

Jenni Kinnunen

HOUREITA HUUTAVAN HULLUN

Esseistisiä pohdintoja musiikin ja tunteiden suhteesta

HOUREITA HUUTAVAN HULLUN

Esseistisiä pohdintoja musiikin ja tunteiden suhteesta

Jenni Kinnunen
Opinnäytetyö
Syksy 2014
Musiikin koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä(t): Jenni Kinnunen

Opinnäytetyön nimi: Houreita huutavan hullun. Esseistisiä pohdintoja musiikin ja tunteiden suhteesta.

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistuslukukausi- ja vuosi: Syksy 2014

Sivumäärä: 47

Musiikin ja tunteiden suhteista ei ole saatu kunnollista otetta, sillä kuten jokainen tietää: tunteet voi vain tuntea. Musiikin tunneilmiasua on tutkimuksissa tarkasteltu enimmäkseen kuulijoiden arviointeihin perustuen. Opinnäytetyössäni pohdin esseistisesti musiikin ja tunteiden suhteita subjektiivisesta näkökulmasta esittäjänä, laulajana, runoilijana, kuuntelijana ja kokijana. Olen pohtinut laajalti taiteen vastaanottokokemuksia toisen ammattini myötä, ja kirjallisuuden pro gradu -työni vuodelta 2010 käsitteli viihdetekstin vastaanoton luentoja. Tämä artikkelimuotoinen opinnäytetyö koostuu sanomalehti *Kalevassa* vuosina 2011–2014 julkaistuista esseistä, joista olen muodostanut uuden kokonaisuuden lisäten mukaan myös uutta tekstiä.

En pyri työssäni ottamaan haltuun musiikin ja tunteiden suhdetta kokonaan sen moni-ilmeisyyden vuoksi – tehtävä on aivan liian laaja yhteen opinnäytetyöhön. Olen halunnut tekstin edetessä miettiä, millaisia musiikille ominaiset tunteet ovat, mistä ne syntyvät, miten tunteet koetaan, ja eritoten, miksi niitä koetaan. Pohdin myös sitä, millaiset tekijät vaikuttavat tunteiden syntymiseen. Mitä on tuntea tehdessä ja kuunnellessa musiikkia? Kysyn näitä kysymyksiä sekä itseltäni että alan ammattilaisilta, sekä tutkijoilta että taitelijoilta.

Ensimmäisessä luvussa pysyttelen taiteen ja tunteen teorioissa sekä taiteenfilosofisissa pohdinnoissa. Lyhyen osansa saavat myös psykoanalyysin ja psykologian näkökulmat. Luku on omistettu aisteille, musiikin fysiologiallekin, ja se pohtii, miten musiikki vaikuttaa meihin. Toisessa luvussa roolin ottavat merkittävät miehet, jotka ovat herättäneet – syystä tai toisesta – tunteeni. Luku on teoksen subjektiivisinta antia, sillä asetan itseni koekaniiniksi ja avaan omia tunnekokemuksiani. Kolmas osio rakentuu löyhästi jo kirjallisuuden pro gradu -työssäni kehittäämäni *dialoginen tunneverkko* -käsitteen varaan. Pohdin, miten tuo tunteellinen verkko muodostuu ja keitä siihen kuuluu. Käsittelem myös sitä, miltä tuohon tunneverkkoon kuuluminen tuntuu.

Opinnäytetyössäni päädyin samoille alueille kuin edellisessä tutkimuksessani, yleisön ja tekstin väliseen tunnevaihtoon ja merkitysten verkostoon. Työni revähti filosofisiin ja psykologisiin sfääreihin palatakseen taas muusikon työn konkreettisiin ulottuvuuksiin. Pohdintani, jos mitkä, ovat paljastaneet nimenomaan musiikin monipuolisen tavan koskettaa ihmistä. Tunteet kuuluvat musiikkiin vastaanansomattomalla tavalla. Ne mahdollistavat sielujen kohtaamisen ja antavat meille hetken ikuisuutta.

Asiasanat: musiikki, tunteet, taidefilosofia, musiikkipsykologia

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author(s): Jenni Kinnunen

Title of thesis: The Call of the Craving Crazy. Essayistic Thoughts on Music and Emotions.

Supervisor(s): Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2014 Number of pages: 47

Music and emotions has been for long almost too difficult for researchers, since everyone knows: emotions can only be felt. Emotional expression in music has been studied mainly based on the evaluations of listeners. In this thesis it is pondered in an essayistic and subjective manner the relationship between music and emotions as a performer, singer, poet, listener and as a live witness. Through my other profession as a writer I have been considering vastly different responses to art, and in fact, my master's thesis in 2010 focused on the reception of popular fiction. The foundation of this article form thesis lays on the essays written to the newspaper *Kaleva*, and thus, most of the texts have been published in years 2011–2014.

The aim of this thesis is not to take over all that exists between music and emotions – one finds that task too vast for a single thesis. Along my text I have wanted to wonder, what are the emotions in music like, where are they born, how they are felt, and mainly: why they are felt. It is also pondered what are the hidden factors in the birth of musical emotions. For the most part it is asked: what is to feel while making and listening to music? These questions are not only asked by myself but also by music professionals, reseachers and artists.

In the first chapter I remain in the theories of art and emotion, but it expands towards art philosophy, psychoanalysis and psychology. This chapter is dedicated to senses, music physiology, too, and how music affects us. In the second part, the stage is given to men who have triggered my interest and emotions in one way or another. This chapter is the subjective core of the thesis, since I set myself as a guinea pig and open my own emotional responses. The third part is loosely based on the term of dialogical emotional net, a term developed in my master's thesis a couple of years ago. In this part it is pondered how emotional net works in music and who participates in it. Because this work is subjective, it is also processed how it feels to belong to this emotional net.

I ended up near the same peripheries as in my previous study: to the emotional change between the text and audience, to the network of meanings. My thesis almost exploded to philosophical and psychological spheres just to return to the realms of concrecy in a musician's everyday life. These thoughts if any have revealed that music has multiple ways to meet people. Emotions belong to music in a disputable way. They enable the meeting of souls, they give us a moment of eternity.

Keywords: music, emotions, art philosophy, music psychology

SISÄLLYS

1	JOHDATUKSIA	6
2	TAITEEN JA TUNTEEN TEORIOISTA	8
	<i>Eli kuinka Hegel-possua tarjoillaan kasvispedillä Freudin saapuessa juhliin Audilla.</i>	
3	ERINÄISIIN MIEHIIN LIITTYVIÄ TUNNE-ELÄMYKSIÄ	18
	<i>Eihän niistä koskaan pääse eroon, näistä Mozarteista ja muista.</i>	
4	TUNNEVERKOSSA KOMMUNIKOIDEN	33
	<i>Joskus on pakko olla yksin, mutta ei sitä pitkään jaksa.</i>	
5	PÄÄTTYMÄTTÄ	44
	LÄHTEET	45

1 JOHDATUKSIA

Tämä työ tutkii tunteita. Tarkemmin muotoiltuna musiikin ja tunteiden suhdetta. Aihe on aiheuttanut tiedemiehille lihasjännityksiä jo vuosisatoja. Välillä tunteista ei ole saatu tutkimuksissa minkäänlaista otetta, sillä kuten jokainen tietää: tunteet voi vain tuntea. Nykyään käsitteet tunne, emootio ja mieliala erotetaan toisistaan. Tunteet luokitellaan emootioiden yksityiseksi kokemiseksi, ja emootioilla tarkoitetaan vasteiden joukkoa, jota voidaan mitata ja havaita. Emootiot ja tunteet ovat lyhytkestoisia, mielialat pitkäkestoisempia. Emootiot luokitellaan reaktioiksi ympäristön tapahtumiin, mutta ne sisältävät samanlaisia komponentteja kuin mielialat: kehollisia reaktioita, subjektiivisia kokemuksia ja toiminnallisia ilmauksia. Emootioiden ja mielialojen subjektiivista osaa kutsutaan tunteeksi. Yleisesti käytetään myös termiä affekti, jota käytetään mm. psykoanalyysissä emootion synonyyminä. (Eerola & Saarikallio 2011, 260–261.) Tässä opinnäytetyössä puhun yksinkertaisesti tunteesta tai tunteista, jotka ovat yleisimpiä käsitteitä suomenkielisessä tutkimuskirjallisuudessa. Usein emootiota käytetään tunteen synonyyminä, mutta olen välttänyt sen käyttöä väärinkäsitysten vähentämiseksi. Tunne-sana toimii myös yleisemmässä merkityksessä kuvaamaan kaikkia affektiivisia ilmiöitä (Eerola & Saarikallio 2011, 260).

Musiikin tunneilmaisua on tutkimuksissa tarkasteltu enimmäkseen kuulijoiden arviointeihin perustuen (Eerola & Saarikallio 2011, 262). Tässä opinnäytetyössäni pohdin esseistisesti musiikin ja tunteen suhteita hyvin subjektiivisesta näkökulmasta esittäjänä, laulajana, runoilijana, kuuntelijana, kokijana ja musiikin tekijänä. Ammennan omasta kokemuksestani sekä lavan edessä että takana, yleisön jäsenenä ja esiintyjänä. Pienen lisänsä pohdintoihin tuovat myös ne ajatukset, jotka ovat syntyneet työskennellessäni musiikkiesitysten tausta- ja tuotantoujoukoissa. Toisen ammattini, kirjoittamisen, myötä olen pohtinut laajalti taiteen vastaanottokokemuksia, ja kirjallisuuden pro gradu -työni vuodelta 2010 käsitteli viihdetekstin vastaanoton luentoja. Tämä artikkelimuotoinen opinnäytetyöni koostuu sanomalehti *Kalevassa* vuosina 2011–2014 julkaistuista esseistä,

joista olen muodostanut uuden kokonaisuuden lisäten mukaan myös uutta tekstiä.

En pyri ottamaan haltuun työssäni musiikin ja tunteiden suhdetta täydellisesti – tehtävä olisi aivan liian laaja yhteen opinnäytetyöhön. Sen sijaan olen halunnut tekstin edetessä miettiä, millaisia musiikille ominaiset tunteet ovat, mistä ne syntyvät, miten tunteet koetaan ja eritoten miksi niitä koetaan. Pohdin myös sitä, millaisia tekijät vaikuttavat tunteiden syntymiseen. Mitä on tuntea tehdessä ja kuunnellessa musiikkia? Tulevilla sivuilla kysyn näitä kysymyksiä sekä itseltäni että alan ammattilaisilta, sekä tutkijoilta että taiteilijoilta.

Ensimmäisessä luvussa kieriskelen taiteen ja tunteen teorioissa sekä taiteenfilosofisissa pohdintoissa. Lyhyen osansa saavat myös psykoanalyysin ja psykologian näkökulma. Luku on omistettu aisteille, osin siis musiikin fysiologialle, ja se pohtii, miten musiikki vaikuttaa meihin. Toisessa luvussa roolin ottavat merkittävät miehet, jotka ovat herättäneet – syystä tai toisesta – tunteeni. Luku on teoksen subjektiivisinta antia, sillä asetan itseni koekaniiniksi ja avaan omia tunnekokemuksiani. Työni kolmas osio rakentuu löyhästi jo kirjallisuuden pro gradu -työssäni kehittelemäni *dialoginen tunneverkko* -käsitteen varaan. Pohdin, miten tuo tunteellinen verkko muodostuu ja keitä siihen kuuluu. Koska työni on aihepiiristä johtuen hyvin subjektiivinen, käsittelen myös sitä, miltä tuohon tunneverkkoon kuuluminen tuntuu.

Tämä työ ei ole tutkimuksellinen analyysi. Se on tunteellinen katsaus musiikkiin, taiteisiin, elämään ylipäätään. Tunteet eivät synny tyhjiössä, vaan niihin kasveetaan, niitä kaivataan ja niistä nautitaan. Työni on syntynyt laulajaksi kasvamisen ohella, tai ehkä sen vaikutuksesta. Hullu huutaa edelleen houreitaan, mutta ilman vanhempieni vankkumatonta tukea en olisi koskaan päässyt näihin pohdintoihin saakka. Kiitos, äiti ja isä.

2 TAITEEN JA TUNTEEN TEORIOISTA

Eli kuinka Hegel-possua tarjoillaan kasvispedillä Freudin saapuessa juhliin Audilla.

Ihminen on eläin. Olen kuullut lauseen monesti, mutta en saa päähäni, kuka niin on sanonut. Välillä taiteilijan työ kyllä tuntuu varsin eläimelliseltä, biologian ja evoluution armoilla olemiselta, ja kaikki tehty huutavan hullun houreilta. Karismaattista suurten lavojen muusikkoa saatetaan sanoa lavaeläimeksi. Kuka on tuo eläin? Mitä hän tekee ollakseen ihminen? Miten ihmisyyys määritellään? Kysymykset paisuvat järkyttävän suuriksi. Parempi ottaa kalja ja istahtaa hetkeksi syömään muusikoiden kanssa. ”Isäni yritti päästä käsiksi Heideggeriin, mutta ajautui aina takaisin Hegeliin”, kertoo viulisti. Hegeliin? Voisiko Hegel avata musiikin eläimellisyyttä ja aistimellisuutta, taiteen havaittavia haavekuvia?

Saksalainen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) kehitteli filosofista järjestelmää, johon olisivat kuuluneet kaikki inhimillisen kulttuurin tärkeimmät osa-alueet, kuten taide, politiikka, uskonto ja historia. Hänestä tuli filosofian historian vaikutusvaltaisimpia ja kiistellyimpiä hahmoja. Valistuksen ja romantiikan välimaastossa vaikuttaneen filosofin pohdintoja ovat selvitelleet useat hänen jälkeensä tulleista – ja syystä, sillä ajattelija ei ollut tunnettu selväsanaisuudestaan.

Taiteessa on vaaransa, kuten tutkija Susanna Lindberg Hegeliä lainaten toteaa. Erityisesti musiikki – joka on hetkessä koettavaa taidetta – tunkeutuu alitajunnan ja aistien alueelle, jossa logos, järki, ei enää vaikuta. Musiikilla on taito koskettaa puhdasta *Minää* ja temmata *Itse* sellaisenaan mukaansa. Musiikki oikeastaan määrittyy mukaansatempautumisen mahdollisuutena: tuodessaan esiin puhtaan itsen tai pelkän olemassaolon tunteen minä on avoin moraalittomuudelle ja järjettömyydelle – ja toisaalta myös tasapainolle ja harmonialle. (Lindberg 2005, 50.) Musiikilla on siis valta vaikuttaa ihmisen sieluun. Psykoanalyysi puhuu siitä, miten musiikki toimii huumeena aiheuttaen kontrollin heikentymisen ja piilotajuisten ylykkeiden toiminnan egon alueella (Lehtonen 2011, 240).

Taiteelle on ominaista nimenomaan tunteiden herättäminen, mielen kuljettaminen elämänsisällön läpi ja näiden sisäisten liikkeiden toteuttaminen. Taiteen tehtäviin kuuluu mielen ja tunteen rikastuttaminen sekä uinuvien tunteiden, viihtymysten ja jopa intohimojen herättäminen ja elävöittäminen. Hegelin mukaan taiteen kuuluu ”täyttää sydän”. Toisaalta taiteen tulee tehdä ymmärrettäväksi myös hankalia tunteita sekä näyttää onnettomuutta, kurjuutta, pahuutta ja rikollisuutta, kaikkea kauheaa ja hirvittävää, jotta se voi kasvattaa ja opastaa. (Hegel 2002, 98–99.)

Taiteen kasvatuksellinen ulottuvuus on ajankohtaista pohdittavaa aikana, jolloin resurssit ovat vähissä milloin poliisilta, milloin terveydenhuollosta. Oulussa taisteltiin vasta erikoisluokkien säilyttämisen puolesta, ja kyllä, tuloksesta olisi varmasti pitänyt myös Hegel. Silti on muistettava, että taiteen vain opettaessa mielihyvä, viihdyttäminen ja ilahduttaminen muuttuvat epäolennaisiksi. Taiteen käsite siirtyy muualle, siitä tulee pelkkä väline ja se lakkaa olemasta tarkoitus itselleen. Hyvän ja pahan erottelu antaa taiteelle ainoastaan muodollisen tehtävän. (Hegel 2002, 100, 104.) Taiteella on mahdollisuus vapauttaa meidät aistien sitovasta vallasta, kun sisäisen saa ilmaistua sanoin, sävelin, kuvin ja hahmoin (ibid., 102).

Hegelille eläin on sielu, jolla on suhde syntymään, kuolemaan ja toiseen. Se ottaa oman aikansa ja paikkansa ja ajallistuu. (Lindberg 2005, 47.) Tuo ajallistuminen on samaa kuin musiikissa, ja nimenomaan musiikki painaa ihmistä kohti eläimellistä pohjaa (ibid., 49, 51). Musiikin vaikutus on vaarallinen mahdollisuus ja sen jättämä jälki potentiaalisesti vaarallinen jäädessään järjen ulottumattomiin. ”Musiikissa toisen sielu vaikuttaa kuulijan sieluun niin, että tämä jää toisen valtoihin”, kuvailee Lindberg (2005, 53). Musiikin eläimellisyys on siinä, ettei tunnekokemusta kontrolloi enää järki, vaan kaikki koetaan primitiivisemmällä, tiedostamattomalla tasolla. Outo sielu koskettaa minua aivan suoraan, ja esiin tulee puhdas tunne itsestä ja toisesta, lopulta jonkinlainen kollektiivisuus. Sielu kuulee toista sielua, mutta myös itseään. (Lindberg 2005, 54–55.)

Hegelin mukaan taide on idean aistimellista esittämistä (Nevanlinna 2005, 106). Taideteos taas on inhimillisen toiminnan tulos, tehty ihmistä ja hänen aistikykyään varten, se on siis jotain, joka on peräisin aistimaailmasta. Taideteoksella on myös päämäärä. Se voi olla tietoista ulkoisen esittämistä, jotain mitä voidaan ymmärtää ja välittää, jopa tuottaa. Taiteen tekemisestä tulee henkistä toimintaa itsestä käsin. Tavallaan taide toimii hengen ja aistimaailman välittäjänä, hengen halutessa taiteesta aisteja puhuttelevaa läsnäoloa. (Hegel 2002; 75–76, 83, 89–90.) Hengen toiminnan kautta ihminen tekee eron luontoon (ibid., 79).

Perinteinen filosofinen ajattelu on pitänyt kuultavissa olevaa musiikkia tunteiden, affektien, ilmaisemisen ja siirron välittömimpänä muotona. Kuten Hegelkin toteaa, musiikilla on rytmeineen ja harmonioineen kyky tunkeutua sieluun. Musiikin vaikutus meihin on ainutlaatuinen. Tuomas Nevanlinna ehdottaa, että affektien sijaan tulisi puhua passioista – ja passio tulee sanasta *pathos*, joka tarkoittaa tunnetta, kärsimystä ja intohimoa. Toisaalta musiikkia on pidetty jumalallisen matematiikan ilmauksena. Musiikki on koettu siis kahtaalla: joko ylimpänä jumalallisena tai alimpana aistillisena, sekä uskonnon että erotiikan huipentu-
mana. Tämänpuoleinen ja tuonpuoleinen sekoittuvat. (Nevanlinna 2005, 110.)

Nevanlinna mukailee Hegeliä, tai oikeastaan Platonia, esittäessään näiden kahden musiikin ulottuvuuden väliin saranaksi kasvatusta. Musiikki ilmaisee jotain ikuista, se on siis totuudellista. Toisaalta se on myös hyvin tehokasta, sillä se vaikuttaa ihmiseen ilman kielellis-symbolista välitystä. Vaarallisena kään-
töpuolena on hukkuminen aistimellisiin affekteihin asian itsensä unohtuessa. (Nevanlinna 2005, 111.) Romantiikan ajalla affektin synnyttäminen oli olennaista, mutta se ei ollut enää valistuksen aistimellista tunnetta, kauneutta, joka tähtäsi viihdyttämiseen tai kasvattamiseen. Romanttiselle musiikkikäsitteelle kyse oli ylevästä tunteesta, ”äärettömän hipaisusta”. Musiikin avulla oli romantikkojen mielestä mahdollista päästä lähimmäksi äärettömyyttä ottamatta sitä käsitteellisesti haltuun. Romantikkojen mielestä aiemmin ongelmina pidetyt käsitteettömyys, kohteettomuus ja päämäärättömyys olivatkin ansioita. (Ibid., 114.)

Musiikki on ihmisen ensisijainen maailman ymmärtämisen tapa, sillä sikiön ja vastasyntyneen tavat hahmottaa maailmaa ovat pääasiallisesti musiikillisia. Li-

ke on rytmistä, äänessä koetaan dynamiikkaa ja korkeuseroja. Nevanlinna toteaa, että ymmärtävä maailmasuhteemme ei koskaan kadota musiikillista pohjavi-
rettään. Ylipäätään puhe ei pärjää ilman kielen musiikillista ulottuvuutta, sen
runoutta, sointia, äänteellisyyttä, sävyjä, rytmiä, yhteensoimista tai säestäviä
eleitä. (Nevanlinna 2005, 124.) Korvien sulkeminen onkin mahdoton asia. Kuu-
lemme elämämme aikana kaikenlaista ja usein tahtomattamme. Kuuloaistimuk-
set ovat alati läsnä maailmassamme, ja kuuloaisti on aina hereillä, onhan sen
tehtävä varoittaa ja herättää tarvittaessa, kuten tutkija Kimmo Lehtonen huo-
mauttaa. (Lehtonen 2011, 242–243.) Kuulo on vahvasti vaistonvaraista toimin-
taa. Kun ihminen vielä nukkui puussa, oli kuulo aisteista tärkein. Se esti putoa-
masta, ja tasapainoaisti oli ja on edelleen tiukasti kytkettynä kuuloelimiin.

Kuulolla varmistetaan siis uni ja turvalliset olosuhteet. Vanhemmat tunnistavat
lastensa päästelemät äänet ja voivat siten seurata tilannetta. Epäilyttävä hiljai-
suus saa äidin tai isän liikkeelle tutkimaan jälkikasvunsa edesottamuksia. Äidin
ja vauvan välinen kommunikaatio perustuu pitkälti nimenomaan vauvan äänte-
lyn ja kehonkielen tunnistamiseen. Äidit harjaantuvat kuulemaan, milloin vauval-
la on nälkä ja milloin itkua tihrustetaan väsymyksen vuoksi. Musiikilla on suora
yhteys äidin ja vastasyntyneen kommunikaatioon, joka taas vaikuttaa ratkaise-
vasti lapsen kehitykseen. (Lehtonen 2011, 243.)

Kuuloaistilla ja musiikilla on välitön aktiivinen kanava ihmisen arkaaisiin, ei-
kielellisiin kehitysvaiheisiin, Lehtonen toteaa. Kommunikaationa musiikki on kiel-
tä vanhempaa, mitä harvemmin tulemme ajatelleeksi. (Lehtonen 2011, 243.)
Kohtaamme siinä kaikki ydinminuutemme puolet ja ajan kulumisen (ibid., 246).
Kun äiti kuuntelee lastaan, hän käyttää kaikkia aistejaan. Kokonaishavainnosta
tulee samanrakenteinen musiikin kanssa rytmeineen, kestoineen, tempoineen,
sävyineen ja intonaatioineen. Lehtonen väittääkin, että vanhemman ja vauvan
välinen vuorovaikutus on tavallaan yksi musikaalisuuden muoto. (Lehtonen
2011, 243–244; Eerola & Saarikallio 2011, 259.) Kun äiti laulaa lapselleen, hän
punoo tunteensa ja rakkautensa kielettömään muotoon.

Lehtonen pohjaa ajatuksensa Daniel Sternin tutkimuksiin, joiden mukaan mu-
siikki on amodaalista aistimista. Musiikin vaikutukset ovat aistirajoja ylittäviä:

musiikki kuullaan erilaisten aistien summana, mahdollisesti erilaisina väreinä tai mielikuvina. Synesteettinen ja metaforinen kieli kuuluu oleellisesti muusikkouteen, sillä esitystilanteessa muusikoiden tavoitteena on kertoa jotain ydinminuuteensa kuuluvaa sitä maalaten ja värittäen. Stern puhuu vitaaliaffekteista, jotka muistuttavat klassisten kappaleiden esityserkintöjä: hellästi, hyökkäävästi, häipyen. Vitaaliaffektit kuuluvat varhaisen kokemusmaailmamme ilmentäjiin ja Sternin mukaan elossa olemisen yleisiin muotoihin, joista ruumiillisuutemme koostuu. (Lehtonen 2011, 244.)

Vauvaikäisen kokemukset syntyvät hänen lävitseen virtaavista vitaaliaffekteista ja amodaalisista aistimuksista. Affektien kautta vauva oppii myös empatian kokemuksen, kun lapsi tajuaa, mikä osa minuudesta on jaettavissa ja mikä ei. Lapsen ja toisen suhteeseen syntyy yhteinen tunnevire, tietynlainen *dialoginen tunneverkko*¹, johon lapsi kiinnittyy. Saman affektivireen jakaminen, kuten yhteinen ilon kokeminen, on lähellä symbolien ja kielen tajuamista, Lehtonen selittää lainaten Eero Recharttia. (Lehtonen 2011, 244–245.) Tällä taas on merkitystä esimerkiksi yhteisessä musisoinnissa ja musiikkitapahtumissa, joissa yleisö kokee yhteisiä tunteita. Voidaan todeta, että musiikki on liikkeessä olevaa akustista energiaa, joka muodostuessaan jatkuvista jännitemuutoksista vastaa vauvan kokemusmaailmaa (Lehtonen 2011, 244).

Olemmeko siis vauvoja kuullessamme musiikkia? Sternin ja Lehtosen teoriaa mukailien muusikko pääsee käsiksi kategoriisiin affekteihin – kuten vihaan, iloon, suruun ja melankoliaan – ainoastaan vitaaliaffektien kautta. Ilmaistavia tunteita ei tavoiteta ilman tietoisuuden syrjäyttämistä, tai psykoanalyttisesti ilmaisten, ilman egon väliintuloa. Onko kuulon avulla mahdollista päästä tuohon tilaan? Miten työstää sormien välistä pursuavaa mustaa liejua, piilotajuntamme ja unimaailmamme tuotetta? Sigmund Freudin mukaan järjen ulottumattomissa olevat asiat tuli kesyttää, tiedostaa ja alistaa hallintaan (Lehtonen 2011, 252). Järkeä taas ei voi musiikin hetkellä käyttää. Tunnelemmeko vastaukset musiikin avulla vai kuulemmeko ne vasta vaipuessamme tajuttomuuteen, ikiunen saapumisen hetkellä?

¹ Ks. Kinnunen 2010, 80–81 ja Määttänen 2012, 86. Jälkimmäinen puhuu sensomotorisesta piiristä viitan sillä Deweyn käsitteeseen.

Joudumme sietämään ääniaaltojen villiä leikkiä loppuun asti, sillä kuuloaisti jättää sielumme kuoren viimeisenä. Joskus tippuva vesihana häiritsee suunnattomasti ja meren kohina mökin ulkopuolella ei lainkaan. Konsertissa yskiminen on väärin, mutta taputtaminen sallitaan. Ei ole soveliasta leikata nurmikkoa sunnuntaiaamuna tai tehdä klapeja jatkuvalla syötöllä lauantai-iltana. Omakotitalon pihalla saa äännellä eri tavalla kuin kerrostalossa, jossa tästä huolimatta kuuluu kaikenlaista mölyä koirien haukunnasta pölyimurin hurinaan, kantaaskelluksesta mattojen tamppaamiseen. On tiloja, joissa kuuluu olla rauhallisesti ja vähä-äänisesti: sauna, järvenselkä, koululuokka, kirkko. Vessa. Auta armias, jos kaikuisassa vessassa päästelee ääniä.

Psykoakustiikassa tutkitaan, miten havaitsemme ääniä. Se pyrkii muodostamaan kuvan siitä, miten kuulohavainto muodostuu, kun äänilähteen säteilemä ääni etenee siirtotietä pitkin korvaamme ja kuulojärjestelmää myöten kuuloaivokuorelle. Psykoakustiikka haluaa ymmärtää, miten kukin kuulojärjestelmän osa vaikuttaa äänihavainnon syntymiseen. Äänen voimakkuutta mitataan fyysikaalisesti desibelein, mutta psykoakustiikka puhuu äänekkyydestä, johon vaikuttavat äänen muut ominaisuudet kuin myös itse havainnoitsija. Erilaiset fyysikaaliset muutokset äänessä muuttavat kuulovaikutelmaa, selvittää tutkija Hanna Järveläinen. (Järveläinen 2011, 33.)

Psykoakustiikan laatututkimuksissa kuulojärjestelmän suorituskyky ei ratkaise, vaan ratkaisun tekee kuulijan mielipide. Tuloksia voidaan hyödyntää esimerkiksi saliaänenlaatua arvioitaessa, audiojärjestelmien kehittämisessä tai tuoteäänien laadussa. (Järveläinen 2011, 34, 42.) Kun menin ensimmäisen kerran uuteen Musiikkitaloon, minun oli himppuisen yskäistävä ennen konserttia ihan vain testatakseni akustiikkaa, vaikka tiesin luisuvani tekoyskijöiden joukkoon. Vasta vähän aikaa sitten uutisoitiin tapauksesta, jossa kapellimestari hermostui konsertissa yskiviin, keskeytti kappaleen, haki takahuoneesta yskänpastilleja ja viskeli niitä yleisöön. Meni hermo ylimääräisiin ääniin, ymmärretty. Hänelläkin oli asiaan kuulijan mielipide, ja varsin tunneherkkä sellainen.

Psykoakustiikkaa hyödynnetään erityisesti kodinkone- ja autoteollisuuden palveluksessa. Tiskikoneista kehitetään erityisen hiljaisia, partakoneeseen halutaan tehokkuutta korostava miehinen ääni. Miten kahvinkeitin tulisi ääntää? Entäpä perheen auton? Psykoakustiikka ulottuu käynti- ja vaihteistoäänistä aina oven läimäytykseen saakka. Nauttiessamme tuliterän Audi Q7:n oven sulkemisesta olemme tekemisissä musiikkipsykologian kanssa. Tunnistamme yllättävän helposti oman automme ovesta syntyvän äänen. Se synnyttää monenlaisia markkinoinnissakin hyödynnettäviä mielle- ja tunneyhtymiä.

Keskustelin autoista erään viulistin kanssa. Automiehellä oli ollut useamman sortista menopeliä sporttimalleista luksusvanhukseen, ja sekä autoihin että niiden ääniin liittyi paljon tunteita. Automaattivaihteinen hybridiauto, jossa matkustimme, herätti meissä molemmissa hämmennystä. Kaara lipui hiljaa liikennevaloihin ja parkkipaikoille. Pelkäsin, että ajan vahingossa jonkun päälle. Esille nousi *Top Gear* -ohjelman jakso, jossa testattiin McLarenin uutta hybridurheiluautoa Belgiassa. Jopa kotisohvalta katsottuna ja kuultuna formulalta näyttävä, mutta täysin äänettömästi Bruggen kaduilla etenevä kaara oli, no, koominen. Musta auto liukui täydellisen hiljaisuuden vallitessa kahvilan ikkunan ohitse.

Sähköautojen ongelmaksi tuntuu muodostuvan samanlainen änkyröivän hitaasti muuttuva psykologinen side kuin sähkökirjoilla: kokemus ilman sivujen kahinaa on puutteellinen. Tarvitaan äänekkyyttä, fyysisestä hankauksesta syntyvää kitkaa. Olemme oppineet, mihin tilanteeseen äänet kuuluvat, mihin eivät. Auto ilman ääntä on outo, mutta täysin mykistetty vessa taivaan lahja. Naurettavaa kyllä joihinkin sähköautoihin on lisätty keinotekoinen moottoriääni vain siksi, että asiakkaat jäävät sitä muuten kaipaamaan. Luvallinen ääni on tunnesisältöinen, sillä äänet luovat väistämättä tunteita (Eerola & Saarikallio 2011, 259).

Ihmiset käyttävät arkisessa toiminnassaan musiikkia saadakseen tunnekokemuksia sekä säädelläkseen tunteitaan ja mielialojaan (Eerola & Saarikallio 2011, 259; Saarikallio 2011, 282–284). Musiikin herättämiä tai sen esittämiä tunteita tutkitaan pääasiassa kategoristen, dimensionaalisten tai musiikkilähtöisen mallien avulla. Kiinnostavin malli on Marcel Zenterin rakentama Geneva Emotion Music Scale, jossa tunteet luokitellaan yhdeksään eri ulottuvuuteen.

(Eerola – Saarikallio 2011, 262–264). Huomaan, että nämä yhdeksän ulottuvuutta, joihin sisältyy sellaisia kuvauksia kuten ”voitonriemuinen”, ”hellä”, ”melankolinen”, ”eloisa”, ”surullinen” ja kiihtynyt”, muistuttavat klassisessa musiikissa käytettäviä esityserkintöjä *dolce*, *triste*, etc., kuten vitaaliaffekteista käytetyt nimetkin. Voidaan pohtia, ovatko esityserkinnät syntyneet yleisön vai säveltäjän tunteista ja kumpaan suuntaan tunteet ovatkaan ensin liikkuneet.

Eerola ja Saarikallio huomauttavat, että ulottuvuudet on kerätty ihmisiltä, jotka ovat antaneet kommenttinsa musiikitapahtumassa käytyään. Mekanismit, joiden kautta musiikki tuottaa kuulijalle tunnekokemuksia, ovat selkeästi monimutkaisempia, ja niiden tutkiminen on edelleen vähäistä, mutta on esitetty, että musiikki synnyttää tunnekokemuksia seitsemän eri tavan kautta: 1) *Refleksit* syntyvät musiikin yllättäviin, voimakkaisiin tai dissonoiviin ääniin. 2) *Ehdollistumisen* myötä musiikki opitaan yhdistämään positiiviseen tai negatiiviseen asiaan. 3) *Samaistuessamme* kehomme sopeutuu musiikillisiin elementteihin. 4) Musiikki synnyttää meissä tunnepitoisia visuaalisia *mielikuvia*. 5) Musiikki saattaa herättää *muistikuvan* tunnepitoisesta tapahtumasta. 6) Musiikki voi toteuttaa tai jättää toteuttamatta kuulijan *odotukset*. 7) Annamme musiikille yleensä myös *arvion* sen merkityksen mukaan. Mielikuvat, muistot ja tavoitteiden arviointi ovat jokaiselle kuulijalle erilaisia. Musiikin tunteellinen vastaanotto on siis täynnä suurta yksilöllistä vaihtelua, täynnä subjektiivisuutta. (Eerola & Saarikallio 2011, 262–266.)

Nuori kapellimestari Esa-Pekka Salonen sanoi avatessaan estetiikkaansa vuonna 1994:

Uskon, että säveltämisessä on perushyveitä, joita ei voida kiertää, oli materiaali mitä tahansa. Niihin kuuluu muodon selkeys ja kiinnostavuus, sanonnan tarkkuus ja materiaalin hallinta. -- Ravelilta joku kysyi, että oi mestari, mikä on hyvä muoto musiikissa. Ravel sanoi, että jatkuva kiinnostavuus. Se on todella hyvin sanottu. (Sirén 2010, 679.)

On lohduttavaa ymmärtää, että minun tunnekokemukseni jostain musiikkikappaleesta ei juuri poikkea Salosen tai naapurin Jorman mielipiteestä: musiikin harrastuneisuuteen liittyen on todettu, ettei muusikoiden ja ei-muusikoiden kokemuksilla ole merkittäviä eroja. Myöskään musiikillisella asiantuntijuudella ei vai-

kuta olevan järin suurta merkitystä tunteiden havaitsemiseen musiikissa. Kriitikko kuulee, kokee ja tuntee siis samoin kuin yleisön enemmistö. Eroja syntyy, kun musiikinopiskelijat kuulevat mielimusiikkiaan: tunnereaktiot olivat voimakkaampia kuin muilla. Selitykseksi on tarjottu sitä, että ammattilaiset muodostavat musiikkiin henkilökohtaisemman siteen ja heille on kertynyt paljon sekä kokemuksia että tietämystä, mutta asiaan vaikuttaa luultavasti myös se, että he ovat hakeutuneet musiikkialalle voimakkaamman emotionaalisen reagointinsa vuoksi. Vahvoja tunnekokemuksia syntyy erityisesti konserttitilanteissa. (Eerola – Saarikallio 2011, 272.)

Merkityksen antaminen musiikille ja tuon merkityksen arvioiminen perustuvat tiedostamattomaan seurausten ennakointiin. Täyttääkö kappale tarpeeni vai ei? Arvioinnin eli arvottamisen tulokset nousevat tietoisuuteen tunteina. Joskus ne tuovat esiin vaihtoehtoja, joita ei ole tullut lainkaan ajatelleeksi. Tätä löytynyttä väylää voidaan kutsua luovuudeksi, elämäkokemukseksi tai intuitioksi. Toisaalta se on myös avain järjellisyteen, sillä aikaisempaan kokemukseen perustuva intuitiivinen tilanneanalyysi somaattisine merkkeineen on järjenkäytön perusta, kuten Määttänen muotoilee Antonio Damasiota mukaillen. Esteettiseen kokemukseen kuuluu aina emotio. (Määttänen 2012, 100–102; Määttänen 2005, 235.)

Kuinka taiteilija itse sitten voi vaikuttaa teoksen tunnemerkitukseen? ”Taiteilijan tärkein taito ja voimavara on kyky käyttää tietoisesti hyväkseen sanattomia merkitysrakenteita, jotka ovat tietoisuuden ulottumattomissa” (Määttänen 2012, 102). Tätä kautta itse teos määrittyy taide-esineen tuottamaksi kokemukseksi – kokemus on taideteoksen olemassaolon tapa. Taideteoksen olemassaolo on itse teoksen ja kokijan, tai tarkemmin kokijoiden yhteisön vuorovaikutusta. (Määttänen 2012, 103.) Voitaisiinko tätä kokijoiden yhteisöä myös ajatella dialogisena tunneverkkona? Yksi musiikin tunnekokemuksen psykologisista merkityksistä on nimittäin luoda yhteenkuuluvuutta sekä kehittää minäkuva ja identiteettiä (Saarikallio 2011, 283). Musiikin ja tunteiden suhteessa vaikuttaa vahvasti sosiaalinen konteksti, yleisön ja taiteilija-tekijän välinen vuorovaikutus, jonka välineenä musiikki itse toimii.

Arkipäiväisessä elämässä musiikki toimii myös tunteiden hallitsemisen apuna. Se vaikuttaa oppimiseen, itsehillintään ja tunteiden säätelyyn. Musiikki voi vahvistaa, selkeyttää tai purkaa koettua tunnetta tai muuttaa tunteen täysin toiseksi. (Saarikallio 2011, 283–284.) Se mahdollistaa erilaisten tunteiden kokemisen, elämisen ja kohtaamisen (ibid., 286). Tämä pätee sekä kuuntelemisen että soittamisen syihin: motivaatiot ovat tismalleen samat sekä soittajilla että kuuntelijoilla (ibid., 288). Kaiken taustalla on syvä ihmisyyys, joka kokee musiikin yhteisöllisesti samalla tavalla, mutta yksilöllisesti valikoiden. Taiteilija tarvitsee tietoisuutensa ja teknisen osaamisen hallintaa voidakseen käsitellä tarvittavaa tunnemateriaalia. Hegelin sanoin: ”Taiteilija tarvitsee taitoa, jotta hallitsisi ulkoista ainesta ja jotta sen vastahankaisuus ei kävisi esteeksi.” (Hegel 2002, 77.)

Musiikki työstää Hegelin mukaan sisäisen hengen epämääräistä liikettä, ajatuksettomuutta tuntemiseen liittyvää ääntä. Tämän vuoksi musiikin tekeminen tarvitsee tietoista henkistä ainesta hyvin vähän, jos lainkaan. Hegel selittää asiaa sillä, että musikaalinen lahjakkuus saatetaan havaita jo varhaisella iällä, jolloin pää on tyhjä ja mieli herkkäliikkeinen. Runoudessa asia on täysin päinvastoin: elämän, kokemuksen ja harkinnan tulee kehittyä monipuolisesti ja syvästi, jotta ne voivat tuottaa jotain syvällistä, kypsää ja runsassisältöistä. Musiikissa korkeudet saatetaan saavuttaa hyvinkin ennen pitkällistä kokemusta hengestä ja elämästä. ”Onhan usein nähty suurta taiturimaisuutta musiikin säveltämisessä ja esittämisessä ja sen rinnalla huomattavaa hengen ja luonteen puutteellisuutta.” (Hegel 2002, 78.)

Arvattavaksi jää, keneen arvostettu filosofi kuivakkaasti viittaa.

3 ERINÄISIIN MIEHIIN LIITTYVIÄ TUNNE-ELÄMYKSIÄ

Eihän niistä koskaan pääse eroon, näistä Mozarteista ja muista.

Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) teokset ovat soineet elämäni taustalla vuosia. Oopperakatsomossa ja huoltoasemalla, kotona ja konserttisalin takahuoneessa, pianotunneilla, näyttämöllä, laulettuna omasta suusta. Kuulun niihin onnellisiin, jotka ovat saaneet nauttia säveltäjän pianomusiikista jopa vessakäynnillä, ja mikä olisikaan Mozartin, tuttavallisemmin Mossukan, tuntien sopivampaa – olihan mies elämänkertojen ja historioitsijoiden mukaan vallaton, epäsovinnainenkin vekkuli.

Humorisminsa lisäksi Mozart on yksi säveltaiteen kanonisoiduista suurista. Säveltäjän laaja tuotanto sisältää sinfonioiden ja oopperoiden lisäksi laulu- ja pianoteoksia, kamari- ja kirkkomusiikkia sekä konserttoja. Mozart ei jättänyt lyhyen mutta tuotteliaan elämänsä aikana yhtäkään laaria tyhjentämättä. Mozart tulee kaikille muusikoille vastaan jossain muodossa, ja soitettavaa riittää kyllästymiseen asti.

Muusikoiden keskuudessa Mossukkaan suhtaudutaan ajoittain ristiriitaisin tuntein. Välillä tuntuu, että Mozart on liian populaaria klassista. Teokset ovat helppoa kuunneltavaa, musiikki on melodista, harmonista, virtaavaa, rauhoittavaa. Tyynnyttävän täydellistä. Mozartin musiikki ei dissonoi, se ei hötkyile. Se on tasapainoista ja, no, klassista. Symmetristä ja helpottavaa. Mossukka hoitaa homman kotiin, kun kaikki tuntuu menevän pieleen ja sydän on särkynyt. Yksikään hänen teoksistaan, pienimmästä suurimpaan, ei koskaan harhaudu matkaltaan. Mozart toimii, sillä kaiken sen keveän liihottelun alla loimuaa suuri liekki.

Tämän liekin havaitsi aikanaan myös tanskalainen filosofi Søren Kierkegaard. Hän paljastaa ihailevansa suuresti Mozartin musiikkia ja erityisesti oopperaa *Don Giovanni* (KV 527, 1787). Kierkegaardille Mossukka on ensimmäinen ja

ainoa, ja hän ylistää tätä siekailematta. Omalla intohimoisella tekstillään filosofi paljastuu: hän on Mossukan fani. (Kierkegaard 2002; 3–7, 10–11.)

Kuolematon Mozart! Sinulle olen velkaa kaiken, järkeni menetyksen, sieluni hämmennyksen, pelon joka valtasi sisimpäni; sinä olet syypää siihen, etten pystynyt kulkemaan läpi elämäni sieluni vapisematta, sinua kiitän siitä, etten tule kuolemaan rakastumatta, vaikka rakkauteni olikin onneton. (Kierkegaard 2002, 6.)

Kaikki tietävät jotain Mozartista ja hänen elämästään, vähintään Milos Formanin suosituksen ja usein esitetyn *Amadeus*-elokuvan (1984) myötä. Miehen musiikkia käytetään mainoksissa, ja hänen harmoniset ajatuksensa kuuluvat Lady Gagan radiohiteissä, mutta silti, tai ehkä juuri siksi, se on niin vaikeaa. Mozartin esittäminen ei ole helppo asia. Musiikkia voi soittaa hyvin erilaisin painotuksin, ja sen huomaa, kun samaa teosta tulkitsee eri soittaja. Mozart vaatii tietynlaista irrottelua, oman rentoutensa, eikä se yleistajuisuudestaan huolimatta näyttäyty kenellekään samanlaisena – ja siinä piilee sen nerous.

Oikeastaan Mozartin musiikki on kuin itse Don Juan, tuo oopperan viettelevä nimihenkilö, joka myös Don Giovannina tunnetaan. Hänen rakastamisen tapansa on aistillista, se kutsuu hetken huumaan. Viettelys ei koskaan tule päätökseen, vaan sillä on aina uusia ja uusia kohteita valloitettavana. Samoin musiikin voi kuulla ainoastaan sen yhden sielussamme soivan hetken ajan, jonka jälkeen edessämme ei ole kirjan viimeistä sivua, ei elokuvan lopputekstejä. Musiikki elää vain hetken ja sitten se on poissa (Kierkegaard 2002, 41). Se on voimaa, liikettä, levottomuutta ja etenemistä, kuten Kierkegaard kuvailee (ibid., 46). Musiikki ilmaisee aistillisuutta erinomaisesti, sillä se on paljon kieltä abstraktimpaa ja välittömämpää, eikä siksi ilmaise yksityistä vaan yleistä (ibid., 88).

Mozartin musiikki, kuten Don Juan hahmona, pursuaa elämäniloa ja riemua. Se on musiikkia, joka viettelee piilevällä voimallaan. Aistillis-eroottisen nerouden hurmassa Kierkegaard kehottaa: kuule Don Juan (ibid., 45–47, 102). Minä lisää: kuule täyteytesi. Ja tästä olemme yhtä mieltä filosofin kanssa: Mozartin musiikissa vaikuttava idea auttaa löytämään kaiken. Intohimoinen suuruus löytyy omasta sielusta, ja jokainen tunne pyrkii sopusointuun musiikin kanssa. Se

on puro, joka kiiruhtaa eteenpäin hukuttautuakseen valtameren äärettömyyteen, kuvailee Kierkegaard (ibid., 103–104).

Mozartin musiikki ei ole kapea-alaista tai helppoa. Se perustuu viettelyyn. Me kuuntelijoina nautimme siitä tyydytyksestä ja tynnytyksestä, joka sävelin meille annetaan. Mozart lähettää luoksemme todellisen Don Juanin, joka ruumiillistuu meissä intohimona. (Kierkegaard 2002, 96–97.) Don Juanin elämä ei ole epätoivoa. Se on intohimon ahdistuksessa syntynyttä voimaa. (Ibid., 149.) Sanottakoon siis Kierkegaardia mukailen: Mozartin musiikki on demonista elämänhalua, joka eheyttää.

Päinvastoin voi olla. Toisen miehen kanssa saattaa kokea tyystin erilaisen tunne-elämyksen. Istuin muutama vuosi sitten Olavinlinnan kosteiden kivimuuriin sisällä seuraamassa saksalaisen säveltäjän Richard Wagnerin *Lohengrin*-oopperan (1850) harjoituksia, joissa oli meneillään kuuluisa morsiuskuorokohaus. Tunnetusta melodiasta huolimatta olin kyllästynyt. Wagnerin musiikki oli uskomattoman tylsää. Se venyi ja vanui, orkesterimassa velloi ympäriinsä, lavalla ei tapahtunut juuri mitään, mitä nyt paksu sopraano köpötteli edestakaisin. Haukottelin, venyttelin, katse harhaili. Mietin, miten tällaista menoa jaksaisi viisi tuntia, kun 12 minuuttiakin oli yhtä tuskaa.

Legendaarisen Wagnerin syntymästä oli vuonna 2013 kulunut 200 vuotta. Kansallisooppera esitti juhluvuoden kunniaksi keskiajan ja renessanssin suosituimpiin kertomuksiin perustuvaa *Tristan ja Isolde* -oopperaa (1857–59). Yleisö tuskin enää pyörtyili säveltäjän kypsän kauden teoksiin kuuluvan *Tristanin* alkusoi-ton aikana, sen verran tutuksi wagneriaaninen melodiansäveltely on jo tullut. Mestarillista äänenhallintaa vaativan oopperan esitykset olivat Kansallisoopperassa loppuunmyytyjä jo ennen ensi-iltaa.

Kansallisoopperassa *Tristan ja Isolde* oli kuultu viimeksi vuonna 1973, jolloin nimirooleissa lauloivat kansainvälisesti menestyneimmät dramaattiset äänemme tenori Pekka Nuotio ja sopraano Anita Välkki. Tenorin tehtävä on erityisen raskas, sillä Tristan tekee kuolemaa reilun tunnin verran. Ensimmäiseksi Tristaniksi tarjolla ollut laulaja ei suoriutunut osastaan lainkaan, ja kantaesitykset

aloittanut tenori kuolla kupsahti neljännen illan jälkeen. Teos on vaatinut myös parin kapellimestarin hengen, kuten Leena Pallari huomauttaa (Pallari 2013). Kantaesityksen johtanut Wagnerin luottokapellimestari Hans von Bülow suoriutui tehtävästään – ja von Bülowin vaimo Cosima kiitti säveltäjää perusteellisesti kunniaa karaten säveltäjän kanssa (Lindgren 2010, 38–39).

Eräänä päivänä kuulin radiosta oudosti etenevää, romanttista massaa, joka täytti kaikki Wagnerin musiikin tunnusmerkit. Oletettu melodialinja ei suostunut menemään, minne korva sen olisi halunnut ohjata, vaan se jatkui ja jatkui. Viimeinen purkaus oli hidas ja pidätelty. Teos oli Puolan kansallisen radion sinfoniaorkesterin esittämä Isolden lemmenkuolo². Tuuletin onnistunutta tunnustus-tehtävää, mutta samalla ihmettelin Wagneria vaivannutta halua tappa oopperoidensa naispäähenkilöt. Senta, Elisabeth, Elsa, Isolde – he kaikki kuolevat.

Venäläinen säveltäjä Igor Stravinski ei kauniisti sanottuna juurikaan perustanut runsaan melodiavuon tukahduttamista ja hämäreiden librettojen väritystä Wagnerin teoksista. Luennoissaan Yhdysvalloissa vuonna 1939 Stravinski julisti seuraavaa:

En haasta riitaa kuuluisan *Yhteis Taide Teoksen* kanssa turhan takia. En moiti sitä ainoastaan tradition puutteesta ja nousukasmaisesta itsekylläisyydestä: vielä vakavampaa on se, että sen teorioiden soveltaminen on antanut hirvittävän iskun itse musiikille. -- Oopperaan mentiin aikaisemmin huvittelemaan, nauttimaan helposti käsitettävästä musiikista. Sittemmin sinne on menty ikävystymään draamojen parissa --. (Stravinski 1968, 60–61.)

Stravinskin mukaan Wagnerilla oli lahjoja, tämä ei vain osannut käyttää niitä. Pelkkänä aistien nautintona koettu musiikki vaihdettiin ”Taideuskonnon” hämääriin mauttomuuksiin, ja kaupanpäällisinä saatiin sankarillista peltiromua, mystisista arsenaalia ja vääristellyllä uskonnollisuudella kyllästetty sanavarasto. (Stravinski 1968, 61–62.) Wagnerilainen draama on Stravinskin mukaan ”pelkkää pöyhkeilyä”, joka aiheuttaa sinfonisen linjan muodotonta pöhöttyneisyyttä (ibid., 63). ”[Loputon melodia] on siis itse asiassa törkeä häväistys melodian arvoa ja varsinaista tehtävää kohtaan --”. Musiikki on menettänyt ”melodisen

² Isolden transfiguraatio, Wagnerin oopperan loppuhuipennus. Juonesta lisää ks. Lindgren 2010, 81–83.

hymynsä”, minkä lisäksi melodian olemassaolon ja elämän takaavat lait on rikottu Wagnerin vaikutuksesta, sivaltaa Stravinski. (Ibid., 64.)

Stravinskin omasta musiikista voi myös olla montaa mieltä. Se ei ole wieniläis-
klassista melodiasiroittelua, vaikka säveltäjän tuotantoon kuuluukin uusklassi-
seksi luokiteltavia teoksia 1920-luvulta. Stravinski peräänkuuluttaa rajoja, sillä
rajaton sävellystapa on hänen mukaansa pelkkää fantasiaa. Musiikkitoimittaja
Minna Lindgren selittää asian nasevasti: ”Fantasia. Muodoton sävellys, jonka
tekijä on tempautunut loputtomaan melodiavuohon ja sen seurauksena unohta-
nut konservatoriossa oppimansa sävellystekniset perusasiat (Muoto-oppi I,
Muoto-oppi II).” (Lindgren 2010, 83.)

Wagnerin mopo ei vain karannut, hän viritti sen. Jos tuon vehkeen kydyssä ha-
luaa pysyä, on syytä tankata arktista dieseliä ja ottaa vararenkaat mukaan. Sä-
veltäjä kuului myös eurooppalaisiin muusikkopiireihin, joiden keskinäisissä suh-
teissa tuntuu olevan yhtä paljon juonenkäänteitä kuin parhaimmissa saippua-
opperoissa – tai korjaan – oikeissa oopperoissa. Suomalaisista suurin osa tun-
tee Tuusulanjärven taiteilijayhteisön, jossa vaikuttivat Haloset, Sibeliukset ja
Järnefeltit. Säveltäjät saivat inspiraatiota kirjoista, kirjailijat kuvataiteilijoilta, ku-
vataiteilijat musiikista. Intertekstuaalisuus ja symbolistiset viittaukset eivät olleet
harvinaisia vuosisadan vaihteen Euroopan taiteessa. Kuvataide ruokki säveltä-
jiä, säveltäjät kirjailijoita. Aivan kuin taiteen keskellä olisi porissut suuri pata,
jonne kukin heitti aineksiaan, ja toiset onkivat, kenties samoja, kenties erilaisia,
aiheita teoksiinsa. Tästä esimerkiksi sopii sekavaksi äityvä ja kuohuttava tutki-
mus, joka lähtee liikkeelle August Strindbergin näytelmästä *Aavesonaatti*.

UKKO: Minun koko elämäni on satukirja, herra, ja vaikka sadut ovat erilai-
sia, ne liittyvät samaan ketjuun, ja johtoaihe tulee esiin säännöllisesti.
(Strindberg 1984, 126.)

August Strindberg (1849–1912) sijoittaa paljastavan kommentin Ukko Humme-
lin repliikkiin kamarinäytelmässään *Aavesonaatti* (1907). Kirjailija oli kiinnostu-
nut musiikin muuntamisesta näyteltäväksi materiaaliksi ja piti johtoteeman muo-
dostamista tärkeänä. *Aavesonaatti* pyörittelee teemaansa elämän ja kuoleman,
olemisen ja olemisen näyttämisen välillä kolmen näytöksen muunnelmina. En-

simmaisessa kohtauksessa kuullaan sonaattimuodon mukaisesti teeman esittely, toisessa kohtauksessa teemaa kehitellään pidemmälle ja kolmannessa kohtauksessa, kertausjaksossa, teema kasautuu yhä harvenevien henkilöihin.

Ludwig van Beethovenin (1770–1827) teokset olivat Strindbergin innoittajana tämän aloittaessa teostaan. Nimi tulee kirjailijan mukaan Beethovenin *Pianosonaatista nro 17 d-molli* (Op. 31 nro 2) sekä saman säveltäjän *Pianotriosta D-duuri* (Op. 70 nro 1), joista ensimmäinen tunnetaan ”Ghost Sonatan” tai ”Der Sturmin” lisänimellä ja toinen ”Geisterina” tai ”Ghost Triona”. Kirjeessään vuonna 1907 Strindberg käyttää näytelmästä nimitystä ”Gespenster Sonata”, ja tähdentää, ettei tarkoita yksiköllistä sanaa *Spuk*, vaan nimenomaan monikollisia kummituksia, *die Gespenster*. Tässä yhteydessä hän viittaa Beethoven teoksiin. (Peacock 1995, 1167.)

Ei ole ensimmäinen kerta, kun törmään säveltäjien ja kirjailijoiden keskenään tekemiin inspiraatiokauppihin. Beethoven tuntuu olleen varsinainen miesten mies. Viulusonaatti nro 9 (1802) tunnetaan myös nimellä Kreutzer-sonaatti: Beethoven omisti teoksen aikansa viuluvirtuosille Rodolphe Kreutzerille, joka tosin ei teosta koskaan esittänyt. Alunperin Beethoven kantaesitti sen George Bridgetowerin kanssa, mutta riidan seurauksena omistus, ja siten myös teoksen lempinimi, vaihtui. Olisi siis voinut olla mahdollista, että Leo Tolstoi (1828–1910) olisi nimennyt novellinsa Bridgetower-sonaatiksi *Kreutzer-sonaatin* (1889) sijaan.

Strindbergin nimesi näytelmänsä alaotsikolla ”Kammaspel, Opus III”, kamarinäytelmä, op. 3. Opusnumeron läsnäolo tuntuu viittaavan musiikilliseen kiinnostukseen. Strindberg oli innostunut kamarimusiikin muuntamisesta draamalliseen muotoon, ja *Aavesonaatista* on etsitty musiikillisiin rakenteisiin viittaavia tunto-merkkejä. *Aavesonaatti* muodostuu kolmesta kohtauksesta, jotka kuten sonaattissa, sisältävät oman temponsa ja teemansa. Sonaattimuoto rakentuu esittely-, kehittely- ja kertausjaksoista, jotka usein päättyvät jonkinlaiseen codaan, häntään. Se oli yleinen sinfonioiden, sonaattien ja konserttojen ensimmäisten osien muotona 1700- ja 1800-luvuilla, jolloin kaivattiin tarttuvia melodioita. Toiston

myötä kappaleet jäivät sekä esittäjien että yleisön mieliin. (Oxford Music Online 2014, viitattu 10.2.2014.)

Beethovenia pidetään sonaattimuodon mestarina, mutta sitä hyödynsivät hieman muunneltuna myös Strindbergin aikalaiset vielä 1900-luvun puolella. Jopa atonaalista musiikkia säveltävät Arnold Schönberg (1874–1951), Alban Berg (1885–1935) ja Anton Webern (1883–1945) palasivat 1920-luvun tuotannoissaan muodon käyttäjiksi. Myös Jean Sibelius (1865–1957) käytti sonaattimuotoa töissään. Tässä onkin syytä palata hieman ajassa taaksepäin. Strindberg mainitsee, että Beethovenin sonaatista käytettiin myös nimitystä *Der Sturm*, myrsky. Nimi on vihjaus Beethoven inspiraatioon, joka on William Shakespearen (1564–1616) viimeiseksi jäänyt näytelmä, *The Tempest*.

Beethovenin teos ei ole ohjelmallinen, vaan säveltäjän vihjaus on hyvin hienoinen. Tietävästi Beethoven tarkoitti Shakespeare-viittauksellaan nimenomaan teoksen ensimmäistä osaa. (Howard 2014, viitattu 10.2.2014.) Toinen Strindbergin aave-esikuva oli Beethovenin Pianotrio D-duuri (1808). Sen alanimi ”Aave” syntyi, kun säveltäjän piano-oppilas Carl Czerny kirjoitti vuonna 1842, että teoksen toinen osa *Largo assai ed espressivo* muistuttaa Hamletin isän haamua. Beethovenin luonnoskirjoista taas löytyy merkintöjä Shakespearen Macbethiin, sillä teoksen syntyaikoina säveltäjä keskusteli näytelmäkirjailija Heinrich von Collinin kanssa Shakespearen teoksen sovittamisesta oopperaksi. Toinen osa oli mahdollisesti tarkoitettu kolmen noidan kohtaukseen. (Rothwell 2014, viitattu 10.2.2014.) Valitettavasti ooppera ei koskaan edennyt pidemmälle, ja Beethovenin ainoaksi oopperaksi jäi siten vuonna 1814 kolmannen kerran muunneltu *Fidelio*.

Meillä on kuunneltavissamme Strindbergin mukaan siis vuoden 1802 pianosonaatti ”Aave” ja vuoden 1842 pianotrio ”Aave”. Molemmat teokset viittaavat Shakespearen: toinen *Myrskyyn* (1610–1611), toinen sekä *Hamlettiin* (1599–1602) että *Macbethiin* (1606). Alkulähteellä aiheet lähtevät rönsyämään. Italialainen Giuseppe Verdi (1813–1901) muokkasi luottolibretistinsä Francesco Maria Piaven (1810–1876) avulla *Macbethistä* samannimisen oopperan vuonna

1846–47. Ehkä tässä oli syy Beethovenin oman Macbeth-oopperan peruuntumiseen – sellainen oli jo tulossa Italiassa.

Shakespearen avulla ympyrä myös lähtee sulkeutumaan. Koko taidelainauskuvio alkaa haiskahtaa yhtä sekavalta kuin kirjailijan varhaisen kauden teosten juonet. *Myrsky* inspiroi myös Sibeliusta. Hän teki teoksesta näytämörunon vuonna 1925–26. Sibeliusta oli kiinnostanut myös naapurimaasta kotoisin oleva näytelmäkirjailija Strindberg, jonka vaimo Harriet Bosse ehdotti säveltäjälle vuonna 1901 syntyneen *Svanevit*-näytelmän säveltämisestä. *Joutsikki (Svahnevit)* op. 54 sai ensi-iltansa vuonna 1908 Helsingin Ruotsalaisessa teatterissa. Teoksen johti Sibelius itse. Sibelius oli ollut nuorempana erityisen innostunut Strindbergin tuotannosta, mutta myöhemmin, kenties Inferno-kriisin seurauksena Strindbergin tyyli muuttui Sibeliukselle liian symbolistiseen suuntaan. (Helsingin suomalainen klubi 2014, viitattu 10.2.2014.)

Osin samantyyppisen kriisin kanssa taisteli myös Beethoven 1800-luvun alussa. Säveltäjä huomasi, että hänen kuulonsa alkoi heiketä, minkä seurauksena, tai ehkä vastalauseena sille, hän alkoi tehdä vaikeampaa musiikkia. Sisäinen maailma alkoi työntää ulkoista pois päin, samoin kuin Strindbergin *Aavesonaatissa* edetään talon ulkopuolelta sisään huoneeseen ja vielä edemmäs Hyasinttihuoneeseen. Kolmen sisäisen kehän rakenne johdattaa teoksen kohti sen codaa, kohti ylioppilas Arkenholzin loppusanoja ja hänen lauluaan. Viimeisenä kuvana näytelmässä nähdään sveitsiläisen Arnold Böcklinin (1827–1901) maalaus *Kuoleman saari* (1880). Symbolistinen kuvataiteilija ja hänen vielä symbolistisempi maalauksensa kuuluivat Strindbergin suosikkeihin. Kirjailija halusi taiteilijan maalaukset Intimi-teatterinsa ulkoseiniinkin.

Böcklinin *Toten-Inseln* esiintyy myöhemmin myös säveltäjien Sergei Rahmaninovin, Max Regerin ja ruotsalaisen Andreas Hallénin teoksissa. Hallén teki maalauksesta melko tuoreeltaan sinfonisen runon vuonna 1898, siis jo ennen Strindbergin näytelmän syntyä. Rahmaninovin ja Regerin versiot ovat vuosilta 1909 ja 1913. Voitaisiin jopa puhua jonkinlaisesta kuvabuumista, kopioimisesta – tai sitten taiteensuuntauksesta, symbolismista.

Kuvat, sanat ja sävelet eivät ole kuolevaisia kuten ihmiset. Strindbergin *Aave-sonaatista* on tullut eräs näytelmäkirjallisuuden klassikoista, tutkittu kamarinäytelmä. Beethoven teokset ovat jatkaneet suosiotaan, ehkä osin lempinimien ja teosten sisältämän intertekstuaalisuuden ja viittausten vuoksi. Legendoita ja tarinoita teosten synnystä tarvitaan. Ja vaikuttaa siltä, ettei maljaa ole vielä kukaan tyhjennetty: Oper Frankfurtin ohjelmistossa pyöri keväällä 2014 Aribert Reimannin (1939–) säveltämä ”Kammeroper in drei Akten” vuodelta 1984 nimeltään *Gespenster Sonata*.

Ja akteista ja jännityksistä puheenollen: kapellimestari Leif Segerstam on hämmentävä persoona. Musiikin syntyä seksuaalissävytteisellä kuvastolla muotoilevaa kapellimestaria on kutsuttu Johannes Brahmsiksi, joulupukiksi, Karl Marxiksi ja likaiseksi ukoksi. Musiikkikriitikko Vesa Sirén kertoo Segerstamin olleen laiha atleetti, josta tuli ”normaali sumo”, 160-kiloinen absoluuttisen sävelkorvan omaava ylikiihkeä setä. (Sirén 2010, 526.) Säveltäjänä hän on omaa luokkaansa ainakin sinfonioiden määrässä, jotka lisääntyvät kiihkeällä tahdilla: vastikään seitsemänkymmentä vuotta täyttänyt Segerstam sävelsi merkkipäivänsä aikaan sinfoniaa numero 270. ”Sinfoniani ovat spermaa. Niitä on oltava paljon. Osa jää henkiin ja vie kehitystä eteenpäin”, säveltäjä on todennut. (Lindgren 2005, 365.)

Musiikin ja seksuaalisuuden suhde on kiehtova ja monimutkainen asia. Kommentillaan Segerstam vie meidät takaisin Mozartin luo, aistillis-eroottiseen. On todettu, että esimerkiksi laulaminen tuottaa mielihyvää, sillä musiikilla on samanlaisia neurokemiallisia yhteyksiä aivojen palkitsemisjärjestelmiin kuin ruoalla ja seksillä. Laulaminen myös rentouttaa ja energisoi sekä lisää mielihyvähormoni oksitosiinia. Laulu kuuluu viestinnän varhaisimpiin muotoihin, minkä lisäksi se toimii vahvasti tunteiden ja itseilmaisun väylänä. (Tommola 2014.) Mikä saa Segerstamin jatkuvasti vihjaamaan seksiin musiikista puhuessaan? Mikä on seksuaalisuuden ja musiikin yhteys?

Väestöliiton seksologin Tarja Santalahden mukaan libido on seksuaalista viettiä tai seksuaalista halukkuutta. Ihmisen luonteeseen kuuluu tavoitella seksuaalista mielihyvää. Vietti voi olla kahdensuuntainen: se voi tuottaa voimakkaita nautinnon tunteita ja kokemuksia tai ongelmia. Halu ottaa voimansa useista eri asiois-

ta, kuten mielikuvituksesta, piilotajunnasta ja rakkaudesta. Prosessiin vaikuttavat myös hormonit ja aivojen kemiallinen toiminta, Väestöliiton nettisivuilla kuvataan. (Santalahti 2014, viitattu 13.11.2014.)

Muusikoiden karismaan kuuluu kohtuullinen annos seksuaalista viettiä ja ruumiillista viestiä. Ajatellaanpa vaikka rockbändien keulakuvia, jotka kirvoittavat huuilta huokauksia. Tämä korostuu laulajilla, joiden keho toimii instrumenttina. Sen kanssa on kestettävä sekä hyvät että huonot päivät. Parhaimmillaan laulu toimii libidon tavoin mielikuvituksen, alitajunnan ja laulurakkauden voimalla, toisinaan se voi olla valituksen täyttämää, pakotettua suorittamista, jossa vapaudella ei ole sijaa. Laulajien on tultava vuosien harjoituksen myötä sinuiksi itsensä, kehonsa ja seksuaalisuutensa kanssa, mikä osin kasvattaa karismaa.

Oopperalaulaja Karita Mattila oli jonkin aikaa yläosattomissa Richard Straussin (1864–1949) *Salomen* (op. 54, 1905) esityksessä New Yorkin Metropolitanissa muutamia vuosia sitten, ja iltapäivälehdistö iloitsi. Rooli oli osa esitystä, joka kuului laulajan työhön. Lavalla saattaa joutua tekemään kaikenlaista. Mattila kertoi esityksen aikaan *Helsingin Sanomille*, että oopperalaulajan työ on hyvin fyysistä ja kokonaisvaltaista. Häneen mukaansa kehonhallinnan avulla voi laulaa missä asennossa tahansa. ”Tämä ammatti vaatii itsensä laittamista likoon niin täydellisesti, että on syytä olla kurinalainen ja pitää itsensä hyvässä kunnossa.” (Räsänen 2004.)

Kehon hallinta ja kehollisuuden tiedostaminen kuuluvat merkittävässä määrin näyttelijöiden koulutukseen. Myös monet kirjailijat uskovat kirjoittamisen olevan ruumiillista, ja teksti tuntuu kehossa, vastustaa, silittää, hulahtaa päästä varpaisiin, virittää aistit ja kiihottaa. Ollaan taas tekemisissä mielikuvituksen, piilotajunnan ja rakkauden kanssa. Rakkaus ajaa meidät avoimeen tilaan, jossa paljastetaan sisimmät tunnot, heikkoudet, vahvuudet ja myös seksuaalisuus. Aivan kuin lavalla toiselle on oltava paljas.

”Konsertissa yleisö oikeastaan musiikkirunkkaa. Se ei ole pornoa”, huomauttaa mielipiteitä jakava ja ronskeista puheistaan tunnettu Segerstam esiintyessään André Wickströmin *Konkarikeskiviikko*-ohjelmassa 1.4.2014. Kapellimestarin

mukaan myös muusikot tyhjentävät itsensä konsertissa kuten ejakulaatiossa, jotta uutta spermaa syntyisi. Vaikka Segerstam puhuu seksuaalisuuden ja musiikin suhteesta varsin maskuliiniseen ja heteronormatiiviseen sävyyn, jotain perää jutuissa tuntuu olevan. Ehkä asiaa voi pohtia tarkemmin seuraavassa konsertissa säveltäjien synnyttämää elämänenergiaa kuunnellessa. Vai onko kyseessä ainoastaan taiteilijamyitin eräänlainen vahvistus, puhetta Segerstamin imagon vahvistamiseksi? Joka puolella läntistä taidemaailmaa miehinen taiteilijamyitti tuntuu olevan sama, kuten Norjassa sain todeta.

Mies istuu rennosti nojatuolissaan. Toinen käsi roikkuu selkänojalla, jalka toisen päällä. Pitkät hiukset ovat sotkuiset, ruskea neule vanha ja kulahtanut, housuisa on polvien kohdalla pussit, lahkeensuut jo rispaantuneet. Parran keskeltä löytyvä suu puhuu varmasti ja tyynesti. Otsassa loistavat kaksi punaista finniä kuin huomiovalot. Mies katsoo yleisöään alaspäin korokkeeltaan.

”Kadunmies ei ymmärrä taiteesta mitään.” Ohhoh, ajattelen. Eikö yleisön passiivisuus olekaan todistettu vääräksi? ”Taidenäyttelyssä käyvien yli 40-vuotiaiden naisten maku on paska.” Miten maku liittyy sukupuoleen ja ikään? ”Minä en ole kiinnostunut rahasta, kaupallisuus on inhottavaa.” Kulttuurialan yrittäjähän ne tosiaan ovat kaupallisuuden perikuvia. Kukaan ei koskaan tule ostamaan bemaaria. ”Jätin auton aina kadunvarteen sakkopaikalle. Sain useita sakkoja, mutta en koskaan maksanut niitä. Lopulta parkkipirkot lakkasivat sakottamasta. Ehkä se oli väärin.” Ai ehkä? Kiva.

Tuijotan podiumilla haisevaa romanttista taiteilijamyyttiä, joka tällä kertaa on asettunut nuoren norjalaisen musiikkivideo-ohjaajan ruumiiseen. Löyhkä on käsittämätön. Ranskalainen uuden aallon elokuvakritiikki, André Bazinin *Cahiers du cinéma* -lehti ja ohjaaja François Truffaut esittelivät 1950-luvulla auteur-teorian, joka korostaa ohjaajan asemaa. Sen mukaan elokuva on ohjaajan taiteellisen näkemyksen ilmentäjä.³ Näen kuinka auteur-viitta lepattaa vuonojen tuulessa kuin Segerstamin parta Wagneria johtaessa.

³ Auteur-teoriasta ja oopperasta ks. Sallinen 2005, 88–92.

Nuori norjalainen on kävelevä arkkityyppi, elävä esimerkki norsunluutornistaan katselevasta taiteilijasta. Puhummepa hänestä nimellä Brändi tai Klisee, on taustalla kulkeva myyttinen kertomus edelleen sama. 1700-luvulla porvariston vauraus ja nouseva asema muutti taiteilijoiden statusta synnyttäen romanttisen taiteilijamyytin. Taiteen tekijöistä tuli mesenaateista riippumattomia itsenäisiä toimijoita, taiteesta kauppatavaraa ja taiteilijoista joko pyhästä lähteestä ammentavia astioita tai norsunluutornistaan katselevia erakoita, joiden mielestä taide on elämän yläpuolella.

Säveltäjä Einojuhani Rautavaaran (1928–) vuonna 1989 ilmestynyttä *Omakuvateosta* pro gradu -työssään tutkinut Marika Leed puhuu taiteilijasankarista (Leed 1999, 53–55). Hän voisi aivan hyvin olla romanttisen sankarin serkku tai veli-puoli. Kuten olemme oppineet elokuvista ja kirjoista, romanttisen sankarin tulee olla jollain tavalla erityislaatuinen ja yksilöllinen. Kirjailija L. M. Montgomeryn luomalle tyttökirjallisuuden hahmolle Vihervaaran Annalle riittävät punaiset hiukset ja pisamat. Nero tai boheemi Anna ei ole – norjalainen taas ei osaa päättää kumpaan kallistuisi, vai alkaisiko peräti kristukseksi. Hän vahvistaa jokaisella henkäyksellään omaa imagoaan kuten omaelämäkertansa kirjoittava Rautavaara tai lehtijutuissa elävä Jenni Vartiainen -niminen artisti. Taiteilijat eivät ole parisataa vuotta vanhan myytin uhreja, vaan he luovat sitä itse toiminnallaan.

Docventures-sarjassa Yle TV2:lla esitettiin brittiläisen graffititaiteilija Banksyn ohjaama elokuva *Exit Trough the Gift Shop* (2010). Mystinen, julkisuutta pakoi-leva katutaiteilija herättää valtavaa mielenkiintoa. Hänen ohjaamansa dokumentinomainen elokuva pohtii, miten taiteilijuus rakentuu, kuka sen määrittää ja kennellä on lupa olla taiteilija. Se purkaa taiteilijamyytin syntyä parodian kautta, mutta samalla rakentaa sitä: itse ohjaaja jää edelleen anonyymiksi mysteeriksi ja ovelaksi yleisön naruttajaksi. Maanisesti videokuvananneen Thierry Guettan muuttuminen Mr. Brainwashiksi on Banksyn organisoima taiteilijuuden performanssi, taiteilijan taideteos taiteilijasta.

En tiedä, kumpi meistä on pahemmin aivopesty: minä vai norjalaisuuttaan välttelevä ohjaaja. Kopea ja boheemi mies istuu korokkeella kolmatta tuntia puhu-

massa taiteellisista päämääristään ja peräänantamattomuudestaan. Siitä, kuinka hän päätti olla tekemättä suuren norjalaisen kampaamoketjun mainosta, sillä johtajanaaisella oli omia käsittämättömiä visioita, jotka eivät käyneet yksiin hänen suunnitelmiensa kanssa. Jään odottamaan tanssia punaisella matolla. Tosin ei hän sitä tekisi, se olisi liian kaupallista – vai olisiko?

Luovuuden puuskissa heittelevillä neroilla ja muilla sekopäillä on aina ollut ongelmia myöskin rahan kanssa. Tämän sai todeta aikanaan myös kansallissäveltäjämme Sibelius. Ainolassa, Jean Sibeliuksen kodissa Tuusulanjärven rannalla, asui tavallinen perhe. Ruskean flyygelin vieressä talon emäntä katsoi minua veljensä maalaamasta muotokuvasta ja sanoi: ”Taide ei elä tyhjiössä. Luovuuden ilmapiiriä on joko hoidettava itse tai annettava jonkun toisen hoitaa sitä puolestaan. Minä tein sen, ehkä rakkaudesta, ehkä tottumuksesta, ehkä se oli minun parasta osaamistani, toimia tuottajana taustalla.”

Ainolassa on taiteen tekemisen realismia, mutta karvaan totuuden keskellä soi ihmeellisen läsnäolo. Puussa helähtelee asukkien elämä, ne kaikki nuotit, jotka saivat kehittyä sinfonioiksi ja lauluiksi talon seinien suojassa. En tiedä, millainen Sibeliuksen maailma oli, millaista roolia Aino on talossa näytellyt, mikä oli parisunnan keskinäinen suhde, mutta olen melko varma, että juuri Aino loi talon hengen. Tiedän, että sanomani mystifioi taidetta, en voi sille mitään: teoksen synty, olipa se kirjallinen, kuvallinen tai musiikillinen, on käytännön seikkoihin kiinnittynyt suuri mysteeri. Ärsyttävä, ihmeellinen, tyhjentävä, kontrolloimaton mysteeri. Huolimatta sen syntyyn ja synnyttäjiin liittyvistä ongelmista.

Aulis Sallinen (1935–) ei puhu haastattelussaan säveltäjän kutsumuksesta, hänestä vain ”sävellyttää”. Kun sävellyttää, on sävellettävä. Ihmisellä on tarve leikkiä, ja joillakin on taito pukea tuo leikki nuottien ja äänten maailmaan. (Hako 2005, 79.) Joitakin sävellyttää erityisen taidokkaasti. Monet säveltäjät kuvailevat työtään mieluummin käsityöläisammattiksi kuin suureksi taiteen tekemiseksi. Sisäinen imperatiivi, pakko, laittaa säveltämään, se ei ole kutsumus, muotoilee Jouni Kaipainen (Hako 2005, 88). Heillä on velvollisuus yhteiskuntaamme kohtaan, sillä olisi ylenkatsetta jättää käyttämättä saatu lahja. Säveltäjän on onnis-

tuttava tavoittamaan ihmiset, koskettamaan, palvellakseen yleisöä ja tarjotakseen uuden kommunikaatiokanavan.

Tätä yrityksen ja erehdyksen kautta syntyvää tapaa ei yksikään taiteilija löydä ilman vakaita olosuhteita – olivatpa ne sitten yhteiskunnan tukijärjestelmän tai oman Ainon tarjoamia. On saatava vapautta ja mahdollisuus työvireeseen, josta puhuu myös säveltäjä Pasi Lyytikäinen (Hako 2005, 89–90). Termin tuntevat kaikki taloa rakentavat ja remontoivat. Sitähän se teoksenkin synnyttäminen on, oikean urakan löytymistä. Ensin etsitään kohta, josta on hyvä aloittaa. Kun oikean fiiliksen saa päälle, sisäkaton panelointia maalaa puoleen väliin ja toteaa, että eihän tätä nyt voi tähän jättää, on jatkettava vielä toinen puoli, vaikka on jo nälkä ja silmiä hämärtää. Samalla tavalla urakoidaan kukkapenkkejä, kevätsiivouksia ja saunan pesua. Työvireen löytyminen tarkoittaa toimeen tarttumista tiedostaen omat onnistumisen mahdollisuutensa. Kukaan ei aloita urakkaa vain kustakseen sen. Väärän valun jälkeen on jaksettava aloittaa kaikki alusta.

Näinä lyhytjänteisten tuloslaskelmien ja kvartaalitalouden aikoina on huojentavaa takertua johonkin hitaasti etenevään. Tai kuten Jouni Kaipainen sen muotoilee: taide on ihastuttavalla tavalla täysin hyödytöntä. On myönteistä ja lohdullista, kun elämäntyö on jotain mahdollisimman kaukana hyötyajattelusta, mutta samalla työn täytyy olla mielekästä ja merkityksellistä. (Hako 2005, 80, 90–91.) Vanhan pihasaunan remonttiin käytettyä aikaa ja rahaa ei voi korvata uuden, puolet halvemman ja nopeamman tönön rakentamisella. Tunteet ja muistot ovat liian vahvoja. Ihminen ei ole progressiivisesti tuottelias talouskierron mukaisesti. Vuodenkierrossa voisi tulokset mitata, jos siinäkään. On urakoita, jotka kestävät kymmeniä vuosia – ihmisiän – jotka edistyvät, vaikka päänsinööri ei tekisi mitään. Rakennustyömaa makaa pressujen alla kaatosateessa ja on olemassa. Sen päällä häilyy visio mahdollisuuksista.

Persoonalliset äänet jäävät elämään ja persoonattomat katoavat historian roskakoriin, Sallinen toteaa (Hako 2005, 93). Ei voi ennustaa, unohtuuko teos vai alkaako se elää omaa elämäänsä. Omassa ajassa valmis teos voi tuntua mitättömältä, mutta tuleville sukupolville se voi olla jotain täysin muuta. Palkkaamalla hyvän projektipäällikön urakan saa varmasti loppuun, mutta todellisen onnistu-

misen arvioivat talon asukkaat muutaman vuoden kuluttua. Epäonnistumisen riski on otettava aina uudelleen.

Rautavaara muistelee samaisessa antologiassa sävellystuntejaan, sekä omiaan että muille pitämiään. Hän varoittaa oppilaitaan pakottamasta musiikkiaan suunniteltuihin muotteihin. Rautavaaran mielestä säveltäjän täytyy kuunnella ja selvittää, minne musiikki tahtoo mennä. (Rautavaara 2005, 98–99.) ”Se kyllä siitä kasvaa, jos sen antaa kasvaa eikä liikoja kasvata. Kasvatusnormeilla, omilla tai muiden, tulee vain normaalikasveja. Ja normaalikasvi on rikkaruoho”, toteaa säveltäjä (ibid., 99). Taide kun on tekijäänsä viisaampaa. Ympäröivä hälinä ja hätäily voi peittää luovan orgaanisuuden, eikä kukaan voi kuunnella. Työmaamelun poistamiseen on jokaisella urakoitsijalla omat keinonsa. Joillakin on Aino, toisilla peltorit.

4 TUNNEVERKOSSA KOMMUNIKOIDEN

Joskus on pakko olla yksin, mutta ei sitä pitkään jaksaa.

[Musiikin emotionaalinen vaikutus] on kiinnostavaa, mutta en pysty enkä halua manipuloida sitä. Ohjelmallisessa musiikissa on sellainen piirre, että jos ei tiedä ohjelmaa, se on jokaiselle eri. Luontoihmiselle se on kurkien lentoa ja genitaaliseen ihmiselle nussimista. -- Tämä on musiikin voima verrattuna melkein kaikkiin muihin taiteenlajeihin. Tämä vapaus!

Esa-Pekka Salonen⁴

Yle Teemalla pyörineessä viisiosaisessa *Sanojen planeetta* -dokumentissa brittiläinen näyttelijä ja kirjailija Stephen Fry esittelee omalle tyylilleen uskollisesti kieleen ja sen käyttöön liittyviä erityispiirteitä. Sarjassa Fry tutustuu kielen erilaisiin ilmenemismuotoihin sekä sanojen puhuttuun ja kirjoitettuun perintöön. Dokumentti syleilee kielen ihanaa maailmaa niin leveästi, että lopputulema liikkuu marokkolaisesta rap-musiikista norwichilaiseen painotaloon ja Tourette-oireista Diderot'n sanakirjaan. Fryn dokumentti havainnollistaa kirjollaan, että kieli on kulttuurista ja sosiaalista, jotain aivojen syvimmissä osissa vaikuttavaa. Sanat ovat osa sekä yleistä ihmisen identiteettiä että yksityistä itseilmaisua.

Katsoin myös toisen, jo aiemmin Teemalla esitetyn *Metal Evolution* -dokumentin jaksoja. Niissä kanadalainen tutkija Sam Dunn selvitti metallimusiikin juuria ja erilaisia genreversoja. Dokumentti vahvisti mielikuvaani metallimusiikin yhteisöllisyydestä. Fanit ja muusikot luovat yhteisen tilan, he synnyttävät yhteisen identiteetin musiikin avulla. Metallimiehistä ja -naisista muodostuu erityinen joukko, jolla on oma vahva kulttuurinsa. Kun ilmoitamme olevamme jonkin yhtyeen faneja kantamalla yllämme bändipaitaa ja kokoontumalla keikalle, kirjoittaudumme samalla osaksi tiettyä koodistoa ja kieltä.

Musiikilla, kuten puhutulla kielellä, on omat lainalaisuutensa, omat perinteensä. Vanhanaikaista kieltä on jossain määrin hyödyllistä ymmärtää hahmottaakseen uudempaa materiaalia. Musiikilla on koulutettu puhujakuntansa, muusikot, joilla

⁴ Esa-Pekka Salosen estetiikkaa vuonna 1994: Sirén 2010, 679.

on hallussaan tietous kirjoitusasun muuntamisesta soivaan muotoon, siis nuottien lukemisesta. Nämä kielen puhujat voivat katsoa samaa nuottia ja soittaa merkit lähes samoin riippumatta siitä, missä maassa he ovat kasvaneet. Nuoret taas puhuvat omaa musiikillista kieltään, he löytävät uutta musiikkia vaivattomasti ja ottavat siitä vaikutteita. Monet musiikista lähtöisin olevat ilmaukset leviävät nimenomaan nuorison kautta yleiseen kielenkäyttöön.

Musiikin tai sanojen muodostamaan kieleen, puhujaksi, kuuntelijaksi tai kokijaksi, päästäkseen on sisäänkoodattava ensin merkitys ja sen jälkeen koodattava se ulos uudelleen. Kulttuurintutkija Stuart Hallin mukaan uloskoodauksessa on mahdollista valita hallitseva, neuvotteleva tai vastustava koodi, hyväksyä tai hylätä tarjotut diskurssit. (Hall 1992, 145–147; Kinnunen 2010, 43–45.) Kun lehdissä otsikoitiin feministien ärähtäneen Suomen euroviisuehdokkaan Krista Siegfriedin kappaleen *Marry Me* lyriikoista, ihmettelin kohua. Miten muuten voisin nauttia menevästä rallista, jos en ensin neuvottelisi itseni kanssa ja sen jälkeen hyväksyisi kappaleen musiikillista muotokieltä ja epäilyttäviä sanoja? Enkö olisi saanutkaan pitää biisistä?

Musiikin, kielen ja identiteetin törmätessä kuulijan ja katsojan on valittava sopiva lähestymistapa, jotta viestin ymmärtäminen edes jollain tavalla on mahdollista. Se ei välttämättä vaadi paljoa, ehkä yhden ironisen naurahduksen. Tai sitten voin opetella täysin uuden viestintätavan, uuden kielen. Täysin olemattomalta pohjalta voi kehittyä klassisen musiikin harrastajaksi. Erilaisesta musiikista voi oppia pitämään ja siitä voi nauttia valitsemalla itselleen sopivan koodin käsitellä viestiä. Vallitsevan diskurssin kanssa voi neuvotella löytääkseen oman tapansa kokea ja ilmaista tunteitaan.

Sanotaan, että matematiikka ylittää kulttuuriset ja universaalit aidat. Myös musiikilla on taito ylittää esteitä. Musiikki puhuu ja vaikuttaa, se keskustelee ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Se voi kaataa raja-aitoja sanojen kanssa tai ilman, mutta monesti juuri sanat tuovat siihen uuden tärkeän lisäulottuvuuden. Sanojen ja musiikin ristiriidalla voi myös leikitellä, ja niiden yhteisvaikutus saattaa olla suurempi kuin toisen yksin. Samaan tekstiin kiinnittyy aina erilainen tunne riip-

puen ilmaisuvälineestä tai genrestä. Erilaiset cover-versiot muuttavat sanomaa. Niin tekee myös soittajien tai kapellimestarin vaihtuminen.

Jotta meillä olisi mahdollisuus nauttia musiikista ja sen ilmaisuvoimasta, meidän täytyy asettua sen tarjoamaan tunneverkkoon, toisenlaiseen todellisuuteen – vaikkapa sellaiseen, jossa saa fanittaa sukka housuja käyttävää, tukkaansa permanenttaavaa ja meikkaavaa miestä tai pakkomielteisesti naimisiinmenosta haaveilevaa naista. Me voimme muokata identiteettiämme, antaa sen joustaa. Voin olla osa monenlaisia yhteisöjä, mutta säilyttää silti oman ääneni. Se on valtava onni ja helpotus. Sanat ja sävelet muokkaavat identiteettiämme ja me niitä. Klassinen musiikki voi hetken puhua euroviisua tai metallia.

Tunneverkko on elävä ja alati muuntuva. Se on dialoginen muodostuessaan yleisön, säveltäjän, orkesterin ja kapellimestarinkin välille.⁵ Kun laulan lavalla ihmisten edessä, kuvittelen käyväni keskustelua musiikin kanssa. En ole tässä kommunikaatiotilanteessa yksin, vaan mukana on myös muita keskustelijoita. Esityksen luominen yhdessä toisten muusikoiden kanssa tuntuu aina yhtä oudolta ja mystiseltä, jopa pyhältä. Miten ohikiitävässä hetkessä voidaan saavuttaa ulottuvuus, jossa kaikki kulkevat kohti samaa tavoitetta, kohti kokonaista musiikkiteosta ja sivujen lopussa olevaa kaksoisviivaa?

Mediassa muusikoiden välisestä kemiasta kuullaan esimerkkejä säännöllisin väliajoin. Värttinä-yhtyeen laulaja siirrettiin vastikään syrjään, ja metallibändi Nightwishin solistivaihto pyörii edelleen. Muistiin ovat piirtyneet myös erinäisiä ongelmia aiheuttaneet oopperan diivat. Lavalla on nähty kissatappeluita ja lavan ulkopuolella puhdasta sanasotaa. Kahden aikansa tähtisopraanon Maria ”La Divina” Callaksen ja Renata ”La Regina” Tebaldin todelliset välit jäänevät iäksi hämärän peittoon.

Tutkija Jane W. Davidson puhuu siitä, miten muusikot käyttävät nonverbaalista viestintää sekä harjoitellessaan että esiintyessään. Toista ”luetaan”, hänen liikkeitään ja ilmeitään seurataan. Ilman katsekontaktia yhteistyö ei toimi. On näh-

⁵ Dialogisesta tunneverkosta viihdetekstien vastaanotossa ks. Kinnunen 2010.

tävä, minne toinen on matkalla. Kun kommunikaatioyritys onnistuu, se motivoi harjoittelemaan samalla tuloksia tuottavalla tavalla. (Davidson 2009, 369; Eerola & Saarikallio 2011, 272.)

Lied-musiikissa pianistin tavalla soittaa ja hengittää on suuri merkitys laulajalle. Toisten kanssa asiat tuntuvat asettuvan paikoilleen vaivattomasti ja välittömästi – toisten kanssa taas on tehtävä töitä, jotta yhteinen viestintätapa ylipäättään löytyisi. Musiikin syttyminen kahden tai useamman ihmisen muodostamaan sosiaaliseen ryhmään ei ole lainkaan varmaa. Siihen vaikuttavat sekä tapa nähdä ja kokea maailma että kunkin oma musiikillinen ilmaisutyyli.

Sosiaalisissa tilanteissa mitataan myös muusikon ammattitaitoa. On eräänlainen ihme, että henkilöt, joiden kemiat eivät normaalissa kanssakäymisessä kohtaa lainkaan, pystyvät harjoittelemaan ja esiintymään yhdessä. Joskus taas soittajien välillä saattaa olla liikaa energiaa, jolloin itse musiikki jää jalkoihin. Davidson on tutkimuksissaan huomannut, että muusikot pystyvät vaikuttamaan toistensa ruumiinkieleen ja liikkumiseen. Yksilöllisyys unohtuu osittain yhteisen tulkinnan synnyttämiseksi, ja pianoduon soittajat alkavat liikkua kuin yhtenä. He luovat oman tilansa. (Davidson 2009, 370–371.)

Luovuuden hetken aikana ulkopuolinen elämä haihtuu ja kaikki asettuu kohdalleen. Erillisiä ihmisiä ei ole, on vain musiikki tässä ja nyt. Pianistin konkreettinen läsnäolo unohtuu ja hänet tuntee itsessään. Tilassa voi reagoida ajattelematta tempon ja dynamiikan vaihteluihin, jotka saattavat poiketa hyvinkin paljon siitä, mitä harjoituksissa on tehty. Musisoidessa korvat, keho ja mieli ovat auki tunteiden välittämistä varten. Toista seuraa kuin sokea.

Oikeaan tilaan pääsemisessä on kyse luottamuksesta. Kanssamusisoijan panos ja yhteisesti sovittu tulkinta ovat silloin itsestänselvyyksiä. Ilman uskoa toisen seuraamiseen on mahdotonta heittäytyä tunteellisesti jaettuun kokemukseen. Soittajien on esitystilanteessa huolehdittava elein ja ilmein toisistaan, sillä yksikään ei saa hukkaa matkalle. Kokoonpanosta riippumatta kaikki ovat samassa veneessä, eikä yhden empaattisen äyskäröinti auta. On sekä luettava että tuettava.

Yleisö huomaa, jos esiintyjien välillä on kitkaa. Se vaikuttaa heidän tapaansa seurata esitystä. Pahimmassa tapauksessa musiikki jää vaille merkitystään. Ei riitä, että soittajat kommunikoivat keskenään, vaan heidän on otettava yleisö osaksi keskusteluaan. Taitava muusikko ajattelee, tuntee, aistii ja aavistaa, mitä tuleman pitää. (Davidson 2009, 372–373.) Vaikka kappaletta olisi esitetty kuinka monta kertaa, vaikka se olisi kuinka rutiinia, esityksen täytyy olla aina herkkä ja elävä. Muusikolla ei ole varaa leipääntyä, sillä juuri siinä ainutlaatuisessa keskustelun tilassa musiikki koskettaa.

Esityksessä sanaton viestintä lentää äänten mukana. Kummastuttavalla liikeydinnällä, kuten pään heiluttamisella tai käden nostamisella, on tarkoituksensa. Orkesterin jutustelua mallintaa kapellimestari, bändin puhetta ohjaa solisti ja jousikvartetin huutoa johtaa ykkösviulisti. Mitä pienempi kokoonpano, sitä intiimimpää yhteistyö on. Parhaimmillaan se on kehossa koettua ykseyttä, avaruuden reunojen tavoittamista. Ollakseni yhteisessä mielentilassa minun ei tarvitse kuin ottaa pianistia kädestä kiinni ja viedä neuvottelu yhteisestä tunne-elämyksestä päätökseen tai vaihtoehtoisesti antautua johtajan luomaan näkemykseen yhdessä 80 muun muusikon kanssa. Jään pohtimaan, millainen vaikutus kapellimestarin luomalla tunnelatauksella esitykselle on.

Musiikkitalon käytävät ovat kulmikkaan harmaita ja tuntemattomia. Kattoikkunan taitteeseen on takertunut mädäntyviä lehtiä. Nurkan takaa vastaan astelee karismaattinen Hannu Lintu, kapellimestari. Hänellä on omituinen ammatti ja valtaa ylitse muusikoiden. Haluaisin vieraila huippukapellimestarin ruumiissa, jos kehosta toiseen siirtyminen olisi mahdollista. Tahtoisin nähdä Esa-Pekka Salosen silmin soivat partituurit, rytmiset elementit ja ajatukselliset linjat. Haluaisin tuntea käsien hienomotoriikan, jolla koko orkesteria hallitaan: yksi nimettömän sorminivel triangelille, vasemman käden jänneet viulisteille ja oikea ojentaja parturumuille.

Sain näytteen maestro Linnun käsi- ja vartalotyöskentelystä seurattessani Radion sinfoniaorkesterin ja ranskalaisen sopraanon Natalie Dessayn harjoituksia. Ensimmäinen otto yhdisti laulajan ja orkesterin tempot. Toinen otto oli yhtä ke-

vyttä hipaisua, tuolilla pomppimista, vartalon kallistelua ja käden huoletonta kaarta. Vaikka olin kuvitellut ymmärtäväni kapellimestarin työtä, en sitä nyt käsittänyt. Kappale kuulosti juuri siltä, miltä sen pitikin, Gabriel Faurén Mandolinelta. En nähnyt värejä kapellimestarin käsissä, en johtoja, en kaapeleita, ja silti HDMI-yhteys oli ilmeinen. Olin istunut syvään mystiikkaan – taas kerran.

Onneksi kapellimestari Jorma Panula on kaukana mystikosta. Rehevästi eteläpohjalainen Panula loi kapellimestariluokallaan tukun menestystarinoita, osin persoonansa, osin tehokkaan opetusmenetelmänsä avulla. Korokkeella ei Panulan ohjeiden mukaan sovi hiihtää, viuhtoa ylimääräisiä, olla liian ajoissa tai vielä pahempaa, liian myöhässä. Orkesterin jaksamista on kuunneltava, turhia jorinoita ja katkaisuja karsittava. Auktoriteettiasema vaatii luonnetta, persoonallisuutta. (Sirén 2010, 647–649.) Panulan sanoin: ”Se on karakterikysymys, jos muusikot eivät tykkää.” (Sirén 2010, 874.)

Jos olen rehellinen, Hannu Lintu herätti minussa kiihkeää, uteliasta pelkoa. Pohdin, miten tekisin tulkinnasta hänen kanssaan vaikuttavan ja koskettavan, miten tuo tiukka katse porautuisi minuun ja vaatisi enemmän. Antautuisin rakastajan käsivarsille hetkeäkään epäröimättä. Todella taitavien johtajien edessä asiansa osaavat muusikot riisuvat roolinsa ja paljastavat itsensä. Herkkä abstraktin kokemuksen luominen ei kestä ylitekemistä tai sähläämistä. Linnun uran alkuvaiheita oli vaivannut kasvoilla tahattomasti näkyvä, ironiseksi tulkittu virne, joka muusikoiden keskuudessa koettiin loukkaavaksi, Sirén selvittää (2010, 860–861).

Epäilyksiä herättänyt ilme on kadonnut, kenties harjoittelun, kenties yksityiselämän muutosten myötä. Tapaus on yksi esimerkki kapellimestarin työn hienovaraisuudesta, ja eritoten se on merkki tunteiden vapautumisen voimasta. Vaikka Panula välillä Sirénin taltioimissa tarinoissa käyttäytyykin ronskisti, hän kirjaa oppilaille annettavaan muistioon: ”Asu, kävely, ilme, ääni ja puheesi sisältö vaikuttavat käsitykseen, jonka orkesteri sinusta muodostaa.” Luottamus avoimuuteen on ansaittava. Johtajan tehtävä on innostaa ja vetää sekalainen ihmisjoukko mukaansa, kiinnittää huomio sopiviin kohtiin, kääntää katseet fokukseen.

”Älä yritä tai näytä enempää kuin mitä olet, se säteilee.” (Sirén 2010, 645–646.)
Ilman itseä ei ole aitoutta, ilman totuutta ei ole kohtaamista.

Kapellimestarit heiluttelevat pientä valkoista tikkua, koska heidän edeltäjänsä löi tahtisauvalla varpaaseensa ja kuoli verenmyrkytykseen. Pikkuisella puikolla saa aikaan vähemmän vahinkoa itselleen, mutta yleisölle ja muusikoille holtittomasti käyttäytyvä tikku voi tuottaa suunnatonta tuskaa. Sen päähän kiinnittyvät henkilöt kantavat vastuun taiteellisina, joskaan eivät sukupuolettomina, johtajina. Lausikko on vahva, orkestereilla on ennakkoluuloja. Panula heittää: ”Kyllä ne flöötin on viinaa juoneet. Ei mitään eroa vispaamisessakaan.” (Sirén 2010, 643.)

Olin toisessa elämässäni silinterihattuinen kapellimestari, mutta en tiedä, miten kapellimestariksi tullaan. Siihen eivät riitä Panulan muistiot, teoria- tai instrumenttiopinnot tai 2000 oopperan ulkoa opettelu. Miten ikätoverini Santtu-Matias Rouvalin aivot muokkaavat ääniaaltojen ryppään muotoon, joka kuunnellessa tuntuu ainoalta oikealta totuudelta? Kaikelle on järjellinen selitys: neuronien liikkeitä ja etuotsalohkon aktiivisuutta voidaan kuvantaa aivosähkökäyrin ja magneettikuvauksin. Minulle rationalismi ei riitä. Kapellimestari Susanna Mälkin käsiä katsoessani tunnen, että maailmassa on kaikki hyvin. Asioilla on tapana järjestyä, kuten äitini on minulle opettanut. Jos käsien liikkeistä löytää niin suuren luottamuksen, ovat ne siunatut kädet.

Kun itsensä kokee turvallisessa ympäristössä, voi tunteet jakaa toisten ihmisten kanssa. Musiikki on ihmisen puhetta toiselle, sanoo säveltäjä Aulis Sallinen (2005, 66). Valitettavasti kommunikaatiotilanteissa on aina mahdollista tulla väärinymmärretyksi. Säveltäjät yrittävät välttää epäselvyydet lisäämällä ohjeita, esimerkiksi tempo- ja dynamiikkamerkintöjä, tulkinnan selkärangaksi. Esittäjän täytyy säveltäjän tarkoitusta kunnioittaen lisätä teokseen omaa taiteellista tulkintaa, sitä peritärkeää ja persoonallista tunnesisältöä, joka saavutetaan elämäkokemuksella ja teknisellä osaamisella. Jos kyseessä on laulu, myös runoilijan sanoma on syytä ottaa huomioon. Monenlaiset suodattimet läpikäytyään teos paljastetaan yleisölle, joka saattaa juuri tänään päättää, että Hugo Wolfin yksinlaulut eivät voisi vähempää kiinnostaa – ja tilanteen tajuttuaan esittäjä on samaa mieltä.

Sallisen mukaan teoksen rakenteellisuuden ja emotionaalisuuden yhdistelmällä on tehokas vaikutus. Kun säveltäjä luo erilaisten olioiden ja karaktäärien kautta narratiivisuutta, synnyttää se kuulijassa tuntemuksen seurattavuudesta. (Sallinen 2005, 66.) Yleisö tunnistaa musiikin kerronnan. On mysteeri, miksi jotkut teokset onnistuvat tehtävässään paremmin kuin toiset. Uusi länsimainen taidemusiikki, jota myös nykymusiikiksi kutsutaan, taistelee asian kanssa, sillä yleisöön ei ole juurtunut konventioita ja konteksteja, jotka auttaisivat tunnistamisessa. Musiikin historiaan mahtuu laarikaupalla kappaleita, jotka ovat jääneet hyllyille pölyttymään. Kenessä on syy: monimutkaiseen kikkailuun unohtuneessa säveltäjässä, tunnesisällön kadottaneessa esiintyjässä vai ymmärtämättömässä yleisössä?

Länsimainen taidemusiikki ja kevyt musiikki suhtautuvat varsin eri tavoin musiikkikappaleen tekijään. Klassinen musiikki korostaa säveltäjää, kun taas pop-musiikin puolella artistit tekevät kappaleen. Painotus on vaihdellut ajasta ja artistista riippuen. Jos lavalle kipuaa suuri diiva, on melko lailla yhdentekevää, millaista musiikkia hän suustaan päästää. Kun nykypäivän hittejä tuotetaan joukkotyövoimalla biisinikkareiden leireillä, kappaleiden tuottajat, säveltäjät ja sanoittajat kutistuvat pienellä prantätyksi pitkäksi nimilistaksi. Heidän työnsä ei merkitse mitään, eikä radiosoitossa kuluva kappale jää elämään vuosikymmeniksi, ellei teoksessa ole yleisöä koskettavaa tarinaa ja sitä kertomassa karismaattinen ja taitava joukko esittäjiä, soittajia, laulajia. Tarvitaan artisti, sananmukaisesti taiteilija.

Taiteilijoihin tiivistyy paljon tunteita. Otetaanpa esimerkki: Sillanpään Jari eli Siltsu, kansan rakastama iskelmälaulaja jo vuodesta 1995. Hän on kiistämättä Suomen menestynein tangokuningas, joka peittoaa levymyyntiluvuillaan monet uuden polven tähdet. Kolmen vuoden tauon jälkeen Jari on julkaissut uuden levyn, *Rakkaudella merkitty mies* (2014). Sen hitteihin kuuluvat Cheekiltä lainattu *Liekeissä* ja *Malagaan*, joista jälkimmäisen kuulen automatkalla radiosta. Ja olen varma, että sekoitan laulajan johonkin toiseen. Olen varma, että kyseessä on uuden musiikkiohjelman tunnussävelmäksi tarkoitettu huvittava läppä. Miksi Jari Sillanpää vetäisi järkyttävää diskomusaa? Miksi silmäni siristyvät ja katsee-

ni hyppelehtii vasemmalta oikealle? Miksi Jari laulaa – Frederikiä?

Artisteilta totutaan kuulemaan tietyn tyylistä musiikkia. Tämä pätee erityisesti populaarimusiikkiin, jossa taiteilijan brändääminen ja imagon luominen ovat osa julkaisutoimintaa. Kuka tahansa ei enää pääse laulamaan, tarvitaan sopiva look ja tietty soundi, joita levy-yhtiöt tarvittaessa muokkaavat haluamaansa suuntaan. Varmimmin läpi pääsee valmis paketti eli oikea tyyli yhdistettynä oikeaan musiikkiin. Indierock-bändin tulee myös näyttää indierokkareilta. Klassisen musiikin konserteissa sopraanon yleensä erottaa joukosta helposti. Viulisti Linda Lampenius poikkesi sivupolulle viime vuosituhannen lopussa vaihtaessaan *Rondo Classicin Playboyhin*. Myös viulisti Vanessa Mae sekoitti iloisesti pakkaa levyillään. Viimeksi hänet nähtiin Thaimaan edustajana talviolympialaisissa.

Artistilta vaaditaan sovitussa tyyliässä pysymistä hamaan tappiin saakka. Tai ainakin siihen asti, kun levymyynnin romahdettua tarvitaan uusi ilme. Pekonipukuun ei pukeuduta syyttä, sillä poptähti elää yleisöstä ja sen tarjoamasta huomiosta. Eniten raju imagonmuutos häiritsee pitkäaikaisia faneja, jotka ovat tottuneet näkemään rakastamansa laulajan tietynlaisena, osana omaa fantasia-maailmaansa. Maailma järkyttyi, kun Britney Spears leikkasi tukkansa siiliksi. Vielä enemmän järkytyttiin, kun toinen puhtoinen lapsitähti jätti ylleen pelkät pikkuhousut ja nuoli lekaa videolla. Pyllynpyörittely jatkuu lateksiasuissa edelleen. Samantyyppistä kohua iltapäivälehdet yrittivät nostaa Suomessakin, kun nuoresta työstä aikuiseksi kasvanut Anna Abreu vilautti pakaraposkia esiintyessään räppäriduo JVG:n musiikkivideolla. Ei kai siinä, uikkari kuin uikkari.

Lapsitähdet kasvavat aikuisiksi, mikä tuntuu olevan amerikkalaisessa populaarikulttuurissa suuri järkytyksen aihe. Veikkaan silti, että minimissien kaksinaismoralistisessa maassa artistien yllättäviä muutoksia myös odotetaan kieli pitkällä. Suomessa on aina arvostettu pitkän uran tekeviä taiteilijoita. Katri Helena on näyttänyt lähes samalta viimeiset 40 vuotta, ja tunnistettavuutta tuskin uhrataan uuden kiertueen myötä. Luvassa on sinistä ajattomuutta. Uudet artistit eivät pääse niin vähällä, vaan muutoksen tulee olla jatkuvaa. On kehityttävä ja löydettävä uusia yleisöjä. Tuotettava tunteita herättävää materiaalia sosiaaliseen mediaan. Jenni Vartiaisen menneisyys Gimmel-yhtyeessä muistetaan, mutta

hänen nykyinen imagonsa on täydellisesti eriytetty uran varhaisvaiheista. Odotin kaimani *Terra*-levyltä luvattua uutta ilmettä, mutta toisin kävi: tyhjien popkappaleiden musiikkivideot oli vain kuvattu astetta mahtipontisemmassa miljöössä.

Nyt seuraan mielenkiinnolla, miten Robinin käy. Äänenmurroksesta on jo selvitty – teinit eivät ole niin nuukia ajoittaisen huulisynkkaamisen suhteen – mutta miten parin vuoden päästä? Iskeeköhän Robiniinkin yllättävä vaateen vähentämisen halu? Helisevätkö artistilokeron kalterit hiljaa vai kovaa? Sitä odotellessa minä päätin päästä ylitse Jarin viidenkympin villityksestä ja Malagan reissusta. Joskus menee vähän yli, mutta parempi niin. Rajoja pitää testata ja ennakkoluuloja ravistella. Luutuneet asenteet lentäkööt kuin pulla mummon suusta hänen kuultuaan Jarin uuden hitin sanat: ”Tunkkinne pitäkää, hei! Malja nousee vapaudelle. Nyt tai ei koskaan, beibe, aurinkoon!” Onneksi Jarilla on pokkaa. Ilman sitä minunkin nauruni olisi jäänyt nauramatta.

Musiikin tekee esittäjä, toteaa myös säveltäjä Sallinen. Ilman esittäjää musiikki ei ole musiikkia, se on vain sovituista merkeistä koostuva toteutumaton mahdollisuus, täplä paperilla. Nuotit muuttuvat kuultaviksi äänenkorkeuksiksi ainoastaan esittäjän kautta ja silloinkin hetkellisesti. Sallisen mukaan esittäjä luo itsensä ja yleisön välille suhteen, johon vaikuttaa esittäjän ja esitettävän kappaleen usein hyvin henkilökohtainen suhde. Esittäjä on ketjun puuttuva pala, avain, joka avaa monimutkaisen viestivien suhteiden verkoston. Sallinen puhuu kapellimestarin selässä kutisevasta tunteesta: yleisö on ”yhteisessä tahdossa”, siis teoksen puolella. (Sallinen 2005, 78–79.) Ellei säveltäjän, esittäjän ja kuulijan välille synny siltaa, viesti ei kulje: jossain on tukos.

Kuten aiemmassa luvussa tuli esille, teoksen vastaanoton voi jakaa kolmeen vaihtoehtoon: yleisö voi valita, hyväksyykö, hylkääkö vai aloittaako se neuvottelun esitetyn maailman ja sen järjestyksen kanssa. Valintaan vaikuttavat monet esittäjästä riippumattomat asiat, kuten kuuntelijan fyysinen vireystila ja mielikuvituksellinen hahmotuskyky. Esittäjän ja kuuntelijan välillä seikkailevan tekstin, olipa se sitten musiikkia tai sanoja, on löydettävä kristallinen kärkensä, tunteensa. Merkityksinä tunteet taas ovat kokemuksemme tila, mutta samalla kulttuuri-

sesti tuotettuja ja historiallisesti rajallisia. Yleisö ei ole passiivinen, sillä on oma mielentilansa ja tahtonsa, vaikka tutkimuksessa kuulijoita on kohdeltu nimenomaan passiivisina (ks. Eerola & Saarikallio 2011, 273.) Katsomon kansoittava heterogeeninen joukko muodostaa dynaamisen tilan, dialogisen tunneverkon tekstin ja itsensä välille. Kyseessä on yhteisöllisesti yksilöllinen kokemus, joka kimpoaa takaisin esittäjään luomalla tilanteesta viestintää esittäjän, säveltäjän ja yleisön välille. (Kinnunen 2010, 81–84.) Heistä jokainen tuntee onnistumisen tai epäonnistumisen keikan jälkeen kehossaan. Heistä jokainen tekee musiikin.

5 PÄÄTTYMÄTTÄ

Aloittaessani tätä opinnäytetyötä tarkoitukseni oli tehdä siitä katsaus musiikin ja tunteiden teorioihin. Jollain tavalla toivoin, että päätyisin samoille alueille kuin edellisessä tutkimuksessani: yleisön ja tekstin väliseen tunnevaihtoon, merkitysten verkostoon. Aluksi näytti siltä, että näin ei tule tapahtumaan. Kokoamani esseet vaikuttivat hajanaisilta, sillä olin käsitellyt niissä tavalla tai toisella kiinnostavia aiheita. Kesti aikansa, että ymmärsin myös kiinnostuksen olevan tunte! Tämän heräämisen ja pienen ravistelun myötä teksti asettui uomiinsa.

Opinnäytetyöni myötä olen seikkaillut hurjasti tunteiden ja musiikin moninaisessa suhteessa. Työ on välillä revähtänyt filosofisiin ja psykologisiin sfääreihin palatakseen taas muusikon työn konkreettisiin ulottuvuuksiin. Musiikki kuuluu sekä arkeen että juhlaan, se on ihmisille työtä ja hupia, arjen iloa ja juhlan tuntu. Pohdintani, jos mitkä, ovat paljastaneet nimenomaan musiikin monipuolisen tavan koskettaa ihmistä. Ylipäättään musiikin ja tunteiden tutkimuksessa ollaan vielä varsin alussa, eikä lähestymiskulmaa ole helppo tieteellisesti löytää. Olen kokenut parhaimmaksi heittää perinteisen tieteellisyyden romukoppaan ja luovia musiikin virrassa subjektiivisesti navigoiden.

Työn esseistisen luonteen ja aiheen laajuuden vuoksi paljon jää käsittelemättä. Saatan edellä olevilla sivuilla ainoastaan raapaista pintaa, enkä muuhun pyrkinytkään. Tulevaisuudessa dialogisen tunneverkon käsitteen pätevyyttä voisi testata perusteellisemmin ja kehittää sen ideaa eteenpäin erityisesti musiikin saralla. Toivon, että työni henki koko taidemaailmaa syleilevine aatoksineen tavoittaa jotain oleellista musiikin ja tunteiden suhteesta, sillä noiden kahden kohdatessa on ihmisillä mahdollisuus kokea hetki ikuisuutta, jonka jokainen taideos pitää sisällään.

LÄHTEET

- Davidson, Jane W. 2009. Movement and collaboration in musical performance in *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Ed. by Susan Hallam, Ian Cross & Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press. 364–376.
- Hako, Pekka 2005. Kun sävellyttää. Teoksessa *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaisen taidemusiikkiin*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: Gaudeamus. 79–95.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hegel, G. W. F. 2013/1842. *Taiteenfilosofia. Johdanto estetiikan luentoihin. (Vorlesungen über die Aesthetik I.)* Suom. Oiva Kuisma, Risto Pitkänen ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Helsingin suomalainen klubi 2014. Näyttämömusiikki, Joutsikki. Viitattu 10.2.2014.
http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/nayttamo_joutsikki.htm
- Howard, Orrin 2014. Piano Sonata Op. 31, No. 2 ("Tempest"). LAPHil Music and Musicians Database. Viitattu 10.2.2014.
<http://www.laphil.com/philpedia/music/piano-sonata-op-31-no-2-tempest-ludwig-van-beethoven>
- Järveläinen, Hanna 2011. Psykoakustiikka. Teoksessa *Musiikkipsykologia*. Toim. Jukka Louhivuori ja Suvi Saarikallio. Jyväskylä: Atena. 33–45.
- Kierkegaard, Søren 2002/1843. Mozart-esseet. (De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske teoksessa *Enten Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita.*) Suom. Olli Mäkinen. Helsinki: Like.
- Kinnunen, Jenni 2010. Tunteiden turbulenssissa. Viihdetekstin vastaanoton luentoja. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.
- Leed, Marika 1999. Peilissä oma kuva. Tutkielma Einojuhani Rautavaaran omaelämäkerrasta. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lehtonen, Kimmo 2011. Musiikki ja psykoanalyysi. Teoksessa *Musiikkipsykologia*. Toim. Jukka Louhivuori ja Suvi Saarikallio. Jyväskylä: Atena. 237–258.
- Lindberg, Susanna 2005. Musiikin vaarallisuudesta. Hegelin musikaalinen eläin. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen & Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 45–58.

- Lindgren, Minna 2010/1998. Musiikki on vakava asia. Helsinki: Loki-Kirjat.
- 2005. Leif Segerstam. Nyt! Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Määttänen, Pentti 2012. Taide maailmassa. Pragmatistisen estetiikan lähtökoh-
tia. Helsinki: Gaudeamus.
- 2005. Merkitykset musiikissa. Pragmatismien näkökulma. Teoksessa Musii-
kin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä.
Toim. Toim. Juha Torvinen & Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino.
233–248.
- Nevanlinna, Tuomas 2005. Musiikin ja filosofian suhteesta. Teoksessa Säveltä-
jän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin. Toim.
Pekka Hako. Helsinki: Gaudeamus. 105–125.
- Oxford Music Online 2014. Sonata Form. Viitattu 10.2.2014.
- Pallari, Leena 2013. Tristan ja Isolde ei enää uhkaa aivoja. Kannattaa päästää
irti ja antaa olla vaan, sanoo Brangänen roolin laulava Lilli Paasikivi. –
Helsingin Sanomat 17.5.2013.
- Peacock, D. Keith 1995. The Ghost Sonata (Spöksonaten). A play by August
Strindberg, 1907. In Reference Guide to World Literature. Second Edition.
Volume 2. M–Z. Detroit: St. James Press. 1167–1168.
- Rautavaara, Einojuhani 2005. Sävellystunti. Teoksessa Säveltäjän maailmat.
Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin. Toim. Pekka Hako.
Helsinki: Gaudeamus. 96–101.
- 1998. Mieltymyksestä äärettömään. Helsinki: WSOY.
- Rothwell, Jessie 2014. Trio in D Major, Op. 70, No. 1, "Ghost". LAPhil Music
and Musicians Database. [Viitattu 10.2.2014.]
URL: <<http://www.laphil.com/philpedia/music/trio-d-major-op-70-no-1-ghost-ludwig-van-beethoven>>
- Räsänen, Auli 2004. Salome-kohu syntyi yhdestä sekunnista. Karita Mattila rai-
vostui suomalaisten iltapäivälehtien "tissijutuista" – Helsingin Sanomat
3.4.2004.
- Saarikallio, Suvi 2011. Musiikin tunnemerkit arkielämässä. Teoksessa Mu-
siikkipsykologia. Toim. Jukka Louhivuori ja Suvi Saarikallio. Jyväskylä:
Atena. 279–293.
- Sallinen, Aulis 2005. Sadepäivän kirjoituksia. Helsinki: WSOY.
- Santalahti, Tarja 2014. Mistä halu syntyy ja miten sitä ylläpidetään? Väestöliiton
nettisivut. Viitattu 13.11.2014.

http://www.vaestoliitto.fi/parisuhde/tietoa_parisuhteesta/toimivasta_seksua_alisuudesta2/mista-halu-synty-ja-miten-sita/

Sirén, Vesa 2010. Suomalaiset kapellimestarit. Sibeliuksesta Saloseen, Kajankuksesta Franckiin. Helsinki: Otava.

Strindberg, August 1984/1907. Aavesonaatti. (Spöksonaten.) Suom. Jouko ja Maija-Liisa Turkka. Helsinki: Love-kirjat. 117–169.

Tommola, Anna 2014. 6 syytä laulaa – Helsingin Sanomat 9.5.2014.