palkisto

Kirjoittajat 319

Tabula Gratulatoria 327

Kuva: AJ Savolainen.

Aluksi

Musiikista ja merkityksenannosta

Ihmisen minä on avoin ja muuttuva kokonaisuus, joka kehkeytyy yhä uudestaan ympäristön, kulttuurin ja yhteiskunnan näyttämöllä. Se on kokemusten virtaa ja identiteettisäikeiden risteymiä, keskeneräisten ja ratkaisemattomien tapahtumaketjujen elävä kudos. Siksi se on myös mahdollisuuksien avaruus, jossa kokea utooppisia tiloja ja hetkiä, jotka syntyvät teosten vastaanotossa kasautuvien affektien ja merkitysten tuottamasta ei-vielä-tietoisesta kokemuksellisesta lisästä.[1]

Susanna Välimäki kirjoittaa kirjassa *Muutoksen musiikki* keskeneräisyydestä. Välimäki huomioi, kuinka elämä itsessään on jatkuvaa vuota – kehkeytyvää muutosta – jossa merkitykset syntyvät ja muuttavat muotoaan. Musiikki on tuon muutoksen metafora. Se on kuitenkin myös enemmän: Musiikki on merkityksenantoa ja tapa jäsentää maailmaa. Musiikin avulla voidaan työstää koettua ja kulkea kohti tuntematonta. Sen avulla voi korjata mennyttä ja rakentaa uutta, ilmaista identiteettiä ja olla osa yhteisöä. Musiikki on kuuntelua ja kohtaamisen paikka.

1 Välimäki vuonna 2015 julkaistussa kirjassa *Muutoksen musiikki*, s. 276.

Samalla se voi avata portteja menneisyyteen ja olla signaali tuloillaan olevasta.

Muutokseen havahtuminen on toistuva teema Välimäen tutkijuudessa. Välimäki tunnetaan tutkijana, joka lähestyy ennakkoluulottomasti uutta. Hänen tutkimusintressinsä vaihtelevat musiikin psykoanalyyttisesta tutkimuksesta fenomenologiseen musiikintutkimukseen ja musiikin semiotiikkaan, elokuvamusiikin tutkimuksesta ekomusikologiaan, queer-tutkimuksesta musiikin historian tutkimukseen, festivaalien tutkimuksesta sinfoniaorkestereiden tarkasteluun, taiteidenvälisyydestä aktivistiseen musiikintutkimukseen sekä musiikin tasa-arvokysymyksiin. Kaikkia kuulokulmia leimaa ajatus musiikista aidosti osana yhteiskuntaa ja ympäröivää maailmaa. Musiikki ei ole romantisoitu ja elävästä elämästä etäännytetty elementti. Se on ravisteleva voima, jonka avulla voidaan kulkea kohti muutosta.

On kohdallista väittää, että ajatus tutkijankammioon hautautuneesta ja maailmasta eristäytyneestä tutkijasta ei päde Välimäen kohdalla. Tutkijana Välimäki on elävästä elämästä ammentava. Musiikintutkijan metodologiaan kuuluu näin ollen perinteisen arkistotyön ja teosanalyysin ohella *toimiminen*, *tekeminen* ja *osallistuminen*. Musiikintutkimuksellinen menetelmä voi tarkoittaa historiallisten ruokien valmistamista ja niiden maistamista, instrumenttien soittamista ja tutkimuskohteiden luokse mahdollisuuksien mukaan autenttisen hitaasti – vaikka kävellen! – matkustamista.

Välimäen uutta etsivä praktiikka on tuottanut vuosien varrella mittavan julkaisupatteriston. Hän on kirjoittanut muun muassa kirjat *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification* (2005), joka oli Välimäen väitöskirja Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa; *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* (TUP, 2008), josta hän sai kustantajan Vuoden kirja -palkinnon; tämän kirjoituksen aloituksessa siteeratun *Muutoksen musiikki: Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa* (TUP, 2015); sekä *Syötävät*

sävelet: Vieraana säveltäjien pöydissä (Kirjapaja, 2017), joka toi hänelle Kirja à la carte -kunniamaininnan. Välimäki pitää tieteen yleistajuistamisesta ja yleisötyöstä. Työkenttinä ovat olleet niin radio- ja tv-ohjelmat Ylelle kuin musiikkikritiikki *Helsingin Sanomiin*. Tällä hetkellä Välimäki tutkii moninaisin aktivistisin ja toiminnallisin metodein sukupuolisen tasa-arvon toteutumista suomalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoissa, tekee elämäkertatutkimusta suomalais-englantilaisesta säveltäjästä ja viuluvirtuoosista Agnes Tschetschulinista (1859–1942) sekä kirjoittaa tietokirjaa suomalaisista historiallisista naissäveltäjistä.[2] Välimäki on aktivistiseen ja yhteiskunnalliseen musiikintutkimukseen erikoistuneen Tutkimusyhdistys Suoni ry:n perustajajäsen ja kantava voima. Työsarkaa on kertynyt myös opettajana. Viimeksi Välimäki on toiminut yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Joulukuussa 2020 hän aloittaa taiteiden tutkimuksen apulaisprofessorina Helsingin yliopistossa.

Tämä kirjoituskokoelma on toimitettu Susanna Välimäen 50-vuotispäivien kunniaksi. On sanomattakin selvää, että yksi juhlakirja ei voi kattaa niin laajaa kenttää kuin mikä Välimäellä tutkijana on. Kirjassa sivutaan kuitenkin Välimäen varhaisia tutkimusintressejä, kuten psykoanalyyttista musiikintutkimusta. Näiden lisäksi juhlakirjassa on kirjoituksia Välimäen viimeaikaisten kiinnostuksen kohteiden, kuten aktivistisen musiikintutkimuksen, musiikin luontosuhteen, musiikin ja kirjallisuuden leikkauspintojen sekä musiikin historian alalta.

Juhlakirjan kirjoittajiksi kutsuttiin Välimäen kollegoita ja ystäviä pitkän uran varrelta. Mukana on lähikollegoita, entisiä

2 Kattavaa listaa Välimäen alati kasvavasta julkaisuluettelosta on mahdotonta koota. Siksi tyydymme vain mainitsemaan jo julkaistut monografiat ja toteamaan, että lukijan kannattaa tarkkailla Välimäen julkaisuja yhteen kokoavia kanavia pysyäkseen kärryillä tekeillä olevista tutkimusartikkeleista, yhteistoimittajuuksista, kritiikeistä, reseptikokoelmista, blogeista sekä muista mahdollisista julkaisuista. Yksi hyödyllinen verkkosivu julkaisujen seuraamiseksi on helsinki.academia.edu/SusannaVälimäki.

opettajia ja oppilaita. Kirjoituskutsussa kannustettiin lähestymään Välimäen lukuisia tutkimusaiheita eri näkökulmista ja genrerajoja kaihtamatta. Näin haluttiin kunnioittaa Välimäen omaa tutkijuutta, joka käsittää eri tekstilajeja tutkimustekstistä tietokirjaan sekä manifestista kritiikkiin. Lopputuloksena on tekstien kokoelma, jossa esseet, henkilökohtaiset ja humoristiset kirjoitukset sekä tutkimusartikkelit limittyvät.

Kirjan tekstit on jaoteltu väljiin teemoihin. Genrejaottelua ja lajityyppien välistä arvohierarkiaa on haluttu välttää, sillä myös Välimäen omassa tutkijan praktiikassa kaikki tekstityypit ja kirjoittamisen tavat ovat keskenään tasa-arvoisia. Osio nimeltään ”Ääni kantaa” avaa teoksen. Se lähestyy musiikin kosmopoliittista ympäristöä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa sekä musiikkia yhteiskunnallisen kamppailun osana. Otsikkoa voidaan ajatella jopa eräänlaisena poeettisena tietoteoreettisena mallina, joka kuvaa ääniaaltoa itsessään merkityksen paikasta toiseen kantautumisen metafora. Osio ”Musiikkia kuuntelemassa” keskittyy kysymykseen musiikista ja sen olemuksesta. Mitä tapahtuu, jos antaudumme ajatukselle musiikista ei-inhimillisenä toimintana tai ylilajisena kommunikaationa? Ekologisista ja zoomusikologisista lähtökohdista kirjoitetut tekstit keskittyvät eläinten kanssa musisointiin. ”Musiikkia tekemässä” puolestaan kohdentaa luovalle toiminnalle välttämättömiin taukoihin ja musiikillisen toiminnan marginaaleihin. Tekstit vievät säveltäjän lepopaikkaan, *Tusculumiin,* kadonneen pianokonserton äärelle ja voimistelun maailmaan. ”Subjekti ja musiikki” on kunnianosoitus Välimäen tutkijanuran alkutaipaleelle. Välimäen entinen opettaja ja oppilas kirjoittavat Välimäen väitöskirjan innoittamina ja henkilökohtaisella otteella. ”Musiikin kerrottu kaanon” käsittelee puhetta musiikista ja sitä, miten musiikki kehystetään yhteiskunnassa ja erilaisissa institutionaalisissa ja kulttuurihistoriallisissa yhteyksissä. Teksteistä käy ilmi, kuinka kaikki kehystämisen tavat ovat lopulta uudelleen tarkasteltavissa: taiteen rajat ja arvostuksen tavat uudistuvat näkö- ja

kuulokulmien muuttuessa. Juhlakirja päättyy ”Kilistykseen”. Onomatopoeettinen otsikko soi monia merkityksiä: kuuluuko kilistys lasien helähtäessä yhteen, jonkin kolahtaessa keittiössä vai kissan vilistäessä tiuku kaulassaan jossain lähistöllä?

Kirjan toimittajat kiittävät Susanna Välimäkeä innoituksesta tähän kirjaan. Lisäksi haluamme kiittää seuraavia tahoja: Juha Torvinen, Timo Salo, AJ Savolainen, Milla Tiainen, Anna Ramstedt, Kaj Ahlsved, Saijaleena Rantanen, kaikki *tabula gratulatoriaan* osallistuneet, Maiju Salmenkivi, Helsinki Contemporary -galleria ja Inna Schwanck, Suomen musiikkitieteellinen seura sekä Niilo Helanderin Säätiö.

Helsingissä lokakuussa 2020
Susanna Välimäkeä onnitellen,

Sini Mononen
Janne Palkisto ja
Inka Rantakallio

Juha Torvinen

Kolme anekdoottia suuresta musiikkitieteilijästä

Friedrich Nietzschen mukaan kuva ihmisestä voidaan muodostaa vain kolmen anekdootin perusteella. Nietzschen tarkastelukohteena olivat suuret kreikkalaiset filosofit. Periaate pätee kuitenkin myös musiikkitieteilijöistä, kuten Susanna Välimäestä puhuttaessa.

I

Susannan yliopistollisen opetusuran alku epäonnistui. Psykoanalyyttista musiikintutkimusta käsitellyt kurssi oli liian suosittu. Kaikki halukkaat eivät mahtuneet Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen 3B-saliin edes erikoisjärjestelyin. Luentosarjan käynnistys jouduttiin siirtämään seuraavaan viikkoon ja Vironkadulta Mariankatu 11:n suureen luentosaliin. Elettiin 1990-luvun loppua, eikä vastaavaa varmaankaan oltu nähty sitten Erik Tawaststjernan luentojen.

Susannan suosio luennoitsijana ja tutkijana on jatkunut tähän päivään. Tunnustuksia opetustyöstä on tullut useita. Kun äskettäin Helsingin yliopiston musiikkitieteen opiskelijoille esiteltiin tulevan lukuvuoden opetusohjelmaa, ainoa kriittinen

palaute kuului: ”Eikö Susanna Välimäki opeta ensi vuonna?” Onneksi puute korjaantui.

Susannan suosio opettajana ja kollegana perustuu vilpittömään auttamishaluun, opiskelijan tai kanssatutkijan kykyjen sokraattiseen kätilöintiin sekä nietzschemäiseen taitoon tiivistää käsiteltävien asioiden olennainen muutamaksi ydinseikaksi. Kaikki ennen niin sekava muuttuu selkeäksi ja inspiroivaksi. Ohjattavien hankkeet etenevät, kollegat tarttuvat aiheisiinsa virkistyneinä. Uusia ideoita syntyy.

Magneettimaisesti Susanna kerää ihmisiä ympärilleen täyttäen nämä positiivisella varauksella.

Palautetta antaessaan hän ei tyydy yleisluonteisiin kommentteihin vaan tarkastelee jokaista suoritusta – esseetä, tehtävää, tenttivastausta, kollegan artikkelikäsikirjoitusta – yksityiskohtien tasolla. Kirjaimellisesti lause lauseelta auttaminen on harvinainen piirre, josta moni (jatko-)opiskelija ja tutkija on saanut nauttia.

Moni omakin tekstini olisi ratkaisevasti heikompi (tai oikeastaan jäänyt valmistumatta) ilman tätä apua ja ihailtavaa kärsivällisyyttä. Susannan myötä pääsin myös toilailemaan luistimilla Richard Straussia käsittelevään TV-ohjelmaan. Musiikkitieteilijän työnkuva on moninainen. Samalla alalla työskentelyn suuria etuja on myös vastavuoroisen auttamisen tuottama ilo.

II

Yhtenä kesänä Susanna kaatui kävellessään ja mursi sormensa. Syynä ei ollut hapuilu pimeässä tai kompurointi tipahtaneeseen oksaan. Syy oli puhtaasti tutkimuksellinen: intensiivisen työprosessin lomassa Susanna ei muistanut irrottaa katsettaan kirjasta edes kivikkoisella kesämökkipihalla. *Miten sota soi?* -tutkimus valmistui haavoittuneena.

Susannan kyky keskittyä ja omistautua kirjoitustyöhön on hämmästyttävää. Innostuminen jostain musiikkiin liittyvästä aihepiiristä, mitä tapahtuu usein, johtaa ”kaiken” aiheeseen liittyvän kirjallisuuden ja aineiston hankkimiseen muutamassa päivässä ja läpikäyntiin muutamassa viikossa. Myös aihetta mahdollisesti sivuava kaunokirjallinen ja muu taiteellinen teoksisto otetaan haltuun. Historiallisten tapahtumapaikkojen atmosfäärit ammennetaan paikan päällä. Tuiki tavallinen kävelylenkki saattaa kääntyä jonkun Tschetschulinin hautapaikan etsimiseksi.

Perinpohjainen perehtyminen tutkimuskirjallisuuteen ja -aineistoihin on saanut aikaan sen, että kotoamme löytyy omituistakin aineistoa aina 1700-luvun keittokirjoista lukukelvottomiin kirjonkirjakopioihin, esihistoriallisissa tallennusformaateissa oleviin klassikkoelokuviin, antiikkisiin keittiövälineisiin, sananmukaisesti puhki alleviivattuun tutkimuskirjallisuuteen ja Ida Mobergin tahtipuikkoon. Kirjahyllyjä hankitaan lisää tuon tuosta.

Intensiivinen kirjoitustapa tuo myös haasteita. Sivullisten täytyy toisinaan pitää huolta, että Susanna muistaa avata oven sitä kohti kävellessään. Työhönsä uppoutuneena hän kykenee keskustelemaan melko sujuvasti asiasta kuin asiasta rekisteröimättä paljoakaan keskustelun sisällöstä. Näissä tilanteissa voi huvittaa itseään hankkimalla suostumus ties miten hulluihin ideoihin. Liioittelen, mutta vain vähän.

Poikkeuksellinen keskittymiskyky mahdollistaa tuotannon, jonka määrä ja laatu hakevat vertaistaan.

III

Susanna haki hiljattain erästä akateemista työtehtävää. Yksi hakemuksen arvioitsijoista huomautti, että hakijalla on likimain yhtä monta erikoisalaa kuin on aakkosissa kirjaimia.

On aivan ilmeistä, että harvan tutkijan musiikkitieteellinen tuotanto sisältää yhtä kattavasti musiikkiin liittyviä aiheita kuin Susannan: Springsteenistä Stockhauseniin, saameräpistä Saariahoon, musikaalisista salapoliiseista säveltäviin naisiin. Jääkiekosta äänitaiteeseen, ympäristöstä yhteiskuntaan ja elokuvista musiikkitapahtumiin. Psykoanalyysista semiotiikkaan ja musiikkianalyysista musiikinhistoriaan. Ekomusikologiasta queer-tutkimukseen, kulttuuriseen musiikintutkimukseen, etnografiseen kenttätyöhön, musiikkikritiikkiin ja aktivismiin. Lista ei ole tyhjentävä.

Olen lakannut laskemasta, mutta kaikki tekstityypit – tutkimustekstit, konserttikäsiohjelmat, arvostelut, kolumnit jne. – huomioiden Susannan tutkimustyöhön suoraan tai epäsuorasti liittyvien julkaisujen määrä lähenee todennäköisesti tuhatta. Julkaistujen kirjoitusten lisäksi on olemassa pöytälaatikoittain lähes valmiita musiikintutkimuksellisia artikkeleita ja hyllyittäin sukuselvityksiä. Kootuna on myös läjäpäin paikallishistoriallisia aineistoja koskien esimerkiksi Viipuria, Inkeriä ja Hämeen pitäjiä sekä kymmenittäin banjonsoitto-oppaita. Herkulliset tekstit toista *Syötävät sävelet* -gastromusikologista tutkimustakin varten ymmärtääkseni löytyisi.

Kun mietin, onko jostain asiasta kirjoitettu ja kuka on kirjoittanut, katson ensin Susannan tekstit. Seuraavaksi kysyn häneltä. Vasta kolmanneksi teen hakuja RILMissä. Liioittelen, mutta vain vähän.

Myös erilaiset kirjoitustyylit ovat hallussa tieteellisestä tekstistä yleistajuiseen musiikkiproosaan. Tilanteen vaatiessa havainnot pukeutuvat terävyydessään aseistariisuvan satiiriseen huumoriin. Esimerkiksi reaktiona erään pohjalaisen kapellimestariopettajan antamaan naisia väheksyvään kommenttiin syntynyt *Rondo*-lehden kolumni ”Pohjalaiskapellimestareista” on helmi. Karnevalisoiva ironia on harvojen hallitsema taitolaji.

Pyrkimys kattavuuteen näkyy myös kirjoitustavassa. Kotikriitikon tehtäviini kuuluu puuttua seikkaan, jolle olen antanut

(ehkä Susannaa vähän ärsyttäen) nimen ”välimäkinen lista”. Kyseessä on jo lähtökohtaisesti mahdottomaksi tuomittu ja väistämättä luetteloksi muodostuva pyrkimys sisällyttää valtava tietomäärä yhteen virkkeeseen.

Kaiken kattava suhde kaikkeen on myös soittimellista. Susanna voi soittaa pianolla käytännössä ulkoa minkä tahansa kuulemansa kappaleen sitä erikseen harjoittelematta, harmonioineen päivineen. Samoin liki nuotti kuin nuotti soi *prima vista*, myös seisten tai muuten kummallisissa asennoissa soittaen, samaan aikaan nopeasti puhuen, kynä ehkä silmälasin sangasta roikkuen. Monet Susannan luennoilla istuneet opiskelijat voinevat todistaa kuvauksen puolesta.

Mainittakoon vielä, että Susanna valittiin yllä mainittuun tehtävään.

***

Pidetty, paneutuva, asiantunteva. Anekdootit olisi voinut valita toisinkin, mutta olennainen välittyy edellä kerrotussa ja näissä kolmessa piirteessä.

Voisiko Susannan laajasta tuotannosta löytää jotain kaikkia julkaisuja ja käsiteltyjä aiheita yhdistävää teemaa, jotain johtoajatusta? Tämä olisi sitä ”persoonallisuutta”, jota Nietzsche pitää kaikkien ajattelijoiden tuotannon kestävimpänä aineksena (siinä missä kaikki teoriat ovat jo tieteellisen luonteensa mukaisesti kumoutuvia). Monipuolista tutkijaprofiilia on kuitenkin vaikea tiivistää ydinkohtiin. Jo seuraava Susannan tutkimushanke luultavasti kumoaisi määritelmäyrityksen.

Riittämättömyyteen sortumisen uhallakin voidaan kuitenkin sanoa, että Susannan tutkijapersoonallisuuden ytimessä on kiinnostus musiikin kykyyn merkitä. Musiikki kytkeytyy sisällöissään ympäröivään todellisuuteen – kulttuuriin, yhteiskuntaan, luontoon, maailmaan, ideologiaan. Usein viljelty

ajatus musiikin itseriittoisuudesta, puhtaudesta, autonomisuudesta tai absoluuttisuudesta – mitä termiä kulloinkin käytetään – on sekin vain yksi monista mahdollisista kulttuurisesti rakentuneista musiikin sisällöistä – kuten Susanna vastaansanomattomasti osoittaa artikkelissaan ”Musiikkianalyysi musiikkikritisisminä”.

Kyse ei ole pelkästään musiikin kantamista merkityksistä tai sisällöistä. Kyse on yhtä lailla merkityksiin kytkeytyvästä musiikinontologisesta sitoumuksesta: musiikki on sitä, mitä se kulloinkin on tästä merkitsevästä luonteestaan johtuen. Siksi Susanna on nimenomaan *musiikkitieteilijä*; hänen tutkimuskohteensa on *musiikki* käytäntönä, ei musiikki *käytäntönä* – joskin on hän jälkimmäisenkin tutkimusorientaation suhteen kunnostautunut esimerkiksi kiekkoareenalla, keittiössä ja festivaaleilla.

Susannan musiikinontologisessa perusratkaisussa ei ole erillistä ”musiikillista” ja ”ulkomusiikillista”. On ainoastaan kulttuurisesti merkitsevä musiikki. Kielenulkoisia kokemuskerroksia sisältävänä ja sisällöiltään jatkuvasti muuttuvana ilmiönä musiikki ei tyhjene selityksiin vaan säilyttää subjektistrategisen voimansa (Susannan väitöskirjan aiheen mukaisesti). Siksi merkitysten ohella keskeistä on merkityksenanto, eli prosessi, jossa musiikin sisällöt muuntuvat olosuhteiden mukana.

Uskoisin, että sama tyhjentymättömyys pitää Susannan musiikintutkijana: jos kohteella ei ole enää mielenkiintoista annettavaa, hänen innostuksensa lakkaa yhtä totaalisesti kuin alkoikin. Musiikin kohdalla tällaista kuihtumisvaaraa ei nähdäkseni ole.

Viime vuosikymmenten aikana on virinnyt tutkimusala nimeltään ”kaikkeudenhistoria” tai ”suuri historia” (*Big History*). Siinä tutkitaan kapea-alaisen erikoisalueiden sijaan valtavia tilallisia ja ajallisia kokonaisuuksia alkuräjähdyksestä kuviteltuun tulevaisuuteen. ”Suuren historian” edustajia ovat muun muassa David Christian, Fred Spier ja miksei myös

best seller Yuval Noah Harari. Musiikintutkimuksen kentällä Richard Taruskin jättiläismäisine tuotantoineen asettuu, ainakin periaatteessa, lähelle musiikillista ”suurta historiaa”.

En ole arviossani puolueeton, mutta olen vakuuttunut asiastani yhtä kaikki: vahva perusoivallus musiikista merkityksenantona, laajojen ja monipuolisten aineistojen suvereeni hallinta, olennaisen tunnistaminen mitä erilaisimmissa ilmiöissä sekä harvinaisen kattavasti musiikillista todellisuutta käsittelevä tuotanto asettavat Susannan luontevasti Sokrates-Nietzsche-Christian-Taruskin-Harari-linjalle.

Susanna on suuri musiikkitieteilijä.

Ääni kantaa

Saijaleena Rantanen

Naiset mukaan![1]

Siirtolaisnaiset aktiivisina toimijoina Yhdysvalloissa ja Kanadassa 1900-luvun taitteessa

> Naiset menevät eteenpäin, Jumalalle kiitos. Rinta oikein riemastuu, kun heitä seuraa. Uskaltavat matkustella valtamerienkin ylitse – kun vielä minä esim. en uskaltaisi lähteä täältä Helsinkiin yksin.[2]

Yllä oleva lainaus on Minna Canthin Kuopiossa vapunpäivänä 1888 päivätystä kirjeestä Lucina Hagmanille, joka Canthin tavoin kuului suomalaisen naisasialiikkeen pioneereihin. Kirjeessään Canth kuvaa toiveikkaaseen ja ihailevaan sävyyn Atlantin taakse lähteneitä naisia. Hänen mukaansa naisten siirtolaisuus oli osoitus naisten itsenäisyyden ja aseman voimistumisesta. Kirje ajoittuu vaiheeseen, jolloin Pohjois-Amerikkaan suuntautuneessa siirtolaisuudessa alkoi aktiivisin vaihe. Vuosien 1860–1920 välisenä aikana siirtolaisiksi lähti yli 350 000

1 ”Naiset mukaan” (*Bring the Women Along*) oli yleisesti käytetty lause, jolla viitattiin naisten oikeuksien vahvistamispyrkimyksiin Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa. Ross 1986, 78.

2 Minna Canth kirjeessään Lucina Hagmanille Kuopiossa 1.5.1888. Ross & Wargelin Brown 1986, x. Kirjelainaus saman kirjan takakannesta.

suomalaista, joista suuri osa teki lähtöpäätöksen 1890-luvun vaihteen jälkeen.[3]

Vaikka siirtolaisuutta on tutkittu Suomessa paljon, siirtolaisnaisten vaiheista ja toiminnasta Pohjois-Amerikassa tiedetään kuitenkin verrattain vähän. Etenkin heidän vaikutuksensa musiikkiin, ja naisten toiminta yleisesti kulttuurin parissa on jäänyt suurelta osin historian hämäriin. Kiinnostavaa on, että vaikka Pohjois-Amerikkaan suuntautunut siirtolaisuus oli aikakauden ja olosuhteidenkin sanelemana miesvaltaista, miehet palasivat naisia useammin takaisin Suomeen. Tästä johtuen sukupuolten välinen määrällinen epätasapaino ei siirtolaisten keskuudessa ollut lopulta kovinkaan suuri. Siirtolaisuustutkija Reino Keron mukaan vuonna 1910 Yhdysvaltojen Suomessa syntyneistä ja suomea puhuvista siirtolaisista 39 % oli naisia. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin, 1930, naisten osuus oli jo 46 %. Itärannikolla naisten lukumäärä saattoi joissakin osavaltioissa jopa ylittää miehet.[4] Kanadassa tilanne oli samansuuntainen: vuonna 1911 Kanadan suomalaisesta väestöstä naisia oli 35 %, vuonna 1921 44 % ja vuonna 1931 42 %.[5] Tämä on kuitenkin seikka, jota tutkimuksessa korostetaan harvoin.

Tämä artikkeli on katsaus suomalaisten siirtolaisnaisten aktiiviseen toimintaan ja siihen, kuinka he sopeutuivat uuteen pohjoisamerikkalaiseen yhteiskuntaan 1900-luvun alussa. Tarkoituksena ei ole luoda kattavaa kuvaa tapahtumista, vaan osoittaa erilaisten esimerkkien avulla naisten toiminnan monipuolisuutta ja nostaa esille heidän osuuttaan tähän saakka hyvin miehisenä näyttäytyvässä Suomen siirtolaishistoriassa. Tarkastelu painottuu erityisesti pohjoisamerikkalaisessa työväenliikkeessä ja sen vaikutuspiirissä toimineisiin naisiin, sillä työväenliike ja sitä edeltänyt raittiusliike tarjosivat naisille monia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia toimintamahdollisuuksia. Lisäksi

3 Ks. esim. Kero 1996 & 1997.

4 Kero 1997, 133.

5 Lindström 1991, 34–53.

suurin osa siirtolaisiksi lähteneistä suomalaisista kuului talonpoikais- ja työväestöön, mikä edisti osaltaan suomalaisnaisten aktiivisuutta suhteessa Pohjois-Amerikassa 1900-luvun alkupuolella käynnistyneisiin keskusteluihin naisten aseman kohottamisesta, tasa-arvosta ja äänioikeudesta. Artikkelin lopussa hahmottelen myös naisten roolia musiikin kentällä.[6] Tarkastelun kohteena ovat erityisesti suomalaisten ”tuplajuulaisten” eli iww-läisten (*Industrial Workers of the World* eli Maailman Teollisuustyöläiset) laulukirjat ja niiden sisältämät naisten kirjoittamat tai naisista kirjoitetut laulut.

Naisten integraatio ja järjestäytyminen Pohjois-Amerikassa

Monet siirtolaisiksi lähteneet naiset matkustivat miestensä mukana, mutta etenkin 1890-luvulla ja sen jälkeen lähteneiden joukossa oli monia 16–24-vuotiaita nuoria naimattomia naisia, jotka matkustivat miesten tavoin Pohjois-Amerikkaan työn perässä.[7] Kanadansuomalaisia naisia tutkineen Varpu Lindströmin mukaan Suomesta Kanadaan saapuneet naiset olivat usein naimattomia.[8] Yksin lähteneet naiset asettuivat tyypillisesti suuriin kaupunkeihin, kuten Yhdysvalloissa New Yorkiin, Chicagoon, Bostoniin ja Seattleen.[9] He työllistyivät palvelijoina, pesijättärinä ja teollisuuden parissa. Suomalaiset naiset olivat tiettävästi hyvän työntekijän maineessa, mistä johtuen työtä oli tarjolla kaikille halukkaille: esimerkiksi palvelijanpaikkoja oli

6 Olen käsitellyt aihetta myös *Rondo*-lehdessä, jossa julkaisin siirtolaisnaisten musiikillista toimintaa käsittelevän artikkelin. *Rondo*-lehden kirjoitus on eräänlainen tiivistelmä tästä laajemmasta katsauksesta. Ks. Rantanen 2020.

7 Ross & Wargelin Brown 1986, x; Wargelin Brown 1986a, 18.

8 Lindström 1991, 35.

9 Wargelin Brown 1986, 18.

auki enemmän kuin ottajia. Pohjoisamerikkalaisissa kodeissa työskennelleet piiat myös amerikkalaistuivat – tai kanadalaistuivat – muita nopeammin, sillä työpaikoillaan heille opetettiin maan tapoja sekä perehdytettiin myös paikalliseen muotiin. Samalla monet suomalaistaustaiset usein alkeellisista maalaisoloista tulleet naiset oppivat modernin maailman ihmeitä työskennellessään kodeissa, joissa oli sähkö, kaasuliesi ja erilaisia kodinkoneita.[10]

On kuitenkin syytä huomioida, että pienipalkkainen palvelijantyö oli raskasta, eikä välttämättä enää 1900-luvun kuluessa houkutellut esimerkiksi syntyperäisiä pohjoisamerikkalaisia tai muista etnisistä ryhmistä tulleita siirtolaisia. Pienikin palkka oli kuitenkin suhteessa hyvä verrattuna moniin muihin siirtolaisnaisten ammatteihin – tai naisten palkkoihin Suomessa.[11] Samalla Pohjois-Amerikka tarjosi nuorille naisille aivan erilaisen taloudellisen ja sosiaalisen vapauden kuin Suomessa olisi ollut mahdollista saavuttaa.[12]

Osa maailmalle lähteneistä naisista menestyi myös yrittäjinä sekä osuustoimintaliikkeessä, joka oli tyypillinen liikkeenharjoitusmuoto suomalaissiirtolaisten keskuudessa. Erityisen hyvin suomalaisnaiset saattoivat tienata metsäkämppien emäntinä.[13] Tavallisesti naiset löysivät töitä joko tuttavien avulla tai työnvälitystoimistoista, joita myös suomalaiset ylläpitivät.[14]

Suomessa Amerikkaa kutsuttiin naisten paratiisiksi, vaikka sielläkin oli ongelmansa.[15] Suomalaistaustaisia naisia päätyi monien muiden siirtolaisnaisten tavoin myös prostituoiduiksi. Vaikka työ prostituoituna luo helposti vaikutelman hauraasta

10 Kero 1996, 178–179.

11 Kero 1996, 176–178. Suomalaistaustaisten siirtolaisnaisten työmahdollisuuksista ks. Ross 1986.

12 Ross 1986, 75.

13 Kero 1996, 179.

14 Kero 1996, 177.

15 Kero 1997, 133.

tai muulla tavoin yhteiskunnan hylkäämästä henkilöstä, Varpu Lindström huomauttaa, että Kanadassa ”suomalainen prostituoitu ei ollut nuori harhaan johdettu tyttö” vaan noin 30-vuotias tai usein myös sitä vanhempi nainen. Lindström täsmentää, että prostituoituina työskennelleet naiset eivät myöskään välttämättä olleet rähjäisiä tai homssuisia vaan siististi ja tyylikkäästi puettuja kauniita naisia, joista monella oli myös korkeampi koulutus. Lisäksi heillä oli suhteellisen korkea palkka. Lindström on arvioinut, että kahta asiakasta palveltuaan prostituoitu saattoi tienata kotiapulaisen kuukausipalkan verran.[16]

Kanadassa naiset toimivat myös ”koiratorppareina” eli viinan salamyyjinä. Koiratorppari oli tavallisesti vanhempi leskinainen, joka tarvitsi perheensä elättämiseen enemmän varoja kuin laillisesta työstä olisi ansainnut. Suomalaistaustaisia koiratorppareita toimi Kanadassa 1920-luvulla noin 300. Heitä löytyi lähes jokaiselta maan suomalaispaikkakunnalta. Asiakkaat olivat yleensä suomalaisia miehiä, ja laitonta alkoholin myyntiä oli mahdollista harjoittaa muun muassa työmailla suomalaisnaisten pyörittämissä kapakoissa, joissa saattoi työskennellä niin ikään prostituoituja.[17] Koiratorpparit olivat sekä ihailtuja että vihattuja, sillä heillä oli ”valtaa, omaisuutta ja yliote miehiin”. He saattoivat omistaa ravintoloita tanssilattioineen, uhkapeleineen ja yöpymismahdollisuuksineen. Kieltolain aikaan koiratorpparien pyörittämien salakapakoiden suosio kasvoi entisestään.[18]

Osa naisista päätyi vapaaehtoisesti tai pakon edessä kiertäviksi kulkureiksi eli hoboiksi. Monet heistä pukeutuivat miesten vaatteisiin, joko turvallisuussyistä tai protestiksi. Naishobojen joukossa oli köyhien siirtotyöläisten lisäksi radikaaleja maailmanmatkaajia, runoilijoita, taiteilijoita, feministejä ja anarkisteja, jotka seikkailivat ympäri mannerta erilaisten

16 Lindström 1991, 176.

17 Kero 1996, 186.

18 Lindström 1991, 162–173.

tapahtumien ja työmahdollisuuksien perässä. Usein he löysivät yösijan tai pidempiaikaisen oleskelupaikan samanhenkisten naisten luota. Myös pitkillä agitaatiomatkoilla kiertäneet naiset miellettiin joissakin yhteyksissä hoboiksi. Suomalaisia hoboja Pohjois-Amerikassa tutkinut Jenni Stammeier liittää heidän joukkoonsa muun muassa suomalaistaustaisen Sanna Kannaston, johon palaan tässä katsauksessa myöhemmin. Kannaston ja muiden suomalaisten aktivistinaisten esikuvia olivat ajankohtaiset tunnetut amerikkalaisnaiset, kuten IWW:ssä maineeseen nousseet Matilda Robbins ja Elizabeth Gurley-Flynn, jotka puhuivat aktiivisesti naisten oikeuksien ja työskentelyolosuhteiden parantamisen puolesta.[19]

Yksi kiinnostava siirtolaisnaisten ryhmä oli ”housumaijat” (*Marys in pants*). Nimityksellä viitattiin muun muassa Michiganin, Mainen, Wisconsinin ja Washingtonin osavaltioiden laajoilla eräämaa-alueilla itsenäisesti eläneisiin naisiin, jotka huolehtivat itsestään ja toimeentulostaan metsästämällä ja kalastamalla.[20]

Vaikka siirtolaiskokemus luonnollisesti osoittautui joillekin haastavammaksi kuin toisille, valtaosa Suomesta lähteneistä siirtolaisnaisista onnistui löytämään paikkansa uudessa ympäristössä. Työnteon ohella naiset osallistuivat aktiivisesti yhdistystoimintaan, joka oli samaan aikaan vilkasta myös Suomessa. Yhteydet Suomeen olivat etenkin siirtolaisuuden alkuvaiheessa tiiviit, mistä johtuen useat yhdistykset ja seurat saivat Suomesta toimintamallinsa. Moni ensimmäisen polven siirtolainen oli lisäksi osallistunut yhdistystoimintaan jo Suomessa. Siirtolaisnaiset olivat mukana yhdistystoiminnassa yhdessä miesten kanssa, mutta naiset perustivat myös omia toimikuntiaan ja osastojaan, kuten ompeluseuroja. Lisäksi he osallistuivat

19 Stammeier 2019, 240–245.

20 Ks. Wargelin Brown 1986a, 20–23.

aktiivisesti erilaisiin kulttuurisiin aktiviteetteihin ja loivat verkostoja myös laajemmin amerikkalaiseen yhteiskuntaan.[21]

Siirtolaisnaiset aktivoituivat myös kustannusalalla perustaen omia sanomalehtiään. Keskeisimmät Yhdysvalloissa ilmestyneet naisten sanomalehdet olivat San Franciscossa vuonna 1898 perustettu lyhytikäiseksi jäänyt *Amerikan Suometar* sekä naisten asemaan ja siirtolaisnaisten olosuhteisiin perehtynyt Calumetin (Michigan) Suomalaisen Naisyhdistyksen alullepanema *Naisten Lehti*, jonka levikin ansiosta naisyhdistysten perustaminen yleistyi myös Michiganin ulkopuolella. Sosialistinen, vuonna 1911 perustettu *Toveritar* osoittautui menestykseksi. Valistuslehdeksi kuvailtu *Toveritar* sisälsi poliittisia artikkeleita, kaunokirjallisuutta ja paikalliskirjeitä sekä yhteiskunnallisten ilmiöiden käsittelyä laajemmin. Lehdellä oli myös lasten ja nuorten osasto. *Toveritar* lakkautettiin vuonna 1930, mutta sen julkaiseminen jatkui Superiorissa (Wisconsin) nimellä *Työläisnainen*. Lehden nimi vaihtui vielä kertaalleen vuonna 1936, ja se ilmestyi lopulta nimellä *Naisten Viiri* vuoteen 1978 saakka. Varsinaisten naisille suunnattujen lehtien lisäksi useampi siirtolaislehti julkaisi erillistä naisten osastoa.[22]

Naisten aktivoituminen yhdistystoiminnassa tapahtui samoihin aikoihin amerikansuomalaisen työväenliikkeen nousun kanssa. Yhdysvalloissa ensimmäisiä naisyhdistyksiä olivat vuonna 1893 Astoriaan ja San Franciscoon perustetut sisarseurat sekä New Yorkiin perustettu Pyrkijä ja Calumetissa seuraavana vuonna 1894 toiminta aloittanut Suomalainen naisyhdistys. Pyrkijän tavoitteena oli ensisijaisesti suomalaisten kotiapulaisten ongelmien ratkominen ja helpottaminen. Samaan tarkoitukseen New Yorkiin perustettiin myös Naisten Osuuskoti, jonka tarkoituksena oli auttaa työpaikan hankkimisessa ja toimia samalla kotiapulaisten lomanviettopaikkana.

21 Ross & Wargelin Brown 1986, x. Ks. myös Kero 1997, 137–138; Lindström 1991, 224.

22 Kero 1997, 136–137.

Myös San Franciscon suomalaisnaiset perustivat omia paikanvälitystoimistojaan.[23]

Edellä mainittujen esikuvien mukaisesti naisyhdistyksiä perustettiin Yhdysvaltojen suomalaisalueille yhä laajemmin. Naisten yhdistyksiä perustettiin myös Kanadassa. Lisäksi naiset käynnistivät suomenkielisiä sunnuntaikouluja ja englanninkielisiä iltakouluja, perustivat kirjastoja ja pyrkivät myös muutamilla paikkakunnilla jakamaan sairas- ja hautausapua.[24] Naiset olivat pakotettuja perustamaan omia ”apukassojaan”, sillä yleisesti suomalaissiirtolaisten turvaksi perustettujen kassojen toimintaperiaatteet kielsivät naisten jäsenyyden. Ilman omia kassoja vaarana oli, että naiset saattoivat jäädä esimerkiksi sairauden yllättäessä ilman tarvitsemaansa tukea.[25]

Koska koulutettuja keski- tai yläluokkaisia naisjohtajia oli pohjoisamerikkalaisissa suomalaisyhteisöissä vähän, naisjärjestöissä toimi satoja tavallisia työtätekeviä naisia, jotka huolehtivat kokouksista, sanomalehtiartikkeleiden kirjoittamisesta, ammattiliittojen järjestämisestä ja rahankeruusta. Nämä naiset olivat tunnettuja ja arvostettuja paikkakunnillaan. He eivät olleet teoreetikkoja tai idealisteja, vaan varsinaisia ahertajia, jotka huolehtivat yhdistyksissä niin naisten kuin miestenkin asioista. Omissa seuroissaan naiset opettelivat kokouskäytäntöjä, puhetaitoja, kirjoittamista, väittelyä sekä yleisesti esiintymistä yleisön edessä tavoitteenaan ottaa osaa yhteisön toimintaan tasa-arvoisina jäseninä.[26] Näin ollen siirtolaisyhteisöihin muodostui aivan omanlaisensa hierarkia, jolle ei ollut vertailukohtaa Suomessa – tai esimerkiksi Kanadassa samaan aikaan vaikuttaneisiin luokkahierarkioihin:

23 Kero 1996, 180; 1997, 133–135. Naisten yhdistyksistä ks. myös Wargelin Brown 1986a, 25–33.

24 Kero 1997, 134–135.

25 Wargelin Brown 1986a, 24; Kero 1997, 134.

26 Lindström 1991, 224, 242–243.

Kuva 1. Naiset osallistuivat aktiivisesti kuorotoimintaan. Sekakuoro oli suosittu kuoromuoto sekä Suomessa että Pohjois-Amerikassa. Kuvassa New Yorkin työväentalon lauluseura 1900-luvun alussa. Kuvalähde: Siirtolaisuusinstituutin arkisto.

suomalaisjärjestöissä johtoasemassa olleet naiset saattoivat toimia yhtä hyvin kotiapulaisina, metsäkämpän kokkeina tai viinan salamyyjinä.[27]

Käytössä ollut vähäinen vapaa-aika vietettiin usein haaleilla, joissa järjestettiin myös naisille suunnattua ohjelmaa. Sosialistihaaleilla poliittiset tavoitteet sekoittuivat sosiaalisen toiminnan kanssa. Haaleilla järjestettiin monipuolista kulttuuritoimintaa – iltamia, konsertteja, tansseja, näytelmiä, kokouksia sekä kuorojen ja soittokuntien harjoituksia. Tiloissa saattoi toimia myös suomenkielinen koulu ja kirjasto. Haalit olivat suomalaissiirtolaisten kulttuuritoiminnan keskuksia

27 Lindström 1991, 9.

sekä Yhdysvalloissa että Kanadassa. Etenkin työväenyhdistykset olivat aktiivisia tapahtumajärjestäjiä. Koska politikointi oli vain osa toimintaa, sosialistijärjestöihin liityttiin monesta eri syystä. Selvää kuitenkin on, että suomalaistaustaisten siirtolaisnaisten asema yhdistettynä heidän vaikutusmahdollisuuksiinsa uudessa ympäristössä määritteli pitkälti naisten roolin vallitsevassa poliittisessa ilmapiirissä.[28]

Siirtolaisnaisten poliittinen toiminta

Jo aiemmin tässä katsauksessa mainitun suomalaistaustaisen, sittemmin kanadalaistuneen historiantutkija Varpu Lindströmin ansiosta tiedämme tällä hetkellä kanadansuomalaisista naisista huomattavasti enemmän kuin Yhdysvalloissa vaikuttaneista naisaktiiveista. Teoksessaan *Uhmattaret – Suomalaisten siirtolaisnaisten vaiheita Kanadassa 1890–1930* Lindström käy läpi naisten vaiheita eri näkökulmista.[29] Oman lukunsa tutkimuksessa saa siirtolaisnaisten rooli työväenliikkeessä. Lindströmin mukaan kanadansuomalaiset naiset olivat ”sosialistisen toiminnan innokkaimpia kannattajia”.[30] Hänen lähtökohtanaan on, että naisten *todellinen historia* kuvaa heidän jatkuvaa toimintaansa ”miesten määrittelemässä maailmassa, mutta heidän omilla ehdoillaan”. Lindström hyödyntää tutkimuksessaan ”kolmikärkiseksi” nimeämäänsä metodia, jossa hän lähestyy siirtolaisnaisten kokemuksia sukupuolen, siirtolaiskokemusten ja etnisyyden näkökulmasta. Nämä elementit muodostavat sen kulttuurisen viitekehyksen, jossa suomalaistaustaiset siirtolaisnaiset toimivat.[31]

28 Lindström 1991, 218, 222. Siirtolaisten sosiaalisesta toiminnasta haaleilla ks. esim. Kostiainen 2014; Virtanen 1986 & 2014; Rantanen 2017.

29 Ks. Lindström 1991.

30 Lindström 1991, 217.

31 Lindström 1991, 8.

Kuten sanottu, suurin osa Suomesta Pohjois-Amerikkaan lähteneistä siirtolaisista, Kanadaan muuttaneista lähes kaikki[32], olivat työläistaustaisia, mikä edisti heidän aktiivisuuttaan pohjoisamerikkalaisessa työväenliikkeessä. Työläisyyteen kuuluva luokkatietoisuus, naisten äänioikeuden asettaminen Suomessa vuonna 1906 – ensimmäisenä Euroopassa – sekä pääsy eduskuntaan vuotta myöhemmin toivat osaltaan vauhtia siirtolaisnaisten keskuudessa käynnistyneeseen naisasialiikkeeseen. Yhdysvalloissa keskustelu naisten äänioikeudesta eteni hitaammin ja vaihteli osavaltiokohtaisesti. Tämän seurauksena naiset saivat koko maan tasolla odottaa äänioikeuttaan vielä suhteellisen pitkään, vuoteen 1920 saakka. Kanadassa naiset saivat rajoittamattoman äänioikeuden Quebecin provinssia lukuun ottamatta vielä tätäkin myöhemmin, vuonna 1922. Suomalaisia siirtolaisnaisia Yhdysvalloissa tutkineen Marianne Wargelin Brownin mukaan 1800-luvun lopun varhaisessa naisliikkeessä äänioikeusasia ei noussut vielä esille. Tiiviiden kotimaan yhteyksien vuoksi Suomen naisten saama äänioikeus herätti kuitenkin siirtolaisnaiset pohtimaan asemaansa ja oikeuksiaan tarkemmin myös Pohjois-Amerikassa, jossa Suomen tilanne muodostui naisten oikeuksien malliksi ja merkitsi myös oikeutusta suoralle toiminnalle tasa-arvopyrkimysten ajamiseksi.[33]

Ennen työväenliikkeen aktivoitumista raittiusliikkeellä oli 1890-luvulta lähtien tärkeä vaikutus naisten itsenäisen toiminnan kehittymiseen amerikansuomalaisten keskuudessa etenkin New Yorkin Brooklynissa ja Calumetissa Michiganissa. Varhaisimpia tunnettuja naisten oikeuksia ajaneita suomalaisnaisia olivat muun muassa Hanna Nyland Järnefelt ja Maggie Walz (Kontra Kreeta). Nyland oli New Yorkin ensimmäisen, vuonna 1893 perustetun Pyrkijä-seuran perustaja, ja oli seuraavana vuonna perustamassa myös toista naisyhdistystä Brooklyniin. Pyrkijä-seurassa toimi kuoro, näytelmäseura ja apukassa.

32 Lindström 1991, 218.

33 Wargelin Brown 1986a, 29.

Lisäksi Nyland tunnettiin edellä mainitun *Naisten Lehden* perustajana.[34]

Maggie Walz, alkuperäiseltä nimeltään Margareeta Johanna Kontra Niiranen, oli keskeinen henkilö Calumetiin vuonna 1894 perustetun naisyhdistyksen taustalla. Nylandin tavoin Walzilla oli keskeinen rooli *Naisten Lehden* vaiheissa.[35] Walz saapui Yhdysvaltoihin 20-vuotiaana ja aloitti työuransa monen muun suomalaisnaisen tavoin kotiapulaisena. Myöhemmin hän elätti itsensä kaupittelemalla muun muassa pianoja ja urkuja ovelta ovelle harjoittaen samalla englanninkieltään. Hänestä tuli itsenäinen yrittäjä, *business woman*, joka sittemmin myös kouluttautui kaupan alalla. Walzille naisten oikeuksista tuli omantunnon kysymys ja hän vaikutti monessa kokoonpanossa asian puolesta pyrkien myös tiivistämään yhteyksiä suomalais- ja amerikkalaisnaisten välillä. Hän myös avusti siirtolaisnaisia ja muita suomalaisia perustamalla iltakoulun, jossa oli mahdollista opiskella englantia, amerikkalaista kotitaloutta ja keittotaitoja. Walz haaveili laajapohjaisen naisasiajärjestön perustamisesta Kuparisaarelle, mutta kannatuksen puutteen vuoksi hän joutui lopulta luopumaan suunnitelmastaan. Nylandin tavoin Walz oli suuri kulttuurin ystävä ja osallistui mielellään erilaisten musiikki- ja muiden tapahtumien järjestämiseen. Kiinnostavaa on, että 1900-luvun alussa hän perusti suomalaiskommuunin Drummondin saarelle Michiganiin. Naisasian tiimoilta Walz seurueineen sai myöhemmin kutsun Valkoiseen taloon. Tämä kertoo Walzin paneutumisesta tärkeänä pitämäänsä asiaan. Hän ei tiettävästi koskaan avioitunut.[36]

Carl Ross kutsuu vuotta 1909 amerikansuomalaisten naisten feministisen nousun vuodeksi. Tuolloin naisten yhdistysten lukumäärä kasvoi huomattavasti ja äänioikeuskysymys nousi

34 Ross 1986, 75.

35 Ross 1986, 75.

36 Toiviainen 2003; Wargelin Brown 1986b, 152–155. Ks. myös *Michigan Women Forward. Maggie Walz*.

näkyvästi esille myös sanomalehdissä. Rossin mukaan *Naisten Lehdestä* tuli äänioikeuspyrkimysten virallinen äänitorvi. Tässä vaiheessa naiset alkoivat aktivoitua myös erilaisilla äänioikeuden puolesta järjestetyillä marsseilla. Maggie Walz osallistui näyttävästi naisten äänioikeusmarssille Lontoossa vuonna 1910, mikä ilmeisesti toimi eräänlaisena pontimena suomalaistaustaisten naisten aktiivisempaan osallistumiseen Pohjois-Amerikan suurissa kaupungeissa järjestettyihin äänioikeusparaateihin.[37] Samaan aikaan suomalaisnaiset aktivoituivat myös anarko-syndikalistisessa IWW:ssä ja muodostivat järjestössä varsin äänekkään ja lakkoalttiinkin joukon.[38]

Sosialistinaiset eivät aluksi nousseet ajamaan naisten etuoikeuksia kovinkaan voimallisesti, sillä sosialismia pidettiin lähtökohtaisesti tasa-arvoisena aatteena, joka toteutuisi automaattisesti, kun sosialismista tulisi vallitseva ideologia.[39] Rossin mukaan vuosi 1909 käynnisti kuitenkin naisten omaehtoisen poliittisen toiminnan myös sosialistien keskuudessa. Yksi tärkeimmistä amerikansuomalaisista sosialistijohtajista oli Ida Pasanen. Hän oli keskeinen vaikuttaja ja arvostettu johtaja Yhdysvalloissa toimineessa Suomalaisessa Sosialistijärjestössä, jonka perustajiin hän myös kuului.

Pasanen syntyi Suomessa, Asikkalassa vuonna 1872. Hänen äitinsä oli romani ja isä porvariperheen poika, joka ei koskaan tunnustanut Idaa lapsekseen. Näin ollen Pasanen alkoi työskennellä jo seitsemänvuotiaana. Hän toimi palvelijana varakkaissa perheissä ja muutti 16-vuotiaana Helsinkiin jatkaen työskentelyä palvelijana ja myöhemmin tehtaalla. Helsingissä Pasanen kävi työn ohella iltakursseilla, joissa kuuli muun muassa Väinö Voionmaan ja A. F. Tannerin luentoja. Hän opiskeli kirjoittamista, puheiden pitämistä, parlamentarismin periaatteita, maailmankauppaa ja yhteiskuntapolitiikkaa. Opiskelunsa

37 Ross 1986, 74–77.

38 Esim. Goings 2010.

39 Wargelin Brown 1986a, 30.

myötä Pasanen omaksui sosialistisen ajattelun, liittyi työväenliikkeeseen vuonna 1896 ja pian tämän jälkeen vaikutti jo johtoasemassa sosialistinaisten toiminnassa. Tutustuttuaan Minna Canthin ja muiden naisten oikeuksia ajaneiden esikuviensa ajatuksiin, Pasanen otti naisten asian omakseen. Hän myös tapasi Canthin henkilökohtaisesti.[40]

Helsingissä Ida avioitui August Pasasen kanssa ja piti huolen siitä, että hänen itsenäisyytensä säilyi myös avioliitossa. Hänelle elämä merkitsi muutakin kuin avioliittoa, lapsia ja passiivisuutta. Avioliitto perustuikin rakkauteen, kuten Ida ja August Pasasen tytär on myöhemmin kertonut. Ida Pasanen siirtyi tyttärineen Yhdysvaltoihin vuonna 1903 August Pasasen perässä, joka oli lähtenyt jo kolme vuotta aikaisemmin pakoon Suomessa kiristyvää poliittista ilmapiiriä sekä etsimään työtä. Perhe asettui ensiksi Cloquetiin, Minnesotaan, jonne Ida pian perusti sosialistisen työväenyhdistyksen. Cloquetista Pasaset muuttivat Duluthiin ja edelleen Two Harboriin, jossa Ida otti jälleen aktiivisen roolin paikallisessa yhdistyselämässä. Hän oli karismaattinen puhuja, taitava organisaattori ja suuri kulttuurin ystävä. Cloquetin mallin mukaan Pasanen perusti työväenyhdistyksen myös Two Harboriin (1907) ja ohjasi muun muassa näytelmiä seuran haalilla. Lisäksi Pasanen toimi opettajana, kannatti sunnuntai- ja kesäkouluja ja toimi ilmeisesti myöhemmin sekä opettajana että johtokunnan jäsenenä Work People's Collegessa Duluthin Smithvillessä. Vuonna 1922 koulusta tuli Maailman teollisuustyöläisten (IWW) ylläpitämä opinahjo. Naisten äänioikeus merkitsi Ida Pasaselle ennen kaikkea sukupuoleen perustuvan vähättelyn loppumista.[41]

40 Wargelin Brown 1986b, 136–137. Pasanen myös kieltäytyi isänsä myöhemmin tarjoamasta avustuksesta opintoja varten toteamalla, että oli siihenkin saakka pärjännyt hyvin ilman häntä. Wargelin Brown 1986b, 137.

41 Wargelin Brown 1986b, 138–139.

Pasanen kiinnitti kaikessa toiminnassaan erityistä huomiota naisten asemaan. Hän vaati naisten oikeuksien parantamista avioliittoon, maanomistukseen sekä avioliiton ulkopuolella syntyneiden lapsien kohteluun liittyvissä lakiasetuksissa. Lisäksi Pasanen nosti näkyvästi esille miesten ja naisten epätasa-arvoisen aseman sosialistisessa työväenliikkeessä huolimatta siitä, että liike itse ajatteli tasa-arvon kuuluvan keskeisesti sosialismin ideologiaan. Naiset olivat hyvin perillä aikansa naisliikkeen ja sosialismin periaatteista, mutta samalla tuskastuneita oman toimintakykynsä rajallisuuteen, sillä käytännön elämä sekä perinteinen roolijako esimerkiksi miesten ja naisten töiden välillä rajoittivat naisten toimintaa merkittävästi. Naisten vastuulla olivat kodin askareet sekä lastenhoito, jotka sitoivat naiset kotiin pitkän työpäivän jälkeen. Pasasen aloitteet eivät saaneet kannatusta sosialistimiesten piirissä, mutta edistivät naisten kiinnostusta yhteistoimintaan.[42]

Kysymys siitä, missä vaiheessa naisten olisi mahdollista opiskella ja osallistua toimintaan jokapäiväisen elämän sekä kodin ja työn asettamine velvollisuuksineen, oli aiheellinen. Keskustelu johti kasvavaan kritiikkiin miehiä, kirkkoa ja yhteiskunnan valtajärjestystä kohtaan. Lisäksi pitkät välimatkat sekä kielitaidon puute rajoittivat naisten toiminnan aktiivisuutta sekä kanssakäymistä paitsi suomalaistaustaisten myös muiden etnisten ryhmien naisten kanssa.[43]

Nylandin ja Walzin tavoin myös Ida Pasanen uskoi kulttuuriin, etenkin teatterin kehittävään vaikutukseen, ja lisäksi nuorten kouluttautumiseen. Pasasen mukaan koulutus oli ainoa tie yksilön vapauteen ja valistumiseen. Suomalaisen Sosialistijärjestön perustamiskokouksessa vuonna 1906 Minnesotan Hibbingissä hän nosti esille nuorison opiskelun edut käyttäen esimerkkinä omaa tarinaansa.[44]

42 Ross 1986, 78–80. Ks. myös Wargelin Brown 1986b, 139.

43 Lindström 1991, 217–218.

44 Wargelin Brown 1986b, 136–137.

Ida Pasanen ei ollut aatteensa kanssa yksin. Lisäksi Suomen naisten äänioikeuden toteutuminen kiinnosti Pohjois-Amerikassa myös laajemmin. Muun muassa Carrie Chapman Catt, yksi tunnetuimmista naisten oikeuksia ajaneista naisista Yhdysvalloissa, nosti Suomen naisten äänioikeuden esille naisasian suurena voittona Kansainvälisen naisten vaalioikeusliiton (International Woman Suffrage Alliance) kongressissa Kööpenhaminassa. Samassa kokouksessa suomalainen Alexandra Gripenberg piti kutsuesitelmän.[45] Catt jopa vieraili Suomessa vuonna 1908, jolloin naisten äänioikeuskongressi pidettiin Amsterdamissa. Catt oli yhdistänyt matkaansa Suomen eduskuntavaalien seuraamisen paikan päällä.[46] Gripenbergin tavoin suomalainen naisasialiikkeen aktivisti, sittemmin RKP:n kansanedustaja Annie Furuhjelm tunsi Cattin. Furuhjelm toimi muun muassa Budapestissä järjestetyssä naisten äänioikeusliiton seitsemännessä kongressissa ensimmäisenä varapuheenjohtajana Cattin hoitaessa puheenjohtajan tehtävää.[47]

Siinä missä Pohjois-Amerikassa oltiin kiinnostuneita Suomen asioista, myös suomalaisessa sanomalehdistössä seurattiin esimerkiksi Maggie Walzin ja muiden näkyvästi toimineiden suomalaistaustaisten naisten vaiheita. Edellä mainittujen ohella heidän joukkoonsa kuului vielä muun muassa Sanna Kannasto, johon viittasin jo aiemmin. Hänet valittiin ensimmäiseksi suomalaiseksi (palkatuksi) puhujaksi Kanadan sosialistisen puolueen kokoukseen Torontoon vuonna 1908. Kannastosta tuli suosittu puhuja ja naisihanne, joka kiersi kävellen, tai mahdollisuuksien mukaan junalla, haastavissa oloissa metsäkämpältä ja syrjäkylältä toiselle yöpyen siellä mistä sattui yösijan saamaan. Hän puhui sekä miehille että naisille, mutta pyrki vaikuttamaan etenkin naisiin, jotta nämä perustaisivat omia naisosastoja ja osallistuisivat enemmän sosialistisen liikkeen toimintaan.

45 *Uusi Aura* 12.8.1906 (no 183) s. 5.

46 *Uusi Suometar* 27.6.1908 (no 145) s. 5.

47 *Uusi Suometar* 22.1.1913 (no 17) s. 5.

Kiertueet saattoivat kestää jopa puolitoista vuotta kerrallaan. Etenkin Venäjän vallankumouksen (1917) jälkeen Kannasto sai poliisit peräänsä ja joutui pidätetyksi useampaan kertaan.[48] Kannasto leimattiin yhdeksi Kanadan vaarallisimmista radikaaleista ja hänet yritettiin jopa karkottaa maasta. Tässä ei kuitenkaan onnistuttu.[49]

Pohjois-Amerikassa vaikuttaneista suomalaisista naisaktivisteista maininnan ansaitsee myös lehtialalla toiminut runoilija, kirjailija ja kommunisti Helmi Mattson, joka oli Kannaston tavoin tunnettu puhuja suomalaisyhteisöissä, etenkin naisten keskuudessa. Mattson oli toiminut kommunistisen *Toveitar*-lehden päätoimittajana ja kirjoitti lisäksi *Eteenpäin*-lehteen.[50] Hän sepitti myös lauluja.

Muita tuotteliaita, naisten aseman parantamiseen kantaa ottaneita kirjoittajia ja runoilijoita olivat lisäksi, vain muutamia mainitakseni, sosialistiksi itseään tituleerannut Jenny Trast, New Yorkissa palvelijattarena työskennellyt Hilma Lander, Torontossa vaikuttanut Klaudie Parkkonen sekä nimimerkillä Regina H-s tunnettu nainen, jotka kaikki kirjoittivat aktiivisesti *Toverittareen*.[51] Regina H-s:n runossa ”Nukkuville Suomisiskoille” välittyy kuvaavasti taistelu naisten oikeuksien puolesta sekä pyrkimys naisten herättämiseen oikeuksiensa ajamiseen:

48 Stammeier 2019, 235–238.

49 Stammeier 2019, 249. Sanna Kannastosta ks. myös Lindström 1991, 237–246.

50 Stammeier 2019, 248–249.

51 Niemelä 2020, henkilökohtainen tiedonanto 20.3.2020 ja 25.3.2020. Kiitän lämpimästi Juha Niemelää hänen avustaan naissiirtolaisten toiminnan kartoittamisessa.

Herää herää Suomisisko
vapauttas vaatimaan!
Vain taistelulla ainoastaan
sorronkahlees katkeaa.

Herää herää Suomisisko
nouse kosta sortajas!
Uuden ihmiskunnan onni
riippuu sunkin tarmostas.[52]

Naiset musiikkitoiminnassa

Musiikilla oli keskeinen asema siirtolaisten keskuudessa, etenkin työväenliikkeessä. Myös siirtolaisnaiset olivat aktiivisia musiikin saralla, vaikka heidän toiminnastaan sen parissa tiedetään vain vähän. Naiset muun muassa lauloivat kuoroissa ja kirjoittivat lauluja. Naisista myös kirjoitettiin lauluja. Työväenliikkeen suopeus monipuoliselle musiikki- ja muulle huvitoiminnalle edisti naisten osuutta laulujen kirjoittajina ja runojen sepittäjinä liikkeen piirissä. Tästä johtuen suomalaissiirtolaisten työväenliikkeen laulukirjoista löytyy useampia naisten sepittämiä kappaleita.

Naiset toimivat myös kiertävinä muusikoina. Ehkä tunnetuin uransa muusikkona tehnyt suomalaistaustainen nainen oli harmonikansoittaja Viola Turpeinen, jonka John Rosendahl ”löysi” Turpeisen ollessa vain 16-vuotias. Rosendahl, oikealta nimeltään Juho Hugo Hemming, soitti viulua, banjoa ja rumpuja. Hän oli saapunut Suomesta Yhdysvaltoihin yhdessä veljensä kanssa vuonna 1908. Rosendahl kuuli Turpeisen soittoa suomalaishaalilla Michiganissa, näki hänen potentiaalinsa muusikkona ja houkutteli mukaansa kiertueelle. Rosendahl toimi paitsi Turpeisen soittoparina myös hänen managerinaan kouluttaen

52 Koko runo julkaistu *Toveritar*-lehdessä 25.1.1916.

Kuva 2. Viola Turpeinen oli ja on ehkä edelleen tunnetuin suomalaistaustainen nainen Pohjois-Amerikassa, joka elätti itsensä kiertävänä muusikkona. Kuvassa Turpeinen (vas.) poseeraa yhdessä Sylvia Polson kanssa, joka esiintyi yhdessä Turpeisen ja John "Jukka" Rosendahlin kanssa 1930-luvun taitteessa. Kuvalähde: Siirtolaisuusinstituutin arkisto.

Turpeisesta aikansa tähden. He esiintyivät yhdessä tehden laajoja kiertueita suomalaisyhteisöissä ympäri Yhdysvaltoja ja levyttivät[53] useita kappaleita sekä Victor- että Columbia-levyyhtiöille New Yorkissa. Kiertueiden ja levytysten lomassa Turpeinen sai soittotunteja parhailta italialaisilta harmonikansoittajilta. Myöhemmin duo kasvoi trioksi, kun nuori, Turpeisen tavoin harmonikkaa soittava Sylvia Polso liittyi Turpeisen ja Rosendahlin joukkoon 1930-luvun alussa.[54]

Niin sanottujen naisten laulujen näkökulmasta erityisen kiinnostavan kokonaisuuden muodostavat suomalaisten ”tuplajuulaisten” (IWW) julkaisemat kolme laulukirjaa: *Proletaarilauluja* (1918), *Palkkaorjain lauluja* (1920) ja *Raatajain lauluja* (1925). Kirjat sisältävät useampia naisten kirjoittamia, naisista kirjoitettuja tai naisille kohdistettuja lauluja. Ne eivät käsittele siirtolaislauluille tyypillisiä aiheita, kuten rakkautta tai kotimaankaipuuta, vaan keskiöön nousevat naisten aktiivisuuden korostaminen, edistäminen ja esiintuominen sekä siirtolaisten kohtaamat konkreettiset yhteiskunnalliset ongelmat. Vaikka naisten sepittämät laulut olivat vähemmistössä laulujen kokonaismäärään nähden, ne kertovat kuitenkin naisten osallistumisesta liikkeen toimintaan ja myös laulujen sepittämiseen, joka työväenliikkeessä vaikuttaa 1900-luvun alussa olleen pääasiassa miesten tehtävä samalla tavalla kuten monet muutkin vastuutoimet. Lisäksi on tärkeää huomioida, että monet lauluista käsittelevät työläisiä yleisesti, ”veljiä ja siskoja”, sekä miehet että naiset huomioiden. Näin ollen selkeää jakoa miesten ja naisten laulujen välillä ei ole syytä eikä tarpeenkaan tehdä. On kuitenkin kiinnostavaa tutkia tarkemmin näiden niin sanottujen naisten laulujen luonnetta ja sisältöä. IWW kannatti

53 Myös muut naiset levyttivät yhdysvaltalaisille levy-yhtiöille. Heitä olivat muun muassa laulajat Aino Saari, Lilly Leeman-Lehtimäki ja Katri Lammi.

54 Ks. tarkemmin Rantanen 2019.

näkyvästi tasa-arvoa niin naisten, miesten kuin eri etnisten ryhmienkin välillä, mikä näyttäytyy lauluissa selkeästi.

Kirjojen perusteella yksi suosituimmista naisten aktiivisuutta käsittelevistä kappaleista oli suomennos IWW:n tärkeimmän lauluntekijän, ruotsalaistaustaisen Joe Hillin sepittämästä laulusta ”Rebel Girl”. Laulu löytyy suomennettuna kaikista kolmesta suomenkielisestä laulukirjasta: *Proletaarilauluja*- ja *Palkkaorjain lauluja* -kirjoista nimellä ”Kumousnainen” ja *Raatajain lauluja* -kirjasta nimellä ”Tyttö Kapinan”. Laulun nimien eroavaisuudesta huolimatta niiden sanoma on kuitenkin sama. Hill teki laulun hyvälle ystävälleen, jo aiemmin artikkelissa mainitulle Elisabeth Gurley Flynnille, joka oli aktivisti, feministi, suffragetti ja IWW:n näkyvä johtohahmo. Gurley Flynn toimi aktiivisesti yhteiskunnallisissa asioissa myös IWW:n ulkopuolella. ”Rebel Girl” oli kunnianosoitus naisten työlle ja vaikutukselle IWW:ssä, ja samalla sen avulla pyrittiin houkuttelemaan lisää naisia mukaan toimintaan.

Vallankumous, vallankumous
kas siinä kuin naisen on tunnustus.
Rohkeutta ja tarmoa tuo,
toverilleenkin intoa luo.

– Meillä monta jo on.
Lisää tarvis on
saada naisia Suur’ Unioon.
Niin suurta vain.
On rinnakkain
Käydä taistelohon.[55]

Hill itse kannatti naisten aktiivisempaa osallistumista liikkeeseen ja kerrotaan, että odottaessaan Salt Lake Cityssä

55 *Proletaarilauluja* 1918, 73–74. ”Rebel Girlin” sävelmää hyödynnettiin myös muiden laulujen taustalla, esim. *Palkkaorjain lauluja* 1925, 53–54.

kuolemantuomionsa[56] täytäntöönpanoa, Hill kirjoitti Gurley Flynnille seuraavaa:

> Sinä olit innoittajani, ja kun sävelsin Kapinallistyttöni, sinä olit täällä ja autoit minua. Koska sinä olit idean antaja, haluan nyt, mennessäni pois, antaa sinulle kaiken kunnian laulusta. Yritä nyt löytää samanlaisia kapinallistyttöjä kuin itse olet, sillä heitä tarvitaan, ja tarvitaan todella kipeästi.[57]

Samankaltainen tavoite oli kappaleella ”Ylös naiset”, jossa kaikkia naisia kehotettiin osallistumaan toimintaan, sillä: ”Ei vapauteen lie, oo’ muu kuin taiston tie”.[58] Laulussa käsiteltiin naisten asemaa ”orjina”, aviomiestensäkin alamaisina ”uhrinautoina”, jonka oli kuitenkin aktivistisen toiminnan myötä mahdollisuus muuttua. Samalla laulussa kehotettiin unohtamaan naisille tyypillisenä pidetty arkuus, ujous, heikkous ja kainous, ja sen sijaan liittymään taisteluun, joka tulisi vapauttamaan naiset ”sorron” alta: ”Ei järkeämme nää, saa enää pimittää”.

> Siis siskot kaikki taiston kalpaan!
> Et oo sä halpa.
> sill’ meill’ on valta.
> Uljaasti riviin astukaamme
> ja poistakaamme
> tää sorron ies![59]

56 Hilliä syytettiin murhasta, jota hän ei todennäköisesti kuitenkaan tehnyt. Tästä syystä oikeudenkäynti sai Yhdysvalloissa paljon huomiota. American Federation of Laborin (AFL) puheenjohtaja Samuel Gompersin ja kirjailija Helen Keller olivat yhteydessä presidentti Wilsoniin, joka vetosi Utahin kuvernööriin tuomion tarkistamiseksi. Tästä ei kuitenkaan ollut apua Hillille, joka ammuttiin 19.11.1915. Ks. esim. Saunio 1974, 76.

57 Saunio 1974, 75.

58 *Proletaarilauluja* 1918, 74–76.

59 *Proletaarilauluja* 1918, 74–76.

Kuva 3. "Rebel Girl" oli yksi Joe Hillin tunnetuimmista lauluista. Amerikanruotsalainen Hill oli IWW:n tärkein lauluntekijä, jonka sepittämiä kappaleita käännettiin myös suomeksi. Kuvalähde: Mills Music Library, University of Wisconsin-Madison.

”Ylös naiset” -laulun sanoittajaa ei tunneta, mutta sävynsä perusteella se voisi hyvin olla naisen kirjoittama. Sinä- ja me-muotoja yhdistellen naisen alisteinen asema esitetään laulussa tavalla, josta välittyy voimakkaasti omakohtainen kokemus:

On meillä siskot ain’
vaan ollut osanain
rimsut, helut,
lasten lelut.
Irstailijain imartelut.

– On kyllin kärsitty,
jätteitä järsitty;
on armopalat
narrein valat
meille syötetty.[60]

Samaa teemaa jatkaa laulu nimeltä ”Naiset taistoon”. Siinä naisia vaaditaan toimimaan miesten kanssa yhteisvoimin ja avuksi niille, jotka ”vankiloissa kuihtuvat”. IWW:n riveissä ei ollut poikkeuksellista joutua vangituksi. Lisäksi *Palkkaorjain lauluja* -kirjaan painettu ”Siskoille” kehottaa naisia yhteiseen rintamaan:

Siis siskot kaikki taiston kalpaan.
isketään halpaan nyt sorron salpaan.
Uljaasti riviin astukaamme,
ja poistakaamme tää kahlevyö![61]

Myös suomalaisen sosiaalidemokraatin ja kansanedustajan Hilja Pärssisen laulurunoja julkaistiin laulukirjoissa Hilja Liinamaan nimellä, jota hän käytti yhtenä taiteilijanimenään.

60 *Proletaarilauluja* 1918, 74–76.

61 *Palkkaorjain lauluja* 1925, 62–64.

Näitä olivat muun muassa *Proletaarilauluja*- ja *Raatajain lauluja* -kirjoissa julkaistu ”Idän sankareille”.[62] Pärssisen sepittämiä lauluja julkaistiin Pohjois-Amerikassa laajemminkin. Pärssinen toimitti myös muun muassa nuottipainoksen *Laulukirja lapsille* -laulukokoelmasta, joka julkaistiin Astoriassa, Oregonissa vuonna 1914. Kokoelma on tiettävästi ensimmäinen sosialistisen työväenliikkeen piirissä julkaisu suomenkielinen lapsille ja heidän perheilleen suunnattu laulukirja, joka sisälsi sekä laulujen sanat että nuotit.[63]

Tuntemattomaksi jäänyt nimimerkki Emmi sanoitti laulukirjoihin useamman kappaleen, kuten laulun nimeltä ”Raatajan isänmaa”[64] sekä oman versionsa tunnettuun siirtolaisten karuja työoloja kuvaavaan ”Kaivantomiesten lauluun”[65]. IWW:n piirissä toimineet naiset protestoivat voimakkaasti kaivosten huonoja olosuhteita vastaan ja radikalisoituivat entisestään yhä yleistyneiden kaivosonnettomuuksien myötä, joissa moni menetti miehensä ja jäi yksin huolehtimaan perheestä. Naiset osallistuivat myös lakkoihin, ammattiliittojen marsseille ja onnettomuuksien jälkeisiin joukkohautajaisiin. Tapahtumissa musiikilla, erityisesti torvisoittokunnilla oli keskeinen rooli tunnelman luojana.[66]

Edellä mainittujen laulujen lisäksi Emmi laati sanat ”I.W.W. marssiin”, joka vaati kaikkia järjestäytymään ja liittymään ”suureen Unioon”.[67] Sekä *Proletaarilauluja*- että *Raatajain lauluja* -kirjoista löytyy myös suomennos amerikkalaisen Ellen Connerin laatimaan kappaleeseen ”Nouskaa, raatajat!” (”Stand up! You Workers”).

---

62 *Proletaarilauluja* 1918, 17–18; *Raatajain lauluja* 1920, 13–14.

63 Liinamaa-Pärssinen 1914.

64 *Proletaarilauluja* 1918, 53; *Raatajain lauluja* 1920, 27.

65 *Proletaarilauluja* 1918, 43–54; *Raatajain lauluja* 1920, 28.

66 Lindström 1991, 222–223. Naisten aktiivisuudesta ks. myös Wargelin Brown 1986a, 21–25 ja Goings 2010.

67 *Proletaarilauluja* 1918, 63–64; *Raatajain lauluja* 1920, 85–86.

Kiinnostava naisen toimintaa ylistävä laulu on vielä *Raatajain lauluja* ja *Palkkaorjain lauluja* -kirjoissa julkaistu, Kössi Kaatran sepittämä ”Punasenristin tyttö”, joka kertoo naishoitajan dramaattisen tarinan Suomen sisällissodan aikaisista tapahtumista.[68] Kaatra pakeni sisällissodan jaloista Pohjois-Ruotsiin, mistä käsin hän toimitti sotaan liittyviä laulujaan sekä Yhdysvaltoihin että Neuvosto-Venäjälle. Ilpo Saunion ja Timo Tuovisen mukaan ”Punasenristin tyttö” julkaistiin Pietarissa vuonna 1920 painetussa *Kumouslauluja*-kirjassa nimimerkillä Henkipatto.[69] IWW:n laulukirjat osoittavat, että laulu julkaistiin samana vuonna IWW:n toimesta myös Yhdysvalloissa.

IWW:n laulukirjoissa julkaistiin useampia Suomen sisällissotaan liittyviä vankileirilauluja. Niitä sepittivät entiset punakaartilaiset sekä heidän leskensä ja orvoiksi jääneet lapsensa. Yhdysvalloissa levytetyt ja kirjoihin painetut vankileirilaulut sisällissodan tapahtumista ovat olleet merkittävässä asemassa niiden säilymisen kannalta, sillä Suomessa niiden esittäminen tai julkaiseminen oli sodan jälkeen vaikeaa.[70] *Palkkaorjain lauluja* -kirjasta löytyy muun muassa koskettava laulu nimeltä ”Hennalan vankileirillä”, jossa miesten lisäksi menehtyi tunnetusti myös monia naisia.

Kenpä vois kertoa kaikki ne kauhut
kun Hennalan leirillä kärsittiin?
Kun kuului vain räiske ja kivärin pauhut
kun veljiä, siskoja surmattiin!
Voi, voi kurja Hennala!
Huutaapi jo taivas, maa:
Julmurit maahan nuo tallatkaa.[71]

68 *Raatajain lauluja* 1920, 9–10; *Palkkaorjain lauluja* 1925, 29–30.

69 Saunio & Tuovinen 1978, 153–154.

70 Kurkela 2006, 433–436.

71 *Palkkaorjain lauluja* 1925, 68–69.

Vaikka laulun kertomus leiristä ja sen oloista on karmea, sen tulevaisuudennäkymä ”uudesta huomenesta” sorretulle työväenliikkeelle on kuitenkin vankileirilauluille tyypillisesti toiveikas. Katkerasta tappiosta huolimatta ”punakaartin taistelijat uskoivat edelleen aatteensa voittoon”.[72] Tämä ajattelumalli sopi erinomaisesti IWW:n käyttöön.

Ehkä koskettavin IWW:n kolmesta laulukirjasta löytyvistä naisten työstä ja olosuhteista kertovista lauluista on ”Langenneen laulu”. Timo Tuovisen mukaan ”Langenneen laulu” on tiettävästi ainoa julkaistu suomenkielinen työväenlaulu, jossa puolustetaan seksityöläisten oikeuksia. IWW:n ajaman tasavertaisuuden seurauksena prostituoiduille oli liikkeessä järjestetty omat paikallisosastot. ”Langenneen laulu” kertoo karua kieltä työn varjopuolesta. Laulusta välittyy seksityöläisten häpeän ja halveksunnan leimaama arki: ”Minä leivän niin kallihin eestä, elon kaikkeni uhrata saan!” Toisinaan asiakkaina saattoivat olla samat henkilöt, jotka kritisoivat äänekkäimmin heidän työtään päivänvalossa.[73]

Elon hurjaa nyt esitän draamaa –
Kas kun katselen verhojen taa:
näen monta tääll’ ”pyhäinkin” naamaa,
valevaatteet kuin väistyä saa.

Nyt syöskää vain lokaanne, saastaa;
Alemmaksi en vaipua voi!
Mut verhot ken teiltäkin raastaa;
sydänvertani näkee siell’ – oi![74]

72 Kurkela 2006, 435.

73 Miettinen 2019.

74 *Palkkaorjain lauluja* 1925, 73–74.

Myös tämän laulun sanat ovat erityisen henkilökohtaiset ja kertovat prostituoidun työstä tarkasti. Ehkä kirjoittaja on harjoittanut ammattia itse tai ainakin nähnyt sen läheltä.

Palkkaorjain lauluja -kirjasta löytyy vielä kaksi haikeaa äitiaiheista laulua ”Äidin haudalla”[75] ja ”Äidin huolet”[76]. Molempien laulujen teemana on orpous, kun raskas työ on uuvuttanut, tai todennäköisesti tulee tulevaisuudessa uuvuttamaan, sekä isän että äidin.

Naisten ääni esiin

Siirtolaisiksi lähteneet naiset olivat poikkeuksellinen ryhmä, joka erottui muista. Varpu Lindströmin mukaan kanadansuomalaisten siirtolaisnaisten kehittämät puolustusvalmiudet suhteessa sukupuoleensa kohdistuneisiin epäluuloihin, arvosteluun ja stereotypioihin olivat usein uhmamielisiä. Lähtiessään pitkälle matkalle Atlantin toiselle puolelle siirtolaisnaiset uhmasivat paitsi Suomen köyhyyttä ja kurjuutta myös omaa ruumistaan, perinteistä luterilaista uskontoa ja Kanadan yhteiskuntaa sekä lopulta jopa sen laillista ja poliittista järjestystä.[77]

Perillä Kanadassa suomalaisille siirtolaisnaisille muodostui omanlaisensa, varsin itsenäinen historia työväenliikkeessä. Naisten ”käytännön sosialismi” painottui erityisesti juuri naisten elämään liittyviin aiheisiin.[78] Siirtolaisnaisten keskuudessa itsensä kehittäminen opiskelemalla ja yleisesti valistustyö naisten oikeuksien puolesta oli tärkeää.[79] Lisäksi kulttuuri oli lähellä naisten sydäntä ja taideharrastuksia pidettiin yleisesti sivistävinä.

75 *Palkkaorjain lauluja* 1925, 76–77.

76 *Palkkaorjain lauluja* 1925, 81–82.

77 Lindström 1991, 9–10.

78 Lindström 1991, 222–223.

79 Wargelin Brown 1986a, 26–27; Lindström 1991, 225.

Valveutuneisuus, aktiivisuus ja tietoisuus naisia ympäröivistä ongelmista oli hämmästyttävää tilanteessa, jossa suuri osa vastuun kantaneista naisista oli kouluttamattomia ja kielitaidottomia. He olivat poikkeuksellisen rohkea ryhmä, joka onnistui löytämään paikkansa miesten valloittamassa maailmassa ja oli valmis uhraamaan itsensä aatteensa puolesta. Naiset muodostivat turvaverkkoja auttaen, seuraten ja toisiaan tukien sekä arkipäiväisissä asioissa että sosiaalisessa toiminnassa: järjestäytymisessä, puheiden opettelussa ja niiden pitämisessä, sanomalehtikirjoittelussa sekä lakkomarsseilla. Suuremmassa mittakaavassa tärkeimmiksi tavoitteiksi nousivat naisten tasa-arvo ja äänioikeus, joiden saavuttamiseksi kaikki kynnelle kykenevät siirtolaisnaiset oli saatava mukaan. Tilannetta kuvaa erityisen hyvin New Yorkissa palvelijattarena toimineen Hanna Lehtisen laulu ”Siskoille”, joka julkaistiin sanomalehdessä ja sosialistien julkaisemassa *Uudessa Työväen Laulukirjassa* vuonna 1912. Lehtinen kehottaa siskoja taistoon sivistyksen ja vapauden puolesta ennen kuin on liian myöhäistä:

Jätetään siskot pimeä pirtti
Käykäämme valoa etsimään
Kaikki ne kahleet katkomme irti,
Mi riisti onnen ja elämän.
Me etsimme onnea elämästä
Sielumme rauhaa ja autuutta,
Emmekä haudan taakse säästä.[80]

Laulussa vedotaan naisiin, jotta he ryhtyisivät toimeen lapsiensa ja ”armaidensa” hyväksi, kurjan ja synkän elämän välttämiseksi ja vaaditaan ”tasa-arvoa itsellemme uusien lakien laadintaan”. Taisteluun oli Lehtisen mukaan lähdettävä tarmokkaasti ja arvokkaasti, sillä niin oli mahdollista saada näkyvää

80 Niemelä 1997, 81; *Uusi Työväen Laulukirja* 1912, 95–96.

tulosta. Laulu päättyy muistutukseen tehtävän vaativuudesta – tasa-arvoa ei ollut mahdollista saavuttaa ilman kovaa työtä:

Suuri on siskot, tehtävämme,
Ennen kuin elämä uudistuu;
Ennen kuin toivomme näkevämme
Kuinka yhteiskunta uudistuu.[81]

***

Keitä nämä rohkeat naiset olivat? Mitä he tekivät selviytyäkseen? Minkälaiseksi heidän elämänsä muodostui kaukana kotoa? Siirtolaisnaisten elämä ja historia piirtyy esiin pieninä tarinoina. Monet kohtalot jäivät tuntemattomiksi, ja usein naiset ajautuivat aktiivisesta elämästä tahtomattaan hiljaisuuteen. Yksi traagisimmista kohtaloista oli New Yorkin työväenhaaleilla tunnetuksi tulleella operettitähti Katri Lammilla, joka lähti muusikkomiehensä Jukka Ahdin ja muiden taiteilijoiden kanssa Neuvosto-Karjalaan luomaan menestyksekästä uraa. Vuosi oli 1930. Ei ole tietoa, oliko Lammi itse kommunismin kannattaja, mutta hänen tiedetään esiintyneen suomalaistaustaisten kommunistien ylläpitämällä Työn temppeli -nimisellä haalilla. Tämä ei kuitenkaan vielä todista mitään Lammin poliittisesta eetoksesta, sillä oli tavallista, että taiteilijat esiintyivät suomalaishaaleilla puoluekannasta riippumatta. Matkaan on saattanut houkutella myös ystävien ja kollegoiden lähtöpäätös sekä tulevat työmahdollisuudet, mutta on myös hyvin mahdollista, että työväenlauluja levyttänyt Lammi koki Neuvosto-Karjalan ideologisen ilmapiirin omakseen. Tähän viittaisi myös hänen miehensä Jukka Ahdin toiminta. Lammin tavoin Ahti levytti työväenlauluja ja julkaisi lisäksi yhteistyössä Emil Parraksen

81 *Uusi Työväen Laulukirja* 1912, 96.

Kuva 4. Laulajapariskunta Katri Lammi ja Jukka Ahti olivat suosittuja esiintyjiä amerikansuomalaisten keskuudessa. Kuvassa pariskunta poseeraa todennäköisesti Sirkusprinsessa-operetin näytöksessä Työväen näyttämön lavalla New Yorkissa. Kuvalähde: Toivo Tammisen kokoelma, Siirtolaisuusinstituutin arkisto.

kanssa Petroskoissa vuonna 1933 nuoteilla varustetun laulukokoelman *Proletaarilauluja – Neuvostolaulujen ja ulkomaalaisten työläisten kumouslaulujen valikoima*. Kirjan toimittajien etunimet julkaistiin kirjassa ainoastaan etunimen ensimmäisellä kirjaimella. Varmuudella tiedetään, että toinen tekijöistä oli Emil Parras ja on arveltu, että toimittajapari J. Ahti on mitä todennäköisimmin Jukka Ahti.[82]

Elämä Neuvosto-Karjalassa alkoi lupaavasti. Lammi kuului Petroskoissa paikalliseen oopperaryhmään ja toimi muun muassa jazz-yhtyeen solistina. Tiettävästi hän työskenteli myös Petroskoin radiossa.[83] Lammin kohtalo kuitenkin sinetöitiin monien muiden tavoin Stalinin vainoissa. Hän ei päässyt hengestään, mutta hänet vangittiin ja karkotettiin pakkotyöhön Äänisen Kalkkisaarelle. Lammin lähtö Petroskoista oli mieleenpainuva. Muistitiedon mukaan Lammi nousi seisomaan häntä kuljettaneen kuorma-auton lavalle täydessä ooppera-asussa ja lauloi Neuvostoliiton kansallishymniä pää taaksepäin taivutettuna niin lujaa kuin pystyi. Lammi menetti vainoissa sekä miehensä että monta ystäväänsä ja kuoli ilmeisesti 1950-luvulla Valamon vanhainkodissa.[84] Lammin tarina on yksi monista, jotka kaipaavat selvittämistä. On aika antaa näille rohkeille siirtolaisnaisille ääni ja tuoda heidän tarinansa esiin.

82 Ks. esim. Saunio & Tuovinen 1978, 36.

83 Ranta 2000, 52.

84 Esim. Sevander 1993, 110–111; Weidenhamer 2005.

Lähteet

Sanomalehdet

Uusi Aura 12.8.1906.

Uusi Suometar 27.6.1908 ja 22.1.1913.

Toveritar 25.1.1916.

Kirjallisuus ja muut lähteet

Goings, Aaron 2010. Hall Syndicalism: Radical Finns and Wobbly Culture in Graus Harbor, Washington. *Journal of Finnish Studies* 1, 18–28.

Kero, Reino 1996. *Suureen länteen. Siirtolaisuus Suomesta Pohjois-Amerikkaan. Suomalaisen siirtolaisuuden historia I.* Turku: Siirtolaisuusinstituutti.

Kero, Reino 1997. *Suomalaisina Pohjois-Amerikassa. Siirtolaiselämää Yhdysvalloissa ja Kanadassa. Suomalaisen siirtolaisuuden historia II.* Turku: Siirtolaisuusinstituutti.

Kostiainen, Auvo. 2014. Politics of the Left and the Right. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration.* Toimittanut Auvo Kostiainen. East Lancing: Michigan State University Press. 131–156.

Kurkela, Vesa 2006. Sisällissodan laulut. Teoksessa *Sisällissodan pikkujättiläinen.* Toimittaneet Pertti Haapala & Tuomas Hoppu. Helsinki: WSOY. 425–440.

Liinamaa-Pärssinen, Hilja (toim.) 1914. *Lasten laulukirja. Nuottipainos.* Astoria, Oregon: Lännen Työväen Kustannusyhtiö.

Lindström, Varpu 1991. *Uhmattaret. Suomalaisten siirtolaisnaisten vaiheita Kanadassa 1890–1930*. Suomentanut Börje Vähämäki. Juva: WSOY.

Michigan Women Forward. Maggie Walz. https://miwf.org/timeline/maggie-walz/. (Linkki avattu 28.1.2020.)

Miettinen, Karri 2019. *Laulava Unioni. Tie vapauteen*. CD-levyn kansilehti.

Niemelä, Juha 1997. *Amerikka on työmaa. Amerikansuomalaiset laulut ja identiteetti 1900–1930.* Lisensiaatintyön käsikirjoitus. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.

Niemelä, Juha 2020. Henkilökohtainen tiedonanto 20.3.2020 & 25.3.2020.

Proletaarilauluja 1918. Duluth, Minnesota: Workers Socialist Publishing Co.

Raatajain lauluja 1920. Duluth, Minnesota: Workers Socialist Publishing Co.

Palkkaorjain lauluja 1925. Duluth, Minnesota: Workers Socialist Publishing Co.

Ranta, Kalle 2000. *Arpi korvassa ja sydämessä. Muistelmia ja mietelmiä myrskyisän vuosisatamme historian pyörteissä tuhlatusta elämästä*. Porvoo: WSOY.

Rantanen, Saijaleena 2017. Raittiusliikkeestä haalisosialismiin. Musiikin harrastustoiminnan muotoutuminen amerikansuomalaisissa siirtolaisyhteisöissä Yhdysvalloissa 1900-luvun vaihteessa. *Musiikki* 47 (3), 38–59.

Rantanen, Saijaleena 2019. Music and migration. John Rosendahl as a musical entrepreneur in the United States in the 1920s and early 1930s. Teoksessa *Transnational Finnish mobilities: proceedings of Finn Forum XI*. Toimittaneet Johanna Leinonen & Auvo Kostiainen. Turku: Siirtolaisuusinstituutti. 85–103.

Rantanen, Saijaleena 2020. Ylös naiset! Suomalaisten siirtolaisnaisten lauluissa soi toive tasa-arvoisesta tulevaisuudesta. *Rondo* 5/2020, 32–35.

Ross, Carl 1986. The feminist dilemma in the Finnish immigrant community. Teoksessa *Women who dared. The history of Finnish American women*. Toimittaneet Carl Ross & K. Marianne Wargelin Brown. St. Paul, Minnesota: Immigration History Research Center. 73–82.

Ross, Carl & Marianne K. Wargelin Brown 1986. Introduction. Teoksessa *Women who dared. The history of Finnish American women*. Toimittaneet Carl Ross & K. Marianne Wargelin Brown. St. Paul, Minnesota: Immigration History Research Center. x–xi.

Saunio, Ilpo 1974. *Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.

Saunio, Ilpo & Timo Tuovinen 1978. *Edestä aattehen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Helsinki: Tammi.

Sevander, Mayme 1993. *Red Exodus. Finnish-American Emigration to Russia*. Duluth: OSCAT.

Stammeier, Jenni 2019. *Suomalaiset junapummit. Kulkureita ja kerjäläisiä Amerikan raiteilla*. Jyväskylä: Docendo Oy.

Toiviainen, Lauri 2003. Maggie Walz perusti suomalaiskommuunin Drummondin saarelle. *Siirtolaisuus-Migration* 30 (3), 15–20. https://siirtolaisuus-migration.journal.fi/article/view/91767. (Linkki avattu 20.9.2020.)

Uusi Työväen laulukirja 1912. Kuudes uusittu painos. Hancock, Michigan: Työmies Kustannusyhtiön Kirjapaino.

Virtanen, Keijo 1986. Siirtolaisten kulttuuritoiminta. Osallistumismahdollisuuksia jokaiselle. Teoksessa *Suomen siirtolaisuuden historia III. Sopeutuminen, kulttuuritoiminta ja paluumuutto*. Toimittaneet Keijo Virtanen, Arja Pilli ja Auvo Kostiainen. Turku: Turun yliopisto. 145–208.

Virtanen, Keijo 2014. Finnish Identity in Immigrant Culture. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toimittanut Auvo Kostiainen. East Lancing: Michigan State University Press. 173–203.

Wargelin Brown, K. Marianne 1986a. The legacy of mummu's granddaughters. A brief history of feminism in Finland. Teoksessa *Women who dared. The history of Finnish American women.* Toimittaneet Carl Ross & K. Marianne Wargelin Brown. Minnesota: Immigration History Research Center. 14–40.

Wargelin Brown, K. Marianne 1986b. Three "founding mothers" of Finnish America. Teoksessa *Women who dared. The history of Finnish American women.* Toimittaneet Carl Ross & K. Marianne Wargelin Brown. Minnesota: Immigration History Research Center. 136–157.

Weidenhamer, Emily 2005. Disillusionment on the Grandest of Scales: Finnish-Americans in the Soviet Union, 1917–1939. GeoHistory. http://geohistory.today/finnish-americans-ussr-disillusionment/. (Linkki avattu 25.6.2020.)

Nuppu Koivisto

Kansanlauluja vai kupletteja?

Naisten lauluyhtyeet Suomessa 1890-luvulla

> Urkujensoitossa esiintyi kaksi oppilasta, jotka oikealla ja tyydyttävällä tavalla suorittivat tehtävänsä. Samaa voi sanoa naiskuorosta, jota harvinaista kyllä osittain johtivat naispuoliset oppilaat. Emme voi havaita tällaisen harjoitustyypin hyödyllisyyttä, sillä niin hedelmällistä kuin naisen työ on ollut ja on edelleen mitä erilaisimmilla musiikillisen taiteen osa-alueilla, näyttää meistä tahtipuikko naisen kädessä yhtä harmittomalta kuin puumiekka lapsen kädessä.[1]

Näin kommentoi *Hufvudstadsbladetin* arvostelija naisten kuoronjohtokykyä vuoden 1887 Helsingin musiikkiopiston julkista näytettä koskevassa kritiikissään. Vaikka laulaminen oli sivistyneistön ja keskiluokan naisille hyväksytympi itseilmaisutapa kuin monet instrumentaalimusiikin muodot, naisten

1 ”I orgelspel uppträdde tvenne elever, hvilka på ett korrekt och tillfredställande sätt löste sina uppgifter. Detsamma kan sägas om fruntimmerskören, hvilken egendomligt nog delvis leddes af qvinliga elever. Vi kunna ej inse nyttan af detta slag af öfning, ty så fruktbringande än qvinnans arbete varit och är på de mest olika områden inom den musikaliska konsten, synes oss dock taktpinnen i qvinlig hand lika oskyldig som träsabeln i barnets.” *Hufvudstadsbladet* 1.6.1887 (no 123) s. 2.

asema kuoronjohtajina ei ollut vielä vakiintunut.[2] Erityyppisten naisvoittoisten lauluyhtyeiden kiertuetoiminta oli – ylioppilaskuorojen ohella – silti Pohjoismaissa 1800-luvun loppupuolella vilkasta. Tärkeitä esiintyjiä olivat ennen kaikkea kapellimestari Selma Borg (s. 1838), laulaja Josefine Woldstedt (s. 1848) sekä muutama 1890-luvulla ”suomalaisen naiskvartetin” tai ”suomalaisen naiskvintetin” nimellä esiintynyt yhtye.[3]

Tässä artikkelissa tarkastelen pohjoismaisia, Suomen suuriruhtinaskunnassa esiintyneitä naisten lauluyhtyeitä 1870-luvulta 1890-luvulle. Vaikka aihetta on sivuttu sekä suomalaisessa että esimerkiksi ruotsalaisessa musiikintutkimuksessa, naiskvartettien ja -kvintettien historiaa ei ole kirjoitettu omana tarinanaan.[4] Erityistä huomiota kiinnitän yhtyeiden ohjelmistoon sekä esiintymispaikkoihin, jotka vaihtelivat juhlaja konserttisaleista varieteeteattereihin. Artikkelin keskiössä on kaksi 1890-luvulla sekä Suomessa että ulkomailla varieteeravintoloissa esiintynyttä lauluyhtyettä. Niiden vaiheita analysoin tapaustutkimuksenomaisesti.

Metodologisesti artikkeli nojautuu klassiseen mikrohistorialliseen perinteeseen, jossa menneisyyden ilmiöitä pyritään valottamaan uusin tavoin niin sanottujen ”epätyypillisten tyypillisyyksien” avulla.[5] Vaikka naisten lauluyhtyeistä ei ole säilynyt erillisiä, laajoja lähdekokoelmia tai henkilöhistoriallisia kokonaisuuksia, niiden toiminnan kokonaiskuvaa voi

2 Ks. esim. Öhrström 1987, 33–37, 187; Myers 1993, 124.

3 Borgista ks. esim. Koivisto 2016; Josefine Woldstedtista on lähivuosina ilmestymässä Susanna Välimäen osana *Sävelten tyttäret* -hanketta kirjoittama hakuteos-artikkeli. Niin Borg kuin Woldstedtkin ovat jääneet Suomen musiikin historian tutkimuksissa lähes kokonaan syrjään. Borgista ovat tosin kirjoittaneet suppeasti Margaret McFadden sekä Anders Myhrman. Ks. McFadden 1999, 205–208; 1993; Myhrman 1979.

4 Yleisesityksenä aiheesta ks. Hirn 1997, 95–99; Myers 1993, 124–141. Suuri osa Myersin listaamista naisten lauluyhtyeistä esiintyi myös Suomen kaupungeissa. Myers 1993, 139–141.

5 ”Poikkeuksellisista tyypillisyyksistä” ks. esim. Peltonen 1999, 28.

hahmottaa erilaisia tiedonmurusia kokoamalla. Koska naisten lauluyhtyeet liikkuivat muiden musiikkikokoonpanojen tapaan hanakasti yli valtiorajojen, niitä on myös tarkasteltava osana aikakauden kulttuuriviennin verkostoja. Transnationaalisuuden tutkimusperinteen hengessä tuon esille sitä, miten naiskvartetit tai -kvintetit muokkasivat omalta osaltaan mielikuvia pohjoismaisuudesta tai suomalaisuudesta.[6]

Lähdeaineistoni koostuu pääasiassa sanoma- ja aikakauslehdistä.[7] Arvokasta taustatietoa Helsingin huvielämään liittyen on tarjonnut lisäksi *Affischen*-pienpainatelehti 1870-luvulta.[8] Kiertäviä naiskvartetteja ja -kvintettejä ei ole Suomessa aikaisemmin juuri tutkittu, vaikka laulukulttuuri on muutoin herättänyt akateemista kiinnostusta runsaasti.[9] Aihetta ovat kuitenkin sivunneet musiikin ja huvielämän historioitsijat – etunenässä 1800-luvun huvikulttuurin kartoittamisessa perusteellisen pohjatyön tehnyt Sven Hirn.[10] Ruotsissa 1800- ja 1900-lukujen naisorkestereita tarkastellut Margaret Myers on sisällyttänyt väitöskirjaansa jonkin verran tämän tutkimuksen kannalta erityisen arvokasta tietoa naisten lauluyhtyeistä.[11]

---

6 Transnationaalisuudesta ks. esim. Vertovec 2009; Pernau 2011. Käsitettä on aiheellisesti kritisoitu monista näkökulmista, mutta esittävien taiteiden ylirajaisten verkostojen tutkimuksessa sitä on mahdollista hyödyntää edelleen hedelmällisillä tavoilla. Ks. esim. Laakkonen 2018.

7 Lehtiaineistoa on käytetty ennen kaikkea Kansalliskirjaston Historiallinen sanomalehtikirjasto- ja Doria-tietokannoista.

8 *Affischen*-lehti (1873–1874, 1875–1876, 1878–1879 ja 1893–1894) on saatavilla Kansalliskirjaston pienpainatekokoelmasta (Weckströmin kokoelma X). Lauluyhtyeiden jäsenten elämänvaiheiden kartoittaminen vaatisi tietysti laajaa arkistotyötä eri puolilla Suomea. Se ei ole kuitenkaan tämän artikkelin puitteissa osoittautunut työekonomisista syistä mahdolliseksi.

9 Ks. esim. Hautsalo & Rantanen 2015.

10 Ks. erityisesti Hirn 1997, 95–99. Varieteeravintoloiden lauluohjelmistosta ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003, 214–216.

11 Myers 1993, 124–141.

Pohjoismaiset naisten lauluyhtyeet

Kiertävä, kansan- ja ylioppilaslaulujen pohjalta kumpuava yhtyetoiminta alkoi Skandinaviassa jo 1850-luvulla ja Keski-Euroopassa vielä aikaisemmin.[12] Sen varhaisvaiheen kenties tunnetuimpana edustajana voitaneen pitää Ruotsin osalta August Jahnkea (1821–1890), joka johti menestyksekkäästi luotsaamiansa ”kvartettilaulajia” erinäisillä ulkomaankiertueilla.[13] Sven Hirnin tutkimukset osoittavat, että nämä ruotsalaiset yhtyeet suuntasivat matkojansa Suomen alueelle jo 1850- ja 1860-luvuilta alkaen.[14]

Sanomalehtiaineistojen perusteella ilmiö oli jo 1870-luvulla vakiintunut Suomeen. Kotoperäistä lauluyhtyetoimintaa edustivat esimerkiksi ylioppilaiden lauluyhtyeet, jotka keräsivät 1850-luvun lopulla rahaa konserteillaan oman ylioppilastalonsa rakentamiseen.[15] Seurueita saapui kuitenkin Suomeen runsaasti myös muualta Skandinaviasta. Maassa esiintyi pääsääntöisesti joka vuosi jokin ruotsalainen lauluryhmä, joskus jopa useampia.[16] Suomessa tosin kiersivät vuodesta toiseen lähinnä samat yhtyeet, joista kuuluisin lienee H. Luttemanin johtama niin sanottu Luttemanin kvintetti.[17] Konsertit olivat

12 Ks. esim. Hirn 1997, 95 ja Myers 1993, 125.

13 Jahnkesta ks. Hirn 1997, 95 ja 98. Suomalaisissa lehdissä tämän tyyppisiin yhtyeisiin viitataan yleensä termeillä ”qvartettsångarne” tai ”nationalsångarne”. Kvartetin käsite oli tässä yhteydessä hyvin joustava: sellaisessa saattoi laulaa viisi, kuusi tai jopa kahdeksan jäsentä. Esimerkiksi Luttemanin kvintetistä saatettiin hyvinkin käyttää kvartetti-termiä. Ks. esim. *Hufvudstadsbladetin* artikkeli 19.8.1879 (no 191) s. 4.

14 Hirn 1997, 95.

15 Ylioppilaskvartetin ohjelmat 15. ja 18.5.1858, *Hereditas culturalis* -tietokanta, Åbo Akademi. Ks. myös Hirn 1997, 95–96.

16 Ks. esimerkiksi *Hufvudstadsbladetin* huvi-ilmoitukset 1870–1879. Vuonna 1879 Suomeen eksyi esiintymään myös virolainen ”kansalliskvartetti”, joskin sen leima oli ainakin lehdistössä melko kuriositeetinomainen. *Hufvudstadsbladet* 10.10.1879 (no 236A) s. 2.

17 Luttemanin kvintetistä tarkemmin ks. Hirn 1997, 98–99 ja 152–153.

sanomalehtikritiikeistä ja -artikkeleista päätellen paikallisen yleisön suosiossa.

Ruotsalaisten lauluyhtyeiden konsertit painottuivat suuriin kaupunkeihin. Kiertuetahti oli kova: yhtyeet pitivät usein muutaman konsertin kaupunkia kohden ja ne saattoivat pistäytyä esimerkiksi Helsingissä oleskellessaan Hämeenlinnassa tai Porvoossa yhden päivän konserttimatkalla.[18] Kiertuekohteessa esiinnyttiin yleensä paikallisella Seurahuoneella tai muussa sivistyneistön suosimassa konserttitilassa.

Vaikuttaa siltä, että ruotsalaisilla lauluyhtyeillä oli Suomessa kiertäviä varieteeseurueita tai vaikkapa ravintolaorkestereita korkeampi sosiaalinen status. Esimerkiksi Helsingissä ruotsalaislaulajat pitivät usein konsertteja Yliopiston juhlasalissa tai Ylioppilastalolla.[19] Tähän lienee vaikuttanut pitkälti yhtyeiden repertuaari, joka oli nationalistisesti värittynyttä: keskiössä olivat kansan- ja ylioppilaslaulut, esimerkiksi Bellmanin, Wennerbergin ja Södermanin teokset. Joukosta löytyi toki myös saksalaisperäistä kuoro-ohjelmistoa ennen kaikkea Franz Abtin

18 Esimerkiksi edellä mainittu Luttemanin kvintetti teki elokuussa 1879 Helsingissä konsertoidessaan pikavierailun Porvooseen. *Hufvudstadsbladet* 19.8.1879 (no 191) s. 1.

19 Legenda kertoo, että kun entinen varieteediiva Jenny Spennert antoi Helsingissä ensimmäisen laulukonserttinsa vuonna 1908, kaupungin seurapiirirouvat pohtivat, oliko hän aikeissa tanssia tässä arvokkaassa paikassa (”tänker hon dansa i solennitetssalen?”). Tarinan todenperäisyys on luonnollisesti kyseenalainen, mutta anekdootti kuvastaa osuvasti juhlasalin vakavahenkistä asemaa Helsingin konserttikulttuurissa. Samasta seikasta kertoo myös helsinkiläisyleisön kummeksuva suhtautuminen afrikkalaisamerikkalaisen Fisk Jubilee Singers -yhtyeen esiintymiseen Yliopiston juhlasalissa: vaikka arviot olivat myönteisiä, esiintyjiä pidettiin heidän ihonvärinsä vuoksi sopivampina esiintymään varieteessa kuin arvokkaassa konserttitilassa. Spennert 1946, 122; Hirn 1997, 169.

laulujen muodossa.[20] Jotkin yhtyeet suosivat esiintymisissään kansallispukuja (*nationaldrägter*).[21]

Vaikka pääosa Suomessa toimineista ruotsalaisista ”kansallislaulajista” oli miehiä, maata kiersi jo 1870-luvulla muutama naisten lauluyhtye, joiden kaikkien nimi oli joko ”svenska damqvartetten” tai ”nya svenska damqvartetten” (ks. Taulukko 1). Kyseiset yhtyeet olivat suosittuja myös kotimaassaan 1870-luvulla, ja ne tekivät myös laajoja Ruotsin-kiertueita.[22] Trendin huomasi myös *Hufvudstadsbladetin* Tukholman-kirjeenvaihtaja, joka raportoi aiheesta vuonna 1879 seuraavasti: ”Taiteilijoita ei kasva puissa, mutta aloittelijoita löytyy kuin sieniä sateella. Ilmiö, joka tässä suhteessa täytyy ottaa huomioon, on nykyisin muodostettavien ja ulkomailta onneaan etsivien naiskvartettien suuri määrä.”[23] Kuten kommentin rivien välistä voi lukea, naiskvartettien vastaanotto oli sukupuolittavaa ja ajoittain väheksyvääkin.

20 Hyvänä esimerkkinä Abtin suosiosta sekä muutoinkin kvartettien ohjelmistoista ks. ”svenska nationalsångarne” F. Wennströmin E. Rosénin, F. Lagerholzin, A. Hökenbergin, F. Chavén ja G. Kindludhin konserttiohjelma 4.5.1875. *Hufvudstadsbladet* 2.5.1875 (no 100) s. 4.

21 Ks. esim. *Affischen*-lehden juttu eräästä ruotsalaisesta naiskvartetista 29.3.1874.

22 *Hufvudstadsbladet* 11.6.1879 (no 133A) s. 2 ja 17.8.1879 (no 190) s. 2.

23 ”Konstnärer vexa icke på träd, men adepter uppstå som svampar ur jorden. En företeelse, som i det hänseendet bör beaktas, är mängden af damqvartetter, som numera bildas och i utlandet söka sin lycka.” *Hufvudstadsbladet* 11.6.1879 (no 133A) s. 2.

Nimi	***Vuosi***	***Kaupunki***
Jahnkes Damqvartett	*1870*	*Helsinki, Turku*
Danskt sångsällskap	*1870*	*Tampere*
Svenska damqvartetten	*1871–1872*	*Vaasa, Pori, Turku, Helsinki, Viipuri*
Nya svenska damqvartetten (1)	*1875*	*Uusikaupunki, Naantali, Helsinki, Tampere, Viipuri, Lappeenranta, Mikkeli, Joensuu*
Nya svenska damqvartetten (2)	*1877*	*Helsinki, Tampere*
Svenska damqvartetten	*1887*	*Helsinki*
Skandinaavinen naiskvartetti	*1889*	*Helsinki, Tampere*
Svenska damsextetten Brohman(-Pöttinger)	*1889, 1891*	*Helsinki*
Wasateaterns damsextett	*1889*	*Helsinki*
Kungl. Opera Damqvartetten från Stockholm	*1892*	*Helsinki*
Finska damqvartetten[24]	*1891–1892*	*Turku, Pori, Vaasa, Oulu, Mikkeli, Tampere, Kuopio, Helsinki*
Finska damqvintetten "Suomi"	*1895–1896*	*Porvoo, Helsinki, Turku, Pori*
Finska damqvartetten "Suomi" (joht. Elise Littson)	*1899*	*Pori, Turku*

Taulukko 1. Suomessa esiintyneet (skandinaaviset) naisten lauluyhtyeet 1870–1894. Lähde: Historiallinen sanomalehtikirjasto.

24 Tämä yhtye esiintyi suomalaisten sanomalehtien tietojen mukaan myös Tallinnassa ja Tartossa.

Nais- ja miesyhtyeiden toiminta oli 1870- ja 1880-luvuilla pitkälti yhteneväistä kiertueiden, konserttipaikkojen ja ohjelmiston suhteen. Naisyhtyeiden repertuaarissa esiintyi kuitenkin keskimääräistä vähemmän esimerkiksi sotimiseen, yli-oppilaselämään tai ryypiskelyyn keskittyviä kappaleita kuten Bellman-lauluja.[25] Sen sijaan lehtiarviot ja puffit eli ennakkoon julkaistut mainostekstit olivat naisyhtyeiden osalta 1870- ja 1880-luvuilla hyvin niukkasanaisia, joskin pääosin positiivissävyisiä, eikä kirjoittelussa näy juuri sukupuolittuneita eroja.[26] Sama tasapuolisuus ei Suomen 1860–1880-lukujen sanomalehtien musiikkikritiikkiä tutkineen Jukka Sarjalan väitöskirjan perusteella ulottunut naisten musiikilliseen toimintaan yleensä.[27] Kuvaavaa onkin, että esimerkiksi *Uuden Suomettaren* nimimerkki Cis – säveltäjä ja musiikkitieteilijä Ilmari Krohn – kommentoi vielä vuonna 1892 ”Suomalaisen naiskvartetin” konserttia seuraavasti: ”Laajalle näkyy säveltäjissä ja yleisössä levinneen käsitys naisköörin alemmasta arvosta miesköörin suhteen. Viime aikoina on kuitenkin vähän vapauduttu tuommoisesta yksipuolisuudesta. Brahmsin ihastuttavat laulut varsinkin ovat olleet tienviittoina toiseen suuntaan.”[28]

Myös Suomessa alettiin 1890-luvun alussa puuhata oman naiskvartetin perustamista. Ensimmäisen kiinnostavan esimerkin tästä tarjoaa yllä mainittu suomalainen naiskvartetti eli Finska damqvartetten, johon kuuluivat Sofie Bonnevie (o. s. Strömer), Ellen Hirvinen, Karin Hynén ja Anna Sarlin.[29] Yhtye

25 Moraalikysymyksistä ja 1800-luvun musisoivien porvarisnaisten repertuaarivalinnoista ks. esim. Öhrström 1987, 27; Scott 1994.

26 Tyyppiesimerkkinä ks. *Hufvudstadsbladet* 24.7.1875 (no 168) s. 2.

27 Sarjala 1994, 243.

28 *Uusi Suometar* 30.1.1892, (no 24), s. 3; ks. myös *Uusi Savo* 7.5.1892 (no 54) s. 2. Suomalaisen naiskvartetin ohjelmistoon kuului kansanlaulujen ja pohjoismaisten säveltäjien ohella nimenomaan Brahmsia. Ks. esim. *Uusi Suometar* 31.1.1892 (no 25) s. 1.

29 Yhtyeen perustamisesta raportoivat lehtiartikkelit ilmoittavat Karin Hynénin tilalle tunnetun laulunopettaja Rosina Tengénin. Ks. esim.

perustettiin vuonna 1891, jolloin se lähti ensi töikseen kiertueelle Länsi-Suomen kaupunkeihin. Kvartetin toiminta jatkui ainakin seuraavan vuoden loppuun asti.[30] Syksyllä 1892 yhtye teki jopa kiertueen Tallinnaan ja Tarttoon, joissa se saavutti menestystä.[31] Kvartetin jäsenet olivat koulutettuja säätyläisnaisia. Ryhmää johtanut Bonnevie oli lisäksi oopperalaulaja Emmy Achtén (o. s. Strömer) sisar, siis Aino Acktén ja Irma Tervanin täti.[32] Ohjelmisto sisälsi runsaasti suomalaista ja pohjoismaista musiikkia – etenkin kansanlauluja, jotka oli sovitettu kvartettikokoonpanolle.[33] Kyseessä oli aikakaudelle tyypillinen, ruotsalaisen mallin mukainen naiskvartetti.

Vaikka naiskvartetti- ja kvintettitoiminta jäi 1800-luvun loppupuolen Suomessa vähäiseksi, ainakin kaksi suomalaisnaista oli aktiivisesti mukana ”ruotsalaisten” naiskvartettien toiminnassa. Kyse on molemmissa tapauksissa urbaanista sivistyneistöstä: varakkaan kokkolalaisen kauppiaan tyttärestä Selma Borgista (s. 1838) sekä professoriperheeseen syntyneestä Josefine Woldstedtista (1848–1913).[34] Viimeksi mainittu osallistui

---

Hufvudstadsbladet 24.4.1891 (no 109) s. 2. Tengén ei kuitenkaan konsertti-ilmoitusten perusteella osallistunut yhteenkään kvartetin esitykseen. Arvoitukseksi jää, oliko kyse toimittajien erheestä vai muuttuiko kvartetin kokoonpano sen lähtiessä kiertueelle.

30 Yhtye esiintyi ilmoitusten perusteella ainakin vuosien 1891–1892 aikana ainakin Turussa, Porissa, Vaasassa, Oulussa, Mikkelissä, Tampereella ja Helsingissä sekä lisäksi Kuopion ja Turun laulujuhlilla. Arvostelut olivat pääosin kiittäviä. Ks. esim. nimimerkki H–a:n juttu *Vasabladetissa* 17.6.1892 (no 49) s. 2; *Åbo Underrättelser* 20.6.1892 (no 165) s. 1.

31 *Vasabladet* 3.12.1892 (no 97) s. 2, *Uusi Suometar* 18.11.1892 (no 269) s. 3. Margaret Myers mainitsee yhtyeen esiintyneen myös Ruotsissa. Myers 1997, 140.

32 Bonneviesta ks. *Biograafisia tietoja Suomen naisista eri työaloilla* 1896, 20 sekä Krohn 1927. Yhtyeen jäsenten korkeasta koulutustaustasta ks. *Lounas* 12.6.1891 (no 45) s. 3.

33 Ks. esim. *Vestra Finland* -lehdessä julkaistu konserttiohjelma 10.6.1891 (no 45) s. 1.

34 Selma Borgista tehty sukuselvitys löytyy Sibelius-museon arkistoaineistojen yhteydestä. Borgin elämää olen tarkastellut yksityiskohtaisemmin

lehtimainintojen perusteella lyhyen aikaa erään Nya svenska damqvartetten toimintaan tammikuusta 1879 alkaen, kun hänet otettiin yhtyeeseen avioliiton vuoksi yhtyeestä vetäytyneen Augusta Ekenbergin tilalle.[35] Selma Borgin ura sen sijaan oli vähemmän konventionaalinen. Hän toimi ensisijaisesti The Swedish Ladies' Vocal Quartet -nimisen yhtyeen organisaattorina Yhdysvalloissa, mutta johti tarvittaessa myös suurta orkesteria omissa luentokonserteissaan.[36]

Suomalaiset lauluyhtyeet varieteealalla

Varsin erilaisen esimerkin naisten lauluyhtyetoiminnasta 1890-luvulla tarjoaa Finska damqvintetten Suomi -yhtye. Se esiintyi Helsingin Seurahuoneella, Porvoossa, Turussa ja Porissa syksyllä 1895 ja suuntasi jälkeenpäin varieteekiertueelle Pietarin kautta Saksaan sekä Itävaltaan, joissa yhtyeen konserttien järjestämisestä sekä mainonnasta huolehti impressaari Julius Hansson.[37] Merkillepantavaa on, että Helsingissä kvintetti kon-

---

Musiikin Suunnassa. Koivisto 2016.

35 Ruotsalaisen *Lindesbergs allehanda* -lehden mukaan Ekenberg aikoi avioitua Suomessa ”erään herra Walter Ekelundin kanssa” (”[...] i Finland ingå i äktenskap med en herr Walter Ekelund”). *Lindesbergs allehanda* 31.1.1879 (no 5) s. 2.

36 Borg johti konsertteja muun muassa 10.12.1878 New Yorkin Chickering Hallissa, 16.5.1879 Bostonin Music Hallissa ja 11.2.1879 Providencen Music Hallissa. Ks. Koivisto 2016 sekä Borgin leikekirja ja muut lehtileikkeet sekä konserttiohjelmat 1870- ja 1880-luvuilta, jotka ovat säilyneet Turun Sibelius-museossa.

37 *Aftonposten* 20.9.1895 (no 145) s. 3. Samassa jutussa huhuttiin, että kvintetti oli saanut esiintymispyyntöjä Amerikasta saakka. Marraskuussa 1895 ilmestyneessä jutussa yhtyeen mainitaan esiintyneen Tallinnassa, mutta ainakaan suomalainen lehdistö ei seurannut sen kiertuetta pitemmälle. Vuoden 1896 syksyllä kvintetti esiintyi Venäjän- ja Saksan-kiertueensa jälkeen Helsingin sairas- ja hautausapukassan hyväksi järjestetyssä iltamassa. Marraskuun konsertista ks. *Aftonposten* 8.11.1895 (no 187) s. 3; Venäjän- ja Saksan-kiertueesta ks. *Hufvudstadsbladet* 25.10.1896 (no

sertoi Seurahuoneen varieteessa yhdessä kuplettilaulajien, ”serpentiinitanssijattarien” ja venäläisen Lusinski-balettiseurueen kanssa.[38] Lehtitietojen mukaan kvintettiin kuuluivat neidit P. Lindeblad (1. sopraano), Lydia Jedischeff (1. sopraano), D. Breilin (2. sopraano), Z. Wallenius (1. altto) ja Maria Höjlund (2. altto).[39] Tämän yhtyeen toiminnasta ei muutamien ilmoitusten sekä pääasiallisesti kannustavien lyhyiden arvioiden lisäksi juuri ole jäänyt muita jälkiä kuin *Program-bladetissa* julkaistu haaveellinen mainoskuva (ks. Kuva 1).

Kysymys oli kuitenkin mitä luultavimmin pikkuporvaris-, työläis- ja käsityöläistaustaisista laulajista, jotka ansaitsivat elantonsa musiikilla. Maria Höjlund ja Lydia Jedischeff esiintyivät tiettävästi Turun teatterissa Ernst Ahlbomin seurueen operettinäytännöissä keväällä 1897.[40] Höjlund kuului jo 1890-luvun alussa Helsingin Työväenyhdistyksen laulukuntaan ja esiintyi sekä *Arbetets Vänner* -yhdistyksen että Helsingin nuorisoseuran tilaisuuksissa.[41] Vaikuttaa siltä, että myös Jedischeff konsertoi sisaruksineen laulutriona keväällä 1899 *Arbetets vänner i Sörnäs* -yhdistyksen tilaisuudessa.[42] Tältä pohjalta on pääteltävissä, että ainakin Jedischeffin ja Höjlundin perhetausta tuskin oli ylemmässä keskiluokassa tai sivistyneistössä.

---

291) s. 6; *Aftonposten* 23.10.1896 (no 247) s. 1. Lisäksi ks. *Program-bladet* 15.9.1895 (no 7) s. 4; *Borgå Nya Tidning* 27.9.1895 (no 110) s. 1; *Åbo Tidning* 3.10.1895 (no 268) s. 1; *Björneborgs Tidning* 15.10.1895 (no 81) s. 3; *Hufvudstadsbladet* 21.9.1895 (no 256) s. 3; *Nya Pressen* 21.9.1895 (no 255) s. 2.

38 Ks. esim. *Program-bladet* 25.9.1895 (no 11) s. 4.

39 Ks. esim. *Borgå Nya Tidning* 25.9.1895 (no 109) s. 1 ja 2.10.1895 (no 112) s. 1; *Aftonposten* 20.9.1895 (no 145) s. 3.

40 Ernst Ahlbomin seurueen teatteriohjelmat, *Hereditas culturalis* -tietokanta, Åbo Akademi.

41 *Uusi Suometar* 31.3.1892 (no 75) s. 3; 6.4.1893 (no 78) s. 3; 11.4.1895 (no 84) s. 3; 5.4.1898 (no 78) s. 3; 5.1.1900 (no 4) s. 4; *Työmies* 4.1.1899 (no 3) s. 4.

42 *Hufvudstadsbladet* 4.4.1899 (no 90) s. 5.

Kuva 1. Finska damqvintetten herätti huomiota esiintyessään syksyllä 1895 Helsingin Seurahuoneen varieteessa. Yhtyeen jäsenistä julkaistiin jopa mainosvalokuva Program-bladet-lehdessä. Kuvalähde: Program-bladet 25.9.1895 (no 11) s. 4.

Mainoskuvan perusteella kvintetin julkisuuskuva ei juuri eronnut muista aikakauden naisyhtyeistä – niin laulukvarteteista kuin naisten salonkiorkestereistakaan – juhlavine valkoisine asuineen.[43] ”Suomalaisen naiskvintetin” esiintymisiin liittyivät tyypilliseen tapaan kansanlaulut sekä Suomen kansallisväreihin punaiseen ja keltaiseen soinnutetut ruusukkeet.[44] Esiintymispaikkojen osalta yhtyeen profiili poikkesi kuitenkin 1890-luvun alun ”suomalaisesta naiskvartetista”, joka tuskin olisi jäsentensä sosiaaliluokasta johtuen esiintynyt

43 *Program-bladet* 25.9.1895 (no 11) s. 4. Arvioista ks. esim. *Åbo Underrättelser* 1.10.1895 (no 266) s. 2.

44 *Päivälehti* 15.9.1895 (no 214) s. 3 ja *Åbo Tidning* 3.10.1895 (no 268) s. 2.

varieteetilaisuuksissa.[45] Toisaalta *Aftonposten* mainitsi kvintetin valmentajina arvostetut musiikkimiehet Alarik Ugglan ja Ernst Schnéevoigtin.[46]

Myös vuodelta 1899 löytyy mainintoja samannimisestä yhtyeestä (Finska damqvartetten Suomi), jonka seitsemänhenkinen jäsenistö kiersi kesällä 1899 Pohjoismaita ja jonka huhuttiin esiintyneen itsellensä Ruotsin kuninkaalle.[47] Lehtijuttujen perusteella ei ole täysin selvää, oliko kysymyksessä sama yhtye, joka esiintyi jo vuosina 1895–1896: jäsenten nimiä ei mainita. Joka tapauksessa kvartetti toimi monilta osin samoin periaattein. Esimerkiksi esiintymisasu oli konsertin ensimmäisellä puoliskolla pitkä valkea puku, johon oli tällä kertaa kiinnitetty sinivalkoinen ruusuke. Ruotsin konserttiensa toisella puoliajalla laulajat esiintyivät kansallispuvuissa, joihin kuuluivat ”matalat, keltaiset nahkapieksut, jotka edelleen paransivat Pohjanlahden toista puolta edustavien naisten tekemää vaikutusta”.[48] Ohjelmisto koostui jälleen kerran tyypillisesti suomalaisista kansanlauluista.[49]

Yhtyeen kiertuemanagerina esiintyi Helsinkiin asettunut saksalaissyntyinen tanssipedagogi Elise Littson.[50] Impressaaritaustaa hänellä oli jo entuudestaan. 1890-luvun puolivälissä

45 Sven Hirn tulkitsee virheellisesti, että kyse olisi tässä yhteydessä ollut samasta Finska damqvartettenista kuin vuonna 1891. Ks. Hirn 1997, 147. Lehtiaineisto todistaa kuitenkin, että Seurahuoneella esiintyi eri kokoonpano.

46 *Aftonposten* 14.9.1895 (no 140) s. 3; 20.9.1895 (no 145) s. 3; *Päivälehti* 15.9.1895 (no 214) s. 3.

47 Ks. esim. *Vasabladet* 22.7.1899 (no 87) s. 3; *Suupohjan Kaiku* 14.9.1899 (no 107) s. 2; *Hämäläinen* 2.8.1899 (no 61) s. 2; *Uusimaa* 13.9.1899 (no 106) s. 2 ja *Uusi Aura* 23.6.1899 (no 143) s. 1.

48 ”[Till drägterna] höra låga, gula läderpjexor, som ytterligare förhöja intrycket af kvinliga representanter från andra sidan Bottnen.” *Vasa-Posten* 28.7.1899 (no 60) s. 3. Myös tämä yhtye on mainittu Myersin naiskvartettilistassa. Myers 1993, 140.

49 *Vasa-Posten* 28.7.1899 (no 60) s. 3.

50 Littsonista ks. Hirn 1982, 81–82, 123.

Littson nimittäin organisoi Jenny Spennertin ja erään toisen Ruotsalaisen Teatterin tanssijattaren esiintymiskiertueen Tallinnasta Odessaan. Varieteeteattereissa esitettyyn ohjelmanumeroon kuului ”espanjalaisia tansseja ja [romani]tansseja, tirolilaistansseja, hollantilainen puukenkätanssi sekä lystikäs pieni kohtaus Pierrot’n ja Pierretten hahmoissa.”[51] Sittemmin varietee- ja oopperauralle päätynyt Spennert muistelee kiertueelämän karuja oloja seuraavasti:

> [Tallinnassa] asuimme yksinkertaisessa […] hotellissa lähellä teatteria kaikki kolme samassa huoneessa. […] Pitkillä junamatkoilla matkustimme aina kolmannessa luokassa ja meillä oli eväät mukanamme: hapanlimppu ja makkara. Täti Littson leikkasi limpun ja laittoi palan makkaraa päälle. Tämä oli ainoa, mitä saimme syödäksemme koko päivänä. Joskus kun juna pysähtyi jollekin asemalle, saimme ostaa lasillisen höyryävän kuumaa teetä, jota tarjoiltiin samovaareista ravintolan tiskiltä.[52]

Vaikka ”suomalaisen naiskvartetin” kiertueesta ei ole säilynyt muistelmia, on todennäköistä, että kiertue sujui samantapaisessa hengessä. Spennertin mukaan Littsonin kanssa tehtyyn esiintyjäsopimukseen kuului myös niin sanottu ”supeeraaminen” eli velvollisuus viihdyttää yleisöön kuuluneita herroja illallisen merkeissä näytännön jälkeen.[53] Käytäntö oli

51 ”[…] spanska danser och [romernas] danser, tyrolerdanser, en holländsk dans med träskor samt en lustig liten sken med Pierrot och Pierrette.” Spennert 1946, 43.

52 ”Vi bodde i ett enkelt […] hotell inte långt från teatern, alla tre i samma rum. Under de långa tågresorna åkte vi alltid tredje klass och hade vägkost med oss: en sur limpa och en korv. Tant Littson skar av limpan och lack en korvbit på. Det var allt vi fick oss till […] på hela dagen. Ibland när tåget stannade vid någon station, fick vi köpa ett glas rykande hett te, som serverades ur samovarer på restaurangdisken.” Spennert 1946, 43–44. Sitaatti käännöksineen on julkaistu myös väitöskirjassani. Koivisto 2019, 65.

53 Spennert 1946, 43.

varieteealalla yleinen, ja Spennert mainitseekin sen kuuluneen esimerkiksi Pietarin merkittävän Aquarium-teatterin tapoihin.[54] Littson kuitenkin esiintyi nuorten neitien esiliinana illallisilla ja vahti tarkasti, että nämä palasivat yöksi majapaikkaansa ilman miesseuraa.[55]

Varieteekulttuurin lauluyhtyetoiminta ei rajoittunut Suomen kaupungeissa pelkästään paikallisiin yhtyeisiin, vaan 1890-luvun lopun suomalainen naiskvartetti ja -kvintetti perustettiin epäilemättä eurooppalaisten esikuvien pohjalle. Esimerkiksi kapellimestari Gothov-Grünecken johtama lauluyhtye Wiener Soubretten-Ensemble (Kuva 2), joka mainosti saksalaisessa varieteealan *Der Artist* -ammattilehdessä jo 1880-luvulla, esiintyi useita kuukausia Helsingin Seurahuoneella syksyllä 1893.[56] Yhtyeen ohjelmisto koostui aikakaudelle tyypillisestä salonkimusiikista, muun muassa lukuisia Carl Michael Ziehrerin valsseista, marsseista ja polkista.[57] Lisäksi laulajat esittivät huomattavan paljon wieniläisiä lauluja sekä kapellimestarin säveltämiä teoksia. Tässä suhteessa Wiener Soubretten-Ensemble muistutti huomattavasti niin sanottuja ”wieniläisiä naisorkestereita” (*Wiener Damenkapellen*), joista kehkeytyi 1890-luvun eurooppalainen muoti-ilmiö.[58]

54 Spennert 1946, 101–102. Spennert mainitsee välttyneensä tältä velvollisuudelta itse, sillä hänen sopimuksensa oli organisoitu Pariisin kautta, ei suoraan Pietarista käsin. Aquariumin johto ei hänen kertomansa mukaan suhtautunut asiaan suopeasti.

55 Spennert 1946, 43.

56 *Program-Bladet* 19.11.1893 (no 21) s. 1.

57 Ks. *Program-bladetissa* 15.11.1893–10.12.1893 julkaistut konserttiohjelmat; *Helsingfors Aftonblad* 15.11.1893 (no 125) s. 2 ja *Program-bladet* 10.12.1893 (no 30) s. 4. Ziehrer (1843–1922) työskenteli tanssiorkesterin kapellimestarina ja sävelsi muun muassa lukuisia valsseja. Ks. esim. Rubey: ”Ziehrer, Carl Michael”, *Österreichisches Musiklexikon*.

58 Olen väitöskirjassani tarkastellut naisten salonkiorkestereita Suomessa lähemmin. Ks. Koivisto 2019.

Kuva 2. Ludvig Gothov-Grünecken johtama Wiener Soubretten-Ensemble vieraili Helsingissä syyskaudella 1893. Kuvalähde: Program-bladet 19.11.1893 (no 21) s. 1.

Lehtitietojen puitteissa jää tosin hiukan hämäräksi, oliko kyse pelkästä lauluyhtyeestä, jolla oli ulkopuolinen säestys, vai sekä laulu- että soittoseurueesta. Ensimmäinen vaihtoehto vaikuttaa uskottavammalta, sillä lehdet eivät hiisku naisten mahdollisesta soitosta sanaakaan ja termi ”soubrette” viittaa ooppera- sekä teatterimaailmaan.[59] Toisaalta yhtaikainen laulaminen ja soittaminen oli yleistä myös myöhemmässä naisorkesteritoiminnassa, eivätkä lehdet mainitse erillistä säestysyhtyettä. Yhtyeen johtajana toimi joka tapauksessa wieniläinen säveltäjä

59 Jander & Harris 2001. *Der Artist* -lehdessä yhtyettä mainostettiin vuosina 1885–1887 ”wieniläisinä valssilaulajina” (*Wiener Walzer-Sängerinnen*), jotka esittivät ”kansanomaisia wieniläiskonsertteja” (*Wiener volksthümlichen Concerte*). Tästä syystä en ole käsitellyt Gothov-Grünecken yhtyettä myöskään väitöskirjassani.

Ludvig Gothov-Grünecke, jonka teoksia ensemble myös ahkerasti esitti.[60]

Kansallis-paikallisen ohjelmiston ja julkisuuskuvan sekä kansainvälisten toimintamallien ristipaine näkyy sekä Gothov-Grünecken yhtyeen että 1890-luvun lopun suomalaisen naiskvartetin ja -kvintetin tapauksissa. Kysymyksessä oli aikakauden varieteealalle tyypillinen ristiriita. Yhtäältä kokoonpanot omaksuivat nationalistisia markkinointikeinoja yleisöä houkutellakseen, toisaalta ne toimivat kansainvälisen huviteollisuuden ehdoilla ja kiersivät jatkuvasti maailmaa.[61] Samoin kuin varhaisemmat suomalaiset naiskvartetit, myös varieteealan ”suomalaiset” lauluyhtyeet olivat pohjimmiltaan tuontitavaraa muualta Euroopasta.

Yhteenveto

”Suomalaisten” naiskvartettien ja -kvintettien tarkastelu osoittaa, että naisten lauluyhtyetoiminta oli 1800-luvun lopun Suomessa sosiaalihistoriallisesti kirjavaa. Merkittävä osa yhtyeistä konsertoi arvokkaissa konserttisaleissa, jotkut taas varieteessa chansonettilaulajien, koomikoiden ja eläintenkesyttäjien joukossa. Korkeamman profiilin lauluyhtyeiden toimintaan osallistuivat myös säätyläisnaiset. Konserttisalin ja varieteeravintolan välillä vallitsi kuitenkin selkeä sosiaalinen raja.

Toisaalta kaikkien suomalaisten ja ruotsalaisten naisten lauluyhtyeiden ohjelmistoissa ja esiintymistavoissa on havaittavissa kansallismielisiä piirteitä. Niitä hyödynnettiin konserttimainonnassa sekä kotimaassa että ulkomaankiertueilla. Suomessa nationalistisesti sävyttyneellä profiililla vedottiin

60 Ks. esim. *Helsingfors Aftonblad* 15.11.1893 (no 125) s. 2; *Program-bladet* 10.12.1893 (no 30) s. 4.

61 Olen käsitellyt varieteealan markkinointitaktiikoita tarkemmin väitöskirjassani. Koivisto 2019, 211–241.

muodikkaaseen kansallisuusaatteeseen, muualla Euroopassa se puolestaan loi esiintymisiin eksotiikkaa. Kokoonpanon ja kiertuetoiminnan periaatteet haettiin kuitenkin yleiseurooppalaisista trendeistä, vaikka repertuaari ja puvut olivat suomalaisia aina pieksuja myöten. Samat linjat näkyvät myös naisten salonkiorkesteritoiminnassa, jonka puitteista tosin löytyy ainoastaan yksi ”suomalainen” kokoonpano.[62]

Naiskvartettien ja kvintettien historia 1800-luvun lopun Suomessa on vielä monilta osin aukkoista ja kartoittamatonta. Esimerkiksi muusikoiden sosiaalisista taustoista ja ulkomaankiertueiden yksityiskohdista voidaan tällä haavaa esittää vain valistuneita arvailuja. Ne olisi kuitenkin syytä selvittää pieteetillä, jotta aiheesta rakentuisi tieteellisesti uskottava kokonaiskuva. Joka tapauksessa selvää on, että naisten lauluyhtyeet puoltavat paikkaansa niin Suomen suuriruhtinaskunnan historiankirjoituksessa kuin 1800-luvun eurooppalaisessa varieteeja konserttikulttuurissa.

62 Naisten salonkiorkestereista tarkemmin ks. Myers 1993 ja Kaufmann 1997; Suomen osalta ks. Koivisto 2019.

Lähteet

Arkistolähteet

Sibelius-museo, Turku

Selma Borgin kokoelma: leikekirja, konserttiohjelmat ja lehtileikkeet.

Sanomalehdet

Affischen
Aftonposten
Björneborgs Tidning
Borgå Nya Tidning
Der Artist
Helsingfors Aftonblad
Hufvudstadsbladet
Hämäläinen
Lindesbergs allehanda
Lounas
Nya Pressen
Program-bladet
Päivälehti
Suupohjan Kaiku
Työmies
Uusi Aura
Uusimaa
Uusi Savo
Uusi Suometar
Vasabladet
Vasa-Posten
Vestra Finland
Åbo Tidning
Åbo Underrättelser

Kirjallisuus ja muut lähteet

Biograafisia tietoja Suomen naisista eri työaloilla 1896. Helsinki: Suomen naisyhdistys.

Ernst Ahlbomin seurueen teatteriohjelmat 1897. *Hereditas culturalis* -tietokanta, Åbo Akademi. https://bibbild.abo.fi/hereditas/teater/1897.pdf. (Linkki avattu 24.10.2019.)

Hautsalo, Liisamaija & Saijaleena Rantanen 2015. Suomen laulusta Pohjan neitiin: strateginen nationalismi musiikillisen kasvatuksen käyttövoimana Suomessa 1800–1900-lukujen vaihteessa. *Musiikkikasvatus* 18 (2), 33–56.

Hirn, Sven 1982. *Våra danspedagoger och dansnöjen: om undervisning och evenemang före 1914*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 505. Helsingfors: SLS.

Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin: populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 44. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

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

Jander, Owen & Ellen T. Harris 2001. S.v. Soubrette. *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic. (Linkki avattu 25.10.2019.)

Kaufmann, Dorothea 1997. *"...routinierte Trommlerin gesucht". Musikerin in einer Damenkapelle zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*. Schriften zur Popularmusikforschung 3. Karben: CODA Verlag.

Koivisto, Nuppu 2016. "Meidän Pohjolamme": Selma Borg pohjoismaisen kulttuurin välittäjänä Yhdysvalloissa. *Musiikin suunta* 3 (38). http://musiikinsuunta.fi/2016/03/meidan-pohjolamme-selma-borg-pohjoismaisen-kulttuurin-valittajana-yhdysvalloissa/. (Linkki avattu 25.10.2019.)

Koivisto, Nuppu 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Akateeminen väitöskirja, Helsingin yliopisto. Acta Musicologica Fennica 34. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Krohn, Helmi 1927. *Suomalaisen oopperan ensimmäinen tähti: Emmy Achtén elämä ja työ*. Helsinki: Otava.

Laakkonen, Johanna 2018. *Tanssia yli rajojen: modernin tanssin transnationaaliset verkostot*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki: SKS.

McFadden, Margaret 1993. "Toisemme paremmin tuntemalla": suomalaisia naisia 1800-luvun Atlantin yhteisössä. Suomentanut Raija Koli. *Naistutkimus* 6, 15–29.

McFadden, Margaret 1999. *Golden Cables of Sympathy: The Transatlantic Sources of Nineteenth-Century Feminism*. Lexington: University Press of Kentucky.

Myers, Margaret 1993. *Blowing Her Own Trumpet: European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Akateeminen väitöskirja, Göteborgs Universitet. Skrifter från musikvetenskapliga avdelningen 30. Göteborg.

Myhrman, Anders 1979. Selma Josefina Borg: Finland: Swedish Musician, Lecturer, and Champion of Women's Rights. *Swedish Pioneer Historical Quarterly* 1 (30), 25–34.

Peltonen, Matti 1999. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Pernau, Margrit 2011. *Transnationale Geschichte*. Grundkurs Neue Geschichte 3535. Göttingen: Vandehoeck & Ruprecht.

Rubey, Norbert. S.v. Ziehrer, Carl Michael. *Österreichisches Musiklexikon*. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Ziehrer_Carl.xml. (Linkki avattu 17.6.2019.)

Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Akateeminen väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita 100. Turku.

Scott, Derek B. 1994. The Sexual Politics of Victorian Musical Aesthetics. *Journal of the Royal Musical Association* 1 (19), 91–114.

Spennert, Jenny 1946. *Mitt liv och min sång.* Helsingfors: Söderströms.

Vertovec, Steven 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.

Ylioppilaskvartetin ohjelmat 15. ja 18.5.1858. *Hereditas culturalis* -tietokanta, Åbo Akademi. https://bibbild.abo.fi/hereditas/konserter.html. (Linkki avattu 25.10.2019.)

Öhrström, Eva 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Akateeminen väitöskirja. Göteborgs Universitet. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 15, Göteborg

Marjaana Virtanen

Tamperelainen koloratuurisopraano Elli Salminen

Lupaavan laulunopiskelijan opintomatka Sternin konservatorioon

Vuonna 1850 perustettu Sternin konservatorio oli Berliinissä sijainnut yksityinen, maailmankuulu musiikkioppilaitos, jonka opettajista ja oppilaista huomattava joukko loi menestyksekkään, ellei jopa maailmankuulun uran muusikkona. Niinpä monet suomalaisetkin musiikinopiskelijat suuntasivat tähän maineikkaaseen oppilaitokseen opiskelemaan vuosina 1891–1929. Heihin kuuluivat esimerkiksi pianisti-säveltäjä Ernst Linko ja oopperalaulaja Eino Rautavaara. Opintojen vaikutus oli kauaskantoista: moni Sternin konservatoriossa opiskellut suomalaismuusikko tuli toimimaan opintojensa jälkeen merkittävässä taiteellisessa tai pedagogisessa tehtävässä.

Artikkelissani kysyn kuitenkin, mikä opintojen merkitys oli sellaiselle lupaavalle muusikolle, joka on jäänyt tuntemattomiksi suomalaiselle esittävän säveltaiteen historiankirjoitukselle. Esimerkkitapaukseni on tamperelainen koloratuurisopraano Elli Salminen (1886–1957) ja hänen elämänsä, opintonsa ja opintojen jälkeinen toimintansa. Tutkimukseni menetelmänä on yhtäältä arkistotutkimus ja toisaalta musiikin

ja musiikkikasvatuksen historian tutkimus. Olen käynyt läpi Berliinin taideyliopiston arkistossa sijaitsevan, Sternin konservatoriosta säilyneen aineiston, joka pitää sisällään esimerkiksi vuosikertomuksia. Elli Salmisesta on löytynyt tietoja myös hänen tyttärentyttärensä toimittamista dokumenteista.

Elli Salminen opiskeli laulua Sternin konservatoriossa lukuvuonna 1909–1910. Hän on tuntematon hahmo esittävän säveltaiteen historiankirjoitukselle. Ainoat löytyneet tiedot ovat maininta hänen laulunopinnoistaan Selma Nicklass-Kempnerin oppilaana Sternin konservatorion lukuvuoden 1909–1910 vuosikertomuksessa, Helsingin Musiikkiopistossa opiskelua ja esiintymisiä koskevat tiedot Fabian Dahlströmin laatimassa Sibelius-Akatemian historiikissa[1] sekä sanomalehdistä löytyneet konsertti-ilmoitukset, arvostelut ja haastattelu.[2] Kiitän lämpimästi Elli Salmisen tyttärentytärtä Tuulikki Hakkaraista, joka toimitti minulle vuosina 2017–2019 kuva-aineistoa Elli Salmisesta, laatimansa koosteen Salmisen elämänvaiheista sekä kokoelman Salmista ja hänen esityksiään koskevia lehtileikkeitä.

Säilyneistä lähteistä avautuu näköala lupaavaan laulajattareen, joka opiskeli laulamisen perustaitonsa ensin Helsingin Musiikkiopistossa, siirtyi sitten maineikkaaseen Sternin konservatorioon, piti tämän jälkeen menestyksekkään ensikonserttinsa Suomessa, sai kautta linjan erittäin hyviä konserttiarvosteluja ja jolle arvostelijat ennustivat merkittävää taiteellista uraa. Hahmottelen lähteistä löytyneiden, osin sirpaleisten tietojen pohjalta kokonaiskuvaa Salmisen opintojen ja uran vaiheista. Kysyn, miksi Salminen jäi lopulta tuntemattomaksi laulajattareksi ja mikä Berliinin-opintomatkan merkitys oli hänen myöhemmän toimintansa kannalta. Ensin käsittelen kuitenkin

1 Dahlström 1982.

2 *Aamulehti* 2.6.1909, 17.2.1910, 8.2.1914; *Hämeen Sanomat* 19.4.1910; *Kansan Lehti* 3.3.1910, 4.3.1910; *Tampereen Sanomat* 17.2.1910, 18.2.1910.

Sternin konservatorion historiaa ja konservatoriosta säilynyttä aineistoa.[3]

Sternin konservatorio

Sternin konservatorio oli yksityinen, vuonna 1850 ”Berliiniläisen musiikkikoulun” nimellä perustettu musiikkioppilaitos, jonka oppilas- ja opettajakuntaan kuului monia kansainvälisiä tähtimuusikoita. Konservatorion alkuperäisiin perustajiin kuuluivat Julius Stern, Theodor Kullak ja Adolf Bernhard Marx, mutta Kullakin ja Marxin vetäydyttyä toiminnasta ja oppilaitoksen siirryttyä kokonaan Sternin perheelle nimeksi tuli Sternin konservatorio (*Stern'sches Konservatorium für Musik*). Jo konservatorion perustaja Julius Stern – juutalainen kuoronjohtaja ja laulupedagogi – onnistui kehittämään oppilaitoksesta kansainvälisesti merkittävän, vaikka oppilaitos keskittyi tässä vaiheessa antamaan opetusta vain pianonsoitossa, sävellyksessä ja laulussa.

Konservatorio siirtyi Sternin perheeltä Gustav Hollaenderin haltuun vuonna 1894. Vuosisadan loppuun mennessä konservatorio kasvoi ja sen toiminta laajeni, ja kun konservatorio vielä muutti keskeiselle ja näkyvälle paikalle Berliinin Filharmonian taloon Kreuzbergiin vuonna 1899, on perusteltua puhua Christine Fischer-Defoyn tavoin konservatorion varsinaisen menestyskauden alkamisesta.[4] Hollaenderin johtajakaudella (1894–1915) oppilasmäärä kasvoi edelleen voimakkaasti, ja opetusta alettiin antaa paitsi pianonsoitossa, sävellyksessä ja laulussa myös monissa muissa aineissa. Orkesteritoiminta kehittyi ja konservatorion yhteyteen perustettiin teatterikoulu.

3 Artikkeli pohjautuu aikaisempaan opinnäytteeseeni. Virtanen 2019.

4 Fischer-Defoy 2001, 347–348.

Oppilaista huomattava osa oli vuosikertomusten perusteella ulkomaalaisia.[5]

Kansallissosialistien tultua valtaan oppilaitoksesta tuli vuonna 1936 natsien valvoma *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin*. Gustav Hollaenderin perilliset perustivat Berliinin Charlottenburgiin uuden, joskin lyhytaikaiseksi (1936–1942) jääneen yksityisen musiikkikoulun *Jüdische private Musikschule Hollaender*, jota kävi noin 150 oppilasta. Musiikkikoulun johtajat, Gustav Hollaenderin lapset Kurt Hollaender ja Susanne Landsberg, kuolivat omaisineen juutalaisvainoissa ja keskitysleirillä.[6] Sternin konservatorion arkisto tuhoutui sota-aikana lähes täydellisesti, minkä vuoksi oppilaitoksesta on säilynyt vain pieni määrä vuosikertomusten kaltaisia dokumentteja. Sodan jälkeen vuonna 1945 konservatorio sai nimen *Städtisches Konservatorium* ja toimi tällä ”kaupunginkonservatorion” nimellä peräti kaksikymmentä vuotta, kunnes sulautui vuonna 1966 osaksi julkista taidekorkeakoulua (*Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst*) eli nykyistä Berliinin taideyliopistoa (*Universität der Künste*).[7]

Sternin konservatoriosta on siis säilynyt sangen vähän aineistoa oppilaitoksen pitkään historiaan nähden. Niinpä olen pystynyt käymään läpi konservatoriota koskevan aineiston kokonaisuudessaan kolmen, vuosina 2006–2018 toteutetun tutkimusmatkan aikana, joiden yhteiskesto on noin yksitoista viikkoa. Aineiston tarkastelu alkoi vuosikertomusten oppilasnimilistojen tutkimisella ja suomalaisopiskelijoiden nimien ja muiden tietojen, kuten opiskeltavien aineiden, opettajien nimien ja koulun tilaisuuksissa esiintymisten kokoamisella. Tämän jälkeen siirryin tarkastelemaan muutamia soitto- ja laululuokkia, joilla oli erityisen monia suomalaisoppilaita. Yksi tutkimistani

5 Schenk 2000, 68–70; Sternin konservatorion vuosikertomukset.

6 Schenk 2000, 68–77.

7 Schenk 2000, 74–76; Zahn 1991, 406–409.

luokista oli Selma Nicklass-Kempnerin laululuokka, jolla myös Elli Salminen opiskeli.

Vuosikertomusten ohella Sternin konservatoriosta säilynyt aineisto piti sisällään konservatorion esittelylehtisiä, joissa kuvattiin opetussuunnitelmia ja opiskelun luonnetta. Sisältö oli samankaltainen myös musiikinopiskelijoille suunnatussa, Richard Sternin toimittamassa oppaassa *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen*.[8] Oppaista käy ilmi, että esiintymiset olivat hyvin tärkeä osa opintoja ja Sternin konservatorion toimintaa yleisemminkin, sillä yksityisesti rahoitettu, maineikas konservatorio joutui todistamaan erinomaisuuttaan juuri näyttävien julkisten konserttien kautta.[9] Niinpä ei olekaan yllätys, että vain parhaina pidetyt oppilaat saivat esiintyä.

Tunnetuimpien Sternin konservatorion opettajien ja oppilaiden opinnoista ja työurista on muodostettavissa suhteellisen tarkka kokonaiskuva yhdistelemällä eri lähteistä, myös vanhoista muusikkohakuteoksista, löytyneitä tietoja ikään kuin palapeliksi. Toisaalta huomattavasta osasta opiskelijoita ei ole löytynyt tietoja juuri lainkaan. Tähän on tutkimukseni valossa useita syitä, kuten uran luominen kotimaan sijaan ulkomailla tai muusikonuran katkeaminen perheen perustamiseen, mutta myös se, että esittävän säveltaiteen historiankirjoitus[10] on Suomessakin keskittynyt lähinnä kuuluisimpiin laulajiin, konserttisolisteihin ja kapellimestareihin. Silloin esimerkiksi orkesterimuusikoista tai sinänsä kohtuullisen menestyksekkään uran luoneista laulajista ja pianisteista on vähemmän tietoa saatavilla. Uratietoja saattaakin joutua etsimään esimerkiksi orkesterien tai musiikkioppilaitosten omista arkistoista, mikä on sangen työlästä.

8 Stern 1909; 1914. Oppaan nimi vapaasti käännettynä *Mitä musiikinopiskelijan täytyy tietää Berliinistä*.

9 Ks. esim. Klatte & Misch 1925, 33–35.

10 Esim. Haapakoski ym. 2002; Pulkkinen 1958.

Arkistotutkimus menetelmänä on mukaansatempaavaa aineiston johdatellessa tutkijaa yhä uusiin suuntiin ja tarjotessa mahdollisuuden yllättävien löytöjen ja kokonaan uuden tiedon löytämiseen. Menetelmän vahvuuksien ohella olen tutustunut myös sen haasteisiin: löytyneet tiedot ovat usein käytännössä tiedon fragmentteja, joiden pohjalta on vaikea muodostaa kokonaiskuvaa historiallisesta henkilöstä tai tapahtumasta. Tiedot ovat lisäksi usein puutteellisia tai ristiriitaisia. Elli Salmisen kohdalla oli huomattava etu, että hänestä löytyi tietoja myös pääasiallisen arkistoaineiston ulkopuolelta hänen tyttärentyttärensä lähettämistä dokumenteista.

Elli Salminen Helsingin Musiikkiopistossa

Maria Elisabet (Elli) Salminen syntyi Tampereella kesäkuussa 1886 nahkatehtailija ja kunnallisneuvos Johan Niklas Salmisen ja Maria Sundbäckin tyttäreksi.[11] Hän aloitti 19-vuotiaana opinnot Helsingin Musiikkiopistossa, jossa hän opiskeli soololaulua vuodesta 1905 vuoteen 1909 eli Berliinin-opintomatkaansa saakka.[12] Keskeisin ja vaikutusvaltaisin pedagogi Salmisen kotimaan opintojen kannalta oli baritoni Abraham Ojanperä (1856–1916), joka oli Salmisen opettaja Helsingin Musiikkiopistossa nelivuotisten laulunopintojen ajan ja lienee myötävaikuttanut myös Salmisen päätökseen lähteä opiskelemaan yksinlaulua Berliiniin.

Ojanperä, joka oli valmistunut Jyväskylän seminaarista kansakoulunopettajaksi vuonna 1878, oli hänkin opiskellut Saksassa, Dresdenin kuninkaallisessa konservatoriossa kamarilaulaja Eugen Hildachin oppilaana. Ojanperä sai Hildachin kautta todennäköisesti berliiniläisiäkin laulupedagogisia vaikutteita: Hildachilla oli nimittäin vahva side Berliinin

11 Hakkarainen 2017.

12 Dahlström 1982, 469.

muusikkopiireihin, sillä hän oli opiskellut Berliinissä ja palasikin sinne professorin nimityksen myötä vuonna 1909. Ojanperä oli kiinnostunut kansainvälisestä urasta laulajana. Kun sopivaa kiinnitystä ei ollut tarjolla eurooppalaisista oopperataloista, hän kuitenkin palasi kotimaahan vuonna 1885. Suomessa Ojanperästä tuli Helsingin Musiikkiopiston yksinlaulun pitkäaikainen opettaja, jolla oli kiinteä suhde keskieurooppalaiseen laulupedagogiikkaan. Vaikka konserttitoiminta ulkomailla jäi vähäiseksi – yksi harvoista konserteista oli juuri Berliinissä – hänelle kertyi Suomessa huomattava määrä esiintymisiä esimerkiksi oopperoissa ja oratorioissa.[13]

Ojanperä ja muut Helsingin Musiikkiopiston opettajat esiintyivät musiikki-illoissa, jotka järjestettiin Elli Salmisen opiskeluaikana yleensä Ruotsalaisessa Normaalilyseossa. Musiikki-iltojen pedagogisena funktiona oli, että oppilaat pääsisivät kuulemaan keskeistä ohjelmistoa – laadukkaiden konserttien kuuleminen kun ei ollut 1900-luvun alussa mikään itsestäänselvyys. Musiikkiopiston alkuaikoina opettajat ja oppilaat esiintyivät musiikki-illoissa yhdessä, mutta opettajien osuus lisääntyi vähitellen ja lopulta vain syyslukukauden viimeinen musiikki-ilta oli oppilaiden pitämä.[14] Vaikuttaakin siltä, että musiikki-illoista muodostui väylä, jota pitkin esityskäytännölliset vaikutteet – vaikkapa juuri Keski-Euroopasta hankitut – levisivät opettajilta oppilaille. Nuoret lupaaviksi arvioidut säveltäjänalut – Salmisen opiskeluaikana lähinnä Toivo Kuula ja Leevi Madetoja – saivat kuitenkin mahdollisuuden saada oppilastyönsä kuuluviin. Silloin Elli Salmisellekin tarjoutui mahdollisuus esiintyä musiikki-illassa. Joulukuun 14. päivä vuonna 1908 hän esitti Sibeliuksen oppilaan Leevi Madetojan yksinlaulut ”Yksin” ja ”Lähdettyäs”.[15] Esiintymään pääseminen oli Salmiselle ansio, kun otetaan huomioon musiikki-iltojen

13 Lappalainen 2006.

14 Dahlström 1982, 79.

15 Dahlström 1982, 79.

tärkeä pedagoginen funktio: laadukkaiden esitysten kuuleminen yhtäältä tunnetusta ja toisaalta uudesta ohjelmistosta.

Elli Salmisen opinnot Helsingin Musiikkiopistossa huipentuivat julkiseen näytteeseen kevätlukukauden 1909 päätteeksi. Valikoitumista julkisen konsertin esiintyjäksi voi pitää ansiona: jos Salmisen tulevassa opinahjossa eli Sternin konservatoriossa esiintymään päästettiin harvat oppilaat, oli tilanne samankaltainen Helsingissä. Salmisen esiintyminen noteerattiin myös kotipaikkakunnalla Tampereella *Aamulehdessä*, jossa esitettiin kooste julkisen näytteen konserttiarvosteluista. Kooste kuvastaa Salmisen konserttiarvostelujen myönteistä sävyä opiskeluajoista lähtien:

> Neiti Elli Salmisen lauluesitystä musiikkiopiston julkisessa näytteessä viime lauantaina kiittelivät Helsingin lehtien arvostelijat jälleen yksimielisesti. — —"Toinen numero — — jolla oli todellinen taidearvo, oli tamperelaisen nti Elli Salmisen esittämä Traviata-aaria. — — kaiultansa harvinaisen jalo sopranoääni on yhä kehittynyt ja vahvistunut ja vaikkakin kaikkein forteimmat kolmiviivaiseen oktaaviin kuuluvat säveleet eivät tulleet vaivatta esille, tulivat ne esille täysin loogillisesti muodostettuina ja arvokkaina, jollaista — — herra Ojanperän järjestelmällisesti eheä opetus voi saada aikaan. Sanojen selvä ja kaunis lausuminen ansaitsee erityisen kiitoksen."[16]

Salminen oli jo aikaisemmin esiintynyt Helsingin Musiikkiopiston tilaisuudessa, nimittäin Ruotsalaisessa Normaalilyseossa 27.5.1909 järjestetyssä oppilasnäytteessä. Salmisen opiskellessa Helsingin Musiikkiopistossa, pianonsoitto ja yksinlaulu olivatkin opiston kaksi suurinta solistista ainetta, tässä järjestyksessä. Laulunopetus poikkesi tässä vaiheessa todennäköisesti pianonsoitonopetusta enemmän Sternin konservatoriossa annetusta opetuksesta. Kun

16 *Aamulehti* 2.6.1909.

Berliinissä – ja myös esimerkiksi Tukholmassa – laulunopetus tapahtui kiinteässä yhteydessä vakituisesti toimiviin oopperoihin, ei tämä ollut vielä mahdollista 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Helsingissä. 1870-luvun alussa perustettu Suomalainen ooppera – Suomalaisen teatterin lauluosasto – lopetti toimintansa rahavaikeuksien vuoksi vielä samalla vuosikymmenellä, ja Kotimainen ooppera, jonka perustamisessa ja kehittämistyössä Solakin oli sittemmin mukana, perustettiin vasta 1911. Niinpä Lied-laulu oli Helsingin Musiikkiopiston laulunopiskelun keskiössä.[17]

Helsingin Musiikkiopiston ensimmäinen laulunopettaja oli Emilie Mechelin, Abraham Ojanperän opettaja. Ojanperä seurasi entistä opettajaansa opiston johtavaksi laulunopettajaksi vuonna 1885. Hän oli suuntautunut pikemminkin oratorio- ja konserttiesityksiin kuin oopperaan, mikä oli osin ehkä käytännön sanelemaa: opinnoilta puuttui kytkös oopperataloon. Yhteislaulu kuitenkin korostui opinnoissa, ja oopperoista esitettiin yhteislaulukohtauksia opiston näytteissä.[18] Tässä mielessä Salmisen laulunopinnot todennäköisesti pohjustivat tulevia opintoja Sternin konservatoriossa. Oopperakoulutus oli kuitenkin Salmisen opiskeluaikana vasta kehitteillä Helsingin Musiikkiopistossa, mikä on varmasti ollut yksi syy suomalaisten laulunopiskelijoiden kiinnostukseen juuri Sternin konservatorion oopperakoulua kohtaan.

Vaikka Salminen ei saanut varsinaista oopperakoulutusta Helsingin Musiikkiopistossa, tulevan oopperaluokan pohjustus oli jo meneillään. Plastiikka, jolla tarkoitettiin laulunopiskelijoiden valmentamista näyttämötehtäviin, tuli oppiaineeksi jo vuonna 1889, minkä ohella laulunopiskelijoiden tukena oli lausunta-niminen oppiaine. Tukiaineeksi tuli vuonna 1908 eli Salmisen opiskeluaikana myös fonetiikka

17 Dahlström 1982, 49.

18 Dahlström 1982, 49.

eli ”tekstinääntämys”.[19] Lopulta Helsingin Musiikkiopistoon perustettiin ooppera- ja plastiikkaluokka, jota Wäinö Sola tuli johtamaan vuodesta 1923 lähtien Emmy Achtén seuraajana.

Opinnot Sternin konservatoriossa ja opintojen jälkeinen toiminta

Syksyllä 1909 Elli Salminen suuntasi Helsingin Musiikkiopistosta Sternin konservatorioon, jossa hänen laulunopettajansa oli Sternin konservatorion oma kasvatti Selma Nicklass-Kempner (1850–1928). Nicklass-Kempnerin opettaja oli ollut konservatorion johtajattarena kuuden vuoden ajan toiminut Jenny Meyer, jolla oli ollut 1890-luvulla myös suomalaisia oppilaita. Nicklass-Kempner toimi oopperalaulajattarena avioitumiseensa saakka, jonka jälkeen hän työskenteli Wienissä konserttilaulajattarena ja laulunopettajana. Hän palasi Berliiniin entisen opinahjonsa laulunopettajaksi vuonna 1893.[20] Keskeistä suomalaisten opettamisen kannalta oli Nicklass-Kempnerin kokemus oopperalavoilta, sillä oopperakoulutus oli suomalaisopiskelijoiden kiinnostuksen ytimessä. Nicklass-Kempnerillä oli Elli Salmisen lisäksi neljä suomalaisoppilasta (opiskeluajat suluissa): Aino Calonius (1912–1914), Elisabeth Helenius (1909–1911), Greta Lang (1913–1914) ja Ellen Relander (1907–1908).

Oopperakoulu oli yksi Sternin konservatorion ylpeydenaiheista. Koska oopperakoulun näyttävät esitykset sijoittuivat tunnettuihin berliiniläisiin teattereihin ja oopperataloihin (esim. Komische Oper), ne saivat osakseen konservatorion rahoitukselle tärkeää myönteistä julkisuutta. Oopperakoulun saavutuksia tuotiinkin mieluusti esiin konservatorion

19 Dahlström 1982, 49, 80.

20 Frank & Altmann 1978.

Kuva 1. Elli Salminen Berliinissä 1909. Kuvalähde: Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma. Julkaistu Tuulikki Hakkaraisen luvalla.

juhlakirjoituksissa.[21] Oopperakoulu oli luonteeltaan kansainvälinen, ja oppilaita oli 1900-luvun alussa niin Euroopasta, Aasiasta kuin Pohjois- ja Etelä-Amerikasta.

21 Esim. Klatte & Misch 1925; Taubert 1910.

Oopperakoulun opetussuunnitelman sisällöstä on säilynyt tietoja Sternin konservatoriota koskevassa arkistoaineistossa. Lähteitä ovat konservatorion esittelylehtiset, musiikinopiskelijan oppaat[22] sekä Berliinin musiikkivuosikirja[23]. Richard Sternin toimittama opas luettelee opetussuunnitelman sisältämät pakolliset oppiaineet vastuuopettajineen.[24] Pakollisia aineita oopperakoulutukseen osallistuneille olivat 1) soololaulu ja äänenmuodostus, 2) yhtyelaulu ja osien opettelu, 3) lausunta, dialogi, plastiikka ja mimiikka, sekä 4) näyttämöharjoitukset. Soololaulua opettivat oopperakoulun johtaja Nicolaus Rotmühl, Elli Salmisen oma laulunopettaja Selma Nicklass-Kempner ja joukko muita laulunopettajia, osien opiskelua ja yhtyelaulua taas esimerkiksi kapellimestari Alexander von Fielitz. Lausuntaa, dialogia, plastiikkaa ja mimiikkaa opetti Sternin konservatorion teatterikoulun johtajana oppaan kirjoitusajankohtana toiminut Hans l'Arronge, ja käytännön näyttämöharjoituksia Nicolaus Rothmühl. Teatteri- ja oopperakoulun välillä oli opetusyhteistyötä, mikä omalta osaltaan vahvisti näyttämöllisen koulutuksen vahvaa asemaa oopperakoulutuksessa.

On huomionarvoista, että yksinlaulu ei suinkaan ollut ainoa opiskeltava aine, vaan opetusohjelmaan kuului joukko muitakin, näyttämötaiteen ammattilaisuuteen kouluttavia aineita. Oopperakoulutuksen tavoitteena onkin useassa lähteessä mainittu kypsyys niin laulamisessa kuin näyttämöllisissä taidoissa,[25] minkä ohella oppilaitoksen esittelylehtiset tähdensivät koulutuksen käytännöllistä ja ammattiin valmentavaa otetta. Oppilaille haluttiin tarjota jo opiskeluvaiheessa mahdollisuus päästä esittelemään taitojaan kriitikoille ja suurelle yleisölle.[26]

22 Stern 1909; 1914.

23 Ebel 1926.

24 Stern 1914, 161–162.

25 Esim. Stern 1914, 161.

26 Sternin konservatorion esittelylehtinen 1900, 5.

Salminen asui tyttärentyttärensä säilyttämän postikortin (leimattu marraskuussa 1909) osoitteen mukaan Berliinin Lützow Strassella ja mahdollisesti toisten opiskelijoiden kanssa samassa pensionaatissa omassa huoneessaan, sillä kortti on kirjoitettu monikkomuotoon.[27] Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma sisältää myös ”Betty-Elna Heleniukselle” osoitetun postikortin samaan pensionaattiin. Kyseessä saattaa olla Salmisen kirkkonummelainen opiskelutoveri Elisabeth Helenius.

Säilyneet lähteet eivät juurikaan kerro Salmisen omakohtaisista opiskelukokemuksista – mukana ei ole esimerkiksi Berliinistä lähetettyjä kirjeitä. Salminen kuitenkin kertoo ensikonsertin alla tehdyssä lehtihaastattelussa, että Selma Nicklass-Kempner ”sanoo minulla olevan lahjoja koloratuurilauluun ja on myöskin senmukaista metoodia noudatellut”.[28] Metodia ei haastattelussa kuvata tämän tarkemmin. On kuitenkin selvää, että Salminen tutustui opintomatkallaan berliiniläiseen oopperakulttuuriin ja pääsi seuraamaan oopperaesityksiä, jollaisten kuuleminen ei kotimaassa ollut vielä tuolloin mahdollista. Lisäksi Sternin konservatorion painotus käytännön näyttämötyöhön toi todennäköisesti uuden ulottuvuuden Salmisen opintoihin, jotka olivat Helsingin Musiikkiopistossa painottuneet lied-lauluun. Ei olekaan yllätys, että ooppera-aariat kuuluivat Salmisen bravuurinumeroihin Berliinin-matkaa seuranneissa konserteissa.

Elli Salminen ei ilmeisesti viettänyt koko lukuvuotta 1909–1910 Sternin konservatoriossa. Ura nimittäin jatkui opintomatkan jälkeen jo 17.2.1910 järjestetyllä ensikonsertilla Tampereen kaupungintalon juhlasalissa. Ohjelmaan kuului ooppera-aarioita Weberin *Taika-ampujasta* ja Verdin *La traviatasta* sekä esimerkiksi Melartinin, Sibeliuksen ja Merikannon

27 Hakkarainen 2017.

28 *Tampereen Sanomat* 17.2.1910, s. 3.

yksinlauluja. *Aamulehti* pohjusti konserttia samana päivänä julkaistussa artikkelissa:

> Konsertin antaja on tietääksemme ensimmäinen Tampereen tytär, joka on lähtenyt astumaan laulutaiteen jaloa, mutta vaikeaa latua. Hän aloittaa taideuransa synnyinkaupungissaan varmaankin siinä toivossa, että häntä täällä, ystäväin ja tuttavain kesken, parhaiten ymmärretään. Tahdomme uskoa, että Tampereen musikaalinen yleisö täysilukuisena tahtoo tutustua tähän ensikertalaiseen. Neiti Salminen on käynyt läpi Helsingin musiikkiopiston, jonka paras lauluoppilas hän tuntuu olleen. […] [A]rvostelijat ovat iloinneet tämän äänen ahkerasta ja tunnollisesta kehittämisestä, samoin hänen opettajansa A. Ojanperä. Musiikkiopistosta päästyään on neiti Salminen nyt vähän toista vuotta opiskellut laulutaidetta Berliinissä etevien professorien johdolla, joiden opastuksella varmaankin se ohjelmakin on harjoitettu, jonka neiti S. tämän iltaisessa konsertissaan esittää.[29]

Konserttiarvostelujen perusteella Salmisen ensikonsertti oli menestyksekäs. Esimerkiksi *Tampereen Sanomissa* mainitaan salin olleen täynnä yleisöä ja suosionosoitusten lämpimiä, minkä johdosta ”ylimääräisiä numeroita jaettiin paljon”. Salmisen ”harvinaisen miellyttävä ääni” on kirjoittajan mukaan ”vielä herättävä suurtakin huomiota” ja hänellä on ”edellytykset päästä hyvinkin pitkälle” hänen edetessään kohti ”yhä varmentuvaa syvällistä taiteilijuutta”. Verrattuna Berliininmatkaa edeltäneisiin konserttiarvioihin, saa Salminen tässä arvostelussa erityistä kiitosta esityksen ”draamallisuudesta”.[30] On todennäköistä, että Sternin konservatorion oopperakoulun panostus käytännön näyttämöharjoituksiin oli lyönyt leimansa myös Salmisen esitystapaan.

29 *Aamulehti* 17.2.1910, s. 6.

30 *Tampereen Sanomat* 18.2.1910, s. 3.

Kirjallisuus ja taide

Elli Salmisen konsertti

on siten tänä iltana työwäentalon juhlasalissa kello 8 illalla. Ohjelma on seuraawa: Järnefelt: Summuntai; Melartin: Lumpeenkukka; Melartin: Pellawan kitkijä; Sibelius: Lastu lainehilla; Melartin: Palmu: Melartin: Tule armaani ja kätes anna mulle; Merikanto: Mä elän; Buck man: Koske hiljaa danteloon ja Kun sinut näin; Merikanto: Kun päiwä paistaa.

Kuten näkyy on ohjelma kokonaan suomalainen. — Pääsyliput myytiin tunnin kuluessa loppuun.

Kuva 2. Ilmoitus Elli Salmisen konsertista Tampereen työväentalolla. Kuvalähde: Kansan Lehti 4.3.1910.

Salminen meni kihloihin vuonna 1910 eli ensikonsertin pitämisen aikoihin. Lehdistä löytyneiden konsertti-ilmoitusten mukaan hän esiintyi samana vuonna vielä useissa tilaisuuksissa, esimerkiksi Tampereen työväentalon juhlasalissa maaliskuussa 1910.[31] Konsertti ilmeisesti kiinnosti kuulijoita, sillä ”pääsyliput myytiin tunnin kuluessa loppuun”.[32] Säilyneet arvos-

31 *Kansan Lehti* 3.3.1910.

32 *Kansan Lehti* 4.3.1910; ks. kuva 6.

telut vuoden 1910 konserteista ovat kauttaaltaan positiivisia: ”Kaikki musiikkiarvostelijat ovat yksimielisesti ylistelleet laulajatar Salmisen ääntä ja hienoa esitystapaa”.[33]

Elli Salminen kertoo *Tampereen Sanomien* haastattelussa 17.2.1910 suunnitelmakseen matkustaa Pietariin Alma Fohström-von Roden oppiin.[34] Fohström oli näyttävän kansainvälisen uran luonut suomalainen koloratuurisopraano, joka oli tehnyt kansainvälisen läpimurtonsa berliiniläisillä oopperalavoilla ja työskennellyt 1890-luvulla solistina Moskovan Keisarillisessa oopperassa. Salmisen haastattelun aikaan Fohström toimi professorina Pietarin Keisarillisessa konservatoriossa, mutta hänestä tuli sittemmin, 1920-luvulla, Sternin konservatorion laulun professori.[35]

Opinnot Pietarissa Fohströmin oppilaana olisivat olleet luonteva jatke Salmisen uralle ja edistäneet hänen tutustumistaan kansainvälisiin oopperaestradeihin aikana, jona Kotimaista oopperaa oltiin vasta perustamassa. Tietoja Pietarin-opintomatkasta ei ole kuitenkaan löytynyt, ja on mahdollista, että se jäi toteutumatta. Salminen nimittäin meni naimisiin vuonna 1911 ja omistautui tämän jälkeen perhe-elämälle.[36] Hän jatkoi silti esiintymistä vielä usean vuoden ajan; avioiduttuaan hän käytti esiintyessäänkin nimeä Elli Koskinen. Hän oli mukana esimerkiksi Tampereen Teatterissa 7.2.1914 järjestetyssä konsertissa, jossa esitettiin osia kolmesta tunnetusta oopperasta: Tšaikovskin *Jevgeni Oneginista*, Wagnerin *Lentävästä hollantilaisesta* ja Verdin *Trubaduurista*. Esiintyjäkaartiin kuuluivat Koskisen ohella muun muassa Wäinö Sola ja Eino Rautavaara, jotka olivat Koskisen tavoin opiskelleet Sternin konservatoriossa, sekä säestäjänä toiminut Ernst Linko. Konsertti oli menestys: Koskisen esitystä *Lentävän hollantilaisen*

33 *Hämeen Sanomat* 19.4.1910.

34 *Tampereen Sanomat* 17.2.1910.

35 Hirvensalo 2001.

36 Hakkarainen 2017.

Kuva 3. Elli Koskinen Wagnerin Lentävän hollantilaisen kehruukohtauksessa vuonna 1914. Kuvalähde: Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma. Julkaistu Tuulikki Hakkaraisen luvalla.

kehruukohtauksesta seurasivat ”valtavat suosionosoitukset – jotka […] eivät lakanneet, ennen kuin kohtaus esitettiin toistamiseen”.[37]

Vuoden 1915 jälkeen julkisia esityksiä ei ilmeisesti enää ollut ja Elli Koskisen ura konsertoivana laulajana päättyi viimeistään paria vuotta myöhemmin. Tämä ei välttämättä merkitse sitä, että ulkomaanopinnoista saadut vaikutteet eivät olisi

37 *Aamulehti* 8.2.1914.

siirtyneet lainkaan eteenpäin. Antoihan esimerkiksi Sternin konservatoriossa opiskellut helsinkiläinen pianisti Ella Lindelöf kotonaan pianotunteja yksityisesti aina viimeisiin vuosiinsa saakka, vaikka ura esiintyvänä taitelijana oli päättynyt huomattavasti aikaisemmin. On mahdollista, että Elli Salminenkin siirsi Berliinistä omaksumiaan pedagogisia ja muita vaikutteita eteenpäin varsinaisen laulajanuransa päätyttyä. Vaikutteiden verkoston tutkiminen on kuitenkin huomattavasti mutkikkaampaa kuin virallisen musiikkioppilaitoksen opettaja-oppilas-verkostojen kohdalla.

Elli Salminen esittävän säveltaiteen historiassa

Elli Salmisen ura alkoi lupaavasti. Hänen Berliinin-opintomatkallaan omaksumansa vaikutteet siirtyivät hänen esitystyylinsä mukana suomalaiselle aikalaisyleisölle. Salmisen esitystyyliä leimasi kriitikkojenkin havaitsema ”draamallisuus”, joka lienee ollut ainakin jossain määrin seurausta Sternin konservatorion oopperakoulun panostuksesta käytännön näyttämöharjoituksiin. Lisäksi hän kehitti koloratuurisopraanon ääntään professori Selma Nicklass-Kempnerin kehittämillä harjoituksilla, ja ooppera-aarioista tuli hänen bravuurinumeroitaan. Hänen voidaan myös olettaa kuulleen Berliinin-matkallaan sellaisia oopperaesityksiä, joiden kuuleminen ei olisi ollut mahdollista Suomessa. Palattuaan Suomeen Salminen pääsi esittelemään omaksumiaan vaikutteita monissa, arvostelijoiden kiittelemissä konserteissa, mutta konsertoivan taiteilijan ura jäi suhteellisen pian avioitumisen ja perheen perustamisen jälkeen. On mahdollista, että hän konsertoimisen lopetettuaankin siirsi Berliinistä saamiaan musiikillisia vaikutteita eteenpäin muun toimintansa muodossa – Salminen kuului sittemmin

esimerkiksi Tampereen tyttökoulun vanhempainneuvostoon[38] – mutta asia jää tulevan tutkimuksen selviteltäväksi.

Samalla, kun kuva Elli Salmisesta muotoutui ja täydentyi palapelin lailla, kävi myös selväksi, ettei kaikkia tietoja ole mahdollista selvittää joko ollenkaan tai ainakaan tämän tutkimuksen viitekehyksessä. Tekemäni perustutkimus Sternin konservatorion suomalaismuusikoista luo kuitenkin pohjaa tuleville tutkimuksille tarjoamalla perustietoja heidän opiskeluajoistaan, opettajistaan, opiskelemistaan aineista ja opintojen luonteesta.[39] Tiedot voivat toimia johtolankoina tutkijoille, jotka selvittävät yksittäisten, historiallisten suomalaismuusikoiden kuten Elli Salmisen uran ja elämän vaiheita.

Tutkimusta olisi kiinnostava jatkaa eteenpäin tarkastelemalla Berliinin-opintojen jälkeen ulkomaille jääneiden suomalaismuusikoiden ura- ja elämäntarinoita. Tällaisiakin muusikoita oli suomalaisopiskelijoiden joukossa useita, vaikka tarkemman huomion kohteena tässä artikkelissa ollut Elli Salminen ei jäänytkään ulkomaille työuraansa jatkamaan. Ulkomailla uraa luoneiden, esimerkiksi Viipurista lähtöisin olleen, Sternin konservatoriossa lukuvuonna 1892–1893 opiskelleen oopperalaulaja Amalia Burjam-Borgan kohdalla olisi kiinnostavaa tietää, miten muusikonuran rakentaminen ulkomailla onnistui ja miksi Burjam-Borgan tai muut muusikot ylipäänsä päättivät jäädä ulkomaille. Olisiko oopperalaulajan uran luomisessa ollut haasteita Suomessa aikana, jona ooppera-instituutio oli täällä vasta kehittymässä?

Toisen kiinnostavan suunnan tulevalle tutkimuksella tarjoavat Elli Salmisen kaltaiset naismuusikot, jotka toimivat omana aikanaan konsertoivina taiteilijoina tai pedagogeina ja siirsivät epäilemättä monin tavoin eteenpäin Berliinistä saamiaan vaikutteita. Aiheen tutkiminen vaatii kuitenkin runsaasti selvittelytyötä, johon ei tämän tutkimuksen viitekehyksessä ollut

38 Järvinen 1964, 142.

39 Ks. esim. Virtanen 2012; 2016; 2019.

mahdollista ryhtyä. Tuntemattomaksi jääneiden muusikoiden – joista monia voi aikalaisnäkökulmasta luonnehtia huippumuusikoiksi – merkitys esityskäytännöllisten, taiteellisten ja pedagogisten vaikutteiden siirtäjinä on kiehtova tulevaisuuden tutkimuskohde, joka tulee täydentämään suomalaisen esittävän säveltaiteen historiankirjoitusta tärkeällä tavalla.

Lähteet

Arkistolähteet

Berliinin taideyliopiston arkisto.

Muotokuvia Elli Salmisesta 1909–1914. Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma.

Sternin konservatorion vuosikertomukset ja esittelylehtiset 1889–1930.

Sanomalehdet

Aamulehti 2.6.1909.

Aamulehti 17.2.1910.

Aamulehti 8.2.1914.

Hämeen Sanomat 19.4.1910.

Kansan Lehti 3.3.1910.

Kansan Lehti 4.3.1910.

Tampereen Sanomat 17.2.1910.

Tampereen Sanomat 18.2.1910.

Kirjallisuus ja muut lähteet

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademin 1882–1982*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Ebel, Arnold (toim.) 1926. *Berliner Musik Jahrbuch 1926*. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G. Berlin & Leipzig.

Fischer-Defoy, Christine 2001. *"Kunst, im Aufbau ein Stein". Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit*. Berlin: Hochschule der Künste.

Frank, Paul & Wilhelm Altmann 1978. *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon*. Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel & Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 2: L–Z. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Haapakoski, Martti, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila & Katri Maasalo 2002. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY.

Hakkarainen, Tuulikki 2017. Kooste Elli Salmisen elämänvaiheista. Henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2017.

Hirvensalo, Eeva 2001. Fohström-von Rode, Alma. Teoksessa *Kansallis-biografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen

Kirjallisuuden Seura, 1997– https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4610. (Linkki avattu 9.1.2019.)

Järvinen, Laina (toim.) 1964. *Tampereen suomalainen tyttökoulu 1883–1916: jatkoluokat 1896–1916: Tampereen tyttölukio 1916–1918: Tampereen tyttölyseo 1918–1964*. Tampere: Tampereen Suomalainen tyttökoulu.

Klatte, Wilhelm & Ludwig Misch (toim.) 1925. *Das Sternsche Konservatorium der Musik zu Berlin 1850–1925. Festschrift zum 75 Jährigen Jubiläum*. Berlin: Julius Sittenfeld.

Lappalainen, Seija 2006. Ojanperä, Abraham. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/6306. (Linkki avattu 8.1.2019.)

Pulkkinen, Maire (toim.) 1958. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämänkertoja*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.

Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Schenk, Dietmar 2000. Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Teoksessa *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Jahresbuch des landsarchivs Berlin 2000. Toimittanut Jürgen Wetzel. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Stern, Richard 1909. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* Nach authentischem Material herausgegeben von Dr. Richard Stern. 1. Jahrgang 1909. Berlin: Dr. Richard Stern Musikverlag.

Stern, Richard 1914. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* Nach authentischem Material herausgegeben von Dr. Richard Stern. Jahrgang 1914. Berlin: Dr. Richard Stern Musikverlag.

Taubert, Ernst Eduard 1910. *Festschrift zum Sechzigjährigen Bestehen des Sternschen Konservatoriums der Musik in Berlin am 6. und 7. November 1910*. Berlin.

Virtanen, Marjaana 2012. Suomalaiset laulunopiskelijat Nicolaus Rothmühlin luokalla Sternin konservatoriossa Berliinissä 1905–14. *Musiikkikasvatus* 15 (2), 38–52.

Virtanen, Marjaana 2016. Martin Krausen pianoluokan suomalaiset opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–19. Teoksessa *Kartanoista kaikkien soittimeksi*. Toimittaneet Markus Kuikka, Margit Rahkonen & Annikka Konttori-Gustafsson. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 167–186.

Virtanen, Marjaana 2019. *Tiellä "taitamattomuudesta taidollisuuteen". Suomalaiset musiikinopiskelijat Sternin konservatoriossa Berliinissä 1891–1929*. Pro gradu -tutkielma, kasvatustiede, opettajankoulutuslaitos. Turku: Turun yliopisto.

Zahn, Christine 1991. Das Sternsche Konservatorium der Musik. Bernburger Strasse 22a/23. Teoksessa *Juden in Kreuzberg. Fundstücke, Fragmente, Erinnerungen*. Toimittanut Berliner Geschichtswerkstatt. Berlin: Berliner Geschichtswerkstatt. 398–416.

Musiikkia kuuntelemassa

Markus Mantere

Miksi Fido laulaa?[1]

Koiran ja ihmisen liitto saattaa tuntua jo lähes ikuiselta. Euroopassa ja Aasiassa metsästäjä-keräilijät kesyttivät koiran sudesta noin 20 000–30 000 vuotta sitten. Sen jälkeen on tapahtunut paljon. Vaikka koiran esi-isä onkin siis susi, urbaanien nykykoirien elämänmenoa seuratessa on helppo unohtaa tuo koiran kantamuoto – antibiooteilla sairautensa hoitavat (tai paremminkin hoidetut), huolellisesti harjatut ja ihmisten lailla rakastetut lemmikit näyttävät sopeutuneen länsimaiseen kulutusyhteiskuntaan hyvin, eivätkä urbaanissakaan elinympäristössä näytä kärsivän omistajiensa tavoin kadotetusta luontosuhteesta. Toki samoin kuin ihmisiä myös koiria vaivaavat erilaiset ihmisille tutut elintasosairaudet, kuten korkea verenpaine, hampaiden reikiintyminen ja ientulehdus sekä sydänsairaudet. Myös mentaaliset sairaudet, kuten masennus ja keskittymishäiriöt ovat valitettavasti nykykoirilla varsin yleisiä, ja niitä hoitamaan on syntynyt oma ammattikuntansa. Koirasta onkin tullut mitä

1 Tämä lyhyt essee juhlistakoon osaltaan ystäväni ja kollegani Susanna Välimäen 50-vuotisjuhlaa syksyllä 2020. Tunnen Susannan lähes kolmenkymmenen vuoden ajalta taitavana musiikintutkijana ja kriittisenä humanistina, mutta tämän lisäksi hän on tunnettu eläinten ystävä. Tähän hienoon ominaisuuteen liittyen jaan esseessä muutamia huomioita lemmikkikoirani Fidon (s. 2015) musiikillisesta elämästä.

suurimmassa määrin länsimaisen kulutusyhteiskunnan jäsen, *Canis consumericus*, jonka merkitys yhteiskunnallisena työllistäjänä ei ole lainkaan mitätön. Aivan kuten yhteiskuntatieteilijä Gad Saadin lanseerama *Homo consumericus*, myös moderni koira on kehittynyt kuluttamisensa suhteen kyltymättömäksi ja alati uusia tarpeita omaavaksi yhteiskunnan jäseneksi, ja sen ympärille on syntynyt kokonainen tuoteteollisuus ja elinkeino. [2]

Miksi muutos petoeläimestä *Canis consumericukseksi* on tapahtunut vuosituhansien myötä? Yksi evoluution keskeisimpiä piirteitä on se, että muutokselle on aina löydettävissä syy tai useampiakin. Niinpä voidaan olettaa, että luonnossa itse ravintonsa saalistavan suden domestikaatiossa länsimaiseksi kuluttajaksi on ollut kyse jostain muusta kuin silkasta sattumasta – elinpiirin muutos ja koiran moninaistuminen eri ominaisuuksilla ja ulkonäöllä varustetuiksi roduiksi on palvellut sekä ihmisen että koiran tarpeita ja on näin ollen evoluution kannalta voinut tapahtua ja säilyä. Paitsi, että koira on vuosituhansien mittaan osoittanut kykynsä talouseläinten kaitsijana ja varoittanut vaarasta – sekä tietysti suojellut joiltakin vaaroilta proaktiivisestikin – sen lojaalisuus, ystävällisyys ja seurallisuus ovat tuoneet ihmiskunnalle iloa ja lämpöä joskus karuihin ja aineellisesti niukkoihin olosuhteisiin. Lemmikistä on ollut seuraa ja iloa, ja epäilemättä esimerkiksi koiran uskollisuus, alttius kiinnittyä voimakkaasti perheyhteyteen sekä nopea oppimiskyky ovat olleet tärkeitä ominaisuuksia sen suosion kannalta.

Oma lukunsa ihmisen ja koiran yhteenkietoutuneessa kehitystarinassa ovat konkreettisissa palveluammateissa toimivat koirat kuten opaskoirat, poliisikoirat ja homekoirat. Lemmikkikoirien kohdalla sen sijaan etualalle nousevat kaksi koiran tärkeintä ominaisuutta: ystävällisyys ja seurallisuus. Käsitykseni mukaan musiikki ja musiikillinen aktiivisuus – niin koiralla kuin ihmiselläkin – on tuon tarpeen ja ominaisuuden manifestaatiota. Esimerkiksi välittömään lähipiiriini kuuluvan *Bichon*

2 Saad 2007.

bolognese -rodun edustaja Fidon (s. 2015) äänellinen ilmaisu ja musisointi ovat esimerkkejä sen sosiaalisuudesta ja tavasta olla yhdessä perheensä kanssa. Ja aivan kuten yhteisöllisiin musiikin tekemisen muotoihin, kuten kamarimusiikkiin, liittyy olennaisena osana yhdessä oleminen ja musiikin tekeminen, myös Fidon kohdalla laulaminen suuntautuu useimmiten itsen ulkopuolelle. Laulu on reaktiota ja myötäelämistä, osallistumista elinympäristön äänelliseen todellisuuteen, ja näin ollen siitä voi päätellä jotain myös siinä aktualisoituvasta musiikillisesta maailmankuvasta ja Fidon ihmiskäsityksestä. Lopulta Fidon laulun tarkastelun välityksellä on myös mahdollista avata ikkunaa ylipäätään musiikin ja luonnon välisiin yhteyksiin sekä laulamisen biologiseen tarpeeseen ja merkitykseen. Palaan kuitenkin näihin laajempiin kysymyksiin esseeni loppupuolella.

Eläinten musikaalisuus

Musikaalisuudesta ei tietenkään voi puhua sivuamatta kysymystä siitä, mitä itse ”musiikki” on. Musiikin alkuperää on pohdittu 1800- ja 1900-luvuilla niin intensiivisesti, että pelkästään eurooppalaisessa ja pohjoisamerikkalaisessa tieteessä on jäänyt parisenkymmentä syntyteoriaa jälkipolville. Tunnetuimpia näistä ovat muun muassa Charles Darwinin, Herbert Spencerin, Richard Wallaschekin ja Karl Bücherin teoriat. Kaikkia näitä yhdistää evolutionistinen lähtökohta: musiikin synty nähdään sidoksissa lajin säilymiseen ja sille ymmärretään olevan tietty tarkoitus ihmislajin arkipäivässä. Vaikka puhtaan evolutionistinen näkökulma onkin vähitellen jäänyt taka-alalle, on kuitenkin myös myöhemmissä 1900-luvun teorioissa lähtökohtana ollut se, että musiikki on nähty eräänlaisena merkityksettömänä sivutuotteena kielen kehityksen rinnalla.

Toisaalta musiikkia tekevä ihminen lienee aina ollut vähintäänkin utelias muun eläinkunnan musiikkia kohtaan.

Esihistoriallisia luolamaalauksia edeltäneeltä ajalta tästä ei ole tietoa, mutta kirjallisesti välittyneen musiikinhistorian piiristä tunnettuna esimerkkinä käyköön vaikkapa linnunlaulu. Keskiajalla ja renessanssissa linnunlauluimitaatiot olivat soivia symboleja uskollisuudesta tai puhtaudesta, klassismin aikana puolestaan niillä oli humoristinen funktio, ja romantiikan aikana suorat onomatopoeettiset lainaukset viittasivat pastoraaliin. Satakielen laulutaitoa on aina ihasteltu ja ihmetelty, ja omalla vuosisadallamme Olivier Messiaenin (1908–1992) kiinnostus linnunlauluun musiikillisena elementtinä on tietysti yleisesti tunnettua.

Aivan tuore tutkimus on kuitenkin myös tuonut esiin yhteyksiä eläinten ääntelyn ja ihmislaulun välillä. Kummallakin on jokin sanoma ja päämäärä, joka liittyy sisäiseen tunnetilaan, ja eläimet selvästi myös kommunikoivat äänillä.[3] Ei ole siis mitenkään yksiselitteistä, onko tällaisella kommunikaatiolla pelkästään eläinten elinympäristöön liittyvä funktio, vai voitaisiinko ajatella siihen liittyvän jopa esteettistä tarkoitusta? Oma kantani tähän kysymykseen eläinten ”taiteesta” tässä mielessä on avoin, mutta mitenkään mahdottomana en sellaisen olemassaoloa pidä. Tämän puolesta puhuisivat myös ällistyttävät tutkimustulokset eläinmusikologian puolelta: läheskään kaikkien eläinlajien laulu ei ole sisäsyntyistä, vaan esimerkiksi valaat ja tietyt varpuslajit näyttävät oppivan laulurepertuaarinsa lähiympäristöstään. Voidaan siis todeta, että musisointi on eläinkunnankin parissa ”kulttuurisesti” välittynyttä.

Aivan kuten ihmisilläkin, musisointi vapauttaa todennäköisesti eläimilläkin oksitosiinia ja luo näin harjoittajalleen sekä välitöntä että pidempikestoista hyvinvointia. Musiikki on sosiaalista kommunikaatiota ja sillä on myös elämää säilyttävä tehtävä evoluutiossa. Näin ollen musiikillista kommunikaatiota ei pidä eläimilläkään tarkastella vain ”temppuina” ja erilaisina kuriositeetteina, joita vaikkapa Youtube on koira- ja kissavideoiden

3 Järvelä & Leisiö 2009, 2567.

ystäville väärällään, vaan yksinkertaisesti normaalina, eläintenkin tavanomaiseen elämänpiiriin kuuluvana ilmiönä ja niiden elinvoiman ja luovan impulssin manifestaationa.

Mikä sitten voisi olla ”musiikin” määritelmä tällaisen kysymyksen asettelun kannalta? Kaikkein käytännöllisin tapa tässä yhteydessä määritellä ”musiikki” lienee kommunikatiivinen ja intentionaalinen – musiikkia on kaikki sellainen äänellinen viestintä, jonka viestijä on tarkoittanut musiikiksi. Musiikki on sellaista organisoitua ääntä, jolla ei välttämättä ole muuta tarkoitusta, vaikka toki sellainenkin musiikkiin saattaa liittyä. Musikaalisuus tätä ajatuksen kulkua seuraten on puolestaan kyky tuottaa tuollaista ääniainesta ja kyky ymmärtää sitä myös muiden tuottamana – ”ymmärtäminen” tässä yhteydessä on käsitettävä laajasti arvostamisena ja kiinnostumisena sellaisesta ympäröivän maailman äänellisestä todellisuudesta. Yksinkertaisemmin todettuna: musikaalisuus määriteltäköön tässä yhteydessä *kyvyksi tuottaa äänellistä, musiikiksi tarkoitettua ilmaisua, sekä kiinnostusta sellaiseen ilmaisuun muiden tuottamana*.

Tällainen määritelmä on hyvin avoin ja sivuuttaa tyystin konventionaaliset määritelmät musikaalisuudesta perinnöllisenä, opittuna tai kehittyvänä ominaisuutena. Samoin määritelmä jättää huomiotta kysymyksen musiikillisesta lahjakkuudesta. Nämä kysymykset ovat koiran kohdalla ongelmallisia, sillä toistaiseksi kaikissa tuntemissani musikaalisuuden määritelmissä näyttää olevan sisäänrakennettuna jokin vertailukohta – olemassa oleva musiikillinen repertuaari, tonaalinen asteikko tai tulkinnallinen päämäärä – johon suhteessa arvostelma musiikillisesta lahjakkuudesta tai lahjojen puutteesta toteutuu. Koiran kyvyttömyys verbalisoida musiikillista maailmaansa puolestaan tuo omat haasteensa aiheen tarkasteluun. Ankara musiikillisen lahjakkuuden problematisointi jääköön kuitenkin toiseen yhteyteen. Lähden siitä, että musiikkia jossain muodossa

toteuttava eläin on musiikillisesti lahjakas jo pelkästään tämän aktiivisuutensa perusteella.

Oma, neljän vuoden tuttavuuden perusteella syntynyt johtopäätökseni on, että Fido on tässä esitettyjen kriteerien valossa musikaalinen koira. Se on kiinnostunut ympärillään tapahtuvasta musiikin tekemisestä ja osallistuu aktiivisesti siihen itsekin omalla panoksellaan. Seuraavassa tarkastelen kolmen esimerkin valossa Fidon musiikillista elämää ja pohdin esseeni lopuksi kysymystä koirien – ja ylipäätään eläinten – musiikista laajemmin.

Fidon musiikillinen toiminta

Fidon kohdalla juuri mainittu musiikin tekeminen kommunikaationa ja yhdessä olemisena on leimallista ja sen musikaalisuudelle ominaista. Seuraavaksi esitän tästä kolme esimerkkiä.

Ensimmäisessä esimerkissäni Fido ryhtyy intensiiviseen duettoon päähoitajansa Lauran kanssa (Koodi 1). Laura on huilunsoitossaan jo suhteellisen edistyneellä tasolla ja kestää tiukempiakin ulkopuolelta tapahtuvia väliintuloja ja kommentointia. Tulkitsen Fidon aksentoidut, ylärekisteriin sijoittuvat musiikilliset eleet yhtäältä improvisoiduksi vastaääneksi Lauran harjoittelemalle huilukappaleelle, mutta samalla myös Fidon esittämisen moodi ei liene pelkkää huvittelua, vaan näyttää kertovan sen halusta piiskata musisointikumppaniaan hieman hurjempaan esittämisen tapaan. Fidon musiikillinen kommentointi ja osallistuminen tapahtuu usein samalta paikalta kotona, sohvan päältä ikkunasta ulos katsellen. Tähystämisestä huolimatta se näyttää olevan herkeämättömän keskittynyt tekemiseensä ja kuuntelee tarkkaavaisesti myös kuulemaansa kappaletta.

Fidon äänenpainot ovat melko intensiivisiä, ja mieleeni onkin useaan otteeseen tullut kysymys, onko kommentoinnissa

Kuva 1. Fido kommentoi kuulemaansa huilunsoittoa ja osallistuu musiikin tekemiseen. Kuvalähde: Kuvakaappaus esimerkkivideosta 1.

Koodi 1. Osoita puhelimesi koodiin ja katsele esimerkkivideo 1.

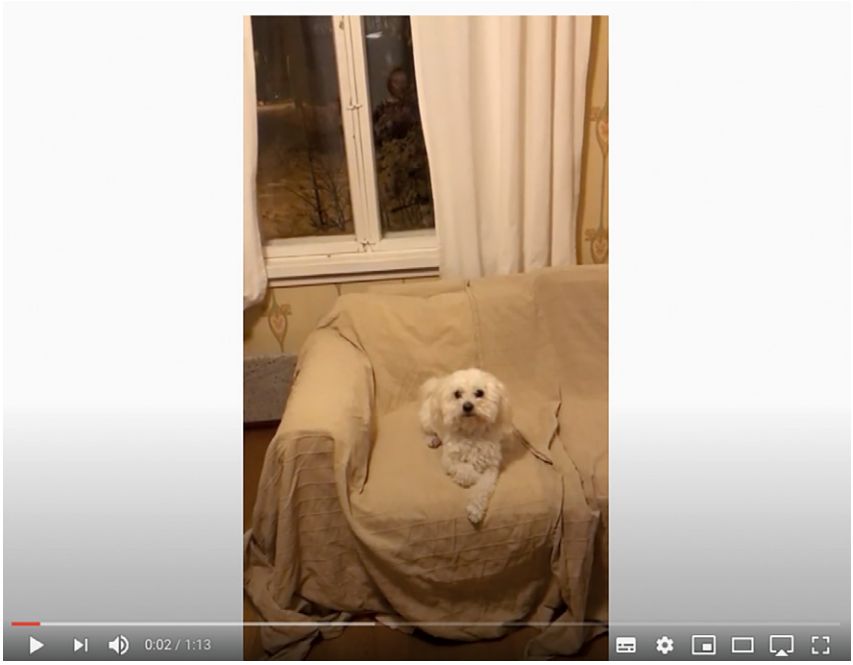
mukana jonkinlaista tyytymättömyyttä tai jopa kriittisyyttä Lauran soittoa kohtaan. Tästä ei kuitenkaan liene kysymys, sillä Fido jää aina hievahtamatta paikalleen musisoinnin alkaessa – jos äänet olisivat vastenmielisiä, olisi talossa muitakin paikkoja tarjolla. Koiran kuuloaisti on noin neljä kertaa herkempi kuin ihmisen, ja se kykenee kuulemaan noin 70 000–100 000 hertsiin asti; yläsävelrikkaudelta Fido kuulee musiikin melko erilaisena kuin me kanssaeläjät. Jos sen kuuloaisti on adaptoitunut

tasavireiseen järjestelmään, voisi olettaa, että sen kokemus esimerkiksi puutteellisesta intonaatiosta on paljon voimakkaampi kuin ihmisillä. Fidon musikalisointia tarkkailemalla voi huomata, että se etsii usein vokaalilinjoissaan unisono-pisteitä musiikin melodisen tekstuurin kanssa, mikä kertoo sävelkorkeuden erottelukyvystä.

Fido ei jaksa aina olla intensiivinen musisoija vaan usein se orientoituu vain nauttimaan musiikista. Toisessa käsittelemässäni esimerkissä Fido kuuntelee pianosäestyksellä esitettyä huilukappaletta, mutta pysytellen enemmän kuuntelijan positiossa. Kuuntelusessiota edelsi lyhyt ”soittotunti”, jonka aikana Fido kommentoi soittoa ensimmäisen esimerkkini tapaan sohvan reunalta käsin: aksentoidut lyhyet fraasit tuntuivat ikään kuin kannustavan muusikkoja intensiivisempään otteeseen soittamansa musiikin suhteen.

Lopulta koira kuitenkin väsähtää aktiiviseen osallistumiseensa ja siirtyy kuuntelumoodiin (Koodi 2). Ensin harkinnassa on selvästikin tanssiin käyminen, mutta ruumiillinen nautinto vie voiton. Mikä voisi olla ihanampi tapa kuunnella Howard Blaken säveltämän *Lumiukko*-elokuvan (ohj. Dianne Jackson & Jimmy T. Murakami, UK, 1982) musiikkia kylmänä talvipäivänä kuin selällään makaaminen rapsutuksia vastaanottaen? Mikään hanslickilainen musiikin rakenteiden analyytikko Fido ei siis vaikuta musiikin kuuntelijana olevan, vaan siitä saatu nautinto on nimenomaan luonteeltaan ruumiillista ja fyysistä. Hanslicklaisittain Fidon musiikinkuuntelu on siis ”patologista” – Fidolle kuunteleminen on selvästikin aistillinen ja ruumiillinen tapahtuma, eikä abstraktista ja analyyttisestä kuuntelusta näy merkkiäkään. T.W. Adornon kuulijatypologian kategorioista Fidon kuuntelijuus näyttää viittaavan sen sijaan eniten ”emotionaalisen kuuntelijan” suuntaan.[4] Adornolaisittain ”emotionaalinen kuuntelija” kuuntelee musiikkia ikään kuin rationaalisuudesta vapaana, puhtaana tunteiden ja aistillisen nautinnon leikkinä.

4 Adorno 1976.



Kuva 2. Fidon kehollista nautiskelua musiikista. Kuvalähde: Kuvakaappaus esimerkkivideosta 2.

Koodi 2. Osoita puhelimesi koodiin ja katsele esimerkkivideo 2.

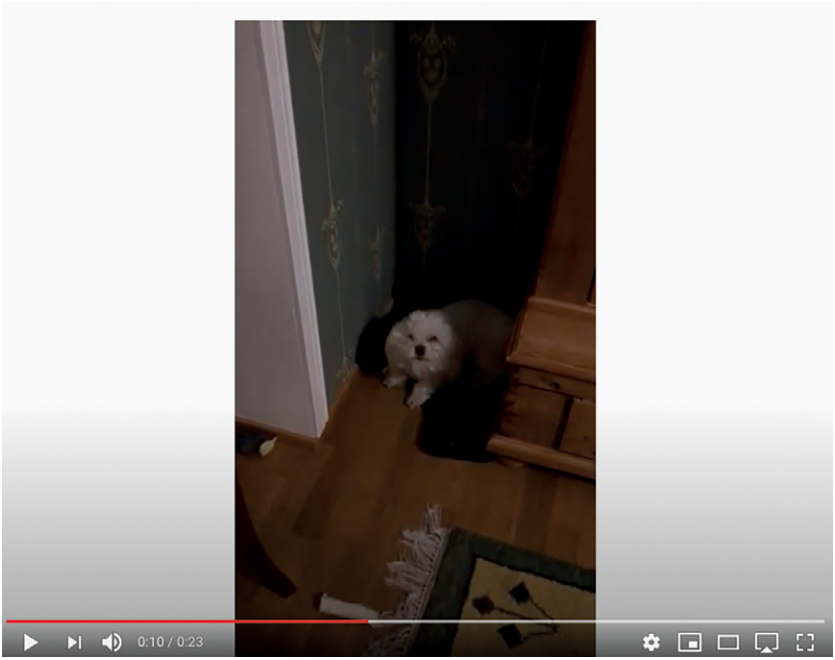
Kuuntelijana Fido on selvästi ”tuttujen kohtien” metsästäjä, ja teoksen rakenne ei näytä sitä kiinnostavan. Tosin tätä johtopäätöstäni en voi toistaiseksi pitää varmana. Ongelmana on se,

että en ole vielä keksinyt osuvaa koeasetelmaa, jossa voisin tätä kysymystä Fidon kuuntelumoodista tarkemmin lähestyä.

Myös Fidon musiikkimaku viittaa ruumiilliseen tapaan nauttia musiikista. Jo tähänastisista esimerkeistä voi päätellä, että Fido tuntuu eniten nauttivan puhallinmusiikista, erityisesti soittimista, jotka muistuttavat äänialaltaan ja ilmaisullisilta resursseiltaan eniten ihmisääntä. Samoin Fido tuntuu nauttivan laulun kuuntelemisesta ja mukana laulamisesta. Miksi se tekee näin? Bartheslaisittain voitaisiin ajatella, että Fido etsii kuulemastaan *grainia*, äänen kehollista ydintä ja ilmaisevaa ja kommunikoivaa subjektia sen takana. Esimerkiksi pianonsoitto on jollain tavalla ruumiillisuutensa osalta liian etäällä, liian monen mekaanisen väliportaan takana tällaisen musiikillisen kommunikaatiosuhteen syntymiseen. Ruumiillinen ja musiikillinen *jouissance*, nautinto, jota Fido saa ”soittaessaan” kuulemaansa puhallinmusiikkia, perustuu ainakin osittain kinesteettisen empatian periaatteelle – nautinto syntyy siitä, että kuulija samaistuu kuulemaansa, ikään kuin ”soittaa” kuulemisen aktissa itse.

Aina Fidon musisointi ei ole erityisen sosiaalista, vaan se tuntuu myös joskus ikään kuin hyräilevän itsekseen, lauleskelevan vain omaksi ilokseen. Kolmannessa esimerkissäni Fido näyttää hyräilevän muutaman lyhyen fraasin yläkerrasta kuuluvan nopeahkon klarinettiharjoituksen levollisemmaksi kontrapunktiksi (Koodi 3). Musisointihetki ajoittuu päiväuniaikaan, mikä osaltaan saattaa myös näkyä hienoisena passiivisuutena ja levollisena laulahteluna makuuasennossa. Musisointi ei aina välttämättä ole vain esteettisesti tavoitteellista toimintaa, vaan on myös mahdollista, että laulamisessa on sille kyse siitä, että lauma – siis ympäröivä perhe – on kutsuttava kasaan ja korkeataajuuksinen vokalisointi on tähän paras keino.

Näiden lyhyiden esimerkkien avulla voidaan todeta, että Fidon musiikintekeminen tähtää sekä (1) sosiaaliseen koheesioon että (2) henkilökohtaiseen nautintoon. Fidon oman



Kuva 3. Fido kuuntelee klarinetinsoittoa. Kuvalähde: Kuvakaappaus esimerkkivideosta 3.

Koodi 3. Osoita puhelimesi koodiin ja katsele esimerkkivideo 3.

musiikintekemisen osalta en ole aina täysin varma, onko siinä kyse esteettisestä kommunikaatiosta vai musisoinnista, jossa Fido ikään kuin ”opettaa” kanssamuusikkoaan. Jälkimmäinen

ajatus tulee mieleen ajoittain Fidon kehollista habitusta ja toisaalta laulamisen tapaa seuratessa. Joskus Fido käyttäytyy kuin vaativa soitonopettaja melskaten ja kannustaen intensiivisempään musisointiin, joskus taas laulaminen näyttää olevan resignoitunutta autokommunikaatiota.

Vertailevan biomusikologian potentiaalia

Näillä kotikutoisilla, osin humoristisillakin huomioilla lemmikin musiikillisesta elämästä on toki laajempiakin ulottuvuuksia. Musiikki on selvästikin paljon muutakin kuin taidetta, ja tutkijat kuten Gregory Bryant ovat etsineet siihen uusia näkökulmia tarkastelemalla musiikkia ja musiikin tekemistä luontoon ja biosfääriin laajemmin ankkuroituvana ilmiönä – ei siis vain ihmiselle ominaisena esteettisenä taidemuotona ja kommunikaationa.[5] Tämän kaltainen näkökulma on varsin radikaali – tällöin esimerkiksi eläinten musisointia ei katsottaisi etsien yhtäläisyyksiä ihmisten musiikin kanssa, vaan pikemminkin tarkastellaan musiikkiin ja musiikilliseen kommunikaatioon yhteisiä piirteitä eri lajien väliltä.

Vaikka biomusikologinen tutkimus onkin vasta alkuvaiheissaan, joitakin esimerkinomaisia johtopäätöksiä musiikin psykologisesta vaikutuksesta ja eri äänityyppien merkityksellisistä ominaisuuksista on jo olemassa olevan tiedon pohjalta mahdollista vetää. Esimerkkinä tällaisesta universaalista musiikin ominaisuudesta Bryant mainitsee musiikin taajuuden: kohtalaisella yleistettävyydellä voidaan todeta, että ainakin ihmislajia lähellä olevien nisäkkäiden keskuudessa matalat äänet merkitsevät uhkaa todennäköisemmin kuin korkeat, jotka ovat useimmiten harmittomampia ja jopa viihdyttäviä luonteeltaan. Tällaiset merkityksen lainalaisuudet ovat tietenkin kulttuurisesti välittyneitä ja säilyneitä; on helppo ymmärtää, että matala ääni

5 Bryant 2013.

assosioituu sen tuottaneen elävän organismin kokoon ja potentiaaliseen uhkaan. Toisaalta korkea ääni rauhoittaa ja poistaa pelkoa. Tähän perustuu esimerkiksi se, että vauvoille suunnatussa puheessa puhuja usein, joko tiedostamattaan tai tietoisesti, nostaa normaalia äänenkorkeuttaan, jotta lapsi ei säikähtäisi (vierasta) puhuttelijaa. Heti on kuitenkin todettava, että tietysti myös äänen dynamiikalla ja rytmiikalla on oma merkityksensä: voimakkaat, taajuudeltaan korkeat äänet, vieläpä jos niihin yhdistyy nopea rytminen impulssi, ovat kaikkea muuta kuin rauhoittavia vaikutukseltaan.

Bryantin mukaan kuitenkin olennaisinta musiikin ekologisessa ja biologisessa tarkastelussa on se, että voidaan paremmin ymmärtää musiikin tuottamaa merkitystä ja kommunikaatiota esimerkiksi eläinlajien evoluution näkökulmasta. Koska musiikki on selvästikin universaali ilmiö ja sitä on muodossa tai toisessa ollut mitä ilmeisemmin olemassa kymmeniä tuhansia vuosia aina ihmislajin esihistoriasta lähtien, on sillä selvästikin ollut myös merkitystä lajinsäilymisen ja evoluution kannalta. Kommunikaatio ja viihdyke, kuten myös rauhoittuminen, rentoutuminen ja taistelutahdon herättäminen ovat kaikki musiikin potentiaaliseen merkityskenttään kuuluvia ominaisuuksia, ja näin musiikilla on selvästi ollut oma vaikutuksensa lajien kehittymiseen ja muutokseen.

Eläinten tutkimisen kautta on mahdollista myös tarkastella luonnon ja kulttuurin välistä harmaata aluetta. Esimerkiksi musiikin fysiologista vaikutusta muihin kuin ihmisiin on tutkittu. Laboratorio-olosuhteissa on kohtuullisella luotettavuudella todettu, että Mozartin musiikki saa rotilla aikaan verenpaineen laskua.[6] Tällaisella sinänsä triviaalilla havainnolla on oma merkityksensä, kun otetaan huomioon sen fysiologinen perusta. Kalsium-riippuvainen dopamiini-synteesi on todennäköisesti yksi musiikin terveysvaikutuksesta, ainakin nisäkkäillä. Aivan toinen kysymyksensä tietenkin on, onko

6 Akiyama & Sutoo 2011.

vastaavia vaikutuksia muilla musiikeilla. Laskeeko myös Brahmsin musiikki rottien verenpainetta? Miltei kokonaan on myös tutkimatta se, missä määrin ihmisen musiikillisen kognition piirteet pätevät lajien välillä. Kuuntelevatko eläimet ja ihmiset samoja asioita kuulemassaan musiikissa? Näin voi vähintäänkin joidenkin lajien kohdalla hyvinkin olla. Kuuluisa esimerkki on Snowball-niminen papukaija, joka tunnistaa musiikista rytmin ja on itse asiassa varsin taitava ja mielikuvitusrikas tanssija.[7] Snowball ei tietenkään voi olla kyvyssään ainoa eläinkunnan edustaja, vaan tutkimuksen edetessä ja otoksen laajentuessa voimme saada uutta tietoa aiheesta.

Musiikin ja puheen välinen läheinen yhteys on yksi tärkeä äänellisen kommunikaation elementti. Tunnen houkutusta ajatella, että Fidonkin puhallinmusiikkiin ja lauluun ankkuroituvassa musiikkimaussa olisi kyse siitä, että se kuulee nimenomaan musiikillisessa tekstuurissa puheenkaltaista intonaatiota ja gestiikkaa, ja tältä pohjalta nauttii kuulemastaan ja kokee voivansa itsekin yhtyä musiikilliseen iloitteluun. Jaana Parviaisen ”kinesteettisen empatian” käsite näyttää tarjoavan välineitä ilmiön ymmärtämiseen.[8] Fido kokee läheisenä musiikin, joka on lähellä sen omaa ilmaisullista rekisteriä ja jonka kaltaista se itse kokee olevansa kykenevä tuottamaan. Mahdollisesti oman kokemuksensa perusteella se osaa myös arvostaa kuulemaansa puhallinmusiikkia. Näin on ainakin omalla kohdallani pianomusiikin suhteen: muusikkotaustani aiheuttaa sen, että saan eniten puhtaasti esteettistä nautintoa juuri pianomusiikista. Kinesteettisessä empatiassa on Parviaisen mukaan kyse siitä, että taidetta kokiessamme jollain lailla samaistumme sen tuottajaan, ikään kuin tiedämme edes summittaisesti miltä musisoiminen tuntuu ja minkälaisia erityistaitoja taideaktin tuottaminen vaatii. Tällaisesta prosessista epäilen olevan kyse myös Fidon musiikillisissa preferensseissä.

7 Ks. *Guardian News* 8.7.2019.

8 Parviainen 2003.

Toisaalta Fidon musisoinnissa on miltei aina kyse ilmiöstä, jota Steven Brown on kutsunut ”tarttuvaksi heterofoniaksi”[9].[10] Brownin teoriassa musiikin evoluutio on sidoksissa sen sosiaaliseen luonteeseen. Brown asettaa tälle ominaisuudelle paljon painoarvoa etsiessään selitysmallia ihmisen musiikin ainutlaatuisesta evoluutiosta verrattuna muuhun biosfääriin. Ihmisen musiikin evoluutio ja kehitys liittyvät Brownin mukaan musiikin rytmiseen koordinaatioon ja tätä kautta avautuvaan kontrolloituun polyfoniaan. Tällaista ominaisuutta ei muulla eläinkunnalla äänellisen kommunikaation kirjossa ole.

Olennaisempaa Brownille on painottaa musiikin sosiaalisuutta tarttuvan heterofonian käsitteen avulla. Brown käyttää esimerkkinään susien ulvovaa laumaa. Sudet periaatteessa imitoivat toisiaan, mutta vailla rytmistä koordinaatiota. Ulvominen on susilaumalle tarttuvaa sosiaalista toimintaa: kun yksi aloittaa, muut seuraavat perässä. Ulvominen luo sosiaalista koheesiota ja toisaalta toimii demonstraationa lauman potentiaalisesta pelotteesta.

Miksi Fido siis laulaa? Biomusikologinen tutkimus on vasta alussa eikä tämä lyhyt esitys voi vastata kysymykseen tyhjentävästi. Alussa totesin, että Fidolle musiikin tekeminen ja kuunteleminen on sosiaalista toimintaa ja tapa olla yhdessä perheensä kanssa. Tämä on varmaankin totta. Samalla olen taipuvainen ajattelemaan, että Fidon geeneissä on tallennettuna tuhansien sukupolvien aikana kertynyt biologinen muisti musiikin elämää ruokkivasta potentiaalista, ja laulamisessa on kyse sen koko olemista ja hyvinvointia edesauttavasta toiminnasta. Toivottavasti tuo laulu kaikuu talossamme vielä pitkään.

9 *Contagious heterophony.*

10 Brown 2007.

Lähteet

Adorno, Theodor 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. Kääntänyt saksasta englanniksi E.B. Ashton. New York: A Continuum Book. [Alkuperäisteos *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962].

Akiyama, K. & D. E. Sutoo 2011. Effect of different frequencies of music on blood pressure regulation in spontaneously hypertensive rats. *Neuroscience Letters* 487, 58–60.

Brown, Steven 2007. Contagious heterophony: A new theory about the origins of music. *Musicae Scientiae* 11 (1), 3–26.

Bryant, Gregory A. 2013. Animal signals and emotion in music: coordinating affect across groups. *Frontiers in Psychology*4 (990), 1–13. https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00990/full. (Linkki avattu 14.9.2020.)

Fido esimerkki 1. Kirjoittajan kuvaama video. *Youtube.* https://www.youtube.com/watch?v=U9vMYOMBFuQ&feature=youtu.be. (Linkki avattu 14.9.2020.)

Fido esimerkki 2. Kirjoittajan kuvaama video. *Youtube.*https://www.youtube.com/watch?v=VyI-KcbBgos&feature=youtu.be. (Linkki avattu 14.9.2020.)

Fido esimerkki 3. Kirjoittajan kuvaama video. *Youtube.* https://youtu.be/yWJnmDHOuFg. (Linkki avattu 14.9.2020.)

Guardian News 2019. Scientists discover Snowball the cockatoo has 14 distinct dance moves. *Youtube.* https://www.youtube.com/watch?v=iMjr8MsB1qo. (Linkki avattu 14.9.2020.)

Järvelä, Irma & Timo Leisiö 2009. Musikaalisuuden biologinen evoluutio. *Duodecim* 125 (23), 2567–2571.

Lumiukko 1982. Alkuperäisnimi *The Snowman*. Ohj. Dianne Jackson & Jimmy T. Murakami, Snowman Enterprises Limited, UK.

Parviainen, Jaana 2003. Kinesteettinen empatia: Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksia. Teoksessa *Kokemus.* Toimittaneet L. Haaparanta & E. Oesch. Acta Philosophica Tamperensia, vol 1. Tampere: Tampere University Press. 325–348.

Saad, Gad 2007. *The Evolutionary Basis of Consumption*. Mahwah, NJ & Lontoo: Lawrence Elbraum Associates Publishers.

Petri Kuljuntausta

Musiikki, eläinten äänet ja nichephony

Kohti ympäristötietoista ja ekokriittistä musiikkia

Esiintyminen luonnonympäristössä merkitsee esiintyjälle monessa mielessä heittäytymistä tuntemattomaan. Voin laatia suunnitelman, mutta en voi olla varma, mitä ääniä ympäristössä soi, vaikka olisin tutustunut esitysympäristöön ja analysoinut äänimaisemaa ennakkoon. Luonto toimii omalla logiikallaan. Luonnon ääni-ilmiöt eivät kuitenkaan ole kaikilla tasoilla satunnaisia. Tutkijat eri aloilta ovat löytäneet eläinten ääntelystä piirteitä, jotka viittaavat siihen, että nämä tuottavat ääniä organisoidusti ja perustuen yhteiseen sopimukseen.[1] Vaikka emme tunne eläinten laulun ja ääntelyn lainalaisuuksia vielä perin pohjin, ovat viimeaikaiset tutkimustulokset kiehtovia myös musiikillisessa mielessä. Linnut ovat eläneet maapallolla miljoonia vuosia: paljastaako niiden laulu jotain uutta musiikin alkuperästä? Voiko niillä olla käytössä menetelmiä, jotka kertovat toisenlaisista musiikillisen kommunikoinnin muodoista?

1 Mm. Krause 1999; 1987.

Lisääntyvä tutkimustieto on saanut minut pohtimaan rooliani esiintyjänä ja sitä, miten voin integroida esitykseni syvemmällä tasolla osaksi äänimaisemaa. Minun on ensinnäkin nollattava intentioni ja lähdettävä liikkeelle uudelta tasolta. Kysymyksiä on loputtomiin. Miten voin tehdä esityksen äänimaiseman sisällä häiritsemättä biofonian eli eläinten tuottamien äänten tasapainoa? Onko esityksestäni haittaa ympäristölle? Voinko edes tuottaa taiteellisesti mielenkiintoisen esityksen, jossa käyn tasavertaista akustista ”keskustelua” eläinten kanssa? Ympäristö tilana ei ole verrattavissa kliiniseen ja äänettömään konserttisaliin, joka on elämän äänistä ja häiriötekijöistä puhdistettu tila. Luontoon ei mennä soittamaan äänimaiseman keskelle, vaan siinä elävien elollisten asuinympäristöön. Tilassa on valmiiksi omat ”laulunsa” ja esiintyjän on aiheellista kysyä, miten hän ottaa nämä huomioon.

Tässä kirjoituksessa käyn läpi kokemuksiani äänimaisemista, eläinten äänistä ja soittamisesta eläinten kanssa. Esitän lopuksi *nichephony*-metodin, jonka avulla äänitaiteilija, säveltäjä tai muusikko voi suunnitella esityksen osaksi äänimaisemaa ja toteuttaa sen niin, ettei esitys häiritse ympäristön biofonian tasapainoa. Nichephonyn käsitteistöllä voidaan myös analysoida esitystä.

Omaa luontoa etsimässä: huomioita luonnon ja musiikin suhteista

Kiinnostuin äänimaisemista musiikillisessa mielessä 1980-luvun lopulla. En muista, mistä kiinnostus ympäristöääniin sai alkunsa, mutta todennäköisesti se alkoi vähitellen ja idut löytyivät monelta suunnalta, kuten elektronisesta ja konkreettisesta musiikista, kokeellisesta musiikista, syntetisaattorimusiikista, improvisoidusta musiikista, arkisten ääni-ilmiöiden

ihmettelystä ja lapsuuden luontokokemuksista. Vuonna 1988 tein päiväkirjaani merkinnän:

> Kuka sen määrittelee mitä musiikki on? Perinteisen näkemyksen puolustajilla on koko historia takanaan tukemassa heitä. Mutta onko historia oikeassa? Itse löydän joka hetki uusia elämyksiä ja höristän korviani tämän tästä kuullessani jonkin ainutlaatuisen ilmiön tai äänien yhdistelmän joka tapahtuu itsestään, luonnossa, organisoimatta. [...] Äsken joku hakkasi mattoa, ja kaiun vastatessa mäen toisesta päästä ei voinut kuin ihailla edestäni menevien ääniaaltojen aikaansaamaa avaruuden ja tilan tuntua. [2]

Seuraavan vuorokauden puolella jatkoin: ”No niin, taas mä unohduin kuuntelemaan vesihanan korinaa. No entäs onko SE musiikkia?” [3] Vaikka oma musiikkini oli kyseiseen aikaan vielä etäällä ympäristö-tematiikasta, oireellista oli, että minua alkoivat kiinnostaa yhä enemmän ympäristön äänet musiikillisena materiaalina.

Säveltäjistä minua kiehtoi erityisesti Olivier Messiaenin tyyli yhdistää elektroniikkaa akustisiin soittimiin ja luoda mielenkiintoisia sointivärejä. Messiaen oli mystikko, jota kiinnosti itämainen ajattelu, mutta hän oli myös ornitologi, joka teki lintujen lauluista transkriptioita ja siirsi ne teoksiinsa. Analysoin Messiaenin lintuaiheisia sävellyksiä, koska ne kuulostivat persoonallisilta, ja minua viehätti hänen ulkomusiikilliset pyrkimyksensä ja kiinnostuksen suuntaaminen luontoon. Pidin erityisen kiehtovana, että Messiaen imi vaikutteita linnunlaulusta.

1980-luvun lopulla tutustuin säveltäjä François-Bernard Mâchen musiikkiin, joka antoi uusia ideoita pohdittavaksi. Mâche avasi korvani sille, miten ympäristö- ja eläinäänistä voidaan tehdä musiikkia. Työvälineenä hän käytti Akain sämpleriä,

2 Kuljuntausta 26.10.1988. Kirjoittajan päiväkirja.

3 Kuljuntausta 27.10.1988. Kirjoittajan päiväkirja.

jolle nauhoitti ääniä. Teoksissa soi esimerkiksi sammakon kurnutus, linnunlaulu ja kadonnut afrikkalainen murre. Nämä ja muut Mâchen ”erikoisinstrumentit” sekä se, miten Mâche käytti ääniä, tekivät minuun vaikutuksen. Kun tapasin Mâchen vuonna 1988, sain häneltä käsikirjoituksen, jossa hän kertoi teoksistaan ja niiden luonto- ja ympäristöäänistä.

Yhdysvaltalainen saksofonisti Eric Dolphy on ensimmäinen jazzmuusikko, jonka tiedän soittaneen lintujen kanssa. Hän hallitsi virtuoosisesti myös bassoklarinetin ja huilun. Kertomusten mukaan hän vetäytyi huiluineen joen rannalle improvisoimaan lintujen kanssa. Vasta tarinan luettuani huomasin Dolphyn soiton ominaispiirteiden olevan peräisin lintujen lauluaiheista – tällaisia olivat ”kirkaisut” ja jazzista poikkeavat lintumaiset sävelaiheet. Ominaispiirteet olivat aina olleet läsnä hänen soitossaan, mutta korvani eivät olleet virittyneet kuulemaan niitä. Analysoin Dolphyn improvisaatioita, ja hänen soittotyylinsä purkaminen osiin vaikutti dramaattisesti omaan soittotyyliini kitaristina. Analyysin myötä ymmärsin, miten hän rikkoi tonaalisen musiikin rakenteita ja laajensi ilmaisuaan ottamalla aiheita musiikin ulkopuolelta. Tiedon myötä saatoin rakentaa improvisoidessani jaksoja, joissa ”venytin” tonaliteettia tai soitin ajoittain täysin tonaliteetista ulkona olevia sävelaiheita ja käytin myös omia lintuaiheitani.

Dolphyn kollegan, saksofonisti John Coltranen myöhäiskauden soittotyylissä oli kaksi erityispiirrettä, jotka niin ikään tekivät vaikutuksen ja vapauttivat ajatteluani perinteen kahleista: energia ja sävelryöpyt (*burst of notes*). Edellinen on vapaata ja voimakasta energiaa tai ääntä, jota ei voi kahlita nuotinnokseen ja perinteisiin kappalerakenteisiin. Tämä on tyypillistä free-improvisoinnille. Jälkimmäinen piirre kuvaa nopeita purkauksia, sävelryöppyjä, jotka rikkoivat perinteistä käsitystä sävellinjan äänenkuljetuksesta ja rytmistä. Mielsin myös Coltranen sävelkimput lintumaisiksi piirteiksi ja ”lintuhuudoiksi”, sillä ne eivät edustaneet musiikin perinteistä sanastoa, jota opetellaan

nuoteista. Tässä vaiheessa Coltrane tavoitteli soitollaan universaalia ilmaisua, joka syntyi flow-tilassa ja lähes transsissa.

Kun luontoäänitys liitetään musiikkiin, se liitetään siihen yleensä sellaisenaan; tekijä ei korjaa luontoäänien tai linnunlaulun äänenkorkeuksia musiikkiin sopivaksi. Miksi näin ei tehdä? Miksi luontoäänet dissonansseineen ja musiikkiin sopimattomine ääniaiheineen eivät sekoita musiikin harmoniaa ja musiikillista kokemusta? Selitys on, ettei muusikko (ja kuuntelija) pidä linnunlaulua ja luontoääniä puhtaasti musiikillisina aineksina. Ne jäävät musiikin taustalle ja ikään kuin toiselle tasolle, ääniefektiksi tai -lavasteeksi. Mutta jos linnunlaulusta tehdään transkriptio, joka siirretään musiikkiin soittimen välityksellä, muuttuu äänien rooli toisenlaiseksi. Soittimella soitettu lintuaihe transformoituu osaksi musiikkia. Ilmiö on ollut ongelmallinen minulle pitkään, ja olen omassa työssäni pyrkinyt välttämään luonnon äänien ja instrumenttien kahtiajakoa ja sitä, että äänimaisema jäisi vain taustaääneksi. Teoksissani äänimaisema ei ole *backgroundia*, vaan *foregroundia*.

Ensimmäiset äänikokeiluni eläin- ja ympäristöäänillä

Toteutin ensimmäisen hankkeeni eläinten äänistä vuodenvaihteessa 1989–90. Muusikko Ilkka Niemi teki musiikkia ohjaaja Juha Hurmeen Yövieraat-teatterille ja he tarvitsivat esitykseen ulvovan susilauman ääniä. Äänitallennetta ei tarkoitukseen löytynyt, joten lupasin auttaa projektissa ja toteuttaa ääniraidan.

Susia en voinut äänittää. Lähimpänä sutta oli ystävieni sekarotuinen koira Remppu, joka oli herkkä haukkumaan. Sain lainata koiraa ja vein sen työhuoneelleni kokeillakseni, reagoiko se ääniin ja musiikkiin. Musiikki selvästi kiinnosti sitä. Kiri Te Kanawan klassiset lauluesitykset tuntuivat erityisesti resonoivan koirassa. Lopulta löysin ooppera-aarian, joka sai koiran ulvomaan. Remppu jähmettyi paikalleen, vaikutti unohtavan

minut ja kaiken muun ympärillään ja kuunteli keskittyneesti. Kun Kiri Te Kanawan laulu siirtyi korkeaan rekisteriin, koiran leuka nousi ja se liittyi ulvonnallaan lauluun mukaan.

Kun Remppua stimuloiva musiikki oli löytynyt, valmistelin äänityssession. Kun soitin kyseistä aariaa, tiesin ulvonnan alkavan aina silloin kun koira alkoi nostaa kuonoaan ylöspäin. Sillä hetkellä laitoin musiikin pois päältä, jotta sain nauhalle puhdasta ulvontaa. Kun koira lopetti, siirsin neulan uran alkuun levylautasella ja nostin Kanawan äänen jälleen kuuluviin. Hetken päästä Remppu liittyi ulvonnallaan mukaan.

Tällä taktiikalla sain ulvontanauhoituksia talteen moniraitanauhurille. Yksittäisiä ulvontoja toisiinsa liittämällä kokosin ”ulvovan susilauman” ja annoin c-kasetin Ilkalle, joka käytti sitä teatteriesityksessä. Kyseessä oli Yövieraat-teatteriryhmän näytelmä *Neuvostoliiton historia 1917–1990*, jota esitettiin XXII Jyväskylän Talvi -festivaalilla 27.1.–7.2.1990.[4] Valitettavasti ulvontanauha on sittemmin kadonnut.

Ulvontanauhan tekeminen oli vain pieni projekti, mutta uskon, että kokemuksena se antoi ajateltavaa koskien musiikin peruskysymyksiä ja vaikutti osaltaan myös tuleviin kokeiluihini. Myöhemmin sävelsin 18-jäseniselle Drive Ensemble -big bandille ...*storm*-teoksen, jonka kantaesitys oli Alvar Aalto -salissa Jyväskylän Talvi -festivaalilla alkuvuodesta 1994.[5] Käytin teoksessa myrskyn nauhoitusta, jonka rinnalla muusikot aloittivat soiton. En synkannut myrskyäänitystä big bandin soittoon, sillä luontoäänityksen tarkoitus oli laajentaa orkesterin sointia. Äänitys viritti soittajat ja kuuntelijat sävellyksen tunnelmaan.

4 Kuljuntausta 1990.

5 Kuljuntausta 1994.

Ääniteoksia ja elektronimusiikkia luontoäänistä

Vuodet 1994–1995 merkitsivät minulle säveltäjänä murrosvaihetta. Jätin taakseni vanhan musiikkini ja keskityin 1990-luvun puolivälistä alkaen tekemään äänitaidetta. Lähes kaikissa teoksissani tästä eteenpäin oli lähtökohtana ympäristöäänet ja usein myös eläinten äänet. 2000-luvun taitteessa teosteni kirjo laajeni, aloin jälleen pitää konsertteja ja keskityin myös elektronisen musiikin säveltämiseen. Ympäristöäänitykset olivat kuitenkin edelleen teosteni lähtökohtana. Kannoin matkoillani äänitallenninta ja äänitin valtavasti äänimaisemia kaupungeissa, maaseudulla, kulkuvälineissä ja lentokentillä eli kaikkialla missä liikuin. Äänitykset päätyivät uusiin teoksiin sitä mukaa, kun äänille oli tarvetta tai kun syntyi teosidea, johon tarvitsin arkistostani äänet.

Alan kansainväliset piirit ovat pienet ja lyhyessä ajassa tein yhteistyöhankkeita merkittävien eläinten musiikista ja lajienvälisestä kommunikoinnista kiinnostuneiden tutkija-muusikoiden kanssa. Vuonna 2005 soitin David Rothenbergin *Why Birds Sing* -levyllä.[6] Instrumenttini oli Korg Kaoss Pad -ääniprosessori, jolla soitin vikkeliä äänikulkuja lintujen kanssa ”liverrellen”. Soittohetkellä tuottamani perusääni on itseasiassa feedback-ääni eli sähkökitarasta tuttu äänen kiertoilmiö, josta saan muokattua linnunliverrykseltä kuulostavia ääniä naputtelemalla laitteen kontrolli-pädiä sormilla.[7]

Yhteistyö eläinmusikologi Dario Martinellin kanssa alkoi vuonna 2003. Julkaisimme vuonna 2008 yhteisen albumin *Zoosphere. A Musical Encryptation Of Animal Sounds*, joka

6 Rothenberg 2005.

7 Tämä ei ollut ensimmäinen yhteistyöni Davidin kanssa: aivan ensimmäinen äänityssessiomme oli jo vuonna 1997 ja siitä lähtien olemme esiintyneet säännöllisesti yhdessä. Olen vieraillut Davidin äänitteillä ja hän minun julkaisuillani. Äänimaisemat ja eläinäänet ovat olleet projekteissamme aina mukana.

pohjautui eläinääniin.[8] Samoihin aikoihin tutustuin Jim Nollmaniin, Interspecies Communication -organisaation johtajaan, joka kutsui minut mukaan toiseen albumihankkeeseen.[9] Tein *Navigator*-teoksen maitovalaan äänistä ja teos soi muun muassa vedenalaisissa konserteissa, joita järjestettiin sekä Saksan kylpylöissä että Ruotsissa Malmön edustalla. *Navigator* oli myös esillä EXPO 2005 -maailmannäyttelyssä Aichissa Japanissa, jossa kävi miljoonia vierailijoita. Yhteistyö näiden asiantuntijoiden kanssa ja tietoisuus heidän tutkimushankkeistaan vaikutti omaan työskentelyyni. Kiinnostukseni ääniympäristöön sai siten uusia ulottuvuuksia ja jatkoin tahollani aiheen tutkimista. Osa materiaalista päätyi *Äänen eXtreme* -kirjaani, johon kokosin tietoa äänen ulottuvuuksista sekä siitä, miten monenlaisin eri menetelmin äänen kanssa voi työskennellä taiteen kentällä.[10]

Näihin aikoihin tein Yleisradiolle radio-ohjelmasarjaa *Ääniä tilassa*, jonka yhden jakson aiheena oli eläinten musiikki, zoomusikologia, ja lajien välinen kommunikaatio.[11] Haastattelin jaksoa varten David Rothenbergia, Dario Martinellia ja Jim Nollmania. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun Yleisradiossa keskusteltiin aiheesta. Kellään haastateltavista ei ollut epäilystäkään, etteikö eläimillä olisi omia musiikkikulttuureja. Aihe oli minulle tuttu, mutta halusin heidän kertovan sen myös radiokuuntelijoille. David ja Jim ovat lisäksi erikoistuneet tekemään eläinten kanssa toteutetuissa soittosessioissa tunnusteluja lajien välisen kommunikoinnin mahdollisuuksista. Australian ABC-yhtiö tuotti Davidin lintuaiheesta radio-ohjelman *Birds of a Feather*, joka oli ABC:n ehdokas Prix Italia -kilpailussa

8 Kuljuntausta & Martinelli 2008.

9 Jim on tutkinut lajienvälistä kommunikointia jo 1970-luvulta lähtien, jolloin hän huomasi kalkkunafarmilla vieraillessaan lintujen vastaavan hänen ääntelyynsä. Hän on soittanut eri eläinten kanssa susista delfiineihin ja tehnyt eniten äänityksiä valaiden kanssa. Jimin organisaatiota ja tutkimusta on tukenut Yhdysvaltain hallinto.

10 Kuljuntausta 2006.

11 Ääniä tilassa 2005.

musiikkiohjelmien kategoriassa vuonna 2006.[12] Soitin ohjelmassa elektronisia liverryksiäni lintujen kanssa.

Vuonna 2008 organisoin David Rothenbergin, Dario Martinellin ja työryhmän kanssa NightinGala-konferenssin, jonka teemana oli satakielen laulu. Olin festivaalin taiteellinen johtaja ja vastasin tuotannosta. Vaikka konferenssi kesti vain kaksi päivää, se oli haasteellinen tuottaa ja vaati kahden vuoden valmistelutyön muiden töiden lomassa. Tapahtuma järjestettiin 12.–13.6.2008 Kallio-Kuninkalassa, Sibelius-Akatemian Musiikkikeskuksessa. NightinGalassa tutkijat esittelivät päivisin viimeisimpiä tutkimustietoja satakielen laulusta. Illalla oli konserttien vuoro, joissa taiteilijat esittivät satakielen lauluun pohjautuvia teoksia. NightinGala on edelleenkin laajin ja merkittävin koskaan järjestetty satakielen laulua käsittelevä kansainvälinen tapahtuma. Se keräsi huippuasiantuntijat yhteen keskustelemaan, vaihtamaan tietoja ja kertomaan tutkimustuloksista yleisölle. NightinGalassa vierailleita tutkijavieraita ja satakieliasiantuntijoita olivat Emily Doolittle, Henrike Hultsch, Dario Martinelli, Marc Naguib, Lina Navickaite, David Rothenberg, Ofer Tchernichovski ja Ann Warde. Itselleni ikimuistoisin esitys oli Henrike Hultschin tiivistys hänen vuosikymmeniä kestäneestä satakielitutkimuksestaan Saksassa. Hultsch kertoi, miten satakielen laulu kehittyy ensimmäisen vuoden aikana tunnustelevista ensikokeiluista virtuoottiseksi, tasapainottuen myöhemmin selkeälinjaisiksi fraaseiksi, joissa on tauoillekin paikkansa. Kehityskaari on suoraan verrannollinen muusikoiden kehitykseen hapuilevasta alusta soittimensa taituriksi.

NightinGalan ulkomaisten vieraiden puheissa nousi usein esiin eräs suomalainen eläinäänitutkija, Olavi Sotavalta (1918–1991). Kirjoitin Sotavallasta kirjassani *Äänen eXtreme*,[13] mutta vasta ulkomaisten eläintutkijoiden kautta ymmärsin, kuinka merkittävää tutkimusta Sotavalta oli aikoinaan tehnyt.

12 Ravlich & Stapleton 2006.

13 Kuljuntausta 2006.

Kotimaassa hänen merkitystään ei edelleenkään ymmärretä ja hänen työnsä tuntee vain pieni joukko ihmisiä. Sotavalta oli asialleen omistautunut persoonallisuus, joka mietti 1940-luvulla, valitseeko uran säveltäjänä vai eläintutkijana, ja päätyi Sibelius-Akatemian opintojen jälkeen jälkimmäiseen. 2010-luvulla aloin perehtyä perusteellisemmin Sotavallan tuotantoon ja etsin käsiini hänen tekemiään transkriptioita hyönteisten ja lintujen äänistä. Niiden poikkeuksellinen tarkkuus on huomattu vasta nykyaikaisilla tietokoneanalyyseilla. Sotavalta teki transkriptionsa vuosikymmeniä sitten ja täysin korvanvaraisesti. Kun hyönteinen lensi Sotavallan ohitse, hän pystyi kertomaan, minkä hyönteislajin edustaja on kyseessä, ja lisäksi hyönteisen tuottaman äänitaajuuden hertseinä. Sotavallan korva oli siis tarkempi kuin absoluuttinen sävelkorva, sillä hän pystyi kertomaan ääniväräh telyn hertsien tarkkuudella. Eläkkeelle jäätyään Sotavalta keskittyi säveltämiseen: hänen tuotantoonsa kuuluu muun muassa *Satakielisinfonia*.[14] Olen vuosien varrella käynyt läpi Sotavallan kollegat, oppilaat ja sukulaiset, haastatellut heitä ja löytänyt ainutlaatuista aineistoa, kuten käsikirjoituksia ja sävellyksiä, joiden pohjalta teen hänestä tulevaisuudessa julkaisun.

Oma työni sai jälleen uusia suuntia 2010-luvulla. Aloin tehdä yhä enemmän esityksiä ulkotiloissa. Life Aquatic -projektin myötä palasin takaisin vedenalaisiin ääniprojekteihin ja tein pinnanalaista äänitaidetta ja musiikkia uimahalleihin. Keskityin myös ääni-installaatioiden rakentamiseen ja perustin äänitaidegalleria Akusmatan. Vuonna 2016 julkaisin albumin *Wings*[15], jonka päätösraita on ”Improvisation With Bali Starlings, Red-whiskered Bulbuls, Common Quails, And House Sparrows”. Nimi viittaa improvisaatioon lintujen kanssa. Äänityssessio Korkeasaaren eläintarhan Africasia-talossa alkoi aamulla klo 7. Linnut bongasin tilasta, jossa soittosessio ja äänitys tapahtui.

14 Sotavalta 1986.

15 Kuljuntausta 2016.

Paikka oli suljettu yleisöltä ja myös tilan laitteet ja vesipumput oli suljettu taustamelun vähentämiseksi. Instrumenttini oli sähkökitara, jota soitin särölaitteen ja EHX Slammi Pitch Shifter -pedaalin kautta. Jälkimmäisen laitteen avulla sain kehitettyä lintumaisen äänen. Pystyin ensinnäkin soittamaan lintujen kanssa samalla taajuusalueella korkealta ilman, että soittimen sointi muuttuu kireäksi (mikä on ongelma muilla pitch shifter -pedaaleilla). Toisekseen pedaali vapauttaa minut kitaran virityksestä ja sävelpohjaisuudesta. Voin tehdä laitteen avulla hyvin elastisia äänikulkuja, kuten sävelliukuja, jollaisia kitaralla ei ole mahdollista tehdä ilman apuvälineitä.

Soittosessiossa ei ensimmäisen tunnin aikana tapahtunut mitään kovin mielenkiintoista. Kyse oli vasta tunnustelusta. Soitin harvakseltaan, kuuntelin, miten linnut lauloivat ja soitin balinkottaraisten laulamia fraaseja kitaralla takaisin linnuille. Aloitin soiton vasta kun huomasin lintujen päättäneen laulufraasinsa. Aluksi ajoitukseni ei ollut toimiva. Vaikka kuuntelin tarkkaan ja soitin harvakseltaan, huomasin aloittaneeni aivan samaan aikaan jonkin linnun kanssa eli soitin linnunlaulun päälle. Ehkä linnut pitivätkin minua aluksi töykeänä reviirinvaltaajana. Pikkuhiljaa onnistuin löytämään akustisen paikkani ja välttämään soittamista lintujen päälle. Linnut pysyttelivät vielä tässä vaiheessa kauimmassa nurkassa, mutta kuitenkin näköyhteydessä.

Tunnin soiton jälkeen dokumentointiryhmä lähti tauolle ja jäin yksikseni jatkamaan soittamista lintujen kanssa. Yhtäkkiä yksi balinkottarainen rohkaistui ottamaan kontaktia ja lensi edessäni olevalle orrelle. Lumivalkea lintu katseli minua päätään käännellen ja lauloi. Vastasin takaisin. Hetki oli lyhyt, vain minuutin tai pari. Mutta tuon lyhyen hetken aikana tapahtui jotain ainutlaatuista. Oli selvää, että lintu oli kiinnostunut, koska se tuli tutkimaan minua ja kuuntelemaan soittoani. Pitäydyin hyvin lyhyissä ääniaiheissa, jotka muistuttivat balinkottaraisen laulamia fraaseja. Ehkä tästä syystä lintu kiinnostui

soitostani. Lyhyen lähikontaktin aikana kummallakin oli aikaa ”laulaa” fraasinsa, eikä kumpikaan äännellyt toisen päälle.

Luulin olevani tilassa yksin, mutta nämä linnut hyvin tunteva eläintenhoitaja seurasi jostain sessiota ja totesi jälkeenpäin, että reaktio oli erittäin epätyypillinen linnulle. Olin siis onnistunut muuttamaan linnun peruskäyttäytymistä ja lintu oli ottanut kontaktin vapaaehtoisesti ja omasta halustaan. Kun muut palasivat kahvitauolta, linnut eivät enää tulleet lähelleni. Aamusession lisäksi päivällä oli yleisölle avoin lintukonsertti, mutta eläintarhan kävijöistä ja kirkuvista lapsista syntyi niin paljon melua ja levottomuutta, ettei sessio ollut kovinkaan hedelmällinen. Linnut pysyivät ihmisistä mahdollisimman kaukana.

Eläintarha on erityinen paikka tehdä lajienvälinen musiikkikokeilu. Suljetussa tilassa linnut ovat tottuneet ihmisiin ja ne pysyvät rajatulla alueella seinien sisällä. Myöskään ulkopuoliset äänet eivät sekoitu sessioon. Kun soitan luonnossa, asetelma on haasteellisempi. Linnut istuvat korkealla puiden oksilla ja lauluäänet kuuluvat etäältä ja leviävät kaikkialle. Etäisyyden takia on vaikea hahmottaa, milloin lintu aloittaa ja lopettaa lauluaiheensa. Ja jos teen äänitallenteen paikasta, jossa soitan, tallenne voi helposti painottua omaan soittooni ja linnut jäävät laulamaan taustalle. Siksi toinen tallennin on ujutettava lintujen keskelle, jolloin myöhemmin on mahdollista miksata nämä kaksi äänitallennetta yhteen.

Äänimaisematutkimuksesta

Kanadalainen säveltäjä R. Murray Schafer tunnetaan äänimaisematutkimuksen pioneerina. Schafer kiersi vuosien ajan ympäri maailmaa järjestämässä myös Ear Cleaning -kursseja, joissa hän ohjasi ihmisiä kuuntelemaan ympäristöä ja olemaan tietoisempia äänimaisemasta. Osallistuin Schaferin

äänimaisemakurssille 1990-luvun alussa. Kurssilla opin kuuntelemaan ympäristöääniä kriittisesti ja analyyttisesti. Schafer käytti usein esimerkkinä arkisia ääniä, mutta teki myös oivaltavia huomioita eri maiden kulttuurillisista äänistä. Hän kertoi, että ihmisten kävelyääni on erilainen eri maissa, naisten ja miesten askeläänet ovat erilaiset, ja myös ovien äänet ovat erilaisia eri maissa. Hän kertoi, kuinka ääni erotettiin näköaistimuksesta, kun ikkunat yleistyivät rakennuksissa. Vaikka olin jo vuosia kiinnittänyt huomiota ympäristöääniin ja pohtinut näiden esteettisiä mahdollisuuksia, korvani aukenivat ympäristöäänille nyt uudella tavalla. Kirjoitin Schaferin äänimaisemakurssin jälkeen lehtikirjoituksen ”Kaikki äänet ovat yhtä kiinnostavia”, jossa pohdin äänien merkityksiä ja esittelin äänimaisematutkimuksen historiaa ja Schaferin ajatuksia.[16]

Schaferiltä sain tukea pienten ja arkisten asioiden ihmettelylle sekä työkalut, joiden avulla saatoin analysoida ympäristön ääniä. Kuunteleminen voi tuntua triviaalilta toiminnalta, mutta jos analysoimme kuulemaamme, huomaamme, ettei kuuntelu olekaan kovin yksinkertaista. Äänestä puhuminen on vaikeaa. Analyyttinen kuunteleminen vaatii korvan kouluttamista kuten muusikon työkin. Ero on kuitenkin siinä, että muusikon on keskityttävä lihastensa ja fysiikkansa hallintaan sekä soittimen ääniin. Äänimaiseman analysoiminen on puolestaan ympäristöäänien kuuntelemista ilman kehollista suoritusta. Muusikko voi hallita soittimensa soundin täydellisesti, mutta se ei tee hänestä automaattisesti hyvää kuuntelijaa. Ongelmana on myös se, että elämme jatkuvasti äänien ympäröimänä, emmekä kiinnitä ympäristöääniin huomiota kuin erityistapauksissa. Ympäristöäänet ovat arkipäivisiä, triviaaleja ääniä, ja kesti pitkään ennen kuin ne miellettiin taiteen ääniksi. Vaikka John Cage tekikin arvokasta pioneerityötä, vielä vuonna 1970 säveltäjä Luc Ferrari sai yllättävän voimakasta kritiikkiä siitä,

16 Kuljuntausta 1992.

että esitti ympäristöäänitallenteen musiikkiteoksena (*Presque Rien*).

Äänimaisema voi olla soinnillisesti äärettömän rikas pienine vivahteineen ja dynaamisine vaihteluineen, ja äänimaiseman äänitys voi olla upea dokumentti ympäristöstä. Toisinaan ympäristö soi aktiivisesti kuin kuhiseva mehiläispesä, joskus se on meditatiivinen ja rauhoittava. Arkiselta tuntuvan äänimaiseman kuunteleminen avaa ympäristöstä yllättäviä puolia. Vuosikymmenien jälkeenkään en ole kyllästynyt äänimaisemiin, sillä ne yllättävät kerta toisensa jälkeen. Äänimaisemasävellys ei löydy koskaan ympäristöstä valmiina, vaikka joskus saatankin esittää työn helppona ja yksinkertaisena. Esteettiset päätökset ovat mukana jo äänityshetkellä, tallennuksen jälkeen äänitystä on editoitava ja hiottava sen sointia. Yhdistämällä äänitekstuureita toisiinsa voin rakentaa äänityksistäni teoskokonaisuuden. Vaikka teos kuulostaisi yhdeltä otokselta, todennäköisesti se on usean tallenteen yhdistämisestä syntynyt saumaton lopputulos. Toisinaan saatan vielä lisätä elektronisia ääniä tai prosessoida tallenteen yksittäisiä ääniä. Lisäksi teoksella voi olla konseptuaalinen ulottuvuus, joka voi tehdä vaatimattoman kuuloisesta äänitapahtumasta merkityksellisen.

Akustisen ekologian tutkimus lähti 1960-luvun lopulla liikkeelle ihmisen ja ympäristön välisen akustisen suhteen tutkimuksena ja näistä lähtökohdista äänimaisematutkimusta on tehty jo pitkään. Olen pitänyt antroposentristä määritelmää rajaavana ja laajentanut akustisen ekologian tutkimuksen koskemaan elävien organismien ja ympäristön välisen akustisen suhteen tutkimukseksi. Tällä pyrin siihen, ettei äänimaisematutkimuksissa unohdettaisi eläinkunnan ja ihmisten välistä suhdetta. Lisäksi on otettava huomioon, minkälainen asema luonnonäänillä on kaupunkiympäristössä ja yhdyskuntasuunnittelussa. Äänet kertovat elollisten lukumäärästä ja suhteista. Jos eläinten ääniä ei ole kuultavissa, silloin ei ole eläimiäkään.

Tällöin pitäisi kysyä, miksi eläimille ei ole jätetty elintilaa kaupunkisuunnittelussa.

Luontoäänittäjä Bernard L. (Bernie) Krause on nauhoittanut 1960-luvun lopulta lähtien luonnon ääniympäristöjä eri puolilla maailmaa ja usein myös eksoottisissa ympäristöissä, joissa ei kuulu ihmisen tuottamia ääniä. Tietyt luontoympäristöt hän tuntee vuosien takaa ja on palannut äänittämään niitä uudestaan analysoidakseen äänimaiseman muutoksia. Eräissä tapauksissa muutokset ympäristössä ovat olleet dramaattisia. Näin on käynyt Costa Rican Osa Peninsulassa. Krause teki äänityksiä subtrooppisessa sademetsässä vuosina 1989 ja 1996. Ensimmäisessä äänityksessä sademetsässä vallitsi vilkas äänimaisema, jälkimmäisessä se oli hyvin hiljainen. Aiemmin virkeä luonnon äänimaisema oli muuttunut metsähakkuiden seurauksena kuolemanhiljaiseksi.[17]

Krause on vienyt äänimaiseman tutkimusta eteenpäin antamalla pohdittavaa luonnonäänimaisemista ja niiden muuttumisesta, ja antamalla äänien luokittelumenetelmän. Äänimaisema äänilähteineen voidaan jakaa Krausen esittämän mallin mukaisesti kolmeen pääkategoriaan: biofonia, geofonia ja antropofonia. Biofonia (*biophony*) käsittää eläinten tuottamat äänet, geofonia (*geophony*) ei-elolliset luontoäänet kuten tuulen ja veden äänet ja antropofonia (*anthrophony*) ihmisen tuottamat äänet.

Kenttä-äänitysten ja havaintojen pohjalta Krause esitti vuonna 1993 *acoustic niche* eli *jäsentyneen akustisen tilan* hypoteesin. Hypoteesin mukaan eläinten ääntelememinen luonnontilassa ei ole satunnaista vaan järjestäytynyttä. Linnut eivät laula samanaikaisesti, toisin sanoen ne eivät laula toistensa päälle. Ne eivät tuota kakofoniaa vaan äänimaisema on hyvinkin säännönmukainen. Krause vertaa biofoniaa musiikkiin, ja siihen, miten säveltäjät järjestävät ääniä. Krause kirjoittaa: ”Aivan liian vähän huomiota on kiinnitetty siihen tosiseikkaan, että hyönteiset, linnut ja nisäkkäät missä tahansa ympäristössä ovat

17 Krause 2015, 32–34.

löytäneet soivan palstansa aikakausien alusta lähtien ja paljon menestyksellisemmin kuin voimme kuvitella."[18]

Tutkijat ovat myöhemmin löytäneet luonnon äänimaisemista Krausen hypoteesia tukevia todisteita. Lintuäänityksiä analysoimalla on selvinnyt eläinten esiintyvän edellä mainitulla tavalla ja laulavan kukin vuorollaan. Eläinten akustinen palsta voi toimia myös toisella tapaa. Sammakoiden kuoron laulaessa yksilöt eivät osioidu (*partitioning*) palstalle temporaalisesti, vaan järjestäytyvät taajuusalueiden mukaan: jokaisella on oma rajattu taajuuskaistansa, jolla se ääntelee.[19]

Eläinten ääntely ei ole välttämättä aina näin suoraviivaista ja harmonista. Kaupunkiympäristössä on taustahälyä, joka vaikuttaa lintujen vuorovaikutussuhteeseen, sillä niiden on ponnisteltava enemmän pystyäkseen hoitamaan reviiriään. Toisinaan taas kymmenet tai sadat linnut parveilevat ja valloittavat puun, jolloin ilman täyttää sirkutusten tiheä äänikenttä. Korvin kuultuna kyse ei ole vuorottelusta lajitovereiden kanssa: kyseessä saattaa olla vain lintujen sosiaalinen lörpöttely. Satakielillä on kolme roolia, joiden mukaan ne laulavat suhteessa lajitovereihinsa. Rooli riippuu yksilöstä. Satakielen (*Luscinia megarhynchos B.*) yleisin esitysrooli on sijoittaja (*inserter*), jolloin lintu aloittaa laulunsa 0.5–1 sekunnin tauon jälkeen viereisen linnun päätettyä omansa. Päällelaulaja (*overlapper*) aloittaa 0.5–1 sekunnin jälkeen viereisen linnun alettua omansa, jolloin se laulaa toisen laulun päälle ja ilmeisesti haluaa häiritä sen laulua. Kolmas esitysrooli on itsenäinen laulaja (*autonomous singer*), joka ei välitä viereisistä linnuista vaan laulaa aiheensa itsenäisesti ja omaan rytmiinsä.[20]

18 Krause 1993, 9.

19 Villanueva-Rivera 2014.

20 Hultsch & Todt 1982, 253.

Nichephony: metodi ympäristössä esiintymiselle

Olen tehnyt esityksiä ja teoksia, joissa ympäristö, tilan äänet ja äänimaisema liittyvät osaksi esitystä. Olen esiintynyt luonnossa, kaupungissa, puistossa, kadulla, jättömaalla, uimahallissa, eläintarhassa, ja monissa muissa erityisissä paikoissa. Esitysten lähtökohdat vaihtelevat tapauskohtaisesti, mutta yleensä hanketta koskeviin päätöksiin kuuluvat esimerkiksi instrumenttivalinnat, valinta siitä, teenkö valmisteluja vai toteutanko esityksen täysin paikan päällä, käytänkö ennakkoon valmistettua materiaalia (sävelletty rakenne, äänitallenteet jne.), lyönkö lukkoon esityksen keston ja rakenteen, sekä äänitänkö ympäristön ääniä (ennakkoon tai esityshetkellä) ja soitan niitä (muokattuna tai sellaisenaan) takaisin ympäristöön. Teoshankkeen edetessä esityksen yksityiskohdat ja käyttämäni tekniikka tarkentuvat, mutta suurin osa työstä tapahtuu paikan päällä kunkin äänialueen ehdoilla.

Paikkasidonnainen esitystaide on askel suuntaan, jossa ympäristö liitetään osaksi esitystä. Tästä huolimatta paikkasidonnaisen taiteen piirissä tehdään usein teoksia, jotka ovat toisinnettavissa ja vietävissä erilaisiin ympäristöihin. Esimerkiksi hetkessä tehty improvisaatioesitys voi olla tekijän sisäinen matka, vailla ympäristöön integroitumista, reagointia, interaktiota ja sen syvällisempää paikan huomioon ottamista. Esitys saatetaan tehdä ympäristöäänien ympäröimänä, mutta ymmärtämättä näitä ääniä tai välittämättä akustisesta balanssista. Esittäjä toimii kuin valloittaja, joka ottaa ympäristön itselleen ja tekee sen kanssa mitä haluaa. Tällöin äänimaisema esineellistetään lavasteeksi, jonka kanssa ei kommunikoida. Myös levytetyssä musiikissa voidaan törmätä samaan ongelmaan silloin kun käytetään äänimaisemia. Äänimaisemaa käsitellään ikään kuin se ei edustaisi elävää ja orgaanista ympäristöä. Se on soittajalle vain tekstuuria, kuollut ympäristö, jota hän käyttää miten haluaa.

Edellä mainitsemani ongelmat ovat syy sille, miksi haluan tässä käsitellä tätä aihetta. Vuosien mittaan olen usein pohtinut, miten voin soittaa ympäristöäänien kanssa balanssissa ja olla osana ympäristöä niin, etten dominoi äänimaisemaa omalla soitollani. Aiemmin olen ratkaissut tämän soittamalla vähemmän ja kuuntelemalla enemmän ympäristön äänitapahtumia. Soittaessani lintujen kanssa keskityn ensin kuuntelemaan, mitä ympäristön äänimaisemassa tapahtuu. Olen hiljaa, ja opettelen ympäristön ominaispiirteitä. Alan soittamaan vasta kun olen päässyt sisään äänimaisemaan ja tiedän, mitä siinä tapahtuu sekä osaan arvioida, mihin ääniin reagoin. Paikallaan olo on hyväksi myös siksi, että eläimet tottuvat läsnäolooni.

Äänimaisemaäänitys on usein yleiskuva alueen äänitapahtumista, sillä äänitykseen summaantuvat maiseman ääniverkostot vain osittain ja pintatasolla. Äänittäjä saa tallenteelleen voimakkaimmat äänet ja myös mikrofonin sijainti vaikuttaa siihen, miten äänien suhteet tallentuvat. Menemällä syvemmälle äänimaiseman sisään, sen pienempiin osa-alueisiin, voidaan löytää eläinten reviirejä ja kommunikaatioverkostoja. Vasta näitä tutkimalla voi saada käsityksen äänimaiseman rakenteista ja osa-alueiden äänitapahtumista eli osa-äänimaisemista. Alueen tuntemus ja tieto sen äänielementeistä vaikuttavat myös taiteellisen esityksen suunnitteluun.

Nichephonyn eli paikan ja äänen yhdistävän metodin avulla voidaan toteuttaa ympäristötietoinen ja ekokriittinen esitys ympäristössä. Se on myös teoria, jonka avulla voidaan analysoida esitystä ja ääniympäristöä. Esityksen toteutuksessa lähdetään liikkeelle ääniympäristön ominaispiirteistä, sillä esityksen on oltava suhteessa ympäristön ääniprosesseihin, rakenteisiin ja verkostoihin. Esiintyjä asettuu osaksi äänimaisemaa ja välttää toimintaa, joka häiritsee sen tasapainoa. Taiteilija pyrkii tällöin tietoisesti nollaamaan intentionsa ja hyväksyy johtoajatukseksi luonnon oman toiminnan. Päämääränä on liittyä osaksi luonnonorkesteria ja soittaa sen jäsenenä.

Pyrkimykseni ei ole luoda dogmaattista oppia, vaan *nichephony*-metodin tarkoitus on avata korvamme ympäristön ääniprosesseille ja johdattaa miettimään ääniympäristön esteettistä potentiaalia. Ennen kaikkea sen avulla voidaan huomata eläinkunnan tuottamat ääniprosessit, joihin voimme liittyä. Toivon, että metodi antaa taiteilijalle uutta pohdittavaa ja sen kautta avautuu uusia taiteellisia toimintatapoja.

Esittelen alla *nichephonyn* keskeiset käsitteet. Käytän termiä *ryhmittyminen* kahdessa merkityksessä. Se tarkoittaa esittäjän löytämää esityspaikkaa sekä sitä, miten esittäjä pyrkii hakemaan akustista tasapainoa ympäristön äänien kanssa.

Reviiriryhmittyminen on valmisteluvaihe ennen esitystä ja tarkoittaa äänellisesti mielenkiintoisen paikan etsimistä. Ääniesitystä suunniteltaessa on kartoitettava sopivia esityspaikkoja ja selvitettävä, mitkä ovat paikan äänelliset erityispiirteet ja voiko siellä toteuttaa esityksen. Soitanko esimerkiksi tuulisella paikalla, solisevan joen varrella, meren rannalla, lintujen suosimalla paikalla, havisevien lehtipuiden alla vai kaupunkipuistossa, jossa liikenne ja kaupunkihälyt liittyvät mukaan esitykseen? Vai sijoittuuko esitys vedenalaiseen ympäristöön, jolloin soitan pinnan alle?

Ennen esitystä on tärkeää äänittää ympäristöä, mieluiten useana päivänä, jos on mahdollista. Äänitys kannattaa tehdä samaan kellonaikaan kuin esitys toteutetaan. Tällöin tavoitetaan ympäristön ja sen eläimistön äänet ja niiden suhteet ja rytmit oikeaan vuorokauden aikana. Äänitystä analysoimalla äänimaisemasta aukeavat sekä sen mahdollisuudet että rajoitukset. Kun reviirin äänielementit ovat tiedossa, voi soittaja laatia suunnitelman esitykselle. Suurin haaste on, miten hän soittaa ympäristön kanssa balanssissa ja kykenee toteuttamaan esityksen ympäristön ehdoilla.

Biofoninen ryhmittyminen tarkoittaa paikkansa löytämistä eläinkunnan tuottamassa äänikentässä. Esiintymisessä seurataan eläinten ääntelyn ryhmittymistä kahdella eri menetelmällä.

Biofoninen ryhmittyminen voidaan jakaa edelleen *temporaaliseen* ja *taajuuskaistaiseen* ryhmittymiseen.

Temporaalinen ryhmittyminen tarkoittaa oman paikkansa löytämistä ajallisesti, rytmisesti, eläinten luomassa äänikentässä. Jos eläimet eivät ääntele yhtä aikaa, mikä on tyypillistä luonnonvaraisessa ympäristössä eläville linnuille, silloin ne antavat toisilleen tilaa, eivätkä laula toistensa päälle. Jos äänimaiseman analyysin kautta selviää, että eläimet laulavat kukin vuorollaan, silloin paikan äänikentässä on rytmi, jota eläimet noudattavat. Todennäköisesti kukin lintu ääntelee omalla vuorollaan tietyn syklin mukaan. Soittaja etsii tätä rytmiä, oman paikkansa tässä syklissä ja sovittaa esiintymisensä reviirin rytmiin.

Taajuuskaistainen ryhmittyminen tarkoittaa oman taajuuskaistan löytämistä eläinten luomassa äänikentässä. Eräät lajit, esimerkiksi sammakot, laulavat samaan aikaan kuorossa, mutta ne eivät laula samalla äänenkorkeudella. Tällaisessa ympäristössä jokaisella eläimellä on oma rajattu taajuuskaistansa, jolla se laulaa. Äänimaiseman analyysin kautta voidaan kartoittaa millä taajuuksilla eläimet ääntelevät. Sen pohjalta esiintyjä voi löytää vapaat taajuuskaistat ja sovittaa esiintymisensä reviirin äänispektriin.

Esiintyjä voi soittaa yhdessä eläinkunnan äänien kanssa, mutta hän voi tehdä esityksen myös muiden ympäristöäänien kanssa. Nämä soittamisen tavat voidaan jakaa kolmeen ääniryhmittymiseen: geofoniseen (*geophonical grouping*), antropofoniseen (*anthropophonical grouping*) ja hybridiin (*hybrid sound grouping*).

Geofoninen ryhmittyminen tapahtuu geofonisten äänten kanssa, joita ovat ei-elolliset luontoäänet, kuten meren kohina, tuuli, metsän äänet ja veden solina. Esiintyjä analysoi paikan ääni-ilmiöt ja ryhmittäytyy soittamaan näiden kanssa. Koska äänet ovat seurausta materian liikkeestä ja energian muutoksista, esimerkiksi tuulen voimasta, voivat nämä äänitapahtumat

olla hyvin hitaita ja pitkäkestoisia prosesseja. Vaikka geofonisessa esityksessä ei haeta suhdetta eläinten ääniin, voi esiintyjä etsiä suhdetta myös näihin ääniin ja pyrkiä soittamaan akustisesti balanssissa ympäristön kanssa.

Antropofoninen ryhmittyminen tapahtuu kaupungin äänien, kuten ajoneuvojen puheen, askelten, teollisuuslaitosten ja työkoneiden kanssa. Näihin saattavat liittyä mukaan urbaanit luontoäänet: kaupunkiympäristössä äänimaisemaa hallitsevat ihmisten tuottamat äänet, mutta tietyillä alueilla, kuten puistossa, voi kuulla luonnon ääniä. Esittäjä voi analysoida, mitä luontoäänet ovat ja etsiä akustista suhdetta myös niiden kanssa.

Hybridi ääniryhmittyminen tarkoittaa esitystä, jossa soittaja yhdistää kaksi tai useampaa ryhmittymisen kategoriaa. Esittäjä seuraa esimerkiksi biofonisten ja geofonisten äänien tekstuureita ja sovittaa soittonsa näiden rytmeihin, säilyttää akustisen balanssin oman soittonsa ja ympäristöäänien välillä.

Keskeistä kaikissa ryhmittymisen kategorioissa on ympäristön analyyttinen kuunteleminen ja oman esityksen sovittaminen ympäristön ääniprosesseihin. Esitys tähtää akustiseen balanssiin ympäristön äänien kanssa. Esityksen tekee musiikillisesti mielenkiintoiseksi se, millä strategialla esiintyjä lähestyy ympäristöä ja sovittaa soittonsa häntä ympäröiviin ääniin. Mitkä ovat hänen instrumenttinsa, soittaako hän hälyjä vai sävelaiheita, syntyykö eläinten kanssa äänellistä (ja lajienvälistä) kommunikointia, vaikuttaako hänen soittonsa eläinten ääntelyyn ja niin edelleen.

Jälkipohdintoja

Moni saattaa pohtia, jäljittelevätkö eläimet lajien välisissä soittosessioissa soittajan tuottamia ääniaiheita? Kovin todennäköistä se ei ole, sillä tämä voi toteutua vain muutaman harvan lajin kanssa maailmassa. On kuitenkin mielenkiintoista

analysoida, reagoivatko eläimet muulla tavoin ihmissoittajaan. Ehkä ne antavat soittajalle rytmistä tilaa palstan äänikentässä tai antavat hänen käyttöönsä oman taajuuskaistan soittajan liityttyä mukaan ”laulukuoroon”. Mitä tapahtuu, kun soittajan ääni ilmestyy palstalle? Lopettavatko linnut laulunsa ja odottavat miten soitto jatkuu? Ottavatko ne uuden tulokkaan kuoroon mukaan vai kokevatko äänen vieraaksi ja järjestäytyvät laulamaan vain keskenään?

Aiheen ympärillä on monia kysymyksiä, joihin ei ole vielä vastausta. Uusimpien tutkimustietojen pohjalta on selvää, että luonnossa on sellaisia äänen organisoimisen menetelmiä, joita emme vielä tunne. Tieteentekijät tutkivat eläinten ääniä ja kommunikointia tahollaan ja kokeilevat, miten esimerkiksi vieraslajin äänet vaikuttavat paikallisten lajien ääntelyyn. Taiteilijoilla on paikkansa aiheen tutkimuksessa, sillä heillä on hallussaan erityinen taito tuottaa ääntä ja musiikkia sekä esteettistä älykkyyttä, jota tarvitaan reagoidessa äänitapahtumiin esityshetkellä.

Teknisesti esityksen toteuttaminen ympäristössä on helpompaa kuin koskaan. Akuilla, aggregaateilla ja usb-virralla toimivat sähkösoittimet, syntetisaattorit ja vahvistinlaitteet helpottavat esityksen viemistä hankaliin ympäristöihin, joissa seinävirtaa ei ole tarjolla. Äänimaiseman ominaisuuksien tavoittaminen tarkemmin kuin korvanvaraisesti edellyttää tietokoneanalyysia. Analyysi voidaan tehdä ohjelmalla, joka analysoi äänimaisemaa reaaliajassa ja piirtää äänimaiseman spektrogrammia tietokoneen tai mobiililaitteen näytölle. Näytölle muodostuva liikkuva grafiikka toimii soittajan partituurina ja vapailla äänikaistoilla on hänen mahdollisuutensa nostaa äänensä kuuluviin.

Kuuntelijoiden läsnäolo esitystilanteessa voi olla haastavaa ja tietyissä paikoissa mahdotonta, sillä usean ihmisen läsnäolo tuhoaisi herkästi häiriintyvän esitystilanteen. Esityksen striimaus konserttisaliin tai galleriaan on silloin järkevämpi vaihtoehto.

Kuuntelijoille ympäristötietoinen ja ekokriittinen esitys voi olla haastava kokemus, sillä esitys on todennäköisesti vähäeleinen, hiljainen, fragmentaarinen ja vailla perinteisen musiikin kehittelyjä ja rakenteita. Esityksen voi myös ymmärtää ”elävänä ääni-installaationa”, tilallisena teoksena, jossa ei tavoitella lineaarista muotoa ja matkaa alkupisteestä finaaliin.

Lähteet

Ferrari, Luc 1970. *Presque Rien*. LP. GRM Recollection 005.

Hultsch, Henrike & Dietmar Todt 1982. Temporal Performance Roles During Vocal Interactions in Nightingales (Luscinia megarhynchos B.). *Behavioral Ecology and Sociobiology* 11, 253–260.

Krause, Bernard L. 1987. Bio-acoustics. Habitat Ambience and Ecological Balance. *Whole Earth Review* 57, 14–17.

Krause, Bernie 1993. The Niche Hypothesis: A virtual symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats. *The Soundscape Newsletter* 6, 6–10.

Krause, Bernie 1999. Loss of natural soundscapes within the Americas. *The Journal of the Acoustical Society of America* 106 (4), 1–10.

Krause, Bernie 2015. *Voices of the Wild. Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. New Haven & London: Yale University Press.

Kuljuntausta, Petri 1988. Päiväkirjat. Kirjoittajan hallussa.

Kuljuntausta, Petri 1990. Äänityö Yövieraat-teatteriryhmän näytelmään Neuvostoliiton historia 1917–1990. XXII Jyväskylän Talvi -festivaali 27.1.–7.2.1990.

Kuljuntausta, Petri 1992. Kaikki äänet ovat yhtä kiinnostavia. *Keskisuomalainen* 22.12.1992.

Kuljuntausta, Petri 1994. *...storm*. Sävellys big bandille (käsikirjoitus).

Kuljuntausta, Petri 2006. *Äänen eXtreme.* Helsinki: Like.

Kuljuntausta, Petri 2016. *Wings*. CD. Petri Kuljuntausta, 5KJ-1601.

Kuljuntausta, Petri & Dario Martinelli 2008. *Zoosphere. A Musical Encryptation Of Animal Sounds*. CD. Petri Kuljuntausta, 5KJ-0208.

Ravlich, Robyn & Russell Stapleton 2006. Birds of a Feather. Radio Feature. *ABC Radio National*.

Rothenberg, David 2005. *Why Birds Sing*. CD. Terra Nova, TN-0501.

Sotavalta, Olavi 1986. *Satakielisinfonia*. Nuottikäsikirjoitus. Kansalliskirjasto, Olavi Sotavalta -kokoelma Coll. 406.

Villanueva-Rivera, Luis J. 2014. *Eleutherodactylus* frogs show frequency but no temporal partitioning: implications for the acoustic niche hypothesis. *PeerJ* 2, e496. https://doi.org/10.7717/peerj.496. (Linkki avattu 22.10.2020.)

Ääniä tilassa 2005. Eläinten musiikki, zoomusikologia ja lajien välinen kommunikaatio. *Yle Radio 1*, 7.4.2005.

Musiikkia tekemässä

Samuli Tiikkaja

Einojuhani Rautavaaran pianokonsertto nro 0

Konserttosarjan esityö

”Jaa-a, pääasia, että pianokonsertto on kaunis.” Näin kommentoi pianisti Erik Tawaststjerna noin vuonna 1950, kuultuaan Einojuhani Rautavaaran suunnitelmista säveltää pianokonsertto. Rautavaara muisteli Tawaststjernan kommenttia vuonna 1970, kiertäessään soittamassa ensimmäistä pianokonserttoaan suomalaisten orkesterien solistina.[1] Kyseessä ei kuitenkaan ollut sama Rautavaaran aikaisemmin suunnittelema konsertto, sillä vuoden 1950 konserttoprojekti mitä ilmeisimmin jäi kesken ja vuonna 1970 valmistunut konsertto oli kokonaan uusi teos.

”Käsitin tuon [Tawaststjernan kommentin] siten, että konserton tulisi olla näyttävä, kuten jokin Rahmaninovin konsertto tms. Tawaststjernan sanat olivat montakin kertaa mielessäni, kun parikymmentä vuotta myöhemmin sävelsin tätä konserttoa”, Rautavaara kommentoi.[2]

1 *Etelä-Suomen Sanomat* 16.9.1970.

2 *Etelä-Suomen Sanomat* 16.9.1970.

Vuonna 1950 Rautavaara oli kertonut pianokonserttosuunnitelmistaan ruotsalaiskollegalleen Jan Carlstedtille.[3] Alkuvuodesta 1951 hän kuitenkin ilmoitti Carlstedtille lykkäävänsä pianokonserton säveltämistä, eikä ole varmuutta siitä, mitä konserttoprojektille sittemmin kävi.

Einojuhani Rautavaaralta (1928–2016) julkaistiin kaikkiaan kolme pianokonserttoa (1969, 1989 ja 1998). Ylipäätään Rautavaara alkoi saavuttaa kestäviä tuloksia konserttojen parissa vasta varsin myöhään, täytettyään 40 vuotta vuonna 1968. Tuolloin hän sävelsi suhteellisen nopeassa tahdissa ensin sellokonserton (1968), sitten pianokonserton (1969), sopraanovokaliisikonserton *Meren tytär* (1970) ja 1970-luvun edetessä pian myös urku-, viulu- ja kontrabassokonsertot (1976–1977, 1977 ja 1980).

Mutta kuten edellä käy ilmi, hän työskenteli konsertoivien teosten parissa jo ennen varsinaisen konserttosarjansa avausta. Pianokonserttosuunnitelmien lisäksi Rautavaara esimerkiksi työsti 1960-luvulla sekä sello- että viulukonserttoja, jotka eivät kuitenkaan tulleet julki, eikä Rautavaaran myöhemmin julkaistuilla sello- ja viulukonsertoilla ole niiden kanssa mitään tekemistä – sen sijaan *Meren tytär* -sopraanokonserton Rautavaara oli säveltänyt 1960-luvulla viulukonsertoksi ja muokkasi lopullisen version sen pohjalta.

Omalle soittimelleen, pianolle, Rautavaara pyrki säveltämään konserton vuonna 1950, siis jo ennen muodollisia sävellysopintojaan (Aarre Merikannon sävellysoppilaaksi hän pääsi syksyllä 1951).[4] Ei siis ole ihme, ettei aloittelevalla säveltäjällä vielä ollut riittävää ammattitaitoa konserton valmiiksi saamiseen. Seuraavan kerran Rautavaara tarttui pianokonserton säveltämiseen viisi vuotta myöhemmin, vuonna 1955, jolloin Suomen Kulttuurirahasto julkisti pianokonserttojen sävellyskilpailun.[5]

3 Tiikkaja 2014, 77.

4 Ks. Tiikkaja 2014, 81.

5 *Helsingin Sanomat* 20.3.1955.

Sävellyskilpailun julkistamisen aikoihin Rautavaara asui Wienissä ja muutti kesällä Yhdysvaltoihin, saatuaan Jean Sibeliuksen suosittelemana Koussevitzky-apurahan Yhdysvaltain-opintoja varten.[6] Jo Wienissä Rautavaara alkoi säveltää pianokonserttoa ja viimeisteli teoksen Tanglewoodissa, jossa hän opiskeli kuuden viikon kesäkurssin ajan säveltäjä Roger Sessionsin oppilaana.[7] Kulttuurirahaston kilpailun määräaika oli lokakuun puolivälissä, joten heinäkuussa Tanglewoodin kurssin aikana sävellystyön on täytynyt olla jo melko pitkällä.[8]

Rautavaara muistaa Sessionsin kritisoineen konserton sävellajisuhteita, jotka hänen mielestään vaikuttivat summittaisilta.

> Minä vastasin jotain sellaista, että onkos nyt sävellajisuhteilla väliä nykymusiikissa. (Ei niistä Aarre Merikanto ollut koskaan puhunut.) Roger Sessions katsoi minuun silmät pyöreinä, otti kerrankin piipun suustaan ja huomautti kohteliaasti, että jos kerran selviä keskisävelalueita muodostuu, niin totta niillä on väliä![9]

Sessionsin opetuksen vaikutus näkyy selvästi Rautavaaran pianokonsertossa. Sessions vaati, että hänen oppilaansa soittavat pianolla tunneille tuomansa sävellykset riippumatta siitä, mille kokoonpanolle ne oli kirjoitettu tai miten vaikeaa niitä oli pianolla soittaa. Sessionsin mukaan säveltäjällä piti aina olla suora kosketus kirjoittamaansa musiikkiin.[10]

Niinpä Rautavaara kirjoitti pianokonserttonsa partituurin alareunaan myös pianoreduktion orkesteriosuuksista, mikä oli hänelle muutoin hyvin epätavallista. Rautavaara kyllä kirjoitti lähes aina orkesteriosuuden ensin partisellina tai

6 Tiikkaja 2014, 128–131.

7 Tiikkaja 2014, 133.

8 *Helsingin Sanomat* 20.3.1955.

9 Rautavaara 1989, 127.

10 Rautavaara 1989, 133; vrt. Olmstead 1985, 92–100.

pianopartituurina, mutta ei juuri koskaan sisällyttänyt reduktioita partituureihinsa varsinaisen orkesteripartituurin lisäksi. Nyt hän jätti reduktion näkyviin ehkä juuri siksi, että teosta olisi helpompi soittaa Sessionsin tunneilla.

Ratkaisu vaikutti myös teoksen sisältöön. Orkestrointi on monin paikoin harvinaisen läpikuultavaa, ajoittain jopa kamarimusiikkimaista. Tässä suhteessa esimerkiksi Rautavaaran myöhemmin samana vuonna aloittama ensimmäinen sinfonia on hyvin erilainen kauttaaltaan paksuine orkesterisointeineen. Solisti ja orkesteri eivät myöskään juuri koskaan soita pianokonsertossa painavia teemoja päällekkäin, vaan solistin ja orkesterin suhde on pikemminkin vuorotteleva.

Toisin kuin vuoden 1950 konserttohanke, tämä pianokonsertto valmistui. Sitä ei ole kuitenkaan koskaan esitetty.[11] Rautavaara sijoittui Kulttuurirahaston kilpailussa kolmanneksi yhdentoista kilpailutyön joukosta – Einar Englund voitti ja Aarre Merikanto sai toisen palkinnon.[12]

Myöhemmin Rautavaara poisti konserton teosluettelostaan eli asetti sen esityskieltoon. On vaikea sanoa, milloin tämä tapahtui. Joka tapauksessa Rautavaaran ensimmäisenä pianokonserttona tunnetaan nykyisin se teos, jota hän itse kiersi esittämässä 1970-luvun alussa. Tosin vielä tuolloin siihen viitattiin Rautavaaran *toisena* pianokonserttona, joten vuoden 1955 teoskin on ilmeisesti ollut vielä sävellysluettelossa.[13] Lopulta kuitenkin Rautavaara antoi vuoden 1970 konsertolle järjestysluvun 1, joten vuoden 1955 pianokonserttoon voitaneen viitata järjestysluvulla 0. Samalla tavoinhan tämä järjestysnumero on annettu esimerkiksi Anton Brucknerin d-molli-sinfonialle (alun perin sinfonia nro 2), jonka säveltäjä myöhemmin poisti sinfoniasarjastaan.

11 Rautavaara 1989, 127.

12 *Helsingin Sanomat* 19.12.1955.

13 Kauko 1970; *Etelä-Suomen Sanomat* 16.9.1970.

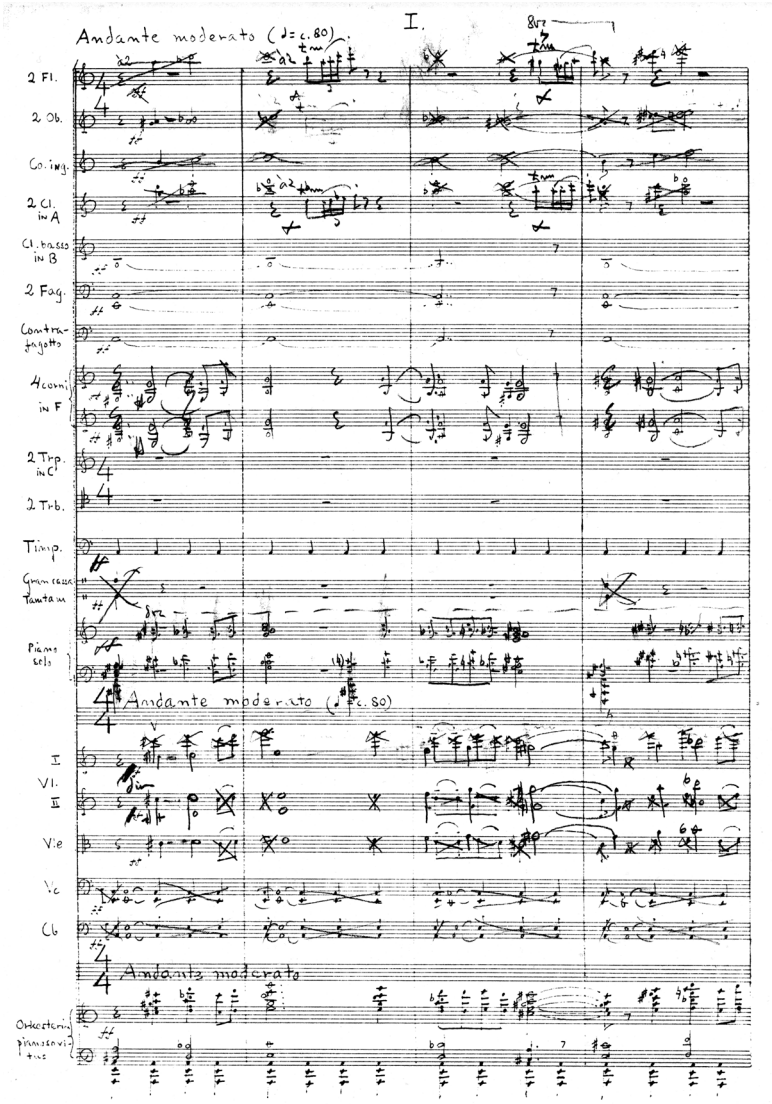
Vanhempana Rautavaara itsekin viittasi vuoden 1955 konserttoon järjestysnumerolla 0 ja rinnasti järjestysnumeron teoksen taiteelliseen laatuun: ”Se on kyllä ihan nolla”, hän sanoi 2000-luvulla.[14]

Pianokonsertossa nro 0 on monia sellaisia piirteitä, jotka pysyivät Rautavaaran sävellystyylin keskeisinä osina läpi hänen uransa. On mahdotonta sanoa, onko teoksessa materiaaleja vuoden 1950 konserttoprojektista, mutta monien yksityiskohtien puolesta näin voisi hyvinkin olla. Rautavaaran konserttoon kirjoittamissa soinnuissa on samanlaisia lisäsävelharmonioita kuin esimerkiksi *Pelimanneissa* (1952) ja *A Requiem in Our Timessa* (1953), ja myöhemmin lukemattomissa muissakin Rautavaaran teoksissa lähes kaikilla tyylikausilla.

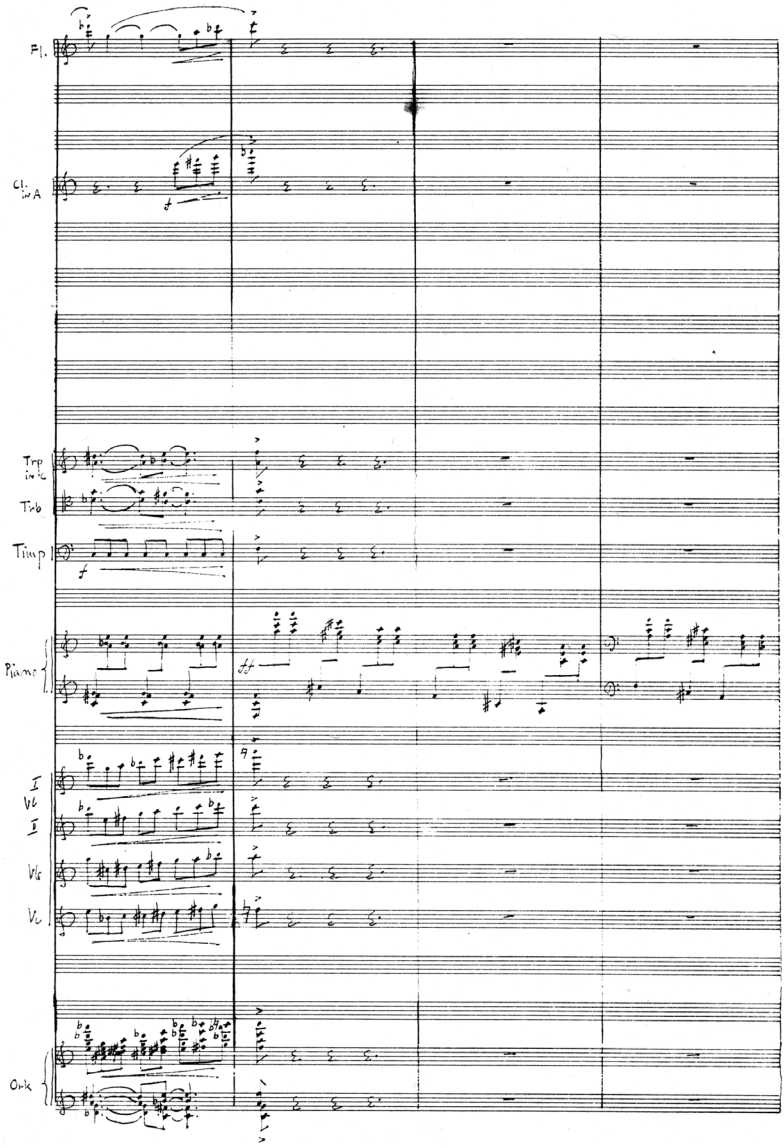
Konserton ensimmäisessä osassa on kaksi keskeistä tekstuurityyppiä, jotka vuorottelevat rondomaisessa kokonaismuodossa: osan alussa, keskellä ja lopussa tavattavat painavat ja juhlavat ritornellot (Kuva 1) sekä niiden välissä tavattavat nopeat taitteet, joiden rytminen profiili syntyy Rautavaaran suosimasta 3-2-3-rytmistä (Kuva 2). Tätä rytmikuviota, jossa siis tyypillisesti yhden kokonuotin mittainen tahti (1/1) jakautuu kolmen, kahden ja kolmen kahdeksasosan ryhmiksi, Rautavaara käytti läpi koko säveltäjänuransa monissa eri teoksissa. Rautavaaraa viehätti epäilemättä rytmikaavan visuaalinen symmetria. Toistuessaan epäsäännöllisenä rytmikuviona se silti tuo tekstuuriin myös häilyvyyttä, asymmetriaa, poiketessaan niin selvästi tasajakoisten rytmien tasapainosta.

Kuva 2 näyttää myös Rautavaaran mieltymyksen harmoniseen symmetriaan: siinä peiliharmonioista koostunut nousu laukeaa pianosolistin yksin soittamiin kolmisointuaiheisiin, jonka kolmisointujen pohjasävelet (F-duuri, Cis-duuri ja a-molli) muodostavat ylinousevan kolmisoinnun ja jakavat näin

14 Rautavaara kommentoi teosta näin vapaamuotoisissa keskusteluissa tekijän kanssa varsinaisten haastattelujen ulkopuolella, eikä tälle lauseelle ole siksi tarkempaa päivämäärää.

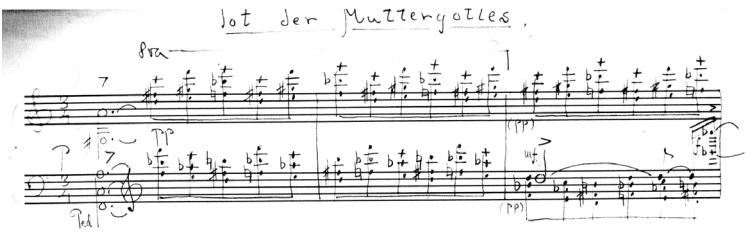


Kuva 1. Einojuhani Rautavaara, pianokonsertto nro 0, 1. osa, t. 1–4. Kuvalähde: Einojuhani Rautavaaran käsikirjoituskokoelmat. Kansalliskirjasto COLL.586.



Kuva 2. Einojuhani Rautavaara, pianokonsertto nro 0, 1. osa, t. 205–208. Kuvalähde: Einojuhani Rautavaaran käsikirjoituskokoelmat. Kansalliskirjasto COLL.586.

oktaavin symmetrisesti. Myöhemmissä teoksissa, kuten ensimmäisessä pianokonsertossa ja ensimmäisessä sellokonsertossa, Rautavaara käytti laajasti samantyyppisiä symmetrisiä jakoja. Samoin 3-2-3-rytmi on merkittävässä osassa ensimmäisen pianokonserton finaalissa.[15]

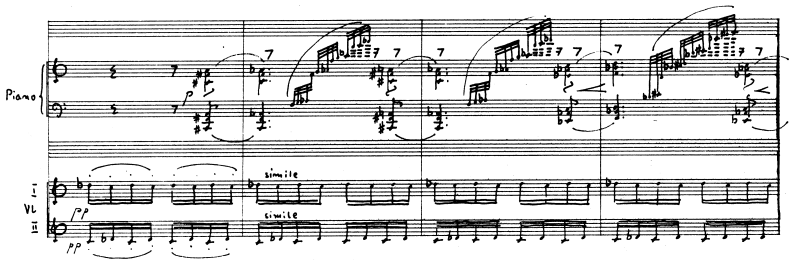


Kuva 3. Einojuhani Rautavaara, Tot der Muttergottes, t. 1–3. Kuvalähde: Einojuhani Rautavaaran käsikirjoituskokoelmat. Kansalliskirjasto COLL.586.

Konserton toisessa osassa on selviä peilisymmetrioita, kuten monin paikoin ensimmäisessä osassakin. Toinen osa on konserton hidas osa ja se perustuu soolopianoteokselle *Tot der Muttergottes* (sic; kieliopillisesti oikea muoto olisi *Tod der Muttergottes*), jonka Rautavaara oli säveltänyt vuoden 1954 lopulla asepalveluksensa aikana Niinisalon kasarmilla.[16] Kuva 3 näyttää *Tot der Muttergottesin* alkutahdit. Pianokonserttoa varten Rautavaara luonnollisestikin orkestroi alkuperäisen soolopianoteoksen mutta myös laajensi sitä merkittävästi. Yksi lisäyksistä on taite, joka tekstuureiltaan ennakoi Rautavaaran myöhempiä teoksia, esimerkiksi kahdeksannen sinfonian (1999) hidasta osaa – joka puolestaan perustuu *Thomas*-oopperaan (1985). Pianokonsertossa taustan muodostaa orkesterista kuuluva dissonoiva puolisävelliike, ja etualalla on pianosolistin rikkaammin soivia kolmisointuja ja arabeskeja (Kuva 4).

15 Ks. Tiikkaja 2019, 179–199.

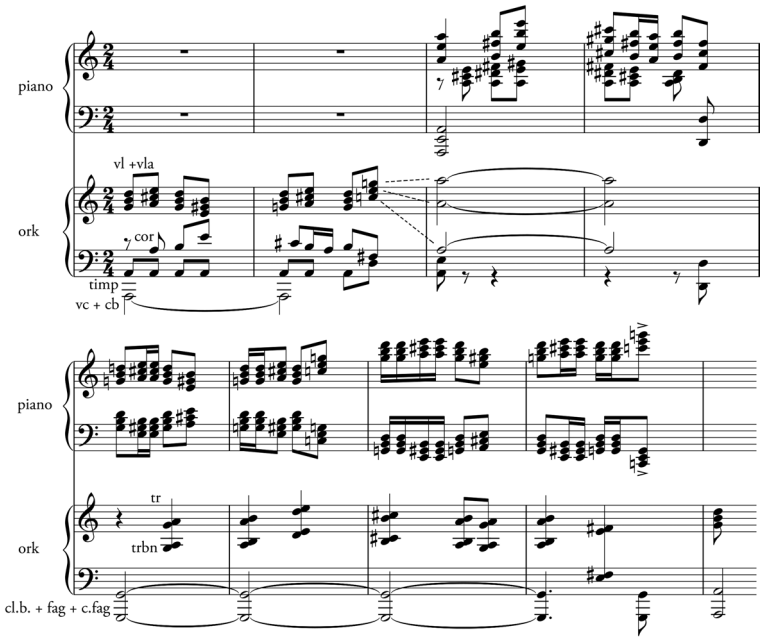
16 Tiikkaja 2014, 118.



Kuva 4. Einojuhani Rautavaara, pianokonsertto nro 0, 2. osa, t. 52–55. Kuvalähde: Einojuhani Rautavaaran käsikirjoituskokoelmat. Kansalliskirjasto COLL.586.

Pianokonserton finaali on eloisa Allegro, ja siinä näkyy suurten venäläisten pianosäveltäjien vaikutusta – esimerkiksi Prokofjevin, Rahmaninovin ja Stravinskyn pianokonsertot tulevat mieleen finaalin kimaltelevista pianoaiheista ja ostinatomotiiveista. Pääteemassa vuorottelevat A-duuriin viittaava avoimesti soiva teema sekä pianon vastakkaisliikkeiset, energiset kolmisointumotiivit (Kuva 5).

Pianokonsertto nro 0:aa ei ole toistaiseksi koskaan esitetty, ja jossakin vaiheessa Rautavaara asetti sen esityskieltoon. Hän tosin pyrki vielä korjaamaan sitä myöhemmin, sillä partituurissa näkyy myöhemmin tehtyjä muutoksia, jotka koskevat lähinnä orkestraatiota. Varsinaista alkuperäistä käsikirjoitusta ei ole enää tallella: ainoa tunnettu partituuri on kopio käsikirjoituksesta, jonka Rautavaara teetti newyorkilaisessa kopioliikkeessä ja jonka leimat ovat kopioissa selvästi näkyvissä. Tämä kopio on nykyisin Rautavaaran käsikirjoituskokoelmissa Kansalliskirjastossa. Pianokonserton alkuperäinen käsikirjoitus saattoi unohtua *MS Finnpulp* -laivan kanttiiniin, jonka pianon ääressä Rautavaara vietti paljon aikaa matkallaan Yhdysvalloista takaisin kotiin syksyllä 1956. Myöhemmin hän muisti unohtaneensa pianotuolin sisään nuotteja, mutta toisaalta ei



Kuva 5. Einojuhani Rautavaara, pianokonsertto nro 0, 3. osa, t. 30–37. Kuvalähde: Kirjoittajan tekemä pianoreduktio partituurista, joka on Einojuhani Rautavaaran käsikirjoituskokoelmissa. Kansalliskirjasto COLL.586.

muistanut, että sinne olisi jäänyt hänen omien teostensa käsikirjoituksia tai luonnoksia.[17]

Voisiko pianokonserton esittää nyt, kun Rautavaara on kuollut? Epäilemättä voisi, mutta silloin täytyisi tehdä editointipäätöksiä sen suhteen, mitä Rautavaaran partituuriin kirjoittamista muutoksista otetaan huomioon. Rautavaaran oma torjuva suhtautuminen teoksen laatuun olisi myös syytä ottaa huomioon esityspäätöstä tehtäessä, mutta toisaalta

17 Tiikkaja 2014, 160.

ammattitaitoisen pianistin tulkinta saattaisi hyvinkin tuoda teoksen parhaat puolet esiin.

Kestävintä teoksessa lienevät sen hitaat jaksot, joissa on rehevästi soivia harmonioita ja kimmeltäviä pianotekstuureita. Sen sijaan nopeammat taitteet, kuten ensimmäisen osan 3-2-3-rytmeille perustuvat jaksot, vaikuttavat banaalimmilta. Näyttää myös siltä, että konsertto saattaa kärsiä jatkuvuuden puutteesta, minkä Rautavaara huomasi juuri 1950-luvun puolivälissä säveltämänsä musiikin tyypilliseksi puutteeksi.[18] Esimerkiksi ensimmäisen osan pääteema hahmottuu jossain määrin itseensä kääntyväksi kokonaisuudeksi (ks. Kuva 1), joka ei välttämättä vedä luontevasti eteenpäin; kolmen ensimmäisen tahdin aikana alun A-duuripohjainen sointu nousee B-duurin kautta C-duurisointuun tahdissa 2 (kaikissa näissä harmonioissa on suurseptimi lisäsävelenä), mutta laskeutuessaan takaisin lähtöpisteeseen tahdissa 3 teema tuntuu hukkaavan siihen ensimmäisen tahdin nousussa kasvatetun liike-energian. Tahdissa 4 alkavalla toisella puoliskolla teema joutuu jälleen nousemaan terssin verran ylöspäin, ensimmäisessä tahdissa tavoitettuun sointuun ja nousemaan vasta sitten huippukohtaansa, C-duurikvarttisekstisointuun, jossa on lisäsävelenä *fis*, tahdissa 5. Toisaalta taitavat esittäjät ehkä pystyisivät luomaan eteenpäin vievää imua juuri tämänkaltaisiin tilanteisiin.

Rautavaara soitti pianokonserttoa syksyllä 1955 valintalautakunnan jäsenille pyrkiessään sävellyksenopiskelijaksi Juilliardiin New Yorkissa. Lautakunnan jäsenistä esimerkiksi säveltäjä Peter Mennin oli sitä mieltä, että Rautavaaralla oli ”hämmentynyt” sävelkorva (”has ’confused’ ear”). Toinen jäsen William Bergsma ei hänkään juuri arvostanut teosta eikä säveltäjää, vaan pohti, oliko melodinen pitkäveteisyys kenties suomalaista kansallistyyliä. Ja myös Rautavaaran tuleva sävellyksenopettaja Vincent Persichetti oli sitä mieltä, että Rautavaaran musiikissa oli epäolennaisia materiaaleja, ylimääräisiä kuviointeja ja

18 Rautavaara 1989, 165.

motivoimattomia koloristisia harmonioita, ja sitä paitsi muotoajattelua pitäisi tiukentaa. Rautavaaran lyyrinen vaisto oli Persichettin mukaan kuitenkin erinomainen.[19]

Kaikesta tästä johtuen Rautavaaran pianokonsertto nro 0 on erittäin mielenkiintoinen teos. Sitä tuskin voi pitää mestariteoksena, mutta sen voi nähdä säveltäjän myöhempien, onnistuneempien pianokonserttojen harjoituskappaleena. Eniten yhteistä sillä lienee juuri Rautavaaran vuonna 1970 kantaesittämän pianokonserton, siis pianokonserton nro 1 kanssa: siinä on samoja 3-2-3-rytmejä ja samanlaisia yhteyksiä esimerkiksi Rahmaninovin ja muiden 1900-luvun venäläissäveltäjien konserttotyyliin. Onko se kaunis, kuten Erik Tawaststjerna pianokonsertoilta toivoi? Epäilemättä siinä on ainakin kauniita tuokioita.

19 Valintakoelautakunnan jäsenet kirjoittivat arvionsa Rautavaaran pääsykoedokumentteihin, joita säilytetään Juilliardin arkistossa; ks. Tiikkaja 2014, 140–141.

Lähteet

Sanomalehdet

Etelä-Suomen Sanomat 1970. Säveltäjän solistivierailu. *Etelä-Suomen Sanomat* 16.9.1970, kirj. nimim. C-r.

Helsingin Sanomat 1955a. Kulttuurirahaston sävellyskilpailu. *Helsingin Sanomat* 20.3.1955.

Helsingin Sanomat 1955b. Kulttuurirahaston seinämaalaus- ja sävellyskilpailu ratkaistu. *Helsingin Sanomat* 19.12.1955.

Kauko, Olavi 1970. Kaksi uutuutta. *Helsingin Sanomat* 31.5.1970.

Kirjallisuus ja muut lähteet

Olmstead, Andrea 1985. *Roger Sessions and His Music*. Ann Arbor & London: UMI Research Press.

Rautavaara, Einojuhani 1954. *Tot der Muttergottes.* Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelmat COLL.586 [toistaiseksi luetteloimaton].

Rautavaara, Einojuhani 1955. Pianokonsertto nro 0. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelmat COLL.586 [toistaiseksi luetteloimaton].

Rautavaara, Einojuhani 1989. *Omakuva.* Helsinki: WSOY.

Tiikkaja, Samuli 2014. *Tulisaarna.* Helsinki: Teos.

Tiikkaja, Samuli 2019. *Paired Opposites: The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices.* Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Seija Lappalainen

Fredrik Paciuksen maaseutukoti Backas

Säveltaiteilijan Tusculum

Fredrik Paciuksen (19.3.1809 Hampuri – 8.1.1891 Helsinki) sävellyskäsikirjoitusten ja kirjeiden päiväyksissä esiintyy usein paikannimi Backas. Monet taiteilijat ovat kautta aikain tarvinneet oman *Tusculuminsa*, paikan, jonne voi vetäytyä rauhoittumaan ja keskittymään luovaan työhön. Samanlaisen halusi myös Pacius. Keisarillisen Aleksanterin-yliopiston lukukausien välissä, opetustoiminnan sekä kuoro- ja orkesterikonserttien järjestämisen ja johtamisen sekä toisinaan intrigienkin[1] uuvuttama Pacius vetäytyi perheineen mielellään pieneen kodikkaaseen maaseututaloonsa Espoossa.

Paciuksen apen valtioneuvos Johan Gabriel Martinin (8.7.1787 Hauho – 29.9.1855 Espoo) vuonna 1828 hankkima Hanabäckin tila eli Backas muodostui Paciuksen perheelle rakkaaksi. Hanabäckin tila sijaitsee Högnäsin alueella Bodomjärven ja Matalajärven välisen kannaksen eteläosassa Pohjois-Espoossa lähellä Järvenperää, Träskändaa. Kyseessä ei siis ole Vantaan Pakkala (Backas), kuten Matti Vainio Pacius-elämäkerrassaan

1 Intrigi eli juoni, juonittelu, tapahtumakulku, näytelmä.

(2009) mainitsee. Tila rakennuksineen on edelleen suvun omistuksessa. Tilan omistavat Fredrik Paciuksen vanhimman tyttären, laulajatar Maria Paciuksen (16.5.1845 Helsinki – 17.1.1919 Helsinki) jälkeläiset. Maria Pacius avioitui vuonna 1866 säveltäjä ja filosofian tohtori Karl Collanin (3.1.1828 Iisalmi – 12.9.1871 Helsinki) kanssa.

Miksi Backas jäi nimenomaan Maria Collanin jälkeläisille, vaikka Fredrik ja Nina Paciuksella oli kaikkiaan neljä lasta? Nuorena leskeksi jäänyt Maria hoiti Nina-äitiä rakkaudella tämän kuolemaan 1907 asti. Fredrik ja Nina Paciuksen poika Eduard Pacius (27.3.1843 Helsinki – 2.4.1909 Gardone) asui aikuisena toisella paikkakunnalla, sillä hän toimi ensin Pietarissa rautatieinsinöörinä ja sen jälkeen Viipurissa kaupungininsinöörinä. Tytär Jenny Nina Pacius (10.1.1847 Helsinki – 6.11.1902 Helsinki) puolestaan avioitui vauraaseen Geitlin-sukuun, jolla jo oli kesäpaikka Espoossa Tallholmenin saaressa. Nuorin tytär Olga Pacius (17.3.1850 Helsinki – 2.5.1917 Oulu) avioitui Oskar Heleniuksen kanssa. He asuivat muun muassa Tampereella ja Oulussa.

Backaksessa koettiin suvun iloja ja suruja. Lapset temmelsivät pihapiirissä ja Bodomjärven rannalla. Appi, valtioneuvos Johan Gabriel Martin menehtyi Backaksessa 68-vuotiaana syyskuun lopulla 1855. Krimin sodan aikana Fredrik Paciuksen kaupunkikodin tavaroita siirrettiin hevoskyydillä turvaan Backakseen.[2]

Tilan historiaa

Hanabäck oli perustettu, kun luutnantinrouva Eva Christina Ståhlhane (1769–1830, o.s. Agricola) osti 1800-luvun alussa Backaksen talonpoikaistilan tuolloisesta Bembölen kylästä.[3]

2 F. Paciuksen kirje August Paciukselle, Backas 17.8.1855. KK: Coll. Div. brev.

3 Hankintavuosi on todennäköisesti ollut 1801.

Ståhlhane siirrätti vuonna 1801 tilan rakennukset nykyiselle paikalleen. Espoon rippikirjoissa on vuonna 1801 Bembölen kohdalla merkintä ”Backis eller Hannabäck” ja sen asukkaiksi mainitaan Eva Ståhlhane lapsineen ja palvelijoineen. Paikannimi ”Backis” löytyy rippikirjoista jo 1750-luvulla. Vuosina 1781–1800 rippikirjoissa tilan nimenä oli vain ”Backis” ja asukkaina talonpoika Mårten Henriksson perheineen.[4]

Valtioneuvos Johan Gabriel Martinin hankkiman päärakennuksen runko on ilmeisesti 1700-luvulta. Viereen rakennettiin Martinin vävylle Fredrik Paciukselle pieni hirsihuvila, Backas, jota värityksensä mukaan on kutsuttu myös keltaiseksi rakennukseksi (”gula byggningen”). Huvila rakennettiin ilmeisesti heti 1840-luvun alussa, kun Fredrik Pacius heinäkuussa 1842 oli avioitunut valtioneuvoksen tyttären Nina Lucia Martinin kanssa. Appivanhempien kesäisin asuttamaa vanhaa rakennusta on kutsuttu nimellä punainen rakennus (”röda byggningen”).

Kuva 1. Paciuksen appivanhempien 1828 hankkima sotilastorppa kuvattuna noin 1920. Kuvalähde: Museovirasto, HK19411231:509.

4 Espoon seurakunnan arkisto, Espoon rippikirjat 1735–1806.

Kuva 2. Paciuksen appivanhempien "punainen rakennus" hieman uudistettuna. Muun muassa kattoikkuna ei ole alkuperäinen. Kuvalähde: Sibelius-museo, SMf1672.

Kuva 3. Paciusten huvila, eteläseinusta. Savupiippu vasemmalla ei ole alkuperäinen. Seinässä näkyvä pystypuu on merkkinä myöhemmästä laajennusosasta vasemmalla. Kuvalähde: Sibelius-museo, SmF1671.

Fredrik Pacius käytti 1800-luvulla kirjeissään ja sävellystensä päiväyksissä aina Backas-nimeä. Pacius vietti Backaksessa kesiä vuosikymmenten ajan. Tiedetään, että jo promootiokesänä 1840 Pacius oli ylioppilaslaulajiensa kanssa vieraillut Hanabäckissä. Pacius oli ihastunut Ninaan kuorolaulutoiminnan ja laulutuntien yhteydessä. Nuori maestro oli antanut laulunopetusta sekä Nina Martinille että tämän sisarelle Eleonora Martinille 1830-luvun lopussa ja 1840-luvun alussa.

Nykyisen Espoon alueella on lukuisia viehättäviä kartanoita ja kesäasuntoja, joita omistivat 1800-luvun aatelisto, valtion virkamiehet ja kauppiaat – usein samat henkilöt, joiden kanssa Pacius kaupungissakin oli tekemisissä. Maalaiskartanokulttuuri liittyi eurooppalaiseen ja myös Venäjällä eläneeseen perinteeseen, ja siirtyminen kesäajaksi maaseudulle oli yleistä. Maaseudun sosiaalinen verkosto ja seuraelämä ovat oma kiintoisa tutkimuskohteensa.

Luonnonkaunista aluetta ja naapurustoa

Kapeahkolta harjulta avautuvat vielä nykyäänkin näkymät Bodomjärven ja Matalajärven yli. Luonnonkauniilla alueella kasvaa villiä jalopuumetsää ja muuta erikoiskasvillisuutta. Högnäsin kannaksen kautta on kulkenut kylätie Kvarnbystä Bodomiin. Tieltä oli yhteys myös Träskändan kartanoon, jonka Aurora Karamzin (1808–1902) omisti vuosina 1840–1895. Träskändan oli 1821 ostanut Auroran isäpuoli, senaattori ja Viipurin läänin entinen maaherra Carl Walleen (1781–1867). Träskändan kartanoa ympäröivä puisto on edelleenkin kuuluisa ikivanhoista puistaan. Aurora Karamzinin tiedetään käyneen usein Hanabäckin mailla. Maria Collan-Beaurainin

Pacius-elämäkerran mukaan Pacius ja Karamzin tutustuivat kuitenkin vasta myöhemmin.[5]

Naapurissa Margarethebergin kartanossa asui Helsingin kaupunginlääkärinä vuodesta 1841 toiminut lääkintöylihallituksen sihteeri ja professori Pehr Ulrik Florin (10.5.1810 Piikkiö – 12.3.1890 Helsinki), tämän puoliso Sofia Elise Törnqvist (11.10.1814 Turku – 3.5.1883 Helsinki) ja lapset Axel Israel (27.6.1839 Käkisalmi – 17.12.1844 Käkisalmi), Arthur (5.7.1843 Helsinki – 8.5.1844 Helsinki), Hanna (10.5.1845 Helsinki – 1.7.1847 Helsinki), Alma Anna Maria (14.5.1848 Helsinki – 25.1.1859 Helsinki), Gerda Johanna (14.12.1849 Helsinki – 5.2.1850 Helsinki), Aleksandra Sofia Konstantia (7.11.1852 Helsinki – 14.1.1876 Helsinki) ja Jenny Emilia (21.4.1854 Helsinki – 25.9.1925 Helsinki). Pehr Ulrik Florinin appi, senaattori Per Jonas Törnqvist (1788–1870) oli ostanut Margarethebergin vuonna 1826.

Pehr Ulrik Florin oli Fredrik Paciuksen lääkäriveljen August Paciuksen (1810 Hampuri – 1867 Hamina) ikätoveri ja kollegana varmasti hyvin tuttu myös hänelle. Alma Anna Maria Florin oli 1850-luvulla Paciuksen lasten leikkitoveri. Jenny Emilia Florin oli Maria Collanin hyvä ystävä ja he matkustelivatkin yhdessä Saksassa. Paciuksen kuvakokoelmassa on säilynyt lukuisia kesäisiä kuvia Margarethebergistä, mikä todistaa likeisistä ystävyyssuhteista.

Läheisen Bodomin kartanon omistivat af Björksténit, Gumbölen Adlercreutzit, Gunnarsin Axel Ludvig Born ja Albergan kartanon von Zansenit, Kiseleffit[6] ja Ehrströmit. Senaattori Bror Ulrik Björkstén oli Paciuksen musiikinharrastajaystävä, samoin Axel Ludvig Born, Nikolai Kiseleff ja Fredrik August Ehrström. Maaseudullakin oli mahdollisuus seuraelämään, musiikki-iltoihin ja tanssiaisiin, mikäli halusi vaihtelua luontoelämysten rinnalle.

5 Collan-Beaurain 1921, 337.

6 Hero 2006, 25.

Backaksen esineistöä

Pacius-suku on vaalinut Backaksen historiaa ja interiööriä pieteetillä. Paciuksen aikaiset Biedermeier-huonekalut ovat yhä paikoillaan, vaikka huonekalukankaita on uusittu. Kirjahyllyistä löytyy vanhoja kirjoja ja kuva-albumeita. Sävellyskäsikirjoituksia on toimitettu Kansalliskirjastoon sekä nuottijulkaisuja Kansalliskirjastoon ja Turkuun Sibelius-museoon. Salongin nurkkaa koristaa Fredrik Paciusta esittävä kipsinen rintakuvapatsas. Talosta löytyy myös Paciuksen lapsuudenajan omakuva. Paciuksen vanhuudenajasta puolestaan muistuttaa hänen koripunoksinen pyörätuolinsa, jota säilytetään vintillä. Joidenkin huonekalujen alkuperä voi olla jopa Paciuksen lapsuudenkodissa Hampurista.

Pietarilainen taffelipiano

Museoviraston keskusmuseossa Orimattilassa oli pitkään säilytteillä Backaksen huvilan vanha taffelipiano, jota Pacius perheineen on soittanut. Konservoituna se on sittemmin siirretty Kansallismuseon tiloihin Helsingin keskustaan. Paciuksen tyttärentytär, pianotaiteilija Maria Collan-Beaurain (1869–1937) on lahjoittanut soittimen vuonna 1922 Kansallismuseolle. Tuolloin soitin on saanut inventaarinumeron 8035. Soittimen valmistusvuosi on tuntematon.

Soittimen mitat ovat 175,2 x 69,0 x 31,0 cm. Puumateriaali on keskiruskeaa mahonkia. Valkeassa kultakehysteisessä metallisoikiossa lukee mustalla teksti: C. Staben / St. Petersburg. Puisessa etu- ja sivuseinässä on musta koristeviiva, joka on todennäköisesti ollut kultainen. Koskettimiston ylä- ja alapuolella pystyseinässä on kultainen viiva ja kaksi kultaista ”koristetappia”. Pyörretyissä etukulmissa on pysty suorakulmio, jonka

Kuva 4. Interiööriä. Nurkassa Paciuksen rintakuva. Kuvalähde: Sibelius-museo, SMf 1663.

Kuva 5. Backaksen interiööriä. Kuvalähde: Sibelius-museo, SmF1682.

Kuva 6. Fredrik Paciuksen korituoli, jolle perimätiedon mukaan kukaan ei saanut istua Paciuksen kuoleman jälkeen. Kuvalähde: Sibelius-museo, SmF1683.

Kuva 7. Peili ja peilipöytä. Kuvalähde: Sibelius-museo, SmF1674.

Kuva 8. Sohva. Kuvalähde: Sibelius-museo, SmF1678.

Kuva 9. Kirjahylly, ikkuna, pöytä, tuolit ja sohva. Kuvalähde: Sibelius-museo, SmF1664.

sisällä on salmiakkikuviointi. Soittimen takaseinä on karkeaa tekoa.

Koskettimisto on ajan myötä vioittunut ja juuttunut kiinni. Vain kolme ylintä kosketinta toimii. Koskettimissa on havaittavissa homevaurioita. Keski-c:n ja yksiviivaisen e-koskettimen luupinnasta on lohjennut pala. Useita kieliä on mennyt poikki. Klaviatuuri ulottuu kontra-f:stä neliviivaiseen f:ään eli ulottuvuus on täydet kuusi oktaavia. Taffelipianossa on neljä kierrekoristeista jalkaa. Jalat olivat Orimattilan varastotilassa irrotettuina ja säilytteillä laatikossa. Koskettimiston suojakansi oli irti. Kosketinmekanismin alta löytyi valkoista jauhetta.

Kuva 10. Taffelipiano. Kuvalähde: Jan Lindroth, Suomen Kansallismuseo.

Taffelissa on yksi pedaali, jonka yläosa on lyyranmuotoinen ja lehtikoristeinen. Pedaali on osittain vioittunut (oikea kiehkura katkennut ja kadonnut). Taffelin kansi on haljennut kahteen osaan kokonaisuudessaan. Pienemmästä osasta löytyy lisäksi halkeama läpi koko kannen pituuden ja vasemmassa osasta halkeama on jopa auennut. Pinta on naarmuuntunut ja siinä on

kosteusvahinkoja. Kannessa on viisi saranaa. Taffelin takana on kaksi messinkistä metallisaranaa. Taffelin laskostuva nuottiteline on käännetty sisään. Taffelipianossa ei ole omistusmerkintöjä eikä rakennus- tai korjausvuosimerkintöjä.[7]

Vertailumielessä voidaan todeta, että pietarilaisen C. Stabenin pianotehtaan noin vuonna 1830 valmistama hieman suurempi taffelipiano on ollut von Frenckell -suvun omistuksessa, ja se on nykyään säilytteillä Helsingin kaupunginmuseossa[8].

Backaksen talo on osa Suomen musiikinhistoriaa ja kulttuurihistoriaa. Suku on halunnut säilyttää yksityisyyden. Siksi rakennuksesta ei koskaan ole tehty Fredrik Paciuksen ja suvun kotimuseota.

7 Tutkin taffelipianon Orimattilassa 16.9.2011.

8 Inv. nro XLII-144, Finna.

Lähteet

Arkistolähteet

Espoon kaupunginmuseo

Valokuvakokoelmat

Kansallisarkisto (KA), Helsinki

Espoon seurakunnan arkisto. Rippikirja 1801–1805 (I Aa:9), jakso 42, sivu 37: Bemböle, Backis eller Hannabäck under Kilogård; Kansallisarkisto. http://digi.narc.fi/digi/view.ka?kuid=5687492. (Linkki avattu 4.2.2020.)

Kansalliskirjasto (KK), Helsinki

Fredrik Paciuksen käsikirjoituskokoelma. Sisältää mm. Pacius-perheen ja muiden henkilöiden välistä kirjeenvaihtoa, todistuksia, sopimuskirjoja ja valokuvia (Coll. 758, Coll. 760, Coll. Div. brev).

F. Paciuksen kirje August Paciukselle, Backas 17.8.1855.

Karl Collanin, Maria Collan-Beaurainin ja Collan-suvun kokoelmat (Coll. 317, Coll. 37).

Maanmittaushallituksen uudistusarkisto, Espoo (digiarkisto)

Bemböle, ½ N:o 3 Backas, Tiluslohkomisen kartta ja asiakirjoja 1902–1902. B7:2/65-67.

Sibelius-museo (SibM), Turku

Valokuvakokoelmat

Suomen Kansallismuseo

Museoviraston kuvakokoelmat

Kirjallisuus ja muut lähteet

Andersson, Otto 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Schildt.

Collan-Beaurain, Maria 1921. *Fredrik Pacius. Lefnadsteckning*. Helsingfors: Söderström & Co.

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1959. *Laulu Suomen soi… Fredrik Pacius ja hänen aikansa*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

Galtat, Hanna & Tornivaara-Ruikka, Riitta 2012. *Maalle! Helsingin seudun kulttuuriympäristöopas*. Helsinki: Rakennustaiteen seura. Verkkoversio: Uudenmaan ELY-keskus. www.doria.fi. (Linkki avattu 28.10.2020.)

Hero, Tiina 2006. *Kesäistä kartanoelämää Espoossa. Aurora Karamzinin arki ja juhla Träskändan kartanossa 1840–1869.* Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto, Historian laitos.

Lappalainen, Seija 1994a. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa*. Helsinki: Yliopistopaino.

Lappalainen, Seija 1994b. Fredrik Pacius. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toimittanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 361–365.

Lappalainen, Seija 2006. Fredrik Pacius. *Kansallisbiografia* 7. Helsinki: SKS.

Lappalainen, Seija (toim.) 2009a. *Fredrik Pacius, Musiken som hemland – Kotimaana musiikki*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Lappalainen, Seija 2009b. Fredrik Pacius – skapare av musiklivet i Finland / Fredrik Pacius – Suomen musiikkielämän rakentaja. Teoksessa *Fredrik Pacius, Musiken som hemland – Kotimaana musiikki*. Toimittanut Seija Lappalainen. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland. 28–95.

Lappalainen, Seija 2009c. Fredrik Pacius. *Biografiskt lexikon för Finland 2. Ryska tiden.* Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland. 672–675.

Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena.

Vilja, Juha 2016. Espoon kulttuurin alkusoitto. Teoksessa *Kruununjalokivet ja puhuva hevonen. Aikamatka Espoon kulttuuriin*. Espoo: Espoon kaupungin kulttuurin tulosyksikkö. 39–49.

Kaj Ahlsved

”Vårt lif är friskt, vårt lif är gladt, ty se, gymnaster äro vi”

Elin Kallios *Gymnastsång* och kvinnogymnastikens tidigaste skeden i musikalisk belysning

Musik och idrott ses ofta som motsatspar, men vid 1800-talets slut var de båda kulturella sfärerna sammanlänkade och kopplade till aktiviteter beträffande bildning, nykterhet och nationella strävanden i det gryende finländska medborgarsamhället. Musik blev, framför allt via sångfeströrelsen, ett av de verktyg som den bildade klassen använde för att få allmoge delaktig i nationsbygget[1], och enligt Smeds och Mäkinen[2] blev idrottstävlingar och gymnastikuppvisningar en fast del av sångfestprogrammet. Fysisk fostran ansågs ha en viktig roll i fostrandet av samhällsdugliga medborgare, och det folkliga idrottandet med underhållande tävlingar vid folkfester på 1800-talet lade grunden för en mera organiserad idrottsrörelse i Finland.[3] Vid de tidigaste idrottsevenemangen (t.ex. gymnas-

1 Se t.ex. Rantanen 2013a.

2 Smeds & Mäkinen 1984, 32.

3 Lehtonen 1995 & 1994; se även Kokkonen 2015, 21–52; Hentilä 2013, 13–32.

tikuppvisningar och skidtävlingar) stod blåsensembler ofta för musikunderhållningen.

Gymnastik var den vanligaste formen av kroppsövningar på 1800-talet, och på 1870-talet grundades de första gymnastikföreningarna. Ett särdrag för den finländska idrotten är en stark kvinnogymnastikrörelse, och i den här essän vill jag lyfta fram dess tidigaste utveckling genom att belysa Elin Kallios[4] banbrytande gärning ur ett musikaliskt perspektiv och använda hennes *Gymnastsång* (1901) för att illustrera hur insatserna för kvinnogymnastiken spreds i Finland.

Elin Oihonna Kallio (1859–1927, född Waenerberg) är en av den finländska kvinnliga gymnastiksrörelsens viktigaste bakgrundskrafter. Tillsammans med Betty Sahlsten lade hon grunden för Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors 1876.[5] Hon växte upp i ett välbärgat hem: hennes mellannamn Oihonna är lånat från Runebergs *Kung Fjalar* som hennes pappa, teologie doktor Gabriel Waenerberg, renskrev åt poeten när familjen bodde i Borgå. De båda unga kvinnorna Elin och Betty hade tillsammans med vännen Berta Forsius gått gymnastikläraren Mathilda Asps[6] ettåriga gymnastikkurs 1875–1876 och där fått ett brinnande intresse för gymnastik. Efter avslutad kurs svor deltagarna högtidligt lydnad till idealen ”fosterlandets väl, medmänniskors bästa, gymnastikens framgång”.[7]

4 Elin Waenerberg gifte sig 1886 och tog då sin mans, finskaläraren Aukusti Herman Kallios efternamn. Han dog efter 10 års äktenskap och paret fick inga barn. Elin lärde sig finska av sin man, hon ville göra sig förstådd inom alla samhällsgrupperingar.

5 *Helsingfors Dagblad* 16.09.1876 (nr 252) s. 4.

6 Mathilda Asps och hennes man Georg Asps gymnastikinstituts verksamhet, samt deras elev gymnastikläraren Alma Langhoffs insatser, bidrog till att gymnastik år 1872 blev obligatoriskt ämne i flickskolor. Gymnastik blev obligatoriskt ämne i pojkskolor redan 30 år tidigare. Laine 2000a.

7 Kallio 1901, 7.

Grundandet av en gymnastikförening för kvinnor var något djärvt, radikalt och omskakande: ”Att unga kvinnor träffades på egen hand, fria från manlig översyn, och sysslade med annat än välgörenhetsarbete var revolutionerande”, skriver Aapo Roselius[8] i sin historik över gymnastikföreningens 140-åriga verksamhet. Idén till grundandet av en egen förening hade Elin fått av sin storebror Mauritz ”Mowitz” Waenerberg, som full av inspiration efter en studieresa till Tyskland grundade Finlands första gymnastikförening Helsingfors Turnförening år 1875.[9] Ett år efter att herrarnas gymnastikförening grundats föddes så den första föreningen för gymnastik för kvinnor i Norden: Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors. Föreningen bytte så småningom namn till Gymnastikföreningen i Helsingfors. De båda syskonföreningarna har haft ett omfattande samarbete.

Den första tiden kämpade Kallio och Sahlsten inte bara mot samtidens fördomar men också med att få de unga kvinnorna att underordna sig disciplin. Även friluftsliv ingick i gymnastikverksamheten. Efter studier vid gymnastikinstitutet i Stockholm 1879–1881 fick de bättre verktyg och verksamheten tog sakta men säkert fart. Man slopade korsetten och introducerade gymnastikklädsel för kvinnor, och föreningen tog så småningom även plats på den nationella scenen då den år 1886 som enda kvinnliga gymnastikförening deltog i den första allmänna gymnastikfesten i Finland. Fem år senare, 1891, inbjöds föreningen som första finländska kvinnliga gymnastikförening till en internationell gymnastikfest i Stockholm. Där skördade truppen, ledd av Elin Kallio, stor framgång med sin särpräglade stil.[10]

8 Roselius 2016, 15.

9 Helsingfors turnförening grundades 1875 och bytte år 1882 namn till Helsingfors gymnastikklubb. Försök att grunda en gymnastikförening hade gjorts redan 1865, men de ryska myndigheterna stoppade försöket.

10 *Sporten* 15.07.1891 (nr 31) s. 283.

Trots framstegen sågs idrottslig verksamhet i ett mansdominerat samhälle ofta som opassande för kvinnor. Motståndet och framför allt fördomarna mot idrottande kvinnor var starka från många håll, men kvinnorna hade det aningen lättare att organisera sig än männen vars föreningsaktiviteter granskades mer ingående av myndigheterna i storfurstendömet Finland vid 1800-talets slut. Det första idrottsförbundet som grundades i Finland blev därför Finska Kvinnors Gymnastikförbund – Suomen Naisten Voimisteluliitto år 1896. Förbundet grundades på initiativ av Elin Kallio, och hon var ordförande för förbundet under hela dess verksamhetsperiod (1896–1917). Genom sitt eget förbund kunde kvinnorna själva bestämma över riktningen för gymnastiken.[11] Gymnastiken och idrottens uppgift sågs vara att fostra sunda och friska människor enligt devisen en sund själ i en sund kropp, och Elin Kallio och de kvinnliga gymnasterna tog även avstånd från den ”tävlingshysteri” som rådde.

Musik och idrott som bildningsprojekt

Musik och idrott sammankopplas vid slutet av 1800-talet på flera plan och möts framför allt i 1800-talets sångfeströrelse i Finland. De första nationella sång- och musikfesterna ordnades i Finland av Folkupplysningssällskapet år 1884. Modell togs från Estland och Tyskland (som också var förebild för gymnastiken), och trots att de ofta beskrivs som ”sångfester” påpekar Smeds och Mäkinen[12] att idrotten tidigt blev en naturlig del av sångfesterna. Olika typer av idrottstävlingar, precis som gymnastikuppvisningar, blev genast ett stående inslag i sångfestprogrammet, vilket berodde på att idrotten saknade centralorganisation. Erkki Vettenniemi lyfter dock fram att den första idrotten i Finland var trav, via hästsport vande sig människor

11 Laine 2004.

12 Smeds & Mäkinen 1984.

med standardisering och jämförandet av uppmätta ”rekord”.[13] Men människoidrottens rötter finns i 1800-talets folkfester.[14] Trots att idrotts- och sångfeströrelserna under 1900-talets första årtionden gick skilda vägar fanns det, framför allt från idrottens håll, önskemål om samarbete.[15] Vid den finlandssvenska sångfesten i Helsingfors 1920 ledde Kallios arvtagare Elli Björkstén HGF:s gymnastikuppvisning.[16]

Idrottsföreningarnas egna evenemang präglades ofta av musik, och blåsensembler förgyllde uppvisningarna med musikframträdanden. Det antagligen första musikstycket skrivet för en idrottsförening är *Helsingfors gymnastikklubbs marsch,* komponerad år 1885 av friherren Reinhold Felix von Willebrand som också var medlem i ”Klubben”.[17] Marschmusiken fungerade som föreningens musikaliska symbol vid fester, uppvisningar och uppmarscher. En uppmarsch, som är en central del av gymnastikuppvisningar, är det festtåg där idrottarna marscherar till platsen där det gemensamma programmet eller föreningarnas eget program ska uppföras. Idén med dräkter och baner har man lånat från sång- och musikfesters festtåg, men ursprungligen torde praktiken ha militaristiska drag.

Finska Kvinnors Gymnastikförbund beslöt att ordna gymnastikfest vartannat år med start i Björneborg 1897 och två år senare i Åbo. Gymnastikfesterna knöt samman gymnastikrörelsen och gav den synlighet, vilket ansågs vara viktigt för spridandet av kunskap om gymnastiken till kvinnor i samhällets olika sociala skikt. En fosterländsk anda präglade festerna. De gemensamma uppvisningarna var festernas huvudnummer, men deltagarna fick även ta del av de senaste rönen inom gymnastiken, dvs. råd, vägledning och inspiration som ledarna och

13 Vettenniemi 2008.

14 Lehtonen 1994; 1995. .

15 *Finskt idrottsblad* 21.3.1913 (nr 11) s. 81–82.

16 *Idrottsbladet* 2.7.1920 (nr 17) s. 111. Se även Andersson 1947, 237–238.

17 Waenerberg 1901.

gymnasterna kunde ta med till hemorten. På de första festerna rådde en familjär stämning, men en bit in på 1920-talet hade gymnastikfesterna växt till sig till den grad att man bedömde att det inte gick att ordna diskussionstillfällen.[18]

När Finska Kvinnors Gymnastikförbund samlades till sin tredje allmänna gymnastikfest i Helsingfors den 3–5 juni 1901 skedde det samtidigt som Helsingfors gymnastikförening firade sitt 25-årsjubileum. Nu hade verksamheten växt till sig, och i gymnastikfesten deltog gymnastikföreningar från Helsingfors, Vasa, Tammerfors, Viborg och Björneborg. På gymnastikfestens andra dag ordnades en gemensam uppvisning på Kajsaniemi sportplan. I den deltog även gymnaster från Borgå, Kotka, Jakobstad och Fredrikshamn. I egenskap av ordförande ledde Elin Kallio den gemensamma uppvisningen som tog vid efter att de 112 kvinnorna hade genomfört en uppmarsch till tonerna av ”Boernas frihetsmarsch”.[19] Musiken spelade en viktig roll i idrottsfesterna, och övervakades inte lika noggrant som talen. Måhända var musikvalet medvetet valt för att symbolisera Finlands och boernas kamp mot förtryck. Sett ur perspektivet av kvinnlig frigörelse hade utvecklingen gått i en sådan riktning att det inte längre ansågs vulgärt eller opassande att kvinnor gymnastiserade offentligt.[20]

Likt sångfesterna präglades gymnastikfesterna av program som uppfördes gemensamt och av de enskilda föreningarna. På gymnastikfestens första dag gick de enskilda uppvisningarna av stapeln i Broholmsmanegen. Där marscherade Helsingfors

18 Kleemola 1996, 28–30.

19 I den publikation som gavs ut efter gymnastikfesten (Kallio 1901) uppgavs detta namn men det torde har rört sig om ett arrangemang av *Transvaals nationalsång*. Bland annat Robert Kajanus gjorde ett populärt arrangemang av musikstycket som fick namnet *Boernes marsch* och som spelades in av Helsingin torvisoittokunta [Helsingfors hornorkester] år 1904 (Lindfors 2014). Marschen fick även finsk text och har ingått i ett stort antal sångböcker utgivna i Finland.

20 Roselius 2016, 46.

gymnastikförening in ledda av Elli Björkstén, och till tonerna av en marsch spelad av Gardets musikkår. Vilken marsch värdföreningens gymnaster marscherade in till avslöjas tyvärr inte i pressen, men Ida Nyström ledde Wasa gymnastikförening till tonerna av *Wasa marsch*, medan gymnastikläraren och kompositören Edith Sohlströms vitklädda björneborgskor ackompanjerades av *Björneborgarnas marsch*.[21] Elin Kallio hade redan i det här skedet gett över ansvaret för gymnastikföreningens elittrupp till sin kanske mest begåvade elev Elli Björkstén[22] och kunde koncentrera sig på att utbilda ledare och sprida kunskap via framför allt det förbund hon ledde men också genom en omfattande publikationsverksamhet.

Elin Kallios *Gymnastsång* – en lystringssång

Marschmusik med sina militaristiska associationer och symbolvärld dominerar inom den tidigaste idrotten, men musik kan användas mångsidigt och den verkar ha genomsyrat den kvinnliga gymnastikverksamheten på många plan. Kallio använde sig ofta av musik i samband med sina gymnastik- och marschövningar, och det berättas att hon även använde sig av dansmusik för att få sprätt i hoppen[23] samt sjöng i alla möjliga situationer[24]. I sin banbrytande handbok *Voimistelun käsikirja*[25] nämner hon musik mer i förbifarten, men Elli Björkstén ägnar ett helt underkapitel åt musik i sin bok *Kvinnogymnastik* (1926 [1918]).

21 *Nutid* 1.8.1901 (nr 8–9) s. 256–262.

22 Elli Björkstén var Nordens främsta kvinnliga gymnastikteoretiker från 1910- till 1930-talet. Hon ledde också det mycket uppmärksammade gymnastikframträdandet vid olympiska spelen i Stockholm 1912. Laine 2009.

23 Kleemola 1996, 264.

24 Kurvinen 1959, 180.

25 Kallio 1921. Den första upplagan gavs ut 1901 med namnet *Naisvoimistelun käsikirja* (Handbok för kvinnogymnastik, skribentens översättning).

Det skulle dock dröja ända till 1920-talet innan större uppvisningar synkroniserades med befintlig musik eller uppvisningar genomfördes till toner av nyskriven musik.[26]

Men musik kan även brukas för att skapa sammanhållning, och inför gymnastikfesten i Helsingfors år 1901 hade Elin Kallio skrivit text till en sång som skulle sjungas av de närvarande gymnasterna. Sången fick namnet *Gymnastsång* och den publicerades alldeles i slutet av historiken *Minnen från Gymnastikföreningens för fruntimmer i Helsingfors 25-åriga tillvaro*[27] som gavs ut i anslutning till gymnastikfesten. Som melodi angav Kallio *Transvaals frihetssång*. Varifrån idén till gymnastsången härstammar kan man enbart spekulera i[28], men det var praxis att man inför nationella sångfester gav ut häften med noter till det program som skulle framföras gemensamt.

Gymnastsången sjöngs på gymnastikföreningens 25-årsjubileum som firades i samband med gymnastikfesten.[29] Den fanns också med bland de sånger festdeltagarna sjöng på en utflykt till Fölisön på gymnastikfestens sista dag när det efter avskeds- och tacksägelseord var dags att ta farväl. Enligt signaturen Festdeltagarinna delade alla festdeltagare den övertygelse man fick ge yttryck för i sångens ”refräng”: ”Vårt lif är friskt, vårt lif är gladt, ty se, gymnaster äro vi.”[30] Gymnastsången knöt med andra ord samman människor som hade likartade intressen och känslor. Trots att den publicerades i gymnastikföreningens bok nämns gymnastikföreningens namn inte en enda gång i sången. Den antar mera karaktären av en lystringssång

26 Kleemola 1996, 264–265.

27 Kallio 1926[1901].

28 I *Suomen Urheilulehti* 1.2.1901 (nr 1) s. 10–11 hade Jyväskyläs (finska) flickskolas sång *Tipolaisten marssi* (Kycklingarnas marsch, skribentens översättning. Kompositör okänd.) publicerats med uppmaningen att den kunde användas inom de finskspråkiga flickskolornas gymnastikundervisning.

29 Kallio 1901, 51.

30 *Dagligt Allehanda* 17.6.1901 (nr 74).

för kvinnliga gymnaster i allmänhet och kopplas således till syftet att skapa sammanhållning bland de som förenas kring gymnastikens uppgift att stöda utvecklingen av kropp, själ och fosterland. Många olika typer av gemenskaper kan knytas samman med musik, t.ex. universitetens olika nationer, folkhögskolor men också föreningar. Exempelvis *Slumrande toner* skapades ursprungligen som en lystringssång för föreningen Brage men har sedermera blivit något av en lystringssång för hela den finlandssvenska sång- och musikrörelsen och ett vanligt inslag vid många finlandssvenska festligheter.[31]

I anslutning till gymnastsångens text har Kallio infogat textraden ”Efter motiv ur Rydbergs Dexippos”, vilket antyder varifrån inspirationen till texten kommer. Men Elin Kallios text saknar krigiska undertoner: Hon förliknar inte krig vid lek eller vice versa. Inte heller förs tankarna till olympiska gudalekar eller Kalevala, vilket är vanliga teman i idrottstexter från denna tid. Däremot kan man påstå att Kallio likt Dexippos sätter sitt hopp till ungdomen.[32] Sången är en uppmaning till människor att ansluta sig till den jublande skaran av friska och unga gymnaster. Idrottens förmåga att förändra människans kropp och sinne genomsyrar texten: exempelvis orden ”menniskovår” och ”morgonfrisk” syftar på denna typ av förändringskraft och pånyttfödelse.

Elin Kallios *Gymnastsång* har sex verser. Den sista är den mest fosterländska med en viss bugning åt den avslutande versen i Runebergs *Vårt land*. Alla verser avslutats med ”Vårt lif är friskt, vårt lif är gladt, ty se, gymnaster äro vi”. Den avslutande textraden fungerar som en refräng eller ett motto för hela sången.

31 Nyqvist 2007, 140.

32 I samma diktsamling ingår även *Athernarnes sång* som Jean Sibelius tonsatte under förryskningstiden år 1899.

71

från början uteslutande i kvinnornas händer, hvilket är att räkna för en stor lycka.

Det är klart att också gymnastiken måste följa utvecklingens lag; ett förstelnande i gamla former vore dess död. Men låtom oss se till, att vi hafva fast grund under fötterna, så att inga lysande irrbloss må locka oss ut på bottenlös gungfly. Låtom oss kärleksfullt omhulda och ansa vår unga gymnastik. Lefve gymnastiken!

Gymnastsång.

(*Efter motiv ur Rydbergs Dexippos.*)

Melodi: Transvaals frihetssång.

Hvad jubel genom luften går,
Hvad skämt, hvad glam och lek!
Se, hvilken härlig menskovår,
Den frosten än ej svek!
Kom, sluten Er till oss I unga
Med håg än varm och fri.
Om lifvets stora konst vi sjuga,
Gymnaster äro vi.
(Vårt lif är friskt, vårt lif är gladt, ty se,
gymnaster äro vi.)

Säg vet du lifvets innebörd,
Dess kärna fast och sund,
Som undgår pessimismens skörd
Och gifver säker grund?
Frisk, fri, förnöjd och from städs' vandra,
Är lifvets konst, och vi,
Vi lärde den framom de andra,
Gymnaster äro vi.

Bild 1 och 2. Texten till Elin Kallios Gymnastsång publicerades första gången år 1901 i Minnen från Gymnastikföreningens för fruntimmer i

72

Vår fest är vårens offerfest,
De unga krafters dag,
Där glädjen tjänstgör såsom prest,
Och harmlös lek är lag.
Än i de sena åldersåren,
När locken hvitnat har,
Vi äga ögats glans i våren
Och spänstigheten kvar.

Ty hälsan gaf åt kinden färg
Och sinnet spänstighet,
Och öfning gaf oss kraft och märg
Och mod, uthållighet.
Ej sorg för morgondagen kastar
Sin skugga på vårt lif,
Till bragdrik lek vår tanke hastar
Från dagens lumpna kif.

Du vuxna och förvuxna slägt,
Af feghets allvar böjd,
Låt väcka dig af vårens flägt
Att smaka lifvets fröjd,
Och skaka af dig veklig lusta,
Och härda dig till strid,
Mot ondskans arga list dig rusta,
Ej dådlös nöt din tid!

O fosterland! i lust, i nöd
Din ungdom är ditt hopp,
Och ur dess varma kärleks glöd
Din frihet skall gå opp,
Dig hälgar sig vår unga skara,
Så morgonfrisk och fri,
Ty vilja vi allt framgent vara,
Som nu, gymnaster vi.

E. K.

Helsingfors 25-åriga tillvaro (Kallio 1926 [1901]). Bildkälla: Finlands Idrottsmuseum.

Som ett resultat av ökad läs- och skrivkunnighet såg man vid 1800-talets slut en kraftig ökning i utgivningen av tidskrifter.[33] Det var inte ovanligt att man i specialtidskrifter för idrott (t.ex. *Suomen Urheilulehti*) publicerade dikter och sånger, ofta med jakt- eller naturtema. Men dessa försågs sällan med melodi. De marscher som komponerades för idrottssammanhang[34] kring denna tid har i sin tur oftast ingen text, vilket skvallrar om att de hade en annan funktion, exempelvis att fungera som inmarschmusik och prägla uppvisningarna i egenskap av klingande symboler för specifika idrottsföreningar.[35] En intressant aspekt av gymnastsången är således att den som musikstycke primärt har varit ämnad att sjungas, och Kallio angav klart och tydligt en melodi för ändamålet, nämligen *Transvaals frihetssång*. Det är alltså samma populära melodi som ackompanjerade kvinnornas gemensamma uppmarsch på gymnastikfesten 1901. Jag påstår att Kallio ville sprida intresset för gymnastik till alla människor och att denna sång var ett led i att nå detta syfte. I den kombinerades lystringssångens samlande funktion med den pedagogiska, dvs. möjligheten att använda sången i samband med gymnastikövningar av olika slag.

En frihetssång för kvinnliga gymnaster

Mitt antagande om gymnastsångens sångbara förtjänster bottnar också i Elin Kallios val att bygga sången på en känd melodi.

33 Jonasson m.fl. 2019.

34 T.ex. von Willebrands *Helsingfors gymnastikklubbs marsch* (1885), Harald Hedmans *Helsingfors velocipedklubbs marsch* (1897) och Karl Flodins *Helsingfors Atletklubbs marsch* (1904) är instrumentala verk.

35 Även andra typer av sammanslutningar fick egna sånger, t.ex. folkhögskolor (se Appelberg & Rosqvist 1913). I tidningen *Kamraten* som gavs ut i Sverige efterlystes 1897 ”Kamratsånger” som skulle publiceras i en speciell spalt i tidskriften. Kamraten lästes flitigt även i Finland och gav impulser för grundandet av IFK-föreningar.

Den melodin hon hänvisar till är boerrepubliken Transvaals nationalsång *Transvaalsche Volkslied* (”Kent gij dat volk?”). Man kunde luras att anta att sången är en traditionell folkmelodi, men enligt musikvetaren Aletta M. Swanepoel[36] är hymnens text och musik komponerad på två dagar år 1875 av den holländska kompositören och poeten Catharina Felicia van Rees (1831–1915) och på beställning av republikens president Burgers.

Catharina van Rees var en stor förkämpe för kvinnors rättigheter, och hon talade varmt för utbildning av kvinnor. Ur det perspektivet ter det sig logiskt att Kallio medvetet kunde ha valt van Reels frihetssång som melodi för en sång för kvinnliga gymnaster, men det är svårt att säga om hon kände till upphovspersonen. Kompositionen var onekligen populär, men den spelades och sjöngs även i många arrangemang i vilka van Rees inte krediteras som upphovsperson.[37] Troligtvis sympatiserade Kallio även med boernas kamp och möjligtvis såg hon i sången symboliska likheter med Finlands kamp mot ryskt förtryck.

År 1901 hade sången helt uppenbart nått Finland och fanns även på Gardets musikkårs repertoar[38]. Det faktum att Kallio valde en melodi som var känd bidrog till att sången spreds till olika sociala miljöer oberoende av notläsningsförmåga eller ekonomiska förutsättningar att inhandla noter eller tillgång till piano. Betydligt fler än de notläskunniga kunde nu ta del av den. Den här handlingen har också kopplingen till Kallio som person, dvs. hon strävade efter att nå ut till så många människor som möjligt, och av dessa orsaker lärde hon sig även finska. Gymnastsången, som ingick i gymnastikföreningens publikation, fanns i detta skede ännu enbart på svenska.

36 Swanepoel 1979, 217.

37 Swanepoel 1979.

38 Finlands armés notböcker (1820–1940) finns i Nationalbibliotekets arkiv. De har katalogiserats och en översikt finns tillgänglig via Doria. Se Finlands armés notböcker 1820–1940.

Gymnastsången som en del av sånglek-repertoaren

Idrottshistorikern Leena Laine[39] lyfter fram att få kvinnor har fått sådan odelad uppskattning inom alla folkgrupper som Elin Kallio. Hon skapade det första undervisningsmaterialet för kvinnor och arbetade aktivt för att sprida kunskap om gymnastik och fysisk fostran bland arbetarkvinnorna. Finska Kvinnors Gymnastikförbund fick ändå arbeta hårt på att få arbetarkvinnorna med i förbundet. En del kände sig inte välkomna, vilket ledde till att en del av arbetarkvinnorna anslöt sig till herrarnas idrottsförening och där bildade underföreningar – vilka ofta leddes av män (t.ex. arbetaridrottsföreningen Helsingin Ponnistus[40]). Det rådde en stor brist på kvinnliga gymnastikledare.

I egenskap av ordförande för Finska Kvinnors Gymnastikförbund var Kallios uppgift att sprida kunskap. Ett viktigt område blev även att utbilda kvinnliga gymnastikledare också för de föreningar som hade grundats för arbetarkvinnorna. Tillsammans med Anni Collan inledde Kallio 1906, med stöd av Raittiuden Ystävät (Nykterhetens vänner), utbildandet av kursledare, och speciellt viktiga blev de gymnastikledarkurser som inleddes sommartid 1907 vid det som 1909 blev Varala-institutet i Tammerfors.[41] Kallio var dessa sommarkursers hjärta, hon samlade in pengar och försökte även får ett gymnastikhus för arbetarkvinnor till stånd i Helsingfors. Leena Laine skriver vidare att när Kallio spred gymnastik bland arbetarkvinnorna tillämpade hon en filantropisk tanke: på hennes kurser delade nämligen fabriksflickorna och ståndsfröknarna samma fysiska plats.[42]

Kallio ansåg att leken hade en viktig roll inom gymnastiken, framför allt inom skolgymnastiken. Redan år 1903 gav hon ut

39 Laine 2004.

40 Nygren 1964, 57.

41 Kleemola 1996, 45–49.

42 Laine 2004.

en lekbok för barn, *Kansan lasten leikkikirja*, eftersom hon ansåg att gymnastik och lek kompletterade varandra. Hennes egen *Gymnastsång* sjöngs på gymnastikkurser och spreds inom gymnastikkretsarna. När noter till den gavs ut på finska år 1907 fick den namnet *Voimistelulaulu*, alltså gymnastiksång, inte gymnastsång som på svenska. I notiser som publicerades i tidningar riktade till olika läsargrupper[43] beskrevs sången med ord som ”mycket omtyckt” och ”populär”. Nothäftet kostade enbart 10 penni, vilket ansågs vara mycket förmånligt och säkerligen bidrog till att sångerna fick en bred spridning.

De finska noterna till Kallios sång gavs ut av Raittiuden Ystävät. Utgåvan hette *Voimistelu- ja leikkilauluja*, alltså Gymnastik- och leksånger. Nothäftet innehöll även J. W. Åkermarks *Leikkimään!* (orig. på svenska *Ut till lek!*).[44] Båda sångerna översattes till finska av poeten Irene Mendelin. Vem som har komponerat gymnastsångens melodi, som även i den finskspråkiga versionen är *Transvaals frihetssång*, anges inte men den nya melodin till sången *Leikkimään!* tillskrivs signaturen O. C. Den finskspråkiga versionen av Kallios gymnastsång skulle alltså ännu år 1907 sjungas till samma melodi som den svenska. Pianoarrangemanget bär dock spår av blåsfanfarer mellan fraserna, vilket antyder att något blåsarrangemang legat som förebild (och inte van Rees ursprungliga arrangemang). Av Kallios sex verser har man valt att översätta verserna 1, 2, 4 och 6 till finska.

43 En notis på finska angående nothäftet ingick 1907 i tidningarna *Pohjan Poika*, *Länsi-Suomi*, *Tampereen Sanomat*, *Otava*, *Sosialisti*, *Kansan Lehti*, *Uusi Suometar*, *Hämetär*, *Kotimaa*, *Karjalatar*, *Itä-Suomen Sanomat*, *Hämeen Voimat*, *Tornion Lehti* och *Kaikuja Kajaanista*.

44 Texten är J.W. Åkermans *Ut till Lek!* som på svenska finns med melodi lånad från sången *Vintern rasat* (som dock egentligen heter *Längtan till landet*). I *Koululaisten Leikkikirja* (red. Kallio & Collan, 1912) har den samma melodi som i Raittiuden Ystäväts utgåva från 1907.

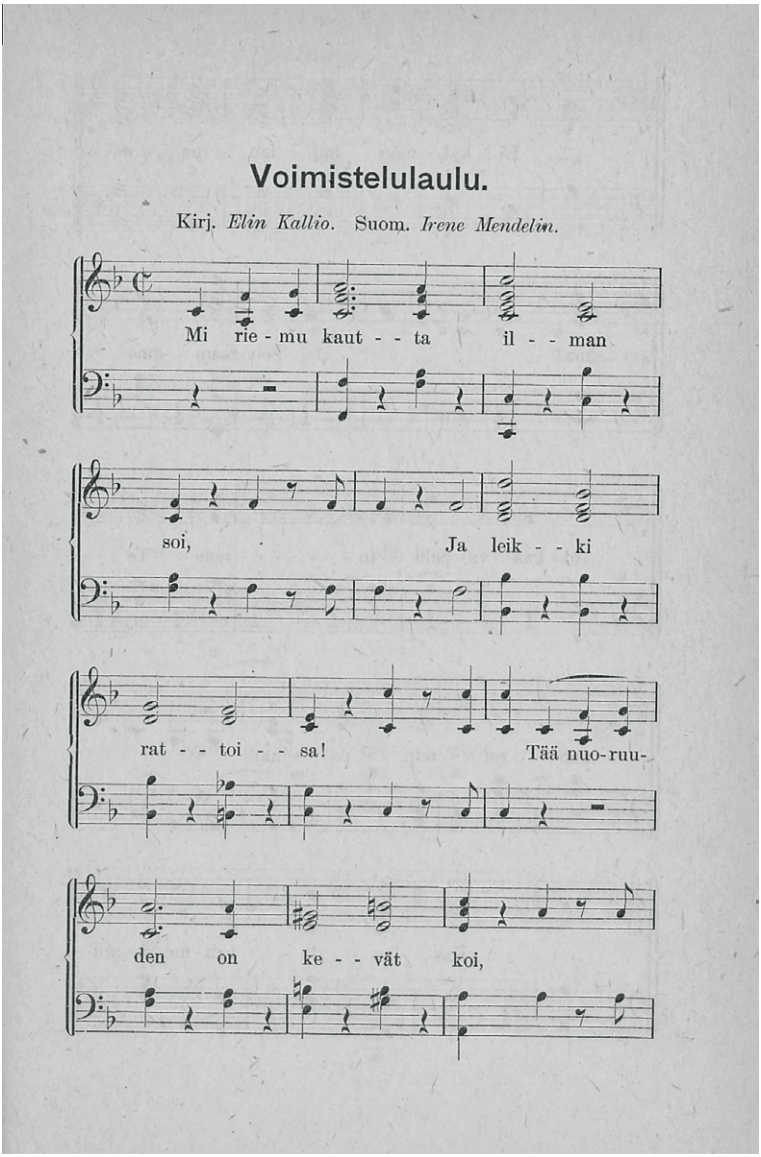


Bild 3. Gymnastsången publicerades på finska av Raittiuden Ystävät 1907. Bildkälla: Nationalbibliotekets digitala samlingar.

Banbrytarna Kallio och Collan

Elin Kallio och Anni Collan hade ett omfattande samarbete. Collan samlade in folkdanser och lekar i stora mängder och fick därför smeknamnet ”folkdansens Elias Lönnroth”. Collan lade också grunden för scoutrörelsen i Finland, och enligt Laine[45] är hennes insatser för idrotten direkt jämförbara med idrottsteoretikern och påverkaren Lauri ”Tahko” Pihkalas.

Redan i samband med den första gymnastikfesten hade förbundet fattat beslut om att ge ut en årlig tidskrift där man inte bara refererade festligheterna utan också diskuterade gymnastik.[46] Åren 1910 och 1911 ingick en avdelning för kvinnor i idrottstidskriften *Suomen Urheilulehti* och den redigerades av Collan. Men avdelningen var oregelbunden och dess omfattning var beroende av det övriga innehållet som handlade om mäns idrottande. Eftersom kvinnor inte började beställa på tidningen i fråga beslöt Collan att ta saken i egna händer och grundade tidningen *Kisakenttä* (”Spelplanen”). Det var arbetskrävande att ge ut en egen tidning, och Elin Kallio motsatte sig först idén eftersom hon ansåg att det skulle ta värdefull tid från Collans viktiga uppdrag som lärare i gymnastik och lek vid universitetet.[47] När tidningen väl kom ut fanns ändå bl.a. Elin Kallio bland tidningens många manliga och kvinnliga medarbetare.

Med den nya tidningen ville man främja fysisk fostran och följa med det arbete som gjordes på fältet. I det första numret av *Kisakenttä* framkom också den aviga inställning kvinnorna hade till tävlingsidrotten: ”Inte gymnastik för gymnastikens skull, inte idrott för prestationernas skull, inte lek för tävlingarnas skull utan all fysisk fostran för livets skull, så att livet ska

45 Laine 2000b.

46 Kleemola 1996, 56. Se Kallio 1901.

47 Kleemola 1996, 57.

bli rikare och arbetet lättare."[48] I det här mottot ser man en vilja att nå ut till barn och arbetare.

Redaktionen strävade efter att i varje nummer publicera en lek som ännu inte fanns på finska. Urvalet av lek- och sånglitteratur var större på svenska eftersom böcker utgivna i Sverige och de övriga nordiska länderna spridit sig till Finland på sina originalspråk. Det första numret av *Kisakenttä* pryddes således av noterna till sången *Me pyydämme*[49], översatt till finska av författaren Aune Krohn. Krohn var flitig att översätta lekar och dikter till finska, och i den första årgången av *Kisakenttä* finns även en från danska översatt *Voimistelulaulu*[50] (Gymnastiksång) samt sånger och lekar från många andra håll. Krohn bistod även Collan i arbetet med sångboken *Laululeikkejä* (Sånglekar).

I den tredje och reviderade upplagan av Collans *Laululeikkejä* (Sånglekar), som utkom 1913, fanns Elin Kallios *Voimistelijain laulu* (Gymnastsång) i avdelningen "nuorille" (till unga) under sångkategorin "marssilauluja" (marschsånger). Men nu har den en helt nykomponerad melodi. Melodin är enligt Collans förord komponerad av en "vän av gymnastik". Sången och dess nya melodi publicerades även i *Kisakenttä* den 15 april 1913[51] alltså samma år som den ingick i Collans sångbok. Tre år senare publicerades ett trestämmigt arrangemang för damkör i *Kisakenttä*.[52] Den omfattande spridningen antyder att sången var populär. Sångböcker bidrog till sångers popularitet, men att sånger togs med i sångböcker kunde också vara ett tecken på att de redan blivit populära bland folket.

48 *Kisakenttä* 15.1.1911 (nr 1) s. 2.

49 *Kisakenttä* 15.1.1911 (nr 1) s. 1. Sången heter *Vi sträva* (att livsglädje fånga) och har text skriven av Karin Karling. Den har publicerats i flera svenska sångböcker och blev även en populär scoutsång. Se även Collan 1922.

50 *Kisakenttä* 15.12.1911 (nr 12) s. 178.

51 *Kisakenttä* 15.4.1913 (nr 4) s. 66.

52 *Kisakenttä* 15.4.1916 (nr 4) s. 84.

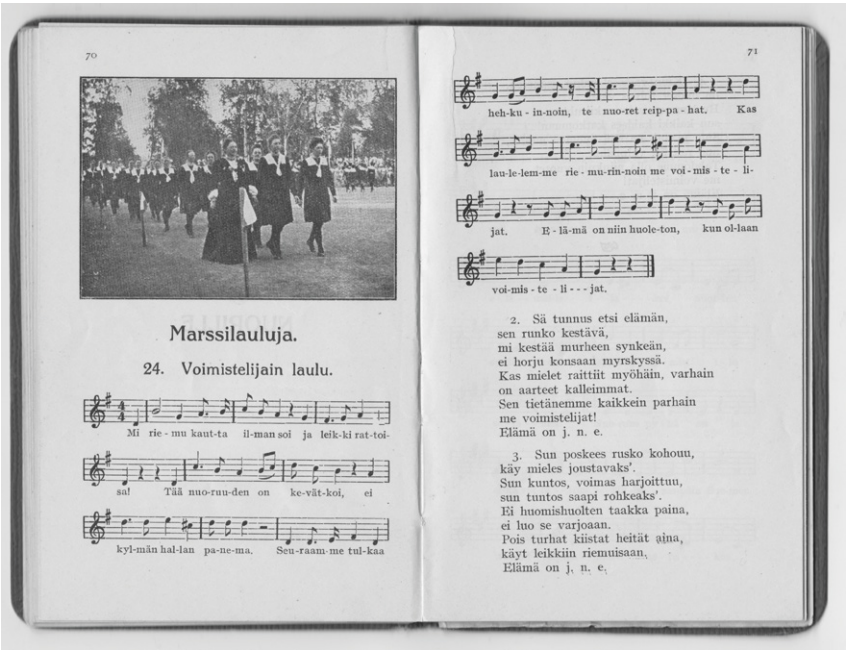


Bild 4. I Collans sångbok Laululeikkejä publicerades sången med en helt ny melodi. På bilden ses Elin Kallio (längst till vänster) leda en stor trupp gymnaster vid gymnastikfesten i Helsingfors 1894. Bild: skribentens foto. Källa: Laululeikkejä (Collan 1913).

Den nya melodin är mera rytmiskt distinkt även utan ackompanjemang. Att den i boken kategoriserats under marschsånger ter sig därför logiskt. Den ursprungliga melodin, *Transvaals frihetssång*, har en mera svepande, hymnlik melodi. Det finns dock en viss motivisk likhet mellan de två melodierna, framför allt i den avslutande ”refrängen” som återkommer i alla verser (”Elämä on niin huoleton, kun ollaan voimistelijat”). Varför sången fick en ny ”finsk” melodi är oklart. Gymnastiken stod givetvis inte utanför det stundvis rätt hätska språkklimatet, men att Collan skulle ha gått i bräschen för att skapa en ny melodi enbart på språkideologiska grunder ter sig inte helt

realistiskt. Texten fanns ju redan på finska. Kanske man helt enkelt ville ha en ny och något mindre storslagen melodi som var mera lämpad för unga människor att sjunga i samband med hurtig lek och gymnastiska övningar. Den nya melodin har snabbare notvärden, något mindre ambitus och lämpligare tonart, samt mindre kromatik. Dessutom har den färre pauser mellan fraserna, de pauser som förekommer har fyllts ut med kompstämmor i noterna som publicerades 1907.

I en del referat i pressen och litteraturen beskrivs sången som en marsch (t.ex. Voimistelijain marssi), vilket kan ha sin bakgrund i att den i flera av Collans böcker, t.ex. *Leikkilauluja* och *Kisakaikuja* (1928) fanns under kategorin marschsånger. I en del finska sång- eller lekböcker har sången fått namnet *Mi riemu kautta ilman soi* utgående från dess begynnelseord. Att Kallios sång fick en stor spridning inom kvinnliga gymnastikkretsar står klart: den har sjungits på gymnastikfester runtom i landet, i samband med gymnastikundervisning och inte minst på de flera veckor långa gymnastikkurser som arrangerades sommartid. Ja, den verkar ha sjungits varhelst kvinnliga gymnaster varit samlade.

Gymnastik på två språk

Elin Kallio verkade som ordförande för Finska Kvinnors Gymnastikförbund från att förbundet grundades år 1896 fram till att det på bl.a. språkliga grunder delades i två olika sektioner med gemensam förbundsstyrelse år 1917. Anni Collan blev ordförande för den finska sektionen och Elli Björkstén för den svenska. År 1921 gick sektionerna sina egna vägar som självständiga förbund då Suomen naisten liikuntakasvatusliitto (SNLL) respektive Svenskt förbund för fysisk fostran för Finlands kvinnor (FFF, senare Finlands svenska kvinnogymnastikförbund) grundades. Kallio förblev hedersordförande i båda

förbunden och besökte båda föreningarnas festligheter. Ulla-Stina Storskrubb skriver att Elin Kallio ”var lika självskriven med de svenska gymnasterna, då de vid sin utflykt till havet sjöng ’Det stormande havets mäktiga sång’ [Nylänningarnas marsch], som i de finska gymnasternas krets, med vilka hon på söndagsmorgnarna på Varala stämde upp ’Aamu aurinkoinen, joki juokseva’”[53].

Redan år 1905 splittrades Gymnastikföreningen i Helsingfors då Anni Collan tog initiativ till att grunda en ny förening för föreningens finskspråkiga medlemmar. Den nya föreningen fick namnet Helsingin naisvoimistelijat (Helsingfors kvinnliga gymnaster). Trots att medlemsantalet fick sig en törn skapade det ingen konflikt inom föreningen. Kallio förhöll sig positiv och tog till och med en plats i den nya finska föreningens styrelse. Alla i föreningen, som t.ex. Elli Björkstén, förhöll sig inte lika neutrala till språket som Kallio. Elin Kallio hade en positiv inställning till finskan och finskhetsrörelsen, men hennes vägran att låta språket bestämma hennes identitet var rätt enastående i den finländska föreningsvärlden.[54]

Elin Kallios gymnastsång verkar ha förblivit populär inom båda språkgrupperna, även om det finns skäl att anta att den har sjungits med olika melodi på svenska och finska. Intressant nog återfinns sången nämligen i Collans svenska sångbok *Sjung och lek!* (1922) där den är publicerad med dess ursprungliga ”svenska” melodi, dvs. *Transvaals frihetssång*. Den versionen är identisk med den finska notutgåvan från 1907 utöver att den svenska har alla sex verser. I Collans sångbok har texten också en modernare språkdräkt än i gymnastikföreningens bok från 1901.

Gymnastsången verkar ha varit speciellt omhuldad i samband med större gymnastikfester. När Finlands svenska kvinnliga gymnaster samlades till förbundsfest i Vasa år 1921

53 Ulla-Stina Storskrubb i Kurvinen 1959, 173.

54 Roselius 2016, 59–62.

publicerades sångens text i samband med en tidningsartikel som föregick själva gymnastikfesten den 3-5 juni 1921.[55] När *Vasabladet* några dagar senare följer upp nyheten med ett reportage från de inledande festligheterna lyfter man fram att gymnasterna reste sig och sjöng gymnastsången efter att hälsningsorden hade yttrats i Vasa stadshus som hade dekorerats med röd-gula finlandssvenska färger. Efter att sången förklingat höll hedersordförande Kallio ett tal där hon lyfte fram den fysiska fostrans uppgift att skapa ”arbetsdugliga, dådkraftiga och livskraftiga medborgare”.[56] Även *Wasa Posten* återgav delar av Kallios tal, framför allt att hon påpekat att det hade grundats en ny sammanslutning, Folkhälsan, som likt gymnastikförbundet hade som målsättningar att skapa ”svenskar, friska till kropp och själ”. I reportaget omnämndes även ”gymnasternas sång”, och även Wasa Posten publicerade sångtexten i anslutning till artikeln.[57]

Ovannämnda gymnastikfest föregick utgivningen av Collans bok *Sjung och lek!* (1922). I en recension i tidskriften *F.F.F.* år 1922 skriver signaturen G. W. om boken:

> Vår inhemska leklitteratur har riktats med en ny bok, innehållande främst sånglekar, men också några för gymnaster lämpliga marschsånger. Bland de senare märkas den populär vordne gånglåten ’Vi gå över daggstänkta berg’, i vilken likväl texten tyvärr något avviker ifrån den riktiga, vidare gymnastsången framom andra ’Vi sträva …’ och den vackra ’Vandringssång’ av Körling. De övriga hade gott kunnat uteslutas.[58]

Skribenten är med andra ord inte speciellt positivt inställd till Kallios gymnastsång. Den sång som omnämns som

55 *Vasabladet* 2.6.1921 (no 124).

56 *Vasabladet* 4.6.1921 (no 126).

57 *Wasa Posten* 4.6.1921 (no 65).

58 *F.F.F.* 1.10.1922 (nr 7) s. 94.

”gymnastsången framom andra”, alltså den mest kända, populära eller betydande, är sången *Vi sträva*, den sång som publicerades på finska i det allra första numret av *Kisakenttä* år 1911 med titeln *Me pyydämme*. Signaturen G.W. påpekar att det redan finns sånglekar utgivna i [den i Sverige publicerade] *Sånglekar från Nääs* (1905) och att dessa inte får trängas åt sidan och falla i glömska. Även *Vi sträva* har publicerats i senare upplagor av *Sånglekar från Nääs*, och *Vi gå över daggstänkta berg* är av rikssvenskt ursprung. I recensentens formuleringar ser man en förskjutning mot att se lekar och sånglekar ur perspektivet av kulturarv, standardisering och kanoniseringsprocesser där nyutgivna sånger på svenska nagelfars i ett nytt finlandssvenskt spänningsfält, mellan det finska och det svenska.

Gymnastsången som en del av den finlandssvenska sångrepertoaren

Etnologen Bo Lönnqvist har påpekat att ett aktivt föreningsliv, dit även idrott hörde, var en aktör i den konsolideringsprocess som pågick från ca 1890-talet till ca 1920-talet och som vid 1920-talet hade skapat och definierat ”finlandssvenskar” som en etnisk grupp. Finlandssvenskheten sjöngs praktiskt taget in i kustbefolkningens medvetande i och med sångfeströrelsen.[59] På de första sångfesterna idrottades det även i någon mån, men i det hårda språkklimat som rådde på 1910- och 1920-talet kan man också se idrotten som en del av de kulturella verksamheter som manifesterar finlandssvenskhet och en finlandssvensk identitet.[60]

Den svenska gymnastiksektionen inom gymnastikförbundet började år 1917 ge ut tidskriften *F.F.F.* I mars 1923, när gymnasterna runtom i Svenskfinland höll på att förbereda sig för

59 Lönnqvist 2001, 26–36.

60 Se Ahlsved 2017, 24–29 för en diskussion om identitet, sport och musik.

sommarens gymnastikfest i Lovisa, fick redaktionen ett förslag från gymnaster i Åbo att föreningarna skulle öva sånger som kunde framföras gemensamt. Redaktionen ansåg det vara ett bra förslag: ”Ty vad kan mera bidraga till höjandet av festglädjen och feststämningen än gemensam sång!” Redaktionen uppmanade därför alla att lära sig ”Mamma[61] Kallios Gymnastsång” och hänvisade läsarna till Collans *Sjung och lek!*. Dessutom uppmanade man läsaren att inkomma med förslag på andra lämpliga sånger.[62] Endast ett par föreningar verkar ha uppmärksammat uppropet, och därför tog *F.F.F:s* styrelse sig friheten att slå fast repertoaren. Sånger som skulle sjungas unisont vid gymnastikfesten i Lovisa var *Gymnastsång: Vad jubel genom luften går* och *Vi sträva* samt *Modersmålets sång*. För de två tidigare sångerna hänvisades gymnasterna också här till *Sjung och Lek!*. Man anger även en repertoar som ska sjungas tvåstämmigt, och till den hör *Vandringssång*, *Sommarmarsch*, *Slumrande toner* och *Härlig är jorden*[63] som är sånger som även valts ut för att framföras på finlandssvenska sångfester.[64]

Likt kring festligheterna sommaren 1923 inkom det år 1929, när förbundet skulle ordna gymnastikfest i Hangö, förslag från en medlem att sånger skulle sjungas gemensamt. Styrelsen mottog idén med tacksamhet och föreslog utöver *Vårt land*, *Modersmålets sång*, *Wasa marsch* och *Nylänningarnas marsch* en handfull sånger ur den senaste upplagan av sångboken *Sjung!*. Utöver dessa föreslog man också ”gymnastsången Vi sträva att livsglädje fånga” och ”Mamma Kallios sång: Vad ljubel genom rymden går”.[65] Även om sångrepertoaren breddats och språkpolitiserats verkar Kallios gymnastsång alltså ha bibehållit sin

61 I egenskap av modersgestalt för kvinnogymnastiken i Finland kallades Elin Kallio ofta för ”Mamma Kallio”.

62 *F.F.F.* 1.3.1923 (nr 3) s. 78.

63 *F.F.F.* 1.4.1923 (nr 4) s. 88.

64 Se t.ex. Andersson 1947; jfr Rantanen 2013b, 218–256.

65 *Nordisk kvinnogymnastik* 1.3.1929 (nr 3) s. 60.

popularitet på finlandssvenskt håll och framförts på gymnastikfester på 1920-talet som en del av en ”finlandssvensk” sångrepertoar.

Av repertoaren kan man dra slutsatsen att gymnastikfesterna är en del av den finlandssvenska samlingsrörelsen, dvs. att den sångrepertoar som sjöngs också behöver ses som en del av processerna kring upprätthållandet och konstruerandet av en finlandssvensk etnisk grupp med egen sångrepertoar.[66] För gymnastikens del verkar Kallios gymnastsång ha funnits med i diskussionen, och eftersom man hänvisar till Collans svenska sångbok verkar den ha sjungits till den transvaalska melodin.

Men sången var inte enbart populär på finlandssvenska gymnastikfester på 1920-talet. Gymnastsången publicerades på svenska i tidningen *Tammerfors Aftonblad* samma dag som kursen i Varala avslutades sommaren 1924.[67] När Kallio besökte Varala-kursen för allra sista gången sommaren 1926 hade en kör övat in sången inför hennes ankomst.[68] Sången sjöngs också på den allra första allmänna kvinnogymnastikdagen som SNLL firade den 14 november 1923 på Oihanna-dagen, ”Elin Oihanna Kallios, kvinnogymnastikens i Finland moders namnsdag”.[69]

Kallio undervisade vid finska flicklyceet i Helsingfors från 1884 till 1926, då hon avgick med pension från en lektorstjänst som dåvarande gymnastikinspektören Anni Collan och SNLL arbetat hårt för att inrätta år 1923. Lektorstjänsten betydde mycket för Kallio och var ett officiellt erkännande för hennes insatser för gymnastiken. Kallio hedrades med ett eget frimärke på 100-årsdagen av hennes födelse.

66 Se t.ex. Djupsund 2019; Brusila m.fl. 2015; Cederholm 2013.

67 *Tammerfors Aftonblad* 25.7.1924 (nr 113).

68 Liisa Vanne i Kurvinen 1959, 164–166.

69 *F.F.F.* 1.12.1923 (nr 8) s. 183.

Avslutande reflektion

Mamma Kallio gick bort år 1927, men hon hann uppleva sin gymnastikförenings femtioårsdag år 1926. Den firades i samband med det svenska gymnastikförbundets fjärde gymnastikfest i Helsingfors. Vid festen sjöngs hennes sång när hon i egenskap av förbundets hedersordförande tillsammans med förbundets viceordförande Elli Björkstén inträdde i festsalen.[70] Detta var samtidigt hennes gymnastsångs 25-årsjubileum.

När Elin Kallio somnade in hade kvinnogymnastiken växt sig stark i Finland. Likt hennes läror hade sången spridits till nya generationer av gymnaster inom båda språkgrupperna och sjungits av såväl borgar- som arbetarkvinnor. Sången verkar också ha varit starkt förknippad med hennes person.

Samtidigt behöver man också konstatera att intresset för fysisk fostran och sånglekar hade växt till sig och repertoaren utvidgats så att hennes sång konkurrerats ut av andra gymnastiksånger och sånger mera tydligt knutna till processer och diskussioner rörande kulturarv samt formandet och kanoniserandet av finskspråkig respektive finlandssvensk musikrepertoar för t.ex. skolgymnastiken men också i största allmänhet. Det växande intresset för gymnastik ledde uttryckligen till att gymnast(ik)sånger på olika språk skapades. Kallio försökte stå utanför språkstriderna, men gymnastikrörelsen var ändå en del av dem eftersom förbundet splittrades på språkliga grunder och sången sjungits med olika melodi på de två nationalspråken.

Det som dock gör Kallios sång unik inom ramen för en bredare diskussion om musik i idrottskontext är att den inte är skriven för en specifik förening utan först och främst ska förstås som en sång för gymnaster, en ”lystringssång” skriven i en tid när kvinnogymnastiken var ung och när spridandet av information om gymnastikens hälsofrämjande effekter på individ

70 *Hufvudstadsbladet* 5.6.1926 (nr 148) s. 5.

och samhällelig nivå omgärdades av brinnande ideologi samt eldsjälar och ”radikala” pionjärer.

När man försöker begripliggöra stämningarna från kvinnogymnastikens tidigaste skeden lockas man nästan att hålla med signaturen A.E. som i tidningen *Liv och spänst* återger ett samkväm ordnat av Gymnastikföreningen i Helsingfors år 1943. Vid tillfället föredrog Siri Börjeson, som var fanbärare vid OS i Stockholm 1912, gymnastsånger och berättelser från ”gamla tider”, och skribenten påpekar att det för en yngre generation ter sig som en ”sagoomspunnen tid”.[71]

71 *Liv och spänst* 1.1.1943 (nr 3) s. 22.

Källor

Tidningar och tidskrifter

Borgåbladet

Dagligt Allehanda

F.F.F.

Hangö

Hufvudstadsbladet

Kamraten. Illustrerad tidskrift för Sveriges ungdom

Kisakenttä

Liv och spänst: organ för Finlands svenska kvinnogymnastikförbund

Nordisk kvinnogymnastik: organ för Nordiskt förbund för kvinnogymnastik

Nutid

Sporten

Suomen Urheilulehti

Tammerfors Aftonblad

Vasabladet

Wasa Posten

Litteratur

Ahlsved, Kaj 2017. *Musik och sport: En analys av musikanvändning, ljudlandskap, identitet och dramaturgi i samband med lagsportevenemang*. Doktorsavhandling i musikvetenskap. Åbo: Åbo Akademi.

Andersson, Otto 1947. *Finlandssvenska sångfester under femtio år.* Åbo: Förlaget Bro.

Appelberg, I. & I. Rosqvist 1913. *Sjung!* [Sjätte upplagan.] Helsingfors: Frenckellska tryckeri-aktiebolaget.

Björkstén, Elli 1926 [1918]. *Kvinnogymnastik. Första delen.* [Andra upplagan.] Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Brusila, Johannes, Pirkko Moisala & Hanna Väätäinen (red.) 2015. *Modersmålets sånger. Finlands svenskheter framställda genom musik*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Cederholm, Camilla 2013. *"Du sköna sång, vårt bästa arv". Kanonisering av en sångskatt ur ett hermeneutiskt perspektiv.* Åbo: Åbo Akademis förlag.

Collan, Anni 1913. *Laululeikkejä*. [Kolmas uudistettu painos.] Helsinki: Raittiuden ystävät.

Collan, Anni 1922. *Sjung och lek!* Helsingfors: Söderström & C:o förlagsaktiebolag.

Collan, Anni 1928. *Kisakaikuija. Anni Collanin julkaisemien leikkikirjojen kootut leikit*. Helsinki: Valistus.

Djupsund, Ros-Marie 2019. *”Hur härligt sången klingar”. Identitet, gemenskap och utanförskap i finlandssvensk sång.* Åbo: Åbo Akademi.

Finlands armés notböcker 1820–1940. https://www.doria.fi/handle/10024/95542. (Sidan läst 29.9.2020.)

Hentilä, Seppo 2013. Mikä on Suomessa työväkeä liikuttanut? I *Työväki ja liikunta*. Väki voimakas 26. Redaktör Erkki Vasara. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.

Jonasson, Maren, Jennika Thylin-Klaus & Helena Holm-Cüzdan 2019. Textens demokratisering. Produktion, distribution och konsumtion av texter på svenska i Finland 1860–1940. I *Finländsk svenska från 1860 till nutid*. Svenskan i Finland – idag i går III:2. Redaktör Marika Tandefelt. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 23–65.

Kallio, Elin (red.) 1901. *Finska kvinnors gymnastikförbunds 3:dje gymnastikfesst i Helsingfors den 3—5 juni 1901. Organisationskomiténs berättelse.* Helsingfors: Finska Kvinnors Gymnastikförbund.

Kallio, Elin (red.) 1921. *Voimistelun käsikirja.* [Neljäs painos.] Helsinki: Otava.

Kallio, Elin (red.) 1926 [1901]. *Minnen från Gymnastikföreningens för fruntimmer i Helsingfors 25-åriga tillvaro*. [Andra upplagan 1926.] Helsingfors: Lindbergs tryckeri aktiebolag.

Kallio, Elin & Anni Collan 1912. *Koululaisten leikkikirja*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.

Kleemola, Irja 1996. *Naisliikuntaa 100 vuotta*. Suomen naisten liikuntakasvatusliitto 1896–1994. Helsinki: Otava.

Kokkonen, Jouko 2015. *Suomalainen liikuntakulttuuri. Juuret, nykyisyys ja muutossuunnat*. Helsinki: Suomen Urheilumuseo.

Kurvinen, Heli 1959. *Elin Kallio. Suomen naisvoimistelun äiti.* Suomen naisten liikuntakasvatusliiton julkaisu n:o 34. Helsinki: Suomen naisten liikuntakasvatusliitto.

Laine, Leena 2000a. Asp, Mathilda. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-004619. (Sidan läst 26.3.2020.)

Laine, Leena 2000b. Collan, Anni. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-005369 (Sidan läst 26.3.2020.)

Laine, Leena 2004. Kallio, Elin. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-004662. (Sidan läst 26.3.2020.)

Laine, Leena 2009. Björkstén, Elli. *Biografiskt lexikon för Finland 2. Ryska tiden*. http://www.blf.fi/artikel.php?id=5367. (Sidan läst 26.3.2020.)

Lehtonen, Eeva-Liisa 1994. *Säätyläishuveista kansanhuveiksi, kansanhuveiksi kansalaishuveiksi. Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800–luvun alusta 1870–luvun loppuun*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.

Lehtonen, Eeva-Liisa. 1995. *Sporttituulia kansalle. 1800-luvun kilpaurheilun alkulähteillä*. Lahti: Hiihtomuseo.

Lindfors, Jukka 2014. Helsingin ensilevytyksissä 1904 laulettiin myös viinasta. *Yle* 17.11.2014. https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/11/17/helsingin-ensilevytyksissa-1904-laulettiin-myos-viinasta. (Sidan läst 8.6.2020.)

Lönnqvist, Bo 2001. Myten om den finlandssvenska familjen. I *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Redaktörer Anna-Maria Åström, Bo Lönnqvist och Yrsa Lindqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 26–36.

Nygren, Helge 1964. *Viktor Damm ja hänen ponnistajansa*. Helsinki: Otava.

Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Rantanen, Saijaleena 2013a. Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla. *Musiikki* 43 (3–4), 61–84.

Rantanen, Saijaleena 2013b. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Roselius, Aapo 2016. *Gymnastik och passion. En berättelse om gymnastikföreningen i Helsingfors 1876–2016*. Helsingfors: Helsingfors gymnastikförening rf.

Smeds, Kerstin & Timo Mäkinen 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.

Swanepoel, Aletta M. 1979. *Music inspired by the Afrikaner cause (1852–1902), with special reference to the Transvaal volkslied*. Master's thesis. University of South Africa: Department of Musicology.

Vettenniemi, Erkki 2008. *Suomalaisen urheilun synty. Ravisportti 1800-luvulla ja sen vaikutus ihmiskilpailuihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Waenerberg, Mauritz 1901. *Drag ur Helsingfors gymnastikklubbs lif. 1875–1900*. Helsingfors.

Subjekti ja musiikki

Tanja Tiekso

Hélène Cixous'n ääni

Syksyllä 2017 asuin kolme kuukautta Manhattanilla aivan New York Universityn kampusalueen laidalla. Istuskelin usein kampuksen keskellä sijaitsevassa Washington Square Parkissa lukemassa. Eräänä päivänä puistossa istuessani eksyin sattumalta yliopiston nettisivuille. Huomasin, että Hélène Cixous, jonka tekstiä *Entre l'écriture* (1986) olin puistossa lukenut, oli edellisellä viikolla vieraillut yliopistolla ja pitänyt kolme avointa yleisöluentoa. Siis samaan aikaan, kun olin yksin istunut ulkona kirjojen kanssa, oli Cixous puhunut yleisölle parin sadan metrin päässä. Olisin voinut olla yksi kuulijoista.

Vähän myöhemmin, toukokuussa 2019, matkustin junalla Helsingistä Pariisiin osallistuakseni Cixous'n kuukausittaiseen seminaariin. Tunnelma oli odottava, kun pitkän matkan jälkeen vihdoin istuin seminaarisalissa. Tilaisuus alkoi erään läsnäolijan ilmoituksella: seminaari on peruttu, Cixous'n kissa on kuollut. Cixous'n ääni jäi minulle yhä arvoitukseksi.

Samana iltana montmartrelaisessa karaokebaarissa lauloin "Memoryn" Andrew Lloyd Webberin musikaalista *The Cats*. Vasta myöhemmin tajusin laulun ja perutun seminaarin välisen yhteyden: laulun esittää musikaalissa kuoleva Grizabella, entinen glamourtanssija, joka laulun aikana hyväksytään osaksi kissojen yhteisöä ja siirtyy kissojen taivaaseen.

Tätä kirjoittaessani en ole vieläkään kuullut Hélène Cixous'n ääntä elävänä, sillä pandemia esti keväällä 2020 toisen yrityksen matkata seminaariin Pariisiin. Sen sijaan Susanna Välimäki on kuullut Cixous'n luennon hänen vieraillessaan Helsingin yliopistolla Kristiina-instituutin vieraana lähes kaksikymmentä vuotta sitten. Youtube-luentojen perusteella kuitenkin tiedän, että Cixous'n ääni on kaunis ja sointuva.

***

Ranskalaisen kirjailijan ja feministifilosofin Hélène Cixous'n tekstit ovat täynnä ääntä: huokauksia, glissandoja, samettista hyrinää, staccatoja, kiljumista, tremoloita, lempeää ja melodista puhetta, alkusointuja, suoraa huutoa. Cixous'n ääni vyöryy aaltoina muinaisuudesta, kaivautuu esiin unohduksista, syttyy, värähtelee toiveikkaana, purkautuu, herättää, ravistelee ja ravitsee.

Tunnetuimmassa manifestissa *Medusan nauru* ääni yltyy meteliksi.[1]

Antiikin tarujen mukaan Medusa raiskattiin, murhattiin ja silvottiin. Sitten hänen päänsä leikattiin irti ja sitä käytettiin taisteluvälineenä vihollisia vastaan. Medusan katse toimi aseena: sen uskottiin muuttavan kohteensa kiveksi. Ovidiuksen mukaan korallit saivat alkunsa, kun Medusan veteen lasketut kasvot kivettivät vesikasvien oksat ja lehvät.[2]

Vaikka Medusa oli silvottu, hän jatkoi nauramistaan, ja jatkaa yhä, vuosikymmenten halki, aivan kuin Sibeliuksen *Kyllikki* tanssiaan, Välimäki tulkitsee väitöskirjassaan.[3]

Cixous'n Medusa ei kuitenkaan vain naura, hän hytkyy, hirnuu ja räkättää, holtittomasti ja tauotta.

1 Cixous 2013b [2010].

2 Ovidius 1997 [8], IV, 740–752.

3 Välimäki 2005, 230.

Purkauksissa Cixous kirjoittaa: ”naiskirjoituksessa kaikuu aina se, miten nainen ratkeaa liitoksistaan kun hän alkaa puhua, kun hän ottaa sanan haltuun”. Nainen ei vain puhu, vaan hän ”päästää ilmoille tärisevän ruumiinsa, hellittää otteensa, nousee ilmoille, käy kokonaisena ääneensä.”[4]

Kun Cixous puhuu naisesta, hän viittaa naisiin heidän väistämättömässä taistelussaan perinteistä miestä vastaan sekä ”universaaliin naissubjektiin, jonka täytyy saada naiset ymmärtämään merkityksensä ja tuomaan tarinansa osaksi historiaa”.[5]

Purkauksia-esseessä Cixous kirjoittaa: ”Koen naisellisuuden kulun kirjoituksessa niin, että etusijalla on ääni: *kirjoitus ja ääni* punoutuvat, solmiutuvat toisiinsa ja saavat toinen toisensa haukkomaan henkeä kirjoituksen virrassa, äänen rytmeissä; saavat tekstin muodostumaan jännityksistä tai hiljaisuuksista, hengästymään tai mykistymään tai kirkumaan itsensä puhki.”[6]

Cixous kirjoittaa naisen äänen historiaa, kirjoittamisen alkuräjähdystä, kulttuurin ja yhteiskunnan ”Torjutun” paluuta, räjähdysmäistä, kumoavaa ja ehdottoman tuhoavaa: ”Se palaa ensi kertaa vapaaksi päästetyn koko voimalla, joka yksin on tukahdutetun mahdin mittainen. Sillä Falloksen aikakauden päättyessä naiset on joko nujerrettu tai kohotettu loistavimpaan, rajuimpaan hehkuunsa.”[7]

Naisten on kirjoitettava itsensä, ”heidän on kirjoitettava naisesta ja tuotava naiset kirjoitukseen, josta heidät on karkotettu yhtä väkivaltaisesti kuin omasta ruumiistaan”. Menneisyys ei enää saa määrätä tulevaisuutta.[8]

---

4 Cixous 2013a [2010], 124. Luen sekä *Purkauksia* että *Medusan naurua* Heta Rundgrenin ja Aura Sevónin suomenkielisen tulkinnan kautta; lainaukset eivät siis edusta Cixous'n omaa ääntä kirjoittajana.

5 Cixous 2013b [2010], 36.

6 Cixous 2013a [2010], 124.

7 Cixous 2013b [2010], 54.

8 Cixous 2013b [2010], 35

Koko vaiennetun historiansa ajan naiset ovat eläneet unissa, unelmissa, vaiennettuina ruumiissaan, hiljaisuuksissa, äänettömissä kapinoissa”[9], mutta nyt he räjähtävät: ”[kirjoittaessa nainen] laajenee ja moninaistuu […] salaa, ääneti, sisimmässään”.[10]

Tapahtuma ei ole läpi huudettavissa, sillä jokainen kuohuva, rajaton nainen häpeää valtaansa rämmittyään ensin naiiviutensa suossa, avioliiton ja vanhempien fallogosentrisen otteen puristuksissa, tietämättömyyden ja itseinhon kourissa.[11] Kauhistuneena ja häkeltyneenä vieteistään ja fantastisesta kuohunnastaan nainen pitää itseään hirviönä, sillä hänelle on uskoteltu, että ”normaali ja hyväkäytöksinen nainen on suorastaan jumalaisen tyyni”:

> Jokainen nainen on kokenut puhumaan ryhtymisen piinan: sydän hakkaa haljetakseen, toisinaan ilmaisusta menettää otteen tai siihen hukkuu, kieli ja maa jalkojen alla horjuvat, niin suuressa määrin puhuminen julkisesti, jo pelkkä suunsa avaaminen, on naiselta uhkarohkea teko, transgressio. Kaksin verroin ahdistava, sillä vaikka nainen onnistuisi rikkomaan rajan, useimmiten hänen sanansa hukkuvat miehen kuuroihin korviin, sillä ne kuulevat kielessä vain sen, mikä puhuu maskuliinissa ja puhuttelee maskuliinista.[12]

(Kaikkea tätä ilmaisi erinomaisesti Elina Knihtilä roolissaan Saara Turusen näytelmässä *Medusan huone* Ryhmäteatterissa keväällä 2019.)

Kaikista hirviömäisintä (lue käärmepäisintä, medusamaisinta) on halu, jonka vallassa nainen ”luulee olevansa sairas tunnistettuaan itsessään oudon mielihalun (laulaa, kirjoittaa, päästää äänensä kuuluville; lyhyesti sanottuna luoda jotakin

9 Cixous 2013b [2010], 54.

10 Cixous 2013b [2010], 58.

11 Cixous 2013b [2010], 37.

12 Cixous 2013b [2010], 44–45.

uutta)".[13] Päästäkseen tästä sairauden tunteesta on nainen rakastettava selviytyjäksi, joka "ohittaa edeltäjänsä jarruttamatta, singahtaa tämän ohi ja kauas yli tuleen – kuin kaarena jousesta irtoava nuoli, joka kokoaa ja hajottaa väreilevät soinnut, jotta *nainen voisi olla enemmän kuin sama vanha itsensä*."[14]

Kirjoitus ja ääni ovat erottamattomat. Kirjoittamalla naislähtöisesti, naisia kohti, ja "tarttumalla falloksen hallitseman diskurssin haasteeseen", voi nainen "tunnustaa naisen muutoin kuin symbolisen hänelle varaamalla paikalla eli hiljaisuutena". Naisen on astuttava ulos hiljaisuuden loukusta –"hänen ei saa antaa tyrkyttää osakseen marginaalia tai haaremia."[15] Kirjoittaessaan nainen palaa takaisin ruumiiseensa, ääneensä: "sensuroimalla ruumista sensuroidaan samalla hengitystä, puhetta. Kirjoita itsesi: ruumiisi täytyy tuoda itsensä kuuluviin."[16]

***

Purkautuvan, ulospäin suuntautuvan, avautuvan, alkuräjähtävän naisen vastapuoli on liikkumaton, paikallaan oleva, passiivinen, lähes kuollut nainen, melkein kuin ruumis. Cixous kuvaa, miten naiset ennen purkausta ovat olleet kuin satujen prinsessat, "uinuneet ruusuvuoteillaan ja odottaneet heidät herättäviä prinssejä".[17] He ovat maanneet lasiarkuissaan tai lapsuuden metsissään hengettöminä, kauniina mutta passiivisina, eli haluttavina, heistä huokuu mysteeri. "Nainen nukkuu, koskemattomana, ikuisena, voimattomana, mies ei epäile, etteikö tämä olisi aina odottanut häntä." [18]

13 Cixous 2013b [2010], 37.

14 Cixous 2013b [2010], 40. Kursiivi kirjoittajan.

15 Cixous 2013b [2010], 45.

16 Cixous 2013b [2010], 43.

17 Cixous 2013a [2010], 75.

18 Cixous 2013a [2010], 75.

Naisen kauneuden salaisuus, miestä varten säilytetty, on ”hänessä täydellistyvä lopullisuus” – se mikä ei ole koskaan alkanutkaan. Ja ihme kyllä, hän silti hengittää: ”Juuri tarpeeksi eloa, ei liikaa. Silloin mies suutelee häntä.”[19]

Suurin osa naisista muistaa nukkuneensa, olleensa nukutettuina ennen uudelleensyntymäänsä, kirjoittaa Cixous.[20]

Naisen tarinaa Cixous kuvaa näin: Nainen makaa, mies seisoo. Jatko on kulttuurihistoriaa. Mies tekee lapsia ja nainen viettää nuoruutensa makuuasennossa lapsivuoteella, kunnes ikääntyy eikä enää ole nainen. Naisen reitti kirjoittautuu vuoteesta vuoteeseen (häävuode, lapsivuode, kuolinvuode).[21] ”Naisen matka ruumiina”; ulkomaailmassa tapahtuvasta kulttuurisesta vuorovaikutuksesta syrjään sysättynä, ulkopuolisena historian näyttämöltä, määrättynä luonnon piiriin kuuluvaksi miesten suorittamassa jaossa, ”epäsosiaaliseksi, epäpoliittiseksi ja epäinhimilliseksi puolikkaaksi, kuuntelemaan mitä tapahtuu sisäpuolella, hänen vatsassaan tai ’hänen’ kodissaan, välittömään yhteyteen himojensa ja tunteidensa kanssa.”[22]

Mutta tärkeää on kysyä: mitä tapahtuu sisäpuolella?

Sisäpuoli, sisäänpäin kääntyminen, ”naisen pimeä manner”.[23] Esseessään Rembrantin kylpevästä Batsebasta Cixous kuvailee Batseban vajoamista. Raamatun Batseba oli Daavidin ”rakastettu”, jonka omaa tahtoa suhteeseen, joka johti aviottoman lapsen syntymään ja Batseban avomiehensä murhaan, ei kysytty. Batseba, kuten Medusa, oli hyväksikäytetty, kenties raiskauksen uhri. Rembrantin maalauksessa hän on hiljaa, mutta ei passiivinen: hän kuuntelee ja havainnoi muutosta itsessään. Vielä tuoretta, häilyvää, hetkellistä. Hän on juuri saanut kirjeen, jota riiputtaa kädessään, eikä tiedä kuka tai mikä hänestä lyhyen

19 Cixous 2013a [2010], 75.

20 Cixous 2013a [2010], 75.

21 Cixous 2013a [2010], 76.

22 Cixous 2013a [2010], 76.

23 Cixous 2013a [2010], 79.

hetken kuluttua on tulossa. Hän kuuntelee, kulkee, vetäytyy ja lähtee pois, ajatuksen tai mietteen kuljettamana. Katsoja näkee häipyvän ajatuksen, alastoman naisen ajattelemassa, laskeutumassa, sydämeen, sisimpään. Rembrantin Batseba on Cixous'n tulkinnassa ajattelemisen muotokuva. Se on myös *kuuntelemisen muotokuva*, sillä hiljaisuudessa on aina läsnä kuunteleminen, ääni.[24]

Siellä kaukana, jonne Batseba on poistunut, käy kuitenkin valtava kuhina.[25] Tuolta kuhinasta nousee kirjoitus, jota Cixous kutsuu ”mahtavimmaksi passiivisuuden harjoitteeksi”, tavaksi ”tutustua asioihin antamalla itsemme tulla niiden tuntemaksi”.[26] Ja toisaalta, ehkä sen voisi ajatella liittyvän tähän:

> Teksti, ruumiini, lauluvirtojen läpäisemä: kuule minua! Tässä ei ole kyse takertuvasta ”äidistä” vaan moniäänestä, joka koskettaessaan liikuttaa sinua, täyttää rintasi halulla tulla kieleen, laukaisee voimasi; sinua nauravasta rytmistä; sisälläsi asuvasta vastaanottajasta, joka tekee mahdollisia ja haluttavia kaikista kielikuvista, ruumiista (maskuliini? monikko?) ja jota on yhtä mahdoton kuvata kuin jumalaa, sielua tai Toista; osa sinua, joka avaa sisällesi tilan kannustaakseen sinua uurtamaan kieleen naisentyylisi.[27]

***

Naisen ase on vaikerrus, joka kaikuu halki historian kuuroille korville välillä laantuen ja sitten taas yltyen, myrskyten. Kyse on elämästä ja kuolemasta, naisen vaikerrus on ”[h]uutojen, hiljaisuuksien, huokausten, hysteeristen yskänkohtausten

24 Cixous 1998 [1993], 9.

25 Cixous 2013a [2010], 81.

26 Cixous 1991, 57.

27 Cixous 2013b [2010], 46–47.

kuoro”.[28] Siksi vain ne miehet, ”jotka pystyvät vastaanottamaan noita signaaleja, vain ne, joiden sisällä on pauhannut ja jotka ovat antaneet periksi naisellisuudelleen osaavat rakastaa oopperaa”.[29]

> Läpi vuosisatojen, kuuntelen.
>
> D’abord j’ai ri, j’ai crié, une douleur m’a dicté mes premières lettres d’enfer. M’a taillée des nouvelles oreilles pour l’avenir et j’ai entendu les cris du monde, les rages et les appels des peuples, les chants des corps, la musique des supplices et la musique des extases. J’écoute.[30]

28 Cixous 2013a [2010], 153.

29 Cixous 2013a [2020], 153.

30 Cixous 1986, xx; ”Ensin nauroin, huusin, tuska saneli ensimmäiset kadotuksen kirjaimeni. Veisteli minulle uudet korvat tulevaisuutta varten, ja minä kuulin maailman huudot, kansojen raivon ja kutsun, ruumiiden laulun, piinan sävelet ja ekstaasin sävelet. Kuuntelen.” Cixous tulossa. Sitaatti julkaisemattomasta käännöskäsikirjoituksesta. Julkaistu suomentajan luvalla. Suom. Aura Sevón.

Lähteet

Cixous, Hélène 1986. *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes.

Cixous, Hélène 1991. Coming to Writing. Teoksessa *Coming to Writing and Other Essays*. Toimittanut Deborah Jenson. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1–58.

Cixous, Hélène 1998 [1993]. *Stigmata. Escaping texts. With a foreword by Jacques Derrida and a new preface by the author*. Kääntänyt Catherine A. F. MacGillivray. London & New York: Routledge.

Cixous, Hélène 2013a [2010]. Purkauksia. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suomentaneet Heta Rundgren ja Aura Sévon. Helsinki: Tutkijaliitto. 69–195.

Cixous, Hélène 2013b [2010]. Medusan nauru. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suomentaneet Heta Rundgren ja Aura Sévon. Helsinki: Tutkijaliitto. 33–67.

Cixous, Hélène tulossa. *Tie kirjoitukseen*. Julkaistaan Aura Sévonin suomentamana syksyllä 2020. Helsinki: Aporia kustannus.

Ovidius Naso, P. 1997 [8]. *Muodonmuutoksia = Metamorphoseon: libri I–XV*. Selittävä hakemisto Alpo Rönty. Porvoo: WSOY.

Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Helsinki: International Semiotics Institute.

Eero Tarasti

Psykopatologian semiotiikkaa kulttuurissa ja taiteissa

Jouduin osallistumaan Yleisradiossa elokuulla 2019 toimittaja Jakke Holvaksen johtamaan keskusteluun psykopatologian ongelmista. En ole tietenkään mikään psykiatri, psykologi enkä liioin psykoanalyytikko. Mutta tosiasia on, että olen tehnyt semiootikon uraani lukuisten alan huippuasiantuntijoiden ympäröimänä. Jonkun ilmiön semioottinen analyysihan ei ole sinänsä samaa kuin sen psykologisen rakenteen selvittely, vaan ennemmin filosofis-antropologis-lingvististä tutkimusta siitä, miten merkitys ja viestintä toimivat.

Susanna Välimäki on ollut maassamme psykoanalyyttisen musiikintutkimuksen pioneeri. Ennen häntä ainoastaan Markus Lång[1] oli väitellyt aiheesta, mutta Välimäen tutkielma *Subject Strategies in Music, A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*[2] muodostui kansainvälisesti merkittäväksi kontribuutioksi alallaan. Hän totesi, että musiikin merkityksen tutkiminen johtaa suoraan musiikin subjektin tarkasteluun. Välimäki sanoo, että hänen tutkimuksensa on matka sellaisessa musiikillisessa maisemassa, johon kuuluu ilmiöitä: objektin

1 Lång 2004.

2 Välimäki 2005.

kadottaminen, abjektio, melankolia, depressio, primääri narsismi, kuvitteellinen samaistuminen, peilivaihe, transitiotila, sulautuminen.[3] Se on myös matka kohti ”kehoa musiikissa”, koska tiedostamaton merkityksen modaliteetti viittaa aistimelliseen ja affektiiviseen järjestelmään, joka on lähellä kehon somaattista (ei-)merkitystä. Niinpä ollaan likellä myös eksistentiaalisemiotiikan käsitettä *Moi*, joka tarkoittaa kehoa primaarissa kaoottisuudessaan, kineettisessä energiassaan vielä jäsentymättömässä *khorassaan* – hieman niin kuin Pariisin koulun semiootikko Jacques Fontanille sen määritteli kirjassaan *Soma et séma*.[4]

Tämän esseen aihe on siis edellä mainitun radio-ohjelman teemaa seuraten *Psykopatologin semiotiikkaa kulttuurissa ja taiteissa*. Brasilialainen oppilaani Daniel Röhe, praktiikkaa harjoittava psykoanalyytikko ja terapeutti, videoi myös haastatteluni aiheesta Syroksen saaren seminaarissa lokakuussa 2019 – sitä on sittemmin kommentoitu hänen seminaareissaan. Jouduin siis määrittelemään ajatuksiani teoreettisemmin kuin mitä alkuperäisessä radio-ohjelmassa oli mahdollista.

Keksin määritelmän: patologista on kaikki normaali, joka kehittyy tietyn rajan yli. Yhteiskunta määrää tämän rajan, se on siis *contrat social* (Rousseau), sopimuksenvaraista, joka voisi olla toisinkin. Se on myös aina kulttuurista: ihminen, jonka kulttuuriin lukeminen ei kuulu pitää lukevaa ihmistä sairaana. Hän ei voi käsittää, että joku tuijottaa vain eteensä sanomatta sanaakaan.

Patologista on kaikki, mitä on liikaa tai liian vähän. Pariisin semioottisessa koulukunnassa puhuttiin ”aspektiseemeistä” liiallinen (*excessif*) ja riittämätön (*inexcessif* tai *insufficent*); Lévi-Straussin kuuluisa Oidipus-myytin analyysi perustui kategorioihin liian vahvat/liian heikot verisiteet. Patologista on siis se, että jotain puuttuu ja yhtä lailla se, että jotain on liikaa. Niiden

3 Välimäki 2005, 6.

4 Fontanille 2004.

väliin sijoittuu normaali, ”taviksen” maailma. Arkielämän ilmiöt voivat siis muuttua patologisiksi. Jos kotoa lähtiessä kääntyy takaisin ja tarkistaa, että ovi on kiinni, on se vielä normaalia, mutta jos sen tekee kymmenen kertaa, on se jo patologista.

Jouduin tekemisiin tutkijoiden kanssa, joille patologisen selvittely on päätyö ja ammatti. Niistä ensimmäisenä haluan mainita psykiatri Oscar Parlandin, Nikkilän sairaalan ylilääkärin ja kirjailijan. Parlandien suvulle ominaisen monitaiteellisen lahjakkuuden avulla hän onnistui muuntamaan jopa mielisairaudet taiteeksi säveltämällä psykiatrisen pianosarjan, jossa sävelten keinoin kuvattiin skitsofreniaa, maanis-depresiivisyyttä, melankoliaa ja niin edelleen. Teorian tasolla hän erotti tietämisen ja eläytymisen (*Wissen und Kennen*, käsitteet olivat peräisin Oscarin enolta, suomalais-liettualaiselta filosofilta Wilhelm Sesemannilta). Ensiksi mainittu oli ominaista somaattiselle, objektiiviselle lääketieteelle, mutta sen sijaan psyyken ilmiöt avautuivat vain jälkimmäiselle.

Ilmiön ”medikalisoiminen”, kuten nykyisin sanotaan, edustaa edellä mainittua esineellistävää ja reifioivaa ”objektiivisen” tiedon kategoriaa. Sesemann määritteli käsitteet *gegenständlich,* esineellinen tai aineellinen, ja *ungegenständich,* henkinen, aineeton. Virallinen lääketiede edusti ensiksimainittua. Esimerkiksi sellaiset ilmiöt kuin autismi tai ADHD pyritään näkemään kehon puutteina, joita hoidetaan lääkkeillä, vaikka kyseessä ovat psyyken ilmiöt. Virallinen lääketiede ei yleensä suvaitse muita kantoja. Molièren *Luulosairaan* lääkäri oli jo sellainen: ”Nous avons changé tout cela”[5] hän sanoi, kun kuunteli potilaan sydäntä väärältä puolelta kehoa ja tämä huomautti siitä. Sen sijaan jälkimmäinen edusti eläytyvää asennetta ja saksalaisilla oli sille hyvä käsite, *Einfühlung.* Muistaakseni professori Irma Rantavaara aikoinaan ehdotti sen suomennettavaksi ”tunnestautuminen”. Sen myötä sairauteen – samoin kuin taiteeseen – suhtaudutaan kielenä, joka kommunikoi jotain.

5 Suom. Olemme muuttaneet kaikkea.

Oscarin klassinen tutkimus on hänen sairaalansa potilaan kuvakudostaideteokset, käsittämättömät luomukset, joissa sanat muodostavat ympyröitä ja kehiä, sanat, jotka eivät ensi alkuun merkitse mitään. Mutta jos ne nähdään taiteena, ne otetaan huomioon ja niiden viesti alkaa avautua.

Semiotiikan opintojeni aikoihin Pariisissa 1970-luvun alussa pääsin kontaktiin ajan johtavien ”strukturalistien” ja semiootikkojen kanssa. Heille yhteinen piirre oli, että he olivat kaikki innoissaan psykoanalyysista. Claude Lévi-Strauss, jonka luentoja seurasin Collège de Francessa ja jota haastattelin useamman kerran, nimesi käsitteellä *pensée sauvage,* villi ajattelu, alkuperäiskansan ajattelun, *bricolagen*, joka edusti konkreettisen logiikkaa, sekä *logique du concrèten* vastakohtana meidän sivilisaatiomme *pensée domestiquéelle*, kesylle ajattelulle, joka on kesytetty tuottamaan voittoa. Villi ajattelu on saanut kuitenkin oman reservaattinsa kulttuurissamme, nimittäin taiteissa, joissa se on sallittua. Ennen kaikkea Lévi-Straussin kolme ”rakastettua” olivat marxilaisuus, geologia ja psykoanalyysi, koska ne kaikki näkivät todellisuuden kerrostuneena. Psyykessä oli tiedostettu ja tiedostamaton, *id.*

Michel Foucault oli tutkinut väitöskirjassaan Uppsalassa 1950-luvulla hulluuden historiaa (Ruotsin tieteen historian suurimpia skandaaleja oli, että väitös hylättiin siellä). Mutta 1970-luvun alussa hän oli jättänyt strukturalismin, tyyppiä *Les mots et le choses* (1966, suom. *Sanat ja asiat. Ihmistieteiden arkeologia* 2010), ja radikalisoitunut tutkimaan mielisairaaloita, vankiloita, ihmisen poissulkemisen ja kontrollin laitoksia. Käsite ”tiedon arkeologia” on häneltä peräisin.

Jacques Lacan koki strukturalistien tavoin, että tiedostamaton on kielen kaltainen: *ça parle!*[6] Hän oli Pariisissa muodissa. Tunti hänen psykoanalyysiaan maksoi omaisuuksia. Hän sanoi, että ihmiskuntaa koetteli kaksi lajia ”hulluutta”: liian manieristinen puhe (Saussuren *langue*), joka ei enää kommunikoinut

6 Suom. Se puhuu!

mitään – esimerkiksi kaksi brittiä kohtaa kadulla ja alkaa puhua säästä – tai liian yksilöllinen puhe (oikeastaan puhunta eli *parole*), joka on muuttunut idiolektiksi tai siis kieleksi, jota ymmärtää vain yksi ihminen. Lacan sanoi Ranskan television haastattelussa tuolloin: ”Je dis toujours la verité… mais pas toute!” eli ”Sanon aina totuuden… mutten kaikkea!”

Roland Barthesin tapasin kahdesti hänen toimistossaan Rue d’Ulmin ullakolla kirjahyllyjen keskellä vuonna 1973. Hän sanoi, että strukturalismin kolme elementtiä olivat marxilaisuus, lingvistiikka ja psykoanalyysi. Hän julkaisi tuolloin kirjan *Le plaisir du texte*[7] (joka suomennettiin väärin ”Tekstin hurmioksi”, vaikka kyseessä oli vain tekstin mielihyvä). Hän ylisti Freudin mielihyvän prinsiippiä, *Jouissance,* iloa, lukemisen iloa. Psykoanalyysi tarjosi hänelle välineet moniin esseisiin – hän hylkäsi tuolloin akateemisen semiologian. *Le grain de la voix*, essee laulumusiikista, kahden baritonin Dietrich Fischer-Dieskaun ja Charles Panzéran vertailu, perustui toisaalta Kristevalta lainattuun käsitepariin ”fenoteksti ja genoteksti”.

Julia Kristeva on oikea psykoanalyytikko, joka käytti termiä *khora* ihmisen esikielellisestä alueesta. Kristeva aloitti valtavalla väitöskirjallaan Mallarmésta ja runokielen vallankumouksesta[8]; kirja oli kielletty kommunistimaissa, koska otsakkeessa oli sana ”*révolution*”. Mutta sitten hän tutki melankoliaa ja identiteettiä eli kuulumista johonkin, muun muassa tapausta Marcel Proust. Tästä aiheesta hän piti luennon Helsingin yliopistolla vuonna 1993. Pariisissa vierailin hänen vastaanotollaan *Centre censierissä* eli Pariisin III yliopistossa. Hänen ansiostaan semiotiikka kääntyi ottamaan huomioon non-verbaalia aluetta – vaikkei sen johtava spesialisti, amerikkalainen Thomas A. Sebeok näitä ranskalaisia teorioita koskaan ymmärtänyt. Kristeva oli ollut hänen assistenttinaan UNESCOssa ja hän totesi vain: ”Julia is a good girl!” Joka tapauksessa mieleen tulee anglosaksinen

7 Barthes 1973.

8 Kristeva 1974.

kielifilosofia, jolle kielen käytäntö on totuuden viimeinen kriteeri. Wittgensteinin teesihän oli: ”Grenzen der Sprache sind Grenzen meiner Welt”, kielen rajat ovat maailmani rajat. Nonverbaali kenttä jää tämän ulkopuolelle.

Noina vuosina 1970-luvulla Gilles Deleuze[9] julkaisi teoksensa *L'Anti-Œdipe* (*Anti-Oidipus: Kapitalismi ja skitsofrenia,* 2007), jossa näki yhteyden mielisairauden ja yhteiskunnan välillä. Se tuli vasta myöhemmin kuuluisaksi antigeneratiivisella rihmastomallillaan ja moninaisuuden, multiplisiteetin ylistyksellään.

Kaiken taustana oli tietenkin Sigmund Freud. Häntä toi Suomessa taiteiden alalla esiin muun muassa *Synteesi*-lehti teemanumeroillaan. Mikael Enckell tiivisti Freudin merkityksen esseessään.[10]

Oscar Parlandin ajatus eläytymisestä sairaan maailmaan johti psykoterapiaan. Kirjallisuudessamme Eeva-Liisa Mannerin näytelmä *Poltettu oranssi* (1968), johon Tauno Marttinen sävelsi vaikuttavan oopperan, edusti psykoanalyysin taiteellista kuvausta. Käytännössä tiedämme, että Oscar oli Manneria hoitanut lääkäri ja näin ollen näytelmän lääkärin mallina oli ollut juuri Oscar.

Italiassa musiikkisemiootikko ja Umberto Econ läheinen työtoveri Bolognan ajoilta, Gino Stefani ja hänen toinen puolisonsa Stefania Guerra Lisi, kehittivät laajan terapiasysteemin, *Globalità di linguaggi*, ja loivat sitä edustavan instituuttien ketjun Italiassa. *"Noi come voi"* ja *"il contatto"* olivat heidän teemojaan; he käyttivät kaikkia taiteita hyväksi ja saivat sairaaloihin suljetut, toivottomina pidetyt tapaukset liikkumaan, kurkottamaan, tarttumaan ja ”heräämään henkiin”. Olennaista oli potilaan kohtaaminen ihmisenä. Tieteellisesti heidän systeeminsä perustui teoriaan ”Prenatal styles”, joita olivat seuraavanlaiset kehon liikkeet: keskihakuinen, sykkivä, heiluva, melodinen,

9 Deleuze & Guattari 2007.

10 Enckell 2007.

arabeskimainen, spiraali, kierivä, staccato, kaaos, kontrollinen häviäminen, katarttinen, vapauttava, päättävä. Näillä voitiin analysoida mitä hyvänsä taidetta lajista ja tyylistä riippumatta. Oliko Stefanien ”systeemi” todella metodi tai siis siirrettävissä kohteesta toiseen muuttumattomana vai perustuiko se sen kehittäjien karismaattiseen persoonaan terapeutteina – tätä on vaikea arvioida.

Suomessa Petri Lehikoinen aloitti musiikkiterapian. Huomasin itse pian, kun koulutuksen aloitus tuli kohdalleni Jyväskylän yliopistossa 1983, että musiikissa esteettisesti tehokas tai toimiva viesti ei ollut sitä välttämättä terapeuttisesti. Sari Helkala-Koiviston väitös autismista avasi radikaalisti uuden portin terapian teorialle soveltaessaan eksistentiaalisemiotiikan teoriaa tähän kiehtovaan ja tieteellisesti haastavaan tapaukseen: miksi jotkut eivät halua kommunikoida… ainakaan verbaalisesti, jolloin non-verbaalit reitit, kuten musiikki, jäävät kuitenkin avoimiksi.[11]

Imatralainen lääkäri, psykiatri Heikki Majava loi teorian transferenssista lääkärin ja potilaan välillä. Hänkin oli semiottisesti orientoitunut tiedemies ja praktikko.

Psykopatologian ongelmat voivat saada uuden tulkinnan myös eksistentaalisemiotiikan käsitteistössä ja sen niin sanotussa zemic-mallissa, joka koostuu neljästä ”olemisen” lajista: kehosta, persoonasta, sosiaalisesta käytännöstä ja arvoista. Eli käyttäen ranskalaisia filosofisia termejä *Moi1, Moi2, Soi2 ja Soi1,* jolloin *Moi* viittaa minuuteen ja *Soi* yhteiskuntaan. Yhtä lailla patologia koskee kommunikaatiota ja esimerkiksi vierassieluisen ongelmaa: viestintä on aina riski – kun herra A sanoo jotain herra B:lle, edustaa tämä aina A:lle ”vierassieluista” (saksaksi *fremdseelig,* englanniksi *alien psychic*). Ei voi koskaan olla varmaa tuleeko viesti ymmärretyksi vai väärinymmärretyksi. Joka tapauksessa ihmisen perushalu on merkitä jotain, olla merkityksellinen itselleen ja muille.

11 Ks. Helkala-Koivisto 2015.

Ovatko taiteilijat erityisen patologisia? Jos ovat, niin ei siitä vielä seuraa, että heidän taiteensa olisi sitä. On selvää, että taiteilijan psyykellä ja taiteella on joku yhteys, mutta se on monimutkainen. On olemassa intentioharha. Se mitä taiteilija tarkoitti, ei ole samaa mitä taiteen kokija vastaanottaa. Siitä huolimatta monet nykyteoriat toistavat tätä virhettä. Ajatellaan esimerkiksi: jos ihmisellä on tuomittava ideologia, siitä seuraa, että hänen taiteensakin on sitä. Gender-teoriat: sukupuoli määrää millaista on taide. Kuinka niin? Ei meillä ole teoriaa siitä, kuinka gender-ilmiöt muuttuvat taiteen merkeiksi.

Mutta miksi patologisen esteettinen kokeminen voi olla katarttista, vapauttavaa? Tragedian teoria Aristoteleella jo perustui siihen, että kauhistuttavan näkeminen lavalla oli tervehdyttävää. Nietzsche toisti aivan samaa: tuskassa voi olla nautintoa. Dissonanssi musiikissa koetaankin euforisena. Susanna Välimäki on tutkinut muun muassa sodan representaatiota ja estetisointia elokuvissa ja musiikissa.[12]

Hulluus oli topos romantiikan aikana. Oli muodikasta olla ”hullu” taiteissa. Sitä saattoi käyttää hyväksi omana tyylinään. Robert Schumannin tapaus on yksi ilmeisimpiä. Hän rakensi teoksiinsa niin sanottua rytmistä dissonanssia tai siis epätahdillisuutta synkopoinnilla, jonain poikkeavana musiikkitekstin käytäntönä.

Myös Franz Liszt laati sävellykseensä *Vallée d’Obermann* ranskalaisen kirjailija Étienne Pivert de Sénancourin mukaan täydellisen muotokuvan depressiivisestä nuoresta miehestä. Sävellys kuuluu ultradramaattisena *Années de Pèlerinage* -sarjan Sveitsin vihkon jyrkästi muista erottuviin osiin. Se on monotemaattinen eli siinä on vain yksi teema, Obermannin musiikillinen aktori, joka kuullaan heti alussa sellomaisena *cantilenana*, laskeutuvana molliaiheena aivan kuin sitten jossain Tšaikovskin Lenskin aariassa, mutta varustettuna heti ”oudolla” modulaatiolla e-mollista g-molliin. Vaikka teoksen narraatiossa tapahtuu

12 Ks. Välimäki 2008.

paljon, Obermann ei muutu, vaan hän on lopussa yhä oman minuutensa vankina. George Sand oli analysoinut esipuheessaan Sénancourin romaaniin (1797) – joka oli ranskalainen vastine Goethen nuorelle Wertherille – Obermannin tapausta ja todennut, että hänen melankoliansa olikin yhteiskunnan vikaa. Ei nykyaikanakaan tule erottaa psykopatologisia ilmiöitä yhteiskunnasta, niinhän Deleuze ja Foucaultkin opettivat. Ne ovat sen seurauksia.

Richard Wagner on ehtymätön lähde patologisen tarkastelulle. Jo hänen aikanaan ilmestyi Münchenissä essee ”Wagner, psykiatrinen tapaus”. Mutta hänen musiikkinsa on erotettava hänen kirjoituksistaan, jotka ovat tämän päivän näkökulmasta vihapuhetta. *Tristan* oli hulluuden rajoilla, Wagner itse ihmetteli, kuinka hän oli kyennyt kirjoittamaan jotain sellaista. ”Er wollte musikalisch und symphonisch ausrausen”, kuvaili Cosima sitä päiväkirjassaan. Hän tahtoi siinä riehua musiikillisesti.

Hulluus voi olla tarttuvaa, koska monet wagneriaanit olivat sellaisia. Ludvig II, *Märchenkönig*[13], sai tämän leiman tosin hieman syyttä. Hänet saatiin pois viralta psykiatri tri Guddenin lausunnolla, lääkärin, joka ei ollut koskaan nähnyt potilastaan, saati tutkinut häntä: lääkärin etiikan fiasko. Ludvig ei ollut hullu, vaan ainoastaan ”oopperahullu” – ja sitä paitsi hallitsijana erinomainen, kuten Bismarck Berliinistä totesi. Antisemitisti ja wagneriaani Bernard Förster kirjoitti teoksen *Klänge aus Parsifal,* jossa hän korosti arjalaista rotua, kasvissyöntiä, ja taisteli koe-eläinten käyttöä vastaan, kuten Wagnerkin. Hän oli naimisissa Nietzschen sisaren kanssa ja perusti Paraguayhin Neugermanien-nimisen siirtokunnan, mutta teki lopulta itsemurhan.

Jo Goethen elämässä maanis-depressiiviset vaiheet vuorottelivat, luomiskaudet tulivat aina seitsemän vuoden välein (Möbiuksen tutkimus[14]) ja niihin liittyi säännöllisesti rakastuminen. *Wilhelm Meisterissa* on romanttis-psykopatologisia hahmoja:

13 Suom. Satukuningas.

14 Möbius 1909.

romanityttö Mignon ja harpunsoittaja, joille Goethe sijoittaa muutamia upeimpia lyyrisiä runojan: ”Wer nur die Sehnsucht kennt”… Ken kaihon tuntee. Tanssin maailmassa oli Nijinsky.

Itse asiassa muusikot elävät aina psykopatologisten tilojen rajalla esiintymisjännityksensä kanssa, joka voi saavuttaa sellaiset mittasuhteet, ettei ura voi jatkua. Horowitz ja Sofronitski täytyi pakolla työntää lavalle. *Stage fright* tarkoittaa kuitenkin: vain sitä jännittää, mikä merkitsee jotain tai on arvokasta. Jännittäminen loppuu, jos oivaltaa eksistentiaalisesti: tästä ei ole mitään iloa minulle itselleni… eikä kenellekään muulle.

Lähteet

Barthes, Roland 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil.

Barthes, Roland 1977. *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. New York: Hill and Wang.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari 2007. *Anti-Oidipus – Kapitalismi ja skitsofrenia*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Enckell, Mikael 2007. Uni, vitsi ja mystinen aines. Sigmund Freud 150 vuotta. *Synteesi* 2, 2–6.

Fontanille, Jacques 2004. *Soma et Séma – Figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.

Guerra Lisi, Stefania & Gino Stefani 2005. *Contatto, Comunicazione, Autismo*. Milano: FrancoAngeli.

Guerra Lisi, Stefania & Gino Stefani 2006. *Prenatal Styles in the Arts and the Life*. Kääntänyt Anthony Emezie Mereni. Acta semiotica fennica XXIV. Helsinki: Semiotic Society of Finland.

Helkala-Koivisto, Sari 2015. *Musiikki ja autismi – prosodinen merkki eksistentiaalisemiotiikassa*. Acta semiotica fennica XLVI. Approaches to Musical Semiotics 19. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura.

Kaskinen, Mirja (toim.) 1999. *Miehen tie – Ihminen ja taide psykoanalyysin, terapian ja semiotiikan näkökulmasta*. 60 v. juhlakirja Heikki Majavalle. Joutseno: Etelä-Karjalan psykoterapiaseura ry.

Kristeva, Julia 1974. *La révolution du langage poétique – L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil.

Lévi-Strauss, Claude 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

Lévi-Strauss, Claude 1970. *The Savage Mind*. Chicago: University of the Chicago Press.

Lång, Markus 2004. *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis XI. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Möbius, Paul Julius 1909. *Goethe*. Dritte unveränderte Auflage. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Parland, Oscar 1991. *Tieto ja eläytyminen – Esseitä ja muistelmia*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

Tarasti, Eero 2004. *Arvot ja merkit – Johdatus eksistentiaalisemiotiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Tarasti, Eero 2012. *Semiotics of Classical music – How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: De Gruyter Mouton.

Tarasti, Eero 2015. *Sein und Schein – Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: De Gruyter Mouton.

Tarasti, Eero 2019. *Elämys ja analyysi – Musiikkiblogeja ja -arvioita Amfionista 2007–2019*. Acta semiotica fennica LVI. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura.

Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki: Semiotic Society of Finland.

Välimäki, Susanna 2008. *Miten Sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Wagner, Richard 2002. *Elämäni*. Suomentanut Saila Luoma, toimittaneet Heli Paalumäki ja Hannu Salmi. Turku: Faros.

Musiikin kerrottu kaanon

Max Ryynänen

Elävää kauneutta[1]

Kulttuurin kierrätyksestä ja vanhojen teosten uudelleenlämmittämisestä (sekä muista Richard Shustermanin varhaisen rap-estetiikan kulmakivistä)

Kevättalvella 1994 osallistuin Väinö Kirstinän (1936–2007) viikon mittaiselle runokurssille. Ihailin Kirstinän dadaistista otetta, mutta myös sitä minimalistista tarkkuutta, jolla hän pureutui ilmiöihin. Ennen kaikkea minua innoitti kokoelma *Pitkän tähtäyksen LSD-suunnitelma*[2], jossa Kirstinä rakensi luetteloista ja hallintokielestä harkittua ja hallittua sekamelskaa.

Kirstinää kutsuttiin ennen kaikkea modernistiksi. Modernismilla oli vielä 1990-luvulla vahva läsnäolo taiteissa ja myös hyvin tunnetut pimeät puolensa: anaalinen kaiken ilmaisun

1 Tekstini perustuu löyhästi *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* -lehden Richard Shustermanin 70-vuotisjuhlanumeroon kirjoittamaani artikkeliin "Living Beauty, Rethinking Rap: Shusterman's Philosophy of Hip Hop Revisited" (JCLA 2019: 2 (Vol 43), 92–102). Omistan sen Susanna Välimäen lisäksi Vafe Jhousille, Dania Nekolle, Princess Nokialle, Ling Q:lle, Lady of Ragelle, Driemanskaapille, Kanyi Maville, MV Billille, Reverielle, Gavlynille, PastoriPikelle ja SOFA:lle, jotka ovat viime aikoina palauttaneet uskoni siihen, että räpillä on taiteen ja populaarikulttuurin lajina vielä paljon annettavaa, vaikka ehdinkin sen jotakuinkin vuosien 2000 ja 2015 välillä unohtaa.

2 Kirstinä 1967.

putsaaminen ja suvaitsemattomuus muita kulttuurimuotoja kohtaan olivat sen näkyvä kärki meille nuorille. Modernistit julistivat pannaan ilmiöitä. Runoudessa saman kohtalon oli kokenut riimittely.

Minä kuitenkin riimittelin. Osittain tämä johtui siitä, että olin edellisenä kesänä Villa Kivessä tavannut ihastuttavia eteläamerikkalaisia runoilijoita, jotka riimittelivät vapautuneesti ja ihmettelivät suomalaisten loppusoinnunpelkoa. Rap-musiikilla oli sitäkin keskeisempi rooli. Se oli saapunut elämääni alun perin Tukholman kautta, jossa olin kasvanut varhaislapsuuteni. En ikinä unohda serkun New Yorkista Söderille tuomaa Rocksteady Crewn levyä, jonka biitti kuulosti radikaalilta heti neulan iskeytyessä uraan.

Beatlesit muistelivat joutuneensa ostamaan rock'n roll -levyjä 1950-luvulla merimiehiltä. Tilanne ei rap-levyjen suhteen ollut Run DMC:tä lukuun ottamatta 1980-luvulla juurikaan helpompi varsinkaan, jos Compact Recordsin ruskea tiskin eteen asemoitu pahvilaatikko ei ollut täyttynyt uutuuksista. Vielä 1990-luvun alussakaan en löytänyt mistään NWA:n kiekkoja, kunnes lopulta bongasin kaksi ensimmäistä kokopitkää c-kasetteina Nikkilän kristilliseltä kirpputorilta. Olikohan joltakin sairaalaan kaapatulta takavarikoitu psyykkistä ja kulttuurista balanssia uhannut musiikki? Nykyihminen joutuu kohdistamaan kuumeisen keräilyvimman erikoisuuksiin. 1980- ja 1990-luvulla oltiin vielä lähempänä alkuperäistä savannielämää, jossa ihan vain elossapysymisen varmistamiseksi tuli kerätä juuria ja lehtiä: lapsuudessani levyjen ja kasettien metsästäjäksi oli pakko ryhtyä, mikäli halusi kuunnella räppiä.

Olin ystävieni kanssa tehnyt räppiä 8-raitanauhurilla. Se oli musiikkia, jolla ei tuntunut olevan meitä ympäröivässä kulttuurissa mitään merkitystä. Kun asiasta kertoi muille, kaikki vain nauroivat. 1990-luvun vaihteessa ei ollut vielä rap-skeneä, jolle toimintamme olisi merkinnyt mitään. Rap tuli Amerikasta ja se ostettiin. Piste. Tekemämme nauhat ovat onneksi kadonneet,

mutta muistaakseni yhden kappaleen nimi oli ”Olen yleinen syyttäjä numero 1”.

Palatakseni kurssille: olin siis ainoa riimittelijä. Se herätti hämmennystä. Palautesessiossa Kirstinä kävi äänettömästi läpi pinoani. Tuntui, ettei hän pitänyt lukemastaan. Ehkä hän ei tiennyt mitä sanoa. Lopuksi kirjailija kuitenkin otti silmälasit päästään, perinteisellä ”viisaan, lukeneen miehen” otteella lepuuttaen niitä löysästi toisesta sangasta kuivien sormiensa välissä, ja veti henkeä sanoakseen: ”Olen kuullut, että Amerikassa runoilijat ovat ulkona kaduilla esittämässä teoksiaan. He käyttävät jälleen riimejä. Sitä kutsutaan rap-musiikiksi.”

Kirstinä lausui arvionsa kivuliaan kylmänä aamuna lumisella Orivedellä, jossa kiljuämpärit pulputtivat ja TV levitti Reinikaista. Maantieteellisesti ja kulttuurisesti olimme valovuosien päässä rapin syntypisteestä, Sedgwick Avenue 1520:sta, jossa Kool Herc looppasi breakbeateja siskonsa syntymäpäivillä jo 13.8.1973 – paikka, jonne kesäkuussa 2017 Bronxissa asuessamme suuntasin vaimoni Riikan kanssa katsomaan alkuperäisiä ”lähteitä”. Rapin täytyi kuitenkin olla todella *in the house* jo vuonna 1994, kun jopa setääntyneet modernistit tiesivät, mistä oli kysymys.

***

Kun 1990-luvun taideskenessä, kulttuurijournalismissa tai julkisten intellektuellien suusta kuuli rap-musiikista, valitettiin tavallisesti, etteivät räppärit laulaneet.[3] Räppiä kritisoitiin siitä, ettei se ollut ”oikeaa musiikkia” (tämähän juuri oli ihanaa), tai ettei sitä oltu ”luotu”, vaan ”tuotettu” kierrättämällä muiden

3 Tämä näyttää olleen vakio Yhdysvalloissakin. Ks. Shusterman 1992c, 201.

tekemisiä.[4] Kun laulun puutteesta päästiin keskustelussa eteenpäin, usein joku sitten sanoikin, että räppihän oli ”vähän niin kuin runoutta” – johon joku toinen vastasi, että ”niin, kyllä… voisihan sitä ajatella kansanrunoutena”.[5]

Rap oli jotenkin omituisesti yleinen haukkumisen kohde. Richard Shusterman analysoi vuonna 1992, että rap-musiikki oli angloamerikkalaisessa maailmassa ”haukutuinta ja syytetyintä musiikkia”.[6] Jos rap ja hiphop -tutkimus keskittyy tänä päivänä sukupuoleen, identiteettiin, politiikkaan[7] ja uskontoon[8], varhaiset teoriadebatit käsittelivät usein rapin sanoituksia. Aivan erityisen huomionarvoista on tuolloin esitetty näkemys, ettei rap ollut vain uusi musiikkityyli vaan kokonaan uusi *taidemuoto*.

Kenties varhaisin teoreettinen teksti, jonka rapista luin, on Esa Sirosen (!) ”’Hip-hop don’t stop’: Katujen uutta kulttuuria” vuodelta 1984. Sironen esittää siinä sosiologisen analyysinpoikasen hiphopista ja sitä käsittelevistä elokuvista. Hän käsittelee tanssin, musiikin ja tekstin holistista kokonaisuutta, joka yhdessä graffitin kanssa merkitsi Sirosen mukaan myönteistä otetta massakulttuurin, katukulttuurin ja kaupallisuuden tarjoamiin vaihtoehtoihin. Pienoistutkielmassaan hän väitti, että hiphop edusti urbaania kulttuuria organistisesti. Kuten jotkut

4 Kiinnostavasti ”perinteisen” tai ”alkuperäisen” (lue: keskieurooppalaisen korkeataidetradition) kompositioproblematiikan puute sai aikanaan myös jazz-kriitikot Suomessakin kirjoittamaan samalla tavalla. Ks. esim. Henry Parlandin jazz-essee kirjassa *Säginteannat* (1970 [1929]), jossa hän valittaa, etteivät jazz-muusikot tee kunnon ”sävellyksiä”. Parland uskoi, että kun säveltäminen alkaa, jazz nousee.

5 Kaikkialla missä esimerkiksi Richard Shustermanin varhaisesta rap-teoriasta keskusteltiin 1990-luvulla, hänen analyysinsa Stetsasonicin ”Talkin’ All That Jazz” -kappaleen (1988) sanoituksista oli keskiössä. Kyseinen analyysi on teoksen *Pragmatist Aesthetics* (1992) kahdeksas luku. Shusterman 1992c.

6 Shusterman 1992c, 201.

7 Ks. esim. Love 2012.

8 Ks. esim. Rantakallio 2013; 2019.

linnut, vaikkapa talitintti, ovat lyhentäneet laulumelodioitaan kaupungeissa, hiphopissa breakdance näytti katkelmallisen, hektisen urbaanin elämän sykkeen vaikutukset tanssin kautta.[9]

”Tämä on uusi taiteenlaji tai kulttuurimuoto” -ote kasvoi 1980-luvun lopussa ja 1990-luvun alussa jonkinlaiseksi ilmiöksi. Harvemmin tällaisia keskusteluja esiintyy mistään muusta taiteenlajista. Muistelisin, että teknomusiikki olisi saanut jotakin hieman tämän tyyppistä aikaan 1990-luvun lopussa, ja onhan joku joskus sanonut, että sosiaalinen media olisi uutta taidetta. Rap-musiikki tai kirjoittajasta riippuen koko hiphop-kulttuuri keräsi todellakin teoreettista tukea aika paljon, ja sen uutta luovaan voimaan uskottiin laajalti.

Tänä päivänä koko ajatus taiteeksi korottamisesta on teoreetikolle jokseenkin banaali, olemmehan entistä tietoisempia siitä, että ”taide” on keskieurooppalaisen yläluokan (valkoisen) miehen konstruktio, jossa joukko tämän ihmisluokan esteettisiä harrastuksia koottiin institutionaaliseen pakettiin, jota sitten vietiin diasporan ja kolonialismin kautta kaikkialle maailmaan.[10] Kun tällä historialla on sukupuoli- ja luokkaongelmansa vielä tämän päivän taidemaailmassa, ymmärrettävästi monikaan ei nykyään koe, että pitäisi nostaa jotakin hienoa tähän likaantuneeseen karsinaan.[11]

Rapin puolustaminen taiteena kuulosti kuitenkin vielä 1990-luvulla monen teoreetikon mielestä hyvältä. Täytyy myös sanoa, että nykypäivän taiteet ovat jo etnisesti ja teknisesti niin monimuotoisia, että kysymys uusien ilmiöiden liittämisestä instituutioon on tavallaan helppoakin, voihan mitä tahansa esiintyä vaikkapa nykytaiteen piirissä – joten miksi luoda uusia kategorioita sen rinnalle? Rapkin on punnertanut sisään eri

9 Sironen 1984.

10 Shiner 2001.

11 Itse näkisin mieluummin vaikkapa intialaisen *kala*-järjestelmän tai vanhan japanilaisen kulttuurijärjestelmän uudelleenlämmittelyn ”taiteen” haastajina.

kolkista juuri nykytaiteeseen. Esimerkiksi Halil Altinderen musiikkivideot, joissa yhteisötaiteen keinoin on kerätty eri paikkojen paikallisia kuten Istanbulissa häätöuhan alle joutuneiden romaniperheiden lapsia räppäämaan ongelmistaan, ovat arkipäivää biennaaleissa ja museoissa.[12] Populaarikulttuurin tutkimuskin on tullut osaksi tieteellistä arkea siinä määrin, ettei pop-tutkijoiden tarvitse enää esiintyä defensiivisesti.

Vaikkakin nykykulttuuria 1980- ja 1990-luvulla paketoitiin tieteellisen valtaväestön voimin postmodernismiksi[13], oikeassa elämässä tuntui vaikealta astua sitä ratkaisevaa ja sittemmin aika teoreettiseksi todettua askelta, jonka Frederic Jameson oli esitellyt 1988[14]; olisi kyettävä kokemaan antoisana ”kollaasia” ja ”skitsofreniaa”, joita peräänkuulutettiin seminaareissa, juhlapuheissa ja baareissa 1980-luvulla. Yleinen toive kai oli, että perinteinen modernismi olisi murtunut ja tarjonnut Jamesonin kuvittelemia emansipatorisia mahdollisuuksia radikaalin uuden kulttuuripolitiikan harjoittamiseen. Oli ihme, miten paljon tästä puhuttiin. Samallahan meillä oli populaarikulttuuriksi kutsuttu vaikka minkälaisia villejä taiteellisia kokeiluja, rapin kehitys etunenässä. Se ei kuitenkaan kelvannut täyttämään postmodernismin unelmaa suurimmalle osalle käsitteen käyttäjistä. Omasta mielestäni näytti siltä, että postmodernismi turvasi valkoisen, keskieurooppalaisen tai amerikkalaisen ylä- tai keskiluokkaisen miehen korkeakulttuurisen aseman. Heidän elinpiirinsä ulkopuolelta ei voinut tulla mitään merkittävää. Messiaan oli tultava systeemin sisältä. Moni tarttui tähän myös suomalaisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa, sekä kulttuurikeskustelussa.

Tähän maailmanaikaan Philadelphian Templen yliopiston filosofian professorin Richard Shustermanin ajatukset tarjosivat terveen vaihtoehdon ahtaalle ajattelulle. Shusterman

12 Vastaavaa on nähty ainakin Berliinin biennaalissa 2016 ja MoMAssa.

13 En koskaan uskonut käsitteeseen.

14 Jameson 1989.

rakensi koko ajattelumallinsa löytämällä uudelleen John Deweyn jo pitkälti unohtuneen pragmatistisen estetiikan teorian, josta käsin hän puolusti esteettistä kokemusta taiteen ytimenä.[15] Tätä polkua objektiajattelun ulkopuolella hän käytti siirtyessään ulos korkeakulttuurista, jonka kanssa taiteen filosofia ja teoria oli puhdasoppisesti ”veljeillyt” siitä lähtien kun se osallistui taiteen käsitteen ja instituution kehittämiseen 1700-luvun puolivälissä.[16]

Dewey oli globaalisti ensimmäinen, joka rakensi kokemuksen ympärille oman taide/estetiikan teorian. Voisi jopa sanoa, että tämä teki Deweystä ensimmäisen institutionaalisten rajojen rikkojan taiteentutkimuksessa, sillä kun taiteen/esteettisen kokemus nostetaan kärkeen, tie vie väkisinkin usein ulos riihikuivasta Louvresta feministiseen rap-iltaan. Dewey on näin populaarikulttuuriteorian ensimmäinen suuri nimi, vaikkakin jotkut aikaansa seuraavat sosiologiset ajattelijat, kuten vaikkapa Gilbert Seldes, olivat teoretisoineet populaarikulttuuria laaja-alaisesti jo 1920-luvulla.[17] Deweyn kokemuksen käsite (*an experience*) ilmaantui kentälle 1934 julkaistussa, vuoden 1931 Harvardin William James -luentoihin pohjaavassa *Art as Experience* -kirjassa siivoamisen ja matematiikan yhteydessä.[18] Hän harmitteli, että monet, jotka kuluttivat sarjakuvia ja jazzia, eivät voineet käsittää, että he itse asiassa kuluttivat ja kokivat taidetta.[19] Dewey ei tosin koskaan tarjonnut konkreettista analyysia siitä, minkälaista hänen hehkuttamansa populaarikulttuurin kokeminen oli, mutta hän oli kuitenkin ensimmäinen, joka jatkoi William Jamesin uskonnonfilosofian innoittamaa keskittymistä kokemukseen.

15 Dewey 1980 [1934]; ks. myös Dewey 1958.

16 Shiner 2001; Goehr 1992.

17 Seldes 1924.

18 Dewey 1980 [1934].

19 Dewey 1980 [1934], 5–6.

Deweyn idea kokemuksesta, sen fragmentoidusta, epäintensiivisestä perusvirrasta (*experience*) ja sitten sen dramatisoiduista tai muuten vain intensifioiduista huipuista ja elämää määrittävistä ja värittävistä hetkistä (*an experience*), jolloin ihmisolento on kaikkein holistisimmillaan, siivitti tietä laajaalaisempaan taideajatteluun. Täyttymyksen tunne, jonka Dewey näki monien taiteiden ansiokkaana tavoitteena, oli jotakin, joka populaarikulttuurissa varmistettiin paremmin kuin ”taiteessa”, jossa huippuunsa viritetty itsereflektiivisyys ja post-kantilaiset kontemplaation ihanteet ajoivat teosten käyttöfunktion yli. Kuuluisassa museokritiikissään Dewey kritisoi muun muassa Louvrea, jossa teokset oli irrotettu alkuperäisestä elävästä kontekstistaan ja roikotettu seinälle kuin arkistoon. Teosten näytteille asettamisen tapa oli vain kalpea muistutus niiden alkuperäisestä voimasta ja merkityksestä elävässä elämässä.

Dewey rakensi teoriansa poikkeamalla radikaalisti aikaansa hallitsevasta saksalaisesta, keskieurooppalaisesta estetiikasta, joka oli aina painottanut etäisyyttä ja meditatiivisuutta dynaamisen osallistumisen sijaan. Hänen kokemusteoriansa seurasi myös ruumiillisempia linjauksia. Esteettisessä kokemuksessa (*an experience*) muistot, esteettiset taidot, orgaaniset energiat ja muut inhimilliset faktorit sulivat holistisesti yhteen. Dialogissa rikastavan esteettisen objektin kanssa olimme Deweyn mukaan läsnä kaikkein kokonaisvaltaisemmin, jolloin intensifioitu minämme käynnistyy *fluxiin*, joka puolestaan kumuloituu täyttymykseen.[20]

Eurooppalaisen työväenluokan esteettinen kulttuuri perustuu yhtä vähän jäykkään kontemplaatioon kuin tansanialainen rumpumusiikki tai japanilainen ilotulitustaide. Voidaan siis väittää Deweyn teorian olleen ensimmäinen taideteoria, joka käsitteli valtaosaa taiteellisista käytännöistä. Maailman eri kulttuurien ja taiteellisten käytäntöjen joukossa keskieurooppalaisen

20 Dewey 1980 [1934], 132, 137.

yläluokan kehittämä korkeakulttuuritaide on globaalissa mittakaavassa marginaalinen ilmiö.

Deweyn filosofia painotti dialogin lisäksi myös ruumista: Dewey itse harjoitti Alexander-tekniikkaa[21] tullakseen sinuiksi oman ruumiinsa kanssa. Olikin luontevaa, että länsimaisen taideinstituution käytäntöjen ulkopuolella elävästä rap-musiikista kirjoittaminen sai Shustermanin ajattelemaan nimenomaan Deweytä, joka vuosikymmeniä oli ollut piilevä avainajattelija Yhdysvalloissa syntyneitä taiteellisia käytäntöjä pohdittaessa.

Koska Deweyn ”kokemuksellinen täyttymys”[22], jota kohti kaikki pyristelemme, ei tule tyhjästä, vaan dynaamisen tapahtuman ja (objektin kanssa käytävän) vuoropuhelun kautta[23], ovat filosofisesti tutkitut arki-ilmiöt urheilusta kokkaamiseen usein deweyläisellä filosofialla rikastettuja.[24]

Kiinnostavasti, kun 1990-luvun klassisia rap-lehtiä lukee, vaikkapa *JOR Quarterly: The Journal of Rap Expression and Hip Hop Culturea*, johon muun muassa Public Enemy -yhtyeen Chuck D kirjoitti (ja jota päätoimitti entinen Musta Pantteri George Ware), vain Shusterman oli kiinnostunut holistisesti hiphopista muiden keskittyessä rap-sanoituksiin. Näissä Shustermanin esseissä Deweyn ajattelua levitettiin rap-skeneen.

Vanhan koulukunnan keskustelua rapin estetiikasta seuraavasta nykylukijasta voi tuntua hämmentävältä, miten paljon loputonta kritiikkiä ja ärtymystä rapin ympärillä oli. Harva muistaa, miten minimalistista ja mölymusiikillista rap oli lajityypin alkuvaiheissa, ei vain suhteessa ajan mainstream-populaarimusiikkiin vaan myös nykyräppiin: varsin riisuttua, tiukasti vähillä soundeilla rumpubiitin ympärille rakennettua.

---

21 Hänen seuraajansa Shusterman vaihtoi Alexanderin Feldenkrais-menetelmään.

22 Dewey 1958, 8–12.

23 Dewey 1980 [1934], 158–159.

24 Ks. esim. Kupfer 1983.

Useissa musiikkityyleissä on varmaan ollut jonkin verran *spoken word* -henkistä kokeilua, ja Bronxin Bahamaa ja Jamaikaa nyky-Amerikkaan sulatelleessa suurkaupungin rytmissä rapin tarvitsi loppujen lopuksi ottaa vain pieni askel James Brownin, Pigmeat Markhamin, Amiri Barakan, Gil Scott-Heronin ja Isaac Hayesin rupattelevista ja sanoilla näpäyttelevistä akteista. Uusi teknologinen kekseliäisyys, levysoitinten käyttö soittimina ja *readymade*-populaarimusiikin toisinaan jopa väkivaltainen muuntelu ja/tai pilkkominen tuntui radikaalilta. Public Enemystä sanottiin 1990-luvulla, että se oli pelkkää mölyä; nykyään vanhoja hittejä voisi hyvin kierrättää ruotsinlaivan tanssilattialla pussikatkarapujen sulattamiseen vaadittavan happoerityksen kiihdyttämiseksi.

Shusterman nosti ranskalaiseen *Rue Descartes* -lehteen kirjoittamassaan esseessä "L'esthétique postmoderne du rap" esiin Oswald de Andreaden ajatuksen kannibalismista, jolla oli virkistetty brasilialaista avantgardea 1920-luvulla. De Andreaden alkuperäinen idea siitä, että eurooppalaiseen kulttuuriin tuli ehkä suhtautua samoin kuin Tupi-heimon alkuperäisasukkaat kertomuksen mukaan suhtautuivat lähetyssaarnaajiin[25], sai rapin analyysissa uuden elämän. Ajateltiin kuinka MC/DJ-osasto kannibalisoi mainstream-populaarimusiikkia.[26] Miksei voisi tosiaan ajatella, että etenkin valmismateriaalia käyttävä varhainen rap – nykyäänhän taustat yhä useammin rakennetaan itse – olisi *syönyt* eli approprioinut *mainstream*-discon ja kaupallisen popin ponnettomana pidettyä materiaalia.

Shusterman[27] ja David Toop[28] huomioivat, miten nykypäivän teknologiat ja valmismateriaalin kierrättäminen, joka toki oli myös varhaisen historiallisen avantgarden käytäntö esimerkiksi

25 Jotka de Andreaden mukaan joutuivat parempiin suihin. De Andreade 2011 [1928].

26 Shusterman 1992b, 203.

27 Shusterman 1991.

28 Toop 1984.

Duchampin työssä[29], törmäsi räpissä hedelmällisesti suulliseen ja poeettiseen perinneryppääseen. Se antoi rapille sen omaleimaisuuden ja vapautti populaarimusiikin laulamisen pakosta, jota valtavirrassa vain Dean Martinin tapaiset viskihenkäilijät olivat yleensä rikkoneet. [30]

Rapin pitkä tarina tässä suhteessa alkaa tietysti Afrikasta, sitä ei käy kiistäminen. Nigerialaiset *galalat*[31], länsiafrikkalaiset *griootit*[32], ja orjuuden jälkeiset pohjoisamerikkalaiset verbaalileikit, kuten riimittelyyn perustuva *dozens* etelävaltioissa, astetta vielä riimivetoisemmat saman leikin ilmentymät myöhemmin Harlemissa New Yorkissa, ja niin sanotut *signifying songsit* New Orleansissa[33] muodostivat pitkän, satojen vuosien ketjun, jonka päätepysäkkinä oli Grandmaster Flashin levylautanen Bronxissa – sekä *breakbeatien* energisoimat pihajuhlat. Rap ja hiphop lainasivat yhtä paljon popilta ja soulilta kuin afroamerikkalaisilta kommunikaatiomalleilta ja afrikkalaistaustaiselta yleisökulttuurilta.[34]

Uusi taiteellinen käytäntö, muoto, tai miksi sitä haluaakaan kutsua, oli todellakin kaikkien huulilla – kuten monissa rap-kappaleissa näennäisen röyhkeästi alleviivataan. Mölynä, riisuttuna *beatina* ja yllätyksellisenä puheryöppynä rap oli kuin vesinokkaeläin: kun tutkijat ”löysivät” sen, sitä oli vaikea luokitella.

Postmodernismi oli muotitermi rapin varhaisvaiheissa, mutta kenties myös musiikinlajin vaikeasti määriteltävissä oleva luonne ohjasi räppiä ponnahtamaan osaksi postmodernista

29 Shusterman 1992c, 205.

30 Mtume Salaam työskenteli hänkin rapin analysoimisessa uutena *musiikkimuotona*, keskustellen käsitteistä kuten *flow*. Salaam 1995, 305.

31 Galala on 1980- ja 90-luvuilla suosittu nigerialainen musiikki- ja tanssiilmiö, joka sai vaikutteita muun muassa reggaesta ja hiphopista.

32 Suullinen runous Länsi-Afrikassa.

33 Toop 1984, 31–33; ks. myös Mitchell-Kernan 1972.

34 Näiden kirjosta, ks. Holt 1972; Labov 1972; Williams 1972.

käytyä keskustelua. Tim Brennan[35] kirjoitti jo varhain kriittisesti Shustermanin ajatuksesta, että rap ruumiillistaa postmodernismin hengen, väittäen Shustermanin omivan taiteenlajin ja tuovan sen ghetosta valkoisen amerikkalaisen keskiluokan kontekstiin. Shusterman[36], joka oli kylläkin osoittanut pitävästi rapin rakenteiden muodollisen analogian siihen, miten postmodernismia määriteltiin, vastasi sanomalla, että afroamerikkalaiset intellektuellitkin puhuivat rapista postmodernina taiteenlajina (mikä oli totta esimerkiksi jo mainitussa *JORissa*) ja kirjoitti lisäksi siitä, miten ghetto-musiikki ei ollut vain ”mustaa”: itse asiassa käsite ghetto syntyi Venetsian ghetossa, johon 1516 suljetut juutalaiset sittemmin loivat ensimmäistä ghetto-musiikkia, klezmeriä.[37]

Shusterman painotti sitä, kuinka teoria voisi auttaa rap-musiikkia. On kiinnostavaa, miten tänä päivänä ajattelemme, että museoiden ja konserttisalien taidemaailma olisi jotenkin vain itsekseen muodostunut kompleksiseksi ja intellektuaaliseksi. Unohdamme kuitenkin, miten kaikkialla avantgardea ja modernismia on tukenut ja kommentoinut teoria, yliopistollinen tutkimus ja intellektuaaliset debatit, jotka ovat olleet seurausta vahvasta institutionalisoimisesta. Tämä voisi olla yksi syy halullemme auttaa uusia taiteenlajeja ”taiteen” maailmaan vaikka tuo maailma voi tuntua perinnöltään vastenmieliseltä.

On myös kiinnostavaa, miten populaarikulttuuri ei ole institutionaalisesti tukenut ja solminut yhteen keskusteluja ja teoretisointeja, kenties siksikin, ettei sillä ole käytössään niitä foorumeja, jotka korkeataidejärjestelmä loi 1700–1800-luvuilla.[38] Varhainen rap-debattikin menetti varmasti jotain juuri tässä suhteessa. Mtume ya Salaam avaa paljon lainatun artikkelinsa ”The Aesthetics of Rap” näin:

35 Brennan 1994.

36 Shusterman 1992a.

37 Shusterman 1992a.

38 Ks. esim. Goehr 1992; Shiner 2001.

> Luettuani monia rap-musiikkia käsitelleitä artikkeleita rapin sosiaalisista aspekteista, sen kriminaalisista elementeistä, oikeustapauksista, sämpläyksestä, juoruista, jotka koskevat rap-muusikoita, muiden muusikoiden räppiä koskevista ajatuksista, jne., tajusin etten ollut ikinä lukenut musiikista itsestään. Toisin sanoen, en ollut lukenut rapin ”estetiikkaa”, mikä teki tietyistä rap-kappaleista hyviä, ei välttämättä edes rap-musiikkina vaan musiikkina.[39]

Väite oli ällistyttävä aikana, jolloin rapista oli ilmestynyt lukuisia artikkeleita, ja jolloin väännettiin jo urakalla ei vain Toopin perinnöstä, mutta myös esimerkiksi Shustermanin ja Brennanin ajattelun välillä *Critical Inquiryssä*. Ehkä Salaamin toteamus kertoo jotain siitä, miten huonosti organisoitunutta populaarikulttuurin tutkimus oli. Nykyään on populaarikulttuuriin erikoistuneita tieteellisiä aikakauslehtiä ja kustantamoja, ja tutkijayhteisökin on entistä vahvempi ja kiinteämpi – vaikkei populaarikulttuurin tutkimuksen maailmaa vielä voidakaan verrata niin sanottuun taiteentutkimuksen vastaavaan. Monessa suhteessa populaarikulttuurin tutkimuksesta on myös tullut teoreettisempaa. Rapista puhuttaessa on kuitenkin menty toiseen suuntaan. Siinä missä vielä 1990-luvun rap-debatti oli varsin filosofinen ja teoreettinen, sittemmin historiantutkimuksellinen ja sosiaalitutkimuksen metodeja hyväksikäyttävä ote on voittanut alaa.

1990-luvulla uutta taidemuotoa pohdittiin usein yhteydessä vanhoihin eri taideskeneissä tapahtuneisiin liikehdintöihin. Yhdessä rapin esteettisten erikoisuuksien pohdinnan kanssa uudesta taidemuodosta puhuva Gladney Marvin kirjoittaa vuonna 1995, että rap selvästikin jatkoi mustien amerikkalaisten taideliikkeiden kuten Harlemin Renessanssin perinteitä.

Marvin taiteellisti räppiä. Hänen ja Shustermanin edustama linjaus, jonka mukaan rap hyötyisi taidejärjestelmän osaksi

39 Salaam 1995, 303. Käännös on omani.

tulemisesta, sai paljon kritiikkiä Herbert Grabesilta, joka kirjoitti rapin pärjänneen loistavasti myös kulutusyhteiskunnan osana. Tarvitsisiko se loppujen lopuksi taidejärjestelmän apua?[40] Grabesin ajattelu on outoa. Vaikka Frederikin musiikki ja toritaiteilijoiden maalaukset menevät kaupaksi, taidejärjestelmä on mahdollistanut muun muassa Kaija Saariahon epäkonventionaalisimmat kokeilut ja Louise Bourgeoisin piirrelmät sekä näitä tukevan yleisöpohjan esiintymissaleineen, medioineen ja atmosfääreineen – taloudellisesta tuesta puhumattakaan.

***

Vaikka Shustermanin artikkeli ”The Fine Art of Rap”[41] löi aluksi läpi kirjallisuusjulkaisuissa, sen pääasiallinen vaikutus seurasi kuitenkin Shustermanin vuoden 1992 kirjaa *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, joka levisi kulovalkean tavoin vuosikymmenellä estetiikan ja taiteentutkimuksen piirissä. Jos populaarikulttuurientusiastit eivät olleet koskaan varsinaisesti kritisoineet niitä tekstejä, joissa populaarikulttuuria haukuttiin, puhdisti Shusterman pöydän kirjallaan kaatamalla kohta kohdalta kaikki älyttömimmät humanistisen tutkimuksen populaarikulttuuria negatiivisesti leimanneet pseudo-argumentit. Tämä lienee yksi hänen työnsä keskeisistä tuloksista: pöydän perusteellinen putsaaminen.

Voi tietysti kysyä, miksi mihinkään sellaisiin typeriin ennakkoluuloihin pitää ylipäätään yrittää vastata, kuten ”populaarikulttuuri ei tarjoa todellista tyydytystä” tai että se on ”pinnallista ja ohimenevää”. Mutta kun vielä 1990-luvulla aiheen ympärillä leijui raskas kielteinen metafysiikka, tuntui helpottavalta, kun joku kärräsi sitä sivuun niin, että uusi keskustelu pääsi alkamaan. Jotakin samankaltaista on tarvittu älyttömyyteen

40 Grabes 2002, 146.

41 Shusterman 1991.

asti omana aikanamme sukupuoleen ja rodullistamiseen liittyvien teemojen puhdistamiseksi raskaista ennakkoluuloista ja asetelmista. Tämä työ on tietysti vieläkin kesken. Aiheiden ympärillä leijuvat asetelmat vaikuttavat helposti kokemukseen ja tekevät uuden ajattelun kehittämisestä vaikeaa, kun ilmaa pitää koko ajan puhdistaa tapauskohtaisesti.

Vasta kun populaarikulttuurin tutkimuksesta, estetiikassa rap edellä, oli tehty normaalia, oli helppo siirtyä muihin teemoihin. Tilanteen asetuttua Shusterman kirjoitti muun muassa väkivallan teemasta räpissä, eli siitä, miten musiikkia muunneltiin teknologian avulla väkivaltaisesti ja miten media keskittyi mielellään räppiin kohdistettuihin sensuurivaatimuksiin sekä rapin ja väkivaltarikollisuuden yhteyksiin (eikä vaikkapa Gang Starr -yhtyeen Gurun musiikkiin, jossa painottuivat rauha ja kasvissyönti).[42]

Tämä on koko pragmatistisen estetiikan ydin: turhan teoreettisen metafysiikan poistaminen elävän elämän ympäriltä ja sen paljastaminen, kuinka kulttuurimme ja ajattelumme ovat vanhojen käytäntöjen ja ajatusten hautausmaita, kuten Shusterman kirjoittaa.

Teoreettisesti rapin esteettisen käänteen kärki on mielestäni vanhan kierrättämisen arvostus. Kun ajatellaan, miten digitaalinen kulttuuri on tänä päivänä esimerkiksi sosiaalisessa mediassa täynnä kopiointia ja kierrätystä, löydämme koko kierrättämisen käytännön ensimmäisen analyysin juuri rapin varhaisvaiheista kirjoittavien teoreetikkojen teksteistä, ennen kaikkea Shustermanin tuotannosta. Juuri Shusterman vei analyysia pisimmälle ja antoi sille kokemusteoreettisen kehyksen.

Kierrättäminen oli shokeeraavaa vielä 1990-luvulla. Tänään näemme kuitenkin kaikenlaisten kulttuurimuotojen harjoittajien leikkelevän, liimailevan ja sekoittelevan kulttuurituotteita niin monin tavoin, ettei siihen enää reagoida ihmetyksellä ja kauhistuksella. Kierrätyksestä on tullut aikamme tapa

42 Shusterman 2005, 59.

tulkita, kokemuksellistaa, henkilökohtaistaa ja elävöittää kulttuuria ja taidetta. Ja juuri elävöittäminen, elävä kauneus, oli Shustermanin ajattelun kirkas kärki. Vaikka vanhat soul-levyt eivät aina enää panneet takapuolta liikkeelle, rap latasi ne taas hyvällä energialla. Se ikään kuin kierrätti ja korjasi kulttuuria esteettisesti.

Kuten Dewey kirjoitti, kulttuurin ja elämän rytmien (ja ruumiin) välinen holistinen dialogi on tärkeä osa elämäämme.[43] Uudella aikakaudella teknisen uusinnettavuuden muututtua loputtomaksi ja loputtoman monilla tasoilla tapahtuvaksi omaksumiseksi, approprioimiseksi ja kierrättämiseksi, opimme ja näemme lisääntyvien näkökulmien ja versioiden kautta. Jos valokuvan, elokuvan ja rap-musiikin esteettis-teknologiset edistysaskeleet ovat päivittäneet näkemyksiämme originaalisuudesta ja sen merkityksestä sekä kuvien rikkumattomuudesta ja äänimaailmoista, kierrättämisen ja uusien versioiden tietoista tulkintaa ja ajattelua kannattanee rakentaa, kuten aina, klassikoista käsin. Miltei jo unohdettuna klassikkona Shustermanin rap-elämäntyö voisi hyvinkin palkita uusiakin lukutapoja.

Matkamme lähestyy päätöstä. Vuonna 1995 Martti Honkanen[44] kirjoitti teiden estetiikkaa koskevassa tekstissään siitä, miten rap-musiikki oli usein tarkoitettua resonoimaan autolla ajamisen kanssa.[45] Shustermanin taitavasti ja tahallisen vetävästi – paikoin katkeilevastikin – kirjoitettu rap-teoria toimii hieman samoin. Sen lukemista voi höystää rap-musiikilla. Parhaassa tapauksessa Shustermanin teorian lukeminen voi parantaa suhdettamme rap-musiikkiin itseensä tarjoamalla poeettisälyllisen reflektiopinnan filosofian, kulttuurintutkimuksen ja rapin ystävälle. Tämä on tietenkin myös yksi pragmatistisen estetiikan tavoite, jo Deweyn päivistä lähtien.

43 Dewey 1958, 14, 81.

44 Suomalaisten rap-kommenttien määrä oli aika runsas 1990-luvulla!

45 Honkanen 2010 [1995].

Lähteet

Brennan, Tim 1994. Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation, or Forgetting about Los Angeles. *Critical Inquiry* 20, 663–693.

De Andreade, Oswald 2011 [1928]. Manifesto antropófago. *Revista periferia* 3 (1).

Dewey, John 1958. *Nature as Experience*. New York: Dover.

Dewey, John 1980 [1934]. *Art as Experience*. New York: Perigree Books.

Gladney, Marvin J. 1995. The Black Arts Movement and hip-hop. *African American Review* 29 (2), 291–301.

Goehr, Lydia 1992. *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Grabes, Herbert 2002. The Revival of Pragmatist Aesthetics. Teoksessa *Pragmatism and Literary Studies* (Yearbook of Research in English and American Literature). Toimittanut Fluck Winfried. Narr Verlag: Tübingen. 137–149.

Holt, Grace Simms 1972. ”Inversion” in Black Communications. Teoksessa *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Toimittanut Thomas Kochman. Urbana: University of Illinois Press. 152–159.

Honkanen, Martti 2010 [1995]. Tien estetiikka ja tietaide. Teoksessa *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Toimittaneet Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala. Helsinki: Gaudeamus. 51–57.

Jameson, Fredric 1989. Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Teoksessa *Moderni/postmoderni–lähtökohtia keskusteluun*. Toimittaneet Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Suomennos: Erkki Vainikkala & Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Jyväskylä: Gummerus. 227–279.

Kirstinä, Väinö 1967. *Pitkän tähtäyksen LSD-suunnitelma*. Helsinki: Tammi.

Kupfer, Joseph 1983. *Experience as Art*. Albany: SUNY Press.

Labov, William 1972. Rules for Ritual Insults. Teoksessa *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Toimittanut Thomas Kohman. Urbana: University of Illinois Press. 265–314.

Love, Bettina L. 2012. *Hip Hop's Li'l Sistas Speak: Negotiating Hip Hop Identities and Politics in the New South*. New York: Peter Lang.

Mitchell-Kernan, Claudia 1972. Signifying, loud-talking and marking. Teoksessa *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Toimittanut Thomas Kochman. Urbana: University of Illinois Press. 315–335.

Parland, Henry 1970 [1929]. *Säginteannat. Samlad Prosa*. Helsinki: Söderström.

Rantakallio, Inka 2013. Muslimhiphop.com: Constructing Muslim Hip Hop Identities on the Internet. *Cyber Orient* 7 (2), 8–41.

Rantakallio, Inka 2019. *New spirituality, atheism, and authenticity in Finnish underground rap*. Akateeminen väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Salaam, Mtume ya 1995. The Aesthetics of Rap. *African American Review* 29 (2), 303–323.

Seldes, Gilbert 1924. *The 7 Lively Arts*. New York: Harper & Brothers Publishers.

Shiner, Larry 2001. *The Invention of Art.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Shusterman, Richard 1991. The Fine Art of Rap. *New Literary History* 22 (3), 613–633.

Shusterman, Richard 1992a. Ghetto Music. *JOR Quarterly: The Journal of Rap Expression and Hip Hop Culture* 2 (1), 11–18.

Shusterman, Richard 1992b. L'esthétique postmoderne du rap. *Rue Descartes* 5/6, 209–228.

Shusterman, Richard 1992c. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.

Shusterman, Richard 2005. Rap Aesthetics: Violence and Keeping it Real. Teoksessa *Hip Hop and Philosophy*. Toimittaneet D. Darby & T. Shelby. Chicago: Open Court. 54–64.

Sironen, Esa 1984. "Hip-hop don't stop": Katujen uutta kulttuuria. *Keskisuomalainen* (Nuorisoliite), 31.8.1984.

Stetsasonic 1988. *In Full Gear.* LP. Tommy Boy Records & Warner Bros.

Toop, David 1984. *The Rap Attack. African jive to New York hip hop.* London: The Works.

Williams, Anette Powell 1972. Dynamics of a Black Audience. Teoksessa *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Toimittanut Thomas Kochman, Thomas. Urbana: University of Illinois Press. 101–106.

Heikki Uimonen

Käytännön kanonisointia

Radiomusiikin sisällöt ja muuttuva mediaympäristö

Vuonna 1985 toimintansa aloittaneet paikallisradiot profiloivat itsensä sananvapauden edistäjäksi ja julkisrahoitteisen Yleisradion haastajaksi. Kymmenen vuotta aloittamisensa jälkeen valtaosa niistä oli formatoinut itsensä populaarimusiikkia soittaviksi, amerikkalaistyylisiksi kanaviksi. Tätä seurannut radioiden keskittyminen ja musiikkitarjonnan yhtenäistäminen on omalta osaltaan kanonisoinut etenkin parhaan kuunteluajan (*prime time*) kanavasisältöjä. Kansainvälistä liiketoimintaa harjoittavien mediayhtiöiden omistuksessa olevat kanavat ovat onnistuneet vakiinnuttamaan asemansa musiikkitalouden portinvartijoina. Musiikintekijöille niiden houkuttelevuutta lisää entisestään näkyvyys, jota mediatalot tarjoavat soittamilleen artisteille televisioformaateissaan ja tapahtumissaan.

Suomalaisen radion toimintaympäristön muutoksen merkkipaaluna voidaan pitää kahden valtakunnan merkittävimmän toimijan yhteensulautumista vuonna 2015, kun Bauer Media hankki omistukseensa Radio Novan. Samaan aikaan kaupallisten radioiden markkina-asemaa ja kilpailua kuluttajien ajasta haastavat Spotifyn kaltaiset suoratoistopalvelut ja niiden uudentyyppinen ansaintalogiikka. Näiden eroavaisuutta

voidaan kuvata seuraavasti: radiossa soiva esitys toimii tuotteena ja samalla omana mainoksenaan ja houkuttelee näin kuulijoita, jotka puolestaan myydään mainostajille kuuntelijalukuina. Suoratoistopalvelussa kappale on edelleen tuote ja itsensä mainos, mutta lopulta siitä on tullut myös alusta, jonka avulla kerätään tietoa kuuntelijasta.

Muutos vaikuttaa musiikintekijöiden tulonhankintaan. Suoratoistopalvelujen vaatimattomien tuloutusten vuoksi julkisista ja kaupallisista kanavista on tullut musiikin tekijöille ja esittäjille aiempaa houkuttelevampia. Neljän minuutin esitys valtakunnallisella kaupallisella radiokanavalla on neljä kertaa kalliimpaa ja siten myös tuottoisampaa verrattuna siihen, että esitys soi pienellä radiokanavalla. Vetovoimaa lisää esimerkiksi valtakunnallisen Radio Novan lupaus soittaa soittolistalle valittua kappaletta yhteensä 200 kertaa.[1] Kappaleen soittaminen voi myös tyssätä kertapäätöksellä, mikäli artistin ei katsota edistävän toiminnallaan kanavan liiketoimintaa.[2]

Artikkelissa tarkastelen radioissa tapahtuvaa musiikin kanonisointia ja sitä, missä määrin uudet medioidun musiikin muodot haastavat radiosisältöjä ja niihin liittyviä musiikkikäytäntöjä. Pääpaino on kentän muutosten taustoittamisella, ei niinkään yksityiskohtaisella soivan todellisuuden kuvauksella, joskin olen valinnut muutamia esimerkkejä tukemaan artikkelin argumentointia. Tarkastelen aihetta etnomusikologisesta näkökulmasta, minkä määrittelen radiokontekstissa kaikiksi niiksi käytännöiksi, joilla on vaikutusta soivaan musiikkiin.[3]

Tutkimustehtävänä on niin ikään selvittää, voidaanko musiikkitarjontaa kanonisoivia radioita tarkastella instituutioina ja missä määrin viimeaikaiset medioidun musiikin muodot haastavat nykyiset radiomusiikin käytännöt. Esittelen myös tekijöitä, jotka määrittävät musiikkisisältöä mediakonvergenssin

1 Uimonen 2017.

2 Palaan aiheeseen artikkelin loppupuolella.

3 Uimonen 2017.

kontekstissa, jolla tarkoitetaan mediakentän toisiinsa kytkeytyviä muutoksia. Aiemmin tiettyyn viestintävälineeseen kiinnittyneet teksti, kuva, liikkuva kuva ja ääni ovat digitalisaation myötä yhdistettävissä eri viestintävälineisiin. Sisältöjen ohella konvergenssi ulottuu myös media-alan organisaatioiden uudelleenjärjestelyihin.[4] Aihetta tarkasteltaessa nousi esiin kysymys, voidaanko näin moneen suuntaan ulottuvassa mediaympäristössä ylipäänsä puhua musiikin kanonisoinnista vai onko pikemminkin niin, että usean viestintävälineen yhtenäinen sisältö lisää kanonisointia entisestään. Entä mitkä motiivit vaikuttavat niiden hyvien aikomusten taustalla, joilla tie radiomusiikin kanonisointiin on kivetty?[5]

Kanonisointiako kaikki vain?

Kaanonit kattavat tietyn taidemuodon tietyt mestariteokset, jotka lasketaan kuuluvaksi vallitsevaan kulttuuriseen pääomaan. Populaarimusiikin historiassa käsitys kaanonista kulkee käsi kädessä sen taidemuodoksi hyväksymisen kanssa, mikä angloamerikkalaisen populaarimusiikin kohdalla tapahtui 1960- ja 1970-luvuilla. Tunnustuksen ja legitimiteetin hankkiminen musiikille oli samalla arviointikriteereiden soveltamista koko populaarimusiikin kentälle. Tätä tekivät ja tekevät fanien ohella kriitikot, journalistit, radio- ja musiikkitoimittajat, muusikot sekä muut median ja kulttuuriteollisuuden palveluksessa työtään tekevät henkilöt. Alan historiankirjoitus sisältää oppaita, ensyklopedioita, aikakausijulkaisuja, nettisivuja ja televisio-ohjelmia, jotka tavallisesti koostuvat rock-popkaanonin kommentoiduista listauksista. Näitä kirjoitettaessa

4 Herkman 2003.

5 Artikkeli on valmistunut osana Suomen Akatemian ACMESOCS-tutkimushanketta (15071).

suljetaan joitakin artisteja ja musiikintekijöitä kaanonin ulkopuolelle.[6] Angloamerikkalaisen populaarimusiikin kaanoninkirjoituksesta poiketen pienten kulttuurialueiden erityispiirteenä on musiikkiesityksen kielen merkitys sekä esityksen sisällölle että kategorisoinnille. Populaarimusiikin kaanonia Suomessa on vaikeaa ajatella ilman iskelmä-musiikkigenreä ja sen mukaan nimettyä radiokanavaa tai ensisijaisesti esityskielen mukaan nimettyä suomirockia.

Musiikkigenreillä on omat kanonisointikäytäntönsä sekä -kriteerit, joista osa on selkeästi yligenreisiä. Tätä heijastaa esimerkiksi ”klassisiksi” kutsuttujen rock-albumien vastaanotto, jonka on todettu heijastavan klassisen musiikin ja kirjallisuuden kaanoneiden arvoja, käsitteitä ja mekanismeja. Samalla kaanoneita täydentävät näistä poikkeavat, rock-musiikkia rakentavat arvot, joka yhdistyvät oletettuun kapinallisuuteen, esittämistapojen autenttisuuteen ja ajankohtaisuuteen.[7] Eri genret ja niihin liittyvät kaanonit ovat siis ainakin joiltakin osin lähestyttävissä metodologisesti ja teoreettisesti yhtenevin tutkimusmenetelmin ja -käsittein.

Puhekielessä sana kaanon kuuluu samaan kategoriaan klassikko- ja mestariteos -käsitteiden kanssa. Ilmiön tutkimus edellyttää käsitteiden musiikillista, sosiologista, ideologista ja semioottista tarkastelua.[8] ”Klassisen musiikin” voidaan ajatella olevan kanonisoiva etenkin angloamerikkalaisessa kontekstissa ja kielenkäytössä, jossa käsite *classic* viittaa johonkin laadukkaaseen, korkeatasoiseen ja arvokkaaseen sekä muusta edukseen erottuvaan.[9] Musiikinvälittäjälle edellä mainitut termit antavat mahdollisuuden asemoida itsensä ja tarjoamansa sisällön radioliiketoiminnan kentälle tehokkaasti. Tämänkaltainen vakiintuneiden käsitteiden hyödyntäminen mainonnassa

6 Regev 2006, 1.

7 Kurkela & Väkevä 2009, viii; Jones 2008.

8 Weber 1999, 338.

9 Cambridge 2019.

auttaa luomaan mielikuvia radion ohjelmiston sisällöstä. Myös länsimaisen taidemusiikin kanonisoituja teoksia soittava Radio Classic on tätä paitsi sisältönsä, myös nimensä puolesta; niin ikään rockin ”klassikoita” soittaa useampikin radiokanava.

Yleisesti kaanonilla voidaan viitata mihin tahansa yhteiskunnalle tai sen jollekin osalle tärkeään, järjestystä luovaan ja mitattavissa olevaan tekijään. Kaanon tarkoittaa laajoja yleistyksiä ja erityisiä käytänteitä, kuten klassisessa musiikissa luetteloa ”suurista säveltäjistä”. Kaanon kertoo musiikista, musiikin sisäistämisestä sekä siitä, mitä musiikissa on luvallista tehdä ja mitä ei. Tästä esimerkkeinä esityskaanoniksi kutsuttu valikoitujen teosten julkinen esittäminen tai koulujen musiikinopetus ja siihen sisältyvät ideologiset painotukset.[10] Aihe liittyy itsestään selvästi radiomusiikkia muokkaaviin kulttuurisiin ja sosiaalisiin tekijöihin, jotka rakentavat mutta ennen muuta ylläpitävät ja hyödyntävät populaarimusiikin kaanonia. Myös musiikinlajien sisällä muodostetaan kaanoneita, joiden tutkiminen edellyttää tietoa institutionaalisista konteksteista. Klassisen musiikin tapauksessa voidaan viitata oopperatalojen ja orkestereiden käytäntöihin ja siihen, miten yksittäiset teokset tulivat osaksi kaanonia ja mikä niiden rooli oli repertuaareissa ja ohjelmissa.[11]

Niin ikään kaupallista radiota voidaan tarkastella instituutiona ja tutkia, kuinka eri käytänteet ja rakenteelliset tekijät vaikuttivat musiikillisten esitysten yleistymiseen ja ylläpitämiseen.[12] Muiden musiikkia välittävien instituutioiden tavoin eivät nekään toimi muusta yhteiskunnasta ja sen muutoksista erillään, mikä on todennettavissa esimerkiksi Suomen mediahistoriasta. Toistuva yksittäisten kappaleiden esittäminen oli mahdotonta rajallisen lähetysajan Yleisradiossa. Käytännön muodostumiseen tarvittiin pääosin musiikille

10 Weber 1999, 339–340; Kurkela & Väkevä 2009.

11 Weber 1999, 344.

12 Uimonen 2017.

ohjelmasisältönsä rakentavat paikalliset ja kaupalliset radiot, jotka pystyivät käyttämään lähetysaikaansa musiikin laajamittaiseen soittamiseen. Toiminnan aloittamisen taustalla oli poliittinen painostus ja päätöksenteko sekä radiolähetystoiminnan uudelleenarviointi, jonka lopputuloksena Yleisradion radiolähetystoiminnan monopoli päättyi vuonna 1985. Valtioneuvoston päätöstä avata radiotaajuudet kilpailulle perusteltiin demokratialla ja sananvapauden lisääntymisellä. Tätä uusliberalistisella deregulaation nimellä kutsuttua tapahtumaa tulisi oikeammin kutsua reregulaatioksi, sillä radioiden toimiluvat ovat edelleen valtion myöntämiä.[13]

Kaanoneita on rakennettu ideologisin perustein. Kaupallisuutta vastaan on käyty moraalisin perustein, hengellisin perustein on viitattu musiikin historiaan osana uskonnon harjoittamista, ja kansallisvaltioiden katsottiin tarvitsevan tiettyä musiikkia tiettyihin rituaaleihin.[14] Suomalaisen radiomusiikin historiassa kulloinkin vallitseva ideologia on ollut toisinaan implisiittistä, toisinaan enemmän näkyvää ja kuuluvaa.[15] Julkisrahoitteisen Yleisradion valistavat, kansansivistykselliset ja uskonnolliset tehtävät ilmenivät kanavien musiikkipolitiikassa, joskin aihe on ollut jatkuvan kissanhännänvedon aihe ja yleisöpalautteen kohde aina lähetystoiminnan aloittamisesta saakka. Samoin paikallisradioiden yhteydessä puhuttiin paikallisradioaatteesta poliittisena terminä, jota käyttämällä pyrittiin tiettyihin viestintäpoliittisiin tavoitteisiin. Tuolloin toimiluvan saamisen ehtona oli, että lähetysaikaa oli annettava kansalaisjärjestöille sananvapauden lisäämisen edellyttämällä tavalla. Paikallisradioaate jäi käytöstä varsin varhaisessa vaiheessa eikä 1980-luvulla radiotoiminnan sääntelyyn ja siten radioiden ohjelmasisältöön sidottua paikallisuuden käsitettäkään käytetä nykyisin juurikaan muuten kuin mainostarkoituksessa.

13 Hujanen 2001; Hesmondhalgh 2019, 141.

14 Weber 1999, 351.

15 Vilkko 2010.

Edellä kerrottu ei kuitenkaan vielä vastaa siihen, kuinka kaanonit – ja erityisesti valtavirran kaanonit – rakentuvat käytännön toimien tasolla ja millä ehdoilla tämä tehdään. Kyse on musiikin selektiivisistä käytöistä, jotka muodostuvat pääsääntöisesti käyttötarkoituksensa mukaan ilman, että niitä muodostetaan valikoiden ja osaksi historiankirjoitusta. Asia kytkeytyy myös osaksi eri kuuntelutapoja. Mikäli tarkkaavaisen kuuntelun perinteen katsotaan syntyneen länsimaisen klassisen musiikin kontekstissa, on syytä kysyä, millaisia kaanoneita ja repertuaareja muut kuuntelutavat luovat. Asiaa on selvitetty tarkkailemalla kaupallisen radioiden musiikinvalintaprosesseja ja kuinka radion kuuntelu näitä prosesseja määrittää.[16]

Radioiden kohdalla kanonisointi tarkoittaa historiankirjoituksen diskursiivisesta kaanonista eroavia, käytännöllis-funktionaalisia käytäntöjä ja aiempien kanonisointien ylläpitämistä. Muun kanonisoinnin tavoin valintaa tehdään, mutta valintaa määrittelee radiokanavan kohderyhmä ja kohderyhmältä kerätty palaute kanavan musiikkitarjonnasta. Radiomusiikin kontekstissa kaanon on historiankirjoituksen sijaan pikemminkin jatkuva uudelleenmäärittämisen ja hienosäädön prosessi kuin kirjaus siitä, mikä musiikki koetaan yhteiskunnallisesti ja institutionaalisesti tärkeäksi. Oleellista on myös ymmärtää niitä nykypäivän radioliiketoimintaan ja mediakonvergenssiin liittyviä rakenteellisia tekijöitä, jotka määrittävät kaanonien muodostumista.

Viestintäpoliittinen musiikkiradio

Kaanonissa on kyse kulttuurisista ja taiteellisista prosesseista. Sen muodostumiseen vaikuttavat esitys, yleisöltä saatu vastaanotto, kritiikki ja tutkimus, minkä lisäksi kanonisoitujen teosten esittämisen katsotaan vahvistavan instituution arvovaltaa.

16 Kassabian 2002, 131–135; Uimonen 2015.

Kyseessä on jatkumo: tiettyjen teosten toistuvuus ohjelmistoissa, mutta myös se, että kaanon muuttuu.[17] Suomalaisessa radiokentässä musiikin kaanonia rakensi monopoliasemassa musiikkia soittanut Yleisradio, kunnes luvanvaraiset paikallisradiot aloittivat lähetyksensä. Sen jälkeen julkisrahoitteinen ja kaupallinen radio ovat eläneet symbioosissa ohjelmistojensa suhteen, vaikka ovat olleet aika ajoin haluttomia sitä julkisesti myöntämään. Toimintamallien puuttuessa kaupallinen radio seurasi Yleisradion jäljissä perustamalla lähetyksensä yksittäisille ohjelmille sekä paikoin hyvinkin valistavalle ohjelmapolitiikalle. Radio Cityn ”kukkopojat” tiesivät tarkkaan, mitä hyvä musiikki on ja toivat mietteensä myös julki.[18]

Lisääntynyt lähetysaika ja sen täyttäminen esittelemällä esimerkiksi angloamerikkalaisen populaarimusiikin eri virtauksia osoittautui kannattavaksi etenkin helsinkiläisen Radio Cityn ja tamperelaisen Radio 957:n kohdalla. Myös puhesisällön mallit periytyivät jossakin määrin Yleisradiosta, mikä selittyy osin Ylen toimittajien siirtymisellä paikallisradioiden palvelukseen. Kulttuuristen vaikutteiden vaihtoa lisäsi entisestään se, että Yleisradio reagoi kaupallisten radioiden menestykseen vuoden 1990 kanavauudistuksella tavoitteenaan saada nuoret takaisin ohjelmiensa kuuntelijoiksi. Kaupallisissa radioissa lisääntyi amerikkalaistyyppisen formaattiradion lanseeraamisen myötä yksittäisten kappaleiden toistuva soittaminen. Häiritsemättömän musiikin oli sovelluttava kanavan prime time -tarjontaan, minkä vuoksi siitä karsittiin ärsyttäväksi oletetut kappaleet ja genret. Vastuu kappaleiden valinnasta siirrettiin musiikkipäälliköille.[19]

Tätä nykyä julkisen palvelun radio voi kilpailla kaupallisen radion kanssa kuulijoista kolmella tapaa: sopeutumalla, olemalla puhdasoppinen tai kompensoimalla. Ensimmäinen

17 TTP 2019.

18 Uimonen 2011, 75.

19 Uimonen 2011.

tarkoittaa kaupallisen median keinojen omaksumista ja käyttämistä, toinen julkisen palvelun ydinohjelmistoon keskittymistä ja kolmas omiin vahvuuksiin panostamista, jolla pyrkiä menestymään kaupallisten toimijoiden kanssa. Kaupalliset toimijat kannattavat puhdasoppisuutta, sillä näin julkisen palvelun radion toimintakenttää on mahdollista rajata. Julkisen palvelun edustajat kannattavat puolestaan kompensaatiomallia.[20] Kompensaatiosta tuore esimerkki on aiemmin yksinomaan puheohjelmaa lähettänyt Yle Puhe, joka ryhtyi soittamaan musiikkia vuonna 2018.

Formaatilla viitataan lähetysvirtaradion sisältöön ja muotoon. Radionkuuntelijan on kyettävä musiikin, juontajien ja kanavasaundiksi kutsutun äänellisen yleisilmeen perusteella ymmärtämään, millaista kanavan sisältö on. Taloustieteen näkökulmasta radioformaateissa on kyse tuotedifferentiaatiosta eli siitä, millä keinoin kanavat pyrkivät erottumaan toisistaan ja saavuttamaan liiketoiminnalleen sopivan yleisön. SBS:n pitkäaikainen toimitusjohtaja Leena Puntila[21] kiteytti liiketoiminta-ajatuksen seuraavasti: ”Radio ei mitenkään poikkea suklaapatukkateollisuudesta eikä autoteollisuudesta. Sun markkina on jotakin, sä määrität, että haluat olla autobisneksessä, tutkit markkinan ja toteat, että näille metsästäville miehille, jotka haluavat yli-ison auton, niin niille ei tällä hetkellä tehdä tarpeeksi. Sitten rupeat tekemään niille.”[22] Musiikin kanonisoinnin kannalta on selvää, että kanavasisällön rajat asetetaan ensi alkuun liiketaloudellisin perustein. Kokonaan toinen kysymys on kuinka yksityiskohtaisesti tämä määrittely vaikuttaa soittolistan koostumukseen ja yksittäisten kappaleiden valintaan.

Edellisen perusteella voidaan olettaa, että kaupallisten radioiden sisältöä ja erityisesti musiikkia määrittävät pääasiassa

20 Hellman & Vilkko 2016, 77; ks. myös Jakubowicz 2003; Nord 2012.

21 Puntila h2009.

22 Uimonen 2011; Hellman & Vilkko 2016, 76.

liiketaloudelliset intressit, olkoonkin, että radioiden toimiluvissa määritellään, minkä tyyppistä musiikkia asema soittaa ja millaista kohderyhmää se tavoittelee.[23] Käytännössä kirjaus musiikin tyylistä on tarkoitettu rauhoittamaan toimiluvan antajia. Esimerkiksi Radio Energylle vuonna 2011 myönnetyissä toimiluvissa mainitaan, että ”ohjelmiston musiikkisisällön tulee koostua pääosin nuorille ja nuorille aikuisille suunnatusta populäärimusiikista”.[24] Tämä musiikkia koskeva ylimalkainen kirjaus on kadonnut Radio Energylle vuonna 2018 myönnetyssä ja vuoteen 2029 kestävässä luvassa. Suomessa radioiden toimintaa ei valvota niiden musiikkisisällön perusteella toisin kuin esimerkiksi Kanadassa, jossa musiikin kotimaisuusaste on merkittävässä asemassa. Canadian Content -säännön mukaan tietyn prosenttiosuuden musiikista on oltava kanadalaista musiikin, artistin, tuotannon tai sanoituksen osalta. Tullakseen luokitelluksi kanadalaiseksi, on esityksen täytettävä kaksi näistä kriteereistä.[25]

Liikenne- ja viestintäministeriön intressejä asian suhteen heijastaa sen tilaama raportti *Selvitys Suomen radiomarkkinoista*, jossa tarkastellaan pääasiassa markkinoiden muuttumista.[26] Raportin perusteella radiokanavien musiikkisisällöllä on ministeriölle verrattain vähän merkitystä. Radiojuontajien roolin korostumista osana liiketoimintaa ja kanavien brändejä korostetaan sekä esitetään oletus, että musiikin rooli tulee jatkossa pienenemään juontajapersoonien osuuden lisääntyessä. Väitteen tueksi ei esitetä analyysia, saati lähteitä, joihin päättely perustuu. Toimija- ja asiantuntijahaastattelut jäävät niin ikään nimeämättä. Vasta-argumenttina voidaan esittää musiikin roolin olevan itse asiassa suurempi monimediaalisuuden aikakaudella, jolloin kanavan sisältöä tai sellaiseksi brändättyjä

23 Ks. Hellman & Vilkko 2016, 74.

24 Hellman & Vilkko 2016, 74.

25 Syrjälä 2009; NRJ 2018.

26 SSR 2016.

musiikkisisältöjä voidaan tarjota kanavan kuuntelijoille eri alustoilta. Musiikkia tuleekin ajatella laajemmin kuin soittolistoina tai suoran lähetyksen osana. Näyttää myös siltä, että yksittäisten juontajien vetovoima on luonteeltaan hiipuvaista: kierto on nopeaa ja he ovat olleet vaivattomasti vaihdettavissa.[27]

Keskitetty kanonisointi

Kaupalliset radiot asemoituivat ja asemoituvat edelleen juhlapuheissaan ja mediatiedotteissaan vastavoimaksi Yleisradion monopolille sekä demokratian ja monipuolisen ohjelmatarjonnan airueiksi. Liikenneministeriön toimilupapolitiikan, 1990-luvun laman, kilpailun ja muiden tekijöiden vaikutuksesta ne muuttuivat paavillisemmaksi kuin paavi itse: moniäänisestä ja kokeilevasta musiikkitarjonnasta tuli pääasiassa konservatiivisen ennalta arvattavaa ja riskejä kaihtamatonta. Toiminnan alkuvuosina lanseeratusta paikallisradio-käsitteestä tuli kaunopuheinen kiertoilmaisu puolivaltakunnallisten ja koko maata koskevien liiketaloudellisten tarkoitusperien edistämiseksi samalla kun kohderyhmäajattelulle perustuva hittien toistuva soittaminen kanonisoi musiikkitarjonnan sekä institutionalisoi radioiden aseman populaarimusiikin levittäjänä.

Kaupallisen musiikkiradion historia on yrityskauppojen ja toiminnan keskittymisen historiaa. Radioita on ketjutettu, sulautettu ja nimetty uudelleen, minkä etenkin SBS Discovery Radion edeltäjän Scandinavian Broadcasting Systemin toiminta näytti toteen, kun se hankki omistukseensa radiokanavia eri puolelta Suomea.[28] Vuonna 2015 radiotoiminta keskittyi entisestään Bauer Media Groupin hankkiessa omistukseensa SBS Discovery Radion ja MTV Oy:n omistuksessa olleen Suomen Uutisradio Oy:n liiketoiminnan eli Radio Novan. Liikenne- ja

27 SSR 2016; vrt. Kemppainen 2015, 369; Makkonen 2017.

28 Uimonen 2011.

viestintäministeriön tiedotteen mukaan ”hallitus katsoi, että kauppa ei johda kansallisen ohjelmatarjonnan keskittymiseen radiomarkkinoilla, vaan ohjelmatarjonnan kokonaisuus säilyy monipuolisena myös määräysvallan muutoksen jälkeen”. Mediatalojen yhdistymisen seurauksena Bauer Media ja MTV aloittivat yhteistyön myynnin ja markkinoinnin sekä sisältöjen osalta: Radio Novalla ja Bauer Median radiokanavilla kuullaan MTV:n uutisia, joita Bauer Media ostaa MTV:n uutisia tuottavalta Mediahubilta. Sittemmin uutisointi siirtyi Alma Median omistaman *Iltalehden* vastuulle.[29] Valtioneuvoston tiedotteesta voidaan päätellä, että mediaa rereguloidaan edelleen, mutta yleensä sääntely hyödyttää yksityisiä yrityksiä ja heidän osakkeenomistajiaan.[30]

Nykyisin Bauer Media Groupin radiokanavia Suomessa ovat muiden muassa Radio Nova, Iskelmä, Kiss, SuomiRock, Radio Pooki, Radio Play ja Voice.fi, yhtiön edustamat Radio NRJ ja Radio Nostalgia sekä uudelleen henkiin herätetyt paikallisradion pioneerit Radio City ja Radio 957. Viimeksi mainittu on kiintoisa mediadiskursiivisesti ja kanonisaation kannalta tarkasteltuna, sillä se perustaa soittolistansa samojen esiintyjien musiikille, jota se on soittanut 1990-luvun alusta saakka.[31]

Myös Sanoma on aktivoitunut. Vuoden 2006 ja 2011 toimilupakierrosten ja yrityskauppojen jälkeen Nelonen Media hankki omistukseensa Groove FM- ja SuomiPOP-radiokanavat irlantilaiselta Communicorp Group Ltd:ltä.[32] Nyt Sanoman radioita ovat Radio SuomiPOP, Radio Rock, Radio Aalto, Loop, Helmiradio ja HitMix. Sanoman yrityskaupat jatkuivat syksyllä 2019, jolloin siitä tuli muiden muassa yli kolmenkymmenen lähettimen Aito Kajauksen sekä FM-nimestään huolimatta

29 M&M 2015; 2017; Talouselämä 2015; LMV 2015.

30 Hesmondhalgh 2019, 141.

31 Bauer Media Group 2019b; Uimonen 2011; Radio 957 2019.

32 Kemppainen 2015, 360–375.

vain verkossa toimiva Groove FM Businessin omistaja.[33] Lisäksi Nelonen Media on hankkinut omistukseensa valtakunnan suurimman festivaalijärjestäjä N.C.D:n sekä osuuden Kaiku Entertainment -musiikkiyhtiöstä. Yrityskaupat ovat herättäneet musiikkibisneksen toimijoiden parissa keskustelua yhtiön määräävästä asemasta, sillä Nelonen Medialla on hallussaan koko tuotantoketju kappaleen levyttämisestä live-esiintymisiin ja radiosoittoon saakka.[34]

Mediakonvergenssin käytäntöjen mukaisesti musiikkiesitys näkyy ja kuuluu mediatalon välityskanavissa. Potentiaalisia hittejä tekevän yhtyeen ja radiokanavan musiikkipäällikön yhteistyö alkaa tarvittaessa jo ennen kuin musiikkiesitys on saanut lopullisen muotonsa.[35] Kiinnostus on paitsi musiikillista myös taloudellista. Sekä kaupallisen että julkisrahoitteisten radiokanavien musiikkipäälliköt ovat yhtä mieltä siitä, että radiosoittokorvauksiin meneviä varoja ei haluta käyttää niin sanottuihin yhden hitin ihmeisiin vaan pidempiaikaista suosiota nauttiviin esiintyjiin.[36]

Edellä esitetyn mukaisesti kanonisointi tarkoittaa valitsemista ja samalla ulkopuolelle jättämistä. Tämä taloudellinen ja musiikkikulttuurinen ulossulkeminen tulee mahdolliseksi silloin, kun yksittäinen artisti on toiminnallaan kyseenalaistanut mediatalon liiketoiminnan vähentämällä sen mahdollisuuksia tulonmuodostukseen. Hiljattain Mikael Gabriel -taiteilijanimellä esiintyvän rap-artistin musiikki jätettiin pois Nelosen omistamien radioiden soittolistoilta, vaikka hän oli aiemmin tehnyt mediatalon kanssa yhteistyötä suositussa *Vain Elämää* -ohjelmasarjassa ja Nelonen oli ilmaissut halunsa yhteistyön jatkamiseen. Syynä artistin määräaikaiseen syrjäyttämiseen oli hänen mukaansa osallistuminen kilpailevan MTV3-kanavan

33 SuplaKanavat 2019; Yle 2019.

34 Räsänen 2019.

35 Mattila 2017.

36 Mattila 2017.

X-Factor-ohjelmaan. Nelosen mukaan päätöksessä oli kyse siitä, että heidän yhteistyöartistejaan voidaan soittaa muita enemmän radiossa ja yhteistyön päätyttyä kyseisen artistin laulujen soittamisen määrittävät ainoastaan kuuntelijatutkimukset.[37]

Varsinainen kappaleiden valinta perustuu 1990-luvun puolivälin formaattiradioista tuttuun käytäntöön. Markkinatutkimusyritykset tekevät vuodessa kahdeksasta viiteentoista tutkimusta Bauer Medialle, minkä yhteydessä eri kanavien kohderyhmille soitetaan useita satoja kappaleita, tai pikemminkin kappeleiden osia kuten mieleen jääviä kertosäkeitä. Nelonen Media käyttää testaamiseen vuositasolla runsaat puoli miljoonaa euroa.[38] Gabrielin twiittien mukaan hänen versionsa Hectorin kappaleesta ”Lumi teki enkelin eteiseen” sai vuoden 2017 puoliskolla yhteensä 1071 soittokertaa, kun taas jälkimmäisellä puoliskolla soittokertoja ei ollut ensimmäistäkään.[39]

Radioiden keskittymisessä on kyse kansainvälisestä liiketoiminnasta. Suomen Uutisradio Oy:n ja Novan omistanut MTV Oy on ruotsalaisen Bonnier AB:n omistuksessa, kun taas saksalainen Bauer Media on yksi Euroopan johtavia kaupallisia mediataloja.[40] Ilmoituksensa mukaan Bauer Media on Euroopan suurin radiotoimija sadalla radiokanavallaan, minkä lisäksi se julkaisee noin 600 aikakauslehteä ja ”noin 400 digitaalista mediaa” maailmanlaajuisesti.[41] Kansainväliset toimijat eivät kuulosta radionkuuntelijan korvaan samalla tavalla tutuilta kuin niiden omistukseen siirtyneet radiot. Liiketoimintajärjestelyjen myötä tapahtunut radioiden keskittyminen on kuitenkin ollut joiltakin osin myös soittolistojen yksipuolistumisen historiaa, sillä samaan ketjuun kuuluvat radiot ovat päätyneet soittamaan samaa populaarimusiikkia samoilta, keskitetysti

37 Kaseva 2019.

38 Uimonen 2011; Hietamäki 2017; Räisänen 2017.

39 Räsänen 2019.

40 LMV 2015.

41 Bauer Media Group 2019a.

valituilta soittolistoilta.[42] Radioiden musiikkivalinnat palvelevat siten myös suurempia taloudellisia kokonaisuuksia, niiden uhkia ja mahdollisuuksia.

Musiikin medioituminen ja tekijänoikeuksien tuloutus

Internet yhdistää erityyppisiä median muotoja ja on osaltaan muuttunut eri mediasisältöjen jakelualustaksi. Suomalaisista joka kolmas on lähettänyt musiikkilinkkejä kavereilleen, puolet on kuunnellut vastaanottamiaan linkkejä ja joka kolmas on tehnyt soittolistoja ja kuunnellut toisen tekemiä listoja.[43] Digitalisoituminen ja internet ovat olleet mediakonvergenssi-ilmiötä koskevan keskustelun suosikkeja: internetissä tuntuvat yhdistyvän viestinnän eri muodot ja sisällöt, minkä lisäksi siellä tuotetaan yhteisöpalvelujen kaltaisia, uusia viestintäympäristöjä.[44]

Runsaat kolmekymmentä vuotta sitten aloittaneet kaupalliset radiot ja niiden kanonisoivat musiikkikäytännöt ovat tällä hetkellä uusien haasteiden edessä. Spotifyn kaltaiset suoratoistopalvelut ja niiden radioiden ansaintalogiikasta eroavat liiketoimintamallit muuttavat mediakenttää ja musiikkitarjontaa. Radioliiketoiminnassa radiokanavalla soiva musiikkiesitys on perinteisesti ollut myytävä tuote ja samalla oma mainoksensa. Kuten mainittua, käytetään musiikkia samalla alustana, jolla kuulija houkutellaan kanavalle ja sen jälkeen myydään kuuntelijalukuna mainostajalle. Online-musiikkipalveluissa kappale on edelleen myytävä tuote ja alusta, mutta mainostajille myydään samalla tietoa musiikinkuuntelijan internet-käytöstä.

Myös radiotoiminnan toimintaympäristö on muuttunut entistä monimediaalisemmaksi. Kanavat esittelevät soittolistansa nettisivuillaan, joilla on mahdollista kuluttaa

42 Uimonen 2011.

43 Matikainen 2017, 324; Tervonen 2017.

44 Herkman 2011; Matikainen 2017.

radiosisältöjen ohella myös muita mediakonsernin tuotteita. Sanoman Supla-sovellus tarjoaa tietokoneille ja mobiililaitteille radiokanavien puhesisältöjä, erityyppisiä soittolistoja, suoria lähetyksiä, *Helsingin Sanomien*, *Kodin Kuvalehti* ja *Me Naiset* -aikakauslehtien sisältöä sekä muuta sisältöä eri tavoin teemoitettuina. Radio Novan nettisivut koostuvat pääasiassa viihdeuutisista. Sivuston Musiikki-välilehdellä esitellään kanavalla soitettujen kappaleiden Spotify-linkit. [45]

Viime vuosina suoratoistopalvelut ovat kasvattaneet runsaasti suosiotaan musiikinkuluttajien parissa, mukaan lukien Spotify. Muihin maihin verrattuna Suomessa äänilevyjen ostajat ovat siirtyneet suoratoistoon ilman tiedostojen lataamisen välivaihetta. Vuonna 2015 suoratoistopalvelujen arvo Suomessa oli yli 21 miljoonaa euroa, niiden osuus äänitteiden digitaalisesta myynnistä 93 % ja kokonaismyynnistä vajaat 59 %.[46] Suoratoistopalveluissa ammattilaisten ja käyttäjien koostamat soittolistat tekevät kuuntelusta osittain radion kuuntelun kaltaista. Toisaalta käyttäjien koostamat soittolistat vertautuvat radion ohella myös itse nauhoitetun c-kasetin käyttöön: molemmat alustat mahdollistavat ajasta ja paikasta riippumattoman musiikkikokonaisuuden koostamisen ja välittämisen toisille musiikinkuuntelijoille.

Suoratoistokuuntelun kasvusta huolimatta radiot muodostavat edelleen musiikin tekijänoikeuksien tuloutuksesta merkittävän osan. Vuonna 2016 Teoston keräämä korvaussumma oli yhteensä 59,4 miljoonaa euroa, josta yli puolet koostuu radio- ja tv-korvauksista. Kotimainen musiikki soi radiossa aiempaa enemmän, mitä edesauttoi esimerkiksi Bauer Median Suomi-Rock-nimisen kanavan perustaminen.[47]

Suoratoistopalveluihin verrattuna radiokanavien tuloutamat tekijänoikeuskorvaukset ja näkyvyys ovat ylivertaisia.

45 Supla 2019; Radio Nova 2019.

46 Gronow & Kaitajärvi-Tiekso 2017, 277.

47 Teosto VK 2016, 13–14.

Anssi Kelan blogikirjoitus paljastaa suoratoistoliiketoiminnan raadollisuuden. Kun ”Levoton tyttö” -esityksen 1,25 miljoonaa Spotify-kuuntelua tuottivat Kelalle 4400 euroa, toivat saman kappaleen 5500 kaupallisten ja 630 julkisrahoitteisen radion soittokertaa Teosto- ja Gramex-korvauksina runsaat 58 700 euroa.[48] Myös tavoitettavuudessa on eroja. Nelonen Median musiikkipäällikkö Mikko Koivusipilän esimerkin mukaan Suomen striimatuin kappale voi saada Spotifyssa noin 90 000 kuuntelua päivässä. Sama kappale radion aamulähetyksessä tavoittaa välittömästi 200 000 kuuntelijaa.[49]

Suomalaisista 70 % kuuntelee radiota ja 40 % suoratoistopalveluita päivittäin. Musiikin kuunteluvälineet jakaantuvat ikäryhmien mukaan. Lapset ja nuoret kuuntelevat musiikkia eniten puhelimesta, aikuiset eniten radiokanavilta. Jos ja kun suhde musiikkiin ”laiskistuu” iän myötä, radion käyttö lisääntyy. Tai kuten Bauer Median Sami Tenkanen asian muotoilee: nuorten yhteinen piirre on, ”että he kaikki vanhenevat koko ajan”. Radion on kuitenkin tärkeää päästä puhelinkuunteluun mukaan jo senkin vuoksi, että kolme miljoonaa suomalaista kuuntelee musiikkia puhelimesta. Heistä kaksi miljoonaa on suoratoistopalvelujen käyttäjiä. Musiikin kulutuksen kannalta on kiinnostavaa, että viimeisen vuorokauden aikana musiikkia on kuunnellut taustalla 79 prosenttia ja keskittyneesti 47 prosenttia suomalaisista.[50] Jako kahteen kuuntelutapaan on varsin karkea, mutta nostaa musiikin jokapaikkaistumisen ja musiikin käytön muun toiminnan ja tekemisen ohessa merkittävään asemaan musiikin kuluttajien elämässä.

48 Kela 2014.

49 Mattila 2017.

50 Hietamäki 2017; Tervonen 2019.

Lopuksi: muuttuva media ja käytännöllinen kaanon

Kaupallisessa radiossa artistien ja musiikkiesitysten kanonisointi on muuttuva prosessi, joka muodostuu liiketoiminnan käytännöistä. Kun materiaaliset, ideologiset ja taloudelliset rakenteet muuttuvat, vaikuttavat ne myös kaanonin muodostamisen periaatteisiin. Käytännöllistä kaanonia ei rakenneta historiankirjoituksella vaan radioiden musiikinvalintaprosesseilla, joita ohjaavat musiikkikulttuuriset ja liiketaloudelliset tekijät- sekä auditoriotesteihin osallistuvien mieltymyksillä. Niiden yhteydessä radion kohderyhmän kuuntelijat arvioivat muutaman sekunnin mittaisia musiikkinäytteitä, joiden perusteella radiokanavat koostavat soittamansa musiikin.[51]

Toisaalta voidaan kysyä, ovatko kaanon ja kanonisaatio liian sitovia käsitteitä jatkuvasti muuttuvien median muotojen ja sisältöjen yhteydessä käytettäväksi. Oletusta vastaan puhuu se, että kaupallisen radion lähes kolmenkymmenenviiden vuoden taipaleelta Suomessa voidaan todistetusti osoittaa radiokanavia, jotka ovat olleet musiikkitarjonnassaan suhteellisen muuttumattomia ja uusien musiikkiesitysten soittamisen suhteen verrattain varovaisia. Yleisön suosiolle perustuvan radion liiketoiminta perustuu hyvin harvoin muulle kuin ennalta arvattavalle tarjonnalle. Pitkäkestoisin kaanon on löydettävissä taloudellisesti tuottoisasta ja ostovoimaisesta kuuntelijajoukosta ja kohderyhmästä, jota kutsutaan nimellä *money demographic* (ikävuodet 22–55).[52] Ei siis liene yllätys, että vuonna 1985 toimintansa aloittanut ja hiljattain uudelleen henkiin herätetty Radio 957 sekä maltillisesti soittolistaansa uudistava Radio Nova kuuluvat juuri tähän. Silti on hyvä muistaa, että kanonisointi on osa laajempaa liiketoimintaa. Mediatalot hakevat jatkuvasti uusia liiketoiminnan muotoja, kuten Nelonen Median laajentuminen elävän musiikin markkinoille osoittaa.

51 Uimonen 2011, 23.

52 Frith 1998, 79.

Kanonisointi kulkee käsi kädessä kaupallisen kohderyhmäajattelun kanssa. Kuulijalle kanonisointi antaa luottamusta siihen, että hän kuulee haluamaansa musiikkia; musiikkia välittävälle radiokanavalle kanonisointi on keino päästä mainostajan kukkarolle ja tehdä kannattavaa liiketoimintaa. Kuuntelijalähtöinen kanonisointi tapahtuu toistuvien auditoriotestien muodossa. Lisäksi radiot haluavat kohdistaa resursseja pitkäkestoisiin hitteihin ja näin vähentää liiketoiminnastaan aiheutuvia kuluja. Radioiden musiikkipäälliköt voivat tahollaan vaikuttaa potentiaalisten hittien muodostumiseen jo niiden tekovaiheessa vierailemalla äänitysstudioissa kommentoimassa keskeneräisiä kappaleita.[53]

Uusi musiikkitiede tarkastelee kriittisesti kaanonin muodostumisen periaatteita. Myös radiomusiikin kohdalla kanonisaatiota voidaan tarkastella kulttuurin tuotteena ja prosessina, jonka eksplisiittisyys liittyy läheisesti myös diskurssiin siitä, miten radiokanavat asemoivat itsensä markkinoille (”Radio 957: Rock- ja Pop-klassikoita Tampereelta”). Kanonisoinnin kannalta kiinnostava diskursiivinen muutos on niin ikään, että mediatalot kertovat julkisuudessa yhteistyöstään eri artistien kanssa, ja kuten edellä esitetty kiista Mikael Gabrielin ja Nelonen Median kanssa osoitti, myös yhteistyön katkeamisesta. Samalla julkinen kommentointi osoittaa asemansa vakiinnuttaneille ja erityisesti menestystä haluaville artisteille ja heidän sidosryhmilleen heidän paikkansa sekä sen, kenen käsissä heidän näkyvyytensä ja tulonmuodostuksensa on. Radiokanavien ja median keskittyminen ulottaa tämän ohjailun koko median kentälle sekä elävän musiikin pariin. Tämänkaltainen symbolinen ja konkreettinen vallankäyttö on vielä suoratoistopalvelujen tavoittamattomissa, olkoonkin, että ne ovat jo muuttaneet vahvasti musiikin kuuntelun käytäntöjä.

53 Mattila 2017.

Lähteet

Bauer Media Group 2019a. *Bauer Media Group. Yritys*. https://www.bauermedia.fi/yritys. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Bauer Media Group 2019b. *Bauer Media Group. Kanavat*. https://www.bauermedia.fi/mainostajalle/kanavat. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Cambridge 2019. ”Classic”. *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/classic. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Frith, Simon 1998. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Gronow, Pekka & Juho Kaitajärvi-Tiekso 2017. Äänitallenteet. Teoksessa *Suomen mediamaisema*. Toimittaneet Kaarle Nordenstreng & Hannu Nieminen. Tampere: Vastapaino. 253–281.

Hellman, Heikki & Arto Vilkko 2016. Julkisen palvelun hittiradio? Soittolista erottautumiskeinona kilpailussa kuuntelijoista. *Media & Viestintä* 2 (39), 73–92.

Herkman, Juha 2003. Konvergenssi muuttaa kaiken? *Journalismikritiikin vuosikirja* 26 (1), 151–157.

Herkman, Juha 2011. *Politiikka ja mediajulkisuus*. Tampere: Vastapaino.

Hesmondhalgh, David 2019. *The Cultural Industries*. Fourth Edition. London: Sage.

Hietamäki, Henna 2017. Kaupallisen radion kingi. *Teosto ry*. https://www.teosto.fi/teostory/kaupallisen-radion-kingi. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Hujanen, Taisto 2001. Ääniradio. Teoksessa *Suomen mediamaisema*. Toimittaneet Kaarle Nordenstreng & Osmo A. Wiio. Porvoo: WSOY. Helsinki: WSOY. 93–113.

Jakubowicz, Karel 2003. Bringing public service broadcasting to account. Teoksessa *Broadcasting and Convergence: New Articulations of the Public Service Remit*. Toimittaneet Gregory Ferrell Lowe & Taisto Hujanen. Göteborg: Nordicom. 147–165.

Jones, Carys Wyn 2008. *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock Albums*. Aldershot: Ashgate.

Kaseva, Tuomas 2019. Musta enkeli. *Helsingin Sanomat. Kuukausiliite* 2.3.2019. https://dynamic.hs.fi/2019/mikael-gabriel/?_ga=2.244057541.1909202997.1573050576-494164787.1573050576. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Kassabian, Anahid 2002. Ubiquitous Listening. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toimittaneet David Hesmondhalgh & Keith Negus. New York: Oxford University Press. 131–142.

Kela, Anssi 2014. Mitä hittibiisillä tienaa? *Teosto ry*. https://www.teosto.fi/teostory/mitä-hittibiisillä-tienaa. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Kemppainen, Pentti 2015. *Radio kuuluu kaikille. Kaupallisen radion historia Suomessa*. Helsinki: Into.

Kurkela, Vesa & Lauri Väkevä (toim.) 2009. *Decanonizing Music History*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

LMV 2015. *Liikenne- ja viestintäministeriö*. https://www.lvm.fi/-/hallitukselta-ennakkopaatos-kaupallisen-radiotoiminnan-yritysjarjestelysta-856619. (Linkki avattu 6.11.2019.)

M&M 2015. Saksalainen Bauer Media osti Novan. *Markkinointi & Mainonta*. https://www.marmai.fi/uutiset/saksalainen-bauer-media-osti-novan/34f49df3-6219-3e22-ba6f-2b5d8b04c9a2. (Linkki avattu 6.11.2019.)

M&M 2017. MTV:n pitkä yhteistyö Radio Novan uutistuotannossa päättyy - tilalle saapuvat Iltalehden uutiset. *Markkinointi & Mainonta*. https://www.marmai.fi/uutiset/mtvn-pitka-yhteistyo-radio-novan-uutistuotannossa-paattyy-tilalle-saapuvat-iltalehden-uutiset/e9c0133b-7437-305e-b852-a539ff18355b. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Makkonen, Nita 2017. Näin suomalaisjulkkikset selvisivät potkuista. Renne Korppila päätyi K-kaupan lihatiskille. *Iltasanomat*. https://www.is.fi/viihde/art-2000005147396.html. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Matikainen, Janne 2017. Medioiden media – Internet. Teoksessa *Suomen mediamaisema*. Toimittaneet Kaarle Nordenstreng & Hannu Nieminen. Tampere: Vastapaino. 323–341.

Mattila, Ilkka 2017. Kun Haloo Helsinki tekee levyä, radiopomot ovat jo studiolla valitsemassa hittejä – Radion valta pop-musiikissa kasvaa, vaikka kulutus siirtyy nettiin. *Helsingin Sanomat* 27.5.2017. https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005228104.html. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Nord, Lars 2012. Losing the Battle, Winning the War: Public service media debate in Scandinavia 2000–2010. Teoksessa *Regaining the Initiative for Public Service Media*. Toimittaneet Gregory Ferrell Lowe & Jeanette Steemers. Göteborg: Nordicom. 45–62.

NRJ 2018. Toimilupa radiotoiminnan harjoittamiseen. *NRJ Finland Oy*. https://www.traficom.fi/sites/default/files/media/regulation/NRJ_Finland_Taajuuskokonaisuus_3.pdf. (Linkki avattu 7.11.2019.)

Puntila, Leena h2009. Haastattelu, haastattelijana Heikki Uimonen. 2.12.2009, Helsinki.

Radio Nova 2019. *Radio Nova*. https://www.radionova.fi/ohjelmat. (Linkki avattu 7.11.2019.)

Radio 957 2019. *Radio 957*. https://www.957.fi. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Regev, Motti 2006. Introduction. *Popular Music* 25 (1), Special Issue on Canonisation Jan. 2006, 1–2.

Räisänen, Kari 2017. Mikko Koivusipilä valitsee Suomen radiohitit, ja siinä hommassa raha ratkaisee – ”Minun työtäni ei ole sivistää”. *Helsingin Sanomat* 21.8.2017.

Räsänen, Mikko 2019. Onko Suomeen syntynyt musiikkihirviö? *Iltalehti* 2.2.2019. https://www.iltalehti.fi/musiikki/a/ffbe5cd2-2bb7-4bf3-9837-e054044ee3ed. (Linkki avattu 11.11.2019.)

SSR 2016. *Selvitys Suomen radiomarkkinoista*. Liikenne ja viestintäministeriö. https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/78261/Selvitys_Suomen_radiomarkkinoista.pdf?sequence=1. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Supla 2019. *Supla*. https://www.supla.fi. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Suplakanavat 2019. *Supla*. Kanavat. https://www.supla.fi/grid/3300. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Syrjälä, Timo 2009. Suitsitut sävelet. Julkisradion musiikin sääntely Suomessa, Englannissa ja Kanadassa. Teoksessa *Musiikki tekee murron. Tutkimuksia sävel- ja hittiradioista.* Toimittanut Vesa Kurkela. Tampere: Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos. 175–193.

Talouselämä 2015. Hallitus siunasi kaupan - MTV myy Radio Novan Bauer Medialle. *Talouselämä* 3.12.2015. https://www.talouselama.fi/uutiset/hallitus-siunasi-kaupan-mtv-myy-radio-novan-bauer-medialle/ec84863e-dece-3585-97ff-f4b8e32beb39. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Teosto VK 2016. *Teosto. Vuosikertomus 2016.* https://www.teosto.fi/vuosikertomus-2016/pdf/teosto-vuosikertomus-2016.pdf. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Tervonen, Kari 2017. Musiikin kulutus ikäryhmittäin: mitä kuunnellaan, mistä tykätään – ja miksi? *IFPI*. https://www.ifpi.fi/wp-content/uploads/2018/05/Musiikin-kulutustutkimus-2017.pdf. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Tervonen, Kari 2019. Näin suomalaiset kuuntelevat musiikkia 2020-luvulla. *IFPI*. https://www.ifpi.fi/wp-content/uploads/2019/10/Nain-suomalaiset-kuuntelevat-musiikkia-2020-002-2.pdf. (Linkki avattu 6.11.2019.)

TTP 2019. ”Kaanon”. *Tieteen termipankki*. http://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taiteet:kaanon. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Uimonen, Heikki 2011. *Radiomusiikin rakennemuutos. Kaupallisten radioiden musiikki 1985–2005*. Tampere: Tampere University Press.

Uimonen, Heikki 2015. Transphonic Sounds: Commercial Radio Music in a Shared Urban Environment. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 27. Toimittaneet Meri Kytö & Saijaleena Rantanen. 28–46.

Uimonen, Heikki 2017. Beyond the Playlist. Commercial Radio as Music Culture. *Popular Music*. Cambridge University Press. 178–195.

Vilkko, Arto 2010. *Soittolistan symbolinen valta ja vallankäytön mekanismit*. Tampere: Tampere University Press. http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8295-3. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Weber, William 1999. The History of Musical Canon. Teoksessa *Rethinking Music*. Toimittaneet Nicholas Cook & Mark Everist. Milton Keynes: Oxford University Press.

Yle 2019. Sanoma kaappaa radiokanavia – ostaa Kajauksen, Aito Iskelmän ja Business FM:n. *Yleisradio*. Uutiset 15.8.2019. https://yle.fi/uutiset/3-10924056. (Linkki avattu 6.11.2019.)

Kimi Kärki ja Maarit Leskelä-Kärki

”I am Not Confessing.”

Joni Mitchell, Leonard Cohen ja laulettu elämä

> Ihmisen minä on avoin ja muuttuva kokonaisuus, joka kehkeytyy yhä uudestaan ympäristön, kulttuurin ja yhteiskunnan näyttämöillä. Se on kokemusten virtaa ja identiteettisäikeiden risteymiä, keskeneräisten ja ratkaisemattomien tapahtumaketjujen elävä kudos.[1]

Mikä on taiteen ja eletyn elämän välinen yhteys? Millä tavalla eletty elämä kirjoittautuu laulaja-lauluntekijän musiikkiin? Mitä tunnustuksellisuus lauluntekemisessä tarkoittaa? Ja kenen tunnustuksesta, tai totuudesta, on tällöin kysymys? ”Tunnustuksellisten” laulujen kirjoittamisessa, esittämisessä ja levyttämisessä on kysymys eletyn vangitsemisesta tarinaksi, muistista ja muistoista, joskus asetelmat elävät vapaasti ja ”totuudellisuus” muuttuu symboliseksi. Loppujen lopuksi hyvät laulut myös jättävät aukkoja kuulijan täytettäviksi – ne johtavat aina uusiin tulkintoihin, jotka pakenevat tekijän usein jo itsessään vaistonvaraisia ja tiedostamattomiakin intentioita.

Nämä kysymykset askarruttavat niin elämäntarinoiden kuin musiikin tutkijaa. Susanna Välimäen innovatiivisen laaja-alaista

1 Välimäki 2015, 276.

tutkijuutta juhlistaaksemme halusimme tässä tekstissä nostaa esiin eletyn elämän ja musiikin välisen suhteen. Kuten Susanna ylläolevassa sitaatissa toteaa, yksilön identiteetti on jatkuvassa muutoksessa ja avoimuuden tilassa. Tämä on tärkeää myös yksilöistä kiinnostuneen tutkijan muistaa; tulkintamme eletyistä elämistä ovat aina riippuvaisia niin meistä tutkijoina kuin niistä vaihtuvista ympäristöistä, joihin kulloisetkin tutkimuskohteemme asetamme.

Tekstimme kohteena olevat lauluntekijät Leonard Cohen (1934–2016) ja Joni Mitchell (1943–) ovat eläneet pitkät elämät taiteellisen tuotannon suhteen: Cohen teki lauluja käytännössä kuolinpäiväänsä 7.11.2016 asti ja häneltä julkaistiin postuumisti levy, *Thanks for the Dance*, marraskuussa 2019. Mitchell on vuoden 2010 sairastumisensa jälkeen vetäytynyt julkisuudesta. Hänen viimeisin levynsä on vuoden 2007 *Shine*. Cohenin ja Mitchellin varhaisempaa tuotantoa onkin vaikea tarkastella pelkästään tekoajan kontekstissa, koska siihen sekoittuu koko heidän myöhempi uransa sekä se, miten he ovat itse myöhemmin laulujaan ja muusikkouttaan kommentoineet. Molemmat ovat olleet laaja-alaisesti taiteellisesti lahjakkaita, he ovat kirjoittaneet, säveltäneet, soittaneet, laulaneet sekä piirtäneet ja maalanneet. Heidän elämänsä kietoutuvat yhteen niin muusikkoudessa kuin henkilökohtaisessa elämässä. He ovat puhuneet toisistaan, musiikistaan ja teksteistään monien vuosikymmenten ajan.

Tässä tekstissä tarkastelemme Leonard Cohenin ja Joni Michellin taiteilijuutta omaelämäkerrallisuuden kontekstissa ja pohdimme laajemmin laulujen tekemisen suhdetta elettyyn elämään. Laulut tulevat tulkituiksi pitkässä ja monikerroksessa ajallisessa ulottuvuudessa, jossa olennaista on elämästä kirjoittaminen ja elämän eläminen siitä kirjoittamalla, heidän tapauksessaan myös säveltämällä ja laulamalla. Olemmekin kiinnostuneita tästä laajalle levittäytyvästä kudelmasta, jonka Cohenin ja Mitchellin laulut ovat tuottaneet: laulujen kirjoittamisesta

ja säveltämisestä, niiden levytys- ja esityshistoriasta sekä kaikesta siitä puheesta, jossa laulut ovat eläneet vuosikymmenten aikana. Erityisesti tarkastelemme kummankin muusikon uran yhtä huippuajankohtaa, vuotta 1971, jolloin he levyttivät "tunnustukselliset" levyt *Songs of Love and Hate* ja *Blue*. Näiltä albumeilta löytyvistä lauluista, Mitchellin kappaleessa "A Case of You" ja Cohenin kappaleessa "Famous Blue Raincoat", on kysymys ihmissuhteista, rakkaudesta, melankoliasta sekä eletyn elämän avaamisesta kätkemällä se laulun arvoitukseen.

Laulujen tarinallisuus

Joni Mitchell ja Leonard Cohen ovat aikalaisia, joiden lauluntekijyys kiinnittyy 1960–70-lukujen angloamerikkalaisen musiikkikulttuurin vahvaan laulaja-lauluntekijä-kehykseen, jota he molemmat olivat myös aktiivisesti luomassa. Heidän ohellaan tuolloin uransa aloittaneet laulajat kuten Bob Dylan ja Neil Young, sekä myöhemmin Bruce Springsteen, ovat lauluillaan luoneet vahvan tarinallisen perinteen, jossa elämäntarinat ovat tärkeitä yhteiskunnallisuuden, kantaaottavuuden ja poliittisuuden ohella.

Laulettu tarinankerronta ulottaa juurensa suulliseen kansanperinteeseen, kansanmusiikkiin, kiertävien muusikoiden historiaan ja esimerkiksi trubaduuriperinteeseen. Keskeisiä 1900-luvun musiikkikulttuurin konteksteja ovat blues ja folkmusiikki. 1900-luvun lopun populaarimusiikin kontekstissa laulaja-lauluntekijät on nähty erityisenä kriittisenä liikkeenä suhteessa angloamerikkalaiseen rock-perinteeseen. Musiikillisesti laulaja-lauluntekijä-lajityyppi on lähellä folkmusiikkia, rockia ja pohjoisamerikkalaista popmusiikkia, joka sisältää henkilökohtaisia huomioita lyriikassaan. Laulaja-lauluntekijäperinteessä tekijä esiintyy useimmiten yksin säestäen itseään kitaralla tai pianolla. Esteettisesti latautuneena käsitteenä

laulaja-lauluntekijyys liittyy erityisesti esiintyjän olemukseen: sitä luonnehtivat tunteellinen rehellisyys, älykkyys, autenttisuus ja taiteellinen autonomia. Läntisessä kulttuuripiirissä laulaja-lauluntekijä on liitetty lyyriseen introspektioon, tunnustukselliseen lauluntekemiseen, hienovaraisiin musiikillisiin sovituksiin ja vaatimattomaan esiintymistyyliin.[2]

Lauluntekemisessä yhdistyvät usein tarinankerronta ja intiimi tunnustuksellisuus, vaikka lauluntekijä voi toki käyttää erilaisia keinoja, maskeja ja rooleja etäännyttääkseen itsensä laulujen narratiiveista.[3] Usein lajityypin lauluja on tarkasteltu omaelämäkerrallisuuden kehyksessä ja etsitty niistä vihjeitä tekijöiden omasta elämästä. Toisaalta lauluntekijä voi tietoisesti käyttää tekstejään itsetutkiskeluun. Esimerkiksi Mitchellin tapauksessa omaelämäkerrallisuus on ollut keskeinen tulkinnallinen kehys. Hänen laulujaan ja tekijyyttään laajasti tarkastellut Anne Karppinen sanoo, että ”Mitchell on poikkeuksellisen henkilökohtainen; harvat muut kirjoittajat sukeltavat omiin elämiinsä niin syvälle ja johdonmukaisesti”.[4]

Omaelämäkerrallisen itsetutkiskelun idealla on pitkä historiallinen perintö, ja se kietoutuu omaelämäkerrallisen kirjoittamisen perinteeseen. Antiikin ajan omaelämäkerrallisuus ei niinkään tehnyt eroa itsestä ja toisesta kirjoittamisen välille. Tunnustuksellisuus kietoutuukin vahvemmin keskiajalla uskonnollisuuden vaateisiin ja sen keskeisenä lähtökohtana voi pitää Kirkkoisä Augustinuksen *Tunnustuksia*, jotka on kirjoitettu 400-luvun taitteessa. Toisaalta, kuten omaelämäkerrallisen kirjoittamisen traditioita tutkinut Päivi Kosonen huomauttaa, sisäisyyden ja itsereflektion vaatimus ei tule esiin vasta kristillisissä teksteissä, vaan sitä löytyy myös muista perinteistä kuten esimerkiksi Rooman keisarin Marcus Aureliuksen *Itselleni*-teoksesta, joka on tekstinä elänyt tähän päivään

2 Strachan & Leonard 2003, 198.

3 Kärki 2014, 23, 62, 84.

4 Karppinen 2016, 3. Ks. laajemmin 24–38.

asti. Varhaiskeskiajalla vahvistuva kristillisyys muuntaa läntistä tapaa ajatella itsestä kertomista, ja juuri Augustinuksen teksteissä elää selvästi aivan uudenlainen tapa kertoa eletystä elämästä ja inhimillisestä kokemuksesta. 1700-luvulla muotoutuneen modernimman omaelämäkertalajin juuret ovat siis kaukana antiikin ja kristillisen länsimaisen kulttuurin juurissa. Myöhäismoderni ajatus omasta itsestä kertomisesta, tunnustuksellisuudesta ja totuudellisuudesta on monin tavoin johdettavissa varhaisiin vuosisatojen takaisiin teksteihin.[5]

Lauluperinteeseen kytkeytyvää omaelämäkerrallisuutta ja tunnustuksellisuutta onkin kiehtovaa pohtia suhteessa tähän laajempaan omaelämäkerrallisuuden historiaan. Kun pohdimme musiikkia ja lauluja suhteessa oma/elämäkerrallisuuteen[6] voimme verrata sitä runouden kaltaiseen hetkellisyyden tavoittamiseen, poeettisen elämän rakentamiseen, jossa pienillä, fragmentaarisillakin vedoilla rakennetaan tarina. Uusiseelantilainen kirjallisuudentutkija ja runoilija Anna Jackson on sekä tutkinut että kirjoittanut säebiografiaa, joka tarkoittaa runon muodossa kirjoitettua elämäkerrallista tekstiä. Jackson vertaa runomuotoista biografiaa elämäkerralliseen tutkimukseen: molemmissa täytyy tehdä valintoja, muotoilla henkilöä ja rakentaa tarina; on tasapainoiltava estetiikan, tarkkuuden ja kokonaisuuden välillä sekä päätettävä, miten paljon tulkintaa tarjoaa, millaiset vaihdokset ovat tarpeellisia ja miten järjestää materiaali.[7]

---

5 Kosonen 2007; Kosonen 2016.

6 Brittiläinen life writing -tutkija Liz Stanley kehitti 1990-luvun teoksessaan auto/biografisuuden käsitettä, jossa itsestä ja toisesta kertomista tarkasteltaisiin lähemmässä yhteydessä toisiinsa ja nähtäisiin niiden väliset suhteet monimutkaisempina ja rikkaampina. Nykyisen life writing (elämänkerronnan) tutkimuksen voikin nähdä jatkumona tähän käsitteeseen ja tarpeeseen tarkastella elämästä kirjoittamisen problematiikkaa laajemmassa kehyksessä. Ks. Stanley 1991.

7 Jackson 2016. Ks. säebiografiasta suhteessa biografiseen tutkimukseen ja laajemmin elämäkerrallisesta tutkimuksesta myös Leskelä-Kärki 2017.

Runoudessa ja laulujen sanoissa olennaista on tekstin vähyys ja ekonomisuus, merkitystä on nimenomaan hiljaisuudella, tyhjillä riveillä ja tauoilla. Jackson lainaa brittiläisen runoilijan Alice Oswaldin näkemystä: ”Yksi runouden ja proosan välinen ero on siinä, että runous tapahtuu sanojen takana. Runous on olemassa vain kehystääkseen hiljaisuutta. Jokaisen säkeen välissä on hiljaisuus ja lopussa on hiljaisuus.”[8] Jacksonin ajatuksia säebiografian merkityksistä elämäkerrallisen kirjoittamisen suhteen voi ulottaa myös musiikin ja laulun kirjoittamisen kentälle. Lauluissa säkeiden välisen ”hiljaisuuden” mahdollistaa musiikki, ääni sekä esiintyminen. Laulujen tarinallisuuden aukkoisuus ja sirpaleisuus täyttyy erilaisten musiikillisten elementtien kerroksilla.

Joni Mitchell ja ”A Case of You”

Joni Mitchellin laulutuotannossa omasta ja toisten elämästä kertominen on useiden laulujen raaka-aineena. Esimerkiksi levyllä *Hejira* (1976) olevan ”Amelia”-laulun on tulkittu pohjautuneen Mitchellin erokokemukseen ja hänen automatkaansa autiomaassa, mutta samanaikaisesti kappaleessa on selkeä historiallinen henkilöviite, Amelia, eli kuuluisa naislentäjä Amelia Earhart, joka katosi lennolla Tyynen Valtameren yllä. Joni Mitchell viittaa Earhartin merkitykseen laulussaan seuraavasti: ”Ajattelin Amelia Earhartia ja osoitin sen toiselta yksinlentäjältä toiselle.... tavallaan reflektoin sitä hintaa mikä naisen on maksettava naiseudestaan ja siitä, mitä hänen on tehtävä.”[9]

8 Jackson 2016, vii. ”One of the differences between poetry and prose is that poetry is beyond words. Poetry is only there to frame the silence. There is silence between each verse and silence in the end.”

9 Hilburn 1996. ”I was thinking of Amelia Earhart and addressing it from one solo pilot to another... sort of reflecting on the cost of being a woman and having something you must do.”

Mitchell on myös haastatteluissa puhunut lauluihinsa liitetystä tunnustuksellisuuden ja totuudellisuuden kehyksestä. *Blue*-albumin kohdalla hän kommentoi *Rolling Stone* -lehdelle, miten tällä levyllä tuskin on yhtäkään epärehellistä laulunuottia:

> Siinä kohtaa elämässäni minulla ei ollut lainkaan henkilökohtaisia puolustusmekanismeja. Tunsin itseni tupakkapaketin päälle kääritykseksi sellofaaniksi. Tunsin, ettei minulla ollut lainkaan salaisuuksia maailmalta enkä voinut teeskennellä olevani elämässäni vahva. Tai olevani onnellinen. Mutta se etu musiikissa oli, ettei siinä myöskään ollut puolustuksia.[10]

Mitchellille rehellisyys oli jotain, joka saattoi olla affektiivisesti läsnä lauluäänessä. Tällöin ei ollut kyse sinänsä tekstin rehellisyydestä (tai epärehellisyydestä), vaan esityksellisestä tilanteesta, äänestä ja laulamisesta. Voidaankin ajatella, että musiikissa ajatus rehellisyydestä, totuudesta ja/tai autenttisuudesta on jotain, mikä syntyy äänellisen, musiikillisen ja tekstuaalisen risteymissä.

Muusikon, tai kenen tahansa taiteilijan, puhuessa totuudesta ja rehellisyydestä, on tutkijan toki heristettävä kuuloaan. Mitä totuus lopultakin tarkoittaa? Kenen totuudesta on kyse, vai onko kuitenkin kyse taiteilijan performanssista yleisön edessä? Varmasti osin. Mutta sitten taas jo pelkkä puhe totuudesta on kiinnostavaa ja huomionarvoista. Eletyn elämän totuus on aina suhteellista ja subjektiivista, minkään objektiivisen totuuden löytäminen on mahdotonta. Tärkeämpää onkin se, miten taiteilija puhuu taiteestaan ja totuudesta, mitä seikkoja hän

10 Joni Mitchell Cameron Crowen haastattelussa 1979, *Rolling Stone*. "The *Blue* album, there's hardly a dishonest note in the vocals. At that period in my life, I had no personal defenses. I felt like a cellophane wrapper on a pack of cigarettes. I felt like I had absolutely no secrets from the world and I couldn't pretend in my life to be strong. Or to be happy. But the advantage of it in the music was that there were no defenses there either." Crowe 1979.

painottaa. Totuudesta voidaan puhua myös totuudellisuutena ja voimme ajatella taiteilijan tekevän näin jonkinlaisen totuudellisuuslupauksen kuulijansa kanssa – ”Minä ajattelen kertovani sen, mitä todella koen, elän ja tunnen, musiikin kautta” – ja näin syntyy luottamuksen side lauluntekijän ja kuulijan välille. Kumpikin tietää, että totuuksia voi olla monenlaisia ja että ne riippuvat näkökulmasta. Omaelämäkertatutkimuksessa viitataan usein ranskalaisen Philippe Lejeunen kehittelemään omaelämäkerrallisen sopimuksen käsitteeseen (*le pact autobiographique*), jonka omaelämäkerran kirjoittaja tekee lukijansa kanssa luvatessaan kertoa teoksessa juuri omasta eletystä elämästään. Omaelämäkerrallisia aineistoja tulkinneet tutkijat ovat puhuneet myös totuudellisuuslupauksesta, joka ohjaa kertojaa kirjoittamaan kertomustaan totuudenmukaisesti ja rehellisesti.[11]

Julkisuudessa toimivan taiteilijan kohdalla on kuitenkin tärkeä ymmärtää myös julkisuuden merkitys. Joni Mitchellin ja Leonard Cohenin kaltaisten laulaja-lauluntekijöiden kohdalla laulujen alkuperä ja niiden tarinoiden ”todenperäisyys” on ollut lukuisten arvuuttelujen kohde. Julkisesta keskustelusta tulee näin myös performatiivista. Mitchell on itse pääosin ollut haluton tarkemmin avaamaan tekstiensä konkreettisia taustoja tai niistä tehtyjä tulkintoja, vaikka on toisaalta tarjonnut niihin monenlaisia vihjeitä. Hän on halunnut painottaa taiteilijuudessaan tarinankertojan tai näytelmäkirjailijan roolia, jolloin pyrkimyksenä on esittää hahmoja tai tapahtumia, jotka dramatisoivat tunteita ja kokemuksia riippumatta siitä ovatko ne hänen. *Blue*-albumi kohdalla paljaus ja syvä henkilökohtaisuus merkitsivät taiteellista käännekohtaa, joka johti jonkinasteiseen hermoromahdukseen ja sen jälkeiseen uuteen suuntaan, ulospäin itsestä.[12]

11 Ks. esim. Lejeune 1989, 22–23, 29. Ks. myös Larsson 2001, 16.

12 O’Brien 2001, 124–128; Mercer 2009, 3–11.

Kuva 1. Joni Mitchellin levyä Blue leimaa omaelämäkerrallisuus. Kuvalähde: Albumin Blue kansikuva, Warner Bros Records.

Mitchellin *Blue* oli laulajan neljäs levy. Sitä pidetään kriitikoiden piirissä hänen jazz-kauttaan edeltävien laulaja-lauluntekijälevyjen parhaana ja raa'an tunnustuksellisena. Sen keskeinen laulu "A Case of You" on kiehtova esimerkki vihjaavista omaelämäkerrallisista viittauksista. Mitchell käyttää laulussa suoria sitaatteja. Niillä tuodaan laulun eronneen parin dialogisuus autenttisemmaksi, mutta toisaalta miehen suuhun laitetut sitaatit sisältävät korkeakulttuuriviittauksia. Viittaus muuttumattomaan Pohjantähteen on Shakespearen *Julius Caesar* -näytelmästä. Sieluja koskettava rakkaus on taas saanut

inspiraationsa Rainer Maria Rilkeltä. Laulu on voimaannuttava kuvaus heikkouden tunnustamisesta ja selviytymisestä:

Just before our love got lost you said
”I am as constant as a northern star”
And I said ”Constantly in the darkness
Where’s that at?
If you want me I’ll be in the bar”

On the back of a cartoon coaster
In the blue TV screen light
I drew a map of Canada
Oh Canada
With your face sketched on it twice
Oh you’re in my blood like holy wine
You taste so bitter and so sweet

Oh I could drink a case of you darling
Still I’d be on my feet
oh I would still be on my feet
Oh I am a lonely painter
I live in a box of paints
I’m frightened by the devil
And I’m drawn to those ones that ain’t afraid

I remember that time you told me you said
”Love is touching souls”
Surely you touched mine
‘Cause part of you pours out of me
In these lines from time to time
Oh, you’re in my blood like holy wine
You taste so bitter and so sweet

Oh I could drink a case of you darling
And I would still be on my feet
I would still be on my feet

I met a woman
She had a mouth like yours
She knew your life
She knew your devils and your deeds
And she said
"Go to him, stay with him if you can
But be prepared to bleed"

Oh but you are in my blood
You're my holy wine
You're so bitter, bitter and so sweet

Oh, I could drink a case of you darling
Still I'd be on my feet
I would still be on my feet

Laulu on saanut erilaisia tulkintoja, mutta pysyvin niistä näyttää olevan tulkinta Mitchellin ja Cohenin suhteen kuvauksesta. Laulun tarina elää myös heistä kirjoitetuissa elämäkerrallisissa teksteissä. Cohenia koskevassa tuoreimmassa elämäkerrassa, joka pohjautuu pitkälti haastatteluihin ja laajaan aikalaismateriaaliin, Mitchellin ja Cohenin suhde kerrotaan selvästi Cohenin näkökulmasta. "A Case of You" merkitään yksiselitteisesti lauluksi, joka kertoo heidän suhteestaan ja on seurausta intensiivisestä yhdessä vietetystä ajasta Montrealissa, Cohenin kotikaupungissa. Sylvie Simmonsin mukaan he maalasivat toistensa muotokuvia ja Joni maalasi tiettävästi nimenomaan Leonardin kuvan Kanadan karttaan. Simmonsin mukaan Mitchell pui eroaan vielä kappaleissaan "That Song About the Midway" ja

”The Gallery”.[13] Musiikillisesti Mitchellin laulua tulkinnut Anne Karppinen painottaa laulun melankolista luonnetta, joka tulee Mitchellin puhtaassa äänenkäytössä ja laululliseesa ilmaisussa esiin. Hänen mukaansa ”A Case of You” on ennen muuta laulu sydämen särkymisestä ja uhrautumisesta, missä veren lähes kristillinen symboliikka manifestoituu: rakastaja on laulun minän veressä, vertautuen pyhään viiniin, mutta toisaalta on myös valmistauduttava vuotamaan verta.[14]

Simmonsin mukaan suhteen merkitys Cohenille oli ennen muuta siinä, että kerrankin tapahtui niin, että Leonardista tuli muusa naiselle. Myöhemmin häneltä on kysytty suhteesta monia kertoja. Toimittaja Mark Ellenille Cohen kertoi, kuinka häneltä oli kysytty, miltä tuntuu elää ”Beethovenin” kanssa. Cohen ei pitänyt siitä, ja kukapa pitäisikään. Hän viittasi Mitchellin suunnattomaan lahjakkuuteen sekä muusikkona että taidemaalarina, mutta siteerasi toista Mitchellin rakastettua David Crosbya: ”Häntä oli helppo rakastaa, mutta myrskyisää se oli. Joni Mitchellin rakastaminen on hieman kuin putoaisi betonimyllyyn.”[15] Toisten tulkintojen mukaan ”A Case of You” kertoo Mitchellin suhteesta, tai sen päättymisestä, muusikko Graham Nashiin. Toisaalta Mitchell on itse maininnut laulun inspiroijaksi myös suhteensa muusikko James Tayloriin.

Leonard Cohen ja kuuluisa sadetakki

Vuonna 1971 Leonard Cohen julkaisi kolmannen albuminsa *Songs of Love and Hate*. Vaikka sitä voikin tavallaan pitää kahden edellisen albumin – *Songs of Leonard Cohen* (1967) ja *Songs from a Room* (1969) – kanssa samankaltaisena, riisuttuna sekä rehellisyyteen ja autenttiseen ilmaisuun pyrkivänä albumina, asia ei

13 Simmons 2014, 171–172. Ks. myös Mercer 2009, 97.

14 Karppinen 2016, 84–86.

15 Simmons 2014, 171–172.

tietenkään ole näin yksinkertainen. Cohen oli aloittanut luovan uransa runoilijana ja romaanikirjailijana jo vuosia aiemmin. Hänen esikoisrunokokoelmansa *Let Us Compare Mythologies* oli ilmestynyt jo 1956 ja ensimmäinen romaani *The Favourite Game* 1963. Muusikkona Cohen pysyi yksinkertaisten sovitusten äärellä ja musiikissa voi kuulla amerikkalaisten folk- ja country-vaikutteiden ohella kaikuja kreikkalaisesta kansanmusiikista. Kolmannella levyllä Cohenin ääni soi varmana, mutta ensimmäisten levyjen tasainen unenomaisuus ja kaikkien henkilöhahmojen osalta ymmärtävä ja sisäistävä tulkinta väistyivät

Kuva 2. Leonard Cohenin kolmannessa albumissa on rosoisuutta. Kuvalähde: Albumin Songs of Love and Hate kansikuva, Sony BMG.

osin rosoisemman tulkinnan ja teemallisten vastakkainasetteluiden tieltä – tähän viittaa myös levyn nimi.

Kappale ”Famous Blue Raincoat” on levyn tunnetuin. Siitä on tehty myös monia lainaversioita, muun muassa Jennifer Warnesin, Joan Baezin ja Tori Amosin toimesta. Kolmiodraamasta kertovan kappaleen alkuperäinen nimi ”The Letter” viittaa sen tekstin muotoon kirjeenä. Kappale hyödyntää osin kreikkalaista runometriikkaa, *amphibrakhys*, eli kummaltakin puolelta lyhyitä säkeitä, jossa pitkän tavun molemmin puolin on lyhyt tavu.

It’s four in the morning, the end of December
I’m writing you now just to see if you’re better
New York is cold, but I like where I’m living
There’s music on Clinton Street all through the evening.

I hear that you’re building your little house deep in the desert
You’re living for nothing now, I hope you’re keeping some kind of record.

Yes, and Jane came by with a lock of your hair
She said that you gave it to her
That night that you planned to go clear
Did you ever go clear?

Ah, the last time we saw you
you looked so much older
Your famous blue raincoat was torn at the shoulder
You’d been to the station to meet every train
And you came home without Lili Marlene

And you treated my woman to a flake of your life
And when she came back she was nobody’s wife.

Well I see you there with the rose in your teeth
One more thin gypsy thief
Well I see Jane's awake
She sends her regards.

And what can I tell you my brother, my killer
What can I possibly say?
I guess that I miss you, I guess I forgive you
I'm glad you stood in my way.

If you ever come by here, for Jane or for me
Well your enemy is sleeping, and his woman is free.

Yes, and thanks, for the trouble you took from her eyes
I thought it was there for good so I never tried.

And Jane came by with a lock of your hair
She said that you gave it to her
That night that you planned to go clear

Sincerely,
L Cohen

Kappaleessa positioidaan päähenkilöä niin sinisen sadetakin, New Yorkin Clinton Streetin kuin skientologian avulla: "clear" on L. Ron Hubbardin termi traumoista irroittautuneelle. Sanoituksessa viitataan myös saksalaiseen rakkauslauluun "Lili Marlene". Cohen todella myös asui Clinton Streetillä 1970-luvun alussa.

Kiinnostavaa kappaleessa on Cohenin "kirjeen" lopetus, jossa viitataan vilpittömyyteen. Cohen kuitenkin leikkii päähenkilön identiteetillä. Kappaleen Cohen on kertojaminä, joka on jäänyt kolmiodraamassa petetyksi osapuoleksi. Hän paljastaa *The Best*

of Leonard Cohen -levyn saatetekstissä, että sadetakki olikin hänen:

> Minulla oli hyvä sadetakki siihen aikaan, Burberry, jonka hankin Lontoosta 1959. Elizabethin mielestä näytin hämähäkiltä se päälläni. Kenties hän ei siksi lähtenyt Kreikkaan kanssani. Se roikkui sankarillisemmin kun otin vuorauksen pois ja saavutti kunniaa kun rispaantuneet hihat korjattiin nahanpaloilla. Kaikki oli selkeää. Noihin aikoihin osasin pukeutua. Se varastettiin Mariannen New Yorkin asunnosta joskus varhaisella 70-luvulla. En lopulta käyttänyt sitä paljonkaan.[16]

Kuka siis lopulta pettää ketä? Kuka tunnustaa ja kuka kärsii? Ja kuka on vilpitön? Cohen leikkii odotuksilla ja mielikuvilla, sinisestä sadetakista tulee, kuten Anthony DeCurtis on levyn uudelleenjulkaisun saatteessa todennut, ”mysteerin, identiteetin ja luovuuden symboli”.[17] Cohen kiteytti Sylvie Simmonsille 78-vuotiaana jotain olennaista ihmissuhteiden solmujen täyttämästä tuotannostaan: ”En usko että kukaan hallitsee sydäntään. Se kiehuu kuin shish-kebab, kuplien ja sihisten jokaisessa rinnassa”.[18]

16 Cohen 1975. "I had a good raincoat then, a Burberry I got in London in 1959. Elizabeth thought I looked like a spider in it. That was probably why she wouldn't go to Greece with me. It hung more heroically when I took out the lining, and achieved glory when the frayed sleeves were repaired with a little leather. Things were clear. I knew how to dress in those days. It was stolen from Marianne's loft in New York sometime during the early seventies. I wasn't wearing it very much toward the end."

17 DeCurtis 2007.

18 Simmons 2014.

Tunnustuksellisuus, muisti ja laulujen elämä

Joni Mitchell on itse pyristellyt irti tunnustuksellisuuden vaateesta. Hän näkee tunnustamisen historiallisena perinteenä, jolla on kaksi muotoa:

> Kun ajattelen tunnustamista, kaksi asiaa tulee mieleen. Heiluva valo ja pamppu – tunnustuksen puristaminen kiinniotetulta. Tunnusta, tunnusta! Tai noitavaino. Tai oikeudenkäynnit. Tunnustaminen tarkoittaa, että joku ulkopuolinen yrittää hakata jotain ulos sinusta. Sinut on vangittu. He yrittävät saada sinut myöntämään jotain, saada sinut nöyryyttämään ja halventamaan itseäsi, saada sinut asettamaan itsesi huonoon asemaan. Sitten toisaalta löytyy katolilaisuuden vapaaehtoinen tunnustaminen, menet sinne ikkunalle ja puhut papille, kuinka sinulla on seksuaalisia fantasioita, ja hän runkkaa ikkunan toisella puolella. Siinä ovat kaksi tuntemaani tunnustamisen muotoa – vapaaehtoinen ja pakotettu – ja *minä en tunnusta*.[19]

Tunnustuksellisuus onkin toki eri asia kuin omaelämäkerrallisuus. Laulut voivat olla monin eri tavoin omaelämäkerrallisia tai elettyä elämää sivuavia, ilman että niihin liittyisi millään tavalla tunnustuksellisuutta, joka viittaa tekijän aktiiviseen haluun kertoa sisimmästä itsestä jotain. Mitchell kytkee tunnustuksellisuuden vahvasti uskonnollisuuteen ja painottaa

19 Mercer 2009, 42–43. "When I think of confession, two things come to mind. The swinging light and the billy club – trying to get a confession out of somebody that's been captured. Confess, confess! Or a witch hunt. Or trials. Confession is somebody trying to beat something out of you externally. You're imprisoned. You're captured. They're trying to get you to admit something. To humiliate and degrade yourself and put yourself in a bad position. Then there's the voluntary confession of Catholicism, where you go to this window and you talk to this priest and tell him that you're having sexual fantasies and he's wanking on the other side of the window. That's the only two kinds of confession I know – voluntary and under duress – and *I am not confessing*."

ulkoapäin tulevaa vaatimusta kertoa kaikki, paljastaa itsensä ja totuutensa.[20] Hänen näkemyksessään siihen ei liity minkäänlaista itsereflektion ja vapauttavuuden elementtiä, jotain mitä hän itse hallitsisi.

Asetettaessa rinnakkain kaksi sellaista taiteilijaa ja muusikkoa kuin Mitchell ja Cohen on kiinnostavaa kohdistaa katse myös sukupuoleen. Naistaiteilijan kohdalla tekijyyteen ja tuotannon omaelämäkerrallisuuteen on suhtauduttu toisin kuin miehen. Naispuolisen taiteilijan tuotantoa luetaan herkemmin omaelämäkerrallisena, omaan elämään viittaavana kuin miehen. Näiden lauluntekijöiden kohdalla omaelämäkerrallisuus on ollut kuitenkin läsnä heidän musiikissaan ja muusikoista käydyissä keskusteluissa koko ajan. Tosin vertailu laajempaan kontekstiin on vaikeampaa, koska tällä taiteen alalla suurempaan kuuluisuuteen nousseita naismuusikoita on hyvin paljon vähemmän.

Musiikin ja muistamisen suhde on monisäikeinen. Se liittyy niin laulun kirjoittamiseen ja esittämiseen kuin niihin kulttuurisiin kerrostumiin, jotka tiettyä kappaletta ympäröivät sen jälkeen, kun siitä on tullut osa kulttuurista muistia, yhteistä kulttuurista ainesta. Laulun tekijä, kuten minkä tahansa taiteen tuottaja, joutuu aina pohtimaan suhdettaan yleisöön ja taiteensa luovuttamiseen laajemmalle yleisölle. Lauluille muodostuu oma kulttuurinen ja sosiaalinen historiansa, joka voi erota paljonkin tekijän alkuperäisistä intentioista. Tulkinnat elävät ajassa ja yksityisissä kokemuksissa. Kun taiteellisesta työstä tulee sosiaalista, se pakenee tekijäänsä, siitä tulee loputtomien tulkintojen ja ”kulttuurisen pelin” osa. Tätä voi verrata peiliin katsomiseen. Jokainen heijastus on erilainen, riippuen siitä kuka katsoo ja mistä positiosta.[21]

Kulttuurisen muistin käsitteellistäjinä tunnetut Jan ja Aleida Assman ovat eritelleet muistin erilaisia ulottuvuuksia ja

20 Ks. myös Mercer 2009, 29.

21 Kärki 2019.

tehtäviä kulttuurissamme. Egyptologi Jan Assmanin mukaan muisti jakautuu kommunikatiiviseen ja kulttuuriseen, joista ensimmäinen on luonteeltaan omaelämäkerrallinen ja sosiaalinen, se kiinnittyy elävään, keholliseen muistiin ja lähimenneisyyteen. Kulttuurinen muisti on sen sijaan monumentaalista, hierarkisempaa, muotoillumpaa, ja siinä on kyse myyteistä ja seremonioista – kulttuurin pitkäkestoisesta, pysyvämmästä syvärakenteesta. Aleida Assman on laajentanut käsitystä nostamalla esiin "kollektiivisen muistin" käsitteen, joka eroaa yksilöllisestä muistista lukuisten sosiaalisten kehysten vuoksi. Ne voivat olla ideologisia, poliittisia tai kulttuurisia, ja vaikka ne saattavat olla pitkäkestoisia, ne eivät ole rakenteiltaan pysyviä. Juuri tämä kollektiivisen muistimme eri kehyksissä haastettu ja kiistelty luonne pitää sen elossa.[22] Aleida Assmann onkin enemmän käsitellyt muistin olemusta modernissa yhteiskunnassa ja suhteessa teknisiin innovaatioihin. Esimerkiksi fyysisiä levyjä, kuten Cohenin ja Mitchellin tuotantoa, voi pitää kulttuurisen perinnön säilyttäjinä, muistin ja luovuuden säiliöinä.

Kommunikatiivisen muistin voi siis liittää musiikin esiintymiseen ja levytyksiin, tosin jotkut levyt ja kulttuurisesti ikoniseen asemaan päätyneet esiintymiset voisivat sijoittua myös kulttuurisen muistin sisään. Rock-kulttuuri siirtyy jo museoihin. Puhutaan kanonisoidusta musiikista ja kanonisoiduista taiteilijoista – on kuitenkin syytä muistaa myös institutionalisoitumiseen ja taiteilijan kanonisoimiseen liittyvät valtamekanismit. On tärkeä kysyä, keillä on ollut mahdollisuus päästä ääneen, levyttää, esiintyä, tehdä isoja lavakeikkoja, yltää kansainvälisille markkinoille ja keillä on ollut valta päättää tästä kaikesta.

Mitchellin ja Cohenin suhteen voidaan puhua heidän merkittävästä, jopa kanonisoidusta asemastaan länsimaisessa populaarimusiikin lyhyessä historiassa. Monet heidän kappaleensa ovat useiden versioiden, uudelleenlevytysten ja cover-versioiden

22 Jan Assman 2008; Aleida Assman 2010, 35, 37, 41–44; 2011.

jäljiltä syöpyneet osaksi kollektiivista muistia. Lauluntekijyyden kirjallistumisesta ja sen kanonisaatiosta kertoo myös Bob Dylanin vuonna 2016 saama kirjallisuuden Nobel-palkinto, joka toi populaarimusiikin lyriikat osaksi institutionalisoitunutta korkeakirjallisuutta. Kirjoittamisen ja kirjailijuuden tutkimisen kannalta ne ovatkin kiehtova tutkimuskohde, jossa musiikin ja performatiivisuuden lisäulottuvuus tuo tulkintaan lisää kerroksia.

Kumpikaan kohteena olevista laulajista ei ole julistanut teostensa omaelämäkerrallisuutta tai tunnustuksellisuutta, vaan puhunut siitä verhotusti ja kerrostuneesti. On kuulijan ja lukijan valinta, miten hän lauluja tulkitsee. Cohenin ja Mitchellin lauluntekijyyteen liittyvä tarinallisuus on kiehtovaa. Se avautuu aina uusilla tavoilla suhteessa kunkin kuulijan omaan elämänhistoriaan.

Lähteet

Assmann, Aleida 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Assmann, Aleida 2010. Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. Teoksessa *Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Toimittaneet K. Tilmans, F. van Vree & Jay Winter. Amsterdam: Amsterdam University Press. 35–50.

Assmann, Jan 2008. Communicative and Cultural Memory. Teoksessa *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Toimittaneet Astrid Erll & A. Nünning. Berlin: Walter de Gruyter. 109–118.

Cohen, Leonard 1975. *The Best of Leonard Cohen*. Columbia Records.

Cohen, Leonard 2007. *Songs of Love and Hate*. Alkuperäinen 1971. Sony BMG Music Enterntainment.

Crowe, Cameron 1979. Joni Mitchell Defends Herself. *Rolling Stone* 7/1979. https://www.rollingstone.com/music/news/joni-mitchell-defends-herself-19790726. (Linkki avattu 14.9.2020.)

DeCurtis, Anthony 2007. Levynkansiteksti albumille Leonard Cohen, *The Songs of Love and Hate*. Remaster. Columbia Records.

Hilburn, Robert 1996. Both Sides, Later. *Los Angeles Times*, 8.12.1996. http://articles.latimes.com/print/1996-12-08/entertainment/ca-6804_1_early-songs. (Linkki avattu 14.9.2020.)

Jackson, Anna 2016. The Verse biography: Introduction. *Biography* 39 (1), iii–xvi.

Karppinen, Anne 2016. *The songs of Joni Mitchell. Gender, performance and agency*. London and New York: Routledge.

Kosonen, Päivi 2007. *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Atena.

Kosonen, Päivi 2016. Moderni omaelämäkerrallisuus & itsen kertomisen muodot. *niin&näin* 3/2016.

Kärki, Kimi 2014. *Rakennettu areenatähteys. Rock-konsertti globalisoituvana mediaspektaakkelina 1965–2013*. Akateeminen väitöskirja. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C, osa 397.

Kärki, Kimi 2019. Confessions of Metal and Folk: Remembering and Contextualizing the Creative Process. Teoksessa *Music, Memory and Memoir*. Toimittaneet Robert Edgar, Fraser Mann & Helen Pleasance. London: Bloomsbury. 223–239.

Larsson, Lisbeth 2001. *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*. Stockholm: Nordstedts.

Lejeune, Philippe 1989. *On autobiography*. Toimittanut Paul John Eakin. Englanniksi kääntänyt Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Leskelä-Kärki, Maarit 2017. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Helsinki: Avain.

Mercer, Michell 2009. *Will You Take Me As I Am: Joni Mitchell's Blue Period*. New York: Free Press.

Mitchell, Joni 1971. *Blue*. Warner Bros Records.

O'Brien, Karen 2001. *Joni Mitchell. Shadows and light. The definitive biography*. London: Virgin books.

Simmons, Sylvie 2014. *I'm Your Man. Leonard Cohenin elämä*. Suomentanut Jouni Jussila. Turku: Sammakko.

Stanley, Liz 1992. *The auto/biographical I. The theory and practise of feminist auto/biography*. Manchester and London: Manchester University Press.

Strachan, R. & M. Leonard 2003. Singer-Songwriter. Teoksessa *Continuum Encyclopedia of the Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*. Toimittaneet J. Shepard, D. Horn, D. Laing, P. Oliver ja P. Wicke. London & New York: Continuum. 198–202.

Välimäki, Susanna 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere University Press, Tampere.

Kilistys

Janne Palkisto

Susanna Välimäki ohjaa keittiössä

Tutkimustyötä nestemäisten lähteiden kanssa

Työlään tutkija-arjen vastapainona Susanna Välimäki rakastaa ruokaa, juomaa ja ihmisten kutsumista kaupunkikotiinsa. Susannan kekkerit niin kotona kuin keilaradoilla syntyvät usein spontaanisti. Hänen jääkaapissaan on aina kolme pulloa kuohuviiniä siltä varalta, että joku tutkimuspäivä, seminaari tai yhdistyksen kokous saavuttaa loppuessaan niin pakahduttavan täyttymyksen tunteen, että sen voi laukaista vain julkea korkin poksahdus. Olen nähnyt hänen luonaan kahvittelijoita niin paljon, että arkimukit loppuvat kesken. Onneksi kaapit ovat täynnä kauniita antiikkiastioita, osa perittyjä, osa hankittuja, ja niiden notkuvista pinoista löytää myös kahvikuppeja asetteineen.

Ruoka ja siihen liittyvät kulttuuriset toiminnot ovat vallanneet niin suuren osan Susannan ajattelusta, että hän on päätynyt tarkastelemaan sen kautta jopa omaa erikoisalaansa, musiikkia. *Syötävät sävelet* -nimiset hankkeet kulkivat Susannan elämässä monen vuoden ajan. Silloin syntyivät samanniminen blogi (2015–2017), esitelmäsarja Turun filharmonisen orkesterin konserttien yhteyteen (2017), tietokirja (*Syötävät sävelet,* Kirjapaja 2017) sekä kaksi kautta radio- ja tv-sarjaa (Yle

2017–2018), joissa Susanna esiintyi tämän artikkelin kirjoittajan kanssa.[1]

Syötävien sävelten tutkimus- ja kirjoitustyön aikana Susanna on tutkinut, mitä säveltäjät söivät, mistä ruoista he pitivät, miten heidän työpäivänsä jäsentyi ruokailuaikojen mukaan ja minkälainen ruoan ja musiikin suhde ylipäätään on ja voi olla. Susanna havaitsi, miten ruoan kautta voi vaivattomasti puhua säveltäjien arjesta ja samalla musiikin aistillisuudesta. Ääni ja maku ovat samankaltaisia aistikokemuksia, koska ne molemmat vaikuttavat suoraan sekä ruumiiseen että intellektiin. Kuvailemme musiikkia usein samalla tavoin kuin ruokaa ja juomaa. Englantilais-kanadalainen koomikko Anna Russell (1911–2006) vertasi Lied-laulajia juustoihin: ”Mitä vanhempia ja homehtuneempia, sitä parempia”[2]. Ruoanlaiton äänet voivat rytmeineen ja sointeineen tarjota materiaalia jopa musiikkikokemuksen syntymiseen. Monia ruoaksi kelpaavia aineita, kuten kookospähkinöitä, sisäelimiä tai kasvinosia on käytetty soittimien rakennusaineina.

Lähteinä Susanna kävi läpi suuren määrän historiallista aineistoa, kuten vanhoja keittokirjoja, kirjeitä ja muistelmia. Hän on suurenmoisen kiinnostunut myös vanhoista työtavoista, kuten leivonta-alustan pesusta sitruunavedellä tai paistoajan mittaamisesta lukemalla tietty määrä rukouksia (hän osaa *Ave Marian* italiaksi ulkoa). Itse tekemänsä jäätelön Susanna olisi halunnut jäähdyttää järvestä kiskotulla jäällä, joka suveen saakka on säilötty maan alla sahanpurussa ja joka käyttöön otettaessa pitää voimallisesti rautanaulan ja vasaran avulla murskata. Järven ja sahanpurun jouduimme korvaamaan kraanavedellä ja pakastimella, mutta murskaaminen tehtiin perinteisin menetelmin. Suurta huolellisuutta Susanna

1 Ohjelmasarjan nimi on kuuntelijoiden ja katsojien mielissä saanut uusia muotoja. Olen kuullut ainakin muunnelmat ”Maistuvat musiikit” ja ”Soivat sävelet”. Kiitän Eeva Lehtoa tämän seikan huomioimisesta.

2 Anna Russell – Crown Princess of Musical Parody 2007 [1964].

Kuva 1. Susanna Välimäki Syötävät sävelet -ohjelman kuvauksissa. Kuvalähde: Janne Palkisto / YLE.

osoittaa myös vanhain muonatarpeitten hankinnassa. Aito karvasmanteliöljy, muskottipähkinä ja musta tryffelisieni kilpailivat aistiemme huomiosta morttelin hyristessä. ”Teolliset, laimennetut versiot” ovat hänelle kauhistus.[3]

Susannan ehtymätön vieraanvaraisuus pitojen emäntänä ja isäntänä on laajojen piirien tiedossa. Sen sijaan hänen toimintansa keittiön oven toisella puolen, jään vielä odottaessa murskautumistaan, on jäänyt tutkimuksessa vähemmälle käsittelylle. Lähdemateriaalia tämän toisen puolen ruotimiseen tarjoavat Susannan monet radio- ja tv-esiintymiset keittiöpäällikkönä sekä kirjoittajan omat kokemukset hänen apulaisenaan. Tämän kirjoituksen tarkoituksena on katsoa tutkija Susanna Välimäen luonnekuvaa ja tutkimuksia ruoan parissa toimijana,

3 Huomautettakoon kuitenkin vanhasta työtavasta, jota Susanna ei tunne omakseen: viinikiven käyttäminen kohotusaineena.

samalla tavalla kuin hän on omissa tutkimuksissaan tarkastellut säveltäjien persoonaa heidän keittotaitojensa tai ruokamieltymystensä kautta. Susannan toiminnan analyysia täydentävät sekä hänen omat julkaisunsa että hänen elämäänsä jollain tapaa liittyvät tekstikatkelmat. On tarpeellista luoda moniaistinen, ihmisen käyttäytymistä useasta eri näkökulmasta lähestyvä analyysi, johon kaupunkikeittiön nipsuen syttyvä kaasuliesi antaa uuden valotuksen.

Allegro guerriero

”Hei nyt toimitaan nopeasti, ollaan suffragetteja eikä tollaisia vätyksiä!” Susanna komentaa, kun erottelen keltuaisia. Tekeillä on taistelusalaatti, suffragettisalaatti, jonka väritys vihreä-valkoinen-violetti noudattaa suffragettien tunnusvärejä: vihreä on toivo, valkoinen puhtaus ja violetti aatteen jalous. Värien englanninkielisten sanojen alkukirjaimista muodostuu Susannan sanomana slogan ”giv vimin vout”, eli ”antakaa naisille äänioikeus”.

Käynnissä on Susannan kotikeittiön ensimmäinen maailmansota eli ensimmäinen medioitunut sota, jota ihmiset saattoivat radion ja tv:n välityksellä seurata ja joka median vaikutuksesta elää voimakkaina kuvina ja kertomuksina yhteisöllisessä tajunnassamme. Ohjelmien ruoanlaiton äänet ovat aitoja, toisin kuin esimerkiksi elokuvassa *Ilmestyskirja. Nyt* kuultu helikopterin ääni, joka tuotettiin pyörittämällä metallista kettinkiä paperikassia vasten.[4]

Jos en olisi opetellut suffragettisalaatin tunnusvärejä, Susanna olisi hakannut ikkunani säpäleiksi toffeevasaralla. ”Jatketaan”, Susanna jatkaa, ”heti kun sä oot taas putsannu itses”, kun pesen käsiäni kananmunankeltuaisesta. Ohjeet ovat väliin

4 Välimäki 2008, 241.

Kuva 2. Susanna Välimäki Syötävät sävelet -ohjelman kuvauksissa Hvitträskin kotimuseossa. Kuvalähde: Janne Palkisto / YLE.

ristiriitaisia: ”Kolme tasamittaa”, mutta ”hyppysellinen suolaa”. ”Sä voisit vähän reippaampi olla kyllä!”

Säveltäjä Ethel Smythiin (1858–1944) liittyviä ruokia laittamalla ymmärrän hänen, siis Smythin, suuren panoksen taistelussa naisten äänioikeuden puolesta. Nämä suffragetit (engl. *suffrage*, äänioikeus) tienasivat 1900-luvun alussa rahaa muun muassa keittokirjoja myymällä ja leipoivat kokoontumisiinsa suffragettikakkuja. Salaattiin käytettävän kokoospähkinän avaaminen on minulle vaikeaa, mutta kuinka vaikeaa olikaan taistelu paremman maailman puolesta! Kookospähkinä lohkeaa ja Susanna huutaa: ”Praams, kriik, tsaikovski!” – he kuuluivat Ethel Smythin piiriin, mutta Smythin hienoja teoksia syrjitään edelleen konserttiohjelmissa. Vahvistettuja tietoja ei ole, mutta oletettavasti Smyth tunsi myös merkittävät suomalaissäveltäjät Agnes Tschetschulinin (1859–1942) ja Ida Mobergin (1859–1947) samojen opettajien ja englantilaisten sekä saksalaisten tuttavuuksien kautta.

Joskus käy niin, että ruokaa laittaessaan Susanna uppoutuu omiin ajatuksiinsa. Oudon hiljaisuuden katkaisevat hänen huuliltaan putoavat sanat: ”Ja. Kerma.” Apulainen ei tiedä mistä on kyse, eikä rohkene pyytää ohjeelle tarkennusta viimeinkin rauhoittuneen tunnelman uudelleen rikkomiseksi. On aselepo. Se katkeaa munakellon pirinään.

”Kahdeksan kananmunaa. Vatkaa!” – ”Mihin nää kuoret laitetaan?” – ”Vatkaa nyt kahdeksan kananmunaa.”

Syötävien sävelten äänikokonaisuuden voi tulkita useiksi eri diskursseiksi, jotka rakentavat merkityksiä paitsi yhdessä, myös itsenäisesti. Erikseen tarkasteltuina toimintamme vaikuttaa ristiriitaiselta. Silti sekä Susannan että minun päämäärä on sama: saada ruoat valmiiksi, tyydyttää näläntunne ja lopettaa koko radionauhoitus, jotta pääsisimme kotiin. Vaikka Smyth-jaksoa leimaa taistelu, tulee sen suuremmasta, toimintaa syvältä ylläpitävästä voimasta mieleen sodanvastaisuus. Kehottamalla minua rikkomaan kahdeksan kananmunaa Susannan diskurssi

on hajottavaa, mutta sen pitempi ajallinen fokus on uutta rakentava. Kuori on rikottava, keltuaiset ja valkuaiset eroteltava, erikseen vatkattava ja uudelleen yhdistettävä. Erotelluista aineksista ja munankuorista syntyy uusi maailma. *Anzion taistelu* -elokuvan lopussa kuultava lausahdus ”ihmiskunnan historiassa mikään ei muutu paitsi univormut ja kulkuneuvot” on hetken ajan valetta.[5] Naiset saivat kuin saivatkin äänioikeuden – myös Britanniassa.

Ilman päämäärää

Saan istahtaa keittiön ulkopuolelle, mukavammalle istuimelle, tutkimaan kuulotorvia ja vanhoja kirjoja. Susanna on rauhoittunut. Hän on sävyisä tilanteissa, joissa ei käytetä kiliseviä, kylmäpintaisia tai teräviä tutkimusvälineitä.

Laitamme Beethovenin lohturuokaa, juustomakaronia, jonka syömiseen ei tarvita hampaita. En jaa Susannan käsitystä saksalaisen sinfoniamusiikin rasvaisuudesta, mutta huomauttaessani asiasta hän vain jatkaa kauhan pyöritystä. ”Siitä pitäis saada tasainen siitä taikinasta”, hän sanoo.

Susanna sammuttaa keittiöstä valot. Siirrymme pimeään nunnankammioon, jossa sormeilemme taikinasta pikkuleipiä keskiajan loistavimman älykön, Hildegard Bingeniläisen tapaan. Yritän Susannan rohkaisemana haltioitua. Hildegardin käyttämien mausteiden nuuhkimisen pitäisi tyhjentää mieli. ”Haisee kuin kivikirkko tai vanha luostari”, hän sanoo. ”Haju on tila. Sekä mielentila että konkreettinen tila.” Paistuessaan keksit näyttävät leijuvan uunissa.

Hildegard Bingeniläisen lääkepaistosten äärellä Susanna huomauttaa, miten päämääräsuuntautunutta, tuloksiin ja suorituksiin pyrkivää nykyajan ajattelu on. Hildegardin musiikki perustuu erilaiseen suhtautumiseen. Siinä ”leijutaan, pysytään

5 Vrt. Välimäki 2008, 54-56.

ja tyhjennytään". "Voi kokea harmoniaa ja sopusointua muiden kanssa."

Beethovenin musiikkia voi kai pitää esimerkkinä modernista länsimaisesta päämääräsuuntautuneisuudesta: teoksesta, joka tulee joksikin. Yksinkertaisimmillaan tämän voi havaita koko sinfonian kestoisessa muutoksessa mollista duuriin. Beethovenin ruokamieltymykset olivat kuitenkin tälle ihanteelle vastakkaisia, sillä hänen ateriaviikkonsa ei noudatellut minkäänlaista sinfonista dramaturgiaa, kuten etenemistä arkipäivien keitoista sunnuntain paistiin. Ei, sillä Beethoven söi jatkuvasti samoja ruokia, kuten pottukalaa, leipäkeittoa tai juustomakaronia. Beethovenin ruokailu ei ollut pyhyyttä tavoittelevaa arjen kestämistä tai joksikin tulemista.

Vaikka tutkimuskohteena oleva ruokalaji, kuten pottukala, ei itsessään muuttuisikaan, voi kokemus siitä silti muuttua. Esimerkiksi tästä tarjoan pullollisen Benediktiinilikööriä, Alma Mahleria käsittelevän jakson maailmanseerumia. DOM-munkkiliköörin ensimmäinen siemaus aiheuttaa suussa "rekyylin", mutta sen jälkeiset siemaukset eivät tunnu samalta kuin ensimmäinen. "Siinä on koko elämäsi muistot nestemäisesti", Susanna sanoo. "Viipuri ja menetetty Karjala. Vuodenkierto. Elämänkierto. Viaton alku: hunaja. Sitten joulu, kaneli, mirhami, itämaan tietäjät. Sahrami. Sitten juhannus, keskikesä. Minttu, vaarallinen väinönputki. Syksy, ihmisen ehtoo. Kataja, mänty. Manteli, sadonkorjuu."

Itse lähdeaineisto, munkkiliköori, muuttaa havainnoitsijaa. Subjekti muuttuu tutkimuksen edetessä niin, että alun pistimenterävä Viipuri on muisto vain, kun lehdet jo putoavat ja *Damenkapelle* soittaa hitaan valssin.

Psykoanalyyttinen lähestymistapa ei ole vakiintunut osaksi musiikintutkimusta samalla tavoin kuin muuta humanioraa.[6] Sen peruskysymykset, kuten subjektistrategiat, synnyttävät

6 Välimäki 2002, 15–16.

tärkeän kysymyksen: onko tutkimuksen alussa esitelty *minä* enää sama tutkimuksen lopussa?

Kysymys muuttuu vieläkin monimutkaisemmaksi musiikillisen gastronomian kohdalla. Ruokaa laittaessamme operoi meidän kahden lisäksi myös kolmas subjekti: ruoka-aines. Hellalla, uunissa, pakkasessa muotoaan muuttava ruoka on januskasvoinen ilveilijä, jonka käyttö tutkimuksen lähteenä vuoroin laskee, vuoroin nostaa verensokeria. Susannan ja minun subjektit yrittävät parhaansa mukaan ohjata ainesten metamorfoosia, mutta emme koskaan täysin onnistu siinä. Yritämme saada Syrinksin kiinni, mutta se pakenee rantakaislikkoon ja muuttuu ruo'oksi. Istumme kaipauksessamme pianon ääreen ja alamme soittaa syksyä ja Tšaikovskia.

Keskiaikajakson tunnelmasta tulee pimeyden takia riitaisa. Susanna nimeää sen ”Kireäksi keskiajaksi”. Sytytämme valot ja näemme taas toisemme.

Sukupuoliroolien ongelma

Pianisti-säveltäjä Clara Schumannin keittokirja *Neues einfaches Kochbuch für bürgerliche Haushaltungen,* (”Uusi ja helppo keittokirja kansalaisten kotitalouksille”, ei suomennettu, 1829), on käyttämättömän näköinen. Clara sai sen joululahjaksi 1839 kihlatultaan, eräältä sairastelevalta pianistilta omistuskirjoituksella ”omalle kotirouvalleni”. Kun he myöhemmin menivät naimisiin, Clara ei edelleenkään keskittänyt elämäänsä keittiöön, vaan yhä suurenevan perheen ruokinnasta vastasi palvelija, ja myöhemmin vanhin tytär Marie. Näin Clara Schumannin muusikonura ei päättynyt avioliittoon, niin kuin monella muulla naisella, vaan hän saattoi jatkaa konserttikiertueitaan ja päivittäisiä asteikkoharjoituksiaan.

Yksilöt toteuttavat usein kivuliaasti heille yhteisössä määriteltyä roolia. Esimerkiksi Pyhä Birma -kissanaaraat ovat

aavistuksen omapäisempiä, eivätkä välttämättä niin sylissä viihtyviä. Leikatuista uroksista puolestaan sanotaan, että ne ovat mammanpoikia.[7]

”Ohjelman alusta lähtien olen ihmetellyt Susanna Välimäen roolia ohjelmassa”, kirjoittaa radionkuuntelija. ”Hän esittää besserwisser-monologia ohjelmassa. […] Onko tässä kyse työpaikkakiusaamisesta? Sellaiseen puuttuminen on esimiehen lakisääteinen velvollisuus.”

Syötävissä sävelissä Susanna ottaa naiselle edelleen vaikeasti ymmärrettävän paikan tilanteen johtajana ja asiantuntijana. ”Kun vatkataan, niin tämä suurenee ihan valtavasti tämä kerma. Tilavuudeltaan”, Susanna kertoo. ”Letut on siis erilaisia tietenkin eri maissa ja eri aikoina. Plinsen on saksilainen juttu”, hän jatkaa.

Ylelle tulevasta yleisöpalautteesta saimme tietoa yhteiskunnassa vallitsevista valtarakenteista, eli siitä, ”keiden ääniä yhteiskunnassa kuunnellaan ja keiden vaimennetaan”.[8] Keittiössä toimiminen ja tutkimustiedon suurelle yleisölle jakaminen ovat tuottaneet Susannan kaltaiselle, aktivistisesti suuntautuneelle tutkijalle tärkeää tietoa yleisesti ymmärretyistä valtamekanismeista. Niiden tunteminen on edellytys niiden muuttamiseen.

Lisämausteen Susannan diskurssiin tuo häpeilemätön Turun murteen ja puhekielisyyksien käyttäminen, joka on monen mielessä hankalasti yhteensovitettavissa hänen asiantuntijaroolinsa kanssa. Epäsovinnaisella tavalla puhuvia naisia on aina vieroksuttu, kuten Clara Schumannia, jota kiusattiin siitä, että hän käytti lallattavaa saksin murretta. Pyhä Birma taas ei ole kovin äänekäs kissa, vaan se ilmaisee närkästystään niin

7 Pyhä Birman kissa ry, s.a. Tästä ominaisuudesta on silti tunnettuja poikkeuksia, kuten Helsingin Herttoniemessä asuva Hilla, joka viihtyy sylissä ja ääntelee öisin kovaäänisesti.

8 Välimäki 2018, 24.

kutsutulla birmayskällä, joka on yhdistelmä syvältä kumpuavaa tukahdutettua, lyhyttä murinaa ja haukotusta.

”Mä voin leikata tämän niin sitten mä olen tehnyt yhden jutun tänään”, sanoo Susanna avatessaan voipakettia. ”Sä voit ehkä sen sitten pienentää ja sulattaa.”

Susannan ja minun yhteistyötä ruokien valmistamisessa voi lähestyä myös klassisen sonaattimuodon ilmentymänä. Häiritseekö kuuntelijoita se, että ohjelman pääteeman kehittelyineen esittelee nainen, Susanna, joka myös lopussa ”voittaa” ruoan tultua onnistuneesti valmiiksi? Vertailukohdaksi voi ottaa Jean Sibeliuksen *Kyllikki*-pianosarjan viimeisen osan, joka on Susannan mukaan vahvasti feminiinisesti värittynyt, eikä sen feminiinisyyttä vaimenneta, mistä syystä se on ”herranarratiivisen kuuntelun kannalta ilmeisen hermostuttava”.[9] *Kyllikin* feminiiniset piirteet, kuten keveys, monotemaattisuus tai ei-kehittelevä käsittäminen eivät kuitenkaan sovi kuvailemaan Susannan toimintaa ohjelmassa. Pikemmin Susanna edustaa tasajakoista maskuliinia esitellessään pääteeman kehittelyineen. Muistan katsoneeni Susannaa puvustettuna kukkaseppeleeseen ja kolttuun Alma Mahler -jaksoa varten Hvitträskissä. Susanna näytti oikeastaan mieheltä, joka oli puettu naiseksi, koska hän pyrkii tummalla arkipukeutumisellaan yleensä tavoittelemaan jonkinlaista androgyynisyyden tuntua. Kyllikki-pianosarjan feminiiniset piirteet sopivatkin paremmin minuun kuin Susannaan. *Syötävät sävelet* on siis tavanomainen sonaattimuoto, mutta sen rooleissa on tapahtunut vaihdos. Tällainen normatiivisten sukupuoliroolien vastainen toiminta aiheuttaa joissakin kuuntelijoissa ja katsojissa stressiä, koska Susanna toimii ikään kuin miehen lailla, kun taas minä miehen äänelläni edustankin tanssillista ja pehmeää feminiiniä.

Ohjelman perinteinen kertomuksellisuus ei sinänsä ole uhattuna, vaan sitä kehystävät selkeästi alku, keskikohta ja loppu.

9 Välimäki 2001, 43.

Ruoanlaiton epistemologinen stressi

Syötävät sävelet muistuttaa vahvasti tiedon situationaalisuudesta, eli siitä, miten vasta jotakin tehdessä tai oikeassa paikassa tehtynä voi saada uutta tietoa jostakin asiasta. Silti ohjelmia, joissa laitetaan ruokaa, on pidetty vähäarvoisempina kuin perinteisiä kulttuuriohjelmia, joissa asiantuntijarooliin määritellyt miehet puhuvat kulttuurin ilmiöistä aistikokemuksista riisutuissa studiomaisissa tiloissa. Ruokaohjelmat eivät yllä palkintosijoille media-alan katselmuksissa tai kilpailuissa. Niitä katsotaan ja kuunnellaan, mutta niillä on rasitteenaan arkeen ja feminiiniin elintilaan liittyvä ulottuvuus. Ne eivät ole median sinfoniamusiikkia, joka tarjoaisi mahdollisuuksia kontemplaatioon tuonpuoleisen ideamaailman parissa vaan liiaksi käsiin ja muuhun ruumiiseen liittyvää ”salonkitaidetta”.

Ruoanlaitto ja keittiön taide väheksyttynä kulttuurinmuotona muistuttaa lyhyiden pianokappaleiden asemaa länsimaisen taidemusiikin kaanonissa. Esimerkiksi Jean Sibeliuksen pianoteosten merkitystä hänen sävellystuotantonsa osana on vuosikymmenten ajan mitätöity. Tämä siitä huolimatta, että niillä on ollut merkittävä joukko puolustajia. Susanna Välimäen[10] lisäksi koko Erik Tawaststjernan ja Gitta Henningin sekä Tytti Oukarin loppuunsaattama suurtyö Jean Sibeliuksen elämäkerran[11] parissa syntyi Tawaststjernan tuntemasta innostuksesta alun perin Sibeliuksen pianomusiikkiin.

”Herttinen sentään, nyt me unohdettiin toi VANILJATANKO [huutaen] sieltä!!! Kakku takas.” Uuni aukaistaan, mutta suffragettikakun taikina on vaarassa valua pois huonosti suljetun irtopohjan ja vuoan reunan välistä. On työnnettävä kakku varovasti takaisin uuniin ja toivottava että ulosvaluminen loppuu taikinan kypsyessä. Koska uuninluukku avattiin, valmiista

10 Välimäki 2001.

11 Tawaststjerna 1965–1989.

Kuva 3. Susanna Välimäki Syötävät sävelet -ohjelman kuvauksissa. Kuvalähde: Janne Palkisto / YLE.

kakusta tulee ”likilaskuinen”, eikä siinä ole vaniljaa. Kakkua syödessään Susanna mutisee ”tehään uus”.

Kulttuurihistoriallisen tutkimuksen lähdeaineistona ruoka on erityislaatuinen, koska se on herkästi muuttuvainen, sinfonian esityksen tapaan joka kerta erilainen. Ruokaa tutkivilla ja aineistona käyttävillä on silti jokin yhteinen ymmärrys siitä, missä rajoissa lähdemateriaalin on sallittu muuttuvan. *Syötävissä sävelissä* emme tutkineet ruoan partituuria eli reseptejä, vaan sekä ruoanlaiton prosessia että valmista ruokaa eli reseptin käytäntöä, ruoan ”soittamista” valmiiksi. Tämä lähdeaineiston muuttuvaisuus aiheuttaa epistemologisen stressin sekä Susannassa että minussa. Susanna reagoi stressiin nopeuttamalla toimintaansa ja hakemalla yhteyttä minuun, minä välttelemällä, vetäytymällä ja hidastelemalla.

Samankaltaisia ongelmia lähdemateriaalin muutoksen kanssa on kokenut musiikintutkija Susanna Leijonhufvud käyttäessään tutkimuslähteenä Spotifyn kaltaisia striimauspalveluja,

joiden käyttöliittymä muuttuu jatkuvasti.[12] Musiikkitallenteisiin tehdään myös laadullisia muutoksia, kun niitä julkaistaan eri alustoilla. Väitöskirjassaan Spotifyn ja muiden striimauspalvelujen kohdalla Leijonhufvud on päätynyt käyttämään niistä nimitystä *liquid sources*, eli nestemäiset lähteet, mikä sopii kuvaamaan myös alati liikkuvia ja muotoaan muuttavia ruoka-aineita. Hän on kirjoittanut väitöskirjansa alkulehdelle, ennen sisällysluetteloa, motoksi: ”By the time you read this, things have already changed!”[13]

Ruoka-ainesten käyttöön lähteenä liittyy myös niiden peruuttamattomuus: noin 70:ssä celsiusasteessa kananmunan proteiinit ovat kokonaan hyytyneet, eli muuttuneet liukoisesta ei-liukoiseen olomuotoon, eikä tätä tapahtumaa voi millään peruuttaa. Munan hyytyminen on kuin tutkimusaineiston neitsyyden menetys, pieni kuolema, kulkeminen vääjäämättömästi yhteen suuntaan. Se voi olla myös armollinen kuolema, sellainen, jossa munasubjekti viimein lukittaa itsensä tiettyyn muotoon eikä enää hämmennä meitä minkäänlaisella ilkikurisella identiteetinvaihdoksella.

Susannan *Syötävät sävelet* oli merkittävä ohjelma. Se onnistui rikkomaan ja sekoittamaan muun muassa diskurssin, subjektin, sukupuolen ja monta kananmunaa. Se oli kuin Sigurd Frosteruksen ihanteellisesti itselleen sisustama kaupunkihuvila ja sen salonki, jossa sijaitsee ”Baabelin tyylisekoitus”, ja jonka materiaaleissa on oltu ”enemmän kuin vapaamielisiä”.[14] Silti sekoitus on koottu funktionalistisessa hengessä. Myös Susanna sai ruoat joka jakson päätteeksi valmiiksi, eikä siten halunnut kyseenalaistaa modernia länsimaista ihannetta jonkin päämäärän tavoittelusta. Näin Susanna toimii myös tutkijantyössään. Onnea – ja skool!

12 Leijonhufvud 2018.

13 Hetkellä, jolloin luet tätä, asiat ovat jo muuttuneet! Leijonhufvud 2018.

14 Frosterus 1929, 282–283.

Kuva 4. Janne Palkisto ja Susanna Välimäki Syötävät sävelet -ohjelman kuvauksissa. Kuvalähde: Katri Henriksson / YLE.

Lähteet

Anna Russell – Crown Princess of Musical Parody 2007 [1964]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=AGpdGTeTVcU. (Linkki avattu 16.12.2019.)

Frosterus, Sigurd 1929. Kuvia helsinkiläisestä yksityisasunnosta. Teoksessa *Arkkitehtuuri. Kirjoituksia 1901–1953.* Toimittanut Kimmo Sarje, suomentanut Rauno Ekholm. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. 282–287.

Leijonhufvud, Susanna 2018. *Liquid Streaming. The Spotify Way to Music.* Akateeminen väitöskirja. Luleå University of Technology.

Pyhä Birman kissa ry, s.a. http://birma.fi/pyha-birma/. (Linkki avattu 7.1.2020.)

Syötävät sävelet. 2017–2018. Esiintyjät Susanna Välimäki ja Janne Koskinen (nyk. Palkisto), ohjaus Soila Valkama, tuottaja Katri Henriksson, äänisuunnittelu Pentti Männikkö, leikkaus Teemu Kokkonen. Radio- ja tv-ohjelmia. Yle.

Tawaststjerna, Erik 1965–1989. *Jean Sibelius* 1–5. Helsinki: Otava.

Välimäki, Susanna 2001. Subjektistrategioita Sibeliuksen Kyllikissä. *Musiikki* 3–4, 5–50.

Välimäki, Susanna 2002. Psykoanalyyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I. Psykoanalyyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta. *Musiikki* 4, 5–35.

Välimäki, Susanna 2008. *Miten Sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki.* Tampere: Tampere University Press.

Välimäki, Susanna 2017. *Syötävät sävelet. Vieraana säveltäjien pöydissä.* Helsinki: Kirjapaja.

Välimäki, Susanna 2018. Tutkija radiossa ja televisiossa. Miten puhua musiikista ihmisille ja miksi? Teoksessa *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti.* Toimittaneet Susanna Välimäki ja Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry. 27–44.

Välimäki, Susanna 2019. *Prix Europa* -kilpailussa Potsdamissa 10.10.2019 pidetyn esitelmän käsikirjoitus. Julkaisematon.

Yleisöpalautteita ohjelmasta *Syötävät sävelet* vuosilta 2017–2018. Kirjoittajan hallussa.

Kirjoittajat

FD **Kaj Ahlsved** är musikforskare affilierad med Åbo Akademi och Forskningsföreningen Suoni rf. I sin doktorsavhandling (2017) fokuserade han på praktiker relaterade till hur inspelad musik används i samband med idrottsevenemang i Finland. För närvarande forskar han i den finländska idrottens klingande historia. Ahlsved har en lång karriär inom den finlandssvenska musikutbildningen men också som frilansande musikkritiker och kolumnist. Ahlsved är en av Forskningsföreningen Suoni rf:s grundande medlemmar.

FT **Nuppu Koivisto** on 1800-luvun ylirajaiseen musiikkitoimintaan ja musiikin sukupuolihistoriaan erikoistunut kulttuurihistorioitsija. Koivisto väitteli syyskuussa 2019 Helsingin yliopistosta aiheenaan naisten salonkiorkesterikulttuuri. Tällä hetkellä hän työskentelee Taideyliopiston Historiafoorumissa tutkijatohtorina ja työstää yhdessä Susanna Välimäen kanssa tutkimusprojektia 1800-luvun suomalaisista säveltävistä naisista.

Petri Kuljuntausta on äänitaiteen ja elektronisen musiikin dosentti. Hän työskentelee freelance-säveltäjänä, tutkijana ja äänitaiteilijana. Kuljuntausta on julkaissut kolme kirjaa elektronisesta musiikista ja äänitaiteesta. Hän on vieraileva luennoitsija Taideyliopistossa ja Aalto-yliopistossa. Kuljuntaustan yli sata elektronista sävellystä ja ääniteosta on julkaistu Euroopassa, Australiassa, Intiassa ja Yhdysvalloissa ja hän toteuttaa säännöllisesti myös ääni-installaatioita, joista yksi on pysyvä ääni-installaatio *Tempus* Helsingin Musiikkitalossa.

Kimi Kärki on kulttuurihistorioitsija, kulttuuriperinnön tutkimuksen dosentti ja populaarikulttuurin tutkija Turun yliopistosta. Tällä hetkellä hän tutkii puhuvien koneiden ja tekoälyn kulttuurihistoriaa, mutta on julkaissut myös muun muassa

areenakonsertteihin ja muihin teknologisiin spektaakkeleihin, tulevaisuuskuvitteluun, kulttuuriseen muistiin, myyttitutkimukseen ja populaarimusiikin historiaan liittyen. Kärki toimii International Association for the Study of Popular Music (IASPM) ja European Popular Culture Association (EPCA) -järjestöjen hallituksissa sekä on ollut vierailevana tutkijana Institute of Popular Music (IPM, Liverpool) ja Case Western Center for Popular Music Studies (Cleveland) -keskuksissa. Hän on myös useiden yhtyeiden kitaristi ja laulaja-lauluntekijä, joka on julkaissut kymmeniä levytyksiä ja kiertänyt esiintymässä kohta kaksi vuosikymmentä niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissa.

Fil. lisensiaatti **Seija Lappalainen** on erikoistunut Suomen taidemusiikin historiaan ja ortodoksiseen kirkkolauluun. Hän on toiminut yliassistenttina, assistenttina ja tuntiopettajana Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa sekä tutkimusassistenttina Suomen taidemusiikin historian tutkimusprojektissa. Projektin julkaisema *Suomen musiikin historia* -kirjasarja (osat 1–4) palkittiin Tieto-Finlandialla. Seija Lappalaisen teos *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa* sai 1995 Helsingin yliopiston Pacius-palkinnon. Lappalainen on julkaissut lukuisia biografisia tutkimusartikkeleita suomalaisista säveltäjistä. Hän viimeistelee parhaillaan väitöskirjaa Fredrik Paciuksesta. Lappalainen toimii Pacius-seura ry – Paciussällskapet rf:n puheenjohtajana sekä on useiden säveltäjäyhdistysten hallitusten jäsen.

Maarit Leskelä-Kärki on elämänkerronnan tutkimukseen erikoistunut kulttuurihistorian dosentti ja yliopistonlehtori Turun yliopistossa, varajohtaja tutkimuskeskuksessa *SELMA: Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory* sekä tutkimusprojektin ”Uuden etsijät. Esoteerisuus ja uskonnollisuuden murros modernisoituvassa Suomessa, 1880-1940” johtaja. Hän on perehtynyt erityisesti kirjeiden, päiväkirjojen ja elämäkerrallisuuden tutkimukseen sekä kirjoittanut

naisten kirjoittamisen, uskonnollisuuden ja esoteerisuuden kulttuurihistoriasta. Hän on kirjoittanut myös musiikista, elokuvista ja teatterista elämänkerronnan kontekstissa.

Markus Mantere on musiikintutkimuksen dosentti ja musiikinhistorian professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Viime vuosina hän on tutkinut suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa, Tampereen musiikkielämän historiaa sekä pianon ja pianismin historiaa Suomessa. Lähitulevaisuuden tutkimusintressit liittyvät näiden lisäksi mahdollisesti myös koirien musiikilliseen elämään ja kulttuurisiin käytäntöihin.

FT **Sini Mononen** on kriitikko ja musiikintutkija Helsingin yliopistossa. Mononen on väitellyt Turun yliopistosta vuonna 2018 aiheenaan vainoamiselokuvien musiikki. Monosen tutkimusintresseihin kuuluvat taiteidenvälisyys, aktivistinen musiikintutkimus, musiikin ja väkivallan tutkimus sekä yhteiskunnallinen musiikintutkimus. Mononen on yhteistoimittanut teokset *Musiikki muutosvoimana: aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti* (2018, Tutkimusyhdistys Suoni ry; yhdessä Susanna Välimäen kanssa) sekä *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana: kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta* (2020, Tutkimusyhdistys Suoni ry; yhdessä Saijaleena Rantasen ja Susanna Välimäen kanssa). Mononen on Tutkimusyhdistys Suoni ry:n perustajajäsen ja puheenjohtaja.

FM **Janne Palkisto** (ent. Koskinen) on journalisti, musiikintutkija ja klarinetisti, joka valmistelee väitöskirjaa säveltäjäklarinetisti Bernhard Crusellista (1775–1838) Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineeseen. Palkisto on opiskellut Helsingin ja Venetsian yliopistoissa pääaineenaan musiikkitiede. Vuodesta 1997 hän on toiminut Yleisradiossa kuuluttajana, radio- ja tv-toimittajana sekä tuottajana erikoisalanaan klassinen musiikki. Sen ohella hän on kirjoittanut *Antiikki & Design*

-lehteen, Musiikkilehti *Rondoon* ja *Sibikseen*, työskennellyt Helsingin juhlaviikoilla ja Kuhmon Kamarimusiikissa sekä juontanut Tapiola Sinfoniettan, Kymi Sinfoniettan ja erilaisten festivaalien konsertteja.

FT **Inka Rantakallio** on tutkija, musiikkitoimittaja ja DJ. Hän on väitellyt Turun yliopistosta vuonna 2019 aiheenaan suomalaisen rap-musiikin maailmankatsomukset. Rantakallio on tutkijana kiinnostunut erityisesti musiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä sekä feminismistä. Hän on opettanut Turun ja Helsingin yliopistoissa sekä toiminut freelance-toimittajana muun muassa Bassoradiossa, YleX:llä, Rumbassa sekä Tulvassa. Rantakallio toimii nimellä DJ SHY GRL osana FWU-DJ-kollektiivia sekä SOFA rap-duon keikkakokoonpanoa. Rantakallio on Tutkimusyhdistys Suoni ry:n jäsen.

MuT, FM **Saijaleena Rantanen** on musiikin historian tutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on kiinnostunut erityisesti musiikin sosiaalisesta ja poliittisesta käytöstä yhteiskunnassa. Rantasen tämänhetkisiä tutkimusaiheita ovat Viipurin musiikin historia 1900-luvun alussa sekä suomalaissiirtolaisten musiikkikulttuuri Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Neuvosto-Karjalassa 1800-luvun lopusta toiseen maailmansotaan. Rantanen on Tutkimusyhdistys Suoni ry:n perustajajäsen.

Max Ryynänen on visuaalisen kulttuurin teorian vanhempi yliopistolehtori Aalto-yliopistossa ja estetiikan dosentti Helsingin yliopistossa. Hän päätoimittaa lehtiä *The Journal of Somaesthetics* (yhdessä Falk Heinrichin ja Richard Shustermanin kanssa) ja *Popular Inquiry: The Journal of the Aesthetics of Kitsch, Camp and Mass Culture* (yhdessä Jozef Kovalcikin kanssa). Lisää: http://maxryynanen.net

Eero Tarasti toimi Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorina 1984–2016 ja jatkaa työtään emerituksena. Hän on Suomen Semiotiikan Seuran perustaja ja puheenjohtaja vuodesta 1979, sekä Helsingin yliopiston musiikkiseuran HYMSin perustaja ja puheenjohtaja vuodesta 1979. Tarasti on ollut ohjaamassa 150 väitöskirjaa kotimaassa ja ulkomailla. Hän on Indianan (Bloomington), Aix-Marseillen ja Sofian New Bulgarian yliopiston sekä Tallinnan ja Cluj Napocan (Romania) musiikkiakatemioiden kunniatohtori. Tarasti on aikakauslehti *Synteesin* perustaja ja päätoimittaja vuodesta 1982 ja kirjoittaa säännöllisesti musiikkiarvioita amfion.fi-nettisivustolle.

Tanja Tiekso on filosofian tohtori, tutkija, taideteoreetikko, esseisti ja kokeellinen muusikko. Hän on perehtynyt esimerkiksi avantgarden ja kokeellisuuden käsitteisiin, poststrukturalistiseen feminismiin, posthumanistisiin teorioihin, äänitaiteeseen ja uuteen ja kokeelliseen musiikkiin. Tällä hetkellä Tiekso tutkii kuuntelemista ja kokeellista säveltämistä taiteellisessa tutkimusprojektissa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hän on kirjoittanut lukuisia artikkeleita, esseitä ja taidekritiikkejä kansainvälisiin ja kotimaisiin lehtiin ja kokoelmateoksiin, sekä julkaissut kirjan kokeellisesta musiikista ja kääntänyt suomeksi Luigi Russolon *Hälyjen taiteen*. Tiekso toimii myös tuntiopettajana Taideyliopistossa.

FT **Samuli Tiikkaja** on musiikintutkija ja toimittaja. Hänen väitöskirjansa *Paired Opposites: The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices* käsitteli säveltäjä Einojuhani Rautavaaran harmoniakäytäntöjen kehitystä 1940-luvun lopulta 1990-luvun puoliväliin. Tiikkaja on kirjoittanut myös Rautavaaran elämäkerran *Tulisaarna: Einojuhani Rautavaaran elämä ja teokset*, joka oli Tieto-Finlandia-palkintoehdokkaana vuonna 2014. Samuli Tiikkaja työskentelee toimittajana ja musiikkikriitikkona *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimituksessa.

Juha Torvinen on musiikkitieteen dosentti ja toimii yliopistonlehtorina Helsingin yliopiston musiikkitieteessä. Hän on erikoistunut tutkimuksissaan musiikkifilosofiaan, ekomusikologiaan sekä suomalaiseen nykymusiikkiin. Torvinen johtaa aktivistiseen musiikintutkimukseen keskittyvää Musiikintutkijat yhteiskunnassa -hanketta (Koneen Säätiö 2020–2025). Torvisen julkaisuihin kuuluvat muun muassa *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä* (2007, Suomen musiikkitieteellinen seura), *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds* (2019, Routledge; toim. yhdessä Friedlind Riedelin kanssa) ja *Musiikki ja luonto: soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella* (2019, Utukirjat; toim. yhdessä Susanna Välimäen kanssa). Torvinen on Tutkimusyhdistys Suoni ry:n perustajajäsen.

FT, dos. **Heikki Uimonen** toimii kulttuurintutkimuksen professorina (ma) ja projektinjohtajana Itä-Suomen yliopistossa. Hän on julkaissut tieteellisiä artikkeleita ja monografioita sekä toimittanut artikkelikokoelmia yksin ja yhdessä kollegoidensa kanssa muun muassa musiikin kulutuksesta, radiomusiikista, c-kaseteista, taustamusiikista, muuttuvista aistiympäristöistä sekä näiden paikkasidonnaisista kohtaamisista.

Marjaana Virtanen on tutkija ja esittämisen tutkimuksen dosentti Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa. Hänen tutkimuksellisen mielenkiinnon kohteisiinsa kuuluvat esimerkiksi esittämisen etnografinen tutkimus, muusikon toimijuuteen liittyvät kysymykset ja suomalaisen esittävän säveltaiteen historia.

Tutkimusyhdistys Suoni ry:n Acta Musicologica Militantia -sarjan julkaisut 2018–2020

AMM 4 Sini Mononen, Janne Palkisto & Inka Rantakallio (toim.) 2020. Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle.

AMM 3 Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen (toim.) 2020. Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana: Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta.

AMM 2 Susanna Välimäki, Sini Mononen & Kaj Ahlsved (red.) 2019. Musiken som förändringskraft: Manifest för aktivistisk musikforskning.

AMM 1 Sini Mononen & Susanna Välimäki (toim.) 2018. Musiikki muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti.

Acta Musicologica Militantia (suom. ”Taistelevan musiikkitieteen toimituksia”) on Tutkimusyhdistys Suoni ry:n julkaisusarja. Sarjassa julkaistaan aktivistista musiikintutkimusta eli yhteiskuntakriittistä, toiminnallista ja taistelevaa musiikintutkimusta. Ks. https://www.suoni./julkaisut.

Tabula Gratulatoria

Ville O. Aamurusko, Helsinki
Kaj, Anna, Iris och Julius Ahlsved & Läsh, Jakobstad
Anu Ahola, Helsinki
Christel Airas, Helsinki
Antti Alanen, Helsinki
Johannes Brusila, Åbo
Marcus Castrén, Helsinki
Tove Djupsjöbacka, Helsinki
Johanna Eväsoja, Espoo
Emilie Gardberg, Lontoo
Erja ja Hannu Hartala, Tuusula
Liisamaija Hautsalo ja Sune Sved, Helsinki
Leena Heikkilä, Kuusankoski
Benita Heiskanen, Turku
Katri Henriksson, Helsinki
Riikka Hiltunen, Helsinki
Christian Holmqvist, Helsinki
Tomi Huttunen, Helsinki
Harri Hölttä ja Pia Korteala, Helsinki
Kaisa Ilmonen, Turku
Hanna Isolammi, Helsinki
Jukka Isopuro, Espoo
Inkeri Jaakkola, Lahti
Anu Jaantila, Espoo
Hanna Johansson, Helsinki
Päivi Juvonen, Helsinki
Päivi Järviö, Helsinki
Siru Kainulainen, Turku
Juho Kaitajärvi-Tiekso, Helsinki
Kari Kallioniemi, Turku
Anne ja Hannu Kauppala, Helsinki
Annikka Konttori-Gustafsson, Espoo

Katve-Kaisa Kontturi ja Ilona Hongisto, Turku
Samuli Korkalainen, Helsinki
Hanna Korsberg, Helsinki
Pirjo Kukkonen, Helsinki
Petri Kuljuntausta, Helsinki
Vesa ja Sirpa Kurkela, Helsinki
Meri Kytö, Tampere
Antti-Ville Kärjä, Helsinki
Ilpo Lahti ja Mervi Remo-Lahti, Turku
Kari Laitinen, Helsinki
Seija Lappalainen, Helsinki
Anneli Larmo, Turku
Hellevi ja Kai Lassfolk, Espoo
Kaarina ja Johannes Lehtonen, Espoo
Lasse Lehtonen, Tokio
Maarit Leskelä-Kärki ja Kimi Kärki, Turku
Anna Lilja, Helsinki
Esa Lilja, Stavanger
Sanna Linjama-Mannermaa, Turku
Markus Lång, Helsinki
Katri Maasalo, Lohja
Mirka Malmi, Helsinki
Vesa Manninen, Espoo
Kukku Melkas, Helsinki
Annu Mikkonen, Espoo
Maritta ja Kari Mononen, Oulu
Sini Mononen, Helsinki
Veijo Murtomäki, Espoo
Agnes Muskatnuss, Leipzig
Maritza Núñez ja Alfonso Padilla, Lima
Juhani Nuorvala, Helsinki
Mikko Ojanen, Helsinki
Siboné Oroza, Helsinki
Outi Paananen, Helsinki

Janne Palkisto, Helsinki
Ainomaija Pennanen, Ylöjärvi
Sanna Qvick, Turku
Margit Rahkonen, Helsinki
Anna Ramstedt, Amsterdam
Kim Ramstedt, Helsinki
Tuire Ranta-Meyer, Helsinki
Irma Rinne, Helsinki
Elina Roms, Helsinki
Tommi Saalas, Turku
Jutta Seppinen, Helsinki
Elina Seye, Dakar/Helsinki
Riikka Siltanen, Kerava
Takemi Sosa, Helsinki
Eila ja Eero Tarasti, Helsinki
Anne Tarvainen, Orimattila
Milla Tiainen, Turku
Juha Torvinen, Helsinki
Ville Torvinen, Kemi
Jaakko Tuohiniemi, Helsinki
Petri Tuovinen, Espoo
Helena Tyrväinen, Tammisaari
Soila Valkama, Helsinki
Oona Valli, Helsinki
Karoliina Vesa ja Aki Yli-Salomäki, Vantaa
Marjaana Virtanen, Turku
Timo Virtanen, Helsinki
Vilma ja Jukka Välimäki, Turku
Laura Wahlfors, Helsinki
Nina C. Öhman, Helsinki
Finnish Music Quarterly
Helsingin kaupunginorkesteri
Helsingin yliopiston musiikkiseura, HYMS
Helsingin yliopiston musiikkitiede

Helsingin yliopiston musiikkitieteen ainejärjestö Synkooppi ry
Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen kandiohjelma
Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma
Kirjapaja
Laulumusiikin ystävät ry
Loikkaselaiset ry
Pacius-seura ry – Paciussällskapet rf
Rondo Classic
Sibelius-museo (Åbo Akademin säätiö)
Suomen akustisen ekologian seura
Suomen musiikkitieteellinen seura
Suomen Queer-tutkimuksen seura
Suomen Semiotiikan Seura
Suomen Sinfoniaorkesterit ry
Taideyliopiston Historiafoorumi
Turun filharmoninen orkesteri
Turun Torkkelin Kilta ry
Turun yliopiston musiikkitieteen ainejärjestö Tritonus ry
Tutkimusyhdistys Suoni ry
Töölön-Kallion kissaystävälliset tieteentekijät ry
Heidi Partti ja Yhdenvertaisesti säveltäen -hanke, Helsinki

Musiikki on alati muuttuva merkitysten virta – samalla tapaa kuin eletty elämä. Musiikki auttaa meitä käsittelemään tunteitamme, kokemuksiamme ja historiaamme. Musiikki tuo ihmisiä yhteen, se kertoo menneisyydestä ja ennustaa tulevaa.

Musiikki ja merkityksenanto on juhlakirja musiikintutkija Susanna Välimäelle. Välimäki on tehnyt merkittävän uran monipuolisena taiteentutkijana ja kulttuurivaikuttajana.

Kirjan kirjoittajana on Välimäen entisiä oppilaita ja opettajia sekä nykyisiä kollegoita. Artikkelit heijastavat musiikintutkimuksen nykypäivää sekä Välimäen kiinnostuksen kohteita muskottipähkinästä muuttuvan subjektin kautta musiikin tasa-arvokysymyksiin. Kirjassa julkaistavat esseet, katsaukset ja tutkimusartikkelit sisältävät alan uutta tutkimustietoa ja asettavat aiemmin tunnettuja asioita uusiin kehyksiin.

TUTKIMUSYHDISTYS
SUONI
RY