

## Musiikin aatehistoriaa

Huttunen, Matti 2023. *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 22. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 278 s.  
<http://www.urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-285-7>

Musiikin historian ystävien iloksi alan oppihistorian auktoriteetti, Sibelius-Akatemian emeritusprofessori Matti Huttunen on julkaissut kokoelman pienempiä kirjoituksiaan nimellä *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022* (viittaa jatkossa teokseen lyhenteellä MAH). Kolmetoista mukaan valittua tekstiä on teoksessa jaoteltu kolmeen osioon: ”Musiikintutkimuksen oppihistoria”, ”Suomen musiikin historia” ja ”Musiikin filosofia”. Nimikkeet antavat hyvän käsityksen kirjoittajan kiinnostuksista, mutta vieläkin osuvamman kuvan Huttusen tutkijanluonteesta tarjonnee se huomio, että useimmissa teksteissään hän antaa näiden aihepiirien vapaasti risteytyä keskenään. Huttusen tutkijantyössä suomalaisen taidemusiikin historiaa lähestytään musiikintutkimuksen oppihistorian kautta, joka puolestaan kytkeytyy laajempiin musiikin filosofiaa koskeviin keskusteluihin. Tai toisin päin ajatellen: Huttuselle musiikin filosofia paljolti jäsenyy musiikinhistoriankirjoituksen oppihistoriaa ohjaavana voimana, ja näitä yhteyksiä hän vahvimmin hahmottelee suomalaisen taidemusiikin historian kontekstissa.

Huttunen on urallaan kunnostautunut myös taidemusiikin esittämisen historian tutkijana (ks. Huttunen, 2002). Nyt käsillä olevaan antologiaan valitut tekstit kuitenkin näyttävät jo hänen väitöskirjansa edustaman aate- ja oppihistoriallisen linjan johdonmukaisena jatkamisena. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa* (Huttunen 1993) oli urauurtava työ, jossa kirjoittaja paneutui varhaisessa suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa ilmenneisiin musiikkikäsityksiin. Tutkimuksessaan Huttunen käsitteli laajimmin Martin Wegeliuksen (1891; 1892; 1893) rotuopillisia näkemyksiä ja wagnerilaista historianfilosofiaa, Heikki Klemetin (1916; 1926) evolutionistista tonaalisuuden universaalihistoriaa ja suuriin säveltäjiin huipentuvia kehityslinjoja sekä Ilmari Krohnin (1937) muotooppiin sisältyvää klassistista estetiikkaa ja normatiivista historiankäsitystä. Samoja henkilöitä vilisee myös uuden antologian teksteissä. Samalla Huttunen on kuitenkin laajentanut näkökulmiaan niin teoreettisesti kuin ajallisen kontekstin ja aineistolajienkin suhteen. Tutkimusaineistojen suhteen hän on levittänyt toimintakenttäänsä musiikkia koskevan lehtikirjoittelun analyysiin, mikä tulee esiin muun muassa Oskar Merikannon

musiikkikritiikkiä koskevassa ansiokkaassa luvussa. Ajallisessa mielessä Huttusen näköala on laajentunut 1890–1920-luvulta eteenpäin, kohti 1930–1950-lukujen taidemusiikkikulttuuria ja oppihistoriaa. Teoreettisesta laajennuksesta käy esimerkiksi hyödyllinen kirjoitus, jossa käsitellään Krohnin harmoniaopin suhdetta Hugo Riemannin teorioihin. Pyrin seuraavassa valottamaan Huttusen omaa aseoitumista musiikkitieteen oppihistoriaan nostamalla esille hänen tutkijantyönsä keskeisiä aatteellisia painotuksia ja metodisia valintoja.

### MUSIIKINHISTORIAN NÄKYMÄTTÖMÄT VÄITTÄMÄT JA HISTORIAN JÄSENNYS TYYLIKAUSIIN

Aatehistorian sanotaan usein pyrkivän tuomaan esiin sellaisia menneiden aikojen ajattelun piirteitä, jotka ovat muuttuneet meille näkymättömiksi (esim. Whatmore 2016, 5). Huttusen oppihistoria edustaa juuri tällaista näkökulmaa musiikinhistoriankirjoitukseen. Otettakoon tässä esimerkiksi säveltäjä ja musiikkikirjoittaja Sulho Ranta (1901–1960). Väitöskirjassaan Huttunen käsitteli lyhyesti Rannan (1950; 1956) musiikinhistoriallista pääteosta osana Krohn-reseptiota, kun taas antologiasa mainitaan useammin Rannan (1933) aiempi, suppeampi esitys *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Kriittiseen ja teoriatietoiseen musiikinhistoriankirjoitukseen tottunut nykylukija saattaisi toki ihmetellä, mitä kiinnostavaa tällaisessa oppikirjassa meille mahtaa olla. Ranta juoksee läpi länsimaisen taidemusiikin kaanonin toteavaan sävyyn, ilman sellaisia tutkimuksellisia avauksia kuin nykyään voitaisiin toivoa. Huttunen kuitenkin selittää, että Rannan tyylikausijaotteluiden taustalla hämöttää Guido Adlerin (1855–1941) toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), joka Huttusen arvion mukaan ”on yksi nykyaikaiseen musiikinhistorian kirjoitukseen eniten vaikuttaneita – ellei kaikkein eniten vaikuttanut – yksittäinen teos” (MAH, 114). Huttunen pitääkin Rannan ansiona sitä, että hän kirjassaan toi Suomeen adlerilaisen tyylihistoriallisen tarkastelutavan, joka ”on vaikuttanut suuresti suomalaiseen tutkimukseen – ja vaikuttaa yhä tänä päivänä” (MAH, 26).

Toisin sanoen Rannan teoksen oppihistoriallinen merkitys ei niinkään sisälly yksittäisistä musiikillisista ilmiöistä tehtyihin huomioihin vaan koko hänen esityksensä rakenteeseen, jossa länsimainen taidemusiikki jakautuu selkeisiin tyylikausiin. Musiikinhistoriallisen esityksen perustaminen ”adlerilaiseen malliin” (MAH, 114) osoittautuu näin oppihistorialliseksi juonteeksi, jota olemme alkaneet pitää itsensänselvyytenä, niin ettemme ehkä edes huomaa siihen sisältyvän mitään erityistä väittämää. Tyylihistoriallisen näkökulman ottaminen annettuna sisältää kuitenkin rajoittavia piirteitä, joista on hyvä tulla tietoiseksi. Huttunen selittää tätä kirjoituksessaan, joka koskee uuden musiikin kuvaa suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa:

Tyylhistoria on selkeydessään lähes yliverlainen tapa hahmottaa musiikin menneisyyttä. Se etsii kunnianhimoisesti musiikin ja muiden taiteiden välisiä yhteyksiä, mutta nämä yhteydet jäävät useimmiten väljiksi ja estetisoiviksi. Musiikin ja muiden taiteiden välillä nähdään vallitsevan jonkinlainen esteettinen samankaltaisuus, mutta viime kädessä selittäväksi tekijäksi näyttää jäävän epämääräinen ”ajanhenki”, vaikka tätä ei välttämättä mainita nimeltä. Sen sijaan, että löytäisi musiikin, muiden taiteiden ja yhteiskunnan välisiä tarkkoja funktioyhteyksiä, lukija purjehtii musiikin historian läpi samaan tapaan kuin museokävijä: hän voi parhaimmillaankin vain ihastella musiikin suuria saavutuksia (ja siinä sivussa muiden taiteiden samankaltaisuutta musiikin kanssa). Tyylhistoria on kaikessa estetisoiuudessaan varsin ankara ja rajoittava metodi: pyrkiessään niputtamaan kaiken yhtenäisten tyylinimien alle, sillä on vaikeuksia suhtautua musiikin poikkeusilmiöihin. (MAH, 117–118.)

Tällainen tutkimusote on ominaista Huttusen oppihistorialle: vanhat tekstit voivat jo jäsennyksensä ja sanomatta jättämiensäkin asioiden nojalla kertoa meille jotain olennaista siitä, miten musiikki on ymmärretty ja mitä sen on ajateltu olevan. Yllä lainattu tekstikohta havainnollistaa myös Huttusen historiakuvan ankkuroitumista saksalaisen musiikkitieteen suuren nimen, Carl Dahlhausin (1928–1989) näkemyksiin. Musiikinhistoriankirjoituksen periaatteita koskevassa teoksessaan Dahlhaus (1977) selitti Adlerin pyrkineen tyylhistoriassaan ratkaisemaan aidon ongelman: miten musiikinhistoria voisi yhtäältä tuoda esiin musiikin historiallisuuden ja toisaalta tehdä tämän nojautuen musiikin omaan taideluonteeseen? Adlerin ratkaisuksi tarjoama, toisistaan erillisten tyylien syntymiseen, kukoistamiseen ja häviämiseen nojautuva organismimalli ei kuitenkaan Dahlhausin mielestä antanut kunnollisia välineitä peräkkäisten tyylien välisten kehityssuhteiden ymmärtämiseen (Dahlhaus 1977, 27–31). Niinpä Dahlhausin oma ratkaisu oli kehitellä niin sanottua *rakennehistoriaa*, jossa musiikkiteokset ovat keskiössä musiikinhistorian taideluonteen takaajina, mutta jossa historiankirjoitus tapahtuu huomioimalla musiikkielämän käytänteiden, esteettisten kategorioiden ja sävellysteknisten periaatteiden välisiä ”funktioyhteyksiä” (Dahlhaus 1977, 206–235). Kuten edellisestä lainauksesta käy ilmi, tyylhistorian kritiikissään Huttunenkin siis peräänkuuluttaa vastaavan tapaisia funktioyhteyksiä – ja kiinnittyy siten jo terminologisellakin tasolla dahlhausilaiseen musiikinhistoriankirjoituksen traditioon.

### SUHDE DAHLHAUSIN RAKENNEHISTORIAAN JA PYRKIMYS TULKINNALLISEEN MONIULOTTEISUUTEEN

Antologiaan kootuissa teksteissä Huttunen hyödyntää tehokkaasti jo väitöskirjassaan raivaamaansa käsitteellistä pelikenttää. Esimerkiksi käy edellä mainittu Adlerin tyylhistorian kritiikki, jonka mukaan musiikinhistorioitsijan tehtäväksi nähtiin vain

todistella tietyn ajan musiikin noudattaneen ennalta päätettyä ajanhenkeä (Huttunen 1993, 25, 28; vrt. MAH, 197, 259–260). Useissa antologian luvuissa kohtaamme muutenkin samoja käsitteellisiä määritelmiä ja teoreettisia kannanottoja kuin Huttusen väitöskirjassa, ja huomattavan usein ne kytkeytyvät Dahlhausin edustamaan tutkimusotteeseen. Tähän ainekseen kuuluvat esimerkiksi musiikkianalyttikoiden jakaminen muotoanalyttisiin realisteihin ja nominalisteihin (Huttunen 1993, 134; MAH, 40, 65, 214, 229) ja moneen kertaan mainittu 1800-luvun originaalisuuskäsitysten analyysi, jonka mukaan originaalisuus edellytti luomista välittömän innoituksen vallassa sekä uudistuksellisuutta (Huttunen 1993, 54; MAH, 36, 69, 92, 158, 173).

Toisaalta Huttunen on vähitellen myös ottanut etäisyyttä Dahlhausista. Antologian johdannossa hän esiintyy epäilevästi rakennehistoriaa kohtaan ja kuvatessaan musiikinhistoriankirjoituksen uusia tuulia pohtii jopa ”voisiko esittämisen tutkimus korvata tai kumota vuosisataisen teosorientoituneen mallin” (MAH, 17). Haluaisin kuitenkin seuraavassa kiinnittää enemmän huomiota Huttusen tapaan haastaa rakennehistoriaa myös Dahlhausin omalla alueella – länsimaisen taidemusiikin teosten tulkinnassa. Tähän tarjoaa eväitä vuonna 2011 pidettyyn esitelmään perustuva luku, jossa Huttunen musiikinhistorioitsijoiden oppirakennelmien sijaan poikkeuksellisesti kohdistaa katseensa yhteen historialliseen musiikkiteokseen. Näin meille aukeaa kiinnostava ikkuna Huttusen omaan tapaan kirjoittaa teoslähtöistä musiikinhistoriaa.

Säveltäjä Erik Bergmanin (1911–2006) sarjallista *Aubade*-teosta esimerkkinä käyttävässä tekstissään Huttunen esittelee ensin kolme historianfilosofista tulkintamallia todeten niissä kaikissa olevan puutteita. Bergmanin 1950-luvun lopun teoksessa risteilevät monenlaiset ideat eivät tunnu sopivan sen paremmin adlerilaisen tylihistorian olettaman yhtenäisen ajanhengen muottiin kuin osiksi koherenttia sävellysteknisen evoluution kuvaustakaan. Dahlhausin rakennehistoria puolestaan pyrki löytämään yhden keskeisen tekijän, joka selittäisi tarkasteltavan rakenteen muita komponentteja. Huttusen esittämä rakennehistoriallinen tulkinta lähtee siitä, että *Aubade* olisi kuulunut vain modernismiin, kun taas muut teoksessa heijastuvat ideat (esim. uusklassismi, impressionismi, ohjelmamusiikillisuus) olisivat teoksessa läsnä vain ”eriaikaisina” ilmiöinä. Huttunen kuitenkin hylkää tällaisen tulkinnan katsoen, että Dahlhausin ”ajatus ’eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta’ voisi nähdä *Aubaden* immuuniksi kaikelle muulle kuin ajan modernismille” (MAH, 198). Dahlhaus olisi toki saattanut huomauttaa, että hän ajatteli rakennehistoriansa rakenteiden voivan toimia kuin heuristisina ideaalityyppinä, eikä tämä ainakaan periaatteessa sulje pois toisenlaisten osatekijöiden tuottamaa jännitettä vaan jättää ”tilaa sellaisten tapahtumien kuvaamiselle, jotka poikkeavat systeemistä, putoavat sen ulkopuolelle tai ajavat muutokseen ja lopulta systeemin tuhoutumiseen” (Dahlhaus 1977, 215). Tässä mielessä rakennehistoria tosiaan ”rohkaisee yhdistelemään keskenään ristiriitaisiltakin vaikuttavia näkökulmia”, kuten Mikko Heiniö (1992, 61) on asian ilmaissut.

Huttunen ei silti ole yksin ajatustensa kanssa. Dahlhausin saksalaiseenkin uudelleenarviointiin on sisältynyt huomio, että rakennehistoriallinen lähestymistapa oli sovitettu kuin hansikas 1800-luvun musiikin historian kuvaamiseen, eikä se tämän vuoksi ehkä ole niin relevantti lähestymistapa 1900-luvun heterogeeniseen, erilaisista ”aikarytmeistä” koostuvaan musiikin historiaan (Urbanek 2016). *Aubade*-tekstissä Huttusen ratkaisu onkin tarjota erilainen, nietzscheläinen tulkinta, joka nojautuu ajatukseen merkittävien henkilöiden ”taistelemisesta aikaansa vastaan” (ks. Nietzsche 2005, 153). Tässä tulkinnassa Bergmanin teoksen sarjallinen eheys irrottautuu perinteisen muoto-opin organisuuden ihanteista samalla kun teos impressionistisuudessaan vastustaa sarjallisuudenkin estetiikkaa. Lopulta teoksella on myös ohjelmamusiikillinen ulottuvuus, vaikka se samanaikaisesti ottaa etäisyyttä perinteiseen kansallishenkiseen ohjelmamusiikillisuuteen. Huttusen mukaan ”*Aubade* on kolmeen suuntaan ironinen teos: se ironisoi sekä modernismia, kansallisia kysymyksiä että ’täsmällisyyden estetiikkaa’ olemalla yhtä aikaa sarjallinen, ohjelmamusiikillinen ja ’uusimpressionistinen’” (MAH, 203). Olipa tämän tulkinnan suhde rakennehistoriaan mikä tahansa, Huttunen haluaa joka tapauksessa musiikin historiansa sallivan tulkinnallista moniulotteisuutta (MAH, 203). Historiassa vaikuttavien aatteiden välisiä jännitteitä ei tarvitse siivota pois valitsemalla yhtä hallitsevaa näkökulmaa edes yhden teostulkinnan sisällä.

Toisaalla kirjassa Huttunen artikuloi rakennehistorian kritiikkiään myös musiikin historian opettamisen kannalta. Taaskin hän kannattaa dahlhausilaista ajatusta funktioyhteyksien etsimisestä, mutta kyseenalaistaa rakennehistoriallisen ”pyrkimy[ksen] ehyisiin ja kauniisiin rakenteellisiin kokonaisuuksiin” (MAH, 263). Täydellisten historiakuvien tarjoamisen sijaan musiikin opiskelijoita olisi Huttusen mukaan kannustettava itse etsimään funktioyhteyksiä historiallisten ilmiöiden välillä. Eheyden vaatimuksesta luopuminen mahdollistaa siis tässäkin musiikin historian hahmottamisen keskenään jännitteisten ilmiöiden risteytymänä.

### ANALYYTTISESTA FILOSOFIASTA ERNST BLOCHIN SPEKULATIIVISEEN ESTETIIKKAAN

Antologiaan sisältyy myös muutamia leimallisesti musiikkifilosofia tekstejä. Kirjan viimeiseksi luvuksi on hauska sijoitettu Huttusen teoreettisen filosofian laudatur-tutkielmaan perustuva, vuonna 1990 julkaistu nuoruudentyö, jossa kirjoittaja soveltaa Nelson Goodmanin (1976) notaatioteoriaa avantgarde-musiikin sävellystyyppien erittelyyn. Kirjan kokonaisuudesta voi kuitenkin nähdä, miten musiikin oppihistoriallinen tutkimus on sittemmin ohjannut Huttusen filosofisia kiinnostuksia Goodmanin edustamasta analyyttisestä taiteenfilosofiasta enemmänkin kohti Friedrich Nietzschen, Ernst Blochin ja Theodor W. Adornon kaltaista saksalaista historianfilosofiaa. Musiikin historianfilosofiaa koskevassa esseessään Huttunen to-

teaa musiikin spekulatiivisen historianfilosofian olevan läheisessä suhteessa estetiikkaan. Esteettiset käsitykset puolestaan ovat ”ainakin joiltakin osin empiirisen koeteltavuuden ulkopuolella olevia perustavia vakaumuksia, jotka ohjaavat tutkimusta” (MAH, 244) ja joiden varassa taidemusiikillisia ilmiöitä on pyritty oikeuttamaan (ks. myös Huttunen 2008). Aivan kuin eritellessään musiikinhistoriankirjoittajien vetämiä suuria historiallisia suuntaviivoja Huttunen keskittää musiikin filosofiassakin huomionsa suuriin kertomuksiin ja rakenteisiin. Otan tästä esimerkiksi hänen tarjoamansa Bloch-tulkinnan.

Ernst Blochin nuoruudenteos *Geist der Utopie* (1918, lopullisessa muodossaan 1923) on perin vaikeaselkoinen kirja, jossa musiikkia koskeva kieli tihtyy itsekin eräänlaiseksi metaforis-ekspressiiviseksi musiikiksi. Bloch ajatteli edustamansa musiikkifilosofian olevan ”itsessään luovaa, ei vain kommentoivaa vaan spontaania, spekulatiivista estetiikkaa”, jonka myötä taiteen metafysiikka näyttätty ”viimeisenä taiteilijana”, ”sisällöllisen kokonaistaideteoksen luojana” (Bloch 1923, 144). Huttusta ovat Blochissa kiinnostaneet eritoten tämän käsitykset musiikin muodosta ja ilmaisevuudesta. Antologiaan sisältyvän Bloch-esseen ytimenä on Huttusen tulkinta Blochin kolmesta musiikinhistoriallisesta ”matosta”, dialektisesti toisiinsa kytkeytyvästä vaiheesta. Yksinkertaistaen Bloch ajatteli musiikin edistyvän ”loputtomasta itselle laulamisesta” ”suljetun liedin” kautta ”tapahtumamuotoon”, ”avoimeen liediin”, jossa musiikin konventionaaliset muototyypit lopulta kumoutuvat. Huttusen tulkinnan mukaan ”Blochin historianfilosofia johtaa siihen, että ilmaisevuus lopulta tuhoaa perinteisten muotojen maailman” (MAH, 218). Tässä katsannossa erityisesti Wagnerin ääretöntä melodiaa soiva musiikki edusti Blochille musiikinhistorian kolmatta mattoa – sellaista dramaattista muotonäkemyttä, jossa ”ilmaisevuus vangitsee tavanomaiset musiikilliset muodot” (MAH, 219). Musiikin historianfilosofiaa koskevassa kirjoituksessaan Huttunen myös selittää, että Bloch ei ajatellut musiikinhistoriallisten vaiheiden olevan adlerilaisen tyylihistorian mukaisia ehyitä kokonaisuuksia. Huttunen näkee Blochin ajatusten antina sen, miten tämä hahmotti musiikin historiassa myös omalaatuisten ja poikkeavien yksilöiden kautta syntyviä henkisiä yhteyksiä eri aikojen kulttuurin välillä (MAH, 237–238).

## HISTORIAL LIS-KRIITTISEN MUSIIKKITIETEEN SUHTEET MENNEISYYTEEN JA NYKYISYYTEEN

Aatehistoriallisen työskentelyn kulmakiviin kuuluu periaate, että menneiden aikojen ajatusten ymmärtäminen edellyttää niiden historiallisen kontekstin ymmärtämistä. Aatehistorioitsija Peter E. Gordon (2014) on kuitenkin huomauttanut, että menneiden aikojen ajatusten näkeminen täysin riippuvaisiksi alkuperäisistä konteksteistaan johtaisi keskusteluyhteyden menettämiseen suhteessa menneisyyden ajatteluun. Huttunen ei tee tätä virhettä. Hän näkee vaivaa käsittelemiensä ajatusten

valottamiseksi sosiaalis-historiallisissa konteksteissaan, mutta samalla hän näyttää uskovan näiden ajatusten liikkeelle panevaan potentiaaliin myös nykyajassa. Musiikkia koskevien aiempien ja nykyisten ymmärtämisen tapojen välillä vallitsee ymmärtämisen mahdollistava vaikutushistoriallinen ketju (MAH, 152). Niinpä meidän on ”uskallettava myös kritisoida menneisyydestä löytyviä ideoita” (MAH, 86), kuten Huttunen tämän tästä tekeekin – esimerkiksi pitäessään tiettyjä Krohnin ajatuksia virheellisinä tai arveluttavina (MAH, 66).

Tällainen menneisyyttä koskevan kritiikin mahdollisuus yhdistyy Huttusen viisiossa Nietzscheiltä omaksuttuun perspektivismiin. Kun Huttunen Merikanto-kirjoituksensa sivujuonteena kysyy, ”mitä voisi lyhyesti käsiteltynä olla nietzscheläinen kriittinen musiikin historian tutkimus?” (MAH, 85), ollaan ymmärtääkseni hyvin lähellä Huttusen omia tutkimuksellisia ihanteita. Tässä on hänen oma vastauksensa kysymykseen:

Meidän on tutkittava historiasta löytyviä perspektiivejä, jotta oma perspektiivimme tulisi meille paremmin nähtäväksi ja läpinäkyväksi – ei siksi, että perspektiivimme sulautuisi naiivisti johonkin menneisyydestä löytyvään perspektiiviin. Voimme selvittää, mistä perspektiivimme juontuu ja tutkia kriittisesti menneisyydestä löytyviä ideoita. Voimme toivoa, että tällä tavoin saamme selville, miksi musiikki on meille sitä mitä sen on. Selvittäessämme musiikkia koskevien ideoiden alkuperää, selvitämme samalla, mitä musiikki on. Lyhyesti: tutkimalla musiikkiin liittyneitä ideoita panostamme samalla myös musiikin ”itsensä” tutkimiseen. (MAH, 86.)

Huttunen kutsuu edustamaansa tutkimussuuntaa *historiallis-kriittiseksi musiikkikitieteeksi*. Tämän tutkimussuunnan perusajatuksen hän uuttaa Dahlhausin yleisestä tarkastelutavasta, ”jossa musiikki ikään kuin nähdään – tai kuullaan – aatteiden ja ideoiden läpi” (MAH, 179–180). Historiallis-kriittisen musiikkitieteen keskeisimmäksi ideaksi Huttunen nostaakin sen, että ”musiikkia koskevien aatteiden, oppikappaleiden ja ajattelutapojen tutkiminen johtaa lopulta suurempaan itseymmärrykseen” (MAH, 18).

Tämä ei toki ole ainoa mahdollinen näkökulma musiikin ja sitä koskevan ajattelun historiaan. Parikymmentä vuotta sitten Jukka Sarjala kritisoi Huttusen väitöstutkimusta ”jo tiedetyn teoretisoinnista” suosittaen tilalle niiden prosessien kulttuurihistoriallista kuvaamista, ”joissa objektit ovat vasta tulossa havaitsemisen, kokemisen ja tiedon piiriin” (Sarjala 2002, 180). Tuolloin oli nähtävissä, miten ”mentaliteettihistoria, mikrohistoria ja arkipäivän historia, kaikki osana kulttuurihistoriallista ajatustapaa, ovat siirtäneet tutkimuksen polttopisteen pois ylevistä kokemuksista, ainutkertaisista luovista teoista ja nerokkaista yksilöistä” (*ibid.*).

Huttunen on tietysti tietoinen näistä historiatieteessä tapahtuneista mullistuksista. Jo väitöskirjassaan hän arvioi, että ”vanha, kanonisoituihin ilmiöihin pohjautuva länsimaisen taidemusiikin historian perinne rikkoutuu ennemmin tai myöhemmin” (Huttunen 1993, 34). Uuden antologiansa johdannossa hän mikrohistoriaan ja

musiikin naistoimijoiden historiaan viitaten toteaa alan tutkimuksen olevan muutosten edessä: musiikin historian ”vanhat kaavat on kokonaisuudessaan rikottava” (MAT, 16). Huttusen omaan tutkimukseen suhteutettuina nämä sanat vaikuttavat silti enemmän suvaitsevuuden retoriikalta kuin tieteelliseltä ohjelmanjulistukselta. Vaikka Huttunen kannattaa tulkinnallista moniulotteisuutta, samalla hän aatehistorioitsijana myös pyrkii ankkuroimaan tulkintansa tarkastelemissaan menneiden aikojen uskomuksiin. Selvitellessään Suomen institutionalisoituneen musiikkilähtökäytännön varhaisten toimijoiden musiikkikäsitteitä hän päätyy itsekin noudattamaan näiden taidemusiikki- ja teoskeskeistä suuntautumista, jota toiset nykytutkijat ovat pyrkineet haastamaan. Hakiessaan myös tutkimuksensa filosofisia lähtökohdita tarkastelemissaan ajan diskursseista hän niinkään päätyy operoimaan ajatuksilla (esim. poikkeusyksilöiden rooli historiassa), joita kulttuurintutkimuksellisesti orientoituneet kollegat saattaisivat karsastaa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Huttunen tekee tämän tietoisesti – ymmärtäen toki omaa aikaansa, mutta samalla ihanteensa mukaisesti ”taistellen aikaansa vastaan”.

### KOHTI TULEVAA OPPIHISTORIAA

Mieleeni on jäänyt elävästi, kuinka Matti Huttunen eräässä yhteydessä vuosia sitten suositteli kirjoittamaan artikkelien sijaan kirjoja todeten jotakin siihen tapaan, että ”kirja on kuitenkin sellainen kulttuurihistoriallinen dokumentti”. Ajatus palautui mieleeni saatuaani Huttusen antologian käsiini. *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022* on tärkeä dokumentti keskeisen suomalaisen musiikkitieteilijän elämäntyöstä, jota etenkin tulevien musiikin oppihistorian tutkijoiden on vaikea ohittaa. Edellä olen pyrkinyt havainnollistamaan, miten antologia myös dokumentoi dahlhausilaisen tutkimusperinteen mahdollisuuksien ja rajojen etsintää suomalaisen musiikintutkimuksen kentässä. Huttusen kirjoitukset muodostavat yhtenäisen korpuksen, jossa maailman monitulkintaisuus tunnustetaan, mutta jossa musiikki on silti vielä vain taidemusiikkia ja filosofia mielellään jyhkeää saksalaista laatua.

Länsimaisen taidemusiikin säveltäjäkeskeiseksi miellettyä musiikkimaailmaa Huttunen on näistä lähtökohdista valottanut osoittamalla, miten myös musiikkia koskeva kirjoittelu on antanut sille muotoa ja merkityksiä. Huttusen tutkijantyössä taidemusiikin historia hahmottuu ei vain *musiikkia* kirjoittaneiden vaan myös *musiikista* kirjoittaneiden toimijoiden historiaksi. Tämä on tärkeä tarina ja Huttunen kertoo sen taitavasti. Ennustan, että maamme musiikkitieteen tulevassa oppihistoriassa Huttusen kirjoitukset tulevatkin antamaan kiinnostavan eräänlaisen musiikinhistoriankirjoituksellisen ”pitkän 1900-luvun” tarkasteluun.



## LÄHTEET

- Adler, G. 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt.
- Bloch, E. 1923. *Geist der Utopie*. Berliini: Paul Cassirer Verlag.
- Dahlhaus, C. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Goodman, N. 1976. *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis ja Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Gordon, P. E. 2014. Contextualism and criticism in the history of ideas. Teoksessa D. M. McMahon & S. Moyn (toim.), *Rethinking modern European intellectual history*. New York: Oxford University Press. 32–55
- Heiniö, M. 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki*, 1/1992, 1–78.
- Huttunen, M. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa: Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, M. 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Teoksessa M. Haapakoski, A. Heino, M. Huttunen, H.-I. Lampila & K. Maasalo (toim.), *Suomen musiikin historia: Esittävä säveltaide*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. 32–55.
- Huttunen, M. 2008. The historical justification of music. *Philosophy of Music Education Review*, 16(1), 3–19.
- Klemetti, H. 1916. *Musiikin historia*. I osa. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Klemetti, H. 1926. *Musiikin historia*. II osa. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, I. 1937. *Musiikin teorian oppijakso V. Muoto-oppi*. Porvoo ja Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Nietzsche, F. 2005. Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Teoksessa F. Nietzsche (toim. W. Deninger), *Gesammelte Werke*. Bindlach: Gondrom. 113–184.
- Ranta, S. 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä ja Helsinki: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Ranta, S. 1950. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet*. I osa. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Ranta, S. 1956. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet*. II osa. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Sarjala, J. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Jobdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Urbanek, N. 2016. Gedanken zur Strukturgeschichte. Teoksessa F. Geiger & T. Janz (toim.), *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Paderborn: Wilhelm Fink. 179–209.
- Wegelius, M. 1891. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar: I*. Helsinki: K. E. Holm's förlag.
- Wegelius, M. 1892. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar: II*. Helsinki: K. E. Holm's förlag.
- Wegelius, M. 1893. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början intill våra dagar: III*. Helsinki: K. E. Holm's förlag.
- Whatmore, R. 2016. *What is intellectual history?* Cambridge ja Malden: Polity Press.

TRIO vsk. 12 nro 1 – Kirja-arvio: Erkki Huovinen 33–42