

TRIO

Vsk. 13 nro 1

kesäkuu 2024



TRIO vsk. 13 nro 1

Kesäkuu 2024

Toimituskunta:

MuT dosentti Laura Wahlfors, päätoimittaja; MuT Päivi Järviö, MuT dosentti Saijaleena Rantanen; FM Henri Wegelius, toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto:

FT professori Erkki Huovinen (KMH), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), MuT emeritusprofessori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), KT emeritaprofessori Inkeri Ruokonen (TY), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT professori Susanna Välimäki (HY)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2024

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.triojournal.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

LAURA WAHLFORS

Musiikin esittämisen perinteitä, myötä- ja vastavirtaan.....4

ARTIKKELIT

MARIANNE GUSTAFSSON BURGMANN

Suomalainen kirkkokonsertti 1850–1917 ja keskieuropalaiset asetelmat:
näkökulma Suomen musiikkikulttuurin muotoutumiseen ja katsaus esitettyyn
urkuohjelmistoon7



HANNA CHORELL

Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan.....34



RAPORTTI

JENNA RISTILÄ

Kohti tasa-arvoisempaa musiikkialaa. Gender and Musicianship in North(-)/
Eastern Europe -symposiumi 12.-13.2.2024.....61

LEKTIOT

TUURE KOSKI

Murtorytmi vapautti basson uudenlaiseen rooliin jazzkomppauksessa.....66

EMILIA LAJUNEN

Tanssiva viulisti ja avainviulisti muusikko-säveltäjänä ja nykypäivän
perinteenkantajana72

PAOLA LIVORSI

Bridging human and instrumental vocality79

LAURA SIPPOLA

Maailma valkenee laulu kerrallaan. Silmäys seitsemän vuoden takaiseen lektioon88

ABSTRACTS IN ENGLISH.....95

Musiikin esittämisen perinteitä, myötä- ja vastavirtaan

Tähän *Trion* numeroon on kertynyt artikkeleita ja muita kirjoituksia, jotka tavalla tai toisella käsittelevät musiikin esittämisen traditioita ja niiden muodostumista sekä muusikoiden toimintaa suhteessa niihin. Musiikin käytäntöjen jatkumoina luodataan myös kriittisin ottein. Kirjoitukset tuovat esiin sosiaalisia ja institutionaalisia prosesseja, joiden myötä käytännöt saattavat kangistua hierarkkiseksi ja ulos sulkeviksi; toisaalta korostuvat yksittäistenkin muusikoiden mahdollisuudet toimia niitä vastaan, löytää reittejä uudenlaisten käytäntöjen kehittymiselle.

Artikkelissaan ”Suomalainen kirkkokonsertti 1850–1917 ja keskieuropallaiset asetelmat: näkökulma Suomen musiikkikulttuurin muotoutumiseen ja katsaus esitettyyn urkuohjelmistoon” Marianne Gustafsson Burgmann tarkastelee autonomian ajan kirkkokonsertteja ja niissä esitettyä urkuohjelmistoa aikakauden aatteiden ja ideoiden kautta. Hän osoittaa, että suomalaiset urkurit olivat osa eurooppalaista muusikkojen verkostoa, jossa musiikilliset vaikutteet levisivät nopeasti henkilökohtaisten kontaktien välityksellä, opettajien ja oppilaiden ketjuja pitkin. Artikkelijäljittää kiinnostavasti näiden kontaktien vaikutuksia muun muassa urkurien ohjelmistovalintoihin ja konserttikäytäntöihin – siihen, miten urut vähitellen vapautuivat ahtaan kirkkomusiikkikäsitteiden sanelemasta kulttisoittimen imagosta ja kehittyivät solistiseksi konserttisoittimeksi. Suomalaisten musiikki-instituutioiden ja konserttikäytäntöjen muotoutuminen näyttäytyy yllärajoitettuna prosessina, joka kietoutui ajan aatteiden ja historiallisten ja yhteiskunnallisten tapahtumien kehitykseen.

Hanna Chorellin artikkeli ”*Winterreise* laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan” valaisee, miten myös musiikkiteokset ja niiden merkitykset muotoutuvat esitysten ja esityskäytäntöjen jatkumoissa sekä musiikkia ympäröivässä puheessa ja kirjoituksessa. Se selvittää, miten olosuhteet vaikuttavat laulajan taiteellisiin valintoihin: millaiseksi perinteisesti valtaosin mieslaulajien esittämä Franz Schubertin *Winterreise*-sarja muotoutui sopraanon laulamana koronapandemian keskellä. Karen Baradin toimijuusrealismin avulla musiikkiteos, sukupuoli, laulaminen ja musiikkikulttuuri ymmärretään artikkelissa materiaalisdiskursiivisiksi ilmiöiksi, jotka eivät ole abstrakteja vaan ajassa ja paikassa toistuvasti yhteismuotoutuvia ja siten avoimia eri merkityksille. Chorellin taiteellinen tutkimus lisää laulajan ääntä *Winterreise*-tutkimuskirjallisuuteen, jossa se on toistaiseksi ollut aliedustettuna.

Numerossa julkaistavat taiteellisten tohtorintutkintojen *lectio praecursoriat* pureutuvat nekin eri tavoin musiikin esittämisen käytäntöjen muodostumiseen; niissä pohditaan taiteellista tutkimusta tekevän muusikon toimintaa eri musiikkigenerejen perinteiden jatkajana, tutkijana ja luovana uudistajana. Tuure Koski on syventynyt

murtorytmiin jazzbassonsoitossa ja sen kehityskaareen eri muusikoiden persoonallisten näkemysten kautta, viulisti Emilia Lajunen pelimannitradition läsnäoloon ja kuulumiseen omassa musiikissaan, ja Laura Sippola kirjoittaa aikanaan julkaisematta jäänyttä lektiotaan ja tohtorintutkintoaan reflektoivassa tekstissään laulaja-lauluntekijämusiikin perinteestä. Säveltäjä Paola Livorsin lektio puolestaan jäljittää ihmisäänen ja instrumentaalisen äänen suhteen historiaa ja kertoo hänen omasta luovasta projektistaan ihmisäänenkaltaisuuden (*voicelikeness*) parissa.

KRIITTISIÄ, FEMINISTISIÄ ÄÄNENPAINOJA

Useimmissa edellä mainituissa kirjoituksissa musiikkiperinteitä ja kanonisoituja käytäntöjä tarkastellaan myös kriittiseltä feministiseltä kannalta. Kuten todettua, Hanna Chorellin *Winterreise*-artikkelissa se on tutkimuksen lähtökohta: Chorell purkaa laulusarjan esittämisen miehistä kaanonin esittämällä sitä toisin ja pyrkii aktiivisesti tuomaan uuden näkökulman *Winterreisen* sukupuolittuneeseen historiaan ja siitä kirjoittamisen käytäntöön. Marianne Gustafsson Burgmann taas kirjoittaa esteistä, joita on ollut naisten musiikkiopintojen ja ammattimaisen musiikin harjoittamisen tiellä. Oman lukunsa hänen artikkelissaan saa Olga Tavaststjerna (1858–1939), joka taisteli aikansa asenteita vastaan miesten hallitsemassa musiikkikulttuurissa raivaan tiensä urkudiplomiin ja ammatilliseen toimintaan urkutaiteilijana. Gustafsson Burgmann toteaa Tavaststjernan osoittaneen esikuvana, että urkujensoitto korkealla ammatillisella tasolla oli mahdollista myös naisille.

Laura Sippola pohtii vallan sukupuolittumista lauluntekijämusiikissa ja toteaa, ettei naisten asema alalla ole hänen tohtoroitumisensa jälkeisten seitsemän vuoden aikana kehittynyt vieläkään olennaisesti paremmaksi. Hänkin painottaa esikuvien tärkeyttä muusikkonaisille. Emilia Lajunen korostaa, että hänen tarkoituksensa ei ole ollut vain säilöä pelimanniperinnettä vaan jatkaa sen jatkumoa eteenpäin uusin, vaihtoehtoisin variaatioin. Tutkimuksensa tuloksena hän esittää sukupuolen ja toiseuden tiedostavan muusikkouden, joka osoittaa, että sukupuolen ja sen merkitysten pohdinta on mahdollista kirjoittaa uudelleen historian kaanoniin. Paola Livorsi on pyrkinyt taiteellisessa tutkimuksessaan tuomaan kuuluviin ennen kuulumattoman: aliedustetut toisten äänet.

Edellä mainitut teemat ovat keskeisiä niin ikään tässä numerossa julkaistavassa raportissa, jossa Jenna Ristilä kertoo helmikuussa 2024 järjestetystä *Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe* -symposiumista. Ristilän yhteenvedon mukaan kaikki esitelmät siellä vastasivat omalla tavallaan kysymykseen, mitä voimme tehdä tasa-arvon edistämiseksi musiikkialalla. Mahdollisina toimina esiin tulivat ainakin historian uudelleen tarkasteleminen, rakenteellisten ongelmien korjaaminen, tiedostava uusien teosten tilaaminen ja luominen sekä esityskäytäntöjen uudistaminen.

Trion käsillä olevan numeron kirjoituksissa näyttäytyy monin tavoin luovien muusikoiden ja taiteellisen tutkimuksen potentiaali musiikin perinteitä ja institutionaalisia rakenteita kriittisesti tutkivassa ja uudistavassa työssä.

Helsingissä 19.6.2024

Laura Wahlfors

Suomalainen kirkkokonsertti 1850–1917 ja keskieurooppalaiset asetelmat: näkökulma Suomen musiikkikulttuurin muotoutumiseen ja katsaus esitettyyn urkuohjelmistoon

Suomalaisten musiikki-instituutioiden ja konserttikäytäntöjen muotoutuminen 1800-luvun loppupuolella oli osa Euroopassa tapahtuvaa yllirajaista prosessia,¹ johon vaikuttivat aikakauden aatteelliset – filosofis-esteettiset, uskonnolliset ja poliittiset – ihanteet sekä historialliset ja yhteiskunnalliset tapahtumat. Tämän prosessin vaikutusta suomalaisen musiikkikulttuurin rakentumiseen ovat aiemmin tarkastelleet muun muassa Vesa Kurkela, Olli Heikkinen, Markus Mantere, Saijaleena Rantanen ja Nuppu Koivisto (*Musiikki* 1–2/2017). Autonomian ajan kirkkokonsertit rajautuivat kuitenkin edellä mainitun tutkimuksen ulkopuolelle. Suomalaisia urkureita ja kirkkokonserteissa esitettyä ohjelmistoa ovat aiemmin tutkineet muiden muassa Erkki Tuppurainen (1980, 1994a, 1994b), Jan Lehtola (2009) sekä Ville Urponen (2008 ja 2010). Richard Faltinin (1835–1918) merkityksestä Suomen musiikkikulttuurille on puolestaan kirjoittanut Riikka Siltanen (2020a; 2020b).

Historianfilosofi R. G. Collingwoodin (1946, 317) mukaan ”kaikki historia on ajattelun historiaa”. Tämä artikkeli pyrkii tuomaan keskusteluun historiakriittisen näkökulman, jossa suomalaisia autonomian ajan kirkkokonsertteja (1850–1917) ja niissä esitettyä urkuohjelmistoa tarkastellaan aikakauden aatteiden ja ideoiden kautta.² Artikkelin tavoitteena on pohtia, mitkä tekijät vaikuttivat esitettävään ohjelmiin, sekä osoittaa, että suomalaiset urkurit olivat osa eurooppalaista muusikkojen verkostoa, jossa musiikilliset vaikutteet levisivät nopeasti henkilökohtaisten kontaktien välityksellä. Näitä kontakteja voidaan hahmottaa muun muassa opettaja–oppilas-traditioiden, dokumentoitujen konserttimatkojen ja kirjeenvaihdon avulla. Konserttiohjelmien säveltäjänimet kuvastavat osaltaan paitsi esittäjän kiinnostuksen

¹ Yllirajaisuus tarkoittaa "[e]rilaisten rajojen – diskursiivisten, symbolisten, institutionaalisten, sosiaalisten, kansallisten, kulttuuristen, kielellisten ja maantieteellisten – yli tapahtuvaa liikettä, toimintaa ja sosiokulttuurista olemista, joka venyttää olemassa olevia rajoja ja synnyttää kokonaan uusia alueita, tiloja ja kulttuureja” (Nissilä 2016, 68, sit. teoksesta Hämäläinen ym. 2023, 7).

² Tämä on ensimmäinen kolmesta postdoc-projektiini ”Urkumusiikki, filosofia ja metafysiikka” sisältyvästä artikkelista. Artikkelin liitteenä on tiedosto, joka havainnollistaa Suomen autonomian ajan kirkkokonserttien (1850–1917) urkuohjelmiston eurooppalaisia vaikutteita. Säveltäjätietojen lisäksi liitteessä on Suomen ensiesityksen vuosiluku sekä esittäjätiedot: <https://trio.journal.fi/article/view/143603/93434>

kohteita, myös edellä mainittuja kontakteja, vaikka aina suoria yhteyksiä ei voidakaan todentaa.

Suomalainen lehdistö seurasi tiiviisti Euroopan kulttuurikaupunkien tapahtumia sekä kulttuurisia ja ideologisia virtauksia. Lehtien konsertti-ilmoitukset ja artikkelit kuvaavat soitettua ohjelmistoa ja antavat tietoa esimerkiksi tarkasteltavalle ajanjaksolle tyypillisistä asenteista, historiallisista tapahtumista, urkureiden tasosta ja muista yksityiskohdista. Konserttikritiikeillä puolestaan oli merkittävä rooli kansan musiikillisen maun kehittämisessä ja ohjaamisessa ”oikeaan” suuntaan (Sarjala 1994, 10–12). Tutkimusaineisto koostuukin Kansalliskirjaston digitaalisen tietokannan sanoma- ja aikakauslehdistön kirjoituksista, konsertti-ilmoituksista ja Turun Sibelius-museon arkistossa säilytettävistä konserttiohjelmista. Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan (ent. Helsingin seurakuntien musiikkikirjasto) nuottiarkisto kertoo sekin omaa kieltään suomalaisten urkureiden, erityisesti Helsingin Vanhan kirkon urkurin Karl Sjöblomin (1861–1939) ohjelmistosta.³ Aineisto sisältää kaikkialla Suomessa järjestettyjä urkupainotteisia kirkkokonsertteja, vaikkakin 1800-luvun kulttuurisessa mielessä tärkeissä kaupungeissa Helsingissä, Turussa ja Viipurissa järjestetyt kirkkokonsertit ovat erityisen hyvin edustettuina. On mahdollista, että joitakin konsertteja on pudonnut käytettyjen hakusanojen ohi, mutta artikkelin ja sen johtopäätösten kannalta oleellista on, että käytetty aineisto on riittävän suuri.⁴ Etenkin tarkasteltavan ajanjakson alkupuolella samat konsertti-ilmoitukset toistuvat useissa eri lehdissä.

Esiintyvät urkurit konsertoivat usein samalla ohjelmistolla tai pienin muutoksin eri paikkakunnilla. Aineiston säveltäjänimiä ja esitettyjä teoksia tarkastellessa nousee hämmästys siitä, kuinka monenlaista urkumusiikkia Suomen suuriruhtinaskunnassa on tarkasteltavana ajanjaksona soitettu. Aineiston analyysi osoittaa, että eurooppalaiset vaikutteet tulivat Suomeen sangen nopeasti ja esitettäväksi päätyi monien sellaisten säveltäjien teoksia, joita kaanon on karsinut kovalla kädellä. Pelkästään urkuteosten säveltäjiä on aineistossa lähes yhdeksänkymmentä.

Vaikka tasa-arvo oli yksi 1800-luvun Euroopan perustavista ihanteista, sen toteutumiseen oli monessa suhteessa vielä matkaa. Naisen asema musiikkikulttuurissa oli alisteinen, ja naisten musiikkiopinnot ja ammattimainen musiikin harjoittaminen saattoivat toteutua ainoastaan heidän lähipiiriinsä kuuluvien miesten tuella. Todennäköisesti monet musiikillisesti lahjakkaat naiset eivät jaksaneet taistella aikakauden vallitsevaa naiskuvaa ja asenteita vastaan. (Ks. esim. Moisala 1994, 67–69.)

Musiikin kanonisointi taas sisältää ajatuksen oikeasta ja väärästä tai hyvästä ja

³ Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan nuottiarkisto, NII 1; Sjöblomin nuoteissa on hänen omakätinen nimi-kirjoituksensa.

⁴ Aineisto on koottu kaikkien tarkasteltavalla ajanjaksolla 1850–1917 ilmestyneiden suomen- ja ruotsinkielisten lehtien konsertti-ilmoituksista ja muista kirjoituksista. Hakusanoina olen käyttänyt muun muassa eri säveltäjänimiä ja suomalaisten urkureiden nimiä sekä termejä kuten kirkkokonsertti, hengellinen konsertti, hengellinen sinfoniakonsertti, urkukonsertti, urkumusiikki, kyrkokonsert, andlig konsert, andlig symfonikon-sert, orgelkonsert, orgelmusik.

huonosta, ja sen tarkoituksena on vaikuttaa yleiseen mielipiteeseen kaanonin hyväksi. Se on usein musiikinesteettisiin arvoihin nojaava hierarkkinen rakennelma, joka kertoo, keiden säveltäjien teosten katsotaan täyttävän nerouden ja edistyksellisyyden vaatimukset ja miten asiasta tulee ajatella. (Ks. esim. Murtomäki 2020; Citron 1993.) Tämä säveltäjien ja teosten luokittelu merkittäviin tai vähemmän merkittäviin on aiemmin paitsi sulkenut lähes kaikki naissäveltäjät kaanonin ulkopuolelle, myös yhdessä aatehistoriallisten muutosten kanssa karsinut urkukirjallisuutta ja vaikuttanut siihen, mitä teoksia nykyisin soitetaan.

Edellä mainittujen teemojen lisäksi huomionarvoista on myös se, miten merkittävällä tavalla laajan musiikillisen sivistyksen omanneet suomalaiset kirkkomusiikot osallistuiivat Suomen musiikkielämän ja sen käytänteiden rakentamiseen. Artikkelini aluksi kuvaan Suomen musiikki-instituutioiden rakentumista ja 1800-luvulla vallinnutta aateilmapiiriä. Tämän jälkeen hahmottelen eurooppalaisten muusikkojen verkostoa ja suomalaisten yhteyksiä heihin sekä esittelen erilaiset kirkkokonserttityypit, tärkeimmät autonomian ajan urkurit ja heidän ohjelmistonsa. Artikkelin loppupäätelmissä tarkastelen aateilmapiirin muutoksen vaikutusta esitettyyn ohjelmistoon.

KIRKKOMUSIIKIN JA URKIJENSOITON TILANNE SUOMESSA 1800-LUVULLA

Soitonopetusta 1800-luvun alkupuolen Suomessa antoivat Turun soitannollinen seura, sotilassoittajat sekä pianonsoiton kotiopetusta antavat naispianistit (Kuha 2017, 73; Mantere 2022, 11). Ammattiin tähtäävää musiikillista koulutusta ja toimintaa vuosisadan alkupuolella oli kuitenkin lähinnä kirkkomusiikin alalla. Koska Suomessa ei vielä ollut järjestäytyntä musiikinopetusta, suomalaiset kirkkomusiikot opiskelivat yksityisesti asiansa taitavien lukkarien ja urkureiden johdolla (Jalkanen 1978, 46–54).

Euroopassa vallitsi 1800-luvun alkupuolella tiukka pietistissävytteinen ilmapiiri, joka teki selkeän eron kirkon ja muun maailman välillä. Kirkko tilana oli pyhä, ja se oli tarkoitettu ennen kaikkea uskonnon harjoittamiseen. Niinpä kirkkokonsertteja ei hyväksytty joka puolella varauksettomasti. Urut soittimena olivat kahden maailman, hengellisen ja maallisen, kohtauspisteessä. Pitkään urkujen nähtiin olevan ennen kaikkea kirkon palvelija, ja niiden ”sisäisen olemuksen” nähtiin olevan yhtä vakaa ja muuttumaton kuin itse oppi (Marx 1888 [1847], 24). Musiikin tuli liikuttaa jumalanpalvelukseen osallistuvan mieltä ja herättää hartauden ja uskonnon sävyttämiä ylevän tunteita, eikä se saanut sisältää elementtejä, jotka olisivat voineet viedä kuulijan ajatukset pois hartauden harjoittamisesta. Konsertteja vastustivat etenkin papit, mutta myös lehtikirjoituksissa pohdittiin, minkälainen musiikki sopii kirkossa esitettäväksi (ks. esim. *WbgT* 3.10.1866, *Mbl* 25.5.1877 ja *PP* 3.4.1907). Toisaalta

kirkko- ja urkukonserttien nähtiin tarjoavan myös vähävaraisemmalle kansanosalle mahdollisuuden päästä osalliseksi sivistävästä ja mieltä ylentävästä taiteesta (ks. esim. *ÅU* 4.5.1858).

Suuriruhtinaskunnan konserttielämä oli vielä 1800-luvun alkupuolella järjestäytymätöntä ja paljolti ympäri Eurooppaa kiertävien taiteilijoiden varassa. 1800-luvun alussa urkuja käytettiin Euroopassa lähinnä jumalanpalvelussoittimena, mutta myös ohjelmallisissa improvisaatioesityksissä, joita antoi muiden muassa kiertävä urkutaitelija G. A. Vogler (1749–1814). Suomessa ei näytä olleen konsertoivia urkureita ennen 1800-luvun puoliväliä, vaan kirkko- ja urkukonserteista vastasivat lähinnä saksalaiset ja ruotsalaiset kiertävät urkurit. Yleisesti ottaen urkureiden taso ei ollut kovin korkea, ja monet soittimet olivat huonokuntoisia. Kirkkokonsertteja järjestettiin harvakseltaan, ja urkurit joutuivat itse maksamaan konsertin järjestelyistä koituvat kulut (kirkon vuokra, valaistus, vahtimestari, lehti-ilmoittelu, kanssamuusikot, oleskelu). Usein konsertin tuotosta suuri osa meni hyväntekeväisyyteen. (Ks. esim. *ÅU* 23.3.1858.)

Saksassa urkurit olivat perinteisesti olleet korkeasti ja monipuolisesti koulutettuja, ja 1800-luvulla he olivat usein kaupunkien musiikkielämän keskeisiä toimijoita. Leipzigin konservatorio oli ensimmäinen saksalainen konservatorio ja Pariisin 1795 perustetun konservatorion jälkeen vasta toinen Euroopassa, ja sen leimallisimpia piirteitä oli kansainvälinen opiskelija-aines. Monissa Euroopan maissa musiikkikoulutuksen esikuvana olikin Saksan konservatoriomalli, ja konservatorioiden perustajat olivat usein Leipzigin konservatorion entisiä opiskelijoita. Näin myös Suomessa – Helsingin musiikkiopiston perustajat Richard Faltin ja Martin Wegelius (1846–1906) olivat molemmat Leipzigin kasvatteja. (Oramo 2010; Siltanen 2020a, 16.)

Suomalaisten kirkkokonserttien määrä alkoi kasvaa 1860-luvulta eteenpäin. Suomen taloudellisen vaurastumisen ansiosta valtion oli mahdollista tukea entistä useampaa erilaista kulttuuritoimijaa. Lukkari- ja urkurikoulut syntyivät aikana, jolloin koko musiikillinen infrastruktuuri alkoi rakentua: Turun lukkari-urkurikoulu perustettiin 1878, Helsingin musiikkiopisto ja Helsingin vakinainen sinfoniaorkesteri 1882, Oulun ja Helsingin lukkari-urkurikoulut 1883 ja Viipurin lukkari-urkurikoulu 1893. (Jalkanen 1978, 64–65.) Lukkari-urkurikoulut ja Helsingin musiikkiopisto antoivat oman osansa kaupunkien musiikkielämään vuosittaisten julkisten näyttöiden kautta, joita seurattiin lehdistössä. Opiskelijat toimivat myös usein konserteissa ja jumalanpalveluksissa avustajina.

Autonomian ajan muusikoille tyypillinen piirre oli musiikillinen monitoimijuus. Jokapäiväinen leipä hankittiin pienissä osissa erilaisista tehtävistä, ja suomalaiset urkurit toimivatkin kirkkomuusikon virkansa ohella usein myös opetustehtävissä, kuoron- ja orkesterinjohtajina, säveltäjinä sekä musiikkikriitikoina. Monipuolinen muusikkous oli alusta asti kirkkomuusikoille luontaista, ja pujottelu eri roolien välillä musiikillisesta ympäristöstä toiseen oli hyvin tavallista. Tämä asia on syytä mainita, sillä usein suomalaisen musiikkielämän tärkeistä henkilöistä puhuttaessa

unohdetaan se tosiseikka, että huomattavan monet heistä olivat kirkkomuusikoita.⁵ Kirkkomuusikoiden laaja-alainen koulutus mahdollisti monipuolisen ja kokonaisvaltaisen musiikin harjoittamisen, siitä kirjoittamisen sekä musiikkielämän merkittäville paikoille nousemisen.

HENKILÖKOHTAISET YHTEYDET EUROOPPAAN JA VAIKUTTEIDEN VÄLITTYMINEN AUTONOMIAN AIKANA

Saksalaisella filosofialla ja kulttuurilla on Suomessa pitkät perinteet. Jukka Sarjalan mukaan filosofiset ideat eivät välittyneet ainoastaan kirjoja lukemalla vaan myös henkilökohtaisessa vuorovaikutuksessa. On esimerkiksi mahdollista rekonstruoida akateemisen verkostoitumisen ketju, joka ulottuu saksalaisen idealismin johtohahmoista J. G. Fichtestä (1762–1814) ja F. W. Schellingistä (1775–1854) Turun romantikkoihin. Jenan ja Turun yliopistoja yhdistävänä tekijänä toimi Uppsalan yliopisto. (Sarjala 2020, 102–103.) Samankaltainen akateeminen verkostoituminen koski myös musiikillisten vaikutteiden siirtymistä ja omaksumista. Autonomian ajan kirkkokonserttien ohjelmien säveltäjänimistä monet päätyivät esitettäväksi juuri henkilökohtaisten kontaktien seurauksena. Tutkimuksen aineiston perusteella piirtyy kuva autonomian ajan Suomesta kiinteänä osana Eurooppaa, jonne erilaiset vaikutteet levisivät nopeasti. Suomalaiset muusikot hakeutuivat perusopintojensa jälkeen Keski-Eurooppaan tekemään jatko-opintoja, muun muassa Leipzigiin, Dresdeniin, Berliiniin, Brysseliin ja Pariisiin, luoden samalla yhteyksiä opettajiin ja opiskelutovereihin. Seuraavassa koetan hahmottaa tätä edellä mainittua verkostoa ja tehdä konkreettisia yhteyksiä näkyviksi. Suuri osa verkoston nimistä päätyi kirkkokonserteissa esitettyyn ohjelmistoon.

1800-luvun Suomen musiikkielämän peruspilarit loi hampurilaissyntyinen, Tukholman kautta 1835 Suomeen asettunut viulisti ja säveltäjä Fredrik Pacius (1809–1891). Pacius oli opiskellut viulunsoittoa Kasselissa Louis (Ludwig) Spohrin ja sävellystä tämän oppilaan Moritz Hauptmannin johdolla. Spohrin sävellyksiä ei juurikaan tunnettu Suomessa ennen Paciusta, joka esitti niitä konserteissaan. Paciuksen johtamasta Spohrin oratorion *Die letzten Dinge* pitkäperjantain esityksestä 1835 tulikin merkittävä musiikkitapahtuma Helsingissä, jossa ei aiemmin ollut esitetty suuria vokaaliteoksia. Samalla konsertti oli uuden soitannollisen seuran ensimmäinen projekti. (Andersson 1938, 88–92, 98–100.) Oratorion aariat jäivät osaksi myöhempien kirkkokonserttien ohjelmistoa.⁶

⁵ Muiden muassa Richard Faltin, Oskar Merikanto, Ilmari Krohn ja Heikki Klemetti.

⁶ Suurten kirkkomusiikkiteosten esittämisellä konserttiyhteydessä erityisesti adventtipaaston ja pääsiäistä edeltävän paaston aikaan on esikuvansa jo 1700-luvun jälkipuolen Leipzigissa, jossa kaupungin konserttielämää johtava kapellimestari Johann Adam Hiller aloitti 1778 konsertisarjan Concerts Spirituels. Hiller oli sitä mieltä, että paastonajan kunnioittamisen lisäksi Jumalan palveleminen oli yksi musiikin oleellisista tehtävistä ja että

Myös Richard Faltin oli saanut vankan musiikkikoulutuksensa kotimaassaan Saksassa, jossa hän oli opiskellut erinomaisten opettajien johdolla. Lukioaikana kotikaupungissaan Danzigissa Faltin sai musiikinopetusta F. W. Markullilta ja opiskeli sen jälkeen tunnetun saksalaisen urkuri, kapellimestari ja säveltäjä Friedrich Schneiderin (1786–1853) johdolla (Krohn 1915, 27–28). Myöhemmin Faltinia opettivat Leipzigin konservatoriossa 1853–1855 Moritz Hauptmann kontrapunktissa, Ernst Friedrich Richter (1808–1879) urkujensoitossa ja musiikinteoriassa, Louis Plaidy ja Ignaz Moscheles pianonsoitossa, Julius Rietz sävellyksessä ja orkestroinnissa, partituurin- ja yhteissoitossa Ferdinand David sekä Franz Brendel musiikinhistoriassa (*Arena* 2–3/1918, 120; Siltanen 2020a, 16).

Suomeen tultuaan vuonna 1856 Faltin toimi Viipurin saksalaisen poikakoulun musiikinopettajana ja organisoii monipuolisesti Viipurin musiikkielämää. Hän perusti muun muassa orkesteri- ja lauluyhdistyksen ja järjesti kamarimusiikki-iltoja ja sinfoniakonsertteja. Hänet valittiin Paciuksen jälkeen Helsingin yliopiston musiikinopettajaksi 1870, ja hän toimi virassa aina vuoteen 1896 asti. Nikolainkirkon (nykyisen Tuomiokirkon) urkurina hän toimi Rudolf Lagin jälkeen 1870–1913 ja Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton opettajana 1882–1906. (Siltanen 2020a, 18; Urponen 2010, 51; Pajamo 2018, 34–36, 42–43 ja 53–54.) Näin ollen Faltinin vaikutus suomalaiseen urkujensoittoon on ollut perustavanlaatuinen, sillä suuri osa Suomen autonomian ajan urkureista opiskeli hänen johdollaan.

On tunnettua, että Faltin oli kiinnostunut uussaksalaisen koulukunnan ideoista. Hän kertoi viipurilaiseen lehteen (*Wbg* 17.9.1861) Leipzigin syksyllä 1861 lähettämässään matkakirjeessä tavanneensa elokuussa Weimarissa muun muassa Richard Wagnerin, Franz Lisztin, Hans von Bülowin, Carl Tausigin ja Louis Köhlerin. Pallattuaan Viipuriin Leipzigin-opintojensa jälkeen Faltin järjesti konsertin, jossa esitettiin Wagnerin, Lisztin ja Hector Berliozin ”edistyksellistä” musiikkia. (Siltanen 2020b, 44.) Myös Faltinin yksityiskirjaston teokset heijastelevat omistajansa sivistysporvarillista ajatusmaailmaa ja kiinnostuksen kohteita. Faltinin omistamat kirjat käsittelevät pianon- ja urkujensoiton tekniikkaa, historiaa ja ohjelmistoa, musiikin teoriaa, musiikin historiaa, estetiikkaa sekä filosofiaa. (Huttunen & Harju 2019, 15, 21, 25, 33.)

Leipzigin Tuomaskirkon urkurit Friedrich Schneider, Karl Piutti (1846–1902)⁷ ja Karl Straube (1873–1950)⁸ sekä tuomaskanttorit E. F. Richter ja Gustav Schreck

sen vuoksi sakraaliteosten tulisi kuulua myös julkisen konserttielämän peruspilareihin. (Sposato 2018, 1 ja 4.)

⁷ Piutti toimi muun muassa Helsingin musiikkiopistossa Faltinin oppilaana perusopintonsa saaneen musiikkikriitikko Karl Flodinin sävellyksenopettajana tämän täydentäessä opintojaan Leipzigin 1890–1892. (Sarjala 1994, 260.)

⁸ Straube tunnetaan Max Regerin urkuteosten kantaesittäjänä sekä Leipzigin tuomaskanttorina Gustav Schreckin jälkeen. Hän oli myös suomalaisten urkureiden Onni Pakarisen (1887–1968), John Granlundin (1888–1962), Elis Märtenonin (1890–1957), Venni Kuosman (1895–1953) ja Paavo Raussin (1901–1987) opettaja Leipzigin konservatoriossa (Tuppurainen 1994b, 115).

(1849–1918)⁹ liittyvät suomalaisen urkujensoiton historiaan paitsi opettaja–oppilas-suhteiden myös perinteikkäiden ja keskeisten virkojensa kautta Leipzigin Tuomaskirkossa, ja heidän teoksiaan onkin aineistossa.

Italialainen urkuvirtuoosi Enrico Bossi (1861–1925) konsertoi Suomessa vuosina 1907 ja 1912, ja hänen häikäisevällä tekniikallaan sekä ennen kaikkea hänen karismaattisilla tulkinnoillaan oli käänteentekevä vaikutus siihen, millä tavoin urkuihin ja niiden ilmaisumahdollisuuksiin suhtauduttiin tämän jälkeen. Oskar Merikanto kuvaili haltioituneena Bossin soittoa *Sävelettäressä* (30.11.1907), ja vuoden 1908 ensimmäisessä *Valvoja*-lehdessä hän kirjoitti:

Sellaista urkumestaria kuin Enrico Bossi ei ole meillä Suomessa ennen kuultu. Hänen tekniikkansa on ihmeteltävän luistavaa, kevyttä, ja esityksensä on erittäin väririkasta. Minkäänlaisia vaikeuksia hänelle ei ole olemassa, ja outojenkin urkujen monet ja erilaiset laitokset ovat hänelle silmänräpäyksessä selvillä ja palvelukseen valmiina. Bossin soittotapa on keveämpää ja kosketus elastisempaa kuin esim. saksalaisilla. (*Vja* 1/1908, 57.)

Bossin konserteissaan soittama ohjelmisto näyttää herättäneen suomalaisissa urkureissa vastakaikua, ja sen ansiosta niin Bossin omat teokset kuin muutamat muutkin aiemmin vieraat italialaiset säveltäjänimet löysivät tiensä konserttien ohjelmistoihin. Bossi myös omisti Merikannolle teoksensa *Marcia dei bardi* (1909), ja Merikanto vastavuoroisesti hänelle *Passacagliansa* (1913). (*Stär* 31.7.1907, 187; Lehtola 2009, 44; Lehtola 2015, 376.) Bossilla oli myös suomalainen oppilas, Kurt Roesky,¹⁰ joka opiskeli hänen johdollaan yhdeksän kuukautta lukuvuonna 1913–1914 (*TyM* 1.11.1914).

Euroopan kulttuuritapahtumien lisäksi Suomessa seurattiin hyvinkin tarkkaan erityisesti saksalaista musiikinesteettistä keskustelua. Musiikkilehti *Säveletär* (*Stär* 31.8.1910) julkaisi muun muassa Max Regerin ja hänen opettajansa Hugo Riemannin väittelyn suomennettuna otsikolla ”Riemann ja vasemmistosäveltäjät” ja *Uusi Säveletär* artikkelin ”Filosoofi Arthur Schopenhauerin mielipiteitä musiikista” (*US-tär* 1.10.1916).

ENSIMMÄISEN JA TOISEN SUKUPOLVEN SUOMALAISURKURIT

Helsingin Nikolainkirkon Walcker-urut valmistuivat syksyllä 1846. Rudolf Lagin (1823–1868) konsertit 1852 ja 1854 olivat todennäköisesti vihkiäiskonsertin jälkeen

⁹ Schreck toimi Viipurissa saksalaisen koulun musiikinopettajana Faltinin jälkeen. Leskeksi jäätyään hän meni naimisiin Ilmari Krohnin tädin kanssa. (Laitinen 2014, 13.) Schreckistä tuli Leipzigin Tuomaskirkon kanttori 1892.

¹⁰ Roeskyn syntymä- ja kuolinvuosi eivät ole tiedossa.

ensimmäiset merkittävät kirkkokonsertit Helsingissä. Lagi oli opiskellut yksityisesti Tukholmassa Gustaf Mankellin (1812–1880)¹¹ johdolla, ja hänet valittiin Nikolainkirkon urkurin virkaan 1851. Lagin konsertti 1854 oli aikaansa nähden edistyksellinen, sillä hän esitti kaksi orkesterisäestyksellistä teosta – Händelin urkukonserton ja Christian Gottlob Höpnerin *Adagion*. Konsertti herättikin keskustelua lehdistössä siitä, millainen musiikki sopii kirkkoon ja olivatko Lagin musiikkivalinnat onnistuneita (*Mbl* 14.12. ja 18.12.1854).

Rudolf Lagin lisäksi myös Lauri Hämäläinen (1832–1888) opiskeli Mankellin johdolla Tukholmassa 1860–1864. Hämäläinen oli kotoisin vaatimattomasta mutta musikaalisesta kodista Rautalammilta, ja hänen ensimmäinen soittimensa oli viulu. Hämäläisen ensimmäinen musiikinopettaja oli Oulun sotaväen soittokunnan kapellimestari. Hänestä kehittyikin niin taitava viulisti, että muutamat musiikinystävät keräsivät rahaa auttaakseen häntä pääsemään Tukholmaan opiskelemaan. Hämäläinen opiskeli Tukholmassa laaja-alaisesti musiikin historiaa ja estetiikkaa, laulua, kuorolaulua, pianoviritystä sekä urkujen-, viulun- ja kornetinsoittoa. Hämäläinen toimi Helsingin Vanhan kirkon urkurina 1871–1888 sekä Helsingin lukkari- ja urkurikoulun opettajana 1880-luvulla. Hämäläinen tunnetaan myös siitä, että hän tarjosi sekä kotinsa että taloudellisen tukensa Oskar Merikannolle. Merikanto aloitti Hämäläisen oppilaana jo yhdeksänvuotiaana, ja aikaa myöten lahjakkaasta oppilaasta tuli lähes perheenjäsen. Hämäläinen hankki Merikannolle jopa pianon eikä perinyt maksua opetuksestaan. Merikanto puolestaan toimi Hämäläisen sijaisena jumalanpalvelusurkurina. Merikannon lähtiessä Saksaan opiskelemaan Hämäläinen lainasi hänelle huomattavan summan rahaa. (Lohi 2005, 12 ja 18–19; Urponen 2010, 47–48.)

Oscar Pahlman (1839–1935) oli ensimmäisiä varsinaisia konsertoivia suomalaisurkureita. Helsingissä suorittamiensa valmistelevien opintojen jälkeen hän oli hakeutunut ensin yksityisesti ja myöhemmin myös valtionavun tuella Dresdenin konservatorioon, jossa hän opiskeli 1862–1864. Dresdenissä hänen urkujensoiton opettajanaan oli Gustav Merkel (1827–1885). Merkelin lisäksi Pahlman opiskeli Rudolf Lagin ja Lauri Hämäläisen tavoin Tukholmassa Gustaf Mankellin johdolla. Pahlman perusti Suomen ensimmäisen lukkari-urkurikoulun Turkuun 1878. (Jalkanen 1978, 42, 55–56; Urponen 2010, 43.)

Dresden ja sen kulttuurielämä olikin lähes koko autonomian ajan suomalaisten lehtien mielenkiinnon kohteena Leipzigin ja muiden kulttuurikaupunkien uutisten ohella. Dresdenin konservatorion opettajat kävivät lomakausina Suomessa konsertoimassa, ja konservatorio ilmoitti suomalaisissa lehdissä ottavansa uusia opiskelijoita. (Ks. *Hbl* 23.6.1866, *WbgT* 24.7.1867, *Hbl* 6.2.1898.) Pahlmanin lisäksi Dresdenissä opiskeli myöhemmin myös muita tunnettuja suomalaisia muusikoita, muiden

¹¹ Tanskalaisyyntyinen mutta sittemmin Ruotsissa vaikuttanut Gustaf Mankell soitti Uudenkaupungin Åkerman & Lund -urkujen vihkiäiskonsertin 13.8.1865. Mankell oli oman aikansa arvostetuimpia urkureita, Kuningaskansallisen musiikkiakatemian opettaja ja 1859 lähtien urkujensoiton professori (Norlind 1916, 612).

muassa myöhemmin Lisztin johdolla opiskellut pianisti Alexandra ”Alie” Lindberg (1849–1933), Merikannon kanssa runsaasti konsertoinut laulaja Abraham Ojanperä (1856–1916), kapellimestari Robert Kajanus (1856–1933) sekä oopperalaulaja Alexandra Ahnger (1859–1940). (Uppslagsverket Finland; *NÄ* 22.5.1915.)

Richard Faltinin ohella tärkeä eurooppalaisten yhteyksien luoja ja vaalija oli Oskar Merikanto. Hän aloitti urkujensoiton opinnot yksityisesti Helsingin Vanhan kirkon urkuri Lauri Hämäläisen johdolla ja jatkoi opintojaan Leipzigin konservatoriossa, jossa hänelle opetti urkujensoittoa Robert Papperitz (1826–1903), pianoa Willy Rehberg sekä sävellystä Gustav Schreck. Vuonna 1890 hän teki opintomatkoja muun muassa Berliiniin, jossa hän opiskeli kontrapunktia ja teoriaa Jean Sibeliuksen sävellyksenopettajalla Albert Beckerillä. (Urponen 2010, 56–57.)

Merikannon taiteellinen toiminta oli laaja-alaista. Hän toimi sulavasti pianistina, urkurina, kuoron- ja orkesterinjohtajana, urkujensoitonopettajana sekä säveltäjänä. Vuonna 1900 Merikanto teki viiden viikon pituisen konserttimatkan Yhdysvaltoihin, missä hän soitti neljä pianokonserttia ja viisi urkukonserttia (*Hbl* 31.8.1900). Valtion myöntämällä matka-apurahalla Merikanto matkusti 1907 ympäri Eurooppaa tutustumassa eri maiden lukkari-urkurikoulutukseen. Näillä matkoilla hän tapasi henkilökohtaisesti Alexandre Guilmantin (1837–1911), Charles-Marie Widorin (1844–1937) ja Louis Viernen (1870–1937) Pariisissa, Paul Homeyerin (1853–1908) ja Karl Strauben Leipzigin, Hans Fährmannin (1860–1940)¹² Dresdenissä sekä Enrico Bossin Italiassa (*Stär* 31.7.1907).

Kansainvälisten yhteyksiensä ansiosta Merikanto tunnettiin Euroopassa. Esimerkiksi Charles-Marie Widor kehui 1909 Merikannon uutta pedaalikoulua erinomaisen hyvin kirjoitetuksi, ja hän kertoi aikovansa suositella sitä oppilailleen. Samaa lupasivat pariisilainen urkuri-säveltäjä Eugene Gigout (1844–1925) sekä tuomiokirkkourkuri Carl Hers¹³ Bernissä. Kööpenhaminan konservatorion rehtori ja *Fruerkirken* urkuri Otto Malling (1848–1915) puolestaan kertoi jo ottaneensa pedaalikoulun opetuskäyttöön (*Hbl* 25.02.1909).

Lauri Hämäläisen jälkeen Helsingin Vanhan kirkon urkurina pitkän päivätyön tehnyt Karl Sjöblom (1861–1939) opiskeli musiikkia ensin yksityisesti ja sen jälkeen Faltinin oppilaana Helsingin musiikkiopistossa. Kotimaan opintojensa jälkeen hän opiskeli urkujensoittoa 1906–1907 valtion apurahan turvin Leipzigin konservatoriossa Paul Homeyerin urkuluokalla sekä sävellystä professori Stephan Krehlin johdolla. Urkujensoitossa Sjöblom oli konservatorion pisimmälle ehtinyt oppilas. Kirkkomusiikin ja urkujensoiton lisäksi Sjöblom oli opiskellut myös oopperanjohtoa opettajanaan kapellimestari Arthur Nikischin. (*SML* 1.1.1927/2; Urponen 2010, 60.)

¹² Merikanto oli tavannut Fährmannin jo aiemmin lähtiessään saattamaan tämän luo Dresdeniin opiskelemaan lähtevää oppilastaan Kaarle Saarilahtea (1879–1950) (Urponen 2010, 66).

¹³ Hersin syntymä- ja kuolinvuodet eivät ole tiedossa.

Sjöblomin urkukonsertin 28.10.1887 ohjelma antoi jo viitteitä hänen musiikki-maustaan ja pyrkimyksistään urkutaiteen saralla. Ohjelmassa oli J. S. Bachin *Fantasia ja fuuga g-molli*, Lisztin *Fantasia* sekä Josef Rheinbergerin ensimmäinen urkukonsertto. (*Fw* 27.10.1887.) Konsertin arvostelussa kiiteltiin Sjöblomin taitoa ja toivottiin, että yleisön olisi mahdollista useammin kuulla urkukonsertteja, jotta sen maku ja käsitys ”korkeammasta” urkumusiikista kehittyisi (*Fin* 30.10.1887). Tämä toive toteutuikin, sillä aikansa urkureista Sjöblom oli se, joka toi Suomeen uusia, käänteentekeviäkin musiikillisia vaikutteita, kuten tuonnempana pyrin osoittamaan.

Olga Tavaststjerna (1858–1939) oli ensimmäinen konsertoiva naisurkuri, jonka esikuvallista ja pedagogista merkitystä ei voi liioitella. Myös hän oli opiskellut urkujensoittoa Faltinin johdolla Helsingin musiikkiopistossa, ja sen jälkeen hän jatkoi opintojaan valtion avustuksella Brysselissä, Gentissä, Pariisissa ja Kölnissä. Varsinaisen elämäntyönsä Tavaststjerna teki paitsi Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton, laulun ja säveltapailun opettajana,¹⁴ myös sen kirjastonhoitajana, taloudenhoitajana sekä Martin Wegeliuksen entisen huvilan yhteydessä toimineen muusikoiden kesälepokodin ”Vikanin” johtajattarena (Uppslagsverket Finland 2012; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 167–169). Hän toimi myös Faltinin sijaisena Nikolainkirkossa ja soitti jumalanpalvelukset Faltinin ollessa tarkastusmatkoilla (Björkstrand 1999, 105).¹⁵

Turkulainen Viljo Mikkola (1871–1960) oli suomalaisista urkureista ensimmäinen, joka lähti Saksan sijasta tekemään jatko-opintoja Ranskaan. Mikkola oli opiskellut Turun lukkariturkurikoulussa Pahlmannin ja Helsingin musiikkiopistossa Faltinin johdolla. Ranskaan suuntautuneiden jatko-opintojen taustalla saattoi olla Faltinin ja Widorin tapaaminen Berliinissä 1895, jonka jälkeen Faltin vuonna 1899 kehotti Mikkolaa hakeutumaan jatko-opintoihin Pariisiin (Tuppurainen 1994b, 108). Mikkola opiskelikin Pariisissa 1900–1901 itsensä Alexandre Guilmantin johdolla (Urponen 2010, 188). Konserttoinnin lisäksi Mikkola tunnettiin säveltäjänä ja Turun Mikaelinkirkon pitkäaikaisena urkurina.

Viipurissa kaupungin suomenkielisen seurakunnan urkuri Emil Sivori (1864–1929) avasi lukkariturkurikoulun syksyllä 1893. Hän itse oli valmistunut Turun lukkariturkurikoulusta 1886 ja jatkanut myöhemmin opintojaan Leipzigissa, josta valmistui keväällä 1893. Sivorin koulu oli avoinna myös naisille, joista ensimmäinen valmistui lukkariturkuriksi keväällä 1897. Kului kuitenkin vielä muutamia vuosia ennen kuin urkurinvirka, johon ei ollut kytketty lukkarin tehtäviä, avautui naisille 1908. (Jalkanen 1978, 93 ja 96.) Sivori perusti johtamansa musiikkikoulun yhteyteen osaston naisurkureille syksyllä 1909 (*NÄ* 1.6.1909). Vaikka Sivorin ansiot olivat

¹⁴ Helsingin musiikkiopiston opetus mukaili Leipzigin konservatorion mallia. Olga Tavaststjernan Turun Sibelius-museon arkistossa säilytettävä ruotsinkielinen musiikinteorian materiaali noudattelee sekin 1800-luvun saksalaisten instrumenttikoulujen teoriaosuutta.

¹⁵ Faltin toimi senaatin valtuuttamana lukkariturkurikoulujen opetuksen tason tarkastajana (Dahlström 1982, 18).

ehkä enemmän kirkko- ja urkumusiikin opetuksessa kuin konsertoivassa urkujensoitossa, hänellä oli merkittävä rooli sekä Viipurin musiikkielämän kehittämisessä että naisten aseman parantamisessa musiikkiyhdistyksissä.

Helsingin musiikkiopiston ja lukkari-urkurikoulujen opetuksen ansiosta Suomessa alkoi uudelle vuosisadalle tultaessa olla yhä useampia koulutettuja urkureita ja kanttoreita. Alkoipa ilmoituksissa näkyä myös naisurkureita, kuten Minna (Wilhelmina) Hydén,¹⁶ Alma Kivirikko os. Rapola (1875–1958), Maria Castrén (1871–1969) ja Hilma Gardberg (1867–1959).¹⁷ Seuraavassa esittelen eri kirkkokonserttityypit keskittyen urkupainotteisiin konsertteihin.

HENGELLISET SEKAKONSERTIT

1800-luvun jälkipuolen Helsingissä konserttielämä oli vilkasta. Tarjolla oli kansankonsertteja vähävaraiselle kansanosalle, populaarikonsertteja, kiertävien muusikoiden solistikonsertteja, iltakonsertteja (*soirée*), sinfoniakonsertteja ja 1800-luvun loppuvuosikymmeninä myös oopperaesityksiä. Helsingin taide- ja viihde-esityksistä otettiin mallia myös pienemmissä kaupungeissa (Kurkela 2017, 44). Soirée-konsertit ja niiden ohjelmisto koostui taiturikappaleista, sinfonioiden osista sekä populaarisävelmien ja oopperoiden sovituksista (Haapakoski ym. 2002, 337).

Suomen kirkollisessa musiikkikulttuurissa saksalaisen idealismin mukainen kauneuskäsitys, pietismin läpäisemä kirkkomusiikillinen ihanne sekä niin kutsuttu musiikin vaikutusestetiikka¹⁸ oli vallitseva ajattelutapa lähes koko autonomian ajan, vaikka mukaan tuli vähitellen muitakin ihanteita. Liturgisessa kirkkomusiikissa tämä tarkoitti kohtuullisen hidasta musiikillista liikettä, rytmistä vakautta ja harmonioiden yllätyksättömyyttä. (Ks. Gustafsson Burgmann 2021, 56–59.)

Kirkkokonserttien ohjelmat mukailivat usein maallisille konserteille tyypillistä sekakonsertin ideaa – erilaiset elementit seurasivat toisiaan muodostaen sekalaisen kokonaisuuden:

1. Urkusoolot
2. Kirkkoariat, eri Ave Mariat, hengelliset liedit ja laulut
3. Oratorioiden resitatiivit ja aariat
4. Erilaiset *religioso*-teokset¹⁹

¹⁶ Hydénin syntymä- ja kuolinvuodet eivät ole tiedossa.

¹⁷ Mainittujen lisäksi Helsingin musiikkiopistosta valmistui vuosisadan vaihteessa neljä muutamakin naisurkuria, heidän joukossaan Olga Tavaststjerna. Carita Björkstrand (1999, 136–158) on kuvannut, millä tavoin he kykenivät harjoittamaan ammattiaan aikana, jolloin naisilla ei vielä ollut pääsyä kirkon virkaan.

¹⁸ Saks. *Wirkungsästhetik*.

¹⁹ *Religioso* on paitsi yksi 1800-luvun instrumentaalimusiikissa käytetyistä topoksista myös teostyyppi, jossa musiikillinen liike on maltillinen tai hidas. Käsitteellä viitataan hartaudenomaiseen, palvovaan mietiskelyyn

5. Pienet ja isot kuoroteokset
6. Orkesterisäestykselliset urku- ja kuoroteokset
7. Koraalit ja virret

Tässä näennäisessä ”jokaiselle jotakin” -ilmiössä voidaan kuitenkin nähdä selviä yhteyksiä 1800-luvun aatehistoriallisiin ihanteisiin, joita kuvaan seuraavassa.

Kirkollisessa sekakonsertissa oli yhdestä neljään urkusooloa. Uruilla oli kuitenkin tärkeä rooli muiden instrumentalistien ja laulajien säestyksissä, jotka yleensä olivat oratorioiden orkesterisäestyksellisiä aarioita ja täten uruilla vaativaa soitettavaa. Esitettävät urkuteokset edustivat joko a) melodian dominoimaa sävellystyylä, joka sopi 1800-luvullakin vallinneeseen ”jalon yksinkertaisuuden” ideaan,²⁰ b) kirkollista sidottua tyyliä, jota koskivat tiukat säännöt, c) ylevää tyyliä kuten erilaiset marssit (surusoitot ja -marssit, häämarssit, *marche religieuse*) tai d) koraalipohjaisia sävellyksiä. Virtuosi- ja ohjelmamusiikki rantautui kirkkoon vasta 1800-luvun loppuvuosina Sjöblomin ja Merikannon konserttien myötä. Hengelliset laulut, kirkkoariat, kuten Alessandro Stradellan ”Pietà, Signore”, sekä oratorioariat olivat kirkkokonserttien vakio-ohjelmistoa. Etenkin Louis Spohrin, Joseph Haydnin, G. F. Händelin ja Felix Mendelssohnin oratorioariat sekä J. S. Bachin passioariat olivat suosittuja, ja ne näyttävät sisältyneen kirkkokonserttien ohjelmistoon alusta asti. Laajamuotoisempiin kirkkoarioihin lukeutuivat myös aariat Stabat Mater -teoksista ja requiemeistä. Aariat eivät musiikilliselta tyyliltään sopineet jalon yksinkertaisuuden määritelmään, mutta tekstin hengellinen sisältö ”pyhitti” musiikin.²¹

Tässä yhteydessä täytyy muistaa, että idealistisen estetiikan ja pietismin sävyttämän kirkkomusiikki-ihanteen taustalla oli 1800-luvun porvarillisessa yhteiskunnassa vallinnut moraalinen ja askeettinen ihmiskäsitys, jonka mukaan mielenylennys ja ylevän kokemus oli mahdollista saavuttaa vain harjaannuttamalla itseään kieltäytymään ruumiin pyyteistä. Ruumiillisen mielihyvän kokemuksen miellettiin kuuluvan aiemmin vallinneen musiikillisen estetiikan – jäljittelytekniikoiden ja affektiteorian – piiriin. Ylevän ja subliimin kokemusta ihannoineella 1800-luvulla musiikillisen kauneuden aikaansaama mielihyvä suurelta osin jo paheksuttiin (ks. Hanslick 2014 [1854], 77–88; Gustafsson Burgmann 2021, 42–45). Tämä puolestaan johti siihen, että kirkkomusiikin tuli mielenylennykseen pyrkimistä palvellakseen olla luonteeltaan levollista ja yllätyksetöntä. Kun musiikkiin yhdistyy hengellinen teksti, on ajatus pyhittymisen ja ihmisen jumalallisen alkuperän yhteydestä selke-

musiikkia kuunneltaessa.

²⁰ Historioitsija Johann Joachim Winckelmannin (1717–1768) antiikin taidetta koskevasta teoreemasta ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus” tuli yksi idealistisen estetiikan ja 1800-luvun alkupuolen porvarillisen maun ihanteista (ks. Murtomäki 2020 [2010]; Gustafsson Burgmann 2021, 41).

²¹ Ajatus on peräisin Adolf Bernhard Marxilta (1853 [1839], 303), jonka mukaan ihmisen ruumiillinen mielihyvä musiikkia kuunnellessa puhdistuu ja pyhittyy sen vuoksi, että musiikilla on piilevä yhteys olemassaolomme alkuperään.

ämpi. Hengellinen teksti antoi säveltäjälle musiikillisen sisällön ja muodon suhteen väljyyttä, ja tämä näyttääkin olleen yksi keino kiertää kirkkomusiikin tiukkoja vaatimuksia. Nimimerkki ”T”²² kirjoitti kritiikissään (*Mbl* 25.5.1877) Louis Spohrin kauniin teoksen *Jesu, o mi amor* kolmelle naisäänelle edustavan kirkollisesta tarkoituksestaan huolimatta sellaista tyyliä, jollaiseen ”me pohjoisen asukkaat emme ole tottuneet vuodattamaan uskonnollisia tunteitamme”.

Edellä kuvattu ahdas kirkkomusiikkikäsitys säilyi Suomessa paikoitellen pitkälle 1900-luvulle asti. Tämän käsityksen rinnalle nousi kuitenkin vähitellen Merikannon ja Sjöblomin konserttien myötä myös toisenlaisia vaikutteita, joiden seurauksena kirkkokonserttien ohjelmisto muuttui etenkin urkumusiikin osalta konsertoivaan suuntaan.

Kuoroliike oli yksi 1800-luvun yleiseurooppalaisista yhteiskunnallisista ilmiöistä. Se oli vahva sosiaalisten yhteyksien rakentaja, joka heijasti aatehistoriallisia ideoita kuten tasa-arvoa ja yhdessä tekemisen voimaa. Kuorolaulu oli näin myös tehokas väline musiikilla vaikuttamisessa – etenkin 1900-luvun alun sortovuosina, jolloin Venäjän keisarikunta pyrki Suomen venäläistämiseen, sekä myöhemmin suomalaisen kansallisen itsetunnon vaatiessa valtiollista itsenäisyyttä. Kuorolaulu tuki yhteisöllisyyttä, ja kuorolaulu voidaankin nähdä sekä idealisoidun kansan että seurakunnan äänenä ja niiden yhteisen tahdon symbolina (Ronström 2016, 60; Gustafsson Burgmann 2021, 151).

Suuret kirkkomusiikkiteokset keräsivät sadoittain laulajia. Helsingissä Faltin jatkoi Paciuksen aloittamaa suurimuotoisten kuoroteosten esittämistä, ja hänen perustamansa lauluyhdistys esitti ainakin seuraavat teokset: J. Haydn: *Vuodenajat* (1872), W. A. Mozart: *Requiem* (1873 ja 1878), G. F. Händel: *Messias* (1874), L. Cherubini: *Requiem* (1874), J. S. Bach: *Matteus-passio* (1875 ja 1883), R. Schumann: *Der Rose Pilgerfahrt* (1876), F. Mendelssohn: *Elias* (1877), L. van Beethoven (1770–1827): C-duuri-messu (1879), Händel: *Israel* (1880), Brahms: *Ein deutsches Requiem* (1881), Haydn: *Luominen* (1882) sekä F. Liszt: *Die Heilige Elisabeth* (1884) (*Vja* 1.1.1915). Useat suurista kirkkomusiikkiteoksista esitettiin kirkon sijaan yliopiston juhlasalissa.

Religioso-teosten musiikillinen liike oli hidasta tai kohtuullista ja homofonisesti etenevää, ja niiden musiikillinen ilmaisu oli meditatiivista, melodista ja tunteisiin vetoavaa. Ne olivat joko urkuteoksia tai sävelletty uruille ja melodiasoitimmelle (viulu, sello, käyrätorvi) tai uruille ja harpulle. Religioso-teoksiin voidaan lukea myös instrumentaalisävellykset, joiden nimi viittaa hengelliseen sisältöön, kuten *Prière*, *Andacht* tai *Hymn*. Mitä ilmeisimmin samantapaiseen vaikutukseen pyrittiin joskus myös teoksilla, joiden nimi viittaa maalliseen sisältöön, kuten *Elegia*, *Abendfried*, *Klage* tai *Lamento*.

Sekakonserttien idea säilyi urku- ja kuorokonserttien rinnalla koko autonomian ajan. 1800-luvulla lähes kaikissa konserteissa yhtenä numerona oli joko yhteisesti

²²David (Taavi) Hahl (1847–1880) (Sarjala 1994, 261).

laulettu tai kuoron esittämä virsi tai koraali. Kirkkokonsertit olivat oivallinen tilaisuus harjoittaa uusia virsisävelmiä ja messusävelmistöjä. Sekä Rudolf Lagi että Richard Faltin toimivat omana aikanaan virsikirjakomiteassa, ja molempien virsisävelmiä on myös nykyisessä vuoden 1986 virsikirjassa.

URKUKONSERTIT JA NIIDEN OHJELMISTO

1800-luvun kirkkokonsertit olivat voittopuolisesti erilaisia sekakonsertteja. Varsinaisissa urkukonserteissakin saattoi olla yksi tai kaksi aariaa tai religio-teosta tuomassa vaihtelua. Aineiston ensimmäisen varsinaisen urkukonsertin soitti saksalainen Heinrich Stiehl (1829–1886) Turun tuomiokirkossa 1859. Häntä avusti sellisti Christian Kellerman (1815–1866) soittaen Mozartin *Andante religioson*.²³ Gustaf Mankellin 13.8.1865 soittama Uudenkaupungin urkujen vihkiäiskonsertti sisälsi ainoastaan urkuteoksia (*ÅU* 10.8.1865).

Esitettävät urkuteokset olivat aluksi tyypillisesti sävellyksiä, joiden musiikillinen liike oli hidas tai korkeintaan kohtuullinen ja rekisteröinti pehmeä. Näitä olivat *Adagiot*, *Andantet*, *Cantabile* ja *Pastoralet*. Voimakkaasti rekisteröityä kirkollista musiikkia olivat erilaiset juhla-alkusoitot, preludit ja fuugat sekä ylevät marssit. Osa 1800-luvun kirkkokonserttien urkusooloista oli Händelin, Jean-Baptiste Lullyn, Haydnin, Mozartin ja Beethovenin klaveeri- tai orkesteriteoksia uruilla soitettuna, mutta ne edustivat jalon yksinkertaisuuden ja ylevyyden ideaalia ja kelpasivat sen vuoksi esitettäväksi. Merikannon usein konserteissaan esittämä sovitus Lullyn *Rigaudonista* on karakteriltaan tasajakoinen marssinkaltainen sävellys, joka kohtuullisessa tempossa soitettuna ja voimakkaasti aksentoituna täytti 1800-luvun ylevän marssin tunnusmerkit.²⁴ Urkusonaateista soitettiin aluksi etenkin hitaat osat, mutta ajan myötä vähitellen myös Allegro moderato tai Allegro maestoso -osat.

Ville Urponen (2010, 46) kiinnittää huomiota siihen, etteivät J. S. Bachin urkuteokset vielä 1800-luvun loppupuolella olleet keskeistä ohjelmistoa. Kysymys ei kuitenkaan välttämättä ollut pelkästään suomalaisten urkurien teknisestä tasosta, vaan ennen kaikkea siitä, että Bachin suuret urkuteokset edustivat vanhaa, kontrapunktista kirkkomusiikkityyliä, joka ei täyttänyt 1800-luvun liturgisen tyylin vaatimuksia ja jossa urkumusiikki oli alisteisessa ja palvelevassa suhteessa puhuttuun sanaan. Musiikki ei saanut sisältää tarpeettomia juoksutuksia eikä urkurin kuulunut tuoda esille omaa persoonaansa, jotta musiikki tekisi halutun vaikutuksen. (Ks. Gustafsson Burgmann 2021, 51–58.) Suomessa tämä näkyi paitsi jumalanpalvelusmusiikissa

²³ Ilmeisesti Mozartin kuorohymni *Ave verum corpus*, joka on mainio esimerkki homofonisesti kohtuullisessa tempossa etenevästä religio-teoksesta. (Konserttiohjelma, ks. Hereditas culturalis.)

²⁴ Ks. Koch 1802, 542. Kyseessä on todennäköisesti ”Premier rigaudon” Lullyn teoksesta *Concert donné au soupé du Roy*; nuottia Merikannon sovituksesta ei ole säilynyt.

myös varhaisempien kirkkokonserttien ohjelmistovalinnoissa. Varsinaisesti Bachin urkuteokset alkoivat näkyä konserttiohjelmassa vasta 1880-luvulla. *Toccata ja fuuga* d-molli BWV 565 oli niistä tunnetuin ja eniten soitettu.

Aineistoon sisältyy Faltinin kirkkokonsertteja vuosilta 1868–1891. Kahta lukuun ottamatta kaikki konsertit olivat Helsingin Nikolainkirkossa. Vuoden 1868 konsertissa helsinkiläisille siihen asti tuntematon Faltin ikään kuin esittäytyi, koska hän aikoi hakea yliopiston musiikinopettajan virkaa Paciuksen muuttaessa Saksaan (Pajamo 2018, 52–53). Konsertti saikin hyvät arvostelut, ja etenkin Faltinin legato-soittoa kiiteltiin (*WbgT* 30.9.1868). Aineiston valossa Faltinin omassa urkuohjelmistossa painoutuivat J. S. Bachin suuret urkuteokset. Niiden lisäksi hän esitti myös oman aikansa saksalaisen kielialueen säveltäjien Mendelssohnin, Karl Heinrich Sämännin, Richterin, Merkelin sekä Johann Gottlob Töpferin teoksia.²⁵ Pohjoismaisia säveltäjänimiä Faltinin ohjelmistossa edustivat Herman Berens ja Niels Wilhelm Gade. Myös yksi Mozartin kirkkosonaateista oli Faltinin ohjelmassa hänen soittaessaan Viipurin suomalaisen kirkon uusien urkujen vihkiäiskonserttia joulukuussa 1887. Faltin ei näytä soittaneen Jacques-Nicolas Lemmensin urkuteoksia, jotka olivat suosittuja esityskappaleita Suomessa 1900-luvun alkuun asti.

Urkuoppilaillaan Helsingin musiikkiopistossa Faltin soitatti paitsi Bachia, myös Mendelssohnin, Christian Finkin, Rheinbergerin ja Lisztin teoksia ja jopa César Franckin teosta *Preludi, fuuga ja variaatio* (ks. *USr* 29.1.1891). Sanomalehtien konsertti-ilmoitusten lisäksi Helsingin musiikkiopiston ja lukkari-urkurikoulujen opetussuunnitelmat (*TyM* 15.3.1912 nro 13, 22, 24–26; Jalkanen 1978, 72–109) ja oppilasnäytteistä julkaistut konserttiarvot antavat hyvän kuvan siitä, millaista ohjelmaa autonomian ajan kirkkokonserteissa esitettiin. Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton ohjelmistovaatimukset näyttävät pitkälti noudatelleen samaa vaatimustasoa kuin nykyisetkin urkujensoiton tutkintovaatimukset.

Enemmistönä olivat saksalaisen kielialueen säveltäjät, joiden lukumäärä (47) hämmästyttää nykyurkuria. Näistä eniten soitettuja olivat Rheinbergerin, Merkelin, Christian Heinrich Rinckin, Mendelssohnin, Richterin ja Piuttin teokset. Tutkimusaineiston analyysin perusteella voi sanoa, että Rheinberger lukeutui myös Suomessa aikakautensa kiinnostavimpiin ”nykysäveltäjiin”. Hänen musiikkiaan lienee esitetty ensimmäisen kerran Suomessa sinfonisessa soiréessa 1875 (*Hbl* 11.12.1875). Suomalaisista muun muassa Martin Wegelius kävi hänen luonaan muutamalla sävellystunnilla (Flodin 1922, 342). Rheinbergerin urkuteokset sisältyivät myös Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton vaatimuksiin autonomian aikana.

²⁵ Kuten jo aiemmin mainittiin, Turun lukkari-urkurikoulun 1878 perustanut Oscar Pahlman opiskeli Dresdenissä 1862–1864 Gustav Merkelin johdolla. Faltinin vanhan opettajan Friedrich Schneiderin nuorempi veli Johann Gottlob Schneider (1789–1864) oli puolestaan Merkelin urkuopettaja. Myös Christian Gottlob Höpner (jonka orkesterisäestyksellisen teoksen Rudolf Lagi esitti konsertissaan 1854) opiskeli J. G. Schneiderilla, ja hän oli Merkelin edeltäjä Dresdenin Kreuzkirchen urkurina.

Franz Lisztin, Julius Reubken ja A. G. Ritterin sinfonista tyyliä²⁶ edustavat teokset saivat Suomen ensiesityksensä Karl Sjöblomin hengellisissä sinfoniakonserteissa. Hans Fährmannin teokset kuuluivat erityisesti Kaarle Saarilahden ohjelmistoon. Merikanto puolestaan oli esittänyt Max Regerin koraalialkusoittoja 1905, *Passacaglian* (sävellaji tai opusnumero ei tiedossa) 1909 sekä koraalialkusoiton *Jesu meine Freude* 1913, mutta Regerin laajemmat urkuteokset kuten *Fantasia ja fuuga teemasta B-A-C-H* tulivat konserttiohjelmiin vasta 1915 lähtien Venni Kuosman esittäminä.²⁷ Regerin teosten nousukausi oli varsinaisesti 1920-luvulla, jolloin Merikannolta ja Straubelta oppinsa saaneet Kuosma ja Mårtensson esittivät niitä konserteissaan.

Belgialais-ranskalaisen koulukunnan säveltäjistä (10) 1800-luvun konserteissa soitettiin eniten Jacques-Nicolas Lemmensin teoksia. Widorin musiikkia kuultiin aineiston konserteista ensimmäisenä Vaasan kirkossa 26.10.1888, jolloin ruotsalainen Wilhelm Heinze (1849–1895) esitti Widorin viidennestä sinfoniasta Cantabile-osan (WT 26.10.1888). Widorin teokset kuuluivat Rheinbergerin ja Guilmanin teosten ohella 1900-luvun alkuvuosikymmenien soitetuimpiin, ja niitä esittivät Merikannon lisäksi hänen oppilaansa Kaarle Saarilahti ja Martti Varjonko.²⁸ Jälkimmäinen kävi sokeainkoulua, jossa opetettiin myös urkujensoittoa. Faltinin oppilas Hanna Ahlman esitti Helsingin musiikkiopiston kevätnäytteisessä 30.5.1888 Guilmanin *Andanten* (Fin 30.5.1888), ja myöhemmin säveltäjän teoksia esittivät konserteissaan erityisesti hänen oppilaansa Viljo Mikkola sekä Olga Tavaststjerna. Franckin *Preludi, fuuga ja variaatio* oli kuultu jo 1891 Helsingin musiikkiopiston näytteisessä, mutta aineiston konserteissa seuraava Franckin teos oli Merikannon vasta 1909 esittämä koraali nro 1 E-duuri.

1900-luvun urkukonserteissa on selvästi nähtävissä Bossin konserttievierailujen vaikutus 1907 ja 1912. Paitsi Bossin teoksia aineiston konserttiohjelmiin sisältyi myös muiden italialaisten säveltäjien (7) kuten Giuseppe Ferratan, Girolamo Frescobaldin, Baldassare Galuppin, Giovanni Battista Martinin, Nicola Antonio Porporan, Michelangelo Rossin ja Giovanni Sgambatin sävellyksiä.

Musiikilla oli erityisen tärkeä tehtävä suomalaiskansallisen identiteetin ilmaisemisessa. Ensimmäinen kirkkokonsertti kokonaan suomalaisella ohjelmistolla lienee annettu 18.6.1900 (*Pl* 20.6.1900). Konsertti oli laulujuh latoimikunnan järjestämä sekakonsertti, jossa uusia urkusävellyksiä edustivat Kaarle Saarilahden *Etusoitto (Preludi) ja fuuga* sekä Merikannon variaatiot koraaliin ”O, Herra, kuinka sulle”. Suomalaisia urkusävellyksiä alkoi kuitenkin laajemmin syntyä ja näkyä konserttiohjelmistoissa vasta 1910-luvulla.

²⁶ Autonomian ajan sanomalehdet käyttivät termejä ”sinfoninen” tai ”edistyksellinen” erotuksena vanhemmasta, enemmän kontrapunktia sisältäneestä tyylistä.

²⁷ Regerin musiikki edustaa varsinaista sinfonista tyyliä, uudempaa riemannilaista musiikinestetiikkaa. Reger opiskeli Hugo Riemannin johdolla musiikinteoriaa ja pianonsoittoa Wiesbadenissa ennen vuosiaan Leipzigissa.

²⁸ Varjongon syntymä- ja kuolinvuodet eivät ole tiedossa.

KIRKOLLINEN VIRTUOOSIKULTTUURI JA HENGELLINEN OHJELMAMUSIIKKI

Virtuoosisuus ja urkujensoitto oli aiemmin ollut sopimaton yhtälö useammastakin syystä. Saksasta 1600-luvun loppupuolelta alkanut ja koko Eurooppaan nopeasti levinnyt pietistinen uskonkäsitys lienee vaikuttanut siihen, että urut miellettiin pitkään ainoastaan kirkollisen kultin palveluksessa oleviksi, eikä niillä voitu kuvitella soitettavan kevyitä sonaatteja kuten pianolla. (Gustafsson Burgmann 2021, 53–58, 67–69.) Mekaaninen soittokoneisto ennen pneumatiikan keksimistä ja yleistymistä teki suurista soittimista hitaita ja raskaasti käsiteltäviä. Virtuoosisuus ei sopinut kirkolliseen tyyliin, mutta toisaalta myöskään maallisessa taidemusiikissa esittäjän ei sopinut käyttää musiikkia välineenä omien teknisten taitojensa esittelyyn. Suorituskeskeisyyden katsottiin olevan niin kutsutun teosuskollisuuden vastakohta.²⁹ (Sarjala 1994, 70.) Edellä mainituista mielikuvista päästiin mitä ilmeisimmin eroon Mendelssohnin julkaistua kuusi urkusonaattiaan 1845, ja urkusonaatit muodostavatkin keskeisen osan romantiikan ajan urkukirjallisuudesta. 1800-luvun loppupuolella urut kehittyivät voimakkaasti orkestraaliseen suuntaan voidakseen paremmin vastata aikakaudelle tyypillisen, voimakkaita dynamiikan vaihteluita edellyttävän musiikin vaatimuksiin. (Gustafsson Burgmann 2021, 68–69.)

Lauri Hämmäläisen jälkeen Helsingin Vanhan kirkon urkurina toiminut Karl Sjöblom näyttää olleen erittäin kiinnostunut uudesta sinfonisesta urkutyylistä ja musiikin ohjelmallisuudesta. Leipzigin-opintojensa lisäksi hän tekikin valtion tukeman opintomatkan Dresdeniin ja Müncheniin tavatakseen Hans Fährmannin ja Max Regerin (*Fmr* 1.1.1906). Opinnot, opintomatkat ja monipuolinen musiikin harjoittaminen lienevät vaikuttaneet hänen käsityksiinsä urkujensoiton mahdollisuuksista ja haluun muuttaa kirkon musiikkikulttuuria.

Sjöblomia kuvaillaan konserttiarvosteluissa energiseksi ja kunnianhimoiseksi muusikoksi. Muiden musiikillisten toimiensa ohella hän piti vuosittain isoja kirkkokonsertteja, joissa hän soitti Suomessa aiemmin tuntemattomia, Euroopassa viimeistä huutoa olevia urkuteoksia, joista osa oli orkesterisäestyksellisiä. Hänen konserttinsa 1891 kritiikistä käy ilmi, että kirkkokonsertteja järjestettiin melko harvoin, koska pääkaupunkiseudun konserttiyleisö yleensä suhtautui nihkeästi kirkkokonserttien vakavuuteen, kun taas musiikillisesti kevyempiä varietee- ja operettinäytöksiä esitettiin täysille saleille (*Fin* 14.12.1891).

Sjöblomin konserteista kehittyi vähitellen hengellisen sinfoniakonsertin konsepti, joka hämmästytti pääkaupungin konserttiyleisöä ja kriitikoita vuosina 1892–1904. Sjöblomin hengelliset sinfoniakonsertit kilpailivat yleisöstä Merikannon perinteisten pitkäperjantai- ja pääsiäiskonserttien kanssa, ja ainakin aluksi Sjöblomin

²⁹ Saks. *Werktreue*, Carl Maria von Weberin lanseeraama käsite, jonka mukaan esittäjä on identiteetiltään alisteinen säveltäjän oletetuille aikomuksille (Dreyfus 2007, 261).

pääsiäispäivän konserttia vuonna 1900 pidettiin merkittävämpänä orkesterisäestyksellisten teosten sekä uudistusmielisen ja suurellisen ohjelman vuoksi (*FT* 1.6.1900). Myöhemmissä pääsiäiskonserteissaan myös Merikanto esitti orkesterisäestyksellisiä teoksia, ja kilpailuhenkeäkin saattoi olla ilmassa, kun Sjöblom ja Merikanto esittivät molemmat pitkäperjantai- ja pääsiäiskonserteissaan 1903 Bossin orkesterisäestyksellisen urkukonsertton (*HP* 11.4.1903).

Sjöblomin urkuohjelmisto sisälsi poikkeuksellisen paljon laajamuotoisia teoksia, joista useat olivat uruille ja orkesterille. Aineiston konserteissa hän esitti muun muassa viisi eri urkukonserttoa (Rudolf Biblin, Bossin ja Fährmannin konsertot sekä Rheinbergerin molemmat konsertot), seitsemän orkesterisäestyksellistä urkusinfoniaa (kaksi Carl-August Fischerin (1828–1892) ja kaksi Friedrich Luxin sinfoniaa sekä Guilmantin, Saint-Saënsin ja Widorin sinfoniat), Rheinbergerin sarjan uruille, viululle, sellolle ja jousille, Georg Schumannin sinfoniset variaatiot koraalista *Wer nur den lieben Gott läßt walten* sekä Friz Volbachin sinfonisen runon *Kristi uppståndelse*. Orkesteria näissä konserteissa johti Robert Kajanus. Sjöblomin soolo-ohjelmistoon sisältyivät muun muassa Bachin *Fantasia ja fuuga g-molli*, Lisztin *Fantasia (Preludi) ja fuuga teemasta B-A-C-H* sekä yksiosainen fantasia *Ad nos, ad salutarem undam*³⁰ (jotka molemmat hän esitti ensimmäisenä suomalaisena urkurina), Ritterin kolmas sonaatti a-molli, Reubken ohjelmallinen urkusonaatti *Der 94ste Psalm* sekä William Humphreys Dayasin ensimmäinen urkusonaatti F-duuri.³¹ Näin laaja ja vaativa ohjelmisto edellytti soittajalta monipuolista taitoa. Musiikkikriitikko Karl Flodin kuvailikin vuoden 1902 pääsiäiskonsertin arvostelussaan Sjöblomilla olevan erinomainen sormio- ja jalkiotekniikka, soiton olevan selkeää ja teknisesti erinomaista ja rekisteröintien värikkäitä ja vaihtelevia (*Epe* 5.4.1902).

Hengellisten sinfoniakonserttien ohjelmat olivat suorastaan mammuttimaisia kokonaisuuksia. Konserttiohjelmat olivat aikaansa nähden radikaaleja, sillä niissä musiikki ei enää palvellut pietistishenkistä, meditatiivista ja mieltä ylentävää kirkkomusiikin ideaalia, eivätkä urutkaan enää olleet ainoastaan uskonnollisen kultin palveluksessa. Virtuosisuuden lisäksi myös hengellinen ohjelmallisuus oli kirkkokonserteissa esitetyille teoksille uusi piirre.

Sjöblomin hengelliset sinfoniakonsertit voidaan nähdä pyrkimyksenä a) väljentää käsitystä siitä, minkälainen (urku)musiikki sopii kirkkoon, b) suhtautua urkuihin instrumenttina, joka voi olla joko osa orkesteria tai sen solistina, sekä pyrkimyksenä tilan täyttävään sointiin,³² c) luoda Suomeen kirkollisen urkujensoiton rinnalle va-

³⁰ Konserttiohjelmissa teosta kutsutaan *Profeetta-Fantasiaksi*, koska koraali, jolle fantasia ja fuuga rakentuvat, on peräisin Giacomo Meyerbeerin oopperan *Le Prophète* I näytöksestä. Teos sai ensiesityksensä 29.10.1852, ja se on omistettu Meyerbeerille.

³¹ Amerikkalaisyntyinen Dayas opetti pianonsoittoa Helsingin musiikkiopistossa 1890–1893, ja hän oli Reubken tapaan Lisztin oppilas.

³² Aiemmin urut nähtiin kirkon palvelijana, nyt itsenäisenä subjektina.

kavasti otettava konsertoiva urkutaide. Sjöblomin koukeroisella käsiälällään signee-raama nuotisto³³ oli aikanaan Suomen oloissa poikkeuksellisen laaja.

Sjöblomin ura kesti aina hänen kuolemaansa 1939 asti. Hänen konserttoinnistaan ei 1900-luvun alkuvuosien jälkeen löydy juurikaan tietoja, mutta hänet tunnettiin Merikannon rinnalla Suomen eturivin urkutaiteilijana. Hän paitsi seurasi musiikkimaailman tapahtumia tilaamalla erikielisiä musiikkilehtiä, piti myös huolta soitto-kunnostaan ja esitti julkisesti vielä muutamaa vuotta ennen kuolemaansa Bachin, Mendelssohnin ja Lisztin vaikeimpia urkuteoksia (*Kym* 1.2.1939).

OLGA TAVASTSTJERNA TIENRAIVAAJANA

Aikakauden naiskäsitys vaikutti siihen, mitä ammatillisia mahdollisuuksia naisilla oli toimia musiikkimaailmassa 1800-luvulla. Vaikka Ranskan vallankumouksen jälkeiset muutokset poliittisessa, sosiaalisessa ja taloudellisessa elämässä paransivat myös naisten asemaa musiikkielämässä, musiikkia harrastavia naisia ei rohkaistu murtautumaan kodin piirin ulkopuolelle. Naisilla oli periaatteessa mahdollisuus saada musiikkikoulutusta, mutta vallitsevien asenteiden takia ammattimaiselle tasolle yltäminen oli mahdollista vain harvoille. (Moisala & Valkeila 1994, 65–69; Mustakallio 2003, 58–59.)

Monet naispuoliset muusikot ansaitsivatkin elantonsa opettamisella. Piano oli säätyläisperheen soitin, ja siihen liitettiin monenlaisia kulttuurisia merkityksiä. Soitin oli kallis, ja sen omistaminen kertoi niin varallisuudesta kuin tiettyyn yhteiskuntaluokkaan kuulumisestakin. Piano liitettiin sivistykseen ja kasvatukseen, ja monet etenkin yläluokan ja varakkaamman porvariston lapset saivatkin ensi kosketuksensa pianonsoittoon juuri kotona. (Mantere 2022, 7–8, 14.) Urkujensoitto taas oli miesten valtakuntaa, jonne naisilla ei ollut mitään asiaa. Suomessa kanttorin virka aukeni naisille vasta niinkin myöhään kuin 1963, vaikka naisjärjestöt työskentelivät sallivamman ilmapiirin eteen jo 1800-luvun lopulta lähtien.

Tätä taustaa vasten Olga Tavaststjerna oli kaikin tavoin poikkeuksellinen. Aikana, jolloin Suomessa ei vielä edes ollut naisten äänioikeutta, Olga Tavaststjerna suoritti urkudiplomin³⁴ ja esiintyi Helsingissä sekä omin urkukonsertein että avustajana.³⁵ Tämän on täytynyt vaatia häneltä sekä itsenäistä että määrätietoista luonnetta. Tavaststjerna opiskeli Richard Faltinin johdolla Helsingin musiikkiopistossa, jonne otettiin myös naisia ja jossa urkujensoiton opiskelu ei ollut sidottu kirkkoon ja sen

³³ Helsingin tuomiokirkon musiikkikirjasto: Karl Sjöblomin nimikirjoituksella varustetut nuotit, N II 1 ja NK II 1.

³⁴ Olga Tavaststjerna oli ensimmäinen suomalainen urkudiplomiin – jonka hän suoritti vuonna 1900 – asti yltänyt naisurkuri (Björkstrand 1999, 157).

³⁵ Konsertti-ilmoituksissa luki tavallisesti ”...suosiollisella avustuksella/med benäget biträde af...” Tässä yhteydessä ei siis tarkoitettu rekisteröintiavustusta vaan yhteismusisointia.

käytäntöihin, kuten lukkari-urkurikouluissa. Hänen ilmeisenä tavoitteenaan oli uhmata ajan asenteita ja toimia urkurina. (Björkstrand 1999, 72–73.) Olga Tavaststjerna hakikin Vanhan kirkon urkurin virkaa 1889, mutta ei pätevydestään huolimatta saanut sitä sukupuolensa vuoksi. Samoin kävi Helsingin saksalaisen kirkon urkurille Ina Durchmannille (1854–1937) (Jalkanen 1978, 256; Urponen 2010, 61). Virka meni Karl Sjöblomille, joka toimi siinä aina kuolemaansa 1939 asti. Tavaststjerna teki sittemmin pitkän opettajanuran Helsingin musiikkiopistossa, jossa hän oli erinomainen esikuva naispuolisille urkujensoiton opiskelijoille (Björkstrand 1999, 105).

Tavaststjernan ohjelmistoon sisältyivät muun muassa Bachin toccatat d-molli ja F-duuri sekä *Fantasia ja fuuga* g-molli, Merkelin *Phantasia in freiem Style*, *Fantasia* op. 133 ja *Adagio* op. 35, osat Sarabande ja Finale Rheinbergerin sarjasta uruille, viululle ja sellolle op. 149, Christian Finkin sonaatti g-molli op. 1, Guilmantin *Preludi, teema ja variaatiot, Finaali* op. 24 sekä *Cantilène Pastorale*, Joseph Callaertsin *Prière* op. 30 sekä Ritterin kolmas urkusonaatti. Olga Tavaststjerna sai konserteistaan yleensä hyvät arvostelut. *Åbo Underrättelser* kirjoitti hänen maaliskuussa 1899 Nikolainkirkossa pitämästään urkukonsertista:

Neiti Tavaststjernan taide pohjautuu perusteelliseen ja monipuoliseen musiikilliseen sivistykseen ja makuun, jotka yhdistyvät taiteellisuuteen konsertinantajan erityisalalla, urkujensoitossa. Neiti T. hallitsee mahtavan soittimensa rikkaat voimavarat suurella lahjakkuudella, ja hän ymmärtää houkutellessaan esiin sellaisia efektejä, jotka ovat niin musiikillisesti kuin ilmaisullisesti hyvin valittuja. Neiti T. rekisteröi hienovaraisella maulla, jalkiosoitto on ylipäätään varmaa ja selkeää, ja tekniikka sekä sormiotyöskentely kiitettävää —.³⁶ (*ÅU* 9.3.1899.)

Callaertsin *Prière* on omistettu Tavaststjernalle. On mahdollista, että hän tapasi Callaertsin – belgialais-ranskalaisen urkurikoulun merkittävän edustajan ja Jacques-Nicolas Lemmensin oppilaan³⁷ – vierailtuaan kesällä 1892 Brysselissä ja Pariisissa opiskellakseen säveltapailun opettamista Dessirierin menetelmällä.³⁸ Flodinin (1922, 469) mukaan Martin Wegelius arvosti kollegaansa Helsingin musiikkiopistosta; hän pyysi Tavaststjernaä etsimään Pariisissa käsiinsä suuren urkuvirtuoosin ja säveltäjän Guilmantin. Pariisin jälkeen Tavaststjerna oli menossa oopperajuhlille Bayreuthiin, ja Wegelius pyysi häntä viemään terveisiä sekä hovikapellimestari Franz Fischerille, joka tunnettiin Wagner-kapellimestarina, että uussaksalaisen kou-

³⁶ ”Fröken Tavaststjernas konst baserar sig på en gedigen, allsidig musikalisk bildning och smak i förening med en konstnärlig utbildning i konsertgifvarinnans specialfack: orgelspel. Fröken T. behärskar sitt storslagna instruments rika resurser med stor talang och förstår att framlocka effekter lika anslående som musikaliskt väl beräknade och uttrycksfulla. Fröken T. registrerar med fint observerande smak, pedalfärdigheten är i regel säker och klar och tekniken samt manualbehandlingen synnerligen lofvärda —.” (*ÅU* 9.3.1899.)

³⁷ Ks. Studiecentrum voor Vlaamse Muziek: Joseph Callaerts.

³⁸ Ranskalais-belgialaisen Dessirierin kehittämä säveltapailumenetelmä, jota Martin Wegelius hyödynsi kehittäessään kaavalaulumetodiaan. Menetelmää kutsuttiin myöhemmin Dessirie-Wegeliuksen kaavalaulumetodiksi, ja hän julkaisi sen pohjalta kirjan *Kurs i tonträffning* (1893). (Rautiainen 2009, 54.)

lukunnan airuena tunnetulle kapellimestari ja oopperasäveltäjä Alexander Ritterille. Näin tässäkin suomalaisen ja eurooppalaisen musiikkimaailman langat kutoutuvat yhteen muodostaen verkoston, jossa musiikilliset vaikutteet siirtyivät henkilökohtaisten kontaktien kautta.

LOPPUPÄÄTELMÄT

Aineiston konserttiohjelmia tarkastellessa esiyymmärryksenä on ollut, että esitetyt urkuteokset kertovat omaa kieltään autonomian ajan henkisistä ihanteista, esittämisen kulttuurista, esittäjän mielenkiinnon kohteista sekä esittäjän mahdollisista yhteyksistä konserttien säveltäjänimiin. Konserttiohjelmat tuovatkin aikakauden aatteet ja ideat käytännön elämään, ja niiden kautta aateilmapiirin muutokset näkyvät selkeästi. Ohjelmien avulla voidaan hahmottaa suomalaisten urkureiden yhteyksiä muualle Eurooppaan sekä nähdä, milloin ja keiden kautta eri säveltäjänimet tulivat suomalaisten urkureiden ohjelmistoihin.

Aineisto sisältää paljon urkusävellyksiä, joita nykyään ei enää soiteta. Syyt siihen ovat paitsi aatehistoriallisia myös musiikineesteettisiä ja musiikillisia – teokset kuuluvat tietyn ajan estetiikan piiriin. Säveltäjänimien hämmästyttävä lukumäärä kertoo yhtäältä saksankielisen kulttuurin yliedustuksesta, mutta toisaalta myös siitä, että yhteyksiä muualle Eurooppaan oli runsaasti ja uusia vaikutteita viljeltiin innokkaasti. Suomalaiset urkurit sekä loivat yhteyksiä Eurooppaan että välittivät erilaisia vaikutteita eteenpäin soittaen suuriakin teoksia vaatimattomilla soittimilla. He olivat vankasti koulutettuja, ja he siirtyivät vaikeuksista kirkollisesta ympäristöstä teatterin tai orkesterimusiikin maailmaan toimien myös opettajina, orkesterin- ja kuoronjohtajina ja kriitikoina.

Hengellisen sekakonsertin idea elää vielä tämänkin päivän kirkkokonserteissa, ja niissä esitetään ohjelmistoa, joka juontaa juurensa aina autonomian ajan konsertteihin asti, kuten Stradellan kirkkooaria, erilaiset Ave Mariat sekä oratorio- ja passioaariat. Samoin suurten kirkkomusiikkiteosten esittämisen traditio ennen pääsiäistä on jatkunut omaan aikaamme asti. Mielenkiintoinen piirre aineiston urkuteoksissa ovat Karl Sjöblomin esittämät hengelliset ohjelmalliset teokset, jotka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta eivät enää sisälly oman aikamme konserttiohjelmistoon. Perinteiset urkukoraalithan viittaavat nekin kyseiseen virsitekstiin, mutta niitä ei ole nähty varsinaisena ohjelmallisena musiikkina. Reubken sonaatti lieneekin ensimmäinen urkuteos, jolla on hengellinen ohjelmasisältö sanan varsinaisessa merkityksessä.

Autonomian ajan kirkkokonserteissa esitettyjen ohjelmien valossa näyttää siltä, että mitään vastakkainasettelua ei niin kutsutun vanhoillisen ja edistyksellisen linjan välillä ollut ainakaan vielä 1800-luvulla, vaan kaikki uusi musiikki kelpasi esitettäväksi. 1900-luvun ensimmäisten vuosien konserttiohjelmissa alkoi jo näkyä uusia virtauksia, mutta Bach, Mendelssohn, Rheinberger ja Guilmant säilyttivät

asemansa suosittuina säveltäjinä. Soitettu ohjelmisto mukailee niin Helsingin musiikkiopistossa kuin lukkari- ja urkurikouluissa opetettua ohjelmistoa. On tietysti luonnollista, että opettajat käyttivät omaa ohjelmistoaan opetusmateriaalinaan, sillä he tunsivat tyylin ja kunkin sävellyksen vaatimukset omakohtaisesti ja saattoivat näin viedä eteenpäin esittämiseen liittyvää hiljaista tietoa. Konserttiohjelmat osoittavat, että Rheinbergerin urkumusiikki oli suomalaisten urkureiden suosiossa ainakin 1940-luvulle asti ja sen jälkeenkin yksittäisten esittäjien ohjelmistossa. Muutamana vuosikymmenen hiljaiselon jälkeen sekä Rheinbergerin että Guilmantin urkuteokset ovat ilahduttavasti palanneet konserttiohjelmiin.

Richard Faltinin saksalaisen alkuperän vuoksi oli luonnollista, että hänellä oli tiiviit yhteydet Eurooppaan. Kiinnostus uussaksalaisiin ideoihin ei kuitenkaan juurikaan näkynyt Faltinin urkuohjelmissä. Asiaan on muutama järkeenkäyvä selitys. Kuten jo aiemmin todettiin, kirkollinen kulttuuri Suomessa oli ankaran pietistisen henkinen myös kirkollisen konserttimusiikin suhteen, eivätkä kirkkokonsertit olleet kaikkialla itsestään selviä. Virtuosoikulttuuriin ei vielä Faltinin aikana ulottunut kirkkokonsertteihin. Tässä mielessä Faltin noudatti siis kirkollista hyvää makua. Toisaalta taas hän poikkesi siitä esittäessään konserteissaan Bachin suuria urkuteoksia, jotka eivät sopineet 1800-luvulla vallinneeseen jalon yksinkertaisuuden ideaan. Faltin oli edistyksellismielinen ja yhteyksiensä kautta hyvin ajan hermolla siitä, mitä muualla Euroopassa tapahtui. Hänen omaa urkuohjelmistoaan selvemmin tämä näkyy hänen oppilaidensa, erityisesti Karl Sjöblomin esittämästä ohjelmistosta. Faltinin vaikutus suomalaiseen urkujensoittoon on kuitenkin ollut perustavaa laatua. Hän loi – lukkari-urkurikoulujen merkitystä unohtamatta – toiminnallaan sen perustan, joka kantaa edelleen: konservatoriomallin mukaisen monipuolisen ja korkeatasoisen koulutuksen, joka mahdollistaa moninaisen musiikkitoimijuuden.

Oskar Merikannon ohjelmisto oli Faltinin Suomessa soittamaa ohjelmistoa huomattavasti monipuolisempi ja laajempi. Tämä on luonnollista, sillä Merikannon konsertit aineistossa ovat vuosilta 1889–1916, jolloin kirkollinen musiikkikulttuuri Suomessa oli jo muuttunut Faltinin ajoista monisärmäisemmäksi. Toisaalta Faltinin suurin vaikutus Suomen musiikkikulttuuriin oli paremminkin musiikillisten instituutioiden ja käytäntöjen luomisessa ja opettamisessa kuin esittävässä urkutaiteessa. Merikanto puolestaan oli ahkera konsertoija sekä urkurina että pianistina, ja hänen konserteissaan soittamansa ohjelmisto kertoo sekä hänen henkilökohtaisista yhteyksistään että mielenkiinnon kohteistaan.

Olga Tavaststjerna oli poikkeuksellisen vahva ja määrätietoinen nainen miesten hallitsemassa musiikkikulttuurissa. Hän oli paitsi merkittävässä asemassa suomalaisten urkureiden kouluttamisessa, myös toimi esikuvana sille, että urkujensoitto korkealla tasolla oli mahdollista myös naisille.

Tarkasteltavalla ajanjaksolla Suomessa oli samanaikaisesti erilaisia musiikintekettäisiä ihanteita. Kirkkomusiikkikulttuuri oli vahvasti saksalaisen idealismin ja pietismin vaikuttama, kun taas taidemusiikkia leimasi ”edistyksellisyys”. Suoma-

laisten urkureiden ulkomaiset opinnot vaikuttivat heidän käsityksiinsä ja ohjelmistoihinsa, ja vähitellen muutosta alkoi tapahtua myös suomalaisessa kirkkomusiikkikulttuurissa. Samalla kun Wagnerin ja uussaksalaisuuden ihannointi ajoi osan säveltäjistä musiikin historian marginaaliin, se avasi tien ulos idealistisen kauneuskäsityksen sävyttämästä ahtaasta kirkkomusiikkikäsitelmästä, mahdollisesti urkujen kehittymisen solistiseksi konserttisoittimeksi myös kirkossa ja raivasi tietä hengelliselle ohjelmalliselle kirkko- ja urkumusiikille. Erityisesti Karl Sjöblomin kiinnostuksella sinfoniseen urkutyyliin ja hänen hengellisillä sinfoniakonserteillaan on ollut aiemmin tiedettyä suurempi vaikutus suomalaiseen urkujensoittoon. Riemannilaista musiikinestetiikkaa noudattava sinfoninen urkutyyli, joka huipentui Max Regerin teoksissa, näyttää kuitenkin varsinaisesti rantautuneen Suomeen vasta tarkasteltavan ajanjakson loppupuolella Venni Kuosman ja Elis Märtenssonin myötä ja vakiintuneen 1920-luvulla heidän konserteissaan. Ranskalaista urkumusiikkia hallitsivat Guilmant ja Widor, jonka urkusinfonioiden yksittäisten osien esittämistä lukuun ottamatta myös ranskalaisen sinfonisen urkutyylin aika Suomessa oli vielä edessäpäin.

Huolimatta siitä, että osa tutkimusaineiston urkuteoksista edustaa menneiden aikojen estetiikkaa, autonomian ajan kirkkokonserttien ohjelmissa on runsaasti säveltäjänimiä ja teoksia, joita nykyurkuritkin voivat mieluusti soittaa ja näin laajentaa esitettävää ohjelmistoa.

LÄHTEET

ARKISTOLÄHTEET

Sibelius-museon arkisto:

- Oskar Merikanto/Konserttiohjelmat
- Oskar Pahlman/Konserttiohjelmat
- Olga Tavaststjerna/Konserttiohjelmat

Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan musiikkikirjasto:

N II 1 ja NK II 1.

Karl Sjöblomin päiväkirja, ei luetteloitu.

Hereditas culturalis. Digitaliserat material i Åbo Akademis bibliotek:

- Öffentliga konserter i Åbo på 1800-talet/Henrik (Heinrich) Stiehls och Christian Kellersmans konsert 1.7.1859 <http://bibbild.abo.fi/hereditas/konserter/Stiehl.jpg>

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

Saatavilla Historiallisen sanoma- ja aikakauslehtikirjaston kautta (Digi – Kansalliskirjaston digitoitua aineistot) <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Arena (A) 1.1.1918

Euterpe (Epe) 5.4.1902

Finland (Fin) 30.10.1887

Finland (Fin) 30.5.1888

Finland (Fin) 14.12.1891

Finsk musikrevy (Fmr) 1.1.1906

Finsk tidskrift (FT) 1.6.1900

Folkvännen (Fw) 27.10.1887

Helsingfors-Posten (HP) 11.4.1903

Hufvudstadsbladet (Hbl) 23.6.1866

Hufvudstadsbladet (Hbl) 11.12.1875

Hufvudstadsbladet (Hbl) 6.2.1898

Hufvudstadsbladet (Hbl) 31.8.1900

Hufvudstadsbladet (Hbl) 25.2.1909

Kyrkomusik (Kym) 1.2.1939

Morgonbladet (Mbl) 14.12.1854

Morgonbladet (Mbl) 18.12.1854

Morgonbladet (Mbl) 25.5.1877

Naisten Ääni (NÄ) 1.6.1909

Naisten Ääni (NÄ) 22.5.1915

Pohjan Poika (PP) 3.4.1907

Päivälehti (Pl) 20.6.1900

Suomen Musiikkilehti (SML) 1.1.1927

Säveletär (Stär) 31.7.1907

Säveletär (Stär) 30.11.1907

Säveletär (Stär) 31.8.1910

Tidning för musik (TfM) 15.3.1912

Tidning för musik (TfM) 1.11.1914

Uusi Suometar (USr) 29.1.1891

Uusi Säveletär (UStär) 1.10.1916

Valvoja (Vja) 1.1.1908

Valvoja (Vja) 1.1.1915

Wasa Tidning (WT) 26.10.1888

Wiborg (Wbg) 17.9.1861

Wiborgs tidning (WbgT) 3.10.1866
Wiborgs tidning (WbgT) 24.7.1867
Wiborgs tidning (WbgT) 30.9.1868
Åbo Underrättelser (ÅU) 23.2.1858
Åbo Underrättelser (ÅU) 4.5.1858
Åbo Underrättelser (ÅU) 10.8.1865
Åbo Underrättelser (ÅU) 9.3.1899

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Andersson, Otto 1938. *Nuori Pacius ja Helsingin musiikkielämä 1830–luvulla*. Jyväskylä: Gummerus.
- Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnans ställning i det finländska musiksambället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Doktorsavhandling. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collingwood, R. G. 1946. *The Idea of History*. London: Oxford University Press.
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.168203/page/n349/mode/2up>
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Dreyfus, Laurence 2007. Beyond the Interpretation of Music. *The Dutch Journal of Music Theory* 12 (3), 253–272. <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1775087>
- Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Gustafsson Burgmann, Marianne 2021. *Mimesiksestä subliimiin – legatolla vaikuttaminen 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin estetiikassa*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkiminnon tutkielma. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-237-6>
- Haapakoski, Martti, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila & Katri Maasalo 2002. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY.
- Hanslick, Eduard 2014 [1854]. *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. [Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.] Suom. I. Oramo. Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Huttunen, Matti & Tommi Harju 2019. Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia. Teoksessa Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi II. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 11–37. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2019060318272>
- Hämäläinen, Niina, Hanna Karhu & Tuomas Martikainen (toim.) 2023. *Kansallisesta ylijarjaiseen. Kulttuuri, perinne ja kirjallisuus*. Helsinki: SKS. <https://doi.org/10.21435/ksvk.102>
- Jalkanen, Kaarlo 1978. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Koch, Heinrich Christian 2001 [1802]. *Musikalisches Lexikon*. Näköispainos. Kassel: Bärenreiter.
- Krohn, Ilmari 1915. Richard Faltin 80-vuotias. Artikkelit lehdessä *Otava* 1.1.1915, No.1, 27–34. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/607332?page=49>
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa – toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Musiikkitieteen väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3198-0>
- Kurkela, Vesa 2017. Suomen synty musiikkikulttuurissa. Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910. *Musiikki* 47 (1–2), 41–85. https://musiikki.journal.fi/issue/view/6685/Musiikki_1_2_2017
- Laitinen, Martti 2014. Uupumaton uurastus: tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti. Musiikkitieteen pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014061226432>

- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- (toim.) 2015. *Oskar Merikannon kirjeitä Liisalle 1889–1922*. Helsinki: Partuuna.
- Lohi, Jyrki 2005. *Väinö Härmäläinen. Taidemaalarin elämä*. Helsinki: SKS.
- Mantere, Markus 2022. Pianon historia Suomessa: kulttuurisia, institutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia. Teoksessa Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi III. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-262-8>
- Marx, Adolf Bernhard 1853 [1839]. *Universal School of Music*. [*Allgemeine Musiklehre*.] 5. painoksen englanniksi kääntänyt August Heinrich Wehrhan. London: Robert Cocks and Co, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
[https://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_\(Marx%2C_Adolf_Bernhard\)](https://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_(Marx%2C_Adolf_Bernhard))
- 1888 [1847]. *Die Lehre von der musikalische Komposition, praktisch-theoretisch*. Toim. Hugo Riemann 1888. Näköispainos. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli*. Jyväskylä: Kirjayhtymä.
- Murtomäki, Veijo 2020. Romanttisen pianomusiikin kaanon. *Musiikin historian verkkosivusto Mubi*. <https://muhi.uniarts.fi/romanttisen-pianomusiikin-kaanon/>;
- 2020 [2010]. Klassismin käsitteestä, ilmaisusta ja taustavoimista. *Musiikin historian verkkosivusto Mubi*. https://muhi.uniarts.fi/klas_klassismi1/
- Musiikki* 1–2/2017 (vol. 47). Suomen musiikkitieteellisen seuran aikakauslehti.
https://musiikki.journal.fi/issue/view/6685/Musiikki_1_2_2017
- Mustakallio, Marja 2003. ”*Teen nyt paljon musiikkia*”. *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Akademisk avhandling. Åbo: Åbo Akademi University Press. <https://urn.fi/URN:ISBN:951-765-151-1>
- Norlind, Tobias 1916. *Allmänt musiklexikon*. Vol. 2 hakusanalla Mankell, Gustaf. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
<https://archive.org/details/allmntmusiklex02byunorl/page/612/mode/2up?view=theater>
- Oramo, Ilkka 2010. Kehittyvä infrastruktuuri. *Musiikin historian verkkosivusto Mubi*. https://muhi.uniarts.fi/suomi_kultakausi2/
- Pajamo, Reijo 2018. *Musiikin jublaa Viipuris*. Helsinki: Repale-Kustannus.
- Rautiainen, Katri-Helena 2009. Laulunopetusmetodien kehityslinjoja. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen & L. Väkevä (toim.) *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Suomen Musiikkikasvatusseura – FiSME r.y. 51–65.
<https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/94482/Laulunopetusmetodien-kehityslinjoja-Rautiainen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ronström, Owe 2016. *Körer och kulturhistoria. Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*. Visby: Wessmans Musikförlag.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Väitöskirja. Turun Yliopisto.
- 2020. *Turun romantiikka. Aatteita, lukuvimmaa ja yhteistoimintaa 1810-luvun Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Siltanen, Riikka 2020a. ”*För gedigen musik*”. *Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-6154-3>
- 2020b. Richard Faltin ja Viipurin taidemusiikkielämän rakentuminen 1856–1869. *Viipurin Suomalaisen kirjallisuusseuran toimitteita* (22), 22–65.
<https://doi.org/10.47564/vskst.100215>
- Sposato, Jeffrey S. 2018. *Leipzig after Bach. Church & Concert Life in a German City*. Oxford: Oxford University Press.
- Studiecentrum voor Vlaamse Muziek, hakusanalla Joseph Callaerts.
<https://www.svm.be>

- Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto & Markku Heikinheimo (toim.) *Pro Organo Pleno. Jublakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura. 10–42.
- 1994a. Oskar Merikanto Suomen esittävän urkutaiteen tienraivaajana. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 114–135.
- 1994b. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-209-3>
- Uppslagsverket Finland 2012. Hakusanoilla Olga Tavaststjerna; Alie Lindberg; Abraham Ojanperä; Robert Kajanus. <https://uppslagsverket.fi/sv/sok>
- Urponen, Ville 2008. Suomalaisista kirkkokonserteista 1800-luvulla. *Organum* 1–2/2008, 3–11.
- 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Kirkkomusiikin osasto, Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-211-6>
- Välimäki, Susanna & Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS. <https://doi.org/10.21435/ha.154>

HANNA CHORELL

Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan

Yksinäinen habmo, väritön maisema. Kuka hän on? Missä ja milloin hän on?

Franz Schubertin (1797–1828) *Winterreise* vuodelta 1827 kuuluu saksalaisen lied-ohjelmiston kulmakiviin, ja se vetää yhä puoleensa niin esittäjiä, kuulijoita kuin tutkijoita.³⁹ Laulajalle sen 24 laulua ovat pitkään oopperarooliin verrattava työ sekä draaman kaaren että musiikin keston ja vaativuuden suhteen. Laulusarjan riittävän vapaasti tulkittavissa oleva teksti, vaihteleva ja kiinnostava sävelkieli sekä kanonisoitu asema teoksena yhdistyvät kokonaisuudeksi, joka on taiteellisesti mielekäs laulaa ja konserttiyleisölle tuttu.

Tämä artikkeli on osa taiteellista tutkimusta, jonka tein *Winterreisea* esittämällä. Tavoitteena oli kokea ja havainnoida *Winterreisen* merkityksellistyminen laulajanaiselle, joka sukupuolensa takia asettuu sen esittämisen traditiota ja ilmeisintä tulkintaa vastaan.⁴⁰ Toisin sanoen tutkimustehtävänä oli selvittää, mitä *Winterreisen* tarina merkitsee, kuinka nuo merkitykset muodostuvat ja kuinka ne välittyvät laulamiseen. Pohjaan tekstini laulajan kokemukseen sekä tietoon ja esitän Karen Baradin (2007) ajattelua hyödyntäen tavan ymmärtää *Winterreise* uudella tavalla.

Tutkimusmenetelmäni ovat laulaminen ja laulamisen käsitteellistäminen Baradin toimijuusrealismin kehyksessä. Aineistonani käytän *Winterreise*-konserttia ja sen tallennetta, harjoitusprosessia ja tietotaitoani laulun ammattilaisena. Erittäin laajasta *Winterreise*-tutkimuskirjallisuudesta olen valinnut luennalleni relevantit lähteet. Keskeisiä keskustelukumppaneitani ovat Susan Youens (1991), jonka tulkinta osuu lähelle omaani, Lauri Suurpää (2014), jonka analyysia hyödynnän taiteellisten valintojeni peilaamiseen, sekä tenori Ian Bostridge, jonka kirja *Schubertin talvinen matka* (2015) nojaa hänen pitkään laulajanuraansa ja kokemukseensa *Winterrei-*

³⁹ Kiitän duo-pariani Kirill Kozlovskia yhteisestä musisoinnista ja Anne Kauppala keskusteluista. Kiitän myös artikkelin vertaisarvioitsijoita monista artikkelia eteenpäin vieneistä kommentista. Erityisesti kiitän tutkielmaohjaajaani Laura Wahlforsia kanssakulkemisesta artikkelin osin kivisen tien varrella.

⁴⁰ Käytän termiä merkityksellistyminen kuvaamaan merkityksenmuodostusta ja sen kontekstisidonnaisuutta. Toimijuusrealismissa merkitykset muodostuvat osana ilmiöiden yhteismuotoutumisia eivätkä rajoitu ainoastaan ihmisen kielelliseen toimintaan (ks. Barad 2007, 149, 335). Merkityksellistyminen kuvaa tuota prosessia osuvammin. Ks. myös käännösartikkeli Barad 2019.

sen esittämisestä. Luentani muistuttaa jossain määrin psykoanalyysiin pohjautuvia *Winterreise*-tulkintoja, joissa painopiste on trauman, melankolian ja täyttymättömän halun teemoissa (ks. esim. Välimäki 2005, 236–57; Schwarz 1997, 38–63).

Tämä artikkeli tuo laulajan ääntä *Winterreise*-tutkimuskirjallisuuteen. Merkityksiä teoksista tulkitseva hermeneuttinen liedtutkimus kiinnittyy lähinnä nuottitekstiin ja kuuntelemiseen esittämisen sijaan.⁴¹ Liedin esittämisen tutkimus taas painottuu joko kuuntelijan positioista tehtyyn tutkimukseen tai esittämisen historiaan.⁴² Esittäjän kokemus on teoksen merkityksellistymisen suhteen yhtä relevantti lähtökohta kuin kuunteleminen tai partituurin analyysi, mutta tällaista laulajalähtöistä tutkimusta on toistaiseksi tehty vähän.⁴³ Saksalaisen liedin esittämiseen paneutumalla täydennän laulajan positioista tehdyn tutkimuksen kenttää. Laulajina vanhaa musiikkia ovat tutkineet muun muassa Belgrano (2019; 2018; 2011), Dahlbäck (2020) ja Järviö (2011), sekä oopperaa Lättilä (2016) ja Dahlberg (2023).

Käytän ajattelun kehyksenä Karen Baradin (2007) kehittämää toimijuusrealismia. Toimijuusrealismi ja feministinen uusmaterialismi ylipäättään kritisoivat niin sosiaalista konstruktivismia ja sen kielikeskeisyyttä kuin representaatioihin kiinnittyvää positivismia. Baradin tausta on teoreettisessa kvanttifysiikassa, eikä hän sovelle ajatteluaan musiikkiin. Musiikin ihmiskeskeisyydestä huolimatta posthumanistinen toimijuusrealismi soveltuu taiteelliseen tutkimukseen ja musiikin esittämisen tutkimukseen, joissa sitä on käytetty myös vanhan musiikin ornamentoinnin muotoutumisen tutkimiseen laulajan näkökulmasta (Belgrano 2018) ja sukupuolenkorjausprosessia läpikäyvän laulajan ja laulamisen materiaalisuuksien tarkasteluun (Tiainen & Leppänen 2018).⁴⁴ Siirrän toimijuusrealismin avulla huomion abstraktista teoksesta ja teoskäsituksesta esitykseen ja sen välineistöön. Avaamalla *Winterreise*-luentani toimijuusrealismin kehyksessä osoitan, että teos yhteismuotoutuu materiaalis-diskursiiviseksi ilmiöksi samanaikaisesti ympäristönsä kanssa ja saa merkityksensä – merkityksellistyy – suhteessa esittäjän materiaaliseen, sukupuolittuneeseen kehoon sekä aikaan ja paikkaan.⁴⁵

Aloitan kertomalla lyhyesti *Winterreise*-luentani ja tutkimukseni taustasta, johon koronapandemia vaikutti ratkaisevasti. Sitten esittelen käyttämäni metodit ja teoreettisen viitekehyksen. Käyn myös läpi joitain tekemiäni rajoituksia. Havainnollis-

⁴¹ Ks. esim. Suurpää 2014, Ronyak ym. 2014, Ronyak 2017, poikkeuksena esim. Kramer 2011; 1994.

⁴² Ks. esim. Loges & Tunbridge 2020 ja Loges 2021b; 2018.

⁴³ Ks. kuitenkin *Winterreise*-autoetnografia pianistin näkökulmasta, Emmerson 2009. Myös Loges (2021a) pyrkii tutkimuksellaan kasvattamaan esittäjän vapautta laulusarjojen esittämisessä ja tuo laulajien näkökulmia esille.

⁴⁴ Muuta Baradin ajattelua hyödyntävää laulututkimusta esim. Belgrano 2019; Degórski 2022; Tarvainen 2021; taiteellista tutkimusta ks. esim. Arlander 2017 sekä tutkimusprojekti ”How to do things with performance” <https://www.researchcatalogue.net/view/281037/281038>.

⁴⁵ Ymmärrän sukupuolen performatiivisena materiaalis-diskursiivisena ilmiönä. Tämä artikkeli perustuu cis-naisen kokemukseen cis-maskuliinisessa esittämisen traditiossa, joten artikkeli tulee toistaneeksi binääristä sukupuolikäsitystä, vaikka todellisuudessa sukupuoli on binääriä moninaisempi.

tan luentaani lauluesimerkein ja perustelen valitsemani laulut. Lauluesimerkeissä keskityn pandemialuennasta johtuviin taiteellisiin valintoihin ja keinoihin, joilla sukupuoliin vaeltajan. Lopuksi pohdin, mitä johtopäätöksiä tutkimuksestani on mahdollista vetää ja mitä seurauksia näillä johtopäätöksillä voi olla.

KORONAPANDEMIA JA NAISEN LAULAMA *WINTERREISE*

Winterreise-konserttini ja sen valmistamisen aika ja paikka oli syksyinen Helsinki vuonna 2021. Olen ammattimuusikko, ja lähes kaikki työni oli kokoontumisrajoitusten vuoksi peruttu. Poissaolo esiintymislavoilta oli kriisi, joka sai minut kyseenalaistamaan ammatinvalintani ja taiteilijaidentiteettini. Voiko olla esiintyvä taiteilija, jos ei esiinny? Mitä jos pandemia ei lopu, enkä pääse enää laulamaan? Mitä jos pandemia loppuu, enkä silti pääse laulamaan? *Winterreisen* puhujan, vaeltajan, melankolinen tarina alkoi tuntua tutulta. Masennuksen syövereihin suistuvan sydänsuruisen nuoren miehen tarinan sijaan sen henkilöahmot ja tapahtumat muuttuivat metaforiksi laulajanurasta ja freelance-muusikon suhteesta yhteiskuntaan ja taideinstituutioihin. *Winterreisen* puhujan kriisi alkoi tuntua minun kriisiltäni, ja koronapandemian aiheuttama näköalattomuus heijastui *Winterreisen* puhujan haluttomuudessa päästää irti menneestä.

Olin suunnitellut *Winterreise*-konsertin ennen pandemiaa tarkoitukseni keskittyä sen sukupuolittuneeseen esittämisen traditioon ja tutkia, minkälaisen laulamisen seurauksena vaeltajan voisi ymmärtää naiseksi. Sukupuoli on yksi ilmeisistä seikoista lähes kaikissa *Winterreise*-keskusteluissa.⁴⁶ Yleinen käsitys ja tulkinta *Winterreisesta* sukupuolittaa sen miesten laulusarjaksi, mikä näkyy esittäjien sukupuoli-jakauman lisäksi muun muassa musiikintutkimuksessa ja musiikkijournalismissa.⁴⁷ Nykyinen esittämiskäytäntö laulaa koko sarja kokonaisuutena ja laulujärjestyksen säilyttäen on toisen maailmansodan jälkeinen ilmiö (Borchard 2020, 146), mikä on ollut omiaan vahvistamaan käsitystä laulajasta jonkinlaisena vaeltajan personi-

⁴⁶ Feminististä musiikintutkimusta *Winterreisesta* on niukasti. Välimäki (2005) analysoi laulua ”Der Lindbaum” psykoanalyttisen teorian avulla; Loges (2021b) sivuaa *Winterreisen* esittäneitä naisia, joiden esitykset ovat unohtuneet eivätkä olleet esimerkiksi Kramerin (2011) tiedossa. Kramerin näkökulma Brigitte Fassbaenderin *Winterreiseen* voidaan laskea feministiseksi. Wozonig (2017) tarkastelee maskuliinisuuden rakentumista *Winterreisen* esittämisen historiassa.

⁴⁷ Ks. esim. Youens 1991; Suurpää 2014; Tunbridge 2010, 39; Schwarz 1997, 39. Välimäki (2005, 236) käyttää kuuntelijasubjektin rakentumiseen keskittyvässä tutkimuksessaan she-pronominia, mutta toteaa, että kontekstissaan *Winterreisen* vaeltaja on miessubjekti. Esim. Maddocks (2021) toistaa käsitystä, että *Winterreise* olisi sävelletty tenorille. Käsikirjoituksessa laulustemma on merkitty sanalla ”Voce”. Stearns (2013) nostaa arviossaan laulajamiehen ja -naisen *Winterreise*-levytyksistä vain naisen sukupuolen esille antaen ymmärtää esittämisen miesnormin. Lampila (2020) sukupuolittaa vaeltajan itsestään selvästi mieheksi, jonka tunteita miesten on omakohtaisuuden kautta helppo esittää. Laulajista esim. Bostridge (2015, 34) ja Fischer-Dieskau (Näher 1996, 58) uskovat, että *Winterreisen* laulaa nuori mies. Fischer-Dieskau myös kertoo olevansa vanhanaikainen ja vastustaa naisten laulamia miesten lauluja, kuten *Winterreisea* (Näher 1996, 63).

fikaationa. Koska vaeltaja on historiallisessa kontekstissaan mies, yksioikoisinta on ajatella, että myös vaeltajaa esittävän laulajan tulee olla mies. Laulusarjaa sukupuolittavat lisäksi saksan kielen sukupuolitettut persoonapronominit ja vaeltajahahmon historia (ks. esim. Youens 1991, 15). Esittämisen perinne on luonut esiintyjien ja esitysten kaanonin, jonka huippuna lienevät baritoni Dietrich Fischer-Dieskaun seitsemän *Winterreise*-levytystä, hänen lukemattomat konserttinsa ja niiden taltiointit.⁴⁸

Winterreisen esittämisen traditiolla on suuri vaikutus nykyiseen käsitykseen siitä, mikä *Winterreise* on. Käsitys siitä mataläänisten miesten laulusarjana oli itselläniikin niin syvällä, että ajatus sen laulamisesta oli aluksi lähinnä naurettava. Ajattelin hiukan naiivisti, että sarjan musiikissa on oltava jotain, mikä ei toimisi minun äänelläni, sillä vain harvat äänityypini edustajat ovat sitä laulaneet.⁴⁹ Ajatus muuttui nopeasti nuotteihin tutustumisen ja läpilaulamisen jälkeen, niin vaivattomasti se solahdi kehooni. Pandemian vaikutuksesta laulut kumpusivat minusta omana tarinanani eivätkä asettuneet rakkaudessa pettyneen nuoren miehen kokemukseksi. *Winterreise* olikin tarina taiteilijaidentiteetin kriisistä, eikä pelkkään vaeltajan sukupuoleen keskittyminen tuntunut enää mielekkäältä.

Kuten säveltäjät ja runoilijat, myös esittäjät ja kuuntelijat ovat aina kiinni omassa ajassaan, mikä vaikuttaa yksittäisen esityksen merkityksellistymisiin. Olisi tuntunut keinoitekoiselta työntää syrjään pandemian liikkeelle sysäämä merkityksien kenttä ja keskittyä alkuperäiseen tutkimustavoitteeseeni. Koska pandemian seurauksena lauloin omaa tarinaani, en kuitenkaan voinut sulkea kysymystä vaeltajan sukupuolesta kokonaan pois. Olen nainen, joten oman tarinani laulaminen tarkoitti naissukupuolen mukaan tuomista sen sijaan, että olisin pyrkinyt esittämään miestä tai piilotamaan sukupuoleni kokonaan. Esittämisen traditiosta tietoisena tiesin esittäväni traditiota vastaan, ja sellaisena esitykseni oli feministinen teko, toisin esittämistä. Konsertin ajassa ja paikassa koronapandemian luoma ympäristö ja sukupuoleni suhde esittämisen traditioon vaikuttivat ratkaisevasti *Winterreise*-esityksen yhteismuotoutumisiin.

LAULAMINEN JA LAULAMISEN KÄSITTEELLISTÄMINEN – TUTKIMUKSEN METODIT JA VIITEKEHYS

Tutkimustehtäväni muodostaa tutkimuskysymyksen: kuinka laulettuun ohjelmiston merkitykset muodostuvat laulajan kokemuksessa? Koska olen itse laulaja, vastaan kysymykseen omalla laulamisellani, ja laulaminen on tällöin sekä tutkimuksen tulos

⁴⁸ Vrt. Ramstedtin (2023) ajatus esittäjien kaanonista, joka tuottaa ja pitää yllä normia ohjelmiston ideaaliesittäjästä.

⁴⁹ Heitä ovat mm. Barbara Hendricks (2010) ja Christine Schäfer (2006).

että metodi. Tutkimuksellinen intressi toi laulamiseen kriittisen otteen ja tavoitteellisuutta, mikä vaikutti taiteellisiin valintoihini. Tällainen tutkimustoiminta on taiteellista tutkimusta (ks. myös Talvitie 2023, 227–29). Taiteellinen tutkimus perustuu aina taiteen ammattilaisen kokemukseen, taitoon ja keholliseen tietoon (Varto 2017, 68–70; Coessens ym. 2010, 85). Tutkimustehtävä ja taiteen tekeminen muodostavat vastuksen, jota vasten ammattitaitoa ja kehollista tietoa koetellaan (Varto 2017, 70). Pandemialuenta *Winterreisesta* oli vastus, joka koetteli laulajantaitoani mutta tuotti samalla uuden tavan ymmärtää lied-musiikin kulttuurissa kanonisoitu ja sukupuolitettu teos.

Tein laulaessani havaintoja esiin nousseista ajatuksista ja assosiaatioista (vrt. Gloor 2014a; 2014b). Pohdin ja kehitteelin niitä taiteellisten valintojen pohjaksi. Kokeilin erilaisia vaihtoehtoja ja tein niistä valintoja fraasin ”toimimisen” perusteella. Kun jokin valinta toimii, taiteelliset intentiot kohtaavat kehon ominaisuudet ja kyvyt, mikä on havaittavissa kehollisena tuntemuksena. Pandemialuenta tuotti musiikille ja tekstille merkityksiä, jotka heijastuivat laulamiseeni. Vastavuoroisesti taiteelliset valintani tuottivat merkityksiä, joten koko prosessia voi kuvata spiraalimaisena kehittelynä, jossa kyseenalaistaminen ja toistot hioivat *Winterreisesta* konsertissa kuullun esityksen.

Laulukokemuksen käsitteellistämiseksi tarvitsin ajattelua, joka tunnistaa merkitysten muodostumisen dynaamisen, materiaalisen ja aika- ja paikkasidonnaisen luonteen. Toimijuusrealismi täytti nämä ehdot. Sen avulla käsitteellistän, millä tavalla *Winterreise* sai merkityksiä ja muotoutui teokseksi. Toimijuusrealismin keskeiset käsitteet ovat ilmiö [*phenomenon*], välineistö [*apparatus*] ja yhteismuotoutuminen [*intra-action*].⁵⁰ Sen kantava ajatus on, että ontologinen perusyksikkö ei ole asia tai objekti vaan materiaalis-diskursiivinen ilmiö (Barad 2007, 139). Niin *Winterreise*, minä laulajana kuin konserttitilanne ovat yhteismuotoutuvia ilmiöitä, joilla on toisistaan erottamattomat aineelliset ja diskursiiviset osat. Nämä osat muotoutuvat yhtäaikaaisesti välineistön toiminnallisissa leikkauksissa [*agential cut*], jotka saavat aikaan ilmiön ulkorajat sekä sen sisäiset ominaisuudet (mt. 148).

Ilmiöiden olemassaolo on performatiivista, kun ne yhteismuotoutuvat toistuvasti (Barad 2007, 184). *Winterreisen* esittämisen traditiota voi ajatella tällaisena toistuvana yhteismuotoutumisena. Laulajuus, laulajan ammatti ja oopperaääni ovat niin ikään performatiivisia materiaalis-diskursiivisia ilmiöitä. Oopperaääni ilmiönä tuotetaan laulajan keholla, jota koulutuksen ja työelämän diskursiiviset käytännöt ovat muokanneet. Oopperalaulun kulttuurissa äänityypit on sukupuolitettu tiukan kaksijakoisesti, mikä ei vastaa sukupuolen todellista moninaisuutta.⁵¹ Oopperalavoilla minun äänityypilläni kuullaan yleensä tarinoiden nuorta naishahmoa, joka on

⁵⁰ Käytän käsitteistä Irnin, Meskusin ja Oikkosen (2014) kehittämää käännökkiä.

⁵¹ Esimerkiksi oopperataloissa käytetyn *Handbuch der Opern* (Kloiber, Konold & Maschka 2011, 897) mukaan naisääniä ovat sopraano, mezzosopraano ja alto ja miesääniä tenori, baritoni ja basso.

useimmiten tarinan miesten halun kohde. Lyyriseen sopraanoääneen liitetyt merkitykset ovat muun muassa näiden toistuvien yhteismuotoutumisten tulos.

Toimijuusrealismin hyödyntäminen tarkoittaa teoksen ymmärtämistä materiaalis-diskursiivisena ilmiönä, jonka yhteismuotoutumisissa esittäjällä on olennainen osa. Vastaan toimijuusrealismin avulla tutkimuskysymykseen laulamisen merkityksenmuodostuksesta laulajan kokemuksessa ja esittelen mekanismin, jolla esimerkiksi traditiot ja käsitykset teoksista muodostuvat. Mekanismin ymmärtäminen luo väylän vaikuttaa näihin ilmiöihin (vrt. Barad 2007, 219). Esimerkiksi *Winterreisen* yhteismuotoutuminen lyyrisen sopraanon äänellä haastaa yhtäältä äänityyppiin liitettyjä merkityksiä ja toisaalta koko laulusarjan sukupuolittunutta esittämisen traditiota.

Taiteen käytäntöihin kohdistuva taiteellinen tutkimus keskustelee sekä taideettä tutkimuskentän kanssa ja interdisiplinäärisesti kuroo umpeen railoa taiteilijan käytännön työn ja kuulijan näkökulmasta tehdyn musiikintutkimuksen välillä (vrt. Kirkkopelto 2014, 239; Lüneburg 2023, 4). Konserttini keskustelee *Winterreisen* sen esittämisen tradition kielellä eli soivana esityksenä. Tässä artikkelissa sekä raportoin että käsitteellistän laulaen tehtyjä havaintoja, pohdin niiden laajempaa merkitystä toisin esittämisenä ja osallistun näin musiikintutkimuksen keskusteluihin. Taiteen tekemisen ja taiteen tutkimisen välinen ero on historiallisten ja poliittisten yhteismuotoutumisten tulos (vrt. Barad 2007, 217). Taiteen käytäntöihin kohdistuva taiteellinen tutkimus yhteismuotoutuvana ilmiönä vetää uusiksi sekä musiikkitieteen että taiteen tekemisen käytäntöjen rajoja (vrt. Kirkkopelto 2014, 251; Barad 2007, 92–93).

Laulukokemuksesta ja taiteellisesta tutkimisesta kirjoittaminen vaatii tavanomaisesta tieteellisestä artikkelista poikkeavaa kirjoittamista. Kirjoittamiseni tapa yhdistää tieteellisen artikkelin kieltä ja muotoa etenkin evokatiivisesta autoetnografiasta ja kaunokirjallisuudesta ammentavaan kuvailevampaan kieleen.⁵² Näin voin kuvata laulamisen kokemusta syvemmin, jolloin lukija pääsee kokonaisvaltaisemmin osalliseksi tietoa tuottaneeseen kokemukseen. Osallisuus on aiheellista, jotta lukijan on mahdollista arvioida kokemuksen tuottamaa tietoa. Kokemuksen subjektiivisuus on tällöin jaettavampaa ja tunnistettavampaa ja tutkimuksen tulokset luotettavampia. Kirjoittaminen on toisin sanoen vakuuttavampaa (ks. Varto 2017, 71).

Alla käyn läpi *Winterreisen* laulut ”Gute Nacht”, ”Der Lindenbaum”, ”Letzte Hoffnung” ja ”Der Leiermann”. Nämä laulut valikoituvat, sillä ne havainnollistavat eri välineistöjä *Winterreisen* yhteismuotoutumisissa. ”Gute Nacht”-laulun avulla esittelen *Winterreise*-luentani lähtötilanteen koronapandemian suhteen. ”Der Lindenbaum” rakentaa suhdetta menneisyyteen koronaan edeltäneen laulajanurani ja *Winterreisen* sukupuolittuneen esittämisen tradition osalta. ”Letzte Hoffnugin” avulla kuvaan konserttisalin akustiikan vaikutusta taiteellisiin valintoihin. Niissä

⁵² Evokatiivisesta autoetnografiasta ks. esim. Ellis 1997, 127 sekä Bochner & Ellis 2016.

laulajan sukupuoliutettu keho on laulutapahtuman keskeinen välineistö, johon poikkeava äänenkäyttö vetää huomiota. ”Der Leiermann” lopettaa kerronnan, mutta jättää tarinan avoimeksi. Kartoitan, mitä eräät laulajakollegoistani ovat sanoneet liedin laulamisesta, ja vertaan ajatuksiani niihin sekä sivuan oktaavialan vaikutusta pianon ja laulustemman suhteessa.

Valitsemani näkökulman vuoksi otan mukaan yhteistyön pianistin kanssa vain joiltain osin. Duo-työskentely on erottamaton osa liedin esittämistä, ja tässä artikkelissa käsiteltävä esitys olisi ollut erilainen eri pianistin kanssa. Kirill Kozlovski on erinomainen pianotaiteilija ja herkkäkorvainen duo-pari, joka mahdollisti *Winterreisen* esittämisen sellaisena kuin sen tässä artikkelissa kuvaan. Oikeastaan kun puhun taiteellisista valinnoistani, mukana on aina myös Kozlovskin taiteellinen panos. Tiedostan, että näiden erottaminen toisistaan on jokseenkin keinotekoisia. Siksi rajaan tarkastelun valintoihin, jotka ovat eniten omiani eli äänenkäytön tapoihin, sävyihin ja artikulaatioon. Luentani ohjasi harjoitteluani ja esitystä, muttei tuottanut samaa tulosta joka kerta. Kuvaan esitystä sellaisena kuin se marraskuussa 2021 oli. Osa valinnoista oli ennalta harjoiteltuja ja osa syntyi spontaanisti konserttitilanteessa.

”GUTE NACHT” – LÄHTÖ KOHTI TUNTEMATONTA

*Tuttu lava, silti vieras. Tuttu, harjoiteltu musiikki, ei minun, mutta silti minun. D-mollisoinnulle vieras e-sävel viiltää korvia. Kuraiset vähennetyt soinnut sotkevat tasais-
ta etenemistä. Virus, keholle vieras, sotki kaiken. Laulamisesta tuli vaarallista, tarvittiin
turvavälit. Entinen ihmispaljous ja yhteen kokoontuminen tuntui kaukaiselta. Silloinkin
olin vieras. Freelance-muusikko ei kuulu mihinkään, on aina vain käymässä. Rakastin
työtäni silti. Näytöspäivän rutiineja, maski-kampaamon tuoksuja, ikkunatonta puku-
huonetta, orkesterin virityksäänä. Sitä, että sai hetken olla itselleen vieras, laulaa toisten
säveliä ja sanoja. Olla osa kokonaisuutta, kuulua siihen eikä olla vieras.*

Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh' ich wieder aus. Der Mai war mir gewogen Mit manchem Blumenstrauß. Das Mädchen sprach von Liebe, Die Mutter gar von Eh' Nun ist die Welt so trübe, Der Weg gehüllt in Schnee.	Vieraana tänne tulin, vieraana täältä lähdän. Toukokuu oli hyvä minulle monine kukkakimppuineen. Tyttö puhui rakkaudesta, äiti jopa aviosta. Nyt maailma on synkkä, lumi peittää tien.
---	---

<p>Ich kann zu meiner Reisen Nicht wählen mit der Zeit, Muß selbst den Weg mir weisen In dieser Dunkelheit. Es zieht ein Mondenschatten Als mein Gefährte mit, Und auf den weißen Matten Such' ich des Wildes Tritt.</p> <p>Was soll ich länger weilen, Daß man mich trieb hinaus? Laß irre Hunde heulen Vor ihres Herren Haus; Die Liebe liebt das Wandern – Gott hat sie so gemacht – Von einem zu dem andern. Fein Liebchen, gute Nacht!</p> <p>Will dich im Traum nicht stören, Wär schad' um deine Ruh', Sollst meinen Tritt nicht hören – Sacht, sacht die Türe zu! Schreib' im vorübergehen An's Tor dir gute Nacht, Damit du mögest sehen, An dich hab' ich gedacht.</p> <p>Teksti: Wilhelm Müller (1794–1827)</p>	<p>En voi matkoilleni aikaa valita. Minun täytyy itse löytää tie tässä pimeydessä. Kuu varjostaa minulle matkakumppanin, ja valkeilta peitteiltä etsin peuran jälkiä.</p> <p>Miksi viivyttelisin pidempään, kunnes minut ajettaisi pois? Antaa vaukkojen hurttien haukkua isäntänsä talon edessä; Lempi vaeltamista rakastaa – Jumala on tehnyt sen niin – yhden luota toisen luo. Armas hyvä, hyvää yötä!</p> <p>En halua häiritä untasi. Olisi sääli levollesi. Et saa kuulla lähtöäni – Hiljaa varoen ovi kiinni! Kirjoitan ohi mennessä portinpieleen: hyvää yötä! että näkisit minun ajatelleen sinua.</p> <p>Käännös: Hanna Chorell</p>
--	---

Ennen pandemiaa minulla oli kohtuullinen ura freelance-laulajana ja uskoin pärjäämiseeni. Olin sitoutunut ammattiini ja kuvittelin lojaliteetin olevan edes jollain tasolla olemassa myös yhteiskunnan, kulttuurielämän ja taideinstituutioiden puolelta. Kuvitelmani murenivat, kun pandemian alettua kävi ilmi, että etenkin kulttuuri-alan freelancerit olivat suuri väliinpuotoajien ryhmä, joka ajettiin taistelemaan avusta keskenään. Olin taloudellisesti melko turvatussa asemassa pandemiaa edeltäneen hyvän työtilanteen ja saamieni apurahojen vuoksi, mutta näin ympärilläni kollegoita, jotka eivät olleet oikeutettuja ansiosidonnaiseen työttömyyskorvaukseen pandemiaa edeltäneen apurahatyöskentelyn vuoksi, ja kollegoita, joiden yrittäjästatus esti työmarkkinatuen hakemisen kokonaan.⁵³ Taiteen edistämiskeskuksen korona-apurahat toivat helpotusta, mutta varsinkaan pandemian alkuvaiheessa ne eivät kohdentuneet

⁵³ Tämä korjattiin 8.4.2020 voimaan tulleella väliaikaisella lailla, joka antoi työttömäksi jääneille yrittäjille oikeuden hakea Kelalta työmarkkinatukea (Työ- ja elinkeinoministeriö 2022).

kaikille niitä tarvitseville.⁵⁴ Esittäviin taiteisiin kohdistuneet mielivaltaisilta tuntu-
neet rajoitukset huokivat yhteiskunnallisen arvostuksen puutetta.⁵⁵ Laulaminen
leimattiin erityisen riskialttiiksi toiminnaksi jo pandemian varhaisessa vaiheessa (ks.
esim. Takala ym. 2021).

Minulle pandemia oli kaoottinen laulu-urani tuhoaja. Sen seuraukset rikkoivat
jotain minun ja ammatillisen ympäristöni suhteesta. Ymmärsin hyvin konkreettises-
ti olleeni vieras kaikissa työyhteisöissäni, täysin korvattavissa muilla laulajilla, eikä
töideni peruuttaminen ollut aina edes puhelinsoiton arvoista. Tunne arvostuksen
puutteesta herätti jopa kysymyksen taiteen tarpeellisuudesta ja merkityksestä yh-
teiskunnassa ylipäätään. Tarvitaanko taiteilijoita mihinkään? Rikki mennyttä ei saa
ehjäksi, ja jokin alkoi muuttua.

Winterreisen ensimmäinen laulu ”Gute Nacht” pohjustaa koko laulusarjan ja sen
tapahtumat. Sarjan esityksen taiteelliset valinnat asettuvat suhteeseen ensimmäisen
laulun taiteellisten valintojen kanssa. Toimijuusrealismin kehyksessä ”Gute Nach-
tissa” alkoi *Winterreisen* yhteismuotoutuminen materiaalis-diskursiiviseksi ilmiöksi.
Tenori Ian Bostridge (2015, 35) päättyy kulttuurihistoriallisen lukeneisuutensa pe-
rusteella ehdottamaan, että vaeltaja on aateliskodissa toimiva yksityisopettaja, jonka
on lähdeävä epäselväksi jäävien olosuhteiden takia. 1800-luvun alun kontekstissa
tämä on uskottava tulkinta, mutta minua se ei puhutellut. Pandemian tuottamat
assosiaatiot ohjasivat vahvasti metaforisempaan suuntaan pois cis-heteronorma-
tiivisen romanttisen rakkauten kehyksestä. Tarinan tyttö olikin laulu-urani, äiti
taideinstituutit ja talvi pandemia. Nämä metaforat ohjasivat koko luentaa ja vai-
kuttivat tekemiini taiteellisiin valintoihin. *Winterreisen* sukupuolittunut esittämisen
traditio asetti myös oman lähtökohtansa, jota en voinut sivuuttaa. Palaan esittämisen
traditioon ”Der Lindenbaum”-laulun kohdalla.

Ensimmäisessä laulussa esittelin lähtötilanteen lisäksi äänellisen sointimaailman,
josta ponnistaa. Esityksessäni se oli yläävelrikas ja tiiviiseen legatoon pystyvä oop-
peraääni.⁵⁶ Äänellinen lähtötilanne asetti oopperaäänien esityksen normiksi ja toi
mukanaan oopperaääneen liittyvän kulttuurisen kontekstin. Myöhempien laulu-
jen erilaiset äänenkäyttötavat ovat erilaisia nimenomaan suhteessa oopperaääneen.

⁵⁴ Vuonna 2020 Taiteen edistämiskeskuksen kautta jaettiin ns. korona-apurahoja lyhytaikaiseen työskentelyyn
kolmella hakukierroksella. Kullakin hakukierroksella apuraha jäi saamatta huomattavalta osalta hakijoita. Ti-
lanne helpottui vuonna 2021, kun Taitee sai jaettavaksi vuotta 2020 suurempia summia. Ks. Taiteen edistämiskes-
kus 2020. Vuoden 2020 kulttuuripoliittisesta tilanteesta ks. katsausartikkeli Jakonen ym. 2020.

⁵⁵ Esimerkiksi huhti-toukokuussa 2021 Helsingissä ei saanut järjestää yli kuuden hengen yleisötilaisuuksia,
mikä johti muun muassa siihen, että olympiastadionilla järjestettiin tapahtumia kuuden hengen yleisölle. Vä-
hittäiskauppojen liiketiloja ei suljettu eikä niiden tosiasiallisia kävijämääriä rajoitettu missään vaiheessa pande-
miaa. Ks. esim. Aluehallintovirasto 2021; Cremin 2021.

⁵⁶ Puhun oopperalaulusta ja oopperaäänestä, sillä liedii laulavat pääasiassa kaltaiseni oopperalaulajan koulu-
tuksen saaneet laulajat. Oopperaäänestä puhuminen on perusteltua siis myös omaa kokemustani laajemmassa
liedin esittämisen käytäntöjen kontekstissa. Lisää oopperaäänestä ks. Potter 1998, 47–66; ks. myös Chorell
2021, 118.

Winterreisen ensimmäisen painoksen mukaiset sävellajit ovat tessituuraltaan sopivat äänelleni.⁵⁷ Tekstin selkeys ja puhekielen sanapainojen mukainen fraseeraus olivat tärkeitä painopisteitä laulamissani, ja ne ohjasivat myös sävellajivalintoja. Ensimmäisen painoksen mukaisissa sävellajeissa en joudu laulamaan niin korkealta, että tekstin selkeys kärsii, eivätkä ne ole epämukavan matalia. Tämä valinta johti laulamisen helppouteen, mikä on ristiriidassa puhujan vaelluksen vaivalloisuuden kanssa.

Kuvaan seuraavaksi joitain ”Gute Nachtin” merkityksellistymisiä kokemuksesani taiteellisten valintojen, pandemian asettaman lähtötilanteen sekä Müllerin ja Schubertin antaman materiaalin yhteismuotoutumisissa. Soiva lopputulos ei eronnut merkittävästi perinteisemmästä *Winterreise*-tulkinnasta. Kuulijalle laulun kuulminen sopraanoäänellä oli eittämättä merkittävin eroavaisuus *Winterreisen* esittämisen traditioon nähden. Tämän artikkelin näkökulma on laulajan, joten tarkennan etenkin kuulijalta piiloon jääviin seikkoihin (vrt. Coessens ym. 2010, 152 ja 161).

The image shows a musical score for the song "Gute Nacht" from Schubert's "Winterreise". It covers measures 7, 8, and 9. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: "Fremd bin ich ein-ge-zo-gen, Ich kann zu mei-ner Rei-sen". The bottom two staves are the piano accompaniment, marked "pp" (pianissimo). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Kuva 1. ”Gute Nacht”, tahdit 7–9.

Lauloin ”Gute Nachtin” suhteellisen suoraviivaisesti. Toisin kuin matalammille äänityypeille, sopraanolle *Winterreisen* aloitus ei ole korkea tai vaivalloinen. Tästä huolimatta en halunnut laulaa sitä vaivattomasti, joten saadakseni siihen kitkaa pidensin sanan ”Fremd” f- ja r-äänteitä. Suoristin kaksiviivaisen e-sävelen sanalla ”bin” painottaakseni sen dissonoivuutta (ks. kuva 1). Harjoitellessani pysähdyin usein hakemaan sille mahdollisimman riitaista ja huojuvaa intonaatiota. Lauloin koko ensimmäisen fraasin tummahkolla sävyllä ja painokkaasti. Tunnelma vaihtuu heti seuraavilla säkeillä, jotka lauloin kevyemmin ja valoisammin. Käytin hyväkseni ”mit manchen” -sanaparin pisteellistä rytmiä ja lyhyitä vokaaleja; näin kevensin fraasia. Hain ääneeni lämmintä, pyöreää ja kaunista sävyä puhuessani rakkaudesta ja avioliitosta (”Das Mädchen sprach von Liebe...”). Säe heijasti rakkautta laulamiseen ja toisaalta laulamista työnä ja yhteiskuntasuhteena. Kokoontumisrajoitukset peruuttivat kaiken yhtä äkillisesti kuin vaihdos takaisin molliin ja pianosta kuuluva

⁵⁷ Ks. sävellajit esim. Youens 1991, 98.

a-oktaavi. Vastasin niihin aksenteilla ensimmäisen säkeistön viimeisessä fraasissa (”nun IST die Welt so TRÜ-be”, ks. kuva 2).

25

Nun ist die Welt so trü - be,
und auf den wei - ßen Mat - ten

fp

Kuva 2. ”Gute Nacht”, tahdit 25–27.

Toiseen säkeistöön lähdin mezzopianossa ja toteavasti. Pandemiaa, sen ajankoh-
taa tai seurauksia ei kukaan voinut valita, ja jokaisen oli selvittävä siitä itse. Hiljensin
toiseen säkeeseen. Erityisesti sanalle ”dunkelheit” tuli hiljainen ja pehmeä väri, ikään
kuin pimeys ei olisikaan raakaa ja kovaa vaan ääriiviivat peittävä sumu. Sumussa
kuun valon muodostamat varjot ovat epätarkkoja, kuten mielessäni soivat mielikuvit-
tuskollegat kotona vietettyjen harjoitustuntien aikana (”Es zieht ein Mondenschat-
ten...”). Esitysten ja yhdessä musisoimisen puuttuminen purkautui turhautuneena
äänenkäytön koventumisena säkeistön loppua kohti.

Kolmas säkeistö (”Was soll ich...”) on uhmakas, kyyninen ja aggressiivinen, jo-
ten sen lauloin kauttaaltaan kovaa, pehmentäen vasta säkeistön lopun kertauksessa.
Siinä purkautui vihaa ja surua niin ulkopuolelta tulevasta oman ammatin arvon ky-
seenalaistamisesta kuin laulajanammatin sisäisten rakenteiden aiheuttamasta epä-
varmuudesta. Ammatin luonteeseen on aina kuulunut se, että vain harvat ja valitut
 pärjäävät. Pandemia muutti pärjäämisen dynamiikan aiempaa raaemmaksi työtilai-
suuksien vähentyessä rajusti.

69

Will dich im Traum nicht stö - ren, wär

pp

Kuva 3. ”Gute Nacht”, tahdit 69–73.

Suurin muutos ”Gute Nachtissa” tapahtui viimeiseen säkeistöön (”Will dich im Traum...”) tultaessa. Sävellajin muutos d-mollista D-duuriin (ks. kuva 3) merkityksellistyi minulle kaiken ylittävänä rakkautena laulamista kohtaan, joka olosuhteista huolimatta ei kadonnut missään vaiheessa. Muutokset ammatillisessa ympäristössä pakottivat minut arvioimaan paikkaani musiikkielämässä ja suhdettani laulamiseen ammattina. Entinen oli pakko jättää taakse. Lähden hiljaisuudessa oli jotain samaa kuin nukkuvaa lastaan katsovan vanhemman lempeydessä. Muutin ääneni sävyn mahdollisimman valoisaksi ja pehmeäksi ja lauloin pää-äänipainotteisesti myös fraasien matalat nuotit. Hyvän yön toivotus irrotti laulajuuteni ammatista.

”DER LINDENBAUM” – MENNEISYYS NYKYISYYDESSÄ

Entinen elämäni taiteilijana loittoni. Surin sen loppumista kuin se olisi todella loppunut. En nähnyt tietä eteenpäin, enkä päässyt takaisin. Olin välitilassa, jossa kaikki oli harmaata ja sumuista. Ennen olin esiintyjä, nyt en tiedä mikä olen. Esiintyminen tuntuu epätodelliselta. Uppoudun pianon triolikuvioiden humisevaan entiseen ja toisille laulamisen huumaavaan tunteeseen. Lähes tyhjä konserttisali ja kameran musta linssi muistuttavat nykyhetkestä. Konsertin jälkeen palaan harmauteen laulamaan kotini seinille, yksin.

<p>Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum: Ich träumt in seinem Schatten so manchen süßen Traum.</p>	<p>Portin edessä kaivolla on lehmus: uneksin sen varjossa monen monta ihanaa unta.</p>
<p>Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort; es zog in Freud' und Leide zu ihm mich immer fort.</p>	<p>Kaiversin sen kuoreen monen monta sanaa rakasta; niin ilossa kuin surussa se veti minut aina puoleensa.</p>
<p>Ich muß' auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht, da hab' ich noch im Dunkel die Augen zugemach.</p>	<p>Tänään jouduin ohittamaan sen yön pimeydessä. Suljin silmäni, vaikka oli pimeää.</p>
<p>Und seine Zweige rauschten, als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, hier find'st du deine Ruh'!</p>	<p>Sen oksat kahisivat kuin ne olisivat kutsuneet minua: Tule luokseni, matkaaja, täältä löydät rauhan!</p>

Die kalten Winde bliesen mir grad ins Angesicht; der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht.	Kylmä tuuli puhalsi suoraan kasvoilleni; hattu lensi päästäni, en kääntynyt takaisin.
Nun bin ich manche Stunde entfernt von jenem Ort, und immer hör' ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort!	Nyt olen jonkun tunnin päässä tuosta paikasta, ja aina vain kuulen kahinan: Sieltä löytäisit rauhan!
Teksti: Wilhelm Müller	Käännös: Hanna Chorell

”Der Lindenbaum” on *Winterreisen* viides laulu. Siinä puhuja pysähtyy tuttuun, lohtua tuovaan paikkaan, mutta päättää sitten jättää sen taakseen. Sekä Youens (1991, 159) että Suurpää (2014, 13) yhdistävät ”Lindenbaumissa” paikalleen jäämisen kuoleman ajatukseen. Suurpään (mts.) mukaan ajatus kuolemasta on vielä tässä kohtaa *Winterreisea* päähenkilölle negatiivinen. Youens (1991, 160) tulkitsee, ettei päähenkilö tiedä, miksi hän päättää jatkaa matkaansa. Minulle laulusarjan kuolema-aihe ei liittynyt konkreettiseen kuolemaan vaan taiteilijaidentiteetin hajoamiseen. Menneisyudessa elämisen houkutus pandemia-aikana oli suuri, vaikka tunsin, että kaikki tulee muuttumaan. Ei ollut millään lailla itsestään selvää, että saisin jatkaa laulajanammattissa myös pandemian jälkeen.

Laulaminen pandemian aikana oli yhtä aikaa kipeää ja lohdullista. Laulaessa saatoinkin kuvitella kaiken pysyneen ennallaan ja kellua ammatillisten tähtihetkien muistoissa. Youens (1991, 61) kuvaa vaeltajan matkaa surutyönä, jossa menetetyn unohtamisen pelko estää eteenpäin liikkumisen. Pandemian aikana pelkäsin ajoittain, etten enää koskaan saisi laulaa muille. Muistot olivat kiinnekohta menneeseen, ammattiin ja esiintymiseen. Jäisikö jäljelle mitään, jos päästäisin niistäkin irti? Kokoontumisrajoitusten todellisuus ja tulevaisuuden epävarmuus värjivät lopulta muistotkin, ja arjen rutiinit veivät eteenpäin eivätkä antaneet mahdollisuutta pysähtyä.

Menneisyys oli läsnä myös esitykseni suhteessa traditioon, sillä *Winterreisen* esittämisen tradition sukupuolittuneisuudesta huolimatta naiset ovat laulaneet sitä sen syntymästä asti. Jo Schubertin aikana naiset lauloivat laulusarjan yksittäisiä lauluja ainakin yksityistilaisuuksissa (Seedorf & Bangert 2021, 330). Ammatillisista baritoni Julius Stockhausen jakoi laulusarjan oppilaansa, alto Johanna Schwartzin kanssa ainakin yhdessä konsertissa vuonna 1873 (Loges 2021, 15). Vuonna 1890 alto Amalie Joachim oli todennäköisesti ensimmäinen nainen, joka esitti konsertissa koko sarjan (Loges 2021, 22). Sopraano Lotte Lehmann äänitti sarjan vuosina 1940–1941, jolloin hänestä tuli ensimmäinen sarjan kokonaan levyttänyt nainen. Näiden edelläkävijöiden seurana oli lukuisia muita naisia, jotka esittivät ja äänittivät sarjan yksittäisiä kappaleita.

Laulajanaisten *Winterreiset* unohdettiin toisen maailmansodan jälkeen. Koko laulusarja liitettiin miehiin niin perusteellisesti, että sitä esittäneet naiset kohtasivat vastustusta ja seksististä kritiikkiä (ks. esim. Kramer 2011, 163). Naisten *Winterreise*-äänitteiden julkaisu tahti on noussut 1940–1980-lukujen 0–1:stä vuosikymmenessä noin kymmeneen vuosikymmenessä vuodesta 1990 eteenpäin (Seedorf & Bangert 2021, 329). Mezzosopraanot Christa Ludwig ja Brigitte Fassbaender olivat näkyvimpiä *Winterreisea* laulaneita naisia 1980–1990-luvuilla, ja naisen laulaman *Winterreisen* ”uusi tuleminen” on muun muassa heidän työstään lähtöisin. 2020-luvulla kriittiset äänet ovat hiljentyneet, ja naisen *Winterreise* on muuttunut normaallimmaksi ja hyväksytyimmäksi, vaikka suurin osa esityksistä ja äänityksistä kuullaan edelleen mieslaulajilta.

Minun *Winterreiseni* oli tietääkseni ensimmäinen suomalaisen muun kuin cis-miehen *Winterreise* kolmeen kymmeneen vuoteen, ja Suomessa vain cis-miehet ovat levyttäneet sen. Mezzosopraano Angelika Kirchschrager lauloi *Winterreisen* Helsingissä juuri ennen koronapandemian puhkeamista maaliskuussa 2020. *Winterreisen* levyttäneiden suomalaisia miehiä ovat muun muassa basso Martti Talvela (1984), baritoni Jorma Hynninen (1989), baritoni Tom Krause (1994), baritoni Elja Puukko (2019) ja baritoni Arttu Kataja (2022). Viimeisen kymmenen vuoden aikana Arttu Katajan lisäksi *Winterreisea* ovat Suomessa esittäneet ainakin basso Mika Kares, tenori Tuomas Katajala, tenori Jussi Myllys, baritoni Aarne Pelkonen, baritoni Jaakko Kortekangas ja baritoni Tommi Hakala. Suomalaisessa kontekstissa *Winterreise* on siis edelleen jyrkästi sukupuolitettu.

Vaikka en pidä sukupuolta *Winterreisen* laulamisen kannalta ratkaisevana asiana, sukupuoli on silti osa mitä tahansa esitystä. En pyrkinyt esittämään äänelläni miespäähenkilöä, sillä en ole mies eikä ääneni tai kokemukseni ole miehen.⁵⁸ Asetuin esittämisen tradition sukupuolittumista vastaan ja sukupuolitin *Winterreisen* toisin. Käytin sukupuolittamisessa hyväkseni keinoja, jotka korostavat oopperalaulun kulttuurissa naiseksi koodattua lyyristä sopraanoääntäni, feminiinisyttä ja ruumiillisuutta. Äänen soinnin kauneuteen keskittyminen oli tietoinen valinta, jolla tuotin assosiaatioita lyyrisellä sopraanoäänellä kuultaviin oopperarooleihin. Erilaiset äänelliset tehokeinot, kuten kovat alukkeet, huokoisella äänellä laulaminen ja portamento, toivat laulavan naisen kehon konkreettisesti kuuluville oopperaäänien ihanteesta ja liedin laulamisen normista poikkeamalla.⁵⁹

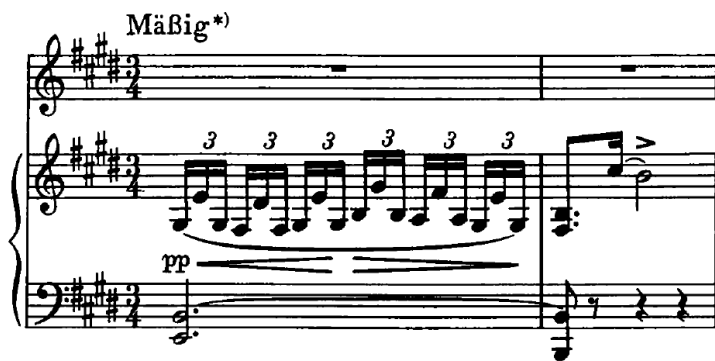
”Der Lindenbaumin” alussa hain ääneeni onnellista ja haikeaa, valoisaa ja pyöreää sävyä. Pieni portamento sanalla ”träumt” korosti unen ihanuutta. Säkeistöä luonnehti tasainen legato, ja lukuisat pehmeänä suussa soivat n- ja m-äänteet vahvistivat sen unelmaista tunnelmaa. Kolmannen säkeistön mollitonalityettä vastasin tummemmalla äänenvärillä, jonka vaihdoin huokoiseen pianissimoon kolmannessa

⁵⁸ Sukupuolen esittämisestä liedlaulun kontekstissa ks. Chorell 2021, 126–133.

⁵⁹ Vrt. Chorell 2021, 131–32. Portamentosta ja sen vaikutuksesta ks. Potter 2006, 549.

säkeessä ("Da hab' ich noch..."). Näin lähdön vaikeus yhteismuotoutui epävarmalta kuulostavaksi äänenkäytöksi. Lehmuksen lehtien kahinasta ("und seine Zweige...") tuli onnellinen muisto äänenväriin vaihtuessa lämpimäksi. Lehmuksen seirenilaulu ("Komm her zu mir...") oli siirappinen suurine dynamiikkavaihteluineen ja portamentoineen.

Muistoista irrottautuminen vaati tahdonvoimaa. Alkusoitossa kuultu lehmuksen kahinaa muistuttava pianon oikean käden triolikuvio on ensimmäistä kertaa laulumelodian alla viidennessä säkeistössä ("Die kalten Winden..."). Menneisyyden läsnäolo yhteismuotoutui nykyhetkessä triolikuvioksi, joka muuttui alkusoiton E-duurista (kuva 4) ja ensimmäisen säkeistön jälkeisen välisoiton e-mollista (kuva 5) c-h-puolisävelaskeleeseen (kuva 6) perustuvaksi jännitteiseksi myrskyksi (ks. Youens 1991, 164–165). Kozlovskin soittamana se muuttui alun leppeästä kesätuulesta raa'aksi viimaksi, johon vastasin kovan karhealla äänellä. Tässä kohtaa ovat myös laulun matalimmat sävelet. Lauloin ne rintaäänellä, jota en pyöristänyt tai kaunistanut legatolinjalla. Päinvastoin karheutta lisätäkseni pidensin [ch]-äännettä sanoissa "mich" ja "nicht". Kontrasti onnellisiin muistoihin oli näin mahdollisimman suuri. (Vrt. Välimäki 2005, 253.)



Kuva 4. "Der Lindenbaum", tahdit 1–2.



Kuva 5. "Der Lindenbaum", tahdit 25–26.



Kuva 6. "Der Lindenbaum", tahdit 45–46.

Viimeiseen säkeistöön lähdin neutraalisti, tilanteen todeten. Muistojen etäinen kutsu ("und immer hör' ich's...") veti gis-sävelen intonaation hetkeksi alavireeseen. Molliterssin häivähdys toi muistot ja niiden nykyhetkessä aiheuttaman kivun lähemmäksi. Intonaation asettuminen takaisin duuriin yhdistyi lehmuksen kutsuun palata muistojen pariin. Dynamiikka muuttui voimakkaammaksi kertauksessa ("Nun bin ich..."), jossa ikään kuin pysyäkseen nykyisyydessä muistutin itselleni, että menneisyyteen ei voi palata. Viimeisen säkeen kertauksen ("Du fändest...") lauloin hyvin hiljaa, kaihoisesti ja etäisyyttä menneeseen ottaen.

Toimijuusrealismin kehyksessä aika ei ole olevaisesta riippumaton säännöllinen jono hetkiä vaan jatkuvaa yhteismuotoutumista (Barad 2007, 180). Menneisyys on osa nykyhetken materialisoitumisia, eikä se koskaan jää täysin taakse (Barad 2007, 181). "Der Lindenbaumissa" menneisyyden läsnäolo oli intensiivistä ja hallitsevaa. Nykyhetken todellisuus tunkeutui muistojen ihanuuteen, jotka olivat vastavuoroisesti läsnä ankeassa nykyhetkessä (vrt. Välimäki 2005, 249–251). Menneisyys yhteismuotoutui uudelleen performatiivisesti Schubertin musiikissa, Müllerin tekstissä ja minun ja pianisti Kirill Kozlovskin esityksessä.

"LETZTE HOFFNUNG" – ÄÄNEN RAJOILLA

Ikävä lavalle kaihersi minua ontoksi. Ripustin laulajuuteni rippeet harvoihin esiintymisiini. Sain nuban ja jouduin siirtämään konsertin. Siirto oli musertava pettymys. Olin tarrautunut koko laulajanidentiteetilläni konserttipäivään ja konserttiin valmistautumiseen. Kun en päässytään laulamaan muille, tuntui hetken kuin koko maailma yrittäisi kertoa minulle, ettei kannata jatkaa enää.

Hie und da ist an den Bäumen manches bunte Blatt zu seh'n, und ich bleibe vor den Bäumen oftmals in Gedanken steh'n.	Siellä ja täällä puissa on kirjavia lehtiä, ja minä jään usein ajatuksiini puiden luo.
---	---

<p>Schauen nach dem einen Blatte, hänge meine Hoffnung dran; spielt der Wind mit meinem Blatte, zitter' ich, was ich zittern kann.</p> <p>Ach, und fällt das Blatt zu Boden, fällt mit ihm die Hoffnung ab; fall' ich selber mit zu Boden, wein' auf meiner Hoffnung Grab.</p> <p>Teksti: Wilhelm Müller</p>	<p>Katson yhtä lehteä, ripustan toivoni siihen; kun tuuli leikkii lehdelläni värisen minkä voin.</p> <p>Ah, kun lehti putoaa maahan putoaa toivo sen mukana; kaadun itsekin maahan, itken toivoni haudalla.</p> <p>Käännös: Hanna Chorell</p>
--	---

”Der Lindenbaumissa” *Winterreisen* päähenkilö tekee valinnan ja jatkaa matkaa menneisyyteen jäämisen sijaan. ”Letzte Hoffnung” -lauluun mennessä hän on vai-punut synkkyyteen eikä näe toivoa edesspäin. Lehden putoaminen symboloi vää-jäämätöntä menetystä, jollaisen minäkin luulin kohtaavani. Taiteilijuudesta luopu-minen ja muille laulamisen loppuminen olisi ollut ja olisi edelleen loppuni sellaisena kuin nyt olen. Ammensen pandemia-ajan huonoista päivistä laulamiseeni näköalat-tomuutta ja pelkoa urani loppumisesta.

Halusin välttää ”normaalia” ja kaunista ”Letzte Hoffnungia”. Päähenkilö ei ole tasapainoisessa tilassa, joten sen esittäminen hallitulla oopperaäänellä ei kiinnostanut minua. Konserttisalin kaikuisan antelias akustiikka mahdollisti suoralla ja pro-jisoimattomalla äänellä laulamisen ja antoi tilaa oopperalaulun ihanteen ulkopuo-llele astumiselle. Akustiikka toimi keskeisenä välineistönä taiteellisten valintojeni yhteismuotoutumisissa. Vapaus projisoinnista antoi koko *Winterreise*en äänellisen vapauden, joka oli äärimmillään ”Letzte Hoffnungissa”.

Nicht zu geschwind

5
Hie und da ist an den Bäu - men manches bun-te Blatt zu sehn, und ich blei - be

Kuva 7. ”Letzte Hoffnung”, tahdit 1–9.

Schubert on säveltänyt laulun alun metrisesti hämäräksi ja harmonisesti jännitteiseksi (Youens 1991, 248) (ks. kuva 7). Aloitin suoralla ja lapsenomaisen pienellä äänellä, joka oli omiaan harmonisten jännitteiden ja epävakaan laulamiseksi. Oopperalaulutekniikalla tuotettu ääni kertoo kehon kurinalaisesta hallinnasta ja osallistumisesta länsimaisen taidemusiikin kulttuuriin (ks. esim. Potter 1998, 47–66). Käyttämäni ääni ei viestinyt sitä vaan heijasti paremmin päähenkilön kokonaisvaltaista epätasapainoista tilaa. Ohuella ja suoralla äänellä laulaminen tuntuu laulukokemuksena kapealla laudalla tasapainoilulta, sillä intonaation puhtaus vaatii suurempaa osumatarkkuutta kuin vibraton kanssa laulaminen. Tasapainon menettämisen vaara oli siis läsnä konkreettisenä kehollisena kokemuksena. Seuraavassa säkeistössä (”Schau nach...”) kävin hetken täyteläisemmän äänen puolella, kunnes päähenkilön katselema lehti alkaa väristä. Hiljensin ääneni kuiskaukseksi ja käytin ”was ich zittern kann” -fraasin s-äännettä luomaan assosiaation lehtien kahinaan ja tuuleen.

Laulun ensimmäisen puoliskon hiljaisen dynamiikan jälkeen kontrasti lehtien putoamista katselevan päähenkilön huutoon on tehokkaampi. Kaiken toivon menettäminen (”fällt mit ihm die Hoffnung ab”) kuivalla non legato -äänellä tuntui myös vakuuttavammalta kuin fraasi pitkillä vokaaleilla ja pyöreällä sävyllä. Päähenkilön heittäytyminen maahan itkemään (”Wein’ auf meiner...”) ei liioin ole kaunis ja hallittu tapahtuma. Suurpää (2014, 86) tulkitsee tämän tahdista 35 alkavan laulun päättävän osion rauhalliseksi ja iloiseksi ilmaisultaan (ks. kuva 8). Hän esittää, että kuolema on tässä vaiheessa laulusarjaa vaeltajalle houkutteleva vaihtoehto ja että musiikki ilmentää tämän toiveen täyttymistä lehden tiputtua maahan (Suurpää 2014, 97). Ian Bostridgen (2019) laulamana laulun loppu kuulostaa lähes voitonriemuiselta, niin määrätietoisesti ja selkeillä rytmeillä hän laulaa itkemisen. Suurpään ja Bostridgen tulkinnat vaikuttavat yhteneväsiltä.

Toisin kuin Bostridge, en kokenut mielekkääksi esittää laulun loppua rauhallisesti tai iloiten. Laulun asema kokonaisuudessa, koraalimaisuus ja traagiselta kuulostava duuritonalityetti eivät riittäneet siihen, että olisin voinut ajatella taiteilijuudesta luopumista positiivisena tai haluttavana käänteenä ”Letzte Hoffnungin” kohdalla. Taiteilijaidentiteetin kuolema ei myöskään olisi ollut menetetyin saavuttamista kuolemassa. Tässä pandemialuenta tuotti kuultavissa olevan eron perinteisempään luentaan nähden. Lauloin romahduksen laajalla dynaamisella asteikolla, suoralla ja kuiskatulla äänellä, rumasti, glissandoilla, kuuluvilla hengityksillä ja glottaalialukkeilla (vrt. Kramer 2011, 168). Nämä äänelliset tehokeinot suuntasivat huomiota pois tekstistä ja tekivät laulamisesta vaivalloisen kuuloista. Vaivalloisuus yhdistyi kokemuksessani taiteilijuudesta luopumisen vastustamiseen. Tehokeinojen käyttämisen mahdollisti konserttialin akustiikka. Akustisesti kuivassa tilassa minun olisi pitänyt keskittyä äänen projisointiin yleisölle.

Laulaja aineellistaa lauluja laulaessaan. Laulutapahtumassa laulajan keho muotoutuu uudelleen yhtä aikaa laulun kanssa. Tila, jossa laulan, vaikuttaa siihen, kuin-

32
fall ich sel - ber mit zu Bo - den, wein — ,

36
wein — auf mei - ner Hoff - nung Grab, wein — , wein auf mei - ner

42
Hoff - nung Grab.

decresc.

pp

fp

pp

Kuva 8. "Letzte Hoffnung", tahdit 32–47.

ka voin käyttää ääntäni ja millaiseksi kehoni tilassa muotoutuu. Tila siis osallistuu laulun yhteismuotoutumiseen sellaisena kuin sen yksittäisessä laulutapahtumassa voi kuulla. Oopperalaulun kulttuurissa ja omassa kokemuksessani naiseksi sukupuolittunut ääneni sukupuolittaa myös sitä, mitä laulan. Näin on etenkin, kun laulan ääneen huomiota suuntaavalla tavalla, kuten "Letzte Hoffnungin" ja "Der Lindenbaumin" kohdalla. Laulutapani, salin akustiikka, luentani, musiikki ja teksti yhteismuotoutuivat siis naissubjektin *Winterreise*ksi.

”DER LEIERMANN” – MUUSIKKO PANDEMIASSA

Uusi, outo. En osannut kuvitella tätä. Tältäkö tulevaisuuteni tuntuu?

Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann und mit starren Fingern dreht er, was er kann.	Tuolla kylän takana on kampiliiransoittaja ja sormet turtana hän soittaa minkä voi.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.	Jäällä paljain jaloin huojuu ees taas ja pieni lautasensa pysyy aina tyhjänä.
Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an, und die Hunde knurren um den alten Mann.	Kukaan ei halua häntä kuulla, kukaan ei häntä katso, ja koirat murisevat vanhalle miehelle.
Und er läßt es gehen alles, wie es will, dreht und seine Leier steht ihm nimmer still.	Hän antaa kaiken mennä niin kuin menee, hän soittaa, eikä hänen kampiliiransa vaikene koskaan.
Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n? Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?	Outo vanhus, tulisinko kanssasi? Soittaisitko kampiliirallasi minun laulujani?
Teksti: Wilhelm Müller	Käännös: Hanna Chorell

Asettuminen vaeltajaksi vaati minulta henkilökohtaisen tulkinnan. Omaksi tekemisen ja henkilökohtaisuuden narratiivi on työelämäkokemukseni, kollegoiden kanssa käymieni keskustelujen ja lukemieni haastattelujen perusteella yleinen laulajien keskuudessa. Esimerkiksi Joyce DiDonato eläytyy *Winterreise*-esityksissään vaeltajan taakseen jättämän naisen osaan. Inspiraation siihen hän sai itselleen läheisestä Charlotten roolista Massenet'n *Werther*-oopperassa (Franck 2019). Dietrich Fischer-Dieskau (1985, 467) puhuu runojen puhujien ”ruumiillistamisesta” [*verkörpern*]. Arttu Kataja (2023) puhuu laulujen kaivamisesta itsestä ja Ian Bostridge (2020, 1:05:00) omista kokemuksista ammentamisesta. Lotte Lehmann (2013, 12) korostaa mielikuvituksen voimaa laulujen omaksi tekemisessä. Jaan nämä ajatukset ja kokemukset. Myös minun täytyy tuntea laulut omikseni, jotta voin tehdä vakuuttavan ja intensiivisen esityksen.

Winterreisen päättää ”Der Leiermann”. Päähenkilö on saapunut kylän laidalle, missä hän tarkkailee resuista kampiliiransoittajaa. Soittaja ei välitä kylmästä tai murisevista koirista ja jatkaa soittamista, vaikkei kukaan kuuntele. Toisin kuin Suurpää (2014, 154) analyysissään esittää, minulle kampiliiransoittaja ei ollut vaeltajasta erillinen hahmo. Youens (1991, 66–72) tulkitsee viimeisen laulun hyvin samaistuttavasti taiteilijakutsumuksen kautta. Kampiliiransoittaja ei ylevöidy musiikilla vaan musiikki eristää hänet yhteiskunnasta. Kokoontumisrajoitusten aikana muusikot eristettiin yhteiskunnasta estämällä heidän – meidän – työntekonsa. Eristämisen seuraukset suistivat minut surutyöhön. Se, mitä olin pitänyt totena, osoittautui illuusioksi, josta irti päästäminen oli kivuliasta. Suhteeni muusikkouteen ammattina muuttui pandemian seurauksena, mutta muusikkous oli ja on niin keskeinen osa minuuttani, ettei sen poistaminen kokonaan ole mahdollista.

Kampiliiransoittajasta tuli eristyneen ja eristetyn muusikon vertauskuva (ks. myös Youens 1991, 64–65). Hän jatkaa soittamista ulkoisista olosuhteista huolimatta. Minäkin jatkoin laulamista, vaikka olosuhteet ohjasivat muuhun. Tunnistin ”Der Leiermannissa” mahdollisuuden siirtyä eteenpäin uuteen vielä tuntemattomaan. Laulun musiikillinen materiaali on lähes minimalistista hypnoottisessa yksinkertaisuudessaan (ks. esim. Youens 1991, 269–303). Pandemian seurausten trauma, Schubertin toisteinen musiikki ja Müllerin havaitsevat sanat materialisoituivat välineistöksi, joka rakensi ”Der Leiermannin” laulavan subjektin. Tämä subjekti olin minä varoen kokoamassa kriisin hajottamaa taiteilijaidentiteettiä ja laulamassa pandemian, kokoontumisrajoitusten ja merkityksettömydentunteen kipua pois.

Lauloin ”Der Leiermannin” hiljaa ja eleettömästi. Kontrasti edeltävään yli tunnin matkaan oli näin mahdollisimman suuri. Annoin enemmän painoa vain viimeiselle kysymykselle ja sen viimeiselle äänelle, joka muodosti viiltävän epävakaa puolisävelen pianon oikean käden melodian f-sävelelle (ks. kuva 9). Korostin dissonanssia laulamalla äänen suorana. Oktaavia pianon oikean käden stemmaa matalammalta laulava tenori, baritoni tai basso ei saa laulettua samanlaista huojuvaa dissonanssia.⁶⁰ Youens (1991, 72) arvelee Schubertin saaneen lohtua musiikistaan. Näin oli myös minun kohdallani. Musiikki auttoi minua käsittelemään pandemian seurauksia ja kuljetti pahimman yli. Suurpää (2014, 155) tulkitsee, että vaeltaja jää vaille vastausta ja tuskaiseen epävarmuuden tilaan. Omassa luennassani itseni tunnistaminen kampiliiransoittajassa oli nykyisyyden hyväksymistä sellaisenaan. Vaeltajan viimeinen kysymys muuttuu retoriseksi kysymykseksi peilikuvalla. Hyväksynkö itseni rikkinäisenä, päästänkö irti menneestä, otanko askelen kohti jotain uutta? *Winterreisen* pitkä tarina ei pääty ”Der Leiermannissa” vaan jää avoimeksi.

⁶⁰ Lisää oktaavialan vaikutuksista ks. Seedorf & Bangert 2021.



Kuva 9. "Der Leiermann", tahdit 57–58.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Se, kuinka teoksia esitetään, vaikuttaa siihen, miten niistä puhutaan ja kirjoitetaan, mikä kehämäisesti vuorostaan vaikuttaa siihen, miten teoksia esitetään. Yhteismuotoutuminen on aina ulossulkevaa, sillä rajoja tuottavat käytännöt jättävät aina jotain rajan toiselle puolelle. Kuten esimerkiksi Anna Bull (2019) ja Anna Ramstedt (2023) ovat osoittaneet, länsimaisen taidemusiikin esteettiset ihanteet ja institutionaaliset rakenteet ylläpitävät poissulkevaa epätasa-arvoa. Esitysten, musiikkijournalismin ja tutkimuksen toiminnallisissa leikkauksissa suljettiin pois laulajanaisten *Winterreiset* vuosikymmeniksi. Ulossulkemisen mekanismin ymmärtäminen antaa tilaa tehdä toisin. Kuten koronapandemian väliintulo osoitti, toisin tekeminen ei kuitenkaan aina ole tietoisien valinnan tulos tai edes ihmisen toiminnan seurausta.

Toimijuusrealismin kehyksessä musiikki on olemassa materiaalis-diskursiivisena ilmiönä, performatiivisesti eli toistuvina yhteismuotoutumisina. Musiikkiteos ei ole siis objekti, abstrakti idea tai kielellinen luokka,⁶¹ vaan sen olemassaolo vaatii materiaa, aineellistumisen esityksissä. Musiikkiteos aineellistuu harjoituksissa, esityksissä ja tallenteilla eikä ole ilmiönä olemassa näiden ulkopuolella. Musiikin esittäjän osuus nousee teoksen olemassaolon kannalta välttämättömäksi säveltäjän rinnalle. Teoksen performatiivinen olemassaolo rakentuu muun muassa esittäjien taiteellisille valinnoille, jotka usein kumpuavat esittäjien henkilökohtaisista kokemuksista. Nykyisyys ja menneisyys kerrostuvat teoksen esittämisen traditioon.⁶²

Olen edellä kuvannut, minkälaiseksi *Winterreise* yhteismuotoutui esittämiskokemuksessani. Kuvaukseni sanoittaa olosuhteiden vaikutusta luennan muodostukseen ja taiteelliseen työhön. Vastasin tutkimuskysymykseeni teoksen merkityksellistymisestä laulajalle käsitteellistämällä *Winterreise*-luentaani toimijuusrealismin kehyk-

⁶¹ Ks. esim. Goehr 1994, 14–19.

⁶² Kiitos tästä havainnosta Laura Wahlforsille.

sessä ja havainnollistamalla sitä esimerkeillä taiteellisista valinnoistani. Kyseessä ei ollut pelkkä uudelleen merkityksellistyminen vaan performatiivinen yhteismuotoutuminen esitykseksi ja taiteelliseksi tutkimukseksi. Tutkimustehtäväni vuoksi keskityin kuitenkin tarkastelemaan välineistöjä, joiden yhteismuotoutumisissa merkitykset muodostuivat. Partituurin lisäksi keskeisimmät välineistöt olivat naissukupuoli ja koronapandemia. Muiksi merkityksiä muodostaviksi välineistöiksi yhteismuotoutuivat ääneni ja konserttisali. *Winterreise*-luentani avaaminen osoitti, että musiikkitekokset merkityksellistyvät esittäjälle sidottuna aikaan ja paikkaan sekä esittäjän sukupuolittuneeseen kehoon.

LÄHTEET

NUOTTIJULKAISUT

Schubert, Franz 1979. *Winterreise* op. 89, D 911. Neue Schubert-Ausgabe. Kassel: Bärenreiter.

ÄÄNITTEET JA VIDEOT

Bostridge, Ian & Thomas Adés 2019. *Schubert: Winterreise*. PentaTone–PTC5186764.

Bostridge, Ian 2020. Kirill Gerstein invites. <https://youtu.be/PJTmsNZyyI8>

Fassbaender, Brigitte & Aribert Reimann 1990. *Schubert: Winterreise*. EMI–CDC 7 49846 2.

Hendricks, Barbara & Love Derwinger 2011. *Schubert: Winterreise*. Arte Verum–ARV-010.

Hynninen, Jorma & Ralf Gothóni. *Schubert: Winterreise*. Ondine–ODE 725-2.

Kataja, Arttu & Pauliina Tukiainen 2022. *Schubert: Winterreise*. Alba–ABCD 509.

Krause, Tom & Gustav Djupsjöbacka 1994. *Schubert: Winterreise*. Finlandia records–4509–95876–2.

Puukko, Elja & Risto Lauriala 2019. *Schubert: Winterreise*. Fuga–FUGA9460.

Schäfer, Christine & Erich Schneider 2006. *Schubert: Winterreise*. Onyx–ONYX4010.

Talvela, Martti & Ralf Gothóni 1984. *Schubert: Winterreise*. BIS–CD-253.

LEHTIARTIKKELIT, UUTiset, HAASTattelut JA TIEDOTTEET

Aluehallintovirasto 2021. Etelä-Suomen aluehallintovirasto julkaisi päätöksiä mm. liikuntatilojen sulkemisesta, turvavälien varmistamisesta asiakastiloissa ja kokoontumisrajoitusten jatkosta. Julkaistu 31.3.2021. <https://avi.fi/tiedote/-/tiedote/69905271>.

Blyth, Alan 2006. Schubert Winterreise. Two offbeat readings that add little to the work's extensive discography. *Gramophone* 09/2006. <https://www.gramophone.co.uk/review/schubert-winterreise-9>

Cooper, Katherine 2021. Joyce DiDonato on Winterreise. *Prestomusic*, julkaistu 27.4.2021. <https://www.prestomusic.com/classical/articles/3937--interview-joyce-didonato-on-winterreise>.

Cremin, Reeta 2021. Olympiastadionilla oli kevään futisotteluissa vähimmillään kuusi katsojaa – korona romutti miljoonaremontista valmistuneen urheilupyhätön talouden. *Yleisradio* 10.9.2021. <https://yle.fi/a/3-12092996>.

Franck, Remy 2019. Joyce DiDonato: "My thing with this Winterreise was: How can I make it personal?" Julkaistu 1.8.2019. <https://www.pizzicato.lu/joyce-didonato-my-thing-with-this-winterreise-was-how-can-i-make-it-personal/>.

Lampila, Hannu-Ilari 2020. Angelika Kirchschragerin Winterreise-tulkinta sisälsi myrskyisää taistelumieltä. *Helsingin sanomat* 9.3.2020. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006433038.html>

Kataja, Arttu 2023. Keskustelu Helsingissä 28.2.2023. Muistiinpanot tutkijan hallussa.

Maddocks, Fiona 2021. Schubert: Winterreise review – high drama from Joyce DiDonato. *The Guardian* 10.4.2021. <https://www.theguardian.com/music/2021/apr/10/joyce-didonato-yannick-nezet-seguin-schubert-winterreise-review>

Stearns, David 2013. Schubert Winterreise D 911. Schubert's seminal song cycle: studio and live, male and female. *Gramophone* 06/2013. <https://www.gramophone.co.uk/review/schubert-winterreise-d911>

Taiteen edistämiskeskus 2020. Taike jakoi korona-apurahoja 7,2 miljoonaa euroa kolmannessa haussa. Julkaistu 21.12.2021. <https://www.taike.fi/fi/myonnetyt-apurahat/taike-jakoi-korona-apurahoja-72-miljoonaa-euroa-kolmannessa-haussaan>.

Työ- ja elinkeinoministeriö 2022. Yrittäjät voivat saada väliaikaista työmarkkinatukea tammi-helmikuulta 2022. Julkaistu 28.1.2022.
<https://valtioneuvosto.fi/-/1410877/yrittajat-voivat-saada-valiakaista-tyomarkkinatukea-tammi-helmikuulta-2022>.

KIRJALLISUUS

- Arlander, Annette 2017. Agential cuts and performance as research. Teoksessa Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude & Ben Spatz (toim.) *Performance as Research: Knowledge, Methods, Impact*. New York, NY: Routledge. 133–151.
- Barad, Karen Michelle 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.
- 2019 [2003]. Posthumanistinen performatiivisuus: kohti ymmärrystä siitä, miten materia merkityksellistyy. Julkaisussa Tero Nauha, Annette Arlander, Hanna Järvinen & Pilvi Porkola (toim.) *Performanssifilosofiaa: esitysten, esiintymisten ja performanssien filosofiasta performanssijatteluun*. Nivel 12. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Belgrano, Elisabeth 2011. "Lasciatemi Morire" o Farò "La Finta Pazza": *Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th Century Operatic Laments and Mad Scenes. A Music Research Drama Thesis in a Prologue and 3 Acts*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Göteborgs Universitet.
- 2018. Ornamenting Vocality. Intra-Active Methodology for Vocal Meaning-Making. *Ruukku Studies in Artistic Research* 9. <https://doi.org/10.22501/ruu.370801>.
- 2019. A Singing Orna/Mentor's Performance or Ir/Rational Practice. *Ruukku Studies in Artistic Research* 11. <https://doi.org/10.22501/ruu.402061>.
- Bochner, Arthur P. & Carolyn Ellis 2016. *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*. New York, NY: Routledge.
- Borchard, Beatrice 2020. The Concert Hall as a Gender-Neutral Space: The Case of Amalie Joachim, née Schneeweiss. Teoksessa Natasha Loges & Laura Tunbridge (toim.) *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 132–153.
- Bostridge, Ian 2015. *Schubert in Talvinen matka*. Suom. Sampsa Laurinen. Helsinki: Basam books.
- Chorell, Hanna 2021. Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa. *Musiikki* 51 (2), 109–136. <https://doi.org/10.51816/musiikki.110850>.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin & Anne Douglas 2010. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute: Subseries Orpheus Research Centre in Music 01. Leuven: Leuven University Press.
- Dahlberg, Tove 2023. *Släpp sångarna loss!* Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Stockholm University of the Arts. <https://www.researchcatalogue.net/view/2003216/2003249/0/0>.
- Dahlbäck, Kajsa 2020. *Sjunga-i-världen – en fenomenologisk betraktelse över sångarens inre arbete*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. EST 54. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-167-6>.
- Degórski, Przemyslaw 2022. Meaning Mattering in Björk's Biophilia – An Analysis from the Viewpoint of Karen Barad's Agential Realism. *New Sound: International Journal of Music* 59 (1), 71–88. <https://doi.org/10.5937/newso22059071D>.
- Ellis, Carolyn 1997. *Evocative Autoethnography: Writing Emotionally about Our Lives*. Teoksessa William G. Tierney & Yvonna S. Lincoln (toim.) *Representation and the Text: Re-framing the Narrative Voice*. Albany, NY: State University of New York Press. 115–139.

- Emmerson, Stephen 2009. Evoking Spring in Winter. Some Personal Reflections on Returning to Schubert's Cycle. Teoksessa Brydie-Leigh Bartleet & Carolyn Ellis (toim.) *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal*. Bowen Hills, Qld: Australian Academic Press. 101–120.
- Fischer-Dieskau, Dietrich 1985. *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt; München: Piper.
- Gloor, Valentin 2014a. Association and Selection: Toward a New Flexibility in the Form and Content of the Liederabend. Teoksessa Darla Crispin & Bob Gilmore (toim.) *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 153–156.
- 2014b. Association-Based Experimentation as an Artistic Research Method. Teoksessa Darla Crispin & Bob Gilmore (toim.) *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 149–152.
- Goehr, Lydia 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Irni, Sari, Mianna Meskus & Venla Oikkonen 2014. Epilogi: käsitteiden kääntämisestä. Teoksessa Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen (toim.) *Muokattu elämä*. Tampere: Vastapaino. 436–447.
- Jakonen, Olli, Mervi Luonila, Vappu Renko & Anna Kanerva 2020. Katsaus koronan vaikutuksista taiteen ja kulttuurin alojen toimintaedellytyksiin ja kulttuuripolitiikkaan Suomessa. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja* 5 (1), 50–59.
- Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica Fennica 29. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Kirkkopelto, Esa 2014. Inventiot ja instituutiot – taiteellisen tutkimuksen yhteiskunnalliset ehdot. Teoksessa Teija Löytönen (toim.) *Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta*. Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. 238–257.
- Kloiber, Rudolf, Wulf Konold & Robert Maschka 2011. *Handbuch der Oper*. 13. Kassel: Bärenreiter.
- Kramer, Lawrence 1994. Performance and Social Meaning in the Lied: Schubert's *Erster Verlust*. *Current Musicology* 56:5, 5–23.
- Sexing Song: Brigitte Fassbaender's Winterreise. Teoksessa Walter Bernhart (toim.) *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*. Amsterdam: Rodopi. 157–171.
- Lehmann, Lotte. 2013. *More than Singing: The Interpretation of Songs*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Loges, Natasha 2018. Julius Stockhausen's Early Performances of Franz Schubert's *Die Schöne Müllerin*. *19th-Century Music* 41 (3), 206–224. <https://doi.org/10.1525/ncm.2018.41.3.206>.
- 2021a. Epistemologische Zyklen durchbrechen. Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts *Winterreise*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]* 18, 309–326. <https://doi.org/10.31751/1130>.
- 2021b. Detours on a Winter's Journey: Schubert's *Winterreise* in Nineteenth-Century Concerts. *Journal of the American Musicological Society* 74 (1), 1–42. <https://doi.org/10.1525/jams.2021.74.1.1>.
- Loges, Natasha & Laura Tunbridge (toim.) 2020. *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Lüneburg, Barbara 2023. Knowledge Production in Artistic Research – Opportunities and Challenges. *Music & Practice* 10. <https://doi.org/10.32063/1009>.
- Lättilä, Jenni 2016. *Oopperalaulajan tunnetyö*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma. EST 31. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6517>.

- Näher, Sabine 1996. *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*. Stuttgart: J.B. Metzler.
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-03616-2>.
- Potter, John 1998. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511470226>.
- 2006. Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing. *Music & Letters* 87 (4), 523–550.
- Ramstedt, Anna 2023. "A Man Is Practically the General Norm" – A Case Study of Gender Inequality and Whiteness in the Classical Music Scene in Finland. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 31 (1), 91–107.
<https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611>.
- Ronyak, Jennifer 2017. Meeting Barthes at Fischer-Dieskau's Mill. *The Journal of Musicology* 34 (1), 32–70.
- Ronyak, Jennifer ym. 2014. Studying the Lied: Hermeneutic Traditions and the Challenge of Performance. *Journal of the American Musicological Society* 67 (2), 543–582.
<https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.543>.
- Schwarz, David 1997. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11vc735>.
- Seedorf, Thomas & Marc Bangert 2021. "Von einem Mann gesungen ist sie so etwas vollkommen anderes": Schuberts *Winterreise* in der Deutung von Sängerinnen. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-speaking Society of Music Theory]* 18, 327–340.
<https://doi.org/10.31751/1131>.
- Suurpää, Lauri 2014. *Death in Winterreise: Musico-poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Takala, Aino, Tapio Takala & Marjukka Mäkelä 2021. Onko laulaminen koronariski? *Lääkärilehti* 15.1.2021, vsk. 76 (1–2), 30–31.
- Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma. EST 73. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu.
<https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7781>.
- Tarvainen, Anne 2021. Vastustava, värähtelevä keho. Kehon materiaalisuuksia refluksia sairastavien laulajien soomaesteettisissä kokemuksissa. *Musiikki* 51 (1), 9–43.
- Tiainen, Milla & Taru Leppänen 2018. Trans-Becomings in Western Classical Singing: An Intra-Active Approach. *Ruukku Studies in Artistic Research*, 9.
<https://doi.org/10.22501/ruu.372940>.
- Tunbridge, Laura 2010. *The Song Cycle*. Cambridge introductions to music. Cambridge: Cambridge University Press.
- Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra: The International Semiotics Institute.
- Wozonig, Thomas 2017. "Zur Müllerin hin / so lautet der Sinn?" Power Structures in the Performance Tradition of Franz Schubert's *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 35 (4). <https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.17.033.7862>.
- Youens, Susan. 1991. *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Kohti tasa-arvoisempaa musiikkialaa

Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe -symposiumi Helsingin Musiikkitalossa 12.–13.2.2024

Taideyliopiston Historiafoorumi, tohtorikoulut DocMus ja MuTri sekä tutkimusyhdystys Suoni ry järjestivät *Gender and Musicianship* -symposiumin yhdessä nyt jo neljättä kertaa. Tänä vuonna kansainvälinen, kaksipäiväinen tapahtuma toi Musiikkitalolle ennätysellisen runsaan ja monipuolisen kattauksen luentoja ja luentokonsertteja: edustettuna oli yhteensä yhdeksäntoista eri yliopistoa Euroopasta ja Pohjois-Amerikasta. Seuraamieni esitelmien kirjosta erottui joitain yhtenäisiä säikeitä. Ne kaikki vastaavat kysymykseen, mitä voimme tehdä tasa-arvon edistämiseksi musiikkialalla: voimme tarkastella historiaa uudelleen, korjata rakenteellisia ongelmia, uudistaa esityskäytäntöjä sekä tilata ja luoda uusia teoksia tiedostavasti.

HISTORIALLISTIA NAISIA

Esitelmässään ”Ethical turn in the music of Baltic women composers” pääpuhujaksi kutsuttu professori Rūta Stanevičiūtė esitteli baltialaisten säveltäjänäisten teoksia ja pohti, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet siihen, että Baltian maissa säveltäviä naisia on 1990-luvulta alkaen ollut enenevässä määrin. Stanevičiūtėn esitelmässä minua puhutteli eniten videoteos, jossa nähtiin arktisella merellä uiva eräänlainen vedenneito häiritsevän kiehtovassa äänimaisemassa. Se on hyvä esimerkki symposiumin parhaista puolista: yleisö kohtaa uutta, puhuttelevaa taidetta; sukupuoli on teoksessa läsnä, muttei osoittelevasti; teos kyseenalaistaa taiteen tekemisen tapoja ja ottaa kantaa ajankohtaisiin kysymyksiin, tässä tapauksessa ilmastonmuutokseen, ja teoksen myötä luennoitsija tuo esiin naisten työtä taiteen kentällä.

Oma esitelmäni keskittyi pääesitelmän tapaan musiikin lähihistoriaan – analysoin Carita Holmströmin 1970-luvulla säveltämää laulusarjaa sukupuolen ja toimijuuden näkökulmasta. Vaikka säveltäjänäisten töiden monipuolinen tarkastelu onkin tärkeää, mielestäni oli erityisen hienoa, että symposiumissa nostettiin esiin muitakin musiikin historian henkilöitä kuin säveltäjiä. Katerina Jelisejeva esitteli oopperaan sen syntävaiheissa tukeneen Ruotsin kuningatar Kristiinan ja kertoi mesenaattiperinteen merkityksestä taidekentälle. Marika Kivinen luennoi Suomessa afrikkalais-amerikkalaista musiikkia tunnetuksi tehneestä laulaja Marian Andersonista. Erin

Petti puolestaan tutustutti kuulijat Puolan kuningattareksi pyrkineeseen Barboraan, jota väitettiin noidaksi ja jonka maine myöhemmin pyrittiin puhdistamaan musiikin avulla.

Historian todellisten henkilöiden lisäksi symposiumissa sivuttiin kreikkalaista mytologiaa Medusan ja seireenien muodossa. Kuten säveltäjä Paola Livorsin perusteellisesti taustoittamasta esitelmästä kävi ilmi, Medusa on ollut hyvin suosittu hahmo feministisissä uudelleentulkintoissa. Inka Rantakallio taas esitteli seireenien modernin ilmentymän suomalaisessa rap-skenessä. Molemmat myyttiset hahmot ovat miehille tappavan vaarallisia, mutta symposiumissa esiteltyt niihin perustuvat teokset eivät ole jättäneet hahmojen käsittelyä tähän – seireenit voivat symboloida seksuaalisuutta ja viehätysvoimaa myös haastaen tarpeen kontrolloida ja rajoittaa sitä.

RAKENTEIDEN RAVISTELUA

Historian lisäksi naisten ulossulkemista ja syrjintää tapahtuu ihan nykyajassa. Anna Ramstedt ja Iris Seesjärvi toivat esitelmässään esiin Suomen musiikkikasvatusjärjestelmän epäkohtia. Sonja Saarikoski (2020) on nostanut asian suuremman yleisön tietoon artikkeleillaan, joissa hän puhuu ”ilkeyden banaaliudesta”. Tämä sanapari on minusta erityisen kuvaava – esimerkiksi Seesjärveä kuunnellessani häpeän eri ilmentymät tuntuivat lähes kaikki tutuilta ja ymmärrettäviltä, kokemuksilta, joita on suurimmalla osalla (erityisesti nais)kollegoistani. Niistä vain ei puhuta, tai puhutaan läheisille ystäville, muttei julkisesti. On tärkeää, että Ramstedt, Seesjärvi ja Saarikoski tutkivat näitä asioita, sanoittavat niitä ja tuovat ne yhteisön tietoon kohdattaviksi.

Anna Ramstedtin esitelmässä minulle yksi mielenkiintoisimmista termeistä oli ”sosiaaliset mielikuvastot”, joka on peräisin Moira Gatensilta (Ramstedt 2022). Termi auttaa valottamaan mielikuvia, joita meillä on esimerkiksi siitä, millainen on *hyvä* tai *ideaali* pianisti. Näiden mielikuvien sukupuolittuneisuuden esiin tuominen ja kyseenalaistaminen on yksi keino ravistella klassisen musiikin rakenteita, kuten näennäistä meritokratiaa. Ymmärtäähän sen, että esimerkiksi valkoinen hetero cis-mieskapellimestari ei välttämättä halua ajatella näiden kapellimestari-sanan edessä olevien attribuuttien vaikuttaneen hänelle tarjotun työn määrään. Etuoikeudet eivät aina tunnu etuoikeuksilta, jos ei ole kokemusta muunlaisesta elämisestä. Sara Ahmed (2017, 158) kirjoittaa tästä terävästi kirjassaan *Living a Feminist Life*: joidenkin edessä on esimerkiksi rodun, seksuaalisen suuntautumisen tai sukupuolen takia seinä, joihin toiset taas eivät koskaan törmää eivätkä siksi ole niistä aina edes tietoisia.

Symposiumissa muutkin esitelmöijät peräänkuuluttivat isoja rakenteellisia muutoksia. Esimerkiksi Brandon Farnsworth kuvasi esitelmänsä jälkeisessä keskustelussa kiinnostavasti, kuinka oopperatalojen julkinen rahoitus voi jatkossa olla vaikeasti perusteltavissa esimerkiksi tasa-arvon tai kestäväen kehityksen näkökulmista. Usein

kysytään, kuinka oopperatalosta voidaan tehdä tasa-arvoisempi, kun taas Farnsworth kysyi, onko oopperatalon julkinen rahoitus tulevaisuudessa perusteltavissa, jos paljon halvemmalla voidaan tuottaa tasa-arvoisempia ja kestävämpiä tapahtumia ilman koko taloa. Hänestä nykyisenkaltainen oopperataloinstituutio on kestävä ja vaatii isoja uudistuksia. Olen taipuvainen olemaan samaa mieltä sikäli, että nykyiseen instituutioon tehdyt muutokset ovat usein laastareita avohaavaan, kun taas täysin uuden systeemin miettiminen alusta asti voisi olla paljon hedelmällisempää. Toisaalta epäilen, että klassisen musiikin vanhoillinen laiva kääntyy liian hitaasti eikä tällaisia radikaaleja muutoksia tulla näkemään ainakaan missään kovin laajassa mittakaavassa.

Pienempiäkin muutoksia voidaan toki tehdä. Jacob Caines esitteli Zoomin välityksellä kanadalaisen *Queer Songbook Orchestran* toimintaa, joka nojaa perinteisistä poikkeaviin mainoskanaviin ja esiintymispaikkoihin. Niinkin pienillä asioilla kuin taitavalla Instagram-kampanjalla tai musiikin tuomisella epätyypillisiin tiloihin voidaan tavoittaa uusia yleisöjä.

ESITYSKÄYTÄNTÖJEN UUDET TUULET

Yksi musiikkialan tasa-arvon edistämisen keino on uudistaa konserttien sisältöjä. Marika Kivinen kertoi *Untold Stories* -tutkimushankkeeseensa sisältyvistä Marian Andersonista inspiroituneista konserteista, joissa olin itsekin pianistina mukana. Kustavissa ja Taivassalossa pidetyissä konserteissa esitimme spirituaaleja sekä afrikkalaisamerikkalaisten säveltäjänäisten musiikkia. Kivinen taustoitti musiikkia välijuonnoissa. Esimerkkinä mainittakoon, että Margaret Bondsin laulun *The Negro Speaks of Rivers* yhteydessä pidimme tärkeänä selvittää yleisölle, miksi emme olleet sensuroineet n-sanaa pois otsikosta. Taustoittamisen lisäksi voi olla kiinnostavaa yhdistää teokset yleisön jäsenten elämäntarinoihin, mistä kuultiin esimerkki Jacob Cainesin esitelmässä queer-orkesterista. Tämä on minusta loistava keino tuoda musiikki lähemmäs ihmisten elämää – ja kyseisen orkesterin tapauksessa myös tuoda queer-kulttuuri lähemmäs usein hyvin heteronormatiivisesti paketoitua klassista musiikkia.

Brandon Farnsworthin tutkimalla norjalaisella Borealis-festivaalilla taas on kiinnitetty huomiota teosten tekijöiden ja esiintyjien sukupuolijakaumaan. Festivaalin ohjelma on toiminut 50/50-periaatteella vuodesta 2017. Tasaaisempi sukupuolijakauma varsinkin säveltäjien suhteen on Suomessa vielä kaukainen haave, mutta valonpilkahduksia on. Kun yhdellä kahvitauolla symposiumin vilскеessä esitin huoleni siitä, että nykyinen innostus säveltäjänaisiin ja tasa-arvoon voi olla vain tilapäinen ilmiö, viulisti Mirka Malmi oli optimistisempi – hän arvioi, että vastaava tutkimustrendi 1990-luvulla jäi ohimeneväksi siksi, etteivät muusikot silloin lähteneet mukaan tutkijoiden työhön. Nyt Malmi näkee, että muusikot ovat ottaneet asian

omakseen paljon aktiivisemmin, mitä hän pitää merkinä pysyvämmästä, vaikkakin hitaasta muutoksesta ohjelmistokentällä. Olen samaa mieltä siitä, että muusikkojen ohjelmistovalinnat ovat avainasemassa muutoksen tiellä.

Esitelmässään ensimmäisestä latvialaisesta oopperasta, Alfrēds Kalniņšin *Banuta*, Verena Liu valotti historiallisen teoksen rohkean uudistamisen tapoja. *Banuta* oli satavuotisen historiansa kunniaksi muokattu kokonaan uuteen uskoon – oopperasta oli tehty videotaidetta, jossa alkuperäisestä musiikista säilyi vain fragmentteja. Nämä punoutuivat uuden musiikin ja tekstin sisään, jotka käsittelivät Banutan tarinaa toisen maailmansodan kontekstissa. Näin Latvian historiassa tärkeä teos valjastettiin valtion myöhempien vaiheiden kuvaamiseen feministisestä perspektiivistä. Voisiko muitakin teoksia purkaa osiin samalla tavalla ja katsoa, mitä uutta niistä voisi koota? Niin monta arvoiltaan ja asenteiltaan tunkkaista tarinaa voisi kertoa ihan toisin.

TEOSTEN TILAAMISESTA

Hanna Chorell kuvasi esitelmässään, millainen prosessi hänelle oli tilata uusi teos viimeiseen jatkotutkintokonserttiinsa ja mitä tasa-arvokysymyksiä teostilauksen yhteydessä nousi esiin. Hän muistutti teosten sisällön ja niiden välittämän arvo maailman vaikuttavan siihen, millaiseksi musiikkikulttuuri ja ymmärryksemme yhteiskunnasta muodostuu. Nykymusiikin parissa myös teosten toistettavuus on olennainen kysymys, joka nousi esiin pianisti Lelde Tirelen ja sopraano Gunta Gelgotten symposiumissa esittämän *Feminicity*-laulusarjan kohdalla. Alkuperäisessä ohjauksessa pianistin olisi esimerkiksi kuulunut saapua lavalle moottoripyörällä – räväkkä idea, mutta käytännössä hankala (ja kallis) toteuttaa. Evija Skuķen säveltämä *Feminicity* oli kiinnostava, joskin varsin vihainen, feministinen kannanotto naisen asemaan. Näyttämölliset elementit ja esiintyjien asuvalinnat tuntuivat auttavan heitä rentoutumaan lavalla ja korostivat teoksen sanomaa. Jäin miettimään Chorellin kysymystä teoksen sisällöstä – *Feminicity* sisälsi paljon vihapuhetta, jota toistettiin tällä kertaa naisten suusta.

Jacob Caines kertoi Helsingborgin sinfoniaorkesterin saamasta homofobisesta vihakirjeestä, jonka tekstin pohjalta orkesteri päätti tilata uuden teoksen. Teoksessa tekstin esitti laulaja, joka parodioi kirjettä camp-kulttuurin kautta pukeutumisleilan, eleillään ja puhetyylillään ja näin karnevalisoi vihapuheen. Ehkä tämä on yksi taiteen keino kohdata syrjintää ja vihapuhetta – valjastaa se omaan käyttöön. Minussa se herättää ristiriitaisia tunteita, vaikka ymmärrän tarpeen käsitellä asiaa tätä kautta. Toivoisin, että uusia teoksia tehtäisiin myös muuten kuin reaktiiviselta pohjalta, mutta ehkä vielä on paljon käsiteltävää matkalla kohti vapaampia, vähemmän vihaisia ilmaisumuotoja.

* * *

Valtaosa symposiumista tapahtui kahdessa paikassa yhtä aikaa, joten minulta jäi paljon mielenkiintoisia esityksiä kuulematta muun muassa kansanmusiikin parissa toimimisesta naisena, puhallinmusiikkiin liittyvistä sukupuolittuneista haasteista, korkeakoulutuksen tasa-arvokysymyksistä sekä historian säveltäjänaisista ja heidän pianosävellyksistään. Tunnelma symposiumissa oli innostunut ja lämmin, ja kahvi- ja lounastauoilla keskustelut jatkuivat vilkkaina. Kiinnostus naisten asemaa ja eri sukupuolikysymyksiä kohtaan musiikkialalla on selvästi kansainvälisessä nosteessa – tästä kertoo symposiumin vuosi vuodelta kasvava ja monipuolistuva luennoitsijajoukko. On tärkeää, että Taideyliopisto on jatkossakin näin näyttävästi mukana tutkimuksen etulinjassa edistämässä tasa-arvoisempaa ja inklusiivisempaa musiikkikulttuuria.

LÄHTEET

- Ahmed, Sara 2017. *Living a Feminist Life*. Durham & London: Duke University Press.
- Ramstedt, Anna 2022. ”A Man Is Practically the General Norm”: A Case Study of Gender Inequality and Whiteness in the Classical Music Scene in Finland. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 31(1), 91–107. <https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611>
- Saarikoski, Sonja 2020. Nöyryytystä, seksuaalista häirintää, oppilaiden ja opettajien välisiä suhteita – klassisen musiikin #metoo. <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytysta-seksuaalista-hairintaa-oppilaiden-ja-opettajien-valisia-suhteita-klassisen-musiikin-me-toolla-on-pitka-historia>

TUURE KOSKI

Murtorytmi vapautti basson uudenlaiseen rooliin jazzkomppauksessa

Lectio Praecursoria

Tuure Kosken taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 9.9.2023 Musiikkitalon Black Box -salissa Helsingissä. Tutkinnon aihe oli ”Murtorytmi jazzbassonsoitossa”. Kirjallisen työn otsikko: Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä: tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter. Lausunnon taiteellisesta osuudesta antoi professori Jukkis Uotila. Lausunnot kirjallisesta työstä antoivat professori Erkki Huovinen ja MuT Jarno Kukkonen. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Sami Linna.

Musiikkiesitykset lektion aikana:

Steve Swallow: *Falling Grace*

Earl Zindars: *How My Heart Sings*

Wayne Shorter: *Footprints*

Yhtyeessä soittivat Tuure Koski (kontrabasso), Mika Kallio (rummut) sekä Tuomo Dahlblom (kitara).

MURTORYTMI INSPIROIVANA TUTKIMUSKOHTEENA

Tohtorintutkintoni päämääränä on ollut kehittää muusikkouttani ja asiantuntemustani erityisesti jazzmusiikin osa-alueella, jota kutsun basson murtorytmiksi. Kuten taiteellisissa tutkinnoissa yleensä, tässäkin yhdistyy musiikin taiteellinen tuottaminen sen tutkimiseen. Taiteellista tuottamista edustavat neljä jatkotutkintokonserttia ja yksi äänilevy, tutkimusta kirjallinen työ. Murtorytmi-ilmiö tarjosi kiinnostavan mahdollisuuden tutkia 1960-luvun jazzia ja loi myös luonnostaan tutkimukselle riittävän rajatun näkökulman.

Mitä murtorytmi tarkoittaa? Bassolinjan *broken time* eli murtorytmi tarkoittaa säestystapaa, jossa säännöllisesti toistuva rytmikuvio on korvattu jatkuvasti muuttuvalla rytmillä. Murtorytmi on oma suomennokseni käsitteestä eikä ole aiemmin ollut yleisessä käytössä. Aihetta on mahdollista lähestyä erilaisista kulmista. Lähestyin murtorytmi-ilmiöitä sellaisilla tavoilla, jotka koin muusikkouden kannalta mahdollisimman olennaisiksi:

1. Musiikinteoreettinen lähestymistapa. Yksi keskeinen teoreettinen kysymys oli, miten bassolinja liikkuu pisteestä A pisteeseen B. Tätä aihetta pohjustin kirjallisissa työssä. Tahtilajin ja pulssin puitteissa esimerkiksi kahden tahdin jakso on mahdollista täyttää hyvinkin erilaisilla aika-arvoilla. Murtorytmi mahdollistaa vaihtelevia tapoja liikkua musiikillisesta hetkestä toiseen.

2. Historiallinen lähestymistapa. Tätä lähestymistapaa edustivat kysymykset, minkälaiseen musiikilliseen ympäristöön murtorytmi syntyi, ketkä olivat murtorytmin tärkeimmät kehittäjät tai kuinka yleistä murtorytmin käyttö oli eri ajanjaksoina. Jazzbasisti luo oman linjansa improvisoimalla. Ennen murtorytmin kehittymistä basistin improvisointi kohdistui sävelkorkeuksien valintaan rytmin pysyessä staattisena. Tutkimuksessa nostin esiin myös kysymyksen siitä, kuinka paljon varhaisessa eri basistien murtorytmissä oli kyse perinteisen neljäsosabasson muuntelusta verrattuna kokonaan improvisoituihin rytmiikkään.

3. Lähestymistapa soittimien roolin ja vuorovaikutuksen kautta. Jazzyhtyeen soittimet ovat solistin tai komppaajan roolissa. Komppauksen roolin voi edelleen jakaa kahteen kategoriaan: komppauksen rytmi voi olla vapaata ja improvisoitua tai noudattaa säännöllisesti toistuvaa rytmikuviota. Esimerkiksi rumpusetissä voivat nämä kaksi roolia yhdistyä, jos esimerkiksi perinteistä komppia soittaessa symbaali tuottaa suhteellisen säännönmukaista rytmiä virvelin ollessa vapaammassa roolissa. Basso voi murtorytmissä ottaa ikään kuin sointusoittajan roolin. Tutkimuksessani pohdin esimerkiksi, miten basistin murtorytmi vaikuttaa yhtyeen svengiin ja tarvitaanko säännöllisen rytmin tuottajaa lainkaan.

MURTORYTMI LOI BASSON KOMPPAUKSELLE UUDENLAISET RAAMIT

Konserttikokonaisuuteni perustuu basson murtorytmin historialliseen kehitykseen ja viiteen jazzin tyylliseen raamiin, joissa murtorytmin käyttö on ollut luontevaa. Murtorytminen ja "ei-murtorytminen" soitto ovat olleet rinnakkaisia ilmiöitä 1970-luvun alkupuolelta asti. Aikanaan uusi soittotapa on vakiintunut ja integroitunut osaksi monen nykybasistin ilmaisuun. Oli luontevaa rajata myös oman tutkintoni aikajana 1960-luvun alusta 1970-luvun alkuun. 1960-luvulla tapahtui jazz-ilmaisussa paljon muutoksia ja uudet tyylit saivat jalansijaa.

Ensimmäisen konserttini teema oli murtorytmi tonaalisessa ympäristössä; siihen Bill Evans Trion levytykset toimivat luontevana lähtökohtana. Evansin trio oli historiallisesti todella keskeinen murtorytmin syntymisen kannalta. Toisessa konserttissani pureuduin murtorytmiin modaalisisessa ympäristössä. Tyyllillisesti ohjelmisto peilasi jazzin suurien nimien, kuten esimerkiksi John Coltranen musiikkia. Modaalisisessa harmoniassa pitkien murtorytmifraasien muodostaminen on melko luontevaa, kun soinnut pysyttelevät staattisina, verrattuna tilanteeseen, jossa sointu-

tehot vaihtuvat nopeasti. Näiden kahden konsertin myötä työskentelyprosessini lähti käyntiin, mutta aika venähti pitkäksi ennen kuin sain seuraavan konsertin tehtyä. Toisen ja kolmannen konserttini välille jäi peräti seitsemän vuotta.

Kolmas konserttini käsitteli free jazzin ja murtorytmien yhteyksiä. Free jazzin kehitys 1960-luvulla haastoi perinteisiä muotoja ja korosti vapauden ja tasa-arvon ideaaleja. Soittimien roolit muuttuivat, jolloin jako solisteihin ja säestäjiin hämärtyi ja sai uusia muotoja. Tämä loi osaltaan pohjaa myös murtorytmien yleistymiselle ja basson kehittymiselle solistiseksi soittimeksi. Vapaaseen soittoon ei lähtökohtaisesti liity tarvetta soittaa säännönmukaista rytmiä. Sikäli sitä ei voi enää ”murtaa”. Konsertissa pyrin käyttämään vapaan soiton elementtejä yhdessä murtorytmien ja säännöllisen rytmin kanssa ja luomaan vahvoja musiikillisia jännitteitä.

Neljäs konsertti korvautui koronan kokoontumisrajoitteiden vuoksi äänitteellä. Sen teemana oli basson murtorytmien käyttö latin jazz -tyylien ja bassokuvioiden yhteydessä. Tutkintoni taiteellisen osion kokonaisuuden kannalta tuntui luontevalta yhdistää latin jazz ja jazzmusiikissa yleisemminkin käytössä olevat bassokuviot samaan osasuoritukseen, koska murtorytmien käsittely niissä koostuu samankaltaisista elementeistä. Latin jazzissa bassolinjat perustuvat bassokuvioiden. Toisaalta toistuvia bassokuvioita esiintyy jazzissa myös muissa yhteyksissä kuin pelkästään latin jazz -tyyleissä. Lähestymistapani murtorytmiin on hienovaraisempi kuin muissa konserteissa, etenkin latin jazz -ympäristössä.

Viidennen konserttini aihe oli murtorytmi 1970-luvun alun jazztyyleissä. Aikakaudella esille nousivat basson aiempaa melodisempi ja rytmisesti vapaampi rooli, ja myös musiikillisen tilan käyttö korostui. Murtorytmisestä soitosta oli 1970-luvulla tullut jo tavanomaista, ja aikakauden tyylipiirteet eli modaalisuutta hyödyntävät sävellykset sekä tasajakoinen rytmikka tarjosivat sille luontevan alustan. Pyrin myös tuomaan esiin tiettyjä skandinaavisen bassonsoittoperinteen piirteitä. Viides konsertti kokosi jossain mielessä yhteen edellisten konserttien aiheet. Olen tyytyväinen siihen, millaisia teemoja konserttikokonaisuuteen valikoitui, enkä jälkepäin tarkasteltunakaan tekisi siihen olennaisia muutoksia.

KOLME MURTORYTMISEN SOITTOTAVAN KEHITTÄJÄÄ

Kirjallisen työn alkuun saaminen kesti pitkään, mutta vauhtiin päästyäni työ eteni suhteellisen nopeasti. Kirjoitin suurimman osan tekstimateriaalista kolmannen ja neljännen taiteellisen osion välisenä aikana. Viimeistelyvaihe oli taas melko hidas. Kirjallisen työn otsikoksi valikoitui *Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä: tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter*.

Muotoilin tutkimuskysymyksen näin: mitä keinoja murtorytmi tuo improvisoidun bassolinjan rakentamiseen?

Kysymys tuntui hyvältä, mutta vaati konkretiaa ympärilleen. Johdin sen vuoksi siitä neljä tarkentavaa jatkokysymystä:

1. Minkälaisista rytmisistä ja melodisista fraaseista murtorytminen bassolinja tyypillisesti rakentuu? Bassolinjan melodinen ja rytminen jatkumo hahmotuu yleensä peräkkäisinä fraaseina, vaikka linja soi useimmiten ilman taukoja. Tuon näitä asioita esiin lukuisten esimerkkien avulla.
2. Mitä keinoja murtorytmin luoma jännite tuo kappaleiden rakenteiden ilmentämiseen? Useat jazzimprovisoinnin keinot liittyvät jännitteeseen ja purkaukseen. Bassolinja rakentaa osaltaan kappaleen kokonaisuuttoa, ja usein juuri muodon luominen motivoi soittajaa käyttämään murtorytmiä kappaleen tietyssä jaksossa. Ilmeisimmät esimerkit tästä tulivat esiin murtorytmin selvistä leikkauskohdista.
3. Miten basson murtorytmi vaikuttaa muusikoiden väliseen kommunikaatioon? Soittotilanteessa muusikot kommunikoivat monella tasolla. Bassolinjan muotoilu voi olla reaktio muiden soittoon tai aloite musiikin viemiseksi tiettyyn suuntaan.
4. Miten tutkimani basistit liittävät murtorytmin perinteiseen soittotapaan? Rytmin monipuolinen improvisointi sulautui vähitellen osaksi aiempaa perinnettä ja tuli monen basistin keinovalikoiman osaksi. Myös murtorytmin rooli yhtyeissä hahmottui itselleni tutkimuksen myötä.

Transkriptioiden tekeminen tuntui alusta asti luontevalta työskentelytavalta. Tutkimukseni keskeisiä menetelmiä ovat äänitteiden kuuntelu sekä transkriptioiden tekeminen bassolinjoista ja niiden analysointi. Aineistosta esiin nostamani huomiot olen tehnyt muusikon näkökulmasta; olen pyrkinyt nostamaan esiin murtorytmin olennaisia piirteitä. Toisinaan esimerkkinä tuovat esiin ilmiöitä, jotka ovat olleet aikanaan uudenlaisia tai jollain tavoin poikkesivat tavanomaisesta. Vaikka en käytä mitään valmiista menetelmästä, joka tuottaisi eksaktia tietoa, olivat menetelmäni oman muusikkouteni kehittämisen kannalta hyvin perusteltuja. Transkriptioiden tekeminen on menetelmä, jota jazzmuusikot ovat aina käyttäneet, ja se tuottaa musiikin esittämisen kannalta olennaista ja jopa korvaamatonta tietoa.

Aineistoni muodostuu kahdestakymmenestä transkriptiosta, joissa olen nuotintanut basso-osuudet kappaleen alusta loppuun bassosooloja lukuun ottamatta. Taiteellisen työskentelyn kannalta oli olennaista, että tein transkriptiot itse. Mitä kappaleita lopulta valitsin, oli lopulta yllättävänkin kriittinen päätös. Kiinnitin huomiota yhtyeiden kehityskaareen ja pyrin luomaan mahdollisimman kattavan otoksen kunkin basistin ilmaisusta valituissa yhtyeissä. Halusin myös saada riittävästi vaihtelua tutkimusmateriaaliini. Rajasin transkriptioistani bassosoolot pois, koska tutkimukseni käsittelee nimenomaan komppausta. Käytännössä tähän oli tarvetta vain muutamassa Bill Evans trion kappaleessa. En tehnyt transkriptioita muiden

instrumenttien kuin basson osalta, vaikka esimerkiksi vuorovaikutusilmiöitä tarkastellaan usein juuri partituurimuotoisen transkription avulla.

Koska työ on ensimmäinen tutkimus, jossa murtorytmiä käsitellään itsenäisenä aiheena, pohjustan aihetta melko perusteellisesti. Käyn läpi murtorytmin historiallista taustaa ja 1950-luvulla käytössä olleita tapoja rytmittää bassolinjaa. Tarkastelen tyypillisiä neljäsosabasson ja puolinuottibasson rytmisiä muuntelutapoja. Jokaisella instrumentilla on kehityskaarensa, joka muokkaantuu muusikkojen persoonallisen näkemyksen kautta. Esittelen muutamia soittotapaa pohjustaneita basisteja, jotka ovat Red Mitchell, Israel Crosby ja Charles Mingus. Murtorytmi mahdollisti basson uudenlaisen roolin – luokittelen instrumentit kolmeen ryhmään, jotka ovat solisti, vapaarytmisen komppaaja ja säännöllistä pulssia ilmentävä komppaaja. Eri soittimet ovat eri musiikillisissa tilanteissa erilaisissa rooleissa.

Aiheen pohjustuksen jälkeen tutkimus jakaantuu kolmen basistin transkriptioiden arviointiin ja analysointiin. Vaikka varsinaisessa tutkimustekstissä vältän arvioimasta esitysten laatua, mainitsen nyt itseäni eniten kiehtoneet ja arvokkaimmat esitykset materiaalistani. Scott La Faron osalta esiin nousivat rytmisen energia kappaleessa *All of You*, modaalinen komppaus kappaleessa *Milestones* sekä rauha ja melodiset fillit kappaleessa *My Foolish Heart*; Jimmy Garrisonin osuudesta bassokuvion variointi kappaleessa *Acknowledgement (A Love Supreme)* sekä svengin ja soinnillisen perustan ylläpito kappaleessa *Afro Blue*; Ron Carterilta puolestaan musiikillisen muodon luominen kappaleessa *I Thought About You* sekä rytmisen ja harmonisen variointi kappaleessa *Fall*.

Johtopäätösosiassa olen pyrkinyt suoraviivaisesti vastaamaan tutkimuskysymyksiin, vaikka esitän myös jonkin verran yleistä pohdintaa.

Ensimmäinen tutkimuskysymys: minkälaisista rytmisistä ja melodisista fraaseista murtorytmisen bassolinja tyypillisesti rakentuu? Tarkastelen murtorytmisen linjan fraaseja yhdeksän kohdan kokoavan luokittelun avulla, jossa teen huomioita lähinnä musiikinteoreettisten käsitteiden kautta, kuten aika-arvojen tai harmonian muunteluun nojaten. En ole kuitenkaan pyrkinyt kvantitatiivisen tiedon tuottamiseen. Tarkastelen myös joitakin soundillisia ilmiöitä ja pohdin hieman melodisuuden käsitettä.

Toinen tutkimuskysymys: mitä keinoja murtorytmin luoma jännite tuo kappaleiden rakenteiden ilmentämiseen? Jaottelin kappaleet kolmeen luokkaan. Ensimmäisessä luokassa bassolinja jakaantui jaksoihin, joissa muutokset murretun ja säännöllisesti toistuvan rytmin välillä muodostuivat selviksi ja äkillisiksi. Toisessa luokassa kappaleiden bassolinjat perustuivat paljolti rytmiltään säännölliseen komppaukseen, mutta sisälsivät murtorytmisiä jaksoja, joilla basistit kasvattivat musiikillista energiaa. Kolmas luokka muodostui sellaisista kappaleista, joissa rytmisen lepotaso oli murtorytmisen.

Kolmas tutkimuskysymys: miten basson murtorytmi vaikuttaa muusikoiden väliinseen kommunikaatioon? Tähän kysymykseen vastaaminen osoittautui lopulta melko

haastavaksi tutkimukseni puitteissa. Minulle ilmeni, että vaikka vuorovaikutusilmiöiden selittäminen transkriptioiden avulla oli jossain määrin mahdollistakin, keskeisimmät kysymykset jäävät vaille vastausta.

Neljäs tutkimuskysymys: miten tutkimani basistit liittävät murtorytmin perinteiseen soittotapaan? Basson murtorytmi syntyi, kun muusikot alkoivat kyseenalaistaa tiettyjä 1950-luvun jazzmusiikin peruselementtejä. Kun jotkut muusikot kokivat perinteisen neljäsosabasson jopa tylsäksi, oli aika kypsä improvisaation laajentamiseksi uusille alueille. Tosin neljäsosabassokin oli syntynyt vasta noin kaksikymmentä vuotta aiemmin, joten sekin oli vielä suhteellisen uusi soittotapa. Siksi en uskokaan, että murtorytmi olisi voinut kehittyä kovin paljon aiemmin ennen 1960-luvun alkua. Samaan aikaan syntynyt free jazz katalysoi basson murtorytmin liittymistä perinteeseen ja auttoi näkemään soittimien mahdollisia rooleja uudella tavalla.

MERKITYKSIÄ JA KOMPPAUKSEN SUUNTIA

Tutkimukseni merkitys koostuu ainakin seuraavista tekijöistä: 1) tutkimus auttaa hahmottamaan jazzmusiikkia ja lisää sen ymmärrystä; 2) transkriptioita voi käyttää opetuksessa; 3) tutkimuksen esimerkit tukevat taiteellista ilmaisua; 4) tutkimus auttaa jäsentämään basson roolia.

Lopuksi lainaan erään huippubasistin mietteitä, jotka koskevat tutkintoni aihetta. Olin mielissäni kuunnellessani podcastia, jossa basisti John Patitucci pohdii basson murtorytmiä ja päätyy käyttämään juuri kirjallisessa työssäni esiintyvää kolmea basistia puhuessaan ilmiöstä: hänenkin esimerkkeinään ovat Scott LaFaro, Ron Carter ja Jimmy Garrison. Hän pohtii murtorytmin mahdollisuuksia ja melodisuuden osuutta hyvin samankaltaiseen tapaan kuin olen itse tehnyt. Vaikka tästä yksittäisestä kohdasta Patituccin haastattelua ei välttämättä saa aivan täyttä selkoa, esitän siitä oman litterointini:

[...] I always tell my students to think it about that way. A lot of times they think about breaking up the time, they think of Scott LaFaro or European approach – ECM'ish – which sometimes is top-down, the bass players are playing in the middle register and higher – when they break it up, they're playing. When as Ron [Carter] would kit it from the low notes, he had things ringing and he would play up there, but there would be something – the bottom never went away. And Garrison – bottom-up – bottom-up.⁶³

Kaiken edellä kerrotun perusteella olen muotoillut seuraavanlaisen väitteen: murtorytmin hallinta vahvistaa ja monipuolistaa jazzbasistin ilmaisumahdollisuuksia.

⁶³ Podcast *Pablo Held Investigates*, jakso ”John Patitucci”. Ladattu Spotify-palveluun joulukuussa 2022. Patituccin sitaatti kohdassa 1:21:50–1:22:22; keskustelu basson murtorytmistä alkaa kohdasta 1:18:15: <https://open.spotify.com/episode/5RmSXYBKAG1VHq0vFtpfeU?si=d3f133c26d1042e6>.

EMILIA LAJUNEN

Tanssiva viulisti ja avainviulisti muusikko-säveltäjänä ja nykypäivän perinteenkantajana

Lectio praecursoria

Emilia Lajusen taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 2.12.2023 Musiikkitalon Organossa Helsingissä. Jatkotutkinnon aihe oli ”Kylällinen riivattuja pelimanneja – arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina”. Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluvan tutkielman otsikko: Kylällinen riivattuja pelimanneja – arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Saijaleena Rantanen. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Majja Karhinen-Ilo. Lausuntonsa kirjallisesta työstä antoivat dosentti Petri Hoppu ja MuT Piia Kleemola-Välimäki.

Musiikkiesitykset lektion aikana:

Satavuotinen saka, säv. trad. & Lajunen, sov. Lajunen & Grundström

Vainaan perua, säv. trad. & Lajunen, sov. Lajunen & Grundström

Hoskari, säv. Lajunen, sanat Herman Saxberg (Pilli-Hermann) & trad. edit. Kare Eskola

Leppänen, säv. trad. & Lajunen

Emilia Lajusen kanssa musisoi Eero Grundström.

Syvennyin taiteellisessa jatkotutkinnossani viulistina ja avainviulistina tanssivan muusikko-säveltäjän ilmaisuun ja nykypäivän ammattikansanmuusikon perinteenkantajuuteen. Käytännössä tutkin soittaen ja tanssien musiikkia, joka jää kansanmusiikin kahden historiallisen kerrostuman väliin. Tätä kutsun tutkielmassani kansanmusiikin välimuotoiseksi musiikiksi ja perinteeksi, joka edustaa nimenomaan instrumentaalimusiikin muotoa. Uudempi kerrostuma eli pelimannimusiikki on erilaista kuin vanhemman perinteen eli runolaulukulttuurin musiikki, johon nykyään yhdistetään usein myös käsite pitkä estetiikka. Pitkällä estetiikalla kuvataan usein runolaulukulttuurille ominaista jatkuvasti muuntelevaa, pitkäkestoista ja vähäsävelistä laulua ja soittoa. Vanhemman kerrostuman soittajalle pitkän estetiikan mukainen soitto oli musiikkia ilman nykyajan kappalemuotoisuutta. Kaikki musiikki ei kuitenkaan runolaulukulttuurissakaan ollut pitkäkestoista.

SOITTAEN JA TANSSIEN ARKISTOTYÖN JA KEHOLLISUUDEN LUOVASSA VÄLITILASSA

Taiteellisissa osioissa ja tutkielmassani tutkin ja havainnollistin sitä, mitä näiden kahden, pelimannimusiikin ja runolaulukulttuurin välissä on ja voiko ne yhdistää. Sävelsin, sovitin ja esitin taiteellisissa osioissa taiteellisen tutkimisen avulla uudenlaista kansanmusiikkia, sellaista, jota en muuten osaisi tai uskaltaisi luoda. Kahden kerrostuman välitila oli hyvä alku, mutta keskeisiksi tutkimusvälineiksi muodostuivat tanssi ja arkistotyö. Muusikkona minua ovat aina kiehtoneet kansanmusiikin eri historialliset kerrostumat ja niistä arkistoäänitteille tallennetut hetket, sillä ne ovat aina vain tietyn hetken säilyttäjiä ja tallentajia. Voin kuvailla suhdettani pelimannien arkistoon jättämään perintöön intensiiviseksi. Taiteellisessa tutkimuksessani kysymys on ollut siitä, miten arkistoäänitteet ruokkivat ja muovaavat taiteellista luovuuttani. Helsingin Sanomien toimittaja Jussi Tossavaisen soolosoittoani koskeva ilmaisu ”soittaa kuin kylällinen riivattuja pelimanneja” tarkoittaakin minulle kaiken pelimanneilta perityn tiedon ja omaksutun informaation läsnäoloa ja kuulumista musiikissani. Koen tavoittaneeni sen, mitä olen musiikillani halunnutkin ilmaista, kun musiikkiani kuvataan sanoilla perinteinen ja traditionaalinen. Tällöin näen roolini perinteen jatkumossa perinteenkantajana. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole säilöä uutta perinteen kerrostumaa jälkipolville vaan jatkaa perinteen jatkumoa eteenpäin siitä, mihin pelimanni on jäänyt. Tutkielmassani olen sanallistanut menetelmäni, kuinka arkistoäänitteestä etenen imitoinnin, kehollisen kuuntelun ja improvisoinnin avulla muusikon oman version luomiseen ja perinteenkantajuuteen.

ARKISTOTALLENTEET INSPIRAATION LÄHTEENÄ

Tohtorintutkinnossani syvennyin arkistotalleenteisiin aineistona ja inspiraation lähteenä. Aloittaessani jatkotutkintoa olin huolehtinut, että Suomen maantieteellisten rajojen puitteissa olin perehtynyt laaja-alaisesti ja avarakatseisesti eri viulupelimannien persoonallisiin soittotyyleihin. Tajusin kuitenkin yhden oleellisen puutteen. En ollut juurikaan syventynyt synnyinmaakuntani Keski-Suomen viulupelimannien perintöön tai ylipäätään kysynyt itseltäni, onko Keski-Suomessa omaa alueellista viulutyyliä. En ollut myöskään miettinyt tarkemmin sitä, minkälaisia persoonallisia soittotyylejä alueen viulupelimanneilla mahdollisesti on. Keski-suomalaisista perintöä oli minulle siihen saakka edustanut isoisän isoisäni Pilli-Hermanni, Herman Saxberg, aikansa kuulu rikollinen ja pelimanni Keuruulta. Pilli-Hermanniin palaan myöhemmin tässä lektiossa.

Tutkinnossani tein yhteensä neljä taiteellista esitystä, joiden aineistona oli keski-suomalaisilta viulupelimanneilta tallennettu aineisto. Tutkimukseni arkistomateriaalia ovat siis kansanmusiikkia sisältävien arkistojen äänitteet ja kirjallinen materiaali.

Yksityiskohtaisemmin arkistoaineisto kattaa muun muassa kansanmusiikkisävelmiä, soittoa ja laulua, transkriptioita, kertomuksia ja valokuvia sekä haastatteluja. Viulupelimannit, jotka nousivat arkistoaineistosta esiin, olivat Ville Paananen Sumiaisista, Akseli Raatikainen Viitasaarelta ja Pekka Kinnunen Kannonkoskelta. Välimuotoista musiikkia edustavan soittotapansa vuoksi myös mäntyharjulainen Jalmari Siiriäinen on ollut tärkeä osa tutkimusaineistoa. Kaikkien näiden viulupelimannien persoonallinen soittotapa oli erottuva, ja heidän soittamansa ohjelmisto ja kertomansa elämäntarinat ruokkivat taiteellista inspiraatiotani. Pelimannin persoonallisesta soittotavasta erottuivat esimerkiksi sellaiset yksityiskohdat kuin Ville Paanasen rytmikäs jousenkäyttö ja jalanpolkeminen, Akseli Raatikaisen rouhea ja vanhakantaista intonaatiota sisältävä soittotyyli sekä Pekka Kinnusen laulava ja kaunis viulunsointi ja sympaattinen kertojanääni. Arkistot olivat musiikillisen inspiraation ja luovuuden lähde, tutkimuksen aineistoa ja samalla oleellinen osa taiteilijuuttani. Loin musiikkiani ja taidettani luontevassa ja syvässä yhteydessä arkistoihin tallennettuun materiaaliin. Varsinaisten arkistoäänitteiden sävelmien ja soittajien persoonallisten soittotyylien lisäksi soittajien haastattelut elämäntarinoineen ja yksityiskohtineen olivat minulle tärkeää aineistoa. Käyttämäni arkistoaineisto oli ja on minulle aina reitti olla kontaktissa historiaan ja juuriin.

MUUSIKON SAMANAIKAINEN SOITTAMINEN JA TANSSIMINEN

Pelkkä arkistotyöskentely tallennettua arkistomateriaalia kuunnellen, imitoiden ja soittaen havainnoiden ei kuitenkaan riittänyt. Minun oli tanssittava ja liikuttava, löydettävä kehollinen kuuntelu yhdessä arkistojen sävelmistön ja tarinoiden kanssa. Materiaalin sisältäpäin kuunteleminen kehollisuuden avulla synnytti kokemuksen monikanavaisesta kuuntelusta. Monikanavainen kuuntelu on itse kehittämäni käsite, ja käytän sitä kuvailemaan soittamisen ja tanssimisen yhdistämisessä syntyvää erillistä olotilaa, jossa aktiivinen huomio on keskellä, ei erikseen soittamisessa tai tanssimisessa. Koen monikanavaisen kuuntelun kehollisena tilana, keholliseen kuunteluun sijoittavana. Siinä on kyse kahden toisiaan risteävän tapahtuman tilasta, jossa tanssiminen tai soittaminen eivät ole toinen toisilleen alisteisia tai hallitsevia, vaan ne ovat symbioottisesti sidoksissa toisiinsa. Näin syntynyt orgaaninen ja sulautunut kuuntelun ja toiminnan tila luo erityisen luovuuden tilan ja mahdollistaa muusikon kehollisen ilmaisun avautumisen. Yhdessä välimuotoisuuden kanssa muusikon samanaikainen soittaminen ja tanssiminen toimi vieraana ja uutena työkaluna ja taiteellisen tutkimuksen menetelmänä. Tanssi on tutkimukseni näkökulman haastaja, työkalu sekä menetelmä, joka mahdollistaa taiteilijalle mutta myös taiteelliselle tutkimukselle tarpeellisten kysymysten esittämisen.

Tutkimuksessani tanssi ja liike on kansantanssin estetiikan mukaista mutta siihen liittyy oleellisesti kehollisuus. Kehollisen kuuntelun ja havainnoinnin avulla on

ollut mahdollista tutkia muusikon toimintaa ja ilmaisua uudesta näkökulmasta. Kehollisen ja taiteellisen tutkimuksen avulla on ollut mahdollista syventyä välimuotoiseen musiikkiin. Niiden avulla on ollut myös mahdollista luoda musiikkia, jota ei olisi muuten syntynyt. Esimerkkeinä tutkimuksen aikana syntyneistä kappaleista ovat Satavuotinen sakka ja Vainaan perua. Satavuotinen sakka on kerääjä A. O. Väisäsen kanteleensoittaja J. Laitilalta tallentama sävelmä. Nimi Satavuotinen sakka kuvaa erinomaisella tavalla mielestäni niitä kerrostumia, jotka Laitilalta tallennetun version äänittämisestä 1900-luvun alussa ovat kertyneet tähän päivään mennessä: yli sadan vuoden mittainen kertymä kansanmusiikin eri kerrostumia. Vainaan perua taas on Jalmari Siiriäisen soittama sävelmä. Siiriäisen versiossa on kuultavissa jotain vanhakantaisuuteen ja runolaulukulttuuriin viittaavaa mutta toisaalta myös valssimaista poljentoa. Satavuotisessa sakassa ja Vainaan perussa tämän ajan välimuotoisuus ja liikkeestä vaikuttanut musiikki saa yhden mahdollisen muotonsa.

KANSANMUUSIKON MUUSIKKO-SÄVELTÄJYYS

Taiteellinen tutkimukseni tuotti yhteensä neljä esitystä, joissa tanssi laajentaa kansanmuusikon muutenkin laajaa tekijyyttä. Tämän ajan muusikko, jonka erityisala on kansanmusiikki, on usein sekä säveltäjä, sovittaja, esittäjä että tutkija. Tällainen tekijyys on erilaista kuin esimerkiksi perinteisen taidemusiikin säveltämisestä erillinen esittäjyys. Tämän sanallistaminen ja avaaminen on ollut yksi tutkielmani tehtävistä. Ensimmäinen osio eli *Artjamei - riitit ja liike* (2017) syntyi yhdessä tanssija-koreografi Outi Markkulan ja äänisuunnittelija Tuuli Kyttälän kanssa. Siinä keskityin löytämään tien muusikon kehollisuuteen ja liikkeeseen. Markkula oli mukana myös Väkevä-kollektiivin produktiossa *Katrillia kahdessa ajassa* (2018), joka oli toinen taiteellinen osio. *Katrillia kahdessa ajassa* oli syventymistä tanssiin yhdessä tanssiryhmän kanssa. Ohjaaja-käsikirjoittaja Elina Lajusen ja nukketatteritaiteilija-muusikko Roosa Halmeen kanssa luodut *Mytty-iltamat* (2018) ovat kiertäneet Suomea runsaasti ensi-iltansa jälkeen. Esityksiä on takana jo yli 50 viimeisen viiden vuoden ajalta. *Mytty-iltamat* oli tutkintoni kolmas taiteellinen osio. Nukketatteria ja kansanmusiikkia yhdistävä esitys syntyi arkistotallenteiden musiikista ja tarinoista. Viimeinen osio oli *Vainaan perua* (2020) -esitys yhdessä muusikko Eero Grundströmin kanssa. Taiteellisen osion ohjasi koreografi ja tanssin akateemikko Marjo Kuusela, joka tuki ja innoitti suuresti myös koko tutkimusprosessiani. *Vainaan perua* haastoi yli 20 vuotta yhdessä soittaneen muusikkoduon samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen äärelle. Syntyi musiikkia, jossa kehollisuus kuuluu. Taiteellisten osioiden musiikkia on tallennettuna myös uudelle soololevylleni *Vainaan perua: Satavuotinen sakka*, jonka julkaisi tänä syksynä saksalainen levy-yhtiö Nordic Notes. Suurin osa on *Vainaan perua* -esityksen ohjelmistoa, mutta osa levyllä äänitetyistä kappaleista on sellaisia, jotka ovat saaneet uuden sovitetun muodon tämän taiteellisen tutkimuksen

prosessin myötä. Koen tämän musiikin olevan tiedostetun kehollisuuden ansiosta ikään kuin jatkuvassa liikkeessä.

MUUSIKON KEHOLLISUUS JA SUKUPUOLEN MERKITYS

Arkistotalenteet ja tanssi ovat siis ohjanneet tekemisiäni ja tätä tutkimusta useamman vuoden ajan. Tanssi on tuonut kehollisuuden mukaan muusikon ilmaisuuni. Kansanmusiikin kontekstissa liike on nähtävissä ja kuultavissa soittajan kehossa. Sitä ei ole tarkoitukseen piilottaa. Liikettä edustaa myös muusikon jalanpolkeminen, jonka näen ja koen ilmaisullisena väylänä. Se on myös ilmaisukeino, jota on mahdollista tietoisesti hioa ja käyttää. Tietoisien työskentelyn avulla muusikon kehollisuudesta on löydettävissä uusia ulottuvuuksia ja ilmaisua vapauttavia ominaisuuksia.

Tanssi ja liike laajensivat musiikki-ilmaisuani ja veivät sitä suuntiin, joihin en muuten olisi välttämättä mennyt. Tutkimusmielessä esitykset eivät olleet vain kehollisuuden haltuunottoa, vaan siitä kumpuavan erityisen musiikin luomista. Heittäytymällä itselleni vieraampaan taiteenlajiin eli tanssiin pystyin näkemään musiikissa uusia mahdollisuuksia. Tanssimalla arkistojen aarteita loin uudenlaista kehollista muusikkoutta. Taiteilijälähtöinen taiteellinen tutkimus ja kehollisuus muodostavat rungon tutkimukselleni. Tanssi ja liike ovat johdattaneet taiteellisen tutkimukseni uuden taiteen ohella myös sellaisten asioiden äärelle, joita en olisi mitenkään etukäteen kyennyt näkemään. Intuitio on kuitenkin voima, jonka kuunteleminen on mahdollistanut paljon taiteilijuudessani mutta samalla vienyt väistämättä uusien haasteiden äärelle.

Tutkimus nosti esiin kysymyksiä ja havaintoja musiikkini ilmentämästä sukupuolesta, ja toisaalta muusikon ja taiteilijan positioistani ja sijoittumisestani tietynlaisiin rooleihin. Kaikkien neljän taiteellisen osion aikana ja niiden jälkeen olen joutunut sommittelemaan ajattelua uudenlaisille urille ja kysymään kivuliaitakin kysymyksiä. Kenen musiikkia oikein sävellän ja esitän? Millaista on musiikkini kehollisuus ja olemisen muoto muusikon kehossani? Minkälaisena esikuvana toimin tuleville sukupolville? Vaikka sukupuoli ja sukupuoliroolit eivät ole tutkimukseni ja tutkielmani ydinkysymyksiä, haluan tuoda ne esiin taiteellisen tutkimuksen esiin nostamina tärkeinä havaintoina. Olen sijoittanut itseni maskuliinisesti määrittäneeseen perinteen jatkumoon, onhan jo pelimanni-sanana etymologiakin nimenomaan miessukupuolella. Arkistoäänitteiltä on myös löydettävissä huomattavan vähän naisten esittämiä instrumentaalisävelmiä. Tästä eteenpäin olen siinä suhteessa muuttanut taiteilija, että joudun kysymään itseltäni jokaisen uuden musiikin kohdalla sukupuoleen ja siihen liittyvään ilmaisemiseen kohdistuvia kysymyksiä. Hoskarin tarinan kertominen oli yksi kappaleista, joka nosti esiin havainnot sukupuolesta ja sen merkityksestä. Isoisän isoisäni Pilli-Hermannin nahkoihin heittäytyminen tarinankerronnan

avulla herätti kysymyksen siitä, olenko taiteellisessa ilmaisussani asettanut ennalta määritetyt ominaisuudet toisten edelle tai yksiselitteiseksi valinnaksi. Erityisesti kysymys nousi esiin tutkiessani esivanhempieni elämää ja valmistaessani uutta musiikkia Vainaan perua -esitykseen. Minun oli kyllä luontevaa hypätä Pilli-Hermannin rooliin, mutta sen sijaan koin hänen puolisonsa, esiäitini Pilli-Maijan roolin haastavana. Kyse oli yksinkertaisesti vieraammasta ja vähemmän omaksi koetusta roolista. *Vainaan perua* -levylle tallennettu Hoskarin isännän ryöstömurhaan sotkeutuneiden Aleinin ja Pilli-Hermannin kehollinen ja musiikillinen vuoropuhelu kertoo keuruulaisen tositarinan 1800-luvun lopusta.

Sukupuolen ja sen merkitysten pohdinta on mahdollista kirjoittaa uudelleen historian kaanoniin. Tämän päivän muusikkona minun on mahdollista muokata perinteen kaanonia ja liittää oma kädenjälkeni siihen. Mutta tarkoitukseni ei edelleenkään ole uuden perinteen kerroksen pelkkä tallentaminen jälkipolville kuten aiemmin painotin. Tarkoitukseni on uuden version, feminiinisen tai ylipäätään vaihtoehtoisen variaation tuominen näkyväksi. Se ei tapahdu nopeasti, ja sille on annettava aikaa, mutta se on tapahtumassa. Kehollisesti ilmaisevana muusikkona ja välimuotoista musiikkia tekevänä kirjoitan sitä jo nyt uudestaan. Tutkimukseni ansiota on sukupuolen ja toiseuden tiedostava muusikkous, joka syntyi kehollisen tiedostamisen myötä.

PERINTEENKANTAJUUS

Liittyminen perinteen ketjuun on yhdenlaista perinteenkantajuutta. Se on huolta pitämistä siitä, mitä on ollut ja tallennettu, mutta niin, että siitä muodostuu osa muusikon omaa taiteellista ilmaisua. Inspiraation ja vaikuttumisen lisäksi se on siis aktiivista toimijuutta. Arkistot ovat turhia, jos informaatiota ei käytetä tai kukaan ei kuuntele tai kohtaa niiden sanomaa ja tietoa. Vuonna 2023 oli suomalaisen kansanmusiikin ja -tanssin vuoden teemana Arkistojen äärellä, ja se merkitsee itselleni henkilökohtaisesti paljon. Koen, että arkistojen arvo tunnustetaan ja niitä voidaan pitää yhtä arvokkaina perinteen siirtäjinä elävän perinnön sukupolville toiselle siirtymisen rinnalla. Arkistotallenteiden hyödyntämiseen ja perinteenkantajuuteen tarvitaan kuitenkin historiatietoisia ja inspiroituneita tekijöitä eli esimerkiksi taiteellista tutkimusta tekeviä muusikoita, jotka luovat uutta taidetta tiiviissä kontaktissa arkistomateriaaliin. Arkistojen materiaaliin syventyvälle tutkivalle muusikolle puhuvat myös arkistojen hiljaisuudet, se informaatio ja ne asiat ja henkilöt, jotka ovat jääneet tallentamatta keräämisen aikana vallinneen yhteiskunnallisen ilmapiirin tai muiden rajoitteiden vuoksi. Tämä on tärkeä piirre huomioida. Arkistojen hiljaisuuksien kuuntelemisen taito onkin yksi tutkielmani henkilökohtaisista saavutuksista. Henkilökohtaisesti tärkeätä on kuitenkin mahdollista tehdä jaettua, ja toivon, että jaettavuus toteutuu tämän tutkielman ja tutkimuksen myötä.

TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN(I) MERKITYS JA JAETTAVUUS

Taiteellinen tutkimus on noussut yhteiskunnassamme puheenaiheeksi monessa keskustelussa. Hyvin usein sävy on ollut kyseenalaistava tai negatiivinen. Otsikoihin päätyvä keskustelu on kaikkea muuta kuin taiteellisen tutkimuksen ansioihin keskittyvää, ja siinä on kuultavissa hyvin paljon epäuskoa. On kuitenkin huomioitava, että taiteellinen tutkimus on taiteilijan tekemää ja sillä on omat tarkat kriteerinsä. Mikä tahansa taide ei ole automaattisesti taiteellista tutkimusta. Omassa tapauksessani esimerkiksi juuri muusikon kehollisuus on oleellinen osa tätä taiteellista tutkimustani. Samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen laajentama kehollisuus tutkimuksessani ei olisi ollut käytettävissäni ilman aiempaa taiteellista praktiikkaani. Taiteellinen tutkimus on taiteilijan taiteellaan ja sitä välineenään käyttäen tekemää tutkimusta. Asettamalla muusikkouteni taiteelliseen koelaboratorioon soittamaan ja tutkimaan olen valmistanut ja luonut toisenlaista musiikkia kuin mitä olisi syntynyt, jos olisin pysynyt jo saavutetuilla osaamisalueillani. Laadukkaan taiteellisen tutkimuksen tekeminen vaatii taiteilijan ammattitaitoa tehdä taidettaan mutta myös ymmärrystä jälkeinpäin tunnistaa käyttämiään menetelmiä. Taiteilijan käyttämien menetelmien tunnistaminen ja sanallistaminen tekee tutkimuksesta jaettavaa ja yhteiskunnallisesti hyväksyttävää.

Omassa tutkimuksessani avaan ja sanallistan käyttämiäni kehollisia menetelmiä. Näitä menetelmiä on myös muiden mahdollista toistaa ja käyttää muusikon ilmaisun kehollistamiseen ja muokkaamiseen sekä kehontietoisuuden lisäämiseen. Tutkimukseni arkistotyöskentelyn menetelmiä on mahdollista käyttää tarkkaan ja yksityiskohtaiseen arkistotyöskentelyyn esimerkiksi persoonallisen soittotavan opettelemisessa, kehollisen kuuntelun omaksumisessa ja ylipäätään arkistoäänitteistä inspiroitumisessa. Kansanmusiikki on väistämättä kiinni historialähtöisyydessään. Historialähtöisyydessä on kuitenkin haasteensa, sillä tallentaminen mutta myös tutkiminen on aina kiinni omassa ajassaan. Taiteilijana olen katsonut taakse ja eteen, historiallista aineistoa soittaen ja tanssien havainnoiden. Lopputuloksena on musiikkia, jossa kuuluu välimuotoisuus mutta myös perinteenkantajuus ja persoonallinen soittotapa ja ilmaisu. Siinä kuuluu oma näkemykseni, ja se on jaettavissa musiikkina ja toistettavissa menetelmien avulla. Muusikkona tekijyyteeni kuuluvat nyt säveltäminen, sovittaminen, esittäminen ja tutkiminen sekä nykyään myös tanssiminen. Esimerkkinä tästä on kappale Leppänen, joka on kehollinen ja välimuotoinen variaatio polskan ja rajakarjalaisten kantelesävelmien maanittamisesta improvisaation avulla. Tämä taiteellinen tutkimus on avannut muusikon kehollisuutta sekä toisaalta historiatietoisien vuorovaikutuksen ja historialähtöisen kansanmusiikon työmenetelmiä. Se on osoittanut, että tiedostettu kehollisuus ja syventyminen tuottaa omanlaista ilmaisua ja musiikkia. Liike jatkuu tästä eteenpäin laajentuen ja siirtyen myös muille muusikoille, sillä nyt se on päässyt vapauteen muusikon kehossa ja ilmaisussa!

PAOLA LIVORSI

Bridging human and instrumental vocality

Lectio praecursoria

The public examination (Artistic Programme) of Paola Livorsi was held on 28 October 2023 at the Black Box of Helsinki Music Centre. The subject of the doctoral degree and the title of the written thesis was: Human voice and instrumental voice: an investigation of voicelikeness. The Chair was Professor Jan Schacher. The statement of the demonstration of artistic proficiency was presented by the Chair of the Artistic Board Professor Otso Aavanranta. The statements of the written thesis were presented by PhD Mareike Dobe-wall and Professor Winnie Huang.

Video extracts from the following artistic components were played during the lectio:

Imaginary Spaces (2016)

The end of no ending (2017)

Between words and life (2019)

Sounding Bodies (2020)

Medusa (2022)

Artists: Giorgio Convertito, Anni Elif Egecioglu, Roberto Fusco, Ahoora Hosseini, Piia Komsu, Veli Kujala, Petri Kumela, Juho Laitinen, Vera Lapitskaya, Tuuli Lindenberg, Paola Livorsi, Sara Orava, Marek Pluciennik, Suvi Tuominen, Ballet Finland, defunensemble, Jousitus ensemble, Uusinta ensemble.

The fanfare was played by the collective of the Centre for Music and Technology: Juulia Haverinen, Enni Katrin, Andrea Mancianti, Esther Calderón Morales, Alejandro Olarte, Dominik Schlienger, and Marianne Decoster-Taivalkoski.

The sound installation *Haptic Voices* (Livorsi 2023, sound engineer Esther Calderón Morales) was available for the audience before and after the doctoral examination.

My interest in voicelikeness stemmed from my experience as a violinist in the 1980s. At that time I noted that my instrumental sound possessed some similarities to my vocal sound, and later, in my experience as a composer, I realised how personal and recognisable an instrumental sound can be. It is not only every voice that is highly personal; instruments, and particularly string instruments, can also vary significantly from one another. From a post-human perspective, they can be considered quasi-living beings and co-performers, instead of objects to control or dominate.

Over the past eight years (2015–2023) I investigated the voicelikeness of human and instrumental voice through five artistic projects, through methodologies such as grounded theory, autoethnography, and ethnography.

ORIGINS

If we take a step back and look at the nature of voice, it is a phenomenon present at the origins of humanity and of every human life: most of us have a voice (in a physiological or metaphorical sense), and as humans we develop our vocalisations into language through a complex process of language acquisition (here I focus on spoken languages, but I am aware of other kinds of language, such as signed language). Voice is not a solely human phenomenon; there are also forms of vocal communication (for example of vocal learning, Verga et al. 2022) in nonhuman beings.

Human vocalisations start at birth (“the primeval cry,” Nancy 1993) and soon develop out of the desire to communicate with the surrounding world, at first with the main caregiver. The mutual character of this initial relationship is essentially musical; as Malloch & Trevarthen (2009) note, it is the first music duo of our life, a musicking connection. This phase is essential in language development, so much so that infants already cry and vocalise in their native language (Armbrüster et al. 2021).

I am convinced that there are deep and ancient connections between these two ways of being vocal, the human and the instrumental, as they appear in music and language. From the start, my interest was not drawn to song proper or language proper but to their numerous, ambiguous, yet fertile intermediate forms – belonging to the deeply expressive and communicative capabilities of the human voice.

Voice is experienced as both inner voice – the voice of our thoughts – and outer voice, an utterance directed towards someone else, in a variety of contexts and modalities.

From a phenomenological point of view any sound can be considered a voice (Ihde 2007 [1976], 115–116), since we speak to the world and the world speaks to us. Instrumental voice shares something of this phenomenon: as with human voice, it is an utterance directed towards someone else, the ‘other’ in front of us; in this sense, it is deeply relational. Not only that, but, as with human voice, instrumental voice is also unique. The lengthy development of a personal instrumental sound goes hand-in-hand with the development of a musician’s identity.

Cavarero (2005 [2003], 66) invites us to rediscover the *phōné* as a “vital desire for emission”: embodied sound coming from unique vocal cavities, carrying a fleshiness and sensuality that was put aside along the path of so-called civilisation – a feminine part (I hereby speak from my own body and experience) that is connected to the untamed and the unsubmitive.

Some authors, such as Malloch & Trevarthen (2009) and Jin Hyun Kim (2023), interpret musicality as a way of “communicating the vitality and interest of life” (Malloch & Trevarthen 2009).

A SCIENTIFIC FRAMEWORK

During the path of this research, I soon realised that investigating a complex and subtle phenomenon such as the voicelikeness of human and instrumental voices required a multidisciplinary approach. Disciplines such as palaeoanthropology, human development, music psychology, and ethology, but also philosophy, have been useful to shed light on multiple aspects of the relationships between human voice (as the continuum of vocality and language) and instrumental voice (as music).

My turn towards these studies was motivated by a curiosity to investigate the origins of voicelikeness, going back to the origins and relationships of music and language (although acknowledging the fact that the ultimate origin is never to be found). These readings stimulated further questions, such as the meanings and functions of music and language, seen as complementary rather than opposed communication means, and the disputed role of representation. I think that it is important for musicians to know and possibly participate in the debates these questions raise: artistic research can make a precious contribution, I believe, in both helping to frame questions about music and by giving an expert perspective about the actions and perceptions of music-making.

Most of the scientific studies reviewed here examine the relationships of music and language by looking at both the phylogenetic side (how the capacities for music and language have evolved in the human species) and the ontogenetic side (how these capacities evolve in every new individual).

The interest in the relationships between music and language resurfaced in the 1990s after a long pause: after the historical works of Spencer (2015 [1857]), Rousseau (1998 [1871]), and Darwin (1981 [1871]), the question remained unexplored, except for John Blacking’s ethnomusicological studies (1983 [1973]). Only recently, in the 1990s and 2000s, were there publications such as the proceedings of the Stockholm International Symposium (Sundberg et al. 1991), two books about biomusicology at MIT (Brown et al. 1999; Honing et al. 2018), and other recent research (such as the special issue of *Behavioral and Brain Sciences*, Savage et al. 2021) that addressed the issue. Most of this research acknowledges the possibility that some capabilities for music may have a biological basis, while others consider music to be an entirely cultural invention, without any evolutionary adaptive function (such as Pinker 1997, who defined music an “auditory cheesecake”) – not to mention other intermediate positions between these two.

This scientific framework correlates well with my interest in the continuum of

speech and song, which soon became one of the primary fields of investigation in this artistic research.

Theories of the coevolution of music and language (Brown 1999, 2017; Mithen 2005, 2009; Savage et al. 2021) hypothesise that similar capabilities could have served the development of both music and language, seen as communicative systems, which seems to be confirmed by significant overlaps in brain activity during the perception of music and language.

To turn to the present artistic investigation, a broad exploration of the vocal continuum of speech and song started from the speech particles of *Imaginary Spaces* (coupled with particles of cello voice), to continue in the following projects, with a crescent focus on the timbral connections between human voice and string instrument (in *The end of no ending* and *Between words and life*).

The musical qualities of language were at the centre of *Between words and life* and *Sounding Bodies*, through an exploration of prosodic qualities and the intermediate space between propositional and non-propositional language. In *Medusa* I explored both the timbral connections between voice and instrument and a broader range of vocal expressions – that I researched through my own voice.

In the scientific research that I refer to, the role of prosody is central as well, probably preceding the emergence of language proper in the development of protolanguages. Such protolanguages would have met the new social needs that emerged among growing hominin communities and the challenges posed by their changing social and environmental conditions. In contrast, prosody is a part of language usually considered accessory by most linguists, a simple addition to its “compositional and combinatorial levels” (Brown 2017).

The importance of prosody is however confirmed at the ontogenetic level by human development studies, such as that of Malloch and Trevarthen (1999, 2009). Both the phylogenetic and the ontogenetic perspectives underline the importance of the interpersonal and social dimensions of music and language, of which I became more aware through the artistic path of this research, developed with and through others, in changing working groups, and for other persons (the listeners).

Philosophically, the Arendtian concept of *in-between* (Arendt 1998 [1958], 182) helped me to focus even more on the relationships between composer, performer, and listener, in a public, shared space characterised by personal and free actions.

The porous boundaries between these roles matured through my artistic path, and led me to an integration of the participatory elements of music into a fundamentally presentational music culture (Savage et al. 2021, 6–7; Turino 2008).

For me, the evolutionary interdependence of biology and culture, as underlined in the above-mentioned research, entails an increased attention to the infinite, minute interconnections existing between body and mind. While considering them to be an indissoluble continuum, I remain curious about the scientific and philosophi-

cal findings relating to the field of voicelikeness – an approach that I consider complementary to artistic research.

MOVEMENT, EMBODIMENT, AND PERFORMATIVITY

The dynamic relationships between body and mind also evidence the fundamental role of movement, which emerged in various scientific accounts: from the auditory-motor coupling observed in the brain during both listening and producing music, to language acquisition seen as a “perceptual-motor problem” (Juszyk 1997, 34); to the probable non-distinction between forms of musicality, dance, and language (transmitted through mimesis, Cox 2016) in human ancestors. As Varela & Depraz (2005, 72) affirm, movement is the distinctive “mode of being” of animals, compared to other life forms (in which movement is found, but not perceptible in human terms).

Movement, or being connected with degrees of interpersonal relationships (closeness or distance in the performative space, at both a physical and a symbolic level) had an important role in my artistic investigations. Movement also shows how actions shape and transform a shared space. Generally, the use of movement was also motivated by a desire to make musical actions less pre-defined and rigid, giving them back something of the spontaneity and dynamicity of life (which better succeeded when introducing forms of improvisation).

I am more interested in exploring the non-representational qualities of music and language (without denying their representational features) rather than in defining their functions or meanings; the focus being, instead, on the affective layers of music and language, their potential to communicate movement and relationship from body to body.

According to enactivism, cognition itself is a form of embodied action, happening through recurrent loops of action and perception (Colombetti & Thompson 2005, 56) in a continual exchange between organism and environment (the organism shaping the environment itself). An enactivist approach to embodiment is inherently dynamic and relational, which makes it especially relevant for the present research. Most of the artistic components contain movement on many levels, dynamic fluctuations of qualities, and various degrees of relationality. It is a world of multiplicities that is inherently non-hierarchical, composed of fields of tension where individuals interact and affect one another – “move” and “are moved” (Hodkinson 2020) – in a shared and changing environment.

The perspective of embodiment influenced my way of thinking across the years, increasing and sharpening my attention on the dynamic processes underlying music action and perception, and leading me to multiple forms of bodily explorations and bodily engagement across the artistic projects of this doctorate.

Performativity unexpectedly assumed an increasing importance in my research. It is interesting to note that it is a linguistic term (from the “speech act,” Austin 1962), meaning something “producing or changing facts” (Kim & Seifert 2007, 234), for both oneself and others.

My bodily engagement started with *Imaginary Spaces* (where, at least in 2016, it was an unplanned decision that I chose to act along with the audience, following the evolving situation). It continued with an engagement mediated by the camera in the two following projects (on my skin, eyes, and hands), leading to a performer’s role in *Sounding Bodies* and *Medusa*. What I called “a performative turn” continued through the vocal explorations for *Medusa*, and in the follow-up projects *Medusa’s waters* (a series of videos), as well as the duo Plucié d’Orsi. In short, it inaugurated for me new ways of working and researching, that I intend to develop in the future.

THE SHARED SPACE IN-BETWEEN AND THE DISCLOSURE OF AN IDENTITY

Across the five artistic works of the present research, I dealt with questions of space, place, and environment, understood as lived, shared, emotional, acoustic, virtual, performative, multidimensional, and non-hierarchical spaces.

According to Hannah Arendt (1998 [1958], 179), the in-between is the “space of appearance,” where each human being appears in their uniqueness, with their own body and voice. This appearing is alike to a “second birth” (Arendt 1998 [1958], 176–177), in a public, shared space where one can see and be seen, speak out and be heard. It is the in-between, where it is possible to disclose “who” one is, more than “what” one is (Arendt 1998 [1958], 179). This revelation of identity is strikingly similar to what happens in the live arts, included music, where something essentially personal is shared with a community of listeners.

I completed these reflections about identity with some respectful visits to the field of psychology, from the Lacanian conception of the “other” (Lacan 1988 [1978]), to the musical role of the voice and the body in analysis (Sapen 2008), and some references to Jungian and post-Jungian psychology.

Cavarero (2000 [1997]) further develops Arendt’s thought with the concept of “narration of identity”: an identity only exists when someone else is capable of narrating it; only upon hearing it can a person fully realise the sense of past events. This reveals how identity, be it personal or musical, is deeply relational – that is, it is also constitutionally plural and subject to change.

These thoughts of identity and space stimulated the research of deeper vocal layers in alternative performance settings (with decentralised and multiple listening points) and invited me to work on the boundaries between roles and art fields, and to consider these boundaries more porous.

As Ingold (2020 [2015], 147) says, “the interstitial space” is a fertile space characterised by a “winding and unwinding, inhalation and exhalation [...], where “movement is the primary and ongoing condition.”

CONCLUSIONS

With the present research, I put a spotlight on the re-evaluation of the vocal layers in musical identity that often are forgotten in music education and in the music profession, and on music-making as an embodied and relational practice. With Kim (2023), I agree on the need for a redefinition of the current concepts of music and language. Much remains to be explored among the non-representational qualities of music and language.

I aim to give voice to unheard, undisciplined, and archaic voices, often belonging to the other and the under-represented (among which, the feminine).

I propose the new concepts and practices of *in-hear*, paying attention to inner voices, and *co-hear*, hearing one another in a community of listeners. Derived from *insight*, *in-hear* translates the personal and visual point of view into an auditory point of listening; it means attending to one’s individual voice in its plurality, hearing the other within (in perceptual and imaginative ways); drawing from the word’s phonetics, it also means *in-here*, hearing being a situated act, happening in a definite place and time.

Co-hear indicates a state of resonance with the other without, hearing the other without; in this sense, *cohearance* is not only a conceptual practice, but a sensorial and interpersonal practice, a commitment to hear the other next to me (the other with whom, as Arendt says, I share this world, whether I choose it or not).

Arendt’s philosophy (1998 [1958]) importantly proposes a shift from a utilitarian conception of labour and work, which implies a violent relationship with the object and the other (a *homo faber* who makes and destroys, mostly in solitude), to a conception of discourse and action where the person in their uniqueness is at the centre and connected to others (in the human condition of plurality) – the others being more than a sum of abstract human beings. I think that this perspective can be useful in music-making as well, where the musician is too often assimilated with an isolated manipulator, while the individuality of the person disappears behind their qualities, and the community easily becomes a group of interests or of consumers.

Other philosophies, such as Bergson’s and Lévinas’s, help me to appreciate the inherently dynamic and multiple character of life, an incessant movement of varying energies and nuances that risk going unnoticed in the occidental splits between subject and object, mind and body, humans and nature: as Cixous (1989 [1979]) says, the point is to “live the orange.” I believe that capturing something of that

movement is the challenge of any artistic research, of which this work is only an initial attempt.

REFERENCES

- Arendt, Hannah 1998 [1958]. *The Human Condition*. Chicago & London: The University of Chicago Press. <http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226924571.001.0001>
- Armbrüster, Lotte, Werner Mende, Götz Gelbrich, Peter Wermke, Regina Götz & Kathleen Wermke 2021. Musical Intervals in Infants' Spontaneous Crying over the First 4 Months of Life. *Folia Phoniatrica et Logopaedica* 73. 401–412. <http://dx.doi.org/10.1159/000510622>
- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon.
- Bergson, Henri 2003 [1907]. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Blacking, John 1983 [1973]. *How Musical Is Man?*. Seattle: University of Washington Press.
- Brown, Steven 1999. The 'musilanguage' Model of Human Evolution. In Steven Brown, Björn Merker & Nils L. Wallin (eds.) *The Origins of Music*, Cambridge MA: MIT Press. 271–300. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5190.003.0022>
- 2017. A Joint Prosodic Origin of Language and Music. *Frontiers in Psychology* 8, 1894. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01894>
- Brown, Steven, Björn Merker & Nils L. Wallin (eds.) 1999. *The Origins of Music*. Cambridge MA: MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/9780262232067/the-origins-of-music/>
- Cavarero, Adriana 2000 [1997]. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315824574>
- 2005 [2003]. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Transl. Paul A. Kottman. Stanford CA: Stanford University Press. <http://dx.doi.org/10.1515/9780804767309>
- Cixous, Hélène 1989 [1979]. *Vivre l'orange / To Live the Orange*. In *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: des femmes.
- Colombetti, Giovanna & Evan Thompson 2005. Enacting Emotional Interpretations with Feeling. *Behavioral and Brain Sciences* 28(2). 200–201. <http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X05280044>
- Cox, Arnie 2016. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press. <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctt200610s>
- Darwin, Charles 1981 [1871]. John Tyler Bonner & Robert M. May (eds.) *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Princeton: Princeton University Press.
- Hodkinson, Juliana 2020. Moving and Being Moved: Affective Resonance at Play in Sonic Performances. In Catherine Laws (ed.) *Performance, Subjectivity, and Experimentation*. Leuven: Leuven University Press. 33–52. <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctvv414315>
- Honing, Henkjan (ed.) 2018. *The Origins of Musicality*. Cambridge MA & London: MIT Press. <http://dx.doi.org/10.7551/mitpress/10636.001.0001>
- Ihde, Don 2007 [1976]. *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*. Albany: State University of New York Press.
- Ingold, Tim 2015. *The Life of Lines*. New York: Routledge. <http://dx.doi.org/10.4324/9781315727240>
- Jusczyk, Peter W. 1997. *The Discovery of Spoken Language*. Cambridge MA: MIT Press.

- Kim, Jin Hyun 2023. Musicality of Coordinated Non-representational Forms of Vitality. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 46(1), 59–69.
<https://www.proquest.com/openview/b8810a4ad35fb113115e04f99df45d7a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026350>
- Kim, Jin Hyun & Uwe Seifert 2007. Embodiment and Agency: Towards an Aesthetics of Interactive Performativity. In *Proceedings SMC'07*. Lefkada, Greece. 230–237.
- Lacan, Jacques 1988 [1978]. *The Seminar of Jacques Lacan. Vol. 2. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–1955*. Ed. Jacques-Alain Miller. New York: Norton.
- Lévinas, Emmanuel 1987 [1947]. *Time and the Other*. Transl. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Malloch, Stephen N. 1999. Mothers and Infants and Communicative Musicality. *Musicae Scientiae*, Special Issue 1999–2000, 29–57. <http://dx.doi.org/10.1177/10298649000030S104>
- Malloch, Stephen N. & Colwyn Trevarthen 2009. Musicality: Communicating the Vitality and Interest of Life. In Stephen N. Malloch & Colwyn Trevarthen (eds.) *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford: Oxford University Press. 1–11.
<https://psycnet.apa.org/record/2008-14595-001>
- Mithen, Steven 2005. *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- 2009. Holistic Communication and the Co-Evolution of Language and Music: Resurrecting an Old Idea. In Rudolf Botha & Chris Knight (eds.) *The Prehistory of Language*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 58–76.
<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199545872.003.0004>
- Nancy, Jean-Luc 1993. *The Birth to Presence*. Transl. Brian Holmes et al. Redwood City: Stanford University Press. <https://www.sup.org/books/title/?id=2947>
- Pinker, Steven 1997. *How the Mind Works*. New York: Norton.
<https://psycnet.apa.org/record/199730233-000>
- Rousseau, Jean-Jacques 1998 [1871]. *Essay on the Origin of Languages: In Which Melody and Musical Imitation Are Treated*. Transl. John T. Scott. Hanover: Dartmouth College Press. 289–332.
- Sapen, Daniel 2008. *Freud's Lost Chord: The Place of Music in Psychoanalytic Mythology*. New York: Adelphi University.
- Savage, Patrick E., Psyche Loui, Bronwyn Tarr, Adena Schachner, Luke Glowacki, Steven Mithen & W. Tecumseh Fitch 2021. Music as a Coevolved System for Social Bonding. *Behavioral and Brain Sciences* 44, 1–22. <http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X20000333>
- Spencer, Herbert 2015 [1857]. The Origin and Function of Music. In John Shepherd & Kyle Devine (eds.) *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. London: Routledge. 43–50.
<http://dx.doi.org/10.4324/9780203736319>
- Sundberg, Johan, Lennart Nord, & Rolf Carlson (eds.) 1991. *Music, Language, Speech and Brain: Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5–8 September 1990*. London: Macmillan Education UK.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-12670-5>
- Turino, Thomas 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo5867463.html>
- Varela, Francisco J. & Natalie Depraz 2005. At the Source of Time: Valence and the Constitutional Dynamics of Affect: The Question, the Background: How Affect Originarily Shapes Time. *Journal of Consciousness Studies* 12(8–10). 61–81.
- Verga, Laura, Marlene G. U. Sroka, Mila Varola, Stella Villanueva & Andrea Ravnani 2022. Spontaneous Rhythm Discrimination in a Mammalian Vocal Learner. *Biology Letters* 18(10). 1–4.

LAURA SIPPOLA

Maailma valkenee laulu kerrallaan. Silmäys seitsemän vuoden takaiseen lektioon

Valmistuin musiikin tohtoriksi syksyllä 2017 laulaja-lauluntekijänä ja pianistina. Taiteellinen tohtorintutkintoni käsitteli laulaja-lauluntekijyyttä ja lauluntekijämusiikkia. Lähestyin aihetta niin musiikintekijän, taiteilijan kuin tutkijan perspektiivistä. Kirjallisen työni ja samalla koko tohtorintutkinnon otsikko oli *Tehdä maailmasta laulu: laulaja-lauluntekijän taiteilijakuva tradition ja tekijän näkökulmasta*. Työni tarkastettiin 9. syyskuuta 2017.⁶⁴

Tarkastustilaisuus kokonaisuutenaan oli riitti, jota kokeneena esiintyjänä jännitin enemmän kuin mitään aikaisemmin. Sisällytin lektioon sekä musiikkia että puhetta. Sen aikana tajusin, että olin esittämässä julkisesti asiaa, jonka takana seisoin vahvoihin jaloihin täynnä ylpeyttä ja vankkumatonta ammattitaitoa. Tajusin joka solullani eläväni elämäni yhtä ainutlaatuisinta hetkeä. Tajusin myös, etten tulisi taiteilijana saamaan enää milloinkaan yhtä perehtynyttä ja asiaan paneutunutta palautetta. Kukaan ei ruotisi konserttejani tai levytyksiäni samanlaisella pieteteillä. Kriitikot, sen mitä nykypäivänä edes saavat palstatilaa musiikista kirjoittamiseen, eivät tunnista kappaleiden moodeja, rakenteellisia kokeiluja tai laululyriikalla luotua rytmiiikkaa. Vaikka laulaja-lauluntekijänä rakennan dramaturgiaa ja tarinankerrontaa harmonialla ja melodiolla, käsittelevät kritiikit ainakin naispuolisten artistien kohdalla ensisijaisesti kappaleiden sanoituksia.

Juuri nyt olen kirjoittamassa lauluntekijyyttä käsittelevää tietokirjaa, joka julkaistaan ensi vuonna. Vietän kahdekkymmenettä taiteilijajuhlavuottani. Näin seitsemän vuotta myöhemmin, minkälaisin silmin kohtaan silloisen säveltäjän ja sanoittajan?

Lektioni alkaa näin:

Mitään luovaa ei tapahdu ilman läsnäoloa. Siihen kiteytyy kaikki: lauluntekeminen, harjoittelu, esiintyminen, studiotyöskentely ja kommunikaatio. Laulu on tulos jostakin, joka on elänyt riittävän aikaa. Sillä tavoin laulut ovat aina omakohtaisia tai kertovat itsestä, oli kappaleen kertoja kuka hyvänsä ja oli laulun aihe mikä tahansa. Olkoonkin että laulukirjoitusprosessissa on jotakin hyvin yksityistä, on laulujen kirjoittamisessa loppujen lopuksi kyse hyvin perinteisestä tarpeesta luoda ja kertoa tarinoita sekä jakaa niitä muiden kanssa.

⁶⁴ Tämä kirjoitus sisältää osia lectio praecursoriastani, jota ei ole tähän mennessä julkaistu missään.

Läsnaolo on teema, jonka tutkimista olen jatkanut sittemminkin. Kirjoitan siitä myös kirjassani; itse asiassa suon läsnäololle suorastaan yhden tärkeimmän pääteeman niin laulunkirjoituksessa kuin kaikessa musisoinnissa. Rakkauteni lauluihin ja laulujen tekemiseen on säilynyt. Laulun tekijän taito virittää parhaassa tapauksessa pienin kudelmin – äärimmäisen ekonomisesti ja ekologisesti ihmisyyden perimmäisistä asioista ammentaen – syvää ja laajenevaa vapautusta ja nähdyksi tuleamista. Sellaisessa laulu on mestarillinen, tarkka ja tehokas.

Lauluja tehdään; niitä sävelletään ja niitä kirjoitetaan. Viittaan siihen kertomalla lektiössäni näin:

”Taiteellisessa tutkimuksessa taiteilija ei tutki omia teoksiaan vaan omilla teoksillaan”, kirjoitti filosofi Tuomas Nevanlinna Kuvataideakatemiassa kesällä 2008 julkaistun teemanumeron artikkelissa (Nevanlinna 2008). Taiteellinen tohtorintutkimus koostuu viidestä taiteellisesta osiosta ja kirjallisesta työstä. Omalla kohdallani taiteellisen tutkimuksen metodi on ollut laulujen tekeminen, ja tutkimuksen tuloksena ovat syntyneet laulut. Laulut ovat sekä hedelmä taiteellisesta tutkimuksesta että taiteellisen tutkimuksen laboratorio. Samalla laulut ovat olleet väline sille tulokselle, jonka taiteellisessa tutkimuksessani tuon esiin.

Työskentelyni laulaja-lauluntekijyyden ja laulun tekijämusiikin parissa on ollut kirjallista oikeastaan niin taiteellisten osioiden kuin kirjallisen työn kohdalla. Ensiksi mainituissa olen yrittänyt sanoja ja säveliä yhdistelemällä löytää yhä tarkempia keinoja ilmaista haluamiani asioita. Olen joutunut tiivistämään ajatuksiani ytimekkäisiin lauseisiin, joita laulusäkeisiin mahtuu ainoastaan muutama kerrallaan. Olen yrittänyt hyödyntää musiikillisia kommunikatiivisia keinoja ilmaistakseni lauseita myös sävelin. Tavoitteeni on ollut kirkastaa lauluun tuntemukseni tai ajatukseni.

Kirjallisessa työssä taas olen avannut laulun tekemisen problematiikkaa. Olen pohtinut sanan ja sävelen liittoa. Olen kuvannut työskentelyä selittämällä pohdintojani lauseasti ja sanatarkasti. Olen yrittänyt avata, sanallistaa ja selventää myös sanojen takaisia asioita sekä kuvata niin laulun tekemiseen stimuloivia ajatuksia ja elämänvaiheita kuin itse syntyneitä lauluja. Pyrkimykseni on ollut avata sitä, mistä lähtökohdista laulu syntyy ja miten se syntyy. Reflektiivisyys on ollut kohdallani metodi niin kirjoittamiseen kuin laulun tekemiseen. Tavoitteeni on ollut kirjoittaa niin, että sekä musiikkini että kirjallinen työ loisivat yhdessä jotakin ehyempää kuin mihin kumpikin erikseen olisivat kykeneväisiä. Tutkimuksessani on ollut kyse halusta tutkia laulun anatomiaa ja sen laadullisia kriteereitä säveltämällä ja kirjoittamalla. Tämä kaikki on ollut samalla täydellisen laulun metsästämistä. Tutkimukseni on pyrkinyt tekemään näkyväksi myös sen, mistä laulut syntyvät. Laulujen selittäminen on aina vaikeaa, koska yhtä laulu saattaa työstää joskus jopa vuosia niin, että se olisi selittämätön ja ymmärrettävä samaan aikaan. Syntynyt laulu on minulle eletyn elämän tunnusmerkki. Joka kerta kun saan laulun valmiiksi, tiedän onnistuneeni käsittelemään jonkin asian mielessäni.

Kaikki nämä vuodet laulun tekemistäni on riivannut jonkinlainen siivousvimma. Olen tehnyt lauluja ajatellen, että laulu laululta maailmasta tulee valmiimpi, ymmärrettävämpi, käsiteltävämpi ja parempi. Siihen viittaa otsikkoni, maailma valkenee laulu kerrallaan.

LAULUNTEKIJÄMUSIIKIN MENNEISYYS JA NYKYISYYS

Lauluja on tehty aina ja kaikkialla. Suomessakin likipitään jokaisesta pitäjästä löytyy joku, joka ilmaisee itseään tekemällä lauluja ja esittämällä niitä jollekulle. Lauluja on monenlaisia ja moniin eri tarpeisiin, mutta itseäni on kiinnostanut alati niiden mahdollisuus itseilmaisuuksiin. Opettaessani laulun tekemistä Taideyliopistossa ja Kriittisessä Korkeakoulussa huomaan säännöllisesti, kuinka tärkeä sija niillä on ihmisen nähdä ja kuulla tulemisessa. Kun ihminen tekee itse laulunsa ja soittaa ja laulaa sen, on kyseessä taidemuoto, jossa kuulija automaattisesti olettaa laulajan olevan laulunsa päähenkilö, vaikka tämä laulaisi 1800-luvulla eläneestä pianistista. Mikä muu taidemuoto on näin vahvasti henkilöitynyt esittäjäänsä? Juuri siinä piilee laulun tekijämusiikin voima. Se tekee maailmasta parempaa. Nykyinen singer-songwriter-perinne on suhteellisen tuore, vain noin 60 vuotta vanha. Kerroin lektiiossani hieman nykymuotoisen laulun tekijä-genren synnystä:

Olen kartoittanut myös laulun tekijämusiikin ominaispiirteitä ja valottanut genren historiallista taustaa. Laulaja-lauluntekijä on muusikko, joka säveltää, sanoittaa, laulaa ja soittaa. Niiden lisäksi hahmotan viidennen elementin, eräänlaisen henkilökohtaisen osallisuuden, joka läpäisee kaikki neljä osa-alueita. Se on elementti, joka ilmiantaa laulun esittäjän sen tekijäksi. Se luo kuulijalle tunteen siitä, että sekä kulisissa että estradilla toimii yksi ja sama henkilö. Se on tapa säveltää lyriikkaa, sanoittaa musiikkia, fraseerata ja käsitellä omaa säestyssoitinta laulua vasten.

Laulaja-lauluntekijän vahva henkilökohtainen osallisuus muodostuu usean eri seikan summana. ”Songwriter music”, laulun tekijämusiikki, kiinnittyi folkiin, rock-musiikkiin ja pohjoisamerikkalaisiin pop-tyyleihin ja erottautui 1960–1970-lukujen taitteessa omaksi lajikseen ennen kaikkea henkilökohtaisilla, ympäristöä tarkkailevilla tai elämää kommentoivilla lyriikoilla. Perinteisinä säestyssoittiminä toimivat pääosin kitara ja piano. Erityisesti genren keskeisiin vaikuttajiin nousivat Bob Dylan ja myöhemmin Joni Mitchell. Heistä Dylan oli tarinankertoja, joka kehitti laulun lyriikan kanta-aottavuutta ja laajensi radikaalisti kaikilta osin laulun aihepiiriä. 1970-luvulla folkin kanta-aottavuus muuttui sisäänpäinkääntyneemmäksi, ja tässä murroksessa Joni Mitchell oli genren avainhenkilö. Yhteiskunnan epäkohtiin puuttumisen vastakohtaksi levisi yksilöön keskittyvä näkökulma. Henkilökohtaisesta tuli poliittista. Kanta-aottavuus taas voitiin nähdä henkilökohtaisena esiintulona. Omiin kokemuksiin pohjautuvat laulun lyriikat alkoivat kukkia runollista metaforaa ja yksityiskohtaisia henkilökohtaisia avauksia. Suomeen lau-

luntekijämusiikki rantautui pian sen jälkeen, kun Yhdysvalloista palaavat vaihto-opiskelijat toivat mukanaan uusia levyjä ja levittivät folkin ilosanomaa. Kesti kuitenkin tovin ennen kuin Suomessa uskallettiin alkaa julkaista artistien omaa materiaalia.

Lauluntekijämusiikki on kuitenkin edelleen Suomessa hieman hahmotonta ja epämääräistä. Laulaja-lauluntekijä on villi määritelmä; siksi saatetaan kutsua laulajaa, joka osallistuu yhtenä ryhmän jäsenenä esittämänsä laulun sanoitusprosessiin. Musiikinala on ollut viimeiset 25 vuotta isossa myllerryksessä, jossa vähän kaikki – musiikintekijät, levy-yhtiöt, kustantajat, muusikot, artistit – odottavat, juurtuisiko kelluva tilanne johonkin ja jatkuisi jollakin tavalla vakaammassa muodossa. Myllerryksen keskellä vahvat monikansalliset toimijat ja mediajätit ovat pyrkineet saavuttamaan vakautta itselleen ottamalla käsiinsä kaiken, mihin musiikkibisneksessä on ollut mahdollista tarttua. Kahdettakymmenettä taiteilijajuhlavuottani viettävänä artistina en kuitenkaan koe, että omaehtoinen lauluntekijämusiikki olisi milloinkaan ollut Suomessa millään tavalla valtavirtaa. Tätä tietenkin vahvistaa musiikinalan erittäin polarisoitunut vallan sukupuolittuminen. Otin aiheeseen kantaa myös lektiiossani. Seitsemän vuotta myöhemmin tilanne on erilainen, mutta ei yhtään sen helpompi.

Laulaja-lauluntekijä Marja Mattlar kertoo haastattelussa ajatuksistaan laulaja-lauluntekijänä Suomessa näin:

Kaikkien lauluntekijöiden työtä hankaloittaa se, että Suomessa ei oikeastaan ole selkeää singer-songwriter-kulttuuria. Niinpä sopivat esiintymispaikat, tarkoituksenmukaiset tiedottamiskanavat ja myös lauluntekijämusiikin seuraamiseen erikoistunut yleisö puuttuvat. Itsensä kuuloiisiin, omia musiikillisia linjauksiaan tekeviin laulaja-lauluntekijöihin ei suomalaisissa levy-yhtiöissä ole juurikaan uskallettu panostaa. (Sippola 2006.)

Mattlar nostaa esiin myös sukupuoliriksymyksen:

Ehkä suurin yksittäinen ongelma on ollut esikuvien ja samaistumiskohteiden puute. Tähän samaistumiseen ei oikein riitä naitekijä siellä, toinen täällä. [...] Olisin itse kaivannut varsinkin urani alussa kokonaista musiikkikulttuurin osa-aluetta, jossa olisi voinut nähdä naismuusikoiden tekevän selkeästi omannäköistään ja omankuuloistaan musiikkiuraa. (Mt.)

Esikuvat ja selkeä musiikillinen malli helpottavat oman paikan löytämistä erilaisissa musiikillisissa yhteyksissä ja tilanteissa. Silloin pystyy myös seisomaan selkeästi ja määrätietoisesti oman musiikkinsa takana. Vahva toiveeni on, että lauluntekijämusiikin sija vahvistuu suomalaisen musiikin kentällä. Tarvitaan tukimuotoja ja verkostoja, jotka ko-

koavat laulaja-lauluntekijöitä yhteen. Toivon myös hartaasti, että Taideyliopiston Sibelius-Akatemiaan saadaan viimein lauluntekijämusiikin opetusta. Tarve sille on valtava, sillä Taideyliopistossa on huikea määrä lahjakkaita ja taitavia omaa musiikkiaan tekeviä ja esittäviä muusikoita. Samalla toivon, että laulaja-lauluntekijöiden paikka Sibelius-Akatemian koulutuksessa vakiintuisi niin, että jatkossa voitaisiin nähdä myös muita valmistuvia lauluntekijätohtoreita.

UUSIA NÄKYMIÄ

Seitsemän vuotta sitten perustelin väitteitani vankkumattomin näkemyksin. Olin sitä mieltä, että jokaisella hyvällä kappaleella on selkeä ja rajattu aihe, synopsis, jota jokainen lause tukee. Näin lyriikan kirjoittamisen tarkkana yksityiskohtien sarjana, josta iso kuva muodostuu. Tästä olen edelleen samaa mieltä, mutta samalla vahvasti eri mieltä. Kirjoittaessani tämän ymmärrän välittömästi, kuinka juuri elämän ristiriitaisuudet ovat se hedelmällisin multa kirjoittaa lauluja. Kuinka voimme olla äärimmäisen helpottuneita jättäessämme jonkin asian taaksemme, mutta samanaikaisesti koemme valtavaa luopumisen tuskaa. Ihmiselämä on täynnä mustan ja valkoisen sulasoituista rinnakkaiseloja.

Mitä tulee lyriikan kirjoittamiseen, etsin edelleen nälkäisesti sitä kirkasta sanoittamisen taajuutta, jossa sanat ovat selkeitä ja ymmärrettäviä, mutta samanaikaisesti häkellyttävän uusia ja järjestystämme yhtäaikaisesti sekoittavia ja valaisevia. Mitä tulee rajattuun aiheeseen, totta sekin. Mutta yhtä lailla olen toista mieltä. Tiesin oikeastaan jo tuolloin, väittelyn tiimellyksessä, arvokkaassa puolikaarissa istuessani, sinisten liinon päällystämään pöytään nojatessani, että palo, jolla puolustin näkemystäni tarkasta lyriikan kirjoittamisesta, oli vain lopun alkua sille uudelle lauluntekijän matkalle, jolle lähtisin heti kun tilaisuus päättyisi. Sillä sellainenhan taidetta pitää elävänä. Julkaistessani uusinta levyäni maaliskuussa 2024 esittelin samalla itseni laulaja-lauluntekijänä, joka oli juuri levyttänyt lauluja, joiden aiheet olivat pyöreitä mutta joiden sisällä oli muutama kolmion- ja pari neliönmuotoista aihetta luomassa metatasoja ja sipulikerroksia. Ensimmäistä kertaa elämässäni olin kirjoittanut useita lauluja tajunnanvirtatekniikalla, kun samaan aikaan opetin laulunkirjoituksen kurssilaisilleni, että tajunnanvirran käytössä olkaa varovaisia, koska lyriikan lajina se on yksi haastavimmista. Fakta muuttuu, mutta fiktio on muuttumaton. Sen jälkeen tulee uusia ja taas uusia fiktioita, jotka ovat nekin muuttumattomia.

Lektioni lähentyessä loppuaan kysyin kysymyksen, joka esitetään helposti jokaiselle laulaja-lauluntekijälle, joka lauluissaan ottaa kantaa, haastaa tai pyrki nostamaan esiin epäkohtia: *Voiko laulu muuttaa maailmaa?*

Vastaisin kysymykseen edelleen samalla tavalla kuin seitsemän vuotta sitten:

Vastaisin, että kaikki muuttaa maailmaa. Katseet, lausahdukset, sisään- ja uloshengityskään muuttavat maailmaa. Miksi sitä eivät muuttaisi laulutkin. Muutoksen suuruus on riippuvainen läsnäolosta ja energiasta, josta käsin laulu on kirjoitettu ja esitetty. Kun laulu tehdään esitettävään muotoon, on taustalla aina ajatus jonkun muuttumisesta tai edes jonkin liikahamisesta johonkin suuntaan. Tuo toive suuntautuu sekä itseän että laulun kuulijaan. Bob Dylan sanoi kirjallisuuden Nobel-palkintoon kuuluvassa luennossaan: ”Jos laulu koskettaa, vain se on tärkeää. Minun ei tarvitse tietää, mitä laulu tarkoittaa” (Dylan 2017).

Laulaja-lauluntekijä pyrkii tekemään maailmasta laulun, lauluja tai laulua. Hän esittää sen jollekulle ja jakaa pienen palan maailmaansa. Tästä on kysymys. Mitä pidemmälle tohtorintutkintoa valmistin, sitä konkreettisemmin tunnistin oman tarpeeni sanoa oikeita asioita. Lauluja kirjoittaessa kysyin itseltäni useita kertoja, mitä oikein halusin sanoa. Tajusin myös, että mitä täsmällisempiä asioita kirjoitin, sitä enemmän tilaa jäi rivien väleihin. Sävellyksellinen osaaminen, joka oli ollut vahvuuksiani, alkoi näyttää pikemminkin jopa rasitteelta. Halusin kirjoittaa lauluja, joiden kautta voisin ottaa omalta osaltani kantaa ajan lannistavaan henkeen ja tarttua maailman epäkohtiin. Samanlaisista lähtökohdista versoi aikoinaan lauluntekijämusiikki, joka folk-liikkeen siivon eriytyi omaksi musiikinlajikseen. Liikkeelle levisi kantaa ottamisen kulttuuri, jossa laulun ja lyriikan keinoin otettiin osaa koko maailmaa ravistaneeseen Vietnamin sotaan, apartheidiin ja kylmään sotaan. Kun Joni Mitchell hieman myöhemmin pani itsensä liikkoon henkilökohtaisilla avauksilla, hän kehitti perinnettä luomalla samalla aivan uudensalaisen laulun kirjoituskulttuurin. Viimein tajusin, että ottaakseni osaa lauluntekijämusiikkiin traditioon minun suorastaan täytyi kirjoittaa lauluja ajan rasitteisesta hengestä ja kokemistani yhteiskunnan epäkohdista. Sen sivellä tulin kirjoittaneeni paljon itsestäni.

Mitä oikein siis tapahtui? Ainakin kirjoitin lauluja. Juuri nyt koen uusimpien laulujeni olevan parempia kuin koskaan aiemmin kirjoittamani. Ne ovat kypsempää ja ehjempää. Olen kokeneempi. Näen taiteilijan, joka on jo riittävän vanha uskaltaakseen sanoa näkemyksensä. Näen taiteilijan, joka on riittävän ansioitunut osoittaakseen ymmärtävänsä toimivan laulun alku- ja sidosaimeet. Näen säveltäjän ja sanoittajan, näen laulaja-lauluntekijän. Mutta laittaessani soimaan levyyn, jonka kappaleet kirjoitin ja lauloin kymmenen tai kaksikymmentä vuotta sitten, hämmästyin ja huudahdan: Tämähän on ihana! Teinkö minä tämän?! En kykenisi enää ikinä saavuttamaan senhetkistä tilaa, joka sai minut kirjoittamaan ne laulut. Ne ovat lauluja siitä maailmasta silloin, siellä. Silloin läsnä oli myös läsnäolo.

Tarkastellessani taiteellisia asioita ja niissä syntyneitä teossarjoja minusta tuntuu, että jokainen osio on ollut jonkinlaisen hermoromahduksen hedelmä. Samalla luulen ymmärtäneeni myös sen siunauksellisuuden. Maailma valkenee laulu kerrallaan. Prosessin kannalta on olennaista, että kun on tekemässä laulua, tulee sen olla omasta mielestä likipitään parasta, mitä maailmankaikeus on milloinkaan luonut. Silloin toimii juuri siinä leikkissä, jota musiikin tekeminen on ollakseen hedelmällistä ja ravinteikasta. Silloin astuu huomaamattaan läsnäolon taikapiiriin, jossa mikä vain on mahdollista.

Taikapiiriin, jossa mikä vain on mahdollista.

LÄHTEET

- Dylan, Bob 2017. Nobel Lecture 5.6.2017. <http://www.svenskaakademien.se/en/nobel-lecture>
- Nevanlinna, Tuomas 2008. Mitä ”taiteellinen tutkimus” voisi olla? *Mustekala* 5/08 vol. 30.
<https://mustekala.info/teemanumerot/taiteellinen-tutkimus-5-08/mita-taiteellinen-tutkimus-voisi-olla/>
- Sippola, Laura-Liina 2006. Nainen sanojensa takana. Sukupuoli erottuu selkeästi laulaja-lauluntekijäkulttuurissa – ja saakin erottua, sanoo Marja Mattlar. *Sibis* 1/2006, 14–15.

MARIANNE GUSTAFSSON BURGMANN

The Finnish church concert 1850–1917 and Middle-European positions: one aspect of the foundational period of Finnish music culture and an overview of the organ repertoire performed



During the period of political autonomy under Russian rule, spiritual concerts were an important part of constructing Finnish music culture. How does the organ repertoire of the church concerts from the period 1850–1917 differ from the repertoire of our current time, and when the repertoire took shape, what were the reasons behind this progress? The author examines the organ repertoire of the church concerts during the period of autonomy through an exploration of the spiritual ideas of the time. The research material consists of the concert programmes, concert commentaries, and other writing in newspapers, which refer to the attitudes and events that took place during the period of autonomy. The newspapers and concert programmes are located in the digital archive of newspapers at the Finnish National Library and at the Sibelius Museum.

In addition to providing education in organ playing at cantor-organist schools, the German conservatory-model in the *Helsingin musiikkiopisto* (Helsinki School of Music) made it possible for Finnish organists to receive basic music education in Finland. The solid musical education of Richard Faltin and Oskar Merikanto and their academic network in Europe helped provide their organ students with opportunities to study abroad. Upon coming back to Finland they shared their knowledge and the new musical influences by teaching and playing concerts.

This article visualises this academic network and the transnationality of European musicians of the time, which made it possible for the new European influences to spread quickly to Finland. Alongside the narrow-minded concept of church music, influenced by German idealism and Pietism, the new symphonic organ style at the end of the nineteenth century emancipated the organ from being only a ceremonial instrument to becoming a concert solo instrument. The old and the new musical aesthetics do not seem to be in juxtaposition to each other in the nineteenth century, but rather all music was to be performed. German as well as French symphonic music then became established in Finland after the examined period.

Keywords: organ music, church concert, transnationality, idealistic music aesthetics, spiritual programmatic music, decanonisation of music

About the author: Marianne Gustafsson Burgmann is a guest researcher at the Sibelius Academy, and is working on her postdoctoral project “Organ Music, Philosophy, and Metaphysics”.

HANNA CHORELL

Winterreise as a journey of a female singer – being an artist during the covid pandemic



This article presents a singer's perspective on Franz Schubert's *Winterreise*. *Winterreise* has drawn performers, scholars, and audiences alike for nearly two centuries, and much scholarship is dedicated to it. However, in the context of German song, the singer's experience as a source of meaning has mostly been overlooked in scholarship, as the research is often focussed on listening and score-analysis. This article seeks to fill this gap by focussing on the singer's experience as a source of meaning-making.

I employ Karen Barad's agential realism as a theoretical framework to explore the ways that *Winterreise* materialised and formed meaning as a material-discursive phenomenon in my performance, which took place during the Covid-19 pandemic. Agential realism shifts the focus from a fixed work and its representations and meanings to the performance and its dynamic materialisations. The case study shows how the Covid-19 pandemic, myself as a professional female opera singer, and *Winterreise* intra-acted and emerged as material-discursive phenomena, giving new meaning to each.

Keywords: Artistic research of singing Lieder, *Winterreise*, Karen Barad, Covid-19 pandemic, gender performance

About the author: Hanna Chorell is a doctoral researcher at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Her artistic research focusses on gender performance in song recital context.

REPORT

JENNA RISTILÄ

Towards more equality for musicians. Symposium report: Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe 12.–13.2.2024

The symposium "Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe" was organised at the Helsinki Music Centre on February 12–13 in 2024. The event was the fourth such collaborative effort of the History Forum of the University of the Arts Helsinki, the DocMus and MuTri doctoral schools of the Sibelius Academy, and the Finnish research association Suoni ry. This two-day symposium included lectures and lecture-recitals by researchers from nineteen different European and North American universities. Many of the presentations seemed to offer answers to the question "what can we do to promote equality in music". This report documents the symposium through four such answers: we can re-evaluate history, fix structural problems, renew performance practices, and commission new works in equality-enhancing ways.

Keywords: Gender, musicianship, equality, symposium

About the author: Jenna Ristilä is a pianist and a doctoral researcher at the Sibelius Academy of the University of the Arts, Helsinki. Her artistic research focuses on Finnish composing women from the 19th century until today, and on feminist music analysis. She is a member of the research association Suoni ry.

LECTIONES PRAECURSORIAE

TUURE KOSKI

Broken time freed the bass for a new role in jazz comping

In my doctoral research, I focused on broken-time bass comping in jazz. Broken time is an accompaniment concept in bass playing that evolved in jazz music in the 1950s and 1960s. The research led me to conclude that the mastery of broken-time comping has great potential for enhancing and enriching the expressive repertoire of the jazz bassist. My doctoral degree consisted of four concerts, a recording released as a CD, and a written thesis about three bass players: Scott LaFaro, Jimmy Garrison, and Ron Carter.

Keywords: broken time, double bass, jazz, rhythm

About the author: DMus Tuure Koski is a freelance bassist who plays a wide range of music on both electric and double bass.

EMILIA LAJUNEN

The dancing violinist and key violinist as a musician-composer and today's tradition bearer

In her lectio praecursoria, Emilia Lajunen opens up her practice-based artistic research project, which focuses on the role of archival sources in the praxis of the historically informed dancing and composing musician, thus bringing a new perspective to the study of contemporary folk musicianship. Central to the research is observing the musician's simultaneous playing and dancing, and the related phenomenon of multichannel listening as identified by the researcher.

Keywords: archival recordings, musician's simultaneous dancing and playing, musician's embodiment, tradition bearer, composing, artistic research

About the author: Dr. Emilia Lajunen is a well-known professional Finnish folk musician. She is Fiddler Teacher-in-charge in the Folk Music Department of the Sibelius Academy of Uniarts Helsinki.

PAOLA LIVORSI

Bridging human and instrumental vocality

My artistic research explores the relationship between human and instrumental voice, as seen from an embodied and performative point of view, starting with my experience as a violinist and composer.

Voice is a unique mark of human identity, and human and instrumental voice are both unique expressions of personal and musical identity.

I investigated the question of *voicelikeness* through five multidisciplinary art projects. The research proposes the re-evaluation of vocal layers in varying contexts.

Keywords: voicelikeness, artistic research, in-between, relationality, embodiment, performative space

About the author: Paola Livorsi is a composer and researcher based in Helsinki. In 2024 her music will be performed at the Tampere Biennale and in the concert series Retrospect-Futurospect.

LAURA SIPPOLA

Make a song about the world. A retrospect of my lectio seven years back

In this essay, I revisit and reflect on my previously unpublished lectio praecursoria from seven years ago: the examination of my artistic doctoral degree on singer-songwriter music took place in September 2017. The artistic research project consisted of recitals, recordings, and a written thesis. Besides exploring the creating of a song, I discussed the artist profile of a singer-songwriter as the author and performer of songs. A singer-songwriter is a composer, a lyricist, a vocalist, and an instrumentalist, but I also identified a fifth element, personal participation, which permeates the other four elements. What I still find essential is my conclusion that the more tangible the things are that I write songs about, the more space there is to read between the lines. Presence is the main thing: it carries the story to where it is supposed to.

Keywords: singer-songwriter music, artistic practice of songwriting

About the author: DMus Laura Sippola is a singer-songwriter and a teacher of songwriting.