

Kuorotaide

yhteisöpsykologiselta pohjalta

György Kádár
Vaasa, 2023

Jokainen kuuntelija on samalla säveltäjä



Kuoronjohtajan ja kuorolaisten, sekä
soveltuvien osin kapellimestareiden, soittajien
ja musiikinopettajien opas

KUOROTAIDE

YHTEISÖPSYKOLOGISELTA POHJALTA

”JOKAINEN KUUNTELIJA ON SAMALLA SÄVELTÄJÄ”

Kuoronjohtajan ja kuorolaisten, sekä soveltuvien osin
kapellimestareiden, soittajien
ja musiikinopettajien opas

Vaasa, 2023

KUOROTAIDE YHTEISÖPSYKOLOGISELTA POHJALTA

”JOKAINEN KUUNTELIJA ON SAMALLA SÄVELTÄJÄ”

Kuoronjohtajan ja kuorolaisten, sekä soveltuvien osien
kapellimestareiden, soittajien
ja musiikinopettajien opas

Educomm
Kuusisaari kustannus, Vaasa

György Kádár

**KUOROTAIDE
YHTEISÖPSYKOLOGISELTA
POHJALTA**

”JOKAINEN KUUNTELIJA ON SAMALLA SÄVELTÄJÄ”

Kuoronjohtajan ja kuorolaisten, sekä soveltuvien osien
kapellimestareiden, soittajien
ja musiikinopettajien opas

Oikoluku: Sini Sagir

Vaasa, 2023

Kirjan julkaisua ovat tukeneet Pohjanmaan Liitto ja
Vaasan kaupungin kulttuurijaosto
myöntämillään kulttuuriavustuksilla 2023

ISBN 978-615-01-8828-7
Painotalo Varteva
Kansikuva: Anu Valkama
Educomm/Gödöllő
Kuusisaari Kustannus
Levitys: Sulasol

”Mitä luulette, miten voisimme saada ihmisiä tehokkaammin osaksi uskon elämää? Kutsumallako heidät mukaan? Luulette väärin. He eivät tule, koska eivät edes ymmärrä sisäpiirikieltänne. Älkää kutsuko heitä mukaan, vaan menkää te heidän luokseen; tutustukaa heidän huolenaiheisiinsa ja ajatuksiinsa.”

Henri Boulad (1931—2013) (egyptiläisunkarilainen jesuiitta filosofi)

”Ihmissielu näyttää olevan suunniteltu siten, että – yhtä lailla kuin se tarvitsee unta ja valveillaoloa – sillä on tarvetta oleilla. Ei ainoastaan tässä hetkessä, mutta myös toisenlaisessa, henkisen puolen maailmassa. Itse asiassa näyttää siltä, että oikeanlaisessa (mielen)tilassa nämä kaksi puolta eivät erotukaan toisistaan, vaan ne (siis tuonpuoleinen ja nykyhetken maailmamme) ovat olemassa läsnä aina samanaikaisesti. -- Ihmisen päämäärä maallisessa elämässä on luultavasti sovittaa tämä toinen puoli – jumalien, henkien maailma – osaksi aineellista maailmaa arjen jokaisena hetkenä --”

Éva Schmidt (1948—2002) kielitieteilijä, Obin ugrilaisten sukukansojen, shamanismin tutkija ja kielitieteilijä

JOHDANTO – määritelmät

Sana *kuoro* juurtuu kreikkalaiseen sanaan *khōros* (χορός), joka tarkoittaa ”laulu-” ja ”tanssiyhtyettä” (*kirkos* = ”piiri, ympyrä”). Muinaisessa Kreikassa tällainen *khōros* esiintyi erilaisissa juhlissa, tai säesti ja selitti näytelmien tapahtumia. Kuoroa johtanut henkilö oli *khōrēgós* (χορηγός). Sanan latinankielisestä muunnoksesta *chorus* tulee sana *kuori*, joka oli alun perin kirkossa kuorolle ja papistolle varattu tila.

Kuorolla tarkoitetaan nykyään tavallisimmillaan yhdelle tai useammalle lauluäänelle sävellettyjä teoksia laulavaa ihmisjoukkoa – joka toimii johtajansa johdolla, ja jossa kutakin teoksen ääntä laulaa usea laulaja. Kokoonpanostaan riippuen kuoro voi olla sekakuoro, mieskuoro tai diskanttikuoro, nais- tai lapsikuoro. Kooltaan se voi olla kamarikuoro tai suurkuoro. Lajiltaan se voi olla taidemusiikkia esittävä kuoro tai viihdeteoksia harrastava viihdekuoro (alalajeista kerrotaan lisää myöhemmin).

Lauluryhmät: Eri kansat ja kansanryhmät ovat harrastaneet ryhmässä laulamista jo ammoisina aikoina ennen kreikkalaisia. Perinteitä löytyy sekä läheltä – esimerkiksi saamelaisten joikuista, mansien laulutavoista tai kalevalaisesta laulannasta ja vuorolaulusta – että kauempaa, vaikkapa nykyisten afrikkalaisten heimojen laulannasta. Nämä laulutavat ovat osa useita tuhansia vuosia vanhoja suullisiin perinteisiin pohjautuvia musiikkikulttuureja. Lavalla esiintyvän kokoonpanon kohdalla tavataan puhua lauluryhmästä.

Kuoroteos on kuorolle sävelletty musiikkiteos.

Yllä olevat määritelmät velvoittavat meitä selvittämään tarkemmin, mistä laulu ja musiikki ovat peräisin (luku 1), mitä on taide (luku 2), ja mitä musiikkitaide (luku 3), päästäksemme varsinaiseen aiheeseemme kuorotaiteesta (luku 4), Suomen musiikin (kuoro)historiasta (5), kuorokirjallisuudesta (6), kuorokasvatuksesta (7), kuoron johtamisesta (8) ja koko kuorotoiminnan tavoitteesta eli konserttitilaisuuksista ja siihen kuuluvista järjestelyistä (9).

Taide yhteisöpsykologian kannalta

Käsillä oleva teos ei keskity niinkään kuorotyöskentelyn teknisiin seikkoihin, vaan tutkii sitä ennemminkin yhteisölliseltä kannalta eli yhteisöpsykologisenä ilmiönä.

Yhteisöpsykologia on käsitteenä sosiaalipsykologiaa vanhempi, ja eroaa siitä myös sisällöltään jonkin verran. Termi yleistyi keskieurooppalaisessa ja unkarilaisessa filologisessa kirjallisuudessa Gustav le Bonin (1841–1931) kirjan *Joukkosielu*¹ ja Wilhelm Wundtin (1832–1920) kymmenosaisen teoksen, *Völkerpsychologien*,² ilmestymisten (1900–1910) myötä. Unkarilaiset tutkijat, kulttuuriteoreetikot ja filosofit eivät kuitenkaan aluksi olleet valmiita suoraan vastaanottamaan Wundtin uutta käsitettä, vaan suhtautuivat siihen kriittisesti ja käyttivät ko. teoriaa luovasti. Uutta termiä ympäröivän näkemyksen mukaan ”yksilöpsykologia” tarkasteli psykologisia ilmiöitä tunteen, älyn ja tahdon tasolla. Transsendenssin suora ilmenemismuoto, uskonto, luokiteltiin osaksi tunneilmaisua silloin, kun sitä ylipäänsä lainkaan käsiteltiin. Sándor Karácsony (1891–1952) puolestaan korostaa toisaalta henkisen elämän kehollista, eli somaattista puolta. Toisaalta hän näkee uskonnon, uskon transsendenttisen osion, koko järjestelmän energianlähteenä.

Tässä hengessä työskennelleet tutkijat ja taiteilijat – mm. kielimies Zoltán Gombóc (1877–1935), pedagogifilosofi ja unkarilaisuuden tutkija Sándor Karácsony, unkarilaisuuden tutkija ja vertailevan kansantieteen perustaja Gábor Lükő (1909–2001), säveltäjä ja musiikkipedagogi Zoltán Kodály (1882–1967), sekä kirjailijafilosofi Gábor Czákó (s. 1942) – pitivät kulttuuria *kahden ihmisen välisen* suhteen tai yhteistoiminnan tuotteena ja tarkastelivat sitä tästä lähtökohdasta (ks. myöhemmin tässä teoksessa siteeratut Karácsonyin ja Lükön ajatukset).

Tämä uusi tapa tarkastella kulttuuria jäi kommunistisen diktatuurin aikana täysin varjoon, eikä siitä näin ollen ole ollut hyötyä akateemiselle maailmalle ennen kuin vasta viime aikoina.

Tämän tieteellisen ilmaisun lisäksi ilmiölle on olemassa myös tarkka taiteellinen muotoilu, esimerkiksi József Attilan (1905–1937) sanoin: *"Turhaan kylvet itsessäsi, voit pestä kasvosi vain toisessa"*. (Lisää vastaavanlaisia ajatuksia teoksessa myöhemmin.)

1 LAULUN JA MUSIIKIN SYNTY MUSIIKKIANTROPOLOGIAN (diakronisesta) NÄKÖKULMASTA

¹ le Bon 2017 (alkuperäinen teos *Psychologie des Foules*, 1895)

² Wundt 1904

*Nyt mie laululle rupean, virren töille työntelemme.
Mie laulan meret mesiksi, meren hiekat hernehiksi,
meren vaahet voipytyiksi -- meren hauot haukiloiksi,
meren kaislat kaalinpäiksi.*

Rausmaa (1985, 23, 1)

Joko nyt sanon sukusi, kuuluttelen kunniaasi.

Kostiainen: Pakkasen luku



*Mie vain laulan lammin lummin meren lummin luikuttelen
rannalla rapakivellä raparannalla kivellä. --
Kannapa korppi huoliani lampihin kalattomihin
lampihin kalattomihin aivan ahvenettomihin.
Älä kanna kalallisiin kalat kaikki huolestuupi
ahvenet alas menööpi, hauit halkiaa surusta.*

Asplund & Laitinen (1979, 188)

Leoncavallon Pajatso (pelle): *Kärsivät kyyneleemme ovat
väärä; vaikka me kuinka kärsisimme tai olisimme kiusattuja,
älä sääli meitä – todellisen taiteilijan sydän, kyyneliin
hukkuneena, polttavassa kuumeessa, antaa rytmin nyhkyttää.
Kirjoittajani esittelee sinulle palan elämää, koska sen (todellisen
taiteilijan) täytyy olla ihmissydämen kirjoittama. Todellinen teos
on inspiroitunut todellisuudesta ja (taiteilija toivoo), että he
kiinnittävät huomiota hänen sieluunsa, sillä **häinkin on (kuten
jokainen ihminen) tehty lihasta ja verestä, ja tässä maailmassa
hän hengittää yhdessä yleisönsä kanssa.** (Ruggero Leoncavallo
[1857—1919]: Pajatso, Prologi)*

*Ne varsin valehtelevat, Tuiki tyhjeä panevat,
Jotka soittoa sanovat, Arvelevat kanteletta
Väinämöisen veistämäksi, -- Veen koiran koukkuluista;
Soitto on suruista tehty, Murehista muovaeltu:
Kielet kiusoista kerätty, Naulat muista vastuksista.
Sentä ei soita kanteleni, Ei iloitse ensinkänä, --
**Soitto ei soita suosioksi, Laske ei laatuista iloa,
Kun on huolista kuvattu, Murehista muovaeltu.**
Kanteletar/Elias Lönnrot (1802—1884)*

1.1 Miksi me ihmiset laulamme? Kuinka sävel ja laulu ovat syntyneet?

Olemme varmasti kaikki nähneet, kun jokin äkillinen tapahtuma, elämys, tai rakastetun henkilön ilmaantuminen tarinassa koskettaa lasta. Tällöin lapsi, joka ei vielä koe tarvetta peitellä tunnettaan, ilmaisee iloaan kehoillisesti esimerkiksi huudahtaen tai pomppien. Ilonhuudahdus on äänenlaadultaan tavallista puheääntä selvästi ohuempi ja kimeämpi, mutta samalla niin rytmiltään kuin melodialtaankin vielä kaikin tavoin artikuloimaton.

Vastaavassa tilanteessa nuori tai aikuinen saattaa alkaa itsekseen, tai vaikka ääneenkin vihellellä tai laulaa jo artikuloituakin sävelmää, eli ennalta tuttua ”laulua”. Agraariyhteiskunnassa, vuosisatojen aikana kiteytyneiden kansanlaulujen vielä eläessä, tunnelmaltaan jännittyneessä tilanteessa osattiin ilmaista tuntemuksia tilanteeseen sopivien laulujen avulla. Kansanlaulujen avulla osattiin jopa keskustella tai kertoa asioista, joihin pelkät sanat eivät olisi riittäneet tai sopineet. Me kaikki omaa sielullista elämäämme seuraavat ihmiset tiedämme, että tietty tuttu laulu voi herätä eloon myös yksinäisyydessämme, ikään kuin torjuaksemme yksinäisyyden, keskustellaksemme itsemme kanssa tai ilmaistaksemme toiselle minällemme omia tuntemuksiamme. Vastavuoroisesti mieleen tuleva laulu voi myös alkaa säädellä tunnetilaamme.

Emme myöskään saa unohtaa, että aivotutkijoiden mukaan oman äänemme kuuleminen peittää alleen, eli estää pelon tunnetta.

Toisin kuin me ”tavalliset” ihmiset, säveltäjä kykenee löytämään tunteidensa aaltoilulle ja purkauksille myös taiteellisen muodon. Pelkkä intensiivisten tunteiden olemassaolo ei kuitenkaan vielä riitä taiteen syntyyn. Jotta taiteilijan olisi mahdollista artikuloida tai muovata tuntemuksiaan taiteelliseen muotoon, siihen tarvitaan

- 1) toista ihmistä, jonka läsnäolo vaatii ymmärrettävää ja jäsenneltyä muotoa, sekä
- 2) taitelijaa ja yleisöä ympäröivää yhteistä sävelkulttuuria, johon sisältyy yhteinen musiikillinen merkki- ja symbolijärjestelmä.

Musiikillinen merkki- ja symbolijärjestelmä (ks. alempana) kätkee sisälleen vuosisatojen taiteelliset kokemukset. Ilman säveltäjälle ja taiteilijalle yhteistä ja tuttua symbolijärjestelmää, eli sävelkieltä ja -maailmaa, ei paraskaan säveltäjä voi löytää tuntemuksilleen sopivaa taiteellista muotoa.

Lisättäköön, että kulttuuriyhteisöt olivat aikaisempina historiallisina aikoina huomattavasti pienempiä kuin nykyisin.

Näiden yksinkertaisten havaintojen perusteella voitaneen todeta, että teoreettisella tasolla laulu tai musiikki syntyvät silloin, kun ihmisen tunteet ovat kohollaan tai tulvillaan, kun kokemaamme ja havaitsemaamme ei voida käsitellä enää pelkkinä ”älyllisinä” ajatuksina, kun kyseiset tuntemukset ovat siihen jo liian miellyttäviä tai

epämiellyttäviä voidaksemme puhua niistä asiallisesti, tai kun olemme syystä tai toisesta mieluummin tunteidemme kuin älymme vallassa – lyhyesti sanottuna pursutessamme tunteita.

Laulu syntyy, kun kykenemme löytämään näille pursuaville tunteillemme sopivan, toiselle ihmiselle ymmärrettävän musiikillisen ilmaisumuodon. Säveltäjänä laulun voi säveltää itse, ja muussa tapauksessa lainata toisilta.

1.2 Musiikin portissa: äänteleminen

Tunteiden aiheuttamat reaktiot voivat ilmetä erilaisina fyysisinä oireina kehossamme esimerkiksi sydämenlyönnin tai hengityksen muutoksina, verenpaineen nousuna, kyynelehtimisellä, sekä erilaisina tuntemuksina vatsassa, rintakehässä tai ihossa. Musiikin kannalta tärkeä reaktio on myös keuhkoihin, kurkkuun ja äänihuuliin nouseva paine, joka voi synnyttää *ääniä*.

Äänteleminen voi olla esimerkiksi ”yninä” tuuditettavalle lapselle tai lemmikkieläimelle. Toisaalta se voi olla myös esimerkiksi ”kirkaisu” jollekin vihamme kohteena olevalle henkilölle. Tässä vaiheessa äänteleminen ei vielä ole välttämättä jäsennelty tapa kommunikoida toiselle henkilölle.

Tällaisia tunteenpurkauksia voimme nähdä myös eläinten maailmassa, kuten apinan säikähdyksestä aiheutuneen äänihuulten kiristymisen tuottamana kiljuntana ja metelöintinä, kanan rauhallisena lauluna tai kissan kehräämisellä rentoutuneiden hengitysteiden seurauksena. Nämä ääntelyt eivät välttämättä ole peräisin tietoisesta halusta ilmaista jotain olostaan toiselle olennolle. Kyse on osin tiedostamattomasta ja tahattomasta, kehon tilasta johtuvasta ääntelystä. Koira haukkuu varoittaakseen, vaikka ei välttämättä edes itse ymmärrä aikomustaan, saati että pyrkisi tietoisesti välittämään viestiä toiselle osapuolelle ymmärrettävässä muodossa. Se ei ole kykeneväinen pohtimaan tai kontrolloimaan haukkumistaan samalla tavoin, kuin ihminen omassa kommunikaatiojärjestelmässään. Kuitenkin, vaikka kukin eläin äänтелеe ja käyttäytyy vain omalle lajilleen tyypillisesti, on näillä ääntelyillä vaikutuksensa. Niiden tarkoituksena on vaikuttaa toisen lajin tai oman lauman edustajiin; esimerkiksi apinoiden keskinäinen huudahtelu voi aiheuttaa laumassa mielihyvää tai joukkokauhua.

Mutta kuten Leo Tolstoi (1828–1910) kirjoittaa mehiläisistä:

”Ruokaa keräilevällä mehiläisellä ei ole mitään epäilystä siitä, kerääkö hän ruokaa oikealla vai väärällä tavalla. Elon- tai viininkorjaajan taas on mahdotonta olla ajattelematta, pilaako hän ensi vuoden elon tai hedelmäsadon, ottaako hän tämän vuoden sadonkorjuulla elannon läheistensä suun edestä.” (Tolstoi 1912, 35.)

1.3 Ääntelemisestä musiikkitaiteeseen, kielellisiin merkkeihin, musiikillisiin symboleihin ja puhu(ttele)vaan musiikkiin

Kielen kehityksessä merkittävänä voidaan pitää hetkeä, jolloin yksilö havaitsi vuorovaikutuskumppaninsa läsnäolon; vastapuolella olikin toinen olento, jonka olemukseen voi samaistua, ja jonka käytökseen ja tuntemuksiin oli mahdollista vaikuttaa. Olennaista oli myös se, että tämä vuorovaikutuksen toinen osapuoli osoitti halukkuutta pyrkiä ymmärtämään ääntelyä ja niiden merkityksiä. Tämä puolestaan synnytti hiljalleen ihmiselle ymmärryksen omasta kyvystään vaikuttaa ääntelyllään myös toisen osapuolen olemukseen, tunne- ja tahtotilaan sekä käytökseen.

Jossain vaiheessa vauva huomaa aiheuttavansa hymyllään äidille mielihyvää. Havainnosta syntyvän ymmärryksen myötä tahattomasta suunliikkeestä alkaa muovautua tarkoituksenmukainen ilme: hymy.

Tällä tavoin alkujaan täysin artikuloimattomasta ja suurelta osin tahattomasta ääntelystä alkoi syntyä toiselle osapuolelle suunnattua symbolista viestintää.

On tärkeää huomata, että tämä symbolinen viestintä sai alkunsa toisesta persoonasta. Toisen läsnäolo ja myötäeläminen synnyttivät halun alkaa kontrolloida omia siihen asti jäsentämättömiä huudahduksia ja jännittävistä tapahtumista syntyviä tunteenpurkauksia toiselle ymmärrettävään muotoon. Ellen Dissanayake ([?] 2000, 8–12) esittää, että myös taide samalla tavoin kuin rakkauskin on ihmisen sisäsyntyinen ominaisuus. Se kumpuaa ihmisen viidestä psykososiaalisesta perustarpeesta, joita ovat yhteyden kokeminen, sosiaaliseen ryhmään kuuluminen, tarkoituksen löytäminen, pätevyyden tunteminen oman toiminnan kautta, sekä tarve hioa merkityksiä ja omia kykyjään ilmaistaakseen niiden tärkeyttä.

Kyseessä on naturalistinen taidekäsitelmä, jossa taide nähdään luontaisena ja sisäsyntyisenä osana ihmiselämää ja yhteisöjä. Näkemys eroaa juuri tässä olennaisesti esimerkiksi konstruktionistisesta taidekäsitelmästä, jossa taiteen ajatellaan muovautuvan nimenomaan tietystä kulttuurissa yksilötaiteilijoiden aikaansaamana. (Dissanayake 2000.)

Tässä alkuvaiheessa yksilön tahto, tunteet ja äly eivät erottuneet toiminnassa kovin selkeästi toisistaan, joskin tunteet kenties vaikuttivat toimintaan vielä älyä vahvemmin (Timo Leisiö [s. 1946] 2012). Näin ollen mahdolliset viestinnässä esiintyvät symbolit sisälsivät tässä alkuvaiheessa paljon enemmän tarpeista ja tahdosta kumpuavia, kuin kielellisiä (älyllisiä) elementtejä. Ääntely oli tällöin vielä esimerkiksi keuhkojen ja äänihuulien jännityksestä aiheutuvaa säveltäen, äänenmuodostuksen ja äänivärien vaihtelua, tai pallean liikkeestä johtuvia alkeellisia rytmityksiä.

Tämä vaihe edelsi ns. *holofraasien* vaihetta, jolloin kieli siirtyi ekspressiivisestä vaiheesta stimulaatiiviseen, eli aikomuksia välittävään vaiheeseen (esim. varoitus: ”Varo, siellä on käärme!”). Myös eläinten keskuudessa on kuultavissa varoittavaa ääntelyä – esimerkiksi vaaran huomanneen apinajoukon pitkäkestoinen jokseenkin rytmisen huuto. Tätä huutoa ei kuitenkaan voida pitää holofraasina, siitä puuttuvan stimulaatiivisen komponentin vuoksi. (J. S. Bruner [1915-1916] 1974.)

Kehityksen jatko tästä eteenpäin onkin musiikillisten merkkien ja symbolien kehityksestä kiinni. Esimerkiksi äidin vauvalle tai yksilön toiselle suuntaaman ääntelyn vivahteet

- 1) alkavat vakiintua ja herätä eloon
- 2) muodostaen nyt jo omaa elämäänsä eläviä symboleita
- 3) ja edelleen toisten symbolien kanssa kokonaisia symbolijärjestelmiä,
- 4) synnyttäen lopulta yhdessä kokonaisen koherentin sävelkulttuurin.

Tällaisen vuosituhansien jatkumon tuloksena voi syntyä suullisesti leviävä perinne, johon kuuluu eläinten äänten jäljittelyn ohella kehto-, loitsu-, metsästys- ja myyttisävelmiä sekä lauluja.

Kun näitä tunnepurkaus-symboleja käytettiin monien sukupolvien aikana pitkään, ne sitoutuivat yhä selkeämmin tiettyihin määriteltävissä oleviin asioihin, tilanteisiin, havaintoihin ja tunnealoihin. Tällöin myös niiden merkitykset – sopiviksi merkeiksi osoittautuneina – alkoivat olla yhä vakiintuneempia ja konventionaalisempia. Lopulta tämän seurauksena symbolit alkoivat vuosisatojen tai -tuhansien saatossa pelkistyä yhä adekvaatimmiksi ja tarkemmin määriteltävissä oleviksi (kielellisiksi) merkeiksi. Samalla laulu/musiikki ja kieli alkoivat erottua.

Voidaankin pitää eräänlaisena puutteellisuutena, että kieltä ja sen syntyä tutkittaessa ei kielitieteessä tehdä eroa ihmisen tunteeseen, ymmärrykseen (älyllinen toiminta) ja tahtotilaan perustuvien toimintojen välillä (ks. kuvio 1, s. 15). Sen sijaan kielentutkimuksessa lähdetään suoraan älyllisen toiminnan tasosta (esim. Osgood [1916-1991] 1977; Slobin 1973; Bruner 1974). Roman Jakobson (1960) toki puhuu kielen ekspressiivisestä funktiosta, mutta vain ”valmiin kielen” poeettisena ominaisuutena.

Helpoimmin ymmärrettävissä saattoivatkin olla juuri ne kielen merkit, jotka viittasivat suoraan johonkin luonnon ilmiöön, matkien siis esimerkiksi luonnon tai eläinten ääniä. Näiltä ajoilta suomen kieleen on jäänyt ikään kuin muistomerkiksi ns. *onomatopoeettiset* (ääntä jäljittelevät) *deskriptiiviset* (kuvailevat) sanat, joista Kari E. Turunen (2003) kirjoittaa seuraavasti:

”Tunnettua on suomen kielen, ja yleensäkin fennougristen kielten, onomatopoeettisuus. Niin sanottuja deskriptiivisanoja on runsaasti. Tällaisia ovat esimerkiksi risahtaa, rävähtää, räsähtää, rämähtää, surahtaa, kahahtaa, vingahtaa, välähtää, vilkkua, pongahtaa ja pulputtaa. Tällaisten aistimuksia, erityisesti kuulo- ja näköaistimuksia jäljitteleviä sanoja on todella ällistyttävän runsaasti verrattuna esimerkiksi indoeurooppalaisiin kieliin.”

Samaan sarjaan kuuluu suomensukuisten kielten äännesymboliikka (musisoivat äänteet), joka nousi tutkimuksessa mielenkiinnon kohteeksi vasta viime vuosina. Esimerkiksi äänteet

A: *avara, avanto, aukeaa, avautuu, aukio, aapa, aava, aho, aukko, jne., taikka*

K: kova (unk. 'kemény'), *kivi* (unk. 'köve-'), *kulma*, *kipittää*, *köpöttelee*, *kopsahtaa*, jne.

L: lirisee, *loiskii*, *loiskahtee*, *liukuu*, *luisuu*, *lainehtii*, *laine*, *läiskähtää*, *lätäkkö*, *lähde*, *lähtee*, *lurahtaa*, *laske(ttele)e*, *leijailee*, *lentää*, *leija*, *liehuu*, *luikertelee*, *leimuaa*, jne.

P: puhkeaa, *puhki*, *puhaltaa*, *puhuu*, *paukkuu*, *poksahtaa*, *pamahtaa*, *pulputtaa*, *pursuaa*, *piipittää*, *puuska*, *puuskahtaa*, *puuskainen* jne.

Ö: hölmö, *hölkykölkyn*, *hölynpölyn*, *yök*, *ökisee*, *jököttää*, *nököttää*, *ötökkä*, *öllöttää*, *örisee* jne.

Unkarin kielessä puolestaan sanat, joissa on

k.r., *g.r.*, kaikki ovat yhteydessä ympyrän kanssa: *kör* (ympyrä), *görget* (vierittää), *kerít* (ympäroidä, saartaa), *karéj* (pyöreä leipäpala), *gurít* (vierittää),

vrt. suom. *kieri*, *kieriä*, *kiertää*, *kerä*, *keriä*, *kuori*, *kuorittaa*, *körö*, *kaari*, *käärö*, *karistaa*, *kaartaa*, jne.³

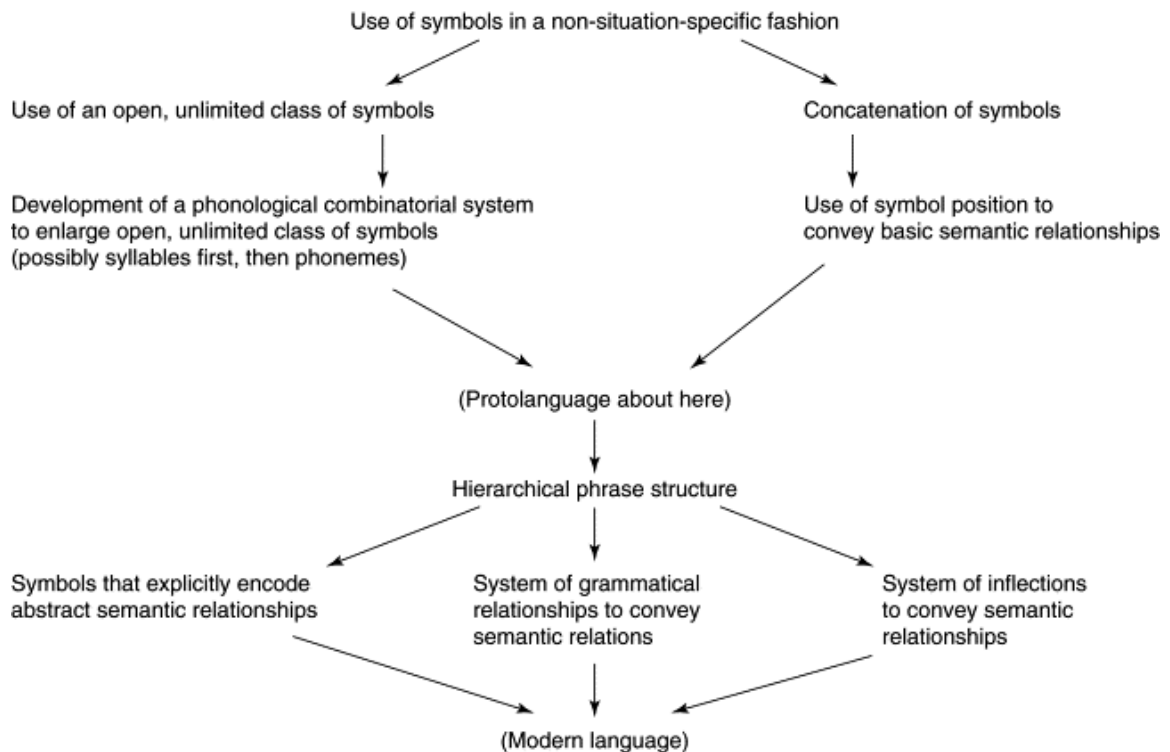
Kielellisten merkkien eriydyttyä ja tarkennuttua toisen ymmärtäminen vaati yhä vähemmän "tunnepitoisuutta", mikä mahdollisti tunteen ja älyllisen toiminnan jonkinlaisen erottumisen. Näin siirryttiin vaiheeseen, jossa tunteen ja älyn (sekä tahdon) tasolla tapahtuvat eri kommunikaatiotyypit alkoivat erottua toisistaan. Tämän jatkumon tuloksena oli kielellisten merkkijärjestelmien, kielten synty. Mitä kehittyneemmäksi ja eriytyneemmäksi merkkijärjestelmä ja kielellinen kommunikaatio muuttuivat, sitä vähemmän tunnepitoisuutta (kuten kiljuntaa tai huudahduksia) tarvittiin viestiä välittäviin merkkeihin. Siinä missä apinat joutuvat turvautumaan varoituksissaan meluisiin hätähuutoihin (joissa siis ei erotu vielä "musiikki" ja "kieli", tunteen ja älyn taso), pystyvät ihmiset viestittämään minkä tahansa asian toisilleen pelkän kielen avulla. Ihmisen ei siis tarvitse vahvistaa viestiään ääntään korottamalla, vaan vaarastakin on mahdollista ilmoittaa toiselle täysin rauhassa, esimerkiksi: "*Kas! Kyy!*". Nykyään voimme jo niinkin tarkkaan jäsenneltynä todeta vain, että: "*Varo, tule tätä kautta, sillä siellä saattaa luikerrella käärmeitä!*". Vailla tunnelatausta olevat huudahdussymbolit muovautuivat vuosituhsien aikana hyvin hitaasti puheeksi, kielellisiksi merkeiksi, ja muodostivat vielä myöhemmin hyvin hitaasti kielellisen merkkijärjestelmän, joka koostuu pelkistetyistä sanottuna sanakirjasta ja kieliopillisista säännöistä. Kielitaidon kehittyminen on tehnyt normaalioloissa muinaisihmisen käyttämät suuret tunnepurkaukset tarpeettomaksi.

Mainittakoon, että se ei kuitenkaan tarkoita, että kieli ei käytä enää musiikillisia elementtejä, että siltä esimerkiksi puhenuotit olisivat loppuneet. Kuuluisasta teatteriohjaaja Konstantin Stanislavskista (1863-1938) kerrotaan, että teatterikoulun pääsykokeissa hän pyysi kokelaan sanoa jokin yksinkertainen indikatiivilause

³ esimerkit G. K., Kari E. Turunen (1948-2020) 2003, Péter Simoncsics (s. 1946) 2006, Gábor Czákó (1942) 2008. Ilmiötä tutkiva tieteenhaara on juuritutkimus.

neljälläkymmenellä eri tavalla. Vastaavanlaista harrasti *No niin*-videoissaan koomikko Ismo Leikkola (s. 1979).

Ray Jackendoffin (s. 1945) kaava ihmiskielen mahdollisista kehitysvaiheista:



Jackendoff, 1999⁴

Kielellisen kommunikaation eriydyttyä vahvoja tunneviestejä välittävistä ääntelyistä myös musiikillinen kommunikaatio lähti kehityksessään omille teilleen. Kuten ylempänä viitattiin, tunnelatausta sisältävä kommunikaatio (huudahdukset, hyräilyt, soittimen kaltaisten esineiden rytmitykset, jne.) saattoi muuttua musiikilliseksi symbolijärjestelmäksi. Tämän ehtona oli – kuten kielellisen merkkijärjestelmän syntymisellekin – yhteisiä tuntemuksia kaipaava empatiakykyinen vuorovaikutuskumppani, jolle oli mahdollista jäsenellä tuntemuksiaan musiikillisten symbolien avulla.

Kuten aiemmin todettiin, saattoi kieleen jäädä kehityksen saatossa joitain musiikin elementtejä. Samoin on kuitenkin havaittavissa, että myös musiikista on löydettävissä erilaisia signaalelementtejä tai pelkkiä signaaleja (merkkejä). Musiikillinen merkki voi esimerkiksi olla karjankutsuntahuuto, yleisellä paikalla käytettävä kuulutussignaali tai varattua linjaa symboloiva äänimerkki kännykässä. Tämän kaltaiset musiikilliset merkit tai efektit eivät saa kuulijaansa odottamaan erityistä taiteellista suoritusta tai elämystä. Olemukseltaan ne lähentelevät ennemminkin kielen merkkejä; niiden tarkoituksena on välittää jokin sisällöllinen viesti kuulijalleen.

⁴ Vastaavanlaista kaavaa musiikista ei ole tehty vielä.

Laina Vistimäki, 1975

$\text{♩} = 280, \text{♩} = 140, e^2$

Tu-ku tu-ku tu-ku tu-ku tu-ku tu-ku lam-pa-hi-a,

tu-ku tu-ku tu-ku tu-ku lam-pi-a, lam-pi-a,

tu-lu-kaas tän-ne, lam-pi tu-ku tu-ku tu-kuu.

Ala-Könni 1976, 415

Irja Kuoppala, 1975

$\text{♩} = 95, g^1$

Si-pu lem-mi-ä ko-ti-a,

sip-pan sip-pan si-uu.

Ala-Könni 1976, 412

Lähes samaan luokkaan voidaan laskea kuuluvaksi myös nykyään usein urheilutapahtumien lomassa soiva musiikki, jonka tehtävänä on nostattaa ihmisjoukon tunteita, mutta jotka ovat kuitenkin vailla taiteellisia pyrkimyksiä tai tuntemuksia. Näistä kukaan ei yritäkään hakea taiteellista nautintoa tai elämystä, vaan niiden käytötarkoitus on ennemminkin välineellinen.

Mainittakoon kevennykseksi, että urheilupelien lomassa soitettava musiikki saattaa jopa haitata yleisön mahdollisuuksia virittäytyä aitojen tuntemuksiensa mukaisesti kannustamaan joukkueita. Mielestäni esimerkiksi Suomen jääkiekkjoukkueelle tämä maksoi kullan muutama vuosi sitten kotiareenallaan Ruotsia vastaan. Ruotsin tekemän maalin jälkeisen tauon aikana soitettu aggressiivinen musiikki saattoi estää Suomen joukon kannattajia toipumasta saadusta maalista, voidakseen ruveta omien tuntemuksiensa kautta kannustamaan omiaan uudistunein voimin. Ruotsi voitti ottelun.

Kuten sanottu, musiikilliset symbolit ja symbolien järjestelmä syntyvät siinä vaiheessa, kun toisella osapuolella on halua puhutella tunteidensa avulla toista, joka voidaan tulkita halukkaaksi niitä kuulemaan. Tämä on se vaihe, jolloin yksinkertaisista, usein vain deiktisistä merkeistä voi alkaa syntyä symboleja ja niistä

symbolien järjestelmä: musiikillinen ”kielioppi”. Tämä luo alun musiikkitaiteen synnylle, ja kyseisen symbolijärjestelmän tunteminen tekee sävellystyön ja musiikinkuuntelun mahdolliseksi.

Mainittakoon, että ihmiskunnan musiikillisen kommunikaation kehityksessä oma vaiheensa ovat muinaiskulttuurien niin sanotut rituaaliset⁵ laulut (soitot), joita muinaisihmiset harrastivat uskonnollisten toimenpiteidensä yhteydessä. Osa tutkijoista on sitä mieltä, että nämäkin sävelmät ovat taiteellisia tuotoksia, osa taas ei. Yhteisöpsykologiselta kannalta katsottuna niitä ei voida luetella kiistatta taiteellisiksi johtuen siitä, että ne eivät suuntaudu ainakaan pääasiallisesti ”yleisölle” eli kommunikaatioprosessin toiselle osapuolelle. Esimerkiksi, kun Veljo Tormiksen (1931-2017) teoksen *Kalevalan XVII. runon*, Zoltán Kodály'n *Hajnóvesztőn*, Juha Holman (s. 1960) *Löylyloitsun* tai Pekka Kostiaisen (s. 1944) sarjan *Pakkasen luku* kansanlaulukokoelmista otetut loitsusävelmät ovat siis ”vain” rituaalisia sävelmiä, kun taas näiden säveltäjien näistä loitsuista konserttiyleisölle tarkoitettut teokset ovat jo kuitenkin taidetta.

Tällaisen symbolijärjestelmän muodostaa esimerkiksi meidän suomalaisten ns. kalevalamittainen sävelkulttuuri, jolla on oma ”kielioppinsa” (kuten näiden sävelmien tri-, tetra- ja pentakordisuus, tai 2+3/4, 5/8 ja 3+6/8 ym. tahtilajit, sekuntilopukkeet, sekä prosodian tarkat ominaisuudet). Sama koskee suomalaisten riimillisten kansanlaulujen maailmaa. Symbolijärjestelmän olemassaoloa on helpointa todistaa rikkomalla sen musiikillisen maailman sääntöjä. Kalevalamittaista tekstiä ei voida laulaa saamelaisella joikusävelmällä;

Säveltäjät, jotka eivät ole sisäistäneet tarpeeksi hyvin käyttämäänsä sävelkieltä, tekevät usein pahoja virheitä tai rikkovat tietämättään tiettyjä sääntöjä, mikä tekee taidenautinnon mahdottomaksi.

Mainittakoon, että eri tyylikausista (kuten keskiaika tai renessanssi) puhuttaessa, viitataan aina sen ajan symbolijärjestelmän sääntöjä noudattavaan musiikkiin. Voitaisiinkin kysyä: Osaako tällä tavalla syntynyt musiikillinen symbolijärjestelmä enää ”puhua”?

Sanotaan, että musiikki alkaa siitä, mihin sanat loppuvat (ks. alempana). Tällä tarkoitetaan tietysti, että tunteiden maailma ulottuu sanojakin syvemmälle. Joskus musiikki kuitenkin puhuttelee yleisöään yllättävän avoimestikin, melkein kuin merkkien tasolla; esimerkiksi kuuluisassa Henry Purcellin 1659-1695) oopperassa *Dido ja Aeneas*, kuuluisan Didon aarian kromaattinen ostitano (nuottiesimerkki alempana) kertoo mitä selkeimmin kipeästä toivottomuudesta. Suomalaisten riimillisten kansanlaulujen maailmassa eteläpohjalaiset puolestaan kehittivät oman murre-symbolijärjestelmän, jossa *fi*-sävel (joka sen toisoinnoissa muualla Suomea on *fa*) kielii ”selväsanaisesti” uhmasta ja ehkä jopa häijyydestä. Aiheesta voidaan lukea lisää Nicolaus Harnoncourtin ([1929–2016] 1982) kirjasta *Puhuva musiikki* (Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis).

Tässä yhteydessä voidaan myös kysyä, ovatko viihteen ja varsinkaan rockin, käyttämät erilaiset kuuntelijaa frustroivat efektit (yhtäjaksoisen voimakas volyyymi,

⁵ Kansantieteilijöiden ja kansanmusiikintutkijoiden ilmaisu (ks. liite Lükö)

frustroiva rytmi, yhä enenevässä määrin pelkiksi rytmeiksi muuttuvat melodiapätkät jne.) teoreettisesti katsottuna musiikillisia symboleja. Mikä on merkki ja puhe, mikä on symboli ja taide?

Arthur Schopenhauer (1788–1860) toteaakin musiikkiestetiikkaa koskevissa kirjoituksissaan, että sen jälkeen, kun tekijöille alettiin maksaa taiteesta, efektien määrä eri musiikkiteoksissa kasvoi rajusti (Schopenhauer 1918/1919).

Yllä esittämäni luonnos musiikin kehittymisestä on yhtäpitävä musiikkiantropologien ja aivotutkijoiden uusimpien tutkimuksien kanssa, joiden mukaan musiikillinen tai tarkemmin musiikillisia elementtejä sisältävä kommunikaatio on ihmiskunnassa kieltäkin vanhempi taito (Leisiö 2012).

2 TAITEEN SYNTY YLEISEN TAIDETEORIAN (synkronisesta) NÄKÖKULMASTA

Ennen kun tutkitaan itse musiikkitaidetta, on tärkeää selventää, mitä taide yleensä on. Tässä osiossa nojaututaan pääasiassa kaunokirjallisuustutkimukseen. Syynä tähän on se, että monet asiat saattavat jäädä huomiotta silloin, kun syvennytään heti pelkästään musiikkitaiteeseen. Tämä johtuu musiikin ”sanattomuudesta”, joka tutkittaessa ”sanallista” taidetta eli kaunokirjallisuutta ei aiheuta ongelmia. Käytäntö saattaa tuoda mukanaan jonkin verran toistoja, mutta antaa jatkotutkimuksellemme vankemman pohjan. Ajatuksena on istuttaa kirjallisuudesta saadut ja taiteeseen yleisesti pätevät tulokset musiikkitaiteeseen.

2.1 Taide yhteisöpsykologisena tapahtumana

Taidetta – kuten mitä tahansa aihetta – on mahdollista käsitellä monesta eri näkökulmasta. Aikaisemmat, lähinnä länsieurooppalaiset taideteoriat keskittyivät

- 1) taiteilijaan ja
- 2) tämän suorituksiin eli hänen luomiinsa teoksiin.

Tavallisimmin taiteilija nähtiin nerona, joka asetettiin toisten ihmisten yläpuolelle. Hänen teoksensa puolestaan olivat neron luomistyön tuottoa. Saksan kieli ilmaisee tämän omalla, abstraktilla, absolutisoivalla tavallaan: *der Künstler*. Se antaa sanomattakin ymmärtää, että taiteilija on yksin, itsekseen olemassa oleva yksilö. Sama pätee tietysti hänen teokseensakin (*das Kunstwerk*) G. W. F. Hegelin (1770–1831) sanoin:

”-- klassisen taiteen sisäinen sisältö on itsessään vapaa individualiteetti --”, ja vähän tuonnempana: ”Klassinen taide, mikäli sen sisältö ja muoto on vapaa, voi syntyä ainoastaan itsensä kanssa selvillä olevan hengen vapaudesta.” (Hegel 1974, 205.)

Tätä samaa ajattelutapaa kuvailee hyvin myös August Strindbergin (1849–1912) *Ars poetica*:

”-- jos olet runoilija tai taiteilija, sinun on elättävä luokkien ja säätyjen ulkopuolella, mutta ammattiveljiesi etuja vaalien, oikeutta etsien ja geniustasi seuraten. Runoilijasinulla on oikeus leikitellä ajatuksilla, kokeilla näkökantoja ja mielipiteitä, mutta sitoutumatta mihinkään, sillä vapaus on runoilijan elämänilma. -- aihe, jota käsittelet, määrää itse muotonsa eivätkä vapaat taiteet siedä mitään lakeja, vaan laativat itse omat lakinsa --.” (Strindberg 2006, 278.)

Nämä ajatukset eivät kenties ole vääriä, mutta ainakin puutteellisia. Jos Strindbergin ajatus olisi sellaisenaan totta, se tarkoittaisi, että kulttuurihistorian pitäisi ”tuottaa” hyviä taiteilijoita ”tasaiseen tahtiin”. Miten olisi selitettävissä se tosiasia, että tietyt kaudet, esimerkiksi kiehuvat historialliset vaiheet, ”tuottavat” kuitenkin huomattavasti enemmän taiteilijoita ja merkittäviä teoksia, kuin toiset. Esimerkkinä voidaan mainita Suomen kulttuurihistorian loistokausi, 1900-luvun vaihe (esim. Jean

Sibelius [1865–1957], Akseli Gallen-Kallela [1865–1931], Eino Leino [1878–1926] ja Helene Schjerfbeck [1862–1946] jne.).

Suomensukuisten kansojen (kieli)filosofia ja taideteoria tarjoaa taiteen synnylle ja olemassaololle toisenlaisia selityksiä.

Väinö Linnan (1920–1992) pienoisoromaanin, *Päämäärä*, päähenkilö Valte Mäkinen sanoo omalta osaltaan niin, että absoluuttia (kuten myös mainitsemamme *der Künstler*) ei ole olemassa: ”Meidän on turhaa hakea ihmisestä ehdottomuutta”, elämä ”on sitä, minä sen me pidämme. Ehdottomuutta ei ole sen suhteen”. (Linna 2000, 159–161.)

Lisättäköön tähän jo tässä vaiheessa, että kun indoeurooppalaisia kieliä puhuvat puoliskomme puhuvat absoluuttisesta käsitteestä *die Welt*, me jotka ”tiedämme”, että absoluuttia ei ole, ilmaisemme senkin kahta puoliskoa rinnastettuna: *maa-ilma* tai unkarin kielellä *világ* (maailma), joka tarkoittaa sanan mukaisesti pimeyden vastakohtaa, valoa (lisää alempana).

Nykyaikaiset yhteisöpsykologiset tarkastelutavat – ja varsin suomensukuisten kansojen tutkijat ja ajattelijat – ovat edellisten lisäksi huomanneet, että nero ei ole ”noin vain” itsekseen olemassa oleva ”absoluutti” eli nero. Taiteilija tarvitsee kieliopin termein sanottuna toista persoonaa eli toista osapuolta: kuuntelijaa ja yleisöä. Ilman yleisöä hänessä ei synny halua jäsenellä tuntemuksiaan. Ilman toista osapuolta ei synny taidetta, saati symbolijärjestelmä. Äsken mainitun Suomen loistokauden ”kiehuva ilmapiiri” tarkoittaa myös yleisöä, jonka odotukset taidetta kohtaan olivat korkealla eikä ainoastaan vain taiteilijoita.

Teoksen sisältö ja muotokaan ei ole vapaa. Runoilijalla ei ole oikeutta olla ”sitoutumatta mihinkään”.

Vaikka periaatteessa näin olisikin, on olennaista pohtia, voiko sitoutumattomuudesta syntyä ylipäänsä merkittävää korkeatasoista taidetta. Missä määrin esimerkiksi selkeästi taiteen sääntöjä rikkovaa nykytaidetta voidaan pitää taiteena?

Kaikkia taiteen muotoja ja sisältöjä, sekä taiteellisen symbolijärjestelmän syntyä säätelee aina taiteen vastaanottaja, yleisö, joka kantaa mukanaan tietämystä, tahtomaailmaa, tunteita, ajanhenkeä sekä kiinnostusta, ja jolla on odotuksia.

Taide voidaan kunakin ajanhetkenä erottaa jostain arkisesta vain taideteorian avulla (Danto [1924–2013] 2016, 382). Taideteos sanan luokittelevassa merkityksessä on jotain, mikä on asetettu ehdolle arvostamisen kohteeksi jonkun taidemaailman puolesta toimivan henkilön tai henkilöiden toimesta (Dickie [1926–2020] 1981, 86). Tämän lisäksi taiteen toisen osapuolen, yleisön, on oltava sinä ajanhetkenä valmis vastaanottamaan kyseinen teos taiteena (Danto 2016, 382).

Taiteen vastavuoroisuus on ollut suomensukuisten kansojen filosofien havaittavissa jo kauan sitten, ja se onkin siirtynyt osaksi näiden kansojen ajattelutapaa ja kieltä vuosituhansien saatossa valmiiksi kiteytyneenä. Kieltemme mukaan me ihmiset emme yksiksemme ole ehjiä kokonaisuuksia. Suomalais-ugrilaista kieltä puhuvat ihmiset tarvitsevat kahta puoliskoa voidakseen olla kokonaisuus:

puolisoni, vastapuoli, sotivat puolet, asiapuoli, sisarpuoli, äitipuoli, hyökkäävä puoli, puolustautuva puoli jne.

Samoin myös unkarin kielellä:

unk. *fél* (puoli): *feleségem* (vaimoni), *ellenfelem* (viholliseni), *háborús felek* (sodan osapuolet), *ügyfelem* (asiakkaani), *szívemnek fele* (sydämeni puoli, rakkaani) jne.

Kuten näkyy, sotaakaan ei ole ilman *osapuolia*. Samoin voidaan sanoa taiteesta: taidetta ei synny ilman kahta *osapuolta*. Suomalaisten vuorolaulun laulajatkin ovat vanhoilta nimityksiltään ”*päämies*” ja ”*puoltajat*” (ks. s. 21-22).

Unkarilainen Gábor Lükő tutki taiteen olemusta yhteisöpsykologisesta näkökulmasta, joka saattaa antaa kaikista näkökulmista laajimman käsityksen:

”Taide on ihmisen puheen kaltainen ilmaisukeino: se puhuu aina jollekin tai joillekin. Aktiivinen puoli, puhuja ja taiteilija, ottavat aina huomioon kuulijakunnan, yleisön, ja yrittävät herättää ja tyydyttää sen kiinnostuksen. Passiivinen puoli, kuulija ja taiteesta nauttija, taas vaatii aktiiviselta puolelta puhuttelua, taideteosta, ja saa kiinnostuksellaan hänet puhumaan, kannustaa häntä luomiseen. Puhe ja taide ovat kahden osapuolen suhtautumista tällä tavoin. Kumpikaan puoli ei ole kuviteltavissa ilman toista, mutta ei myöskään sekoitettavissa toiseen.” (Lükő 1983, 1–29.)

Taiteilija ilman yleisöä, vaikka olisikin mukaansatempaavien tunteidensa vallassa, ei pysty purkamaan hänessä elävää, mutta vielä käärityssä muodossa (”miellemöykkynä”) olevaa kulttuurikuva. Tässä mielessä, kuten eräs kirjailija sanoo: *jokainen lukija/kuuntelija on samalla teoksen tekijä.*

”Merkistä tulee symboli silloin, jos aktiivinen osapuoli, viittaaja, puhuja, ei voi suhtautua kumppaneihinsa kylmästi, välinpitämättömästi, ja jos hän on tiedotettavasta asiastaan kyllin kiihdyksissä, hyvin iloinen tai hyvin murheellinen. Tavanomaiset merkit, kielen, puheen sanat,⁶ eivät pysty välittämään tunnetta passiiviselle osapuolelle, joka - kuten useimmat ihmiset - on välinpitämätön muiden asioita kohtaan. («Ympärillä kylmiä ja kuuroja ihmisiä» - runoilija Endre Ady valitti.) Mutta ihmisessä pulppuaa kiihtymys.” ”-- taiteilijan työ” - Lükő (1983) jatkaa - *”on tuskallisen katkeraa, vaikka se olisi miten ihastuttavaa tahansa. Hänen täytyy kaataa ihmisiä erottava muuri, jota taiteilijan puolelta on vahvistanut ylpeys ja toivottomuus.*

Yleisön puolelta taas sitä on kasvattanut välinpitämättömyys ja juorunhaluisuus. Tähän muuriin voi murtaa raon vain se, joka uskaltaa uskoa, että toisellakin puolella on samanlaisia ihmisiä kuin hän itse. Että «jokainen ihminen on ylhäisyys» (Ady). Että tuo toinenkin puhuisi, mutta hän ei vain uskalla puhutella tai ei löydä sopivia sanoja. Että tuotan hänellekin aivan yhtä suuren ilon kuin itselleni, jos katkaisen hiljaisuuden. Mutta itse minun on melkein piilouduttava, ettei toinen muuttuisi heti

⁶ ”Tavanomaisten” eli aikaisemmin jo kelvollisiksi/konventionaalisiksi muuttuneiden merkien/klisheidien soveltumattomuudesta luoda taidetta Karácsony 1941 In: Kádár 1993 s. 62.

välinpitämättömäksi. Odottaahan valmiina kielellinen kaava: «Jokaisella on omat harminsä. Mitä minua kiinnostaa toisen huoli ja murhe?»

Taiteilija siis ottaa naamion [aiheen]: hän kätkeytyy symbolien taakse. Mutta kuitenkin hän aina antaa itsensä, puhuu aina vilpittömästi, ja tämä tuntuu hänen äänessään, näkyy hänen työssään. Sillä siitä säteilee sellainen rakkaus toista ihmistä, yleisöä kohtaan, jolla ihminen voi rakastaa vain itseään” Nimittäin: ”«Minä» on kaikkien näiden kuvien todellinen merkitys, mutta nyt ei enää vain taiteilija ole tämä «minä», vaan jokainen ihminen, Ihminen. Ja ensisijaisesti sinä, joka ihaillet niitä. Tunnet, että olen tehnyt ne sinulle, koska rakastan sinua, mutta en pyyteettömästi, vaan «tahtoisin olla rakastettu»” (Ady). En kätkeydy symbolien taakse pettääkseen sinua, vaan etsin todellisinta olemustani, ihmisyyttäni, jotta olisin ystävyytesi arvoinen. Näissä monenlaisissa hahmoissa [milloin mitään ja mistäkin missä roolissa laulelen] en yritä ilmaista pelkästään itseäni, vaan myös sinua. Oletan sinusta, että sinussakin asuu sama sielu, ja koska tiedän, että sekin on ollut hahmoton tähän asti ja etsinyt turhaan omaa muotoaan. Nyt, tässä minun teoksessani saa hahmon myös sinun todellisin «minä»-si, siksi se ilahduttaa sinua. Ja tämä tyydyttää minua sen vuoksi, että työni on onnistunut, minun on onnistunut näyttää itseni.” (Lükö 1983, 1–29.)

Taide syntyy nimittäin silloin, kun yleisön joukosta löytyy ainakin yksi, joka tunnistaa esitetystä teoksesta itseään. Lev (Leo) Tolstoi kirjoittaa tästä samasta aiheesta teoksessaan (1898)⁷ *Mitä taide on?* seuraavasti:

Taiteen aiheuttaman taiteellisen ”tuntemuksen tärkein piirre on, että vastaanottaja samaistuu taiteilijaan siinä määrin, että hänestä tuntuu, ettei hänen vastaanottamaansa teosta ole luonut joku toinen, vaan hän itse, ja että kaikki mitä siinä on, on täsmälleen samaa, mitä hän itsekkin oli aikonut sanoa jo kauan sitten. Oikea taiteellinen teos saa aikaan, että vastaanottajan maailmassa vastaanottajan ja taiteilijan väliset erot katoavat, eivätkä oikeastaan vain hänen ja taiteilijan väliset erot, vain vastaanottajan ja kenen tahansa teoksen vastaanottaneen välillä olevat erot. Taiteen tärkein vetovoima ja ominaisuus kiteytyvät juuri siinä, että kun yksilö tällä tavalla sulautuu toiseen henkilöön, silloin tämä kyseinen henkilö pääsee vapaaksi eristäytyneisyydestään muihin ihmisiin nähden ja pääsee irti omasta yksinäisyydestään.

Suomalais-ugrilaisittain sanottuna: puoliskonsa kanssa muodostaa uuden yhteyden, kokonaisuuden. Samalla tavoin rakastavaiset puolet muodostavat yhden kokonaisuuden J. H. Erkon (1849–1906) runossa *Merellä*:

Syvästi meri huokaa,
sen rinta kuohuaa.
Mut rauhallisna
valoa vuodattaa.

Min’ olen meri, minä
levoton aaltainen.
taivas Sin’ olet taivahani,
valoisa, rauhainen.

”Kun ihminen kohtaa tämän tuntemuksen – jatkaa Tolstoi (1898) – eli sen, että «häntä tartuttaa» sama henkinen tila, jossa itse taiteen luojakin on teoksen luomisprosessissa ollut, ja kun hän tuntee sulautuvansa toisiin ihmisiin, tätä henkistä

⁷ suomeksi Tolstoi 2000

tilaa aiheuttava ilmiö on taide. Mikäli «tartuntaa» ei ole tapahtunut, mikäli vastaanottaja ei ole sulautunut luojan henkilöllisyyteen tai hänen teokseensa, ei taide ole ollut siellä läsnä.” (Tolstoi 1898.)

Uusimmat aivotutkimukset tukevat lähestymistapaa, jonka mukaan ihmisten henkinen toiminta ei ole yksilön suoritus. Näin ollen tämä koskee myös taidetta. Helsingin yliopiston Teknillisen korkeakoulun Kylmälaboratorion aivotutkimusyksikön johtaja, akateemikko Riitta Hari (s. 1948) sanoo luennossaan *Ovatko ajatukset aivoissamme?* hiukan varovaiselta kuulostavalla tavalla näin: *”Itse asiassa monissa parisuhteissa – ja tietysti kiinteissä työyhteisöissä – ajattelu on selkeästi jaettu yksilöiden kesken.”* (Hari 2006.)

Neuroantropologi Merlin Donald (s. 1939) tulee samaan johtopäätökseen vuonna 2001 kulttuuria kokonaisuutena ajatellen: *„Kulttuuri ei ole aivo-laatikossa, vaan sen ulkopuolella. Kulttuuri jakaa kognitiivista toimintaa monissa aivoissa, ja hallitsee näiden jäsenten ajattelua. (...) Kulttuuri muovaa meidän mieltämme, kuten kuvaamataiteilija patsastaan.”* (Donald 2001, 149 ja 300)

Näin ajattelivat jo ajat sitten meidän muinaisaikojen esi-isämmeekin. *Päämies* ja hänen puoliskonsa, *puoltaja* yhdessä *kasvaessa* voivat tehdä taidetta:

Veli kulta, veikkoseni,
 kaunis kasvinkumppalini!
Lähe nyt kanssa laulamahan,
saa kera sanelemahan
yhtehen yhyttyämme,
kahta'alta käytyämme!
Harvoin yhtehen yhymme,
saamme toinen toisihimme
 näillä raukoilla rajoilla,
 poloisilla Pohjan mailla.
Lyökämme käsi kätehen,
sormet sormien lomahan,
lauloaksemme hyviä,
parahia pannaksemme,
 kuulla noien kultaisien,
 tietä mielitehtoisien,
 nuorisossa nousevassa,
 kansassa kasuavassa:
 noita saamia sanoja,
 virsiä virittämiä
 vyöltä vanhan Väinämöisen,
 alta ahjon Ilmarisen,
 päästä kalvan Kaukomielen,
 Joukahaisen jousen tiestä,
 Pohjan peltojen periltä,
 Kalevalan kankahilta.

(Kalevalan Ensimmäinen runo)

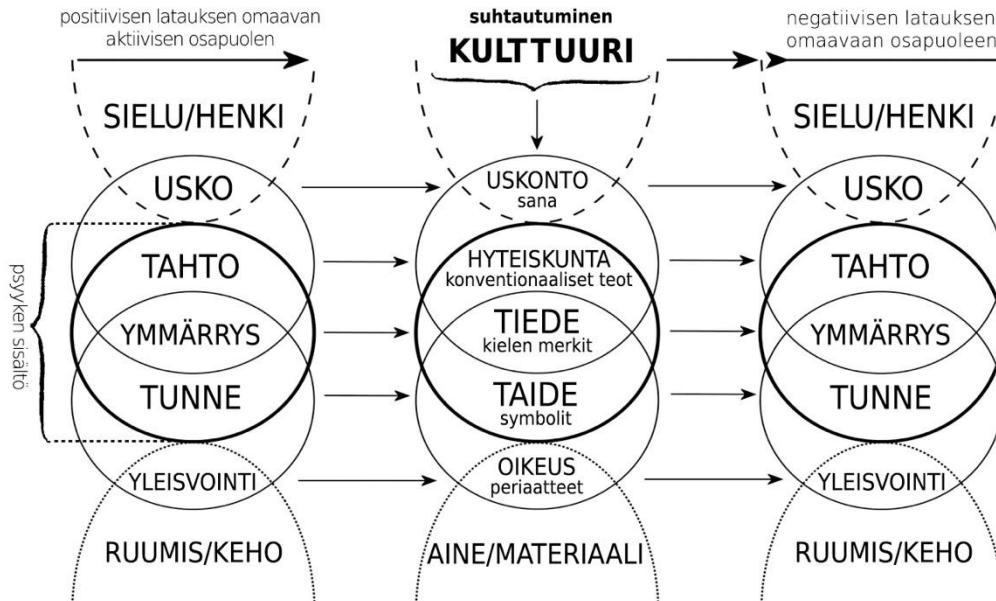
H. G. Porthanin (1739-1804) (1984) mukaan kalevalaisen vuorolaulun esittäjien aikaisemmat nimitykset eivät siis olleet esilaulaja ja kuoro vaan: *päämies* ja *puoltajat* (vrt. ylempänä eritelty suomensukuisia kieliä puhuvien käsitys ”puoliskoista”).⁸ Runosta käy ilmi, että laulajat olivat siitakin selvillä, että heidän taiteensa ei ole pelkkää omaa neroutta, eikä edes heidän kahden puoliskonsa, vaan se tulee myös ammoisista ajoista, ”*alta ahjon Ilmarisen*”. Ilman edesmenneiden sukupolvien kokemuksia, tunteuksia, ja niiden kiteyttämää symbolijärjestelmää (”*saamia sanoja*”) ei voi syntyä myöskään taidetta (vrt. kuvio 2-3).

2.2 Taiteen sija kulttuurissa ja ihmisen elämässä

Mitä on kulttuuri? Tämän työn yhteydessä ei ole tarpeen käydä läpi kyseisen käsitteen kulttuurihistoriallista kehitystä. Riittänee, jos toteamme, että kulttuuri on eri ihmisyyhteisöjen kehittämä keino⁹ selviytyä hengissä sukupolvesta toiseen. Näin syntyneet eri kulttuurit ovat kukin eräänlainen omalaatuinen kuvaus (deskriptio) ja käsitys kyseistä ihmisyyhteisöä ympäröivästä maailmasta. Se tarkoittaa sitä, että jokainen kulttuuri vangitsee todellisuuden eri muotoisena ja eri rakenteissa.

Miten tämä tapahtuu käytännössä? Karácsony (1993) ja Lükö (1994) vievät kulttuuriteoriansa edellä mainittua tutkijaa, Haria paljon pidemmälle. Heidän mukaansa yksilö – eli suomalais-ugrilaisittain ”puolikas” ihminen – ei voi itsenäisesti muodostaa kulttuuria; yksilöllä ei voi olla omaa oikeusjärjestelmää, taidetta (symbolijärjestelmä), tiedettä (kielen merkkijärjestelmä), yhteiskuntaa (oikeus-, tapakulttuuria) eikä uskontoa. Kulttuurin olemusta Lükö (1994) esittää seuraavassa kuviossa (kuvio 1):

⁸ Uudemmat nimitykset: *eessälaulaja-jälessälaulaja* tai vuosisadanvaiheen kansanlaulujen kerääjien nimitykset: *esilaulaja-kuoro*. Launis (1884-1959) 1904, 49 ja in: Kallio 2012 vrt. Arnold Gehlenin (1904-1976) teoria (1940), jonka mukaan kulttuuri on ihmisen itselleen kehittämä (jo turvallinen) ”toinen (toisasteinen) luonto”.



KUVIO 1. Kulttuurin olemus (Lükö 1994).

Kuvio on - kuten tähän asti esitetystä käynee ilmi - yksinkertaistettu ja teoreettinen, sillä siitä ei tule esiin esimerkiksi osapuolten välistä vastavuoroisuutta. Lisäksi kuviossa yksilöiden väliset suhteet rajoittuvat vain tässä ajanhetkessä tapahtuvaan kahden ihmisen väliseen tilanteeseen.

Lükön (1994) kuvio erottaa ihmisen viisi henkistä tilaa, joista vain kaksi - usko ja yleisvointi - ovat läheisessä kosketuksessa sieluumme. Vuorovaikutustilanne voi johtaa viiteen erilaiseen lopputulemaan riippuen siitä, mihin henkiseen tilaan (tunne-, äly- tai tahtopohjaiseen) näiden kahden yksilön välinen kohtaaminen painottuu; tunnetäyteinen suhtautuminen vuorovaikutustilanteessa voi johtaa taiteen, älyllinen tilanne kielen tai tieteen, ja tahdonalainen yhteiskunnallisten tapojen syntymiseen. Nämä käyvät ilmi kuvion keskiosista. Kulttuuri – suomalais-ugrilaisittain – on siis ihmisten välisissä kohtaamisissa esiintyvien suhtautumistapojen kautta ihmisten kollektiiviseen mieleen pysyväksi muodostuneiden (oikeudellisten, tieteellisten, taiteellisten, yhteiskunnallisten ja uskonnollisten) muotojen järjestelmä, joka aktivoituu ja muovautuu jatkuvasti uudelleen ihmisten ollessa yhteydessä toisiinsa. Taide (mukaan lukien tietysti musiikkitaide) on siis se osa kulttuuria, joka voi syntyä ihmisten suhtautuessa toisiinsa pääasiallisesti tunteen tasolla. Taide syntyy ihmisten halusta välittää (suomalais-ugrilaisittain sanottuna) puoliskoilleen objektiivisten havaintojensa sijasta sitä, millä tavoin asia koskettaa heidän sisintään.

Kuviossa 1 erottuu selkeästi tunteellinen, älyllinen ja tahdonalainen toiminta. Ernst Cassirerin ([1874–1945] 1979)¹⁰ mukaan älyllisen toiminnan merkkijärjestelmää käyttävän ”tieteen päämääränä on löytää maailman käsitteellinen syvyys, ymmärtää asioiden syyt. Ilmiöt pyritään jäljentämään niiden ensimmäisiin syihin ja yleisiin lakeihin ja periaatteisiin. Tärkeää on yhdenmukaisuus.” Karácsonyin (1993) teoriassa yhdenmukaisuutta vastaa termi *konventionaalisuus*. Taiteessakin on kyse

¹⁰ In: Vuorinen 1997, 117–118

”olevasta totuudesta” (Martin Heidegger [1889–1976] 1995, 61). Sen päämääränä on myös totuuden etsiminen, löytäminen ja paljastaminen. Taiteelle virittäytynyt ihminen ei kuitenkaan suhtaudu aiheeseensa eikä puoliskoonsa älyllisesti, aihetta käsitteellistäen, vaan tunteellisesti ja kokonaisvaltaisesti jättäen itsensä intuitioidensa ”vietäväksi”. Tärkeintä ei ole niinkään itse aihe, vaan se, että miten suhtautua siihen.

Taide ”kykenee viittaamaan todellisuuteen kokonaisuutena ja ilmaisemaan ja aktivoimaan ihmisen suhteen maailmaan.” (Mukaržovský 1977)¹¹ Tunteisiin perustuvan toiminnan symbolijärjestelmää käyttävän ”taiteen päämääränä on paljastaa maailman havaittava syvyys, tajuta esineiden ja asioiden muodot. Taiteessa tempaudutaan mukaan ilmiöiden runsauteen ja vaihtelevuuteen.” (Cassirer 1979)¹²

Kommunikaatioteorian kannalta ihminen, jolta puuttuu kyky tempautua mukaan taiteeseen, ja joka suhtautuu sen symbolijärjestelmään samalla tavoin kuin tieteen merkkijärjestelmään, ei kykene ymmärtämään taiteeseen kätkeytyvää symboliikkaa laulun sanoiksi puettuna: *Mie laulan meret mesiksi, meren hiekat hernehiksi, meren vaahet voipytyiksi.*

Béla Hamvas ([1897–1968] 1964–1966) sanoo taiteen sisällöstä seuraavasti:

”Taide välittää luonnon yläpuolella olevia voimia. Se ei ole jäljittelemistä [kuten Platon /427–347 eaa./ ja muut kreikkalaiset filosofit sen ajattelivat], vaan (meidän) aineellista/fyysistä maailmaa korkeamman järjestyksen toteutuminen (realisointi).” (Avataan alempana.)

Ranskalaisen fenomenologisen koulukunnan filosofi Maurice Merleau-Ponty ([1908–1961] 1964) pukee asian runollisempaan muotoon kirjoittaessaan maalaustaiteesta esseessään *L’œil et l’esprit* (= Silmä ja henki) maalaustaiteesta selittää asiaa runollisemmin:

”Silmä näkee maailman, ja (sen lisäksi) sen, mikä maailmasta puuttuu voidakseen (se) olla maalaus/taulu; ja (sen,) mikä maalauksesta puuttuu, voidakseen olla oma itsensä; ja näkee värin paletissa, jota maalaus on odottamassa; ja kun se on valmis, näkee maalausta, joka antaa vastauksia näille puutteellisuuksille; ja näkee toisten maalauksia, eli toisia puutteellisuuksiin antamia vastauksia.”

Merleau-Ponty (1964) siteeraa esseessään myös taidekriitikko Joachim Gasquet (1873–1921):

”Se mitä yritän tulkita, on paljon salaperäisempää; se sykkyyroityy itse olemassaolon ytimeen, aistimuksien ja koskemattomien tuntojen lähteisiin.”

Hamvas (1964–1966) jatkaa taideteorioiden historiasta, taiteen olemuksesta ja sisällöstä seuraavasti:

”(Charles) Baudelaire (1821–1867) ja (Édouard) Manet (1832–1883) olivat aikalaisia. He saivat aikaan ensimmäiset häväistysjuttunsakin samoihin aikoihin,

¹¹ In: Vuorinen 1997, 123

¹² In: Vuorinen 1997, 117–118

jolloin he alkoivat määritellä maalauksia seuraavasti: «(tasa)pinta, joita värit peittävät (tietyissä) säännöllisessä järjestyksessä».

Tämä määritelmä oli sodanjulistusta. Akademia oli raivoissaan. Kävi ilmi, että maalaustaide ei vaadi enää oikeuksia asioiden jäljittelijänä. (Aikaisemmalle) kreikkalaisista lähtien käytössä olleelle periaatteelle, jonka mukaan taide on luonnon jäljittelemistä, (nämä) taitelijat ravistivat päätään (= kielsivät sen). Prerafaeliitit väittivät, että me ihmiset emme ota mallia ihmisenä olemisemme järjestämiseksi niin sanotusta todellisuudesta, vaan taiteesta (muusojen maailmanjärjestyksestä); ja mitä korkea-arvoisempaa meidän olemassaolomme on, sitä enemmän (otamme mallia taiteesta). **Taide välittää luonnon yläpuolella olevia voimia. Se ei ole jäljittelemistä** [kuten Platon ja muut kreikkalaiset filosofit ajattelivat], **vaan (meidän) aineellista maailmaamme korkeamman järjestyksen toteutumista (realisointi).** Runo on sellaisten lauseiden (virikkeiden) sommittelua, jotka palauttavat mieleen absoluuttista logosta. Runo on se, joka käyttää sanoja niiden oikeassa merkityksessään. Eikä tämä päde vain nykypäiviimme, vaan se on aina ollut näin. Baudelairesta ja Manetista on kulunut yli sata vuotta. Sen jälkeen luotu teoria opettaa meille, että **taiteen alkuaskel on se, kun joku astuu yli vaistojen ja (into)himojen.** «(Jos) hänellä ei ole (enää) minkäänlaisia yhteyksiä sen kanssa, jota sanotaan todellisuudeksi». Taide läpivalaisee todellisuuden, järjestelee sen ja nostaa sen ylös. Millä se nostaa? Inspiraation avulla. Mikä on inspiraatio? **Se on yhteyttä niihin todellisuuden yläpuolella oleviin olentoihin, joita orfinen kreikkalaisuus nimesi Muusoiksi. Muusa välittää meille korkeimman tason olemassaolon voimat.**” (Hamvas 1964–66)

Hänen tekstissään erottuu myös hyvin selkeästi kolme tekijää: taiteilija, symbolijärjestelmä ja yleisö.

2.3 Taiteen osapuolet ja tekijät

2.3.1 Taiteilijasta yleisesti

Taiteilija on aktiivinen osapuoli, joka on ainakin jossain määrin kiihottuneessa mielentilassa. Hän pursuaa tuntemuksia, joihin ei osaa suhtautua kylmänrauhallisesti. Taiteilija kokee niin paljon voimakkaita elämyksiä, ettei voi rauhallisesti kohta kohdalta jäsenellä hänessä eläviä kuvia tavallisen kielen (siis merkkijärjestelmän) avulla. Hänellä on tarve ilmaista kaikki heti ja yhdellä kertaa sellaisella tavalla tai sellaisessa muodossa, jossa kukaan muu ei ole sitä ennen häntä vielä ilmaissut.

Kreikkalaiset filosofitkin panivat merkille taiteilijan raivoisan mielentilan huomauttaen, että taiteen tekemisen aikana hänen järkensä on hiipunut: *”Sokrates: He puhuvat totta. Runoilija on hauras olento, siivekäs ja pyhä, eikä pysty luomaan, ennenkuin saa jumalallisen innoituksen ja menettää järkensä ja ymmärryksensä. Niin kauan kuin se on tallella, kukaan ei pysty runoilemaan eikä toimimaan oraakkelinä.”* (Platon 534 a-e: *Ion*)

Taiteilija elää elämäänsä tavallista ihmistä intensiivisemmin (ks. Elg & Kádár 2001, 224–228), ainakin inspiroituneessa tilassaan. Tässä mielentilassa taiteilijalle on tärkeintä, että hän pystyy näyttämään itsensä muille. Filosofi ja runoilija Endre Ady – itsekin taiteilija – kirjoittaa aiheesta näin:

En jälkeläinen, esi-isä,
en sukua, en tuttavakaan
ma ole kellekään,
ma ole kellekään.

Vaan, voi, en osaa tähän jäädä,
tahdon näkymällä näkyä,
tulla huomatuksi,
tulla huomatuksi.

Olen kuin ihmiset: ylevyys,
kaukaisuus, salaisuus, outous,
painajaismainen valo,
painajaismainen valo.

Siksi itsekidutus, runo:
Tahtoisin olla rakastettu
olla jonkun oma,
olla jonkun oma.

Ady (1909): *Szeretném, ha
szeretnének*

Sinikka Pohjolan käännös

Ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä runoilija kuvaa tuntemuksiaan yksinäisyydestä: hän ei ole kenellekään sukua. Samalla hän kuitenkin tuo esille kaipaustaan ”*olla jonkun oma*”, ja runoilee siis:

Sadasti uskollinen uskollisuus,

Teeskentelyleikki, sataan kertaan lukittu salaisuus
sankari, oltuani jälleen hetken viisas taas
seison vajonneena, suoraan sanoen pulassa.
Juonia, luolia, kuoppia, verhoja,
ryteikköjä, naamioita, auttakaa minua.

Joka sadassa hahmossa sadasti on ollut vapaa,
ja pukunut joka kasvoilleen eri ulkokuoren,
eläköön ja pettäköön salaisuuteen kadonneena,
sillä hän on ketä tahansa muuta enemmän ja rikkaampi,
sillä vain kerjäläinen on yksi ja peittelemätön.

Loistakaa, erehdyttävät silmät,
makea, valheellinen hunaja, vierivät kauniit sanat,
tipahdelkaa kirjavina, laskelmoiden, rohkeasti.
Että olisin jokaiselle muulle aina eri,
vaihdellen vapaa, rengastamaton, saavuttamaton.

Että pettäisin itseni omilla sanoillani,
iloisen pääni pohtisin puhki, mikä on olemukseni,
ja sadassa muodossa käyköön sataan riitaan
sieluni, olemukseni, tämä moninainen hahmoton,
satoine uskollisuuksineen ainoa uskollinen maan päällä.

Ady (1912): *Száz hűségű hűség*
Eija Kukkuraisten käännös

Minä, naamioleikin, sadasti suljetun
salaisuuden sankarin vauhdikas viisas
olen taas vaipunut sanottavan tuskaan.

Juonet, luolastot, kuopat, tiheiköt,
verhot ja naamiot auttakaa minua!

Eläköön ja pettäköön salaan kadonneena,
joka on jo sadassa hahmossa ollut vapaa
ja ottanut joka kasvolleen uuden naamion,
sillä hän on enemmän ja rikkaampi muita,
sillä vain kerjäläinen on peittelemätön.

Loistakaa, te erehdyttävät silmät,
valheen metenä vyöryvät kauniit sanat,
valukaa kirjona, laskelmoiden, rohkeasti.
Kaikille muille olisin aina toinen,
vaihtuvasti vapaa, sormukseton poikamies.

Pettäisinkö itseäni omilla sanoillani,
vaivaisin päätäni olemassaolon huolilla?
Tunkeudu mukaan sataan riitaan sieluni,
muodoton olemukseni sadassa hahmossa,
sadasti uskollinen ja ainut uskollinen maailmassa!
Sinikka Pohjolan käännös samasta runosta

Kenties Sigmund Freudin ([1856-1939] 1966, 214–223) seuraavat ajatukset taiteilijasta auttavat ymmärtämään runoilijaa:

”Voimme sallia itsellemme toteamuksen, että vain tyydyttämätön ihminen haaveilee (uneksii), onnellinen ei koskaan. -- Haaveilija piilottaa muiden edestä omia haaveilujaan huolellisesti, sillä hän tuntee, että hänellä on siihen syy. Tähän voin vielä lisätä, että vaikka haaveilija kertoisikin haaveistaan, tällainen (sielunsa) avautuminen ei aiheuttaisi meille mitään iloa. Nämä fantasiakuvat, mikäli tulevat tietouteemme, ovat inhottavia, mutta vähintäänkin ne jättävät meidät kylmiksi.”
Äsken siteeratun Adyn sanoin kuvattuna: *”Ympärillä kylmiä ja kuuroja ihmisiä”.*

”Mutta jos runoilija kertoo meille” - jatkaa Freud - ”leikkii meille leikkejään, joita me mielellämme selitämme haaveiluiksi, silloin me tunnemme syvää, monesta lähteestä virtaavaa ihanuutta. Se, että miten runoilija pystyy tämän tekemään, on hänen omimpia salaisuuksiaan; voittaa inhottava, joka varmasti viittaa minän ja toisen ihmisen välillä oleviin aitauksiin, (siis voittaa inhottava) on tekniikka, tosiasiallisesti ars poetica. -- runoilija lievittää uneksimisen egoismia (muodon)muutoksilla ja verhoilulla, ja lahjoo meitä pelkällä formaalisella, eli esteettisellä ilolla. Hän tekee sen käsittelemällä fantasiaansa. Tätä ilonsaantia, jonka hän antaa meille mahdollistaakseen syvimpien psyykkisten lähteiden vapauttamisen ihanuutta, (siis tämä ilonsaanti) sanotaan viekoittelemisen anniksi.”

Taiteen hetki on läsnä myös arkielämässämme. Joskus me tavallisetkin ihmiset voimme joutua tilanteeseen, jossa tapahtuu jotain yllättävää. Tällaisissa tilanteissa ihmisellä on ylipääsemätön tarve, ei niinkään ilmaista tapahtunutta, vaan sitä kuinka tapahtuma on häntä kosketanut, kuinka hän siihen suhtautuu ja kuinka hänen ainutlaatuiselle minälleen on tämän ainutlaatuisen tapahtuman myötä käynyt. Tällöin kylmiä, tapahtumaa koskevia faktoja tärkeämmäksi tulee näyttää toisille ihmisille,

kuka tilanteeseen joutunut ”minä” on.¹³ Tällaisissa tilanteissa puheemme voi muuttua (kauno)kirjallisuudeksi. Kieleemme alkaa ilmaantua symboleja ja vertauskuvia, useimmiten sananparsien muodossa. Näissä hetkissä voimme itse muuttua taiteilijoiksi, mikäli löydämme oikeat ilmaisut. Ehtona on, että tunnemme kieleemme perin pohjin. Silloin voimme käyttää kielikuvia, symbolikieltä:

”Tuppurainen tappuraisen takkoomiehenä” (Koivisto);
 ”Laulajathan ne tuloo kukole pojatiik” (Pälkjärvi);
 ”Laulamal tuloo, viheltäi männöö” (Heinjoki);
 ”Ei pidä mennä merta edemmäs kalaan”;
 ”Ei tyhjä säkki pystyssä pysy”;
 ”Hän oli sille, kuin sula vaha”;
 ”Hullu huiluhun puhalttaa, miälipuoli avaamen reikähän”,
 ”Sinne laulu menee, mihkä kaiku vie” (Virrat) jne.¹⁴

Tunteet voivat kuitenkin jäädä ilmaisematta siihen tarvittavan kielellisen tai empaattisen kyvyn puuttuessa. Haluttomuus tai kyvyttömyys jäsenellä ja ilmaista tunteitaan voi johtaa niiden purkautumiseen esimerkiksi kiroilemalla. Oikea taiteilija sen sijaan hallitsee kielen niin hyvin, että hän pystyy ilmaisemaan itseään. Aina tämä ei kuitenkaan ole edes taiteilijalle helppoa; Väinämöisenkin oli mentävä Vipuseen, sillä vasta sieltä löytyivät kaivatut ”sanat”. Unkarilaisen kansanlaulun säkkipillinsoittaja taas joutuu suorastaan helvetillisiin kidutuksiin tullakseen oikeaksi soittajaksi:



Unkarilainen kansanlaulu
 Tanja Elgin käännös¹⁵

Johannes Linnankoski (1869–1913) kirjoittaa taiteilijan ominaisuuksista *Vähässä Katekismuksessa* seuraavan luettelon:

Kiihotin:

1. Yksinäisyys, köyhyys --
2. Sisäisen luomisen tarve --
6. Kaivan aina yhtä kyynärää syvemmälle kuin muut.

Peruskivet:

7. Fantasia, syvä tunne
8. Inspiratsionin tuli --

¹³ Juontaja tai kriitikko on usein valitettavan vähän tietoinen tästä.

¹⁴ Laukkanen – Hakamies 2017

¹⁵ ”Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni, ott kell annak megtanulni, hogyan kell a dudát fűjni.” ”Joka tahtoo oppia soittamaan säkkipilliä, sen pitää lähteä helvettiin, siellä hänen tulee oppia, miten säkkipilliä soitetaan.”

- 12. Oman verisen rintansa sanaksi naulaaminen --
- 14. Uutta, rohkeata, omintakeista!
- 15. Pois varovaisuus! --
- 20. Alkuperäisyys
- 21. Uutta ja samalla ikivanhaa, --
- 23. Ei kylmiä *neron* näytteitä, vaan lämmintä elämää,
raivota poeettisesti, --

Saattaa olla mielenkiintoista tarkastella Johannes Linnankosken vielä 1900-luvun alussa Vähässä katekismuksessaan taiteilijan ominaisuuksista esittämää luetteloa nykysilmin: vielä tähän historian aikaan sekä taideteorian että yleisesti vallitsevan käsityksen mukaan taiteilijaa pidettiin *nerona*. Linnankoski jo kieltää ”neron näytteitä”, mutta hän ei kuitenkaan huomioi yleisön roolia taideprosessissa.

2.3.2 Taiteen tarvitsema symbolijärjestelmä ja teos

Taiteen syntyyn tarvitaan siis symbolijärjestelmä. Sekä taide että kieli syntyvät ihmisten halusta ja tarpeesta kertoa ajatuksistaan, tunteistaan, kokemuksistaan ja toivomuksistaan toiselle heistä välittävälle ihmiselle. Ilman tätä halua me ihmiset emme koskaan joutuisi jäsentämään meissä eläviä mielikuvia kieleksi tai taiteen symbolijärjestelmäksi. Toisin sanoen ei kieltä eikä taidettakaan voisi syntyä ilman toisen ihmisen halua kuulla puhujaa tai taitelijaa, mitä puhuttavaa ja sanottavaa puhujalla tai taiteilijalla on. Ero, kuten ylempänä nähtiin, on siinä, että taide on tunteellinen eli tuntemuksiin perustuvaa toimintaa ja kieli on älyllistä. Molemmissa tapauksissa välitämme tietoja itsestämme tai ympäröivästä maailmasta, mutta siinä missä tieteen tulkinta tai tavallisten tietojen välittäminen maailmasta on käsitteellinen, on taiteen taas intuitiivinen.

Kun tavallinen ihminen puhuu, hän käyttää kieltä, konventionaalista merkkijärjestelmää. Esimerkillä kerrottuna: Kun tukkimies katselee koskea ”asiallisesti” ammattimiehen silmin tai kun ihminen, joka lähtee koskelle kalaan, kertoo aikeestaan, hän puhuu koskesta tavallisin sanoin (järjen toiminta): ”*koski on jyrkkä*”, ”*koskea ei voi laskea*”, ”*Tällä kohtaa koskea on aina paljon kaloja*”, jne. Jos koskea katsoo inspiroitunut eli tunteisiinsa uppoutunut, Platonin sanoin ”*järjiltään pois oleva*” taiteilija, hän voi tunnistaa näkemässään itseänsä tai löytää näystä omia tuntemuksiaan, josta kertoa toisille. Mikäli hänellä on taiteilijan kykyjä, muuttuu hänen kielensä saman tien symbolijärjestelmäksi (vrt. Vuorinen 1997, 216):

Illalla kerran mielin murheisin"
mä kosken partahalla katselin,
kuink’ aallot, yhä uudet, voimakkaina
toistensa kanssa kilpailivat aina.

Eteenpäin käyvät lapset Vellamon,
eik’ estä heitä käsi kohtalon:
ei kadota se koskaan onneansa,
ken vangita ei anna sieluansa."

Niin voimakkaasti huminansa soi,
kuin vapahitten ääni yksin voi.
Riemuiten kulkivat he polkuansa,
ja sanat nää mä kuulin pauhussansa:

"Kuin me, te ihmislapset riemuitten
eteenpäin kulkisitte onnehen,
jos voimanne te kerran tuntisitte
ja kahlehitta käydä tohtisitte."

Kaarlo Kramsu (1855-1895): *Kosken partaalla*

Konventionaalisen kielen ja taiteen symbolikielen ero näkyy myös siinä, että kun kieli pyrkii objektiivisesti selittämään ja jäljittelemään tarkasteltavana olevaa todellisuutta, taide ei selittele, vaan huomaa (kuten runossa Kramsu) tai löytää kuvan, symbolin, joka kykenee välittämään todellisuuden, hänen tuntemuksensa kertaaheittolla vaikka vain yhden ainoan kuvan avulla, jonka taiteilija on ollut henkisesti valmis ottamaan vastaan jo pitkään. (Ks. Vuorinen 1997, 110.) Kramsu löytää runossaan kosken tarjoamassa kuvassa totuuden, jonka hän kokee pätevän paitsi häneen, Kramsuun, myös hänen aikaiseensa alistettuun suomalaisuuteen ja – (nimenomaan) tässä päästään kansallisesta kansainvälisyyteen – yleensä ottaen maapallon keneen tahansa ihmiseen, joka ei halua joutua alistetuksi. Näin ollen kuka tahansa maapallon ihminen voi samaistua Kramsun runon sanomiin. Symboli on universaalinen, mutta sen lähtökohta on kansallinen. Tässä mielessä Aki Kaurismäki osunee oikeaan sanoessaan, että

”vakavasti ottaen minä luulen, että täytyy olla äärimmäisen kansallinen ollakseen kansainvälinen – silloin elokuva ymmärretään Kiinan muurilla asti” (Pohjalainen, 26.5.2002).

Esimerkistä näkyy samalla se, että kansainvälistä – esimerkiksi neuvostoliittolaista – kieltä sen koommin kuin kansainvälistä taidettakaan ei välttämättä ole olemassakaan.

Sama taitaa päteä myös meilläpäin yleisesti kansainvälisenä pidettyyn populaarimusiikkiin. Esimerkiksi vaikkapa Thaimaan, Kreikan tai Suomen pop-musiikki ovat hyvinkin erilaisia. (Gronow 2002–2005.)

Sen sijaan onnistuessaan taideteos pyrkii oman yhteisönsä maailmasta ja symbolijärjestelmästä käsin löytämään universaaleja, mahdollisesti ketä tahansa koskettavia totuuksia. Tässä on taiteen niin paljon puhuttu kansainvälisyys. Kramsu lähtien omista maansa historiaan ja myytiin liittyvistä tuntemuksistaan löytää kosken antamasta kuvasta itselleen universaalisen merkityksen omaavan symbolin.

Miten päästään merkkijärjestelmästä symbolijärjestelmään, taiteeseen? Olkoon kyse runoilijasta tai säveltäjästä, oikeasta taiteilijasta tuntuu, että hän ja hänen elämyksensä ja jopa hänet maailmalle lahjoittanut yhteisö ovat ainutlaatuisia. Tästä johtuen hän pyrkii aina kertomaan jotain sellaista, mitä ennen häntä ei ole vielä (1) kukaan (2) missään muualla sanonut. (Karácsony 1993, 16.) Tämä on yksi syy siihen, että taiteilija joutuu painiskelemaan Väinämöisen (Vipusessa) ja säkkipillinsoittajan tavoin kulttuuriyhteisöltä saamansa merkkijärjestelmän kanssa. Kieli on konventionaalinen merkkijärjestelmä, joka käyttää sellaisia merkkejä (musiikissa esimerkiksi musiikillisia loppuun kulutettuja kaavoja ja kliseitä), jotka ovat jo aiemmin osoittautuneet käyttökelpoisiksi. Ne ovat siis konventionaalisia; kaikki ymmärtävät tai käsittävät ne samalla tavalla. Taiteilija kokee omien elämystensä olevan niin ainutlaatuisia ja ennennäkemättömiä, etteivät konventionaaliset merkit – arkikielellä sanottuna ”tavalliset sanat, sävelet, kliseet ja ilmaiset” – sovellu niiden ilmaisemiseen.

Tästä syystä hän painiskelee (musiikki)kielen merkkien, ilmaisujen ja sävelten kanssa, ja etsii niistä sen ainoan, joka voi vastata hänen ainutlaatuiseksi kokemaansa tunnemaailmaan. Tästä samasta syystä johtuu se oleellinen ero taiteen ja viihteen

välillä, että edellinen on jälkimmäistä aina intensiivisempää. Taiteilija hakee musiikkikielen syvyyksistä (vaikka Vipusesta saakka) sen ainoan ja oikean sanan (= sävelen). Tässä "hakuprosessissa" (musiikki)kielen merkki muuttuu symboliksi (vrt. Kramsun runo). Tällä tavalla löytynyt sävel tai ilmaisu sisältää merkkijärjestelmän jo tuttuun asiaan viittaavan merkityksen, mutta konventionaalinen merkitys säilyy vain hetken, jotta se voi symboliksi muuttumisen yhteydessä lentää mahdollisimman kauas alkuperäismerkitystä. Ruonilijan, Dezső Kosztolyányin (1885-1936) sanoin:

"Runous? Sanojen salaperäistä parittelua. Käsitteiden merkit irtaantuvat käsitteistä, joihin ne olivat syntyessään tarrautuneet, ja heräävät itsenäiseen eloon itsensä varten."

Sata vuotta myöhemmin Roman Ingarden ([1893–1970] 1976, 478) kirjoittaa näin:

"De estetiska värdekviteterna bildar snarare en sorts ljusskimmer, som omger de framställda företeelserna och som samtidigt – upplevt av oss i den estetiska njutningen – sveper in oss i en speciell atmosfär, invaggar oss i en stämning eller griper och hänför oss. Utgångspunkten för denna subjektiva resonans, som är det subjektiva korrelerat till den upplevda värdekvitetativa polyfonin, utgörs alltid av närvaron av något av det litterära konstverkets skikt, företrädesvis föremålsskiktet."

Taidetta eli symbolijärjestelmää ei ole olemassa ilman kieltä. Ensin tarvitaan kieli, josta voi muodostua symboli ja symbolijärjestelmä. Ilman toiselle osapuolellekin tuttua kieltä ja siitä kehittynyttä symbolijärjestelmää taiteilija ei pysty artikuloimaan elämyksiään toiselle tajuttavaan muotoon.

Taideaineiden opettajien onkin tärkeää tietää: mikään kieli, merkki- tai symbolijärjestelmä ei ole synnynnäinen. Jean Piaget:n (1896–1980) teoksien (esim. 1968) perusteella tiedämme, että lapsi pystyy itsekin luomaan merkkejä, symboleja, mutta häntä ympäröivä yhteisö ei tätä hyväksy (esim. suom. *"hyvempi"*). Lapsen on opittava häntä ympäröivien aikuisten kieli, symbolijärjestelmä ja tapakulttuuri tullakseen tässä mielessä yhteisönsä täysarvoiseksi jäseneksi – vaikkapa taiteilijaksikin, joka voi olla osallinen ja ammentaa edesmenneiden sukupolvien (taiteellisista) kokemuksista.

2.3.3 Yleisö – taiteen toinen osapuoli

Jotta taiteilijassa syntyisi halu jäsenellä omia tuntemuksiaan, tarvitaan toinen ihminen. Vain tällä tavoin hänen halunsa saada itsensä ymmärretyksi voi täyttyä. Taiteilija joutuu luomaan symboleja ja kokonaisen vertauskuvajärjestelmän (tyylin) pystyäkseen ilmaisemaan sisintään hänestä kiinnostuneelle toiselle osapuolelle. Onnistumisen kannalta kysymys on siitä, pystyykö taiteilija ilmaisemaan itseään niin, että toinen osapuoli ymmärtäisi häntä ja haluaisi samaistua hänen sanomaansa sekä sitäkin enemmän hänen tuntemuksiinsa.

Juuri tämän vuoksi onnistuminen on taiteilijalle elintärkeää, sillä menestys on todiste siitä, että taiteilija on onnistunut löytämään oikean vertauskuvan, symbolin, ja siinä piilevän universaalin merkityksen. Jos yleisö on solidaarinen taiteilijan luomaa

vertauskuvaa kohtaan, ja tunnistaa sitä kuunnellessaan tai lukiessaan itsensä, taiteilija on onnistunut. Tämä on taiteilijan perimmäinen tavoite. (Karácsony 1993, 19.)

”Pelkästään teoksen luominen ei ole runollista, yhtä runollista on myös teoksen vaaliminen, joskin omalla tavallaan. Sillä teos on teoksena todellinen vain, jos me tempaisemme itsemme irti tavanomaisista asioistamme ja siirrymme siihen, minkä teos avaa, saadaksemme siten itse olemuksemme pysähtymään totuudessa.” (Heidegger 1995, 78.)

Me suomensukuisten kansojen filosofit voimme lisätä, että tämä on se taiteen vastaanottamisprosessi, jota taiteilija tavoittelee. Ilman tätä toivonkipinää taiteilija ei ryhtyisi minkäänlaiseen luovaan työhön. Taideteoksen luomiseen osallistuu nimittäin myös sen vastaanottava osapuoli, eli yleisö.

Aina yleisökään ei silti puolla taitelijaa, vaikka tämä olisikin onnistunut löytämään oikean kuvan tai symbolin. Syynä voi olla esimerkiksi se, että yleisö ei ole juuri sillä hetkellä herkkä kyseiselle aiheelle, tai ei pidä taiteilijan ajatusmaailmasta tai tyylistä. Voi kuitenkin olla myös niin, että yleisöllä ei ole edellytyksiä taiteen ymmärtämiseen, jolloin he eivät ymmärrä kielen syvyyksiä ja taiteellisia symboleja. Taiteen ymmärtäminen pohjautuu aina jollain tasolla yleisön omiin elämäkokemuksiin, joiden kautta taidetta tulkitaan ja reflektoidaan. Tämän vuoksi taidekokemus voi jäädä vaille syvyyttä, mikäli yleisön oma kokemusmaailma tai kyky reflektointiin on pinnallista. (John Dewey [1859-1952] 1958, 38, 44.) Yleisöltä voi myös puuttua empaattinen kyky ja herkkyyys pystyä kuuntelemaan toista ihmistä. Tällöin ei synny taidetta (ks. Tolstoin lainaus tässä teoksessa s.13).

2.4 Epäonnistunut ja näennäinen taide

Taiteellinen onnistuminen voi olla kiinni yhdestä tai useammasta seuraavasta tekijästä: taiteilijasta, symbolijärjestelmästä ja yleisöstä.

- a) Ensinnäkin taiteen syntyminen voi estyä taiteilijan osalta, jos hän yleensä, mutta vähintään luomishetkellä ei elä elämäänsä tarpeeksi intensiivisesti tai jos hän ei ole tarpeeksi inspiroitunut. Tällöin hänellä ei siis ole mitään erityistä sanottavaa. Toisaalta myös sanottavaa pursuava taiteilija saattaa olla kykenemätön löytämään tuntemuksiaan parhaiten kuvaavia symboleja, mikäli hän ei tunne tai hallitse tarpeeksi hyvin taidelajinsa symbolijärjestelmää, tai jos hän ei jaksa huomioida yleisöä, jota varten jäsenellä sanottavaansa symboleiksi:

“Saat olla kiihkeä ja tulinen, mutta kiihkosi ja tulesi on valauduttava kiinteään, vakuuttavasti taiteelliseen muotoon, muuten se merkitsee vain sohimista. Harkinnan ja rauhan alta kuultava kiihkeys tekee voimakkaamman vaikutuksen kuin holtiton tunteittensa purkaminen.” (Mika Waltari [1908-1979] 1979.)

- b) Toiseksi ongelma voi ilmetä käytettävissä olevan merkki- tai symbolijärjestelmän kannalta. Nykyään ajatellaan yleisesti niin, että eri kielten välillä ei ole merkittävää eroa. Se pitäneeekin joltain osin paikkansa. Sen sijaan kielen ilmaisuvoima, monivivahteisuus riippuu hyvinkin paljon sitä puhuvasta kieliyhteisöstä. Jos yhteisö elää henkisesti ja esteettisesti intensiivistä ja vaativaa elämää, ja suurimmalta osalta

yhteisöä löytyy halua ilmaista sisintään tarkkaan ja vivahteikkaasti, kieleen (myös musiikilliseen kieleen) kehittyvät siihen tarvittavat sanat, ilmaisut ja muut kielelliset keinot. Jos taas yhteisö elää henkisesti vaatimatonta elämää, sen kieli tulee rappeutumaan, jolloin sen ilmaisuvoima ja -mahdollisuudet, sekä kielelliset keinot ilmaista syviä sielun sisältöjä häviävät pikkuhiljaa. Se antaa mahdollisuuden ilmaista vain pelkistetyimpiä ja karkeimpia sielun asioita.¹⁶ Täysin toinen asia onkin, voiko henkiseltä elämltä edes odottaa enempää vailla vivahteikasta kieltä.

- c) Kolmanneksi voi käydä tietysti niinkin, että vaikka kaikki olisikin muutoin kunnossa, kuuntelija ei elä elämäänsä tarpeeksi intensiivisesti ollakseen kiinnostunut toisesta ihmisestä tai taiteen käsittelemistä aiheista aidosti.

C. S. Lewis (1898–1963) (Risto Saarisen [s. 1959] 2004 mukaan) jakaa yleisön kahtia seuraavanlaisesti:

"Harvoi"-ksi ja "Moni"-ksi: "A pitää naistenlehdistä, B pitää Dantesta. Tämä kuulostaa siltä kuin kyse olisi samanlaisesta pitämisestä. --

- *jotkut* alkavat kiinnostua hyvästä kirjallisuudesta **enemmistön** mieltäessä lehtiin ja lyhytikäisiin romaaneihin --
enemmistö ei pitänyt kirjoistaan samalla tavalla kuin **vähemmistö** piti omistaan. --
- 1) **"Monet"** eivät koskaan lue mitään kirjaa kahteen kertaan. --
"Harvat" taas saattavat lukea saman kirjan kymmenen -- kertaa elämänsä aikana.
- 2) **"Monet"**, vaikka *jotkut* heistä saattavat lukea paljonkin, eivät varaa erityistä aikaa lukemiselle. --
- **"Harvat"** taas suorastaan etsivät vapaa-aikaa ja hiljaisuutta keskittyäkseen lukemiseen.
- 3) **"Harvoille"** lukeminen on vaikuttava kokemus. Luettuaan kirjan heistä tulee jotain, mitä he eivät olleet aikaisemmin. Merkkejä mistään tällaisesta ei näy
- **"Monien"** keskuudessa: luettuaan kirjan heille ei näytä tapahtuneen juuri mitään.
- 4) **"Harvoille"** heidän lukemansa kirjat painuvat mieleen. He muistelevat suosikkikatkelmiaan ja säkeitään, kohtaukset ja henkilöt muodostavat heille kuvaston, jolla he tulkitsevat omia kokemuksiaan --
"Monet" harvoin puhuvat lukemisistaan tai edes ajattelevat kirjoja.
- 5) -- **"Harvoille"** taide on oleellinen osa hyvinvointiaan,
"Monille" marginaalista toimintaa."

Kelvottoman yleisön edessä taiteilijat suorastaan kärsivät tai piiloutuvat:

Suurisilmäinen nuorukainen, niin monen toiveen kiduttama, vartioi laumaa ja suuntasi kuululle Unkarin pustalle.	Hän ajatteli kauneutta, kuolemaa, viiniä ja naista. Pyhä laulaja hän olisi muualla maailmassa ollut.
--	---

Iltaruskot ja kangastukset vangitsivat hänen sielunsa,	Mutta kun hän katseli näitä rähjäisiä tollottajia,
---	---

¹⁶ Kuuluisimpia aiheeseen liittyviä tutkimuksia taitavat olla sosiolingvistin Basil Bernsteinin (1924–2000) tutkielmat; esimerkiksi 1971, 1975, 1998.

vaan laumakansat söivät kukan, hän hautasi heti laulunsa,
jota hän kasvatti mielessään. kiroili taikka vihelteli.

Ady: *Hortobágyin runoilija*
Sinikka Pohjolan käännös

Toisaalta joskus jonkun tietyn runoilijan sanoma, maailmankatsomus tai eetos eivät vain yksinkertaisesti kiinnosta yksittäistä kuuntelijaa.

Toisinaan taas taiteen välittyminen saattaa jäädä kiinni ”yhteisen kielen” puuttumisesta, jos yleisö ei esimerkiksi ole omaksunut taiteilijan käyttämää symbolijärjestelmää. Objektiivis-luonteisille (ks. alempana) unkarilaisille kuuntelijoille ei vaikkapa avaudu helposti italialaisten subjektiivinen oopperamusiikki. Läheinen tai sukulainen saatetaan mieltää taiteellisesti kyvykkääksi laulajaksi tai soittajaksi, mutta Frédéric Chopinin (1810-1849) musiikki ei vieraudessaan miellytä korvaa. Musiikkikulttuurit ovat siis erilaisia. Tätä kuvaa myös hyvin Veljo Tormiskin eestiläisen laulukulttuurin äänenmuodostustapaa vaativien teostensa esitysohjeeksi kirjoitettu: ”*ei Bel Canto!*”. (Tämä on nimittäin toisen musiikkikulttuurin esitystapa.)

Kohdassa *b* esitettyihin merkki- ja symbolijärjestelmää koskeviin tekijöihin on vielä lisättävä, että yksittäisten kansojen historiassa on ollut toisinaan aikoja, jotka ovat kielen- ja symbolijärjestelmien, sekä tietysti myös taiteen synnyn kannalta muita aikoja otollisempia. Nämä ajat ilmenevät yleensä kansan kannalta kohtalokkaina hetkinä, esimerkiksi suurten odotusten tai katastrofien yhteydessä. Tästä hyvä esimerkki on vaikkapa muinaiskreikan historiassa kohtalokkaaksi osoittautunut Peloponnesoksen sota (e. Kr. 431–406), jonka aikana vaikuttivat mm. Platon, Euripides (e. Kr. 486–406) ja Sofokles (e. Kr. 495–406).¹⁷ Vastaavanlaisen esimerkin tarjoavat Unkarin kuningaskunnan hajottaminen 1900-luvun alussa sen ajan säveltäjiin (Zoltán Kodály ja Béla Bartók), sekä Suomen historiassa itsenäistymisen aikakausi 1809–1917, jonka taiteilijoihin kuuluvat mm. Aleksis Kivi (1834–1872), Minna Canth (1844–1897), Toivo Kuula (1883–1918), Eino Leino (1878–1926) sekä Jean Sibelius. Kyseessä on siis kansojen kannalta merkittäviä aikoja, jolloin jännittävät hetket saivat mielet kuohumaan epävarman tulevaisuuden, ideologisten ja aatteellisten virtausten, sekä pelon ja toivon vuorottelun myötä. Tällaiset hetket ovat kulttuurin kehityksen kulta-aikoja, lopputulemasta huolimatta.

2.5 Taide ja viihde, sekä massaviihde, kitsch ja muut taiteenkaltaiset ilmiöt

Olemme jo erottaneet taiteen tieteestä ja arkipuheen runollisesta sellaisesta. Riippumatta siitä, harrastetaanko vain taidetta vai muutakin kuin taidetta (kuten viihdettä), taiteilijan (kuoron johtajan ja kuorolaisen) lienee hyvä tietää siitäkin, mikä ei ole taidetta. Ennen kaikkea on hyvä osata tehdä ero taiteen ja viihteen välillä. Erottelu on sikäli vaikeaa, että viihde voi nostattaa vastaanottajassaan sellaisia tuntemuksia, jotka voivat olla hyvin lähellä taiteen synnyttämiä tuntemuksia. Eron tekeminen muuttuu tätäkin haasteellisemmaksi, jos taide nähdään ensisijaisesti jonain

¹⁷ mm. J. Trubeckoj (1863–1920) teoksessa *Elämän tarkoitus*, kappaleessa *Katastrofaaliset kaudet ja viimeiset päivät* 1988.

kauniina ja vastaanottajan aistimuksia hyväilevänä. Taide, kuten ylempänä on tuotu esiin, ennen kaikkea avartaa maailmaa ja etsii totuutta. Oikea taiteilija ei välitä siitä, mielletäänkö jokin aihe rumana. Modest Mussorgski (1839–1881) ei valehtelee *Baba Jagasta* (Näyttelykuvat), vaan kertoo peittelemättömästi, että se on kahdellakin tavalla ruma ja pelottava (vrt. kyseisen teoksen kaksi osiota).

Hullu soitin: itkee ja hirnuu. Pääni suhina, silmäni kyynel
 Ken lie viinitön – noutaa voi ... Pidot piehtaroivien halujen –
 Tämä musta flyygeli aina soi! Tämä flyygeli soittaa kaiken sen!
 Sitä sokea soittaja raastaa, Sydän hullu sen taipuu mahtiin,
 Elämästä sen sävel haastaa – Sydänvereni vuotaa tahtiin
 Tämä musta flyygeli aina soi ... Tämän mustan flyygelin sävelten ...
 Ady: *Musta flyygeli*
 Toivo Lyyän käännös

Minna Canth (1886) sanoi: *"Ja juuri 'valokuvia' on kirjailijan esiintuominen. Ellei valokuva miellytä, korjattakoon elämä toisenlaiseksi."* Mielihyvä johtuu totuuden löytämisestä sekä havainnosta, että maailmamme ja siinä me ihmiset olemme jotain äärettömän rikasta: *"On monia ihmeellisiä asioita eikä mitään ihmistä ihmeellisempää"* (Sofokles)¹⁸.

Kuten ylempänä kuvattiin, taide ja taideteos välittävät taiteesta kiinnostuneelle yleisölle kiihtyneessä mielentilassa olevan taiteilijan esteettisesti intensiivisiä elämyksiä. Näiden ilmaisemiseen tarvitaan symbolikieltä. Taiteilijan luoma symboli *"kykenee viittaamaan todellisuuteen kokonaisuutena ja ilmaisemaan ja aktivoimaan ihmisen suhteen maailmaan"* (Jan Mukaržovský [1891-1975] 1977).¹⁹ Tämä kokonaisuuteen viittaava symboli, taideteos, on aina monitulkintainen.

Toisin kuin taideteos, viihde ei aina eikä välttämättä *"viittaa todellisuuteen"*, eikä se välttämättä *"aktivoi ihmisen suhdetta maailmaan"*. Tavallinen puhe tai viihde eivät ole monitulkintaisia. Ne kertovat havainnoista useimmiten suhteellisen asiallisesti ja ymmärrettävästi konventionaalisen merkkijärjestelmän avulla. John Deweyn (1958, 38, 41) mukaan yksi syy siihen, että taide saavuttaa vain harvemmin suuren massayleisön suosiota onkin se, että kokemuksena taide vaatii aina reflektointia ja sisäistämistä, jotka voivat joskus olla sisäisesti kivuliaitakin prosesseja.

Konventionaalisen merkin ja symbolin välistä eroa voidaan havainnollistaa myös kansansadun ja massaviihteen hirviöiden avulla. Kansansaduissa esiintyvä *syöjätär* tai *lohikäärme* ovat vähintäänkin satojen vuosien aikaan kansan muistissa kiteytyneitä olentoja, jotka symboloivat tiettyä monitulkintaista, mutta kuitenkin vahvasti *"todellisuuteen viittaavaa"* ilmiötä: pahuus, epäoikeudenmukaisuus, toisen onnen vieminen, arvoista piittaamattomuus tai hyvyyden vihollisuus. Kaikissa mahdollisissa tulkinnoissa yhteinen piirre on aina kielteinen sävy. Massaviihteen *murhaaja* taas ei ole muuta kuin pelkkä murhaaja sanan alkuperäisessä, yhdessä ainoassa ja konventionaalisisessa merkityksessä. Sen on ilmestytävä television

¹⁸ H. K. Riikonen [s. 1948] (2009) toteaa antiikin ihmisen itsetuntemusta ja itseymmärrystä käsittelevässä

luvussa, että kreikan *deinos* tarkoittaa paitsi ihmeellistä ja taitavaa, myös kauheaa ja hirveää.

¹⁹ In: Vuorinen 1997, 123

ruutuun tietyllä tavalla, esimerkiksi erilaisten efektien avulla, temmatakseen katsojan mukaan pelon ilmapiiriin (Neil Postman [1931-2003] 1987). Veri on verta. Sen sijaan, kun ”oikeassa” sadussa lohikäärmeeltä isketään päät poikki, kukaan ei edes ajattele verta tai viimeisiään sätkivää ruumista. Samoin myös lapsi, joka ymmärtää varsin hyvin kyseen olevan symbolikielestä (ja ymmärtää myös hyvin eron leikin ja todellisuuden välillä), osaa olla ajattelematta konventionaalista merkitystä ja keskittyy tapahtumien symboliseen merkitykseen: paha on vihdoinkin voitettu.²⁰

Etsiessään ainutlaatuista totuutta taiteilija tahtomattaankin aina muuttaa tai kehittää aikakautensa taidekieltä, symbolijärjestelmää, sillä hän ei kelpuuta edeltävien taiteilijoiden jo onnistuneiksi osoittautuneita symboleja. Hän mieltää ne jo kertaalleen käyttökelpoisiksi osoittautuneina ja näin ollen konventionaalisina, ja kehittää siksi niiden tilalle uudenlaisia symboleita. Tämän seurauksena taiteen kieli kehittyy ja muuttuu jatkuvasti.

Myös tämä piirre erottaa taiteen ja viihteen toisistaan; siinä missä taiteen eri lajien symbolikieli on jatkuvasti muutoksenalainen, pysyy viihdelajien käyttämä sävelkieli suhteellisen staattisena. Nykyään viihdealan teollistumisen myötä voimme sitä vastoin jopa havaita sen käyttämän kommunikaatiojärjestelmän yksinkertaistumista yleistajuisuuden saavuttamisen toivossa.

Toisinaan taitelija saattaa kuitenkin edetä vallitsevan symbolijärjestelmän ulkopuolelle jopa liian nopeassa tahdissa. Tällöin kuvitelma ”huippumodernin” taiteen luomisesta voikin ajaa sen irralliseksi sekä aiemmista taiteista että todellisuudesta. Tuloksena on, että yleisö ei ehdi mukaan uudistumiseen, eikä näin ollen pysty samaistumaan kyseiseen taiteeseen. (Ks. luku 2.3.3.)

Cassirer (1979)²¹ ja muut tutkijat korostavat, että

”-- taide ei ole ensisijassa tai viime kädessä viihdettä, huvitusta, ajanvietettä tai nautiskelua vaan jotain tärkeämpää, jotain elintärkeää. Sen arvo on tiedollista. Sen avulla ihminen tavoittaa todellisuudesta sellaisia puolia, jotka ilman sitä jäisivät tajuamatta.”

Onnistunut taideteos on koherentti, omaa jonkinlaisen kokonaisvaltaisen sisäisen maailmankuvan (esim. suomalainen kansansatu *Syöjättärestä* tai edellä siteerattu Kramsun runo), on esteettinen ja tuottaa jonkinasteisen katarsiksen. Alla oleva taulukko (taulukko 1) kiteyttää taiteen ja viihteen eroja, koskien mitä tahansa taiteen lajia.

²⁰ Lapsella kyseinen kyky taitaakin johtua siitä, että hän elää elämäänsä aikuista intensiivisemmin. Päiväkotien ja koulujen opettajien on turha pelätä lukea lohikäärme- tai Syöjätär tarinoita. Verenvuodatus ei ole tarinoissa oleellista, sillä Syöjätär on symboli. Lapset oivaltavat tämän erittäin hyvin, mikäli ovat pienestä saakka tottuneet kirjallisuuteen, siis symbolikielen ymmärtämiseen.

²¹ In: Vuorinen 1997, 122

Taide	Viihde
haluaa kertoa kiihkeästi sisimmässään olevista ainutlaatuisista elämyksistä.	ei koe tarvetta näyttää sisintään, vaan haluaa ensisijaisesti viihdyttää.
etsii totuutta ja ainutlaatuisuutta niiden rumuudesta tai kauneudesta piittaamatta.	ei ole kiinnostunut totuuden tai ainutlaatuisuuden etsimisestä, tyytyy tavallisuuteen.
avartaa vastaanottajan maailmankuvaa.	ei avarra vastaanottajan maailmankuvaa.
etsii ja luo uusia ilmaisumuotoja ja symboleja.	tyytyy konventionaalisiin ilmaisumuotoihin.
on esteettisesti intensiivinen, minkä vuoksi tyylitajunta ja muotoaisti ovat hyvin kehittyneitä – virheet harvinaisia.	ei ole esteettisesti intensiivinen, minkä seurauksena tyylitajunta ja muotoaisti eivät välttämättä ole kehittyneitä – tyyli- ja muotovirheet (esim. rock-musiikissa prosodiavirheet) melko tavallisia.
on monitulkintainen (symboleille olemassa useita mahdollisia selityksiä).	pysyttelee alkuperäismerkityksessään.
on herkkä todellisuudelle.	on totuudelle välinpitämätön, ja tuudittaa jopa valhemaailmaan.
kehittää symbolikieltään jatkuvasti.	ei kehitä merkkijärjestelmäänsä. (Tutkimusten mukaan nykypäivän viihde perustuu jopa 1700–1800-lukujen ilmaisutapoihin.)
ei kestä kliseitä tai konventionaalisia kaavoja, vaan yrittää välttää niitä kaikin tavoin.	turvautuu tuttuihin kaavoihin ja kliseisiin.

TAULUKKO 1. Yhteenveto taiteen ja viihteen eroista.

Joan Serrà (s. 1980) ym. (2012) mukaan ”nykyinen popmusiikki on äänekästä, ja kappaleet muistuttavat toisiaan. Ainakin siihen suuntaan ollaan menossa.”. Tietotekniikkaa hyödyntäneessä tutkimuksessa, jossa verrattiin keskenään kymmeniätuhansia pop-rock-musiikkikappaleita vuosilta 1955–2010, kappaleiden

keskimääräisen äänitysvolyymin havaittiin vuosien aikana nousseen. Tutkimuksessa raportoitiin, että *”käytetyt soinnut ja melodiat taas muistuttavat nykykappaleissa toisiaan huomattavasti enemmän, kuin vielä 1950-luvulla”*. Tutkija Joan Serrà sanoin tietokoneanalyysi löysi *”todisteita musiikin lisääntyvästä homogeenisyydestä. Etenkin nuottiyhdistelmien vaihtelevuus eli soinnut ja melodiat ovat jatkuvasti vähentyneet 50 vuoden aikana”* (ks. vielä alempana). (Serrà ym. 2012.)

Todellisuus ei tietenkään ole näin selkeästi erotettavissa. Myös taiteen suurmestarit ovat luoneet teoksia, joiden tarkoituksena ei ole ollut niinkään näyttää sisintään ja avartaa kuulijoiden maailmankuvaa, kuin viihdyttää (esim. pubin seinälle maalatut hauskat kuvat tai hauskanpitoa varten sävelletty musiikki). Toki suurmestarit veivät näihinkin teoksiinsa sisimmästään enemmän, kuin ”tavalliset” säveltäjät, ja heidän tyylijuntansa ja muotoaistinsakin ovat korkeammalla asteella, kuin ”tavallisten muka-taiteilijoiden”. (Vertaa Pascal Quignardin [s. 1948] romaanista tehdyssä elokuvassa *Kaikki elämän aamut* käytyjä keskusteluja hovi- ja taidemusiikin välisistä eroista.)

Kuorolaisen ja kuoronjohtajan on hyvää osata erottaa taiteellinen elämys myös nostalgiaista, kitschistä ja akrobatiasta. Kaikille näille on tietysti sijansa, mutta niiden tarkoitusperä on eri. Tarkoituksperästä tietoinen esitys pääsee tavoitteessaan pidemmälle.

Nostalgia tarkoittaa ajan kaunistamia muistoja ja menneen ikävöintiä, joka voi nostattaa pintaan taiteen kaltaisia tuntemuksia. Nostalgisen tunteen voi nostaa esimerkiksi lapsuudessa nähty elokuva tai hyvin usein kuultu musiikkikappale, tai kappale, jonka esilläolon aikoihin liittyy kauniita muistoja (esimerkiksi rakastuminen). Näitä katsellessaan tai kuunnellessaan helposti liikuttuu, oli kyseinen elokuva tai kappale taiteellinen tai ei.

Jotkut teknisesti huippuhyvät taiteilijat osaavat tehdä taiteesta myös akrobatiatempun. Taiteilijan intensiivinen ja kiihottunut mielentila usein vaatii todellakin hyvää tekniikkaa, mutta jos tekniikasta tulee itsetarkoitus, niin taitavimmastakin suorituksesta voi unohtua itse taide. Tällaisia esityksiä voimme ihmetellä ja arvostaakin, mutta itse elämys ei välttämättä tarkoita taiteellista elämystä. Akrobatia-esityksen ja taiteen erottaminen on helppoa sikäli, että ensin mainittu harvemmin liikuttaa tai tempaisee tunteita mukaan. Se ennemminkin vain hämmästyttää ja ihmetyttää. Siitä saatu elämys on hyvässä mielessä lähempänä akrobaatin tarjoamaa elämystä. Tarkoitus ei siis missään tapauksessa ole aliarvioida tällaisia taitoja tai esityksiä. Nämä taidonnäytteet voivat olla äärimmäisen viihdyttäviä ja nautittavia.

Vaikeinta lienee erottaa taidetta kitschistä, jolla viitataan massatuotettuihin teoksiin. Kitsch ei ole samalla tavalla ”läpinäkyvää” ja selkeää, kuin kielen konventionaaliset merkit tai

”-- liikennevalot, mutta silti on selvää, että se ei täytä esteettisen funktion kriteerejä. Tässä kitsch eroaa niin laatutaiteesta, kuin myös keskinkertaisista tai sitä huonommista töistä. Sitä ei siten voi pitää keskinkertaisen taiteen jatkeena, teoksena, joka vain on huonompi kuin muut teokset”, kirjoittaa Tomas Kulka ([s. 1948] 2005, 150) ja jatkaa: *”-- kitschin lajeihin pätee, että se, että mitä se havainnollistaa, on*

paljon tärkeämpää kuin se, miten se havainnollistaa. Toteuttamisen erityiset esteettiset ominaisuudet eivät ole tärkeitä. Kitschimatkamuistojen kuluttajalle voi siten olla tärkeämpää, että niiden värit sointuisivat ikkunaverhoihin tai liinaan, jonka päälle ne asetellaan, kuin että ne sointuisivat originaaliin, jonka jäljitelmiä ne ovat.” (Kulka 2005, 147.)

Tšekkiläisen tutkijan, Kulkan (2005, 55) mukaan kitschin tunnusmerkit ovat seuraavia:

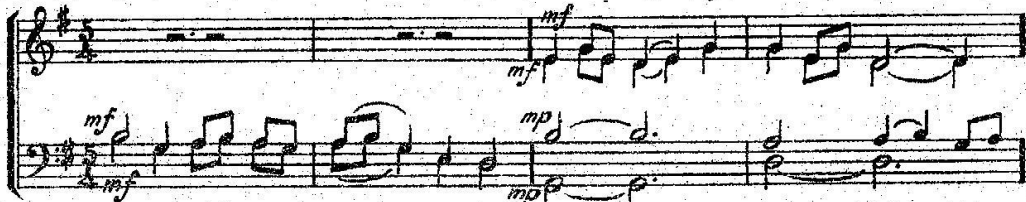
- ”1) Kitsch esittää kohteita tai aiheita, joita pidetään yleisesti kauniina tai joilla on selvä tunnelataus.*
- 2) Näiden kohteiden ja aiheiden tulee olla välittömästi tunnustettavia.*
- 3) Kitsch ei oleellisesti rikastuta esitettävään aiheeseen liittyviä assosiaatioita.”*

Matkamuistoesineet ovat hyvä esimerkki kitsch-tuotannon tarkoituksesta. Näiden esineiden ensisijainen funktio on tunnistaa kyseinen patsas, maalaus tai kirkko, mikä johdattaa muistelemaan sen äärellä koettua hetkeä. Vastaava ilmiö löytyy musiikin alalla viime aikoina tulvillaan olevista huolettomasti tai vailla ammattitaitoa ja ilman taiteellista intoa tehdyistä sovituksista ja vapaasäestyksistä. Tärkeää ei ole alkuperäinen elämys, sen osoittamat äärettömät etäisyydet ja maailman moninaisuus, vaan yleisesti tunnetun melodian tunnistaminen. Raa’asti yksinkertaistettujen soinnutusten epäaitoudella, tai taiteilijalle rakkaalla alkuperäiselämyksellä, jonka avulla hän toivoi voivansa tavoittaa yleisön, ei ole enää merkitystä. On oma lajinsa ja se on asiaa erikseen, kun taitelija innostuu toisen taiteilijan teoksesta ja kehittää sitä eteenpäin tai laatii siitä omanlaisen uuden version. Tunnetuin esimerkki tästä saattaa olla J. S. Bachin (1685-1750) *Urkukonsertto in A Minor BWV 593* Vivaldin teoksesta RV 522. Kuorokirjallisuudesta voidaan ottaa esimerkiksi Veljo Tormiksen sovitus A. O. Väisäsen teoksesta:

1. Vjatkan tyttöjä saa-pu-neet.
2. Huomen-kasteella huuhto - vat.
3. Halu sor-san ve-to-seen.

1. Vat-ka nil-jos lik-til'-lam.
2. Tšukna ljsvuen pi-las'-ko-zj.
3. Tšežlen mil-kjd vu vi-ljn.

Hilpeästi. (♩ = 120 M.M.)



1. Keitä, kei-tä lie saa-puneet? Kei - - - -tä, — mis - sä,
2. Millä kas-vot huuhto-ne-vat? Mil - - - -lä, — mil - lä,
3. Ha-lu han-hen on kau-raseen, ha - - - -lu, — mie - li,

1. Kinjos, kin-jos lik - - til'lam? Kin - - - -jos, — ki - tjin,
2. Main, ma-in pi-las'-ko-zj? Ma - - - -in, — ma - in,
3. Džazeglen milkjd še-zi vi-ljn, mil - - - -kjd, — nil - len,

1. mis - - - -sä, mis - sä? Keon kyljessä nuk-ku-vat.
2. mil - - - -lä, mil - lä? Pajun - lehvillä pyyhki-vät.
3. mie - - - -li, mie - li, Mieli poi - an nei-to-seen.

1. ki - - - -tjin, ki - tjin? Haban urt-sin ke-lo-zj.
2. ma - - - -in, ma - in? Bad' kwa - ren tšutško-zj.
3. mil - - - -kjd, mil - kjd, pi-len mil - kjd nil vi-ljn.



1. Mis-sä yönsä nuk-ku-nevat? nuk - ku-vat, nuk-ku-vat.
2. Mil-lä posket pyyh-ki-nevät? pyyh - ki-vät, pyyhki-vät.
3. Mie-li neidon on poi-kaseen, poi - ka-seen, poi-ka-seen.

1. Ki-tjin, ki-tjin ke - - lo-zj? ke - lo-zj, ke-lo-zj.
2. Ma-in, main tšu-tš-ko-zj? tšutš - ko-zj, tšutško-zj.
3. Nil-len milkjd pi vi-ljn, mil - - - -kjd pi vi-ljn.

Hilpeästi, ♩ = 120 V. Tormis

1. Kei - tä, kei - tä lie saa - pu - neet? Kei -
 2. Mil - lä kas - vot huuh - to - ne - vat? Mil -
 3. Ha - lu han - hen on kau - ra - seen, ha -

1. Vjat - kan tyt - tö - jä
 2. Hou - men - kas - teel - la
 3. Ha - lu sor - san

ta? Mis - sä yön - sä nuk - ku - ne - vat?
 lä? Mil - lä pos - ket pyyh - ki - ne - vat?
 lu. Mie - li nei - don on poi - ka - seen.

ta, mis - sä? Mis -
 lä, mil - lä? Mil -
 lu, mie - li. Mie -

saa - pu - neet. Mis -
 huuh - to - vat. Mil -
 ve - to - seen. Mie -

sä, mis - sä?
 lä, mil - lä?
 li, mie - li.

Nuk - ku - vat, nuk - ku - vat.
 Pyyh - ki - vät, pyyh - ki - vät.
 Poi - ka - seen, poi - ka - seen.

Ke - on kyl - jes - sä nuk - ku - vat.
 Pa - jun - leh - vil - lä pyy - ki - vät.
 Mie - li po - i - an nei - to - seen.

(Omistettu György Kádárille)

Väisänen: Vjatkan tytöt

Tormis: Vjatkan tytöt (sovitus Väisäsen teoksesta)

Yllä oleviin Kulkan kohtiin voitaisiin lisätä vielä, että:

4) Kitschin "taiteilija" ei toivo löytävänsä maailmasta totuutta ja sen moninaisuutta, jotain vielä tuntematonta ulottuvuutta. Sen sijaan hän pyrkii esiintymään jonakin, millainen hän todellisuuden rajojen ulkopuolella haluaisi olla.

5) Kitschille on tästä johtuen ominaista myös esteettisen intensiivisyyden näennäisyys, mutta varsinaisen intensiivisyyden puute. Kitschin tuloksena on usein jokin makeileva, räikeävärimäinen teos, johon moni mielellään yhtyy. Milan Kundera

([s. 1929], Kulka 2005, 30 mukaan) sanookin totalitäärisiin järjestelmiin viitaten näin:

”-- kaikkien maailman ihmisten veljeys voidaan perustaa vain kitschille. Näiden tv-sarjojen joukkoihin kohdistuva vetovoima on ylittänyt perinteiden, ideologioiden, uskontojen ja kulttuurien erot. Mitä suurin määrä ihmisiä on seurannut niitä samanlaisella tottumuksen kiihkoilla, joukkotiedotusvälineiden estetiikasta tulee meidän esteettinen ja moraalinen koodimme. -- Kitsch on jo kauan sitten vallannut maailman.”

Samoin voitaisiin kenties sanoa aikakautemme massaviihteestä. Näiden kahden välillä on kieltämättä hyvin paljon samanlaisuuksia (mm. kliseiden, stereotyyppien ja merkkijärjestelmän muuttumattomuus ja pelkistyminen). Oleellinen ero on kuitenkin se, että siinä missä kitschi tarjoaa jotain turhamaista ja epärealistisesti haluttua, massaviihde sen sijaan miltei *tyrkyttää* ja *pakottaa* itseään kuuntelijoille usein melko aggressiivisilla efekteillä ja äänenvoimakkuudella.

3 MUSIIKIN OLEMUS JA MUUT TAIDELAJIT

Kun musiikki nähdään yhtenä taiteenlajeista, voidaan myös sen nähdä toimivan symbolijärjestelmänsä avulla kahden osapuolensa, taiteilijan ja yleisön, muokkaamana. Palataksemme teoksessa aiemmin kuvattuun musiikin kehitykseen (ks. luku 1) voidaan muistaa, kuinka se alkuvaiheissaan erkani kielellisen merkkijärjestelmän kanssa aistimuksia jäljittelevistä ja tunnepitoisuutta välittävistä äännähdyksistä eri teille muodostaen omia musiikillisia symboleja ja symbolijärjestelmää. Tämän myötä musiikki ei voi käyttää lähtökohtanaan enää konkreettisiin esineisiin tai ilmiöihin viittaavaa, verbaalisesti eli merkkijärjestelmän avulla kuvattavissa olevaa maailmaa. Sen on lähdettävä omasta musiikillisesta merkkijärjestelmästä, jostain konkreettisesta musiikillisesta kielestä. Kirjallisuus voi kuvailla jotain esinettä, ilmiötä (ks. ylempänä Kramsun koski), tarinaa tai näkymää, joka kirjailijan tai runoilijan tavalla kerrottuna avartaa maailmaa, nostattaa elämyksiä ja elämysten kautta tunteita. Sen sijaan musiikki, varsinkin sanaton orkesterimusiikki, tuodittaa yleisöään tunnelmiin ja elämyksiin käsitteistämättä sanomiaan. Toisin sanoen musiikki on kykenemätön käyttämään johonkin käsin kosketeltavaan tai silmin nähtävään viittaavia merkkejä, kuten esimerkiksi sanaan *kengät*, josta Vincent van Gogh (1853–1890) teki alla olevan taulun:



Vincent van Gogh: *Kengät*

Toisaalta musiikin luomat elämykset ovat myös konkretisoitavissa musiikkiteoksen sanoman määrittämissä rajoissa lukemattomaksi määräksi todellisesta, konkreettisesta elämästä ja elämäntuntemuksista kumpuaviksi – jo koetuiksi ja vielä kokemattomiksi – kokemuksiksi. Musiikkiteoksesta nauttiessamme kaikki mahdolliset äsken mainitut ihmiselämän tarjoamat sielulliset kokemukset ovat liikkeellä. Näin ollen voidaan ajatella, että musiikin aikaansaamat elämykset ovat ainakin jonkin verran rinnastettavia eri elämäntilanteiden aiheuttamiin kokemuksiin. Kaikkien näiden lisäksi musiikki voi tuoda esiin sellaisiakin tuntemuksia ja

elämyksiä, joita ei ole löydettävissä muualta kuin musiikin maailmasta. Tuttu sanonta kuuluukin: ”*musiikki alkaa siitä, mihin kielen mahdollisuudet loppuvat*”.²² Musiikin analysointi ja konkretisointi ovat aina epävarmalla pohjalla, sillä sen lähtökohdat eivät, kirjallisuuden tai maalaustaiteen tapaan, ole käsitteistettävissä. Näin musiikkiteoksen tutkijan on esimerkiksi kirjallisuuden tai kuvataiteen tutkijaan nähden vaikeampi olla varma siitä, tuntee ko hän ”oikein”, eli niin kuin säveltäjä tunsu tai tarkoitti. Mikäli säveltäjällä ja hänen yleisöllään on yhteinen kieli sekä ainakin osittain samanlaisia kokemuksia, on säveltäjästä kiinni, löytääkö hän sellaisen musiikillisen symbolin, johon kuuntelija voi tuntea samaistuvansa (ks. Tolstoin lainaus tässä teoksessa s. 13). Jos näin käy, säveltäjä on onnistunut. Se, ettei musiikkiteos viittaa tätä konkreettisemmin mihinkään todelliseen tai käsin kosketeltavaan, tekee toisaalta epävarmemmaksi sen, tulkitseeko eli kokeeko yleisö teoksen oikein. Kuitenkin toisaalta juuri avarien rajojensa ansiosta musiikki, konkreettinen musiikkiteos, saattaa olla tunneskaalaltaan myös muita taidelajeja paljon laaja-alaisempi.

Loppupäätelmäksi voidaan todeta, että kaikki taiteelliset (kommunikaatio)järjestelmät ovat avoimia järjestelmiä. Myös musiikki on tällainen, mutta koska se on myös esitettävää taidetta, se on kaksinkertaisesti avoin ja realisoituu kolmen toimijan tekemisissä ja kokemisissa: säveltäjän, esittäjän ja vastaanottajan.²³ Tutkijat tähdentävät, että jokaisella osapuolella on oltava mielikuvitusta. Jokainen taiteilija tietää tuskan, jolla paperiin kirjoitettu teos on herätettävä oman täysvaltaisen subjektinsa avulla eloon, saadakseen siitä esiin teoksen elävä sisältö. Myös kuuntelija tuntee saman. Sen lisäksi, että hän tunnistaa omia tuntemuksiaan kuuntelemassaan teoksessa, hän lisää kuulemaansa omia ajatuksiaan, omia makutottumuksiaan, aikaisempia musiikki- ja elämäkokemuksiaan sekä senhetkistä mielentilaansa. Niin säveltäjän, esittäjän kuin vastaanottajankin toiminnassa vaikuttaa myös kulttuuri kokonaisuudessaan.

3.1 Musiikilliset merkit

Mitä musiikki tai jokin sanaton musiikillinen lause merkitsee? Merkityksen käsite määritellään eri teorioissa monella tavalla. Suurin osa näistä määritelmistä koskee kielellistä kommunikaatiota, mutta monet niistä ovat peräisin semiotiikan ja semantiikan tutkijoilta, jotka lähestyvät ongelmaa laajemmalla ja yleisemmältä tasolta. Niin kauan, kun erillistä musiikkiin suuntautunutta merkitysteoriaa ei ole, musiikin harrastajien on hyvä olla tietoisia ainakin näistä yleisten kommunikaatioteorioiden pohdinnoista merkityksen määritelmiin liittyen. Alla on lueteltuna joitain määritelmiä ja ajatuksia yleisistä merkitysteorioista.

Ihmis(ten välillä käytetyllä) kommunikaation merkillä on kolme ulottuvuutta:

²² Sanontaa pidetään monien suurmestereiden omana. Mm: J. W. von Goethe (1749-1832), Claude Debussy (1862-1918) ja Jean Sibelius.

²³ Tässä meidän tulee muistuttaa uudemman kerran, että kyse on eurooppalaisesta ja vieläkin tarkemmin länsi-eurooppalaisesta musiikista.

- 1) puhujan sisäinen maailma, jota se kuvailee (ilmaisu),
- 2) ulkopuolinen maailma, johon se viittaa (referentti) ja
- 3) yhteisö(llisyys), johon merkin on tarkoitus vaikuttaa (vaikuttaminen).

Strukturalismin johtohahmon, Leonard Bloomfieldin ([1887–1949] 1933) usein siteeratun määritelmän mukaan ”Jonkin (kommunikaatio-)muodon merkitys on se tilanne, jossa puhujan antama (ilmaisu)muoto syntyy, ja se vastaus, jonka se aikaansaa (esiinkutsuu) kuuntelijassa.”

Charles Morrisista ([1901–1979] 1946) alkaen merkitystä määriteltäessä ammattikirjallisuudessa erotetaan ainakin kolme lähestymistapaa: merkitystä voidaan tutkia/määritellä sen perusteella, että

- mihin tilanteisiin ja käyttäytymiseen merkki vastaa tai on suhteutettuna (pragmaattinen lähestymistapa [Eero Eerola 2007]) (esim. musiikista: tuutulaulu tai isänmaallinen marssi), tai että
- mikä on ko. merkin asema omassa merkkijärjestelmäverkostossa (syntaktinen lähestymistapa) (esim. musiikista: wieniläisessä musiikissa johtosävelen suhde perustehon pohjasäveleen ja subdominanttiin, tai kalevalaisessa musiikkikulttuurissa toiseksi matalimman sävelen suhde sekuntoivissa lopukkeissa säeparin viimeiseen säveleen), tai että
- mikä on merkin suhde merkattuun (semanttinen lähestymistapa) (esim. musiikissa: valssin, sotilasmarssin tai hevosen laukan rytmi [esim. Ferenc Liszt *Mazeppassa*] tai wieniläismusiikissa ns. huokausmotiivi).



Seufzer-motiivi (huokaus),
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): *Requiem*

Psykologisen lähestymistavan näkökulma on taas toinen; psykologiassa ollaan kiinnostuneita siitä, miten jokin merkki muuttuu symboloimaan jotain tiettyä asiaa tai tapahtumaa. (Musiikillinen huokausmotiivi esimerkiksi kuvaa musiikillisin keinoin huokaisun tunnetta.) Mentalismi-tutkimus esittää asian seuraavasti: ”Jokin asia muuttuu merkätun (asian) merkiksi, jos se nostattaa (kuuntelijan mielessä) merkätun mielteen.” (C. E. Osgood [1916-1991] ym. 1957.) Mielleyhteyden ja merkin välillä ei siis välttämättä ole mitään yhteyttä. (Ks. luku 1 tässä teoksessa.) Alan tutkijoita kiinnostaakin erityisesti se, miten aivan toista asiaa symboloiva merkki voi saada

ihmiskehossa ja psyydessä aikaan tietyn reaktion (ns. sijaistamisteoriat). Aihe liittyy läheisesti ns. transfer- ja interferenssi-tutkimuksiin, jotka eivät enää kuulu tämän työn aiheisiin.

3.1.1 Musiikin konkreettisiin kokemuksiin viittaavat merkit

Aiemmin todettiin, että taiteet/taideteokset käyttävät merkkijärjestelmiä, joiden kanssa painiskellessaan taiteilija luo symbolijärjestelmän. Miten on asian laita musiikissa?

Luvussa 1.3 on jo esitetty, miten merkistä syntyy musiikillinen symboli. Kun erilaisista sisäisistä henkisistä tiloista (esim. säikähdys, onnistumisen ilo, rauhallisuus) syntyville ään(tely)ille löytyy vastaanottaja, ääntelijä alkaa muovaamaan ään-telemistään tietoisesti toiselle henkilölle tarkoitetuksi. Tässä vaiheessa laulu/ääni alkaa vakiintua tietynlaiseksi, kuuntelijan vastaanotettavaksi tai kuuntelijan tarpeista riippuvaiseksi merkiksi. Jos kyse on vain tiedon välittämisestä, merkki pysyy merkin tasolla (esim. matkitaan laulamalla lintujen ääniä tai rummulla hevosen laukkaamisen ääniä). Jos taas kuulijalle halutaankin välittää tunteita, muuttuvatkin kyseiset musiikilliset merkit musiikillisiksi symboleiksi (esim. edellä mainittu huokausmotiivi).

Nykypäivän säveltäjän ei tarvitse käydä läpi ylempänä mainittuja historiallisia vaiheita. Hän syntyy ja kasvaa tietynlaiseen valmiiseen musiikilliseen ympäristöön, jossa yleensä jopa useammatkin musiikilliset symbolijärjestelmät vaikuttavat rinnakkain (esim. nyky-Suomessa rock-musiikki, riimilliset kansanlaulut, pelimannimusiikki ja klassinen musiikki). Säveltäjä käyttää näitä, häntä edeltävien aikojen ja säveltäjien kehittämiä symboleja, symbolijärjestelmiä ja tyyliuuntauksia joko sellaisinaan tai vain musiikillisina merkkeinä raakamateriaalin tavoin voidakseen kehittää niistä jotain omaa sanottavaa – luomalla niistä omia symboleja, sävellyksiä tai tyyliä. Hyvä säveltäjä kehittää aina itse omaa tyyliään.

Musiikin kielen merkiksi kelpaa periaatteessa mikä tahansa ihmisen kuultavissa oleva ääni. Kielitieteilijä Mukaržovskýn elämäntyön jatkaneen tutkijaryhmän luokittelua muokkaillen nämä mahdolliset musiikilliset merkit ovat seuraavia:

1. Luonnon eri äänet (ukkosen jyrinä, tuulen suhina, hiljaisuus, lintujen ääni, hevosen laukka tai koneen pärinä) herättävät ihmisessä tunteita sen mukaan, ovatko ääntä aiheuttavat ilmiöt toivottuja vai ei-toivottuja, miellyttäviä vai vastenmielisiä, ja miten kulttuuri niihin suhtautuu. Esihistorialliset ihmiset ja nykypäivänäkin monet alkuperäiskansat (esimerkiksi mansit ja hantit Siperiassa, tai vaikkapa mongolit) matkivat riiteissään näitä ääniä (esimerkiksi kurjen ääntä tai liikettä) myyttisissä ja muissa lauluissaan ällistytävän taitavasti.

2. Ihmisenä olemiseen liittyvät (antropologiset) merkit: ihmisen sukupuoleen ja ikään liittyvät äänenlaatuojen erot ja niiden muuttuminen eri tunnetiloissa, hengityksen tahti, sydämen rytmi, tai liikkeen vauhti. Ihmisen ääni kertoo nimittäin paitsi haltijansa sukupuolesta ja iästä, myös mielentilasta. Mielentilan mukaan ihmisen ääni voi olla paksumpi tai ohuempi (ei siis korkeampi tai matalampi, ks. alempana tällä sivulla), kimeämpi, ponnekkaampi, hennempi, nopeampi tai hitaampi kuin normaalisti.

3. Kansanryhmän kielen ominaisuuksista, yhteiskunnallisista tavoista, kielellisistä hahmottamistavoista ja miellelyhtymistä johtuvat merkit. Muodostuviin merkkeihin vaikuttavan muun muassa kansan temperamentti, kansallisen kielen artikulaation *basis* (artikulaatioon liittyvä suun motoriiikka), interjektioiden (huudahdussanojen) käyttötapa, kielen intonaatio (puhenuotti), kansan liikuntaharrastuksiin (kuten tanssiin) liittyvät tavat ja kansan kollektiivisten kokemusten (historia) roolit. (Jiránék 1981, 361–363.)

Musiikin kehittyessä suurin osa näistä merkeistä abstrahoituu tunnistamattomiksi, jolloin ne avautuvat hyvällä onnella enää tutkijalle.

Antonio Vivaldin (1778–1841) kuuluisasta teoksesta *Neljä vuodenaikaa* tuskin monikaan tunnistaa kyyhkyn ääntä (toisin, kuin vaikkapa em. mansi-shamaanin laulun kurkea).

Voisi luulla, että ihmisten konkreettiset havainnot ovat kulttuurista riippumattomia. Tällöin myös tässä lueteltujen musiikillisten merkkien syntyyn vaikuttavat tekijät ovat mitä suurimmassa määrin universaaleja – kuten tavataan sanoa: musiikki on kansainvälistä. Jossain määrin näin varmasti onkin. Esimerkiksi jännittyneisyyteen ja rauhallisuuteen liittyvät äänenlaadut näyttäisivät fonetiikan mittauslaitteilla mitattuna eroavan toisistaan monessa kulttuurissa samalla tavalla. Universaaleja ilmiöitä tutkittaessa on kuitenkin syytä olla hyvin varovainen (kuten myös kielitieteissä on käynyt ilmi).²⁴ Kulttuurintutkimuksessa onkin saatu selville, että ihmisen psyyken toiminta on jo havaitsemisvaiheessa kulttuurisidonnaista. Tämä pätee myös musiikin havaitsemiseen. Tässä muutama asiaan liittyvä esimerkki:

1. Nykyisessä Länsi-Euroopassa erottelemme sävelten laatua termeillä (jännittyneen ihmisen ääni) *korkea* ja (rauhallisen ihmisen ääni) *matala*. Ajattelemme helposti tämän olevan universaali tapa. Suomensukuisille kansoille tämä käsitepari oli kuitenkin ennen länsieurooppalaisen koululaitoksen tuloa tuntematon. Näiden kansojen kulttuuri erotteli sävelet ja äänet – kuten myös etu- ja takavokaalit – termeillä *ohut* ja *paksu* (Lükö 2003).

Mainittakoon, että basso-stemma on merkattu tenori-stemman yläpuolelle myös Bjarni Þorsteinssonin (1861 – 1938) islantilaisessa kansanlaulukokoelmassa.²⁵

Kahden käsiteparin välinen ero ilmenee muun muassa äänenmuodostuksen erona kahden kulttuuripiirin välillä.

Muusikon on hyvä tietää, että suomensukuisilla kielillä etuvokaali/ohut ääni tarkoittaa aina lähellä olevaa ja lähestyvää, kun taas takavokaali/paksu ääni tarkoittaa kaukana olevaa ja poistuvaa. Tämä näkyy hyvin suomen ja unkarin kielen demonstratiivipronominien vokaaleista:

²⁴ Joskus 90-luvun alussa kielitieteessä uskottiin, että on olemassa universaaleja sääntöjä, jotka pätevät kaikkiin kieliin. Esimerkiksi, että jokaisesta kielestä löytyy sekä vokaaleja että konsonantteja, tai samoja taivutusmuotoja ja kielellisiä keinoja. Nykyään tieteen edistymisen myötä on kuitenkin todettu, että kielen osalta absoluuttisia universaaleja sääntöjä on olemassa hyvin vähän.

²⁵ Þorsteinsson 1906-1909

PAIKASTA

JOSTA tulin
minä (Y 1)

JOSSA nyt
sinulle (Y 2) puhun

JONNE
tulen menemään

AZ =	TUO	EZ =	TÄMÄ	AZ =	TUO
ott	tuolla	itt	täällä	ott	tuolla
arra	tuonne	erre	tänne	arra	tuonne
arról	tuolta	erról	täältä	arról	tuolta
abba	tuohon	ebbe	tähän	abba	tuohon
abban	tuossa	ebben	tässä	abban	tuossa
abból	tuosta	ebból	tästä	abból	tuosta
oda	tuonne	ide	tänne	oda	tuonne jne.

AJASTA

akkor = tuolloin ekkor = tällöin

Kádár (2010, 69)

Eikä tässä kaikki. ”Paksu ääni/sävel” ei ole edes alhaalla, kuten länsieurooppalaisten kehittämän nuottiviivaston perusteella voisimme luulla:

*”Minulla on kapeasuinen, kylmäsanainen kello. Sen ääni on **paksuin**. Se **alistaa** kaikki muut [lauman karjankellot] järjestyksessä [!] **toistensa alle**”,* sanoi Unkarin tasangon lehmipaimen Géza Barta kansanperinteen keräilijälle. (Lükö 2002, 529.)

Tämä ei ole mikään sattuma. Hän tiesi, mistä puhui. Kiinan musiikissa asteikon

paksuin sävel *kung* (do) on keisarin, Taivaan Pojan sävel. Se on ylimpänä. Loput eli

Sáng (re), ministereiden

Kjo (mi), rahvaan

Tshe (so), kunnallistekniikan

Jü (la), elämässä tarvittujen tuotteiden sävelet ovat järjestyksessä kaikki

sen alla.

Samalla periaatteella on rakennettu myös suomalainen viisi- ja seitsenkielinen kantele. Paksuin (ja pisin) sävel/kieli on ylhäällä, loput järjestyksessä sen alla. Saman järjestyksen löysi myös A. O. Väisänen ([1890–1969] 1931; 1937) tutkiessaan obinugrilaisten sukulaistemme *sankwəltap*-nimistä soitinta.

”David soittaa harppua.” Mikael Agricolan (1510-1557) työstä. Lyhyet kielet ovat lähellä soittajaa, pitkät tuonnempana.



Agricolan *Rucouskirja* (1544)

2. Länsi-Euroopassa saatamme luulla, että myös rytmin olemassaolo on universaali ilmiö. Unkarilaisten niin sanottuja *hallgató*-lauluja²⁶ tai japanilaisten, mongolien ja muiden Kaukoidän kansojen perinnesävelmuotoihin kuuluvia sävelmiä ei kuitenkaan millään voi laittaa tahtiviivojen väliin. Ne ovat tavallaan vailla rytmejä.

Ilmiö ei ole aivan tuntematon myöskään Länsi-Euroopan musiikkihistoriassa; samaa ”rytmittömyyttä” on löydettävissä esimerkiksi Thomas Tallis:in (1505–1585) tai Giovanni Pierluigi da Palestrinan (1525–1594) luomakunnan ajattomuutta ilmaisevista teoksista. Renessanssipolyfonia ei järjesty säännöllisen metrisesti, vaan musiikki organisoiutuu suhteessa taktukseen. Taustalla on siis tietynlainen selkeä poljento, vaikka yksittäiset äänet eivät välttämättä aina noudata sitä selkeän kuuloisesti.

3. Samoin voisi luulla, että *auftaktia* (kohotahti) esiintyy musiikissa kaikkialla maailmassa. Se on kuitenkin täysin tuntematon ilmiö suuressa osassa suomensukuisten kansojen musiikkiperinnettä (esimerkiksi marilaisten musiikkikulttuurissa).

Tämäkin musiikillinen ominaisuus johtuu selvästi siitä, että näiden kansojen kielissä on tyypillistä painottaa sanan tai lauseen alkua.

4. Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuureille (esim. kalevalamittaiset laulut) on ominaista kaksisäkeisyys, sillä näiden kansojen kielet ja koko ajattelutapa ovat

²⁶ Unkarilaisessa kansanmusiikissa erotetaan kaksi isompaa kerrostumaa: tanssisävelmät (guisto) ja niin sanotut ”hallgató”-sävelmät (= ”kuuntelevat” parlando-sävelmät).

perusluonteeltaan rinnastavia. Tämä tarkoittaa sitä, että puhuja pyrkii ilmaisemaan itseään rinnastamalla asioita toisiinsa. (Kádár 1999.) Kaksisäkeisyys ja rinnastamisen halu paistavat läpi myös näiden kansojen musiikissa kaikilla musiikin osa-alueilla: sävelparien ja säkeiden rinnastamisesta aina lopukkeiden rinnastamiseen saakka. Näin syntyi aikoinaan omintakeinen musiikillinen ajattelutapa, joka on säilynyt muun muassa Veljo Tormiksen, Pekka Kostiaisen, Pekka Jalkasen (s. 1945) ja Béla Bartókin musiikissa meidän päiviimme saakka. (Kádár 1999.)

Näin ei kuitenkaan ole esimerkiksi W. A. Mozartin tai nykyaikaisten länsieurooppalaisessa musiikissa. Esimerkiksi indoeurooppalaisten kansojen melodiasta Schopenhauer toteaa seuraavasti: ”

Melodian ydin on jatkuvaa poikkeamista, eksymistä perussävelestä. Se lähestyy tuhansitse teitse, ei ainoastaan harmonisiin askeliin, vaan myös dissonanssi-septimiin ja yllättävään suuriin askeliin, mutta jossain vaiheessa aina palataan perussäveleen.”

Musiikkiestetiikkaa koskevissa kirjoituksissaan hän väittää myös, että ”*Musiikki on oikeanlainen yleinen kieli, jota ymmärretään joka paikassa.*”²⁷ Näin varmaan luultiin 1900-luvulle saakka, mutta sen jälkeen esimerkiksi Bartókin teoksen *Cipósütés* (Leivänpaisto, nuottiesimerkki alempana) sommittelutapa on tyystin erilainen; siinä mikään osio ei pyri perussäveleen, eikä kappaleella ole loppuakaan.

5. Voisi luulla, että dissonanssi-konsonanssi-vastakohta pätee kaikkeen musiikkiin. Bartók huomasi ehkä ensimmäisenä, että unkarilaisessa kansanmusiikissa tämä vastakohtapari on tuntematon. Länsi-Euroopan musiikissa dissonanssiksi lukeutuva septimi, unkarilaisessa musiikissa ei ole dissonanssia (vrt. Tormiksen kvarttisoinnut *Eepoksen alku* ks. alempana). (Otavan Iso musiikkitietosanakirja. Helsinki, 1976–1980. Kohta Bartók.)

6. Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurit (esimerkiksi Urmas Sisask [s. 1960] *Eesti missa*, Pekka Kostiaisen *Pakkasen luku*, Tormiksen *Eepoksen alku* tai Béla Bartókin *Cipósütés* [Leivänpaisto])(ks. alempana) ovat – kuten elokuvataiteen Aki Kaurismäen (s. 1957) ja Tapio Piiraisen (s. 1954) elokuvat – perusluonteeltaan objektiivisia, kun taas indoeurooppalaisten kansojen musiikit (esimerkiksi ylempänä mainittu *Didon aaria* /ks. alempana/ tai Claudio Monteverdin [1567–1643] *Tancredi e Clorinda* tai kuoroteos *Su, su, su pastorelli vezzosi*) subjektiivisia.²⁸

²⁷ Schopenhauer 1818/1819 ja 1844 I. k. 52 § ja II. k. 39.

²⁸ Aiheesta lisää alempana sekä Kádár 1999.

Andante pesante $\text{♩} = 72$ V. Tormis (s.1930)

f marcando 8x

1. Mä - ni mii - si kün - tä - mä - hä, maan ra - joil - le raa - ta - maa.
 2. Kün - si küm - me - nä vak - ko - a, ja vak - koi sa - ta vak - koo,
 3. ja vak - koi sa - ta vak - ko - a ü - hen kan - non üm - pä - ril,
 4. ü - hen kan - non üm - pä - ril - le. Halk - kee - si kan - to ka - heeks,
 5. halk - kee - si kan - to ka - heek - si, sün - tui kak - si poi - koi - last.
 6. Üks vaa Un - nois - sa üi - lee - ni, toi - ne kas - voi Kar - ja - laas.
 7. Mi - kä Un - nois - sa üi - lee - ni, se üi - lee - ni Un - tar - moiks,
 8. mi - kä kas - voi Kar - ja - laa - si, se kas - voi Ka - ler - vi - koiks.

1. Mä - ni mii - si kün - tä - mä - hä, maan ra - joil - le raa - ta - maa.
 2. Kün - si küm - me - nä vak - ko - a, ja vak - koi sa - ta vak - koo,
 3. ja vak - koi sa - ta vak - ko - a ü - hen kan - non üm - pä - ril,
 4. ü - hen kan - non üm - pä - ril - le. Halk - kee - si kan - to ka - heeks,
 5. halk - kee - si kan - to ka - heek - si, sün - tui kak - si poi - koi - last.
 6. Üks vaa Un - nois - sa üi - lee - ni, toi - ne kas - voi Kar - ja - laas.
 7. Mi - kä Un - nois - sa üi - lee - ni, se üi - lee - ni Un - tar - moiks,
 8. mi - kä kas - voi Kar - ja - laa - si, se kas - voi Ka - ler - vi - koiks.

Tormis Eepoksen alku

Canto $g' - g''$ SV Sù, sù, sù, pa - sto - rel - li vez - zo - si, vez -
 Sù, sù, sù, au - gel - let - ti ca - no - ri, ca -
 Sù, sù, sù, fon - ti - cel - li lo - qua - ci, lo -

Quinto $d' - d''$ SV Sù, sù, sù, pa - sto - rel - li vez - zo - si, vez -
 Sù, sù, sù, au - gel - let - ti ca - no - ri, ca -
 Sù, sù, sù, fon - ti - cel - li lo - qua - ci, lo -

Alto $g - g'$ SV Sù, sù, sù, pa - sto - rel - li vez - zo - si, vez -
 Sù, sù, sù, au - gel - let - ti ca - no - ri, ca -
 Sù, sù, sù, fon - ti - cel - li lo - qua - ci, lo -

B. c. Sù, sù, sù, pa - sto - rel - li vez - zo - si, vez -
 Sù, sù, sù, au - gel - let - ti ca - no - ri, ca -
 Sù, sù, sù, fon - ti - cel - li lo - qua - ci, lo -

5

zo - si, vez - zo - si, pa - sto -
 no - ri, ca - no - ri, au - gel -
 qua - ci, lo - qua - ci, fon - ti -

zo - si, pa - sto - rel - li vez - zo - si, cor - re - te, cor -
 no - ri, au - gel - let - ti ca - no - ri, scio - glie - te, sco -
 qua - ci, fon - ti - cel - li lo - qua - ci, vez - zo - si cor -

zo - si, vez - zo - si, pa - sto - rel - li vez - zo - si, cor -
 no - ri, ca - no - ri, au - gel - let - ti ca - no - ri, scio -
 qua - ci, lo - qua - ci, fon - ti - cel - li lo - qua - ci, vez -

Claudio Monteverdi (1567-1643) *Su, su, su pastorelli*

vezzosi

7. Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurit ovat ajattelutavoiltaan pääasiallisesti objektiivisia ja rinnasteisia, länsieurooppalaisten taas subjektiivisia ja alisteisia (Kádár 1999). Ensimmäinen pyrkii käsittämään musiikillisia ajatuksia rinnastaen niitä toisiinsa, kun taas toinen pyrkii ilmaisemaan jotain absoluuttista, sillä on alku ja loppu.

Allegro, ♩ = 138

Ker-tem a - latt, ker-tem a - latt a - rat há - rom var - nyú, a - rat há - rom var - nyú;

Tü - csök gyűj - ti, tü - csök gyűj - ti, szű - nyog kö - ti ké - vét, szű - nyog kö - ti ké - vét.

Tü - csök gyűj - ti, tü - csök gyűj - ti, szű - nyog kö - ti ké - vét, szű - nyog kö - ti ké - vét.

Un poco meno mosso, ♩ = 126

Bol - ha i - zog, bol - ha ug - rál, bol - ha i - zog, ug - rál,

Bol - ha i - zog, bol - ha ug - rál, bol - ha i - zog, ug - rál,

poco allarg. - -

Sze - kér - re ké - vét hány, sze - kér - re ké - vét hány.

Sze - kér - re ké - vét hány, sze - kér - re ké - vét

Tempo I.

Mén a sze - kér a ma - lom - ba, Há - rom macs - ka hajt - ja, há - rom tar - ka macs - ka;

hány. Mén a sze - kér a ma - lom - ba, Há - rom macs - ka hajt - ja, há - rom tar - ka

mp

Mén a sze - kér a ma - lom - ba, Há - rom macs - ka hajt - ja, há - rom tar - ka macs - ka;

macs - ka; Mén a sze - kér a ma - lom - ba, Há - rom macs - ka hajt - ja, há - rom macs - ka;

Bartók: *Cipósütés (Leivänpaisto)*

Bartókin teoksessa nähdään, kuten hänet aikoinaan barbaariksi tituleeranneet kriitikot hänet haukkuivat, että siinä ei ole yhtään melodiakaareksi sanottavaakaan pätkää, joka pyrkisi johonkin eteenpäin (ja pääsisi toonikaan, G. K.). Ei todellakaan ole;

musiikillinen sanoma etenee rinnasteisten musiikillisten segmenttien avulla/harteilla alusta loppuun.²⁹

8. Yllättävintä saattaa olla, että kreikkalaisista filosofeista nykypäivään saakka kiistattomaksi luultu yläsävelteoriakaan ei näytä olevan täysin aukoton itsestäänselvyys. Suomalaisessa kansanmusiikkitutkimuksessa on jo pitkään huomattu, että la-pentakordin alun terssi ei ole pieni eikä suuri, vaan siltä väliltä.

Tarkkakorvaiset suomalaiset runosävelmien kerääjät huomasivat, että terssisävel on usein johdonmukaisesti suuren ja pienen terssin välillä. He puhuivat ”*kolmannen asteen liukuvuudesta*”.³⁰ Useimmat kansanmusiikin tallentajat työstivät niitä kuitenkin oman musiikkikulttuurinsa mukaisesti joko suureksi tai pieneksi terssiksi.³¹ Aivan kuten Karpaattien vuoristossa kaukana muusta maailmasta elävät csángótkin (eräs unkarilainen heimo), jotka elivät anhemitonisen pentatoniikan maailmassa: kun he kuulsivat diatonismin (seitsenasteisen) laulun, ne kuulsivat sen omassa säveljärjestelmässään ja ”käänsivät” sen omalle pentatoniikan sävelkielelleen (ns. pien-sävelet karsiutuivat heidän tulkinnoistaan/toisinnoistaan pois) (Gábor Lükön ja Gusti-koulukunnan³² tutkimuksia 1930-luvulla).

Ihmisen psyyke ei siis aina välitä fysiikan lainalaisuuksista. Ilmiö on tuttu myös fonetiikasta: vaikka fonetiikkalaitoksien mittauslaitteiden tekemät käyrät erottavatkin hyvin selvästi *l*- ja *r*-äänteet toisistaan, japanin kieltä puhuvan kielikorva ei niitä pysty erottamaan.

Jo tässä vaiheessa voimme siis todeta, ettei kansainvälistä, universaalista musiikkia ole olemassakaan; ihmisten miellelyhtymät ja ajattelutavat, joista merkkijärjestelmien muodostuminen riippuu, ovat erilaisia maailman eri kolkissa – puhumattakaan eri kansanryhmien historiasta ja eetoksesta.

3.1.2 Musiikin kehittyessä syntyvät merkit

Olemme jo aiemmin käsitelleet taiteilijan henkistä tarvetta ilmaista itseään kaikista siihen asti luoduista taideteoksista poikkeavalla tavalla (Linnankoski: ”*Uutta, rohkeata, omintakeista*”, ”*Pois varovaisuus*”, ”*Alkuperäisyys*”, ”*Uutta ja samalla ikivanhaa*”, ks. luku 2.3.1). Tämän vuoksi taiteilija ei kelpuuta jo käytettyä ja käyttökelpoiseksi osoittautunutta, eli konventionaalista merkkiä. Tämä tarkoittaa myös sitä, että aikaisemmin toimineiden säveltäjien käyttämät elementit, keinot, symbolit ja niiden kokonaisuus, eli tyyli, ovat nykyiselle taiteilijalle jo konventionaalisia. Hänen käsittelyssään ne muuttuvat merkeiksi. (Karácsony 1993 23; Jiránék 1981, 362.)

²⁹ pr. Erkki Pekkilän (s. 1952) mukaan musiikki on sommittelutavaltaan rinnasteinen, jos sen segmentit ovat vaihdettavissa siten, että teksti pysyy ehjänä (Pekkilä 1988). Aiheesta lisää Kádár 1999.

³⁰ tarkemmin ja perusteellisemmin: Kallio 2012, 171-173

³¹ Jotkut merkkasivat sen sävelen alle kirjoitetulla +-merkillä.

³² Dimitrie Gusti (1880–1955) romanialainen sosiologi (Pozsgai 1999, esipuhe).

Mussorgski: *Baba Jagan linna*

Yllä olevassa esimerkissä Mussorgskin teoksesta ensimmäisen tahdin jälkeen konventionaalisessa musiikissa totuttujen kaavojen mukaan ei voisi olla taukoa, vaan se jatkuisi välittömästi kolmannen tahdin sävelillä. Nyt tauko aiheuttaa kuulijassa tunteen, kuin liikkuminen pysähtyisi äkisti – ikään kuin tasapaino horjuisi. Viidennen tahdin jälkeen konventionaalisessa musiikissa tulisi välittömästi kaksi neljäsosanuottia, mutta tässä niiden sijaan tulee taas kahdeksasosanuottien takia edellistä vielä epätavallisempi äkkipysähdys. Tässä esimerkissä toinen keino herättää kuuntelijassa muista elämäntilanteista tuttuja tuntemuksia on epätavallisen kovääninen soitto – rauhallinen ihminen ei huuda kovalla äänellä. Tässä musiikillisessa yhteydessä on epätavallista myös säveltäjän käyttämä soinnuton rinnakkaisoktaavi, joka sellaisenaan hätkähdyttää ”kaunista musiikkia” kuulemaan tottunutta yleisöä.

Merkit muodostavat merkkijärjestelmiä. Nämä merkkijärjestelmät löytyvät kyseisen aikakauden teoriakirjoista. Esimerkiksi voidaan ottaa Länsi-Euroopan eri tyylikausien sävellajeja, sävelassosiaatiojärjestelmiä, riita- ja sopusointuja, tai soinnutuksia ja kenraalibasso-oppia käsittelevät käsikirjat. Kirjoja joudutaan ajan myötä uudelleenkirjoittamaan kerta toisensa jälkeen, sillä taidemusiikin ominaisuuksiin kuuluu, että säveltäjät synnyttävät koko ajan uusia symboleja, muotoja ja tyylikeinoja, jotka mahdollisen toistuvan käytön jälkeen tulevat konventionaalisiksi. Jo romantiikan aikana otettiin etäisyyttä wieniläismusiikin sointuoppiin. Uudet merkit muuttavat siihenastista merkkijärjestelmää säilyttäen samalla myös tätä vanhaa järjestelmää. Näin Länsi-Euroopassa on syntynyt ja syntyy edelleen erilaisia tyylikausia. Kuoron johtajan on hyvä tietää, että uuden tyylin kieltä on melko vaikeaa ymmärtää tuntematta edeltävien aikakausien musiikkia. Se voi olla osa kuoron kuorokasvatusta.

Musiikkiteos on teos ainoastaan siihen asti sävellettyihin teoksiin nähden (ks. Vuorinen 1997, 30). Karácsonya (1993) mukaillen voidaan sanoa, että esimerkiksi Stravinskin musiikillinen symbolijärjestelmä (Stravinskin tyyli) on syntynyt siitä, että säveltäjä on etsinyt häntä edeltävistä merkkijärjestelmistä, eli sävelkielistä, sitä ainoaa merkkiä, josta voisi syntyä hänen sillä hetkellä tuntemiensa tunteiden ilmaisemiseen sopiva symboli. Seuraavalle säveltäjälle, mikäli hän on oikea taiteilija, Stravinskin symboli, tyyli ja musiikki ovat jo konventionaalisia. Jos hän ei tyydy

epigoniksi, hän ryhtyy etsimään edeltäjänsä töiden pohjalta uusia mahdollisuuksia ilmaista itseään.

Näin syntyvistä musiikillisista merkeistä, eli ilmaisumuodoista, muistuvat mieleen tietyt realiteetit. Jiránek luokittelee tutkijaryhmänsä tutkimustyön perusteella symboleista merkiksi muuttuneet musiikilliset elementit neljään ryhmään:³³

1. Tietyt yksilön tai kansan käytännön musisointitilanteista muistuttavat elementit, kuten kehto-, hää- ja hautajaislaulut, marssit ja tanssimusiikki.
2. Tietyt muotorakenteet, kuten esimerkiksi periodimuoto.
3. "Tektoniset intonaatiot",³⁴ jotka selittävät "puhtaasti musiikilliset" ilmiöt, jotka välittävät musiikin aloitus- ja lopetusmuotojen muodot ja säännöt.
4. "Tyyli-intonaatio", joka representoi kyseisen tyylikaden elämäntuntemuksen semanttista selitystä. (Jiránek 1981, 362.)

Yllä olevien perusteella voidaankin todeta, että kuten runoilija ammentaa arjessa puhutusta (konventionaalisesta) yleiskielestä aineksia luodakseen uusia symboleja, on myös musiikissa olemassa jokaisena aikakautena jonkinlainen yleiskieli, jonka konventionaalisiksi muuttuneista merkeistä taiteilijan intensiivinen elämys luo uusia, ennen kuulemattomia symboleja (ks. myös Szabolcsi 1968, 52).³⁵ (Jos nämä symbolit vakiintuvat, ne ovatkin tulevalle uudelle tyylille/tyylikaudelle konventionaalisia.)

Yhteenvetona voimme todeta, että myös musiikissa on olemassa merkkijärjestelmän taso. Sen muodostavat musiikin alkuaineokset, konkreettisen merkityksen omaavat äänet, sekä aikaisempien musiikkien konventionaalisiksi käyneet ilmaisutavat, muodot ja elementit.

Nykytieteen mukaan tietyn musiikkikulttuurin ymmärtämiseen ei riitä pelkkä musiikkiin tutustuminen, vaan on tutustuttava myös musiikin kulttuuriseen kontekstiin: mihin tunteisiin, elämäkokemuksiin, tai historiallisiin hetkiin mikäkin musiikillinen ilmiö kulttuurissa viittaa. Musiikkitiede on tässä mielessä yhtymässä kielenomaksumisteorioihin, jotka viime vuosikymmenien aikana ovat kovasti painottaneet, että perusteelliseen kielenomaksumiseen tarvitaan "maantuntemus"-niminen oppiaine (Frigyes Jónás [1944-2012] 1981; 1988), jonka tarkoitus on opettaa tuntemaan kieliyhteisön taustoja.

3.2 Musiikkiteoksen merkitys, sisältö ja sen tulkinta

3.2.1 Kokonaisen teoksen merkitys ja sisältö

Kertooko musiikkiteos mistään? Asiaa on tutkittu muun muassa siten, että koehenkilöille tehtiin kysely tietyistä teoksista. Kävi ilmi, että koehenkilöt määrittelivät saman musiikkiteoksen merkityksen ja sanoman hyvin yhtenevästi. Tämä todistaa sen puolesta, että "*musiikkikielen denotaation määräävät*

³³ Tulokset perustuvat työryhmän tutkimuksiin, joissa pyrkimyksenä oli rajata valittujen musiikkiteosten

viitekehystä kuuntelijoiden haastattelujen avulla.

³⁴ tektoniset intonaatiot: sommittelu-tottumukset (G. K.)

³⁵ Bence Szabolcsi (1899-1973), unkarilainen musiikkitieteilijä.

interpersonaaliset tendenssit" ja edelleen että *"ei ole olemassa ainuttakaan mainintaa ansaitsevaa musiikkiteosta, jossa ei olisi sisältöä"*.³⁶ (Doubravová 1981, 357–360; Doubravová 1972, 254–256; Jaroslav Jiránek [1922–2001] 1981, 361–364.)

Musiikintutkija Susanne Langer (1895–1985) kirjoittaa seuraavasti:

"Ne äänirakenteet, joita kutsumme musiikiksi, ovat loogisesti hyvin lähellä ihmistunteen muotoja – kasvun ja vaimenemisen, virtaamisen ja ahtautumisen, konfliktin ja päättäväisyyden muotoja, vauhdin, pysähtymisen, kauhean jännityksen, tyyneyden tai hienoisen aktivoitumisen ja unettavan raukeamisen muotoja, – ei ehkä ilon ja surun mutta kummankin ja molempien syvän liikuttavuuden muotoja – kaiken elävästi tunnetun suuruuden ja lyhytaikaisuuden ja ikuisen ohimenevyyden muotoja. Sellainen on tunteen kaava tai looginen muoto, ja musiikin kaavana on tuo sama muoto työstettynä puhtaana, mitattuna äänenä ja hiljaisuutena. Musiikki on tunne-elämän äänellinen analogia." (Langer 1953, 27³⁷)

Musiikki ikään kuin jäljittelee tai tuo muodollaan esiin asioiden kokemiseen liittyviä ihmisen henkisiä liikkeitä (Langer 1953, 184–185)³⁸. Nämä kaikki liittyvät edelleen aina jonkun tietyn ihmisyyteen kohtaamien elämäntilanteiden ja -kokemuksien herättämiin tunteisiin. Musiikillinen teos kertoo ensinnäkin siitä, miltä elämä taiteilijasta tuntuu (esimerkiksi mahtavalta, masentavalta, hauskalta tai surulliselta). Toiseksi se kertoo, miltä elämä tuntuu tietystä roolista käsin (esimerkiksi miehenä, naisena, lapsena, nuorena, vanhana, kaupunkilaisena, kyläläisenä, yksinäisenä, kapinoivana, luovuttaneena ihmisenä, voittajana häviäjänä, rakastuneena tai pettyneenä). Kolmanneksi teos kuvaa, miltä elämä tuntuu kansan tai maanosan historiankulun tiettyssä vaiheessa – kun tulevaisuus on valoisa tai synkkä (esimerkiksi 1900-luvun alun Suomi). Kuulija voi edelleen tunnistaa itsensä ja omat kokemuksensa teoksessa. Kuten Heidegger (1995, 78) toteaa, taideteos ilmaisee totuuden, johon myös kuulija tulee osalliseksi. *"Taide on totuuden teokseen astumisena runoutta."* Sitaatti mukailee antiikin ajattelijoiden ajatusta: *"Pulchritudo est splendor veritatis"* (Akvinolainen Tuomas? [1225–1274] 'Kauneus on totuuden loistoon tuleminen'). Kysymys on totuudesta, joka voi yhtä hyvin olla ruma tai kaunis, mahtava tai pelästyttävä, ihana tai inhottava.³⁹

Yksittäisten musiikkiteoksien ymmärtämisen osalta voidaan erottaa karkeasti kolme eri vaihtoehtoa:

- 1) Musiikkiteos ymmärretään väärin. Esimerkiksi Sibeliuksen teos *Isänmaalle* voidaan ymmärtää väärin tulkitsemalla se iltatunnelmaksi tai rakkauslauluksi.
- 2) Musiikkiteos voidaan käsittää pinnallisemmin tai syvällisemmin.

³⁶ Jarmila Doubravová (s. 1940). Kyseinen tutkimus tehtiin Prahassa Leoš Janáčekin (1854–1928) ja Alban Bergin (1885–1935) teoksien avulla 1970-luvun alussa.

³⁷ In: Vuorinen 1997, 128

³⁸ Sama 1997, 130

³⁹ Esimerkiksi Bartókin teos *Karhun tanssi* on täynnä lohduuttomia riitasointuja. (Ks. liite 1.)

- a) Osa kuuntelijoista kykenee keskittymään vain musiikin joihinkin osatekijöihin. (Jotkut esimerkiksi luulevat ymmärtävänsä musiikin sanoman, jos saavat kiinni sen rytmistä.)
 - b) Osa kuuntelijoista kykenee ymmärtämään kyseisen musiikin osana tietyn narratiivin tai tyylikauden jatkumoa.
 - c) Osa kuuntelijoista kykenee edellisten lisäksi musiikkiteosta kuunnellessaan erottelemaan sen osia, sekä analysoimaan ja syntetisoimaan niitä usealla eri tasolla, muodostaen havainnoistaan lopulta monimutkaisen ja strukturoidun tulkinnan.
- 3) Taidemusiikkiteoksen ymmärtäminen on pätevä tai onnistunut täysin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että päteviä tulkintoja olisi olemassa vain yksi. Päteviä tulkintoja saattaa olla useita. (Leenhardt & Józsa 1979)⁴⁰ ⁴¹. Kyseinen monitulkinnallisuus on kuitenkin mahdollista lähinnä vain taideteoksien yhteydessä.

3.2.2 Yksittäisten musiikillisten segmenttien merkitys ja sisältö

Luvussa 3.1 todettiin, että yksittäiset sävelet voivat viitata aika suoranaisesti johonkin ylhäällä tai alhaalla, lähellä tai kaukana olevaan, sekä lähentyvään tai loittonevaan (vrt. Doppler-ilmiöön) (ks. luvussa 3.1.1 kiinalainen säveljärjestelmä). Samalla mainittiin, että myös yksittäisillä elementeillä voi olla jopa sanoillakin tulkittaviakin merkityksiä. Tässä yhteydessä viitattiin barokin toivottomuuteen ja suruun viittaavaan laskeutuvaan kromatiikkaan ja eteläpohjalaisissa kansanlauluissa esiintyvään uhmaan ja häijyyteen viittaavaan *fi*-säveleen.

⁴⁰ ranskalais-unkarilaisen taidesosiologisen tutkimuksen tuloksien pohjalta.

⁴¹ Jacques Leenhardt (s. 1942), Péter Józsa (1960-2019)

Violin I

Violin II

Viola

Dido

Basso

Continuo

When I am

Vln. I

Vln. II

Vla.

Dido

Basso

Cont.

laid, am laid in earth, may my wrongs create No

Purcell: *Didon aaria*

Laskeutuva, kipua ilmentävä kromatiikka alkaa tahdissa 9. Kuitenkin jo ennen sitä nuottiesimerkin alkupuolisko on todellinen aarreaitta melkein sanoiksi käännettäviä ylennettyjä ja palautettuja säveliä, jotka ilmaisevat mestarillisesti toivon kaipuuta ja toivottomuutta. Sävellajin vaihtelu ja tämän vaihtelun epämääräisyys (C-duurista F-duuriin, josta tulee odottamattomasti f-molli, jonka jälkeen ollaankin Es-duurissa jne) puolestaan ilmaisevat epävarmuutta siitä, mikä tuleman pitää melkein sananmukaisesti. Vasta sen jälkeen saavutaan g-molliin, josta alkaa ostinato-basso.



Älä sinä flikka (eteläpohjalainen kansanlaulu)⁴²

”Normaalisti” pentatoniseksi lähtevän melodian lopukkeeseen tulee hiukan sopimattomasti siihen kuulumaton *ti*-sävel.⁴³ Asia ei jää sikseen, vaan se saa vahvistusta sävelmän toisesta puoliskosta neljännessä tahdissa (*la-la ti-ti do*), ja jos joku ”ei siitä vielä tajuaisi”, kuudennessa se toistuu vielä häijymmin ja ponnekkaammin, nyt jo sävellajiin kuulumattomalla *fi*-sävelellä.



Karin Nikolain korvalta lakit lyötiin
(eteläpohjalainen kansanlaulu)⁴⁴

Edellisen kansanlaulun toisinto – niin ikään Kuulan kokoelmasta – toimii hyvänä esimerkkinä siihen, että rytmikin ”osaa puhua” (kuten nähtiin myös ylempänä esimerkissä *Baba Jagan linna*). Suomalaiset kansanmusiikin kerääjät merkkasivat usein kahdella pisteellä melodian kohtia, jossa laulajat painottivat sanomistaan rytmin diminuutiolla (kaksintamalla tavuja).

Nouseva melodiakaari tarkoittaa usein jännityksen lisääntymistä, ja laskeva taas rauhoittumista. Sama pätee sävellajien muutoksiin sekä nouseviin ja laskeviin sekvenssisarjoihin. Tässä esimerkki nousevaan sekvenssiin:

⁴² Kuula 1907, 7.

⁴³ Pentatoniikassa kotoisasti olevalle kuuntelijalle nämä hienoudet tulevat vielä selvemmin esiin.

⁴⁴ Kuula 1907, 2.



Beethoven: *Sinfonia nro. 5 C-molli* (tahdit 424–443)⁴⁵

Sekvenssi antaa ymmärtää, kuten monet Bachin ja myös muiden säveltäjien sekvenssit, että tulossa on jotain väistämätöntä, tässä esimerkissä jotain mahtavaa ja pelottavaakin – ettei sanottaisi kohtalokasta. Laskeutuvan sekvenssin sanoma on usein rauhoittava:

Johann Pachelbel (1653-1706): *Kanon für 3 Violinen mit Generalbass*

Kuoroteoksissa sekvenssi esiintyy usein eri äänien välissä, jolloin se saa lisämerkitystä: ”omalla äänellä minäkin”.

⁴⁵ Ludwig van Beethoven (1770–1827)

”Taiteen sfääri on puhtaiden muotojen sfääri. Se ei ole pelkkien värien, äänien tai tunnekaliteettien vaan hahmojen, mallien, melodioiden ja rytmien maailma. Eräissä mielessä kaiken taiteen voidaan sanoa olevan kieltä, mutta se on kieltä sanan erityismerkityksessä. Se ei ole sanallisten symbolien vaan intuitiivisten symbolien kieltä. Se, joka ei ymmärrä näitä intuitiivisia symboleja, joka ei saa tuntumaa värien, hahmojen, avaruudellisten muotojen ja kuvioiden, harmonian ja melodian elämään, jää suljetuksi taideteoksen ulkopuolelle – ja näin hän menettää paitsi esteettisen mielihyvän myös mahdollisuuden lähestyä yhtä todellisuuden syvimmistä puolista.”

Taidemusiikista, sen olemuksesta ja vaikutuksesta kirjoittaa kirjailijafilosofi Sándor Márai ([1900-1989] 2001, 30–32) romaanissaan näin:

Musiikki sanoi hänelle [kadetille] jotain, mitä muut eivät tajunneet. Melodiat eivät todennäköisesti puhutelleet hänen älyään. – – Tällöin hän unohti, missä hän oli, hänen silmänsä hymyilivät, katsoivat ilmaan, mutta eivät nähneet ympäristöään, ylempiään, tovereitaan, kauniita naisia eikä teatterin yleisöäkään. Hän kuuli musiikin koko kehollaan, yhtä janoisena kuin tuomittu voi seurata sellissään kaukaisten askeleiden ääniä, jotka saattaisivat tuoda uutisia pakomahdollisuudesta. Hän ei kuullut, vaikka hänelle puhuttiin. Musiikki oli hajottanut hänen ympärillään olevan maailman, hetkeksi muuttanut keinotekoisien sopimusten lakeja. Musiikkia kuunnellessaan Konrad ei ollut sotilas. Eräänä kesäisenä päivänä, illalla, kun hän soitti kenraalin äidin kanssa nelikätisesti, tapahtui jotain. Istuttiin suuressa salissa.

– – Äiti soitti intohimoisesti: he soittivat Chopinin "poloneesi-fantasiaa". Oli kuin kaikki olisi liikahtanut huoneessa. Isä ja poikakin aistivat salin nurkassa, että kahdessa kehossa, äidin ja Konradin kehossa tapahtuu jotain. Ikään kuin musiikin kapina olisi nostanut paikoiltaan huonekalut, kuin jokin voima ikkunan takana olisi heiluttanut raskaita silkkiverhoja ja ikään kuin kaikki, minkä ihmisten sydämet olivat jo kerran haudanneet, mikä oli härskiä ja hyytelöitynyttä, olisi herännyt eloon, ikään kuin jokaisen ihmisen sydämessä olisi ollut piiloutuneena kuoleman tahti, joka tiettyinä elämän hetkenä alkaa sykkiä kohtalokkaalla voimalla. Kohteliaat kuuntelijat tajusivat, että tämä musiikki oli vaarallista. Mutta he kaksi, äiti ja Konrad, eivät vaaroista enää välittäneet. "Poloneesi-fantasia" oli vain tekosyy, jotta maailmaan olisivat päässeet irti ne voimat, jotka panevat liikkeelle ja räjäyttävät kaikkea, mitä inhimillinen järjestys niin huolellisesti pitää piilossa. He istuivat jäykin kehoin pianon edessä, hieman suoristautuneina, selkä pingottuneena ja vähän taakse kallistuneena, ikään kuin musiikin näkymättömät, myyttisten hevosten tuliset vaunut olisivat heitä lennättäneet, ja he olisivat maailman yläpuolisessa tulimyrskyssä ja laukassa kaksin pidelleet irti päässeiden voimien suitsia jännittyneinä ja kouristunein käsin. Ja sitten, yhdellä ainoalla säveliskulla he vaikenivat. Illan auringonsäde siilautui ikkunoista; sädekekäleessä leijaili kultaista pölyä, ikään kuin kauas taivaan tielle rynnänneitten hevosten perässä olisi noussut pölyä tielle, joka johtaa tyhjiöön ja tuhoon.

– Chopin – sanoi ranskalainen nainen, ja hänen hengityksensä oli raskas. – Hänen isänsä oli ranskalainen.

– Hänen äitinsä oli puolalainen – sanoi Konrad ja katsoi päätään kallistaen ulos ikkunasta. – Hän oli äitini sukulainen – sanoi hän, ikään kuin häntä olisi hävettänyt tämä side.

– Kaikkien katseet kääntyivät yhtäkkiä Konradiin, sillä hänen äänessään oli samanlaista surumielisyyttä kuin maanpakoon joutuneitten puheensävyyssä, kun he puhuvat koti-ikävästä ja kodista. Toinen sotilas tarkkaili ihmetellen poikansa ystävää, ikään kuin hän olisi nähnyt hänet nyt ensimmäistä kertaa. Illalla, kun hän jäi tupakkahuoneeseen kahden kesken poikansa kanssa, hän sanoi pojalleen: Konradista ei tule koskaan kunnon sotilasta.

– Ihminen tietää aina totuuden, sen toisen totuuden, minkä rooli, n a a m i a i s p u v u t ja e l ä m ä n t i l a n t e e t peittävät. (Márai 2001, 30–32.)⁴⁷

Jos tässä sitaatissa kirjallisuuden – siis taiteen – avulla kerrottuja asioita yritetään kääntää musiikkitieteen kielelle, voidaan sanoa: parhaimmillaan taidemusiikki kykenee muiden taidelajien tavoin tempaisemaan mukaansa, viittaamaan todellisuuteen kokonaisuutena, paljastamaan tai ilmaisemaan asioita, sekä aktivoimaan ihmisen suhteen ”oikeaan” maailmaan. (Aiheesta lisää luvussa 9.)

Tämä ”oikea” todellisuus voi olla elämääkin tärkeämpi. Näin on esimerkiksi Andrei Makinen (s. 1958) romaanissa *La musique d'une vie*, 2001 (Elämän musiikki, 2002); sodan runtelemalla Venäjällä sotapalvelusta paennut pianisti Aleksei joutuu esittämään olevansa sotakuski välttyäkseen sota-oikeudesta ja pääsee erään kenraalin palvelukseen. Kenraalin tytär saa päähänsä, että hän opettaa tätä sivistymätöntä kuskia soittamaan pianoa ja antaa tälle pianoläksyn. Korkea-arvoisille herroille järjestämässään iltamassa kenraalin tytär sitten haluaa näyttää arvokkaille vierailleen opettajataitojaan:

”Ja nyt yllätys!” Stella ilmoitti ja ojensi kätensä Alekseita kohti kuin vaatiakseen tälle taputuksia. ”Meidän Sergeimme soittaa meille pienen laulun. Toivon että pidätte hänen soitostaan ja -- minun vaatimattomista opettajanlahjoistani. Pieni tinasotilas!”

Nuoret taputtivat, iäkkäämmät sukulaiset ja vieraat pitivät leikinlaskua vähän uskallettuna, mutta menivät mukaan lyöden käsiään yhteen pari kertaa, eivät halunneet vaikuttaa liian ankarilta.

Märssykorin pimeyden jälkeen Aleksei sokaistui olohuoneen valoissa ja kiusaantui tuijottavista katseista. Hän yritti livahtaa piinapenkistä mutta ei onnistunut, --

Taputukset vaimenivat. Aleksei istahti pianopallille ja tunsu, miten tuskan kangistava jäämöykky särkyi muuttuen häpeäksi, nöyryytykseksi ja vihaksi, typeräksi punoitukseksi, joka nousi pitkin hänen kaulaansa, kun hänen raskastekoiset saappaansa liukuivat nikkelöidyillä pedaaleilla.

Samoin kuin heidän soittotunneillaan Aleksei toimi käskystä tylsän ahkerasti kuin kone. Ja hänen soittaessaan kuului naurahduksia, niin hassulta se lastenlaulua soittava sotilas näytti. Jokunen nuori kuului laulavan mukana tai toistavan tuttua kertosaettä. Kaikki taputtivat yksimielisesti. ”Bravo, opettaja!” huusi joku miespuolinen vieras, jonka Stella palkitsi niiauksella. Sulhasen isän bassoääni jymisi

⁴⁷ Tätä lukiessa ehkä on hyvä muistaa, että Frédéric Chopin oli kaksikymmentävuotias, nuori mies, kun Puolan kansannousu vuonna 1830 kukistettiin.

naurujen seassa: ”Kuulehan, kenraali, en tiennytäkään, että sinun ministeriössäsi autonkuljettajat ovat myös pianisteja, ”Juotavaa pianistille” toittoti joku -- Votkalasi kulki kädestä käteen kohti pianoa. Stella kohotti kätensä ja huusi yli hälisevän pöytäseurueen: ”Ja nyt ohjelmiston kohokohta, Kyyhkyvalssi!”

Aleksei laski lasin lattialle, kääntyi koskettimien puoleen. Naurahdukset ja juttelu vaikenivat hiljalleen, mutta Aleksei odotti edelleen lepuuttaen käsiä polvillaan, istui hyvin suorana *k a s v o i l l a a n p o i s s a s o l e v a i l m e*. Stella sopotti kuin kuiskaaja, iski välillä silmää vieraille: ”Anna mennä! Panet oikean käden peukalon tähän c:lle --”

Kun Aleksei antoi käsiensä pudota koskettimille, joku saattoi vielä luulla, että soinnut syntyivät vahingossa. Mutta sekuntia myöhemmin musiikki jo vyöryi ilmoille, se haihdutti voimallaan epäilykset, äänet ja hälyn, poisti hilpeät ilmeet ja merkitsevät katseet, siirsi paikaltaan seinät ja levitti olohuoneen valon äärettömälle öiselle taivaalle ikkunoiden taakse.

Aleksei ei kokenut soittavansa. Hän kulki pimeyden halki, hengitti sen haurasta kuulautta, joka syntyy jään, lehvien ja tuulen rajattomista säkenistä. Hänessä ei ollut enää yhtään tuskaa. Ei pelkoa siitä, *m i t e n h ä n e n k ä v i s i*. Ei ahdistusta eikä katumusta. Yö, jonka halki hän kulki, kertoi tuskasta ja menneisyyden korjaamattomista murtumista, mutta se kaikki oli jo muuttunut musiikiksi ja eli vain kauneutensa kautta.

Andreï Makine (1958): *Elämän musiikki*

Viihdemusiikki, kuten kaikki muutkin viihdelajit, viihdyttää. Se ei pyri etsimään ”oikeata” totuutta, eikä juuri aktivoi kuuntelijaa sanoakseen jotain uutta tai avartaakseen ”oikeaa” maailmaa. Sen sävelkieli on pääasiassa konventionaalinen; viihteen merkkijärjestelmä ei muutu ajan myötä taiteen tavoin, tapahtui maailmassa sitten mitä tahansa. Hyvänä esimerkkinä tästä voitaneen pitää sitä, että ennen toista maailmansotaa, sen aikana ja sen jälkeen Ranskan kabareissa ja kapakoissa sävellettiin ja soitettiin samanlaisia kappaleita samalla, lähes täysin muuttumattomalla sävelkielellä. Kabareelaulut eivät myöskään pyrkineet sanomaan mitään uutta. Jos olisi ollut toisin, se olisi tietysti muuttanut heti myös sävelkieltä; ajatellaanpa vaikka miten moderni taiteilija Krzysztof Penderecki (1933–2020) reagoi maailmansodan kauheuksiin sävellyksessään *Dies Irae*. Sama pätee myös nykysuomen iskelmämusiikkiin, jossa toistetaan totutulla (eli konventionaalisella) sävelkielellä kaikille tuttuja muka-tuntemuksia vuodesta toiseen lähes muuttumattomana. Eikä pidä tätä laskea sille haitaksi.

Viihdemusiikki sopii usein taustamusiikiksi, kun taas taidemusiikki ei juuri lainkaan. Taideteokset parhaimmillaan eivät nimittäin ole pelkkää koristetta, viihdettä tai leikkiä, josta voidaan nauttia passiivisesti. Useimmiten ne vaativat kuuntelijalta aktiivista osallistumista maailman paljastamiseen ja uusien näkökulmien löytämiseen.

Silloin tällöin viihdemusiikissa näkyy halua jonkin aidon tai uuden sanomiseen, mutta edellytys syvään sävelkulttuurin tuntemukseen usein puuttuu.⁴⁸ Tästä hyvänä esimerkkinä lienevät 1960-luvun ja myöhempien aikojen protestilaulut, joiden sävelkieli – huolimatta halusta muuttaa maailmaa – ei kuitenkaan pystynyt muuttumaan kuin korkeintaan yksinkertaistumalla entisestään. Jos kappaleita soitettaisiin koehenkilöille, jotka eivät ymmärrä kappaleen sanoituksissa käytettyä kieltä, he tuskin osaisivat erottaa, mitkä kappaleet kertovat politiikasta, vihasta tai protestista, ja mitkä rakkaudesta; tekstin ja musiikin yhteys ei välttämättä ole relevanttia. Musiikki on useimmiten aikaisemmista kappaleista tutuksi tulleiden kaavojen toistamista, vaikka teksti olisi kuinka kapinoiva hyvänsä.

Vaikka sanaa ”viihde” alettiin käyttää vasta aivan viime aikoina, siihen sopii Sokrateen sanat (siteeraa János Szávai [s. 1940] 2012, 155): ”*musiikki joko tuo järjestyksen mukanaan*” tai ”*jatkaa intohimon haltioihin saattamista, ja ajan myötä sen sulattamista, sen jälkeen leikata se kokonaan kuin jätteen irti sielusta ja tekee itsestään pehmon peitsen.*” Taidemusiikki eksplikoi, viihde peittää. Heidegger esittää teoksessaan *Sein und Zeit*, että lörpötteleminen toimii ikään kuin peittäjänä etäännyttäen meitä näin radikaalisti asian ytimestä. Sitä vastoin logoksen totuus tarkoittaa, että ”*olemassa oleva, josta on kyse, nostetaan piilotetusta olotilastaan ja eksplikoidaan se auki laitetuksi.*” (Heidegger 1927, Szávai 2012, 155 mukaan.)⁴⁹ Muualla Heidegger sanoo seuraavasti: ”*Taide on totuuden sulkeminen teokseen, ja totuus on olemassa olevan piilottamattomuus.*” (Heidegger, 1995, 171)

Jos mikään muu ei, niin viimeisenä ainakin markkinavoimat estävät nuoria viihdemuusikoita etsimästä uusia sanomia ja ilmaisutapoja. Nämä nimittäin voivat ”pahimmillaan” romuttaa myyntiluvut, ja sitä ei yksikään levy-yhtiö halua. Musiikkiteollisuus – joka ei siis *luo* vaan *tuottaa* musiikkia – ei salli syvempiä ajatuksia; se ”pelkää”, että kappaleen, jossa on jotain hätkähdyttävää ja uutta, kuuntelu keskeytetään ja radio sammutetaan.⁵⁰ Sen sijaan musiikkiteollisuudessa pätee sama kuin elokuvateollisuudessa: tarvitaan yhä voimakkaampia ja aggressiivisempia efektejä, jotta turtunut kuluttaja saataisiin henkiin edes viihdyttämisen ajaksi.

Taidemusiikin säveltäjän ei tarvitse frustroida itseään eikä yleisöään. Ainakin sävellystyöhönsä keskittyneenä hän elää elämänsä tarpeeksi intensiivisesti ollakseen herkkä reagoimaan häntä ympäröiviin asioihin, ilmiöihin ja tapahtumiin voimakkaasti ilman tehosteitakin. Taiteilijan mahdollinen raivoaminen (Platon) johtuu hänen todellisista ja sisältä tulevista elämänkokemuksistaan eikä siitä, että hän haluaisi frustroida itseään ja yleisöään frustroimisen vuoksi. Taiteilijalle riittää, että hän tuntee syvällisesti musiikkikulttuuria ja säveltämistekniikkaa. Hän kykenee pukemaan tunteensa taiteeksi.

En tietenkään väitä, että klassiset mestarit eivät olisi tehneet koskaan sävellyksiä, joita on tarkoitettu nimenomaan viihdyttämiseen.

⁴⁹ Saksan kielellä *Verdecken* ja *entdecken* (Heidegger 1927).

⁵⁰ Nykyään tuotetaan kulttuurituottajia. Olisi siis hyvä muistaa, että kulttuuria (ainakin taidetta) luodaan eikä tuoteta. Eräs YLE:n radiotoimittaja kertoi minulle noin vuosi sitten näin: ”Kyllä, minä voin laittaa ohjelmaan koulunne kuoron taidekappaleen mainostaakseni konserttianne, mutta en missään tapauksessa kokonaan kaikkia 2,5 minuuttia [sic]. Pomoani se säikäyttäisi, sillä tiedetään, että jos kuuntelija väentää napin radioasemastamme kerran pois, hän ei sitä enää etsi uudelleen. Joten minä itse saisin aika pian sellaisen teon jälkeen potkut.”

Kaikki musiikinopettajat ovat kokeneet, miten taidemusiikilla kasvatettu lapsi pystyy kuuntelemaan vaikkapa rockia, mutta kuinka pop-musiikin ääressä kasvatetun lapsen johdattaminen taidemusiikin pariin on lähes mahdotonta. Jälkimmäisessä tapauksessa lapselta on suorastaan epäinhimillistä vaatia, että hän istuisi ja kuuntelisi edes neljää minuuttia G. Fr. Händelin (1685–1759) tai G. Ph. Telemannin (1681–1767) *Vesimusiikkia*, tai Bartókin *Kylässä* (In Dorf).

Yllä esitetyt ajatukset eivät tarkoita sitä, että viihteen (viihdekuoron) olemassaolo ei olisi oikeutettua, tai että se olisi kiellettävä. Toki monet ajattelijat (jo Platonista lähtien; vrt. *Valtion Kolmas kirja* musiikista ja musiikkikasvatuksesta) ja taiteilijat ovat kuitenkin sitä mieltä, että viihde voi pahimmillaan tehdä lapsista ja nuorista immuuneja taiteelle.⁵¹

Tuskin kuitenkaan on ajateltava, että kaikkien on harrastettava taidetta ja vain taidetta. Avarakatseisuutta tarvitaan puolin ja toisin. Onhan viihdemusiikin sarallakin tasokkaampia ja heikompia tuotoksia. Sen sijaan on varmaankin hyvä olla tietoinen siitä, mitä ollaan harrastamassa, mitä tavoitteita asettaa itselleen, tai millä tavalla suhtautuu teokseen, lauluihin ja yleisöön; viihdymme, viihdytämme tai pyrimme pääsemään taiteellisiin elämyksiin ja tarjoamaan taiteellisia elämyksiä. Siten toimintamme tavoitteellisuus ja päämäärä voi olla tietoisempi, tehokkaampi ja onnistuneempi. Viime vuosikymmeninä länsimaaisessa kulttuurissa tapahtuneiden erilaisten liikehdintöjen myötä saapuneet esittämistyylien muutokset ovat saaneet taidemaailmassa aikaan kritiikkiä jopa taiteen sekoittumisesta viihde- ja populaariteollisuuteen (Larry Shiner [s. 1934] 2001, 303).

Ehkä on myös hyvä osata erottaa kansallinen viihde kansainvälisestä. Uusimmat tutkimukset ovat osoittaneet todeksi, että (varsinkin) massaviihde on raa’asti pelkistymässä ja yksinkertaistumassa yhtäjaksoisesti. Joan Serrà tutkijaryhmineen syötti tietokoneiden analysoitavaksi viihdekappaleita 50-luvulta nykypäiviin. Hän kertoo tuloksista *Nature Scientific Reports*:issa (Serrà ym. 2012) mm. näin: ”Nykyinen popmusiikki on äänekästä, ja kappaleet muistuttavat toisiaan. Ainakin siihen suuntaan ollaan menossa--”. Tutkimuksessa verrattiin kymmeniätuhansia pop-, rock-, hiphop- ja metalli-musiikkikappaleita vuosilta 1955–2010. Tuloksena havaittiin, että kappaleiden keskimääräinen äänitysvolyymi on vuosien aikana noussut. Lisäksi tutkimuksesta raportoitiin: ”käytetyt soinnut ja melodiat taas muistuttavat nykypappaleissa toisiaan huomattavasti enemmän kuin vielä 1950-luvulla”. Tutkija Joan Serrà sanoin tietokoneanalyysi löysi ”todisteita musiikin lisääntyvästä homogeenisyydestä. Etenkin nuottiyhdistelmien vaihtelevuus eli soinnut ja melodiat ovat jatkuvasti vähentyneet 50 vuoden aikana”. (Serrà ym. 2012.)

Wienin lääketieteellisen yliopiston Stefan Thurnerin (s. 1969) johtama tutkijaryhmä tutki vuosina 1955–2011 500 000 kevyen musiikin albumia, ja päätyi soitinnuttamisen osalta täysin yhteneviin tuloksiin. Ilmiö johtuu ilmeisesti esteettisen intensiivisyyden puutteesta, eivätkä sitä pysty mitenkään korvaamaan nykyiset todella tehokkaat äänitehosteet. (Thurner 2014.)

⁵¹ Kodály käyttää ilmaisua ”huono musiikki voi polttaa lapsen sielun herkkyyttä” (Kodály 2008); Jouko Törmälä ([s. 1938] 2011); (Kodály-seuran tiedotuslehden haastattelemat taiteilijat: Rolf Gothoni [s. 1946], Géza Szilvay [s. 1943], Kaija Saariaho [s. 1952], Jorma Hynninen [s. 1941], Esa-Pekka Salonen [s. 1958]). Lehden lisäksi asiaan otti voimakkaasti kantaa myös mm. Tapiolan kuoron johtaja, Erkki Pohjola (1931–2009).

Mainittakoon lopuksi, että taide- ja viihdemusiikki erottuvat myös yleisönsä kyseiseen tilaisuuteen suhtautumisensa, odotuksiensa ja käyttäytymisensä kannalta. Ääriesimerkkinä voidaan ottaa konserttimusiikin ja massa- tai rokkitahtuman yleisön suhtautumista tilaisuuteen.⁵²

1600-luvun Länsi-Euroopan musiikkielämässä taiteen ja muun (vaikkapa hovi- ja tanssi-)musiikin välinen kuilu tuskin oli lähellekään niin suuri kuin nykyään. Silti on mielenkiintoista lukea ja katsoa gambasoittajista Sainte-Colombesta (1640–1700) ja Marin Marais:stä (1656–1728) tehtyä ranskalaista elokuvaa *Tous les matins du monde* (1991, Kaikki elämän aamut [samannimisen romaanin on tehnyt Pascal Quignard, s. 1948]), jossa säveltäjät pohtivat taiteen ja hovimusiikin eroa nimenomaan niiden intensiivisyyden näkökulmasta.

Lopuksi

Lopuksi meidän täytyy huomata ja huomauttaa, että ei ole mitenkään poissuljettua, että yleistävästä kevyen musiikin kulttuurista juurtuu tai kehittyy uusi taiteen kieli. Kokeiluja on jo nähty esimerkiksi progressiivisen rockin osalta.

3.4 Musiikillinen kitshi ja sovitukset

Luvussa 2.5 käytiin läpi kitshitavaran piirteitä ja olemusta. Todettiin, että kitshiteoksen tekijä valitsee aiheekseen kauniina pidetyn asian tai ilmiön, että teosta laatiessa tärkeintä on tulevan teoksen tunnistettavuus (eikä taiteilijan suhde aiheeseensa), ja että kyse on sellaisesta taiteen jäljitelmästä, joka ei avarra maailmaa yleisölleen. Kitshi ei etsi totuutta, vaan tuodittaa yleisönsä tämän haluamaan, vaikka epärealistiseenkin toivemaailmaan.

Osa suurmestareiden teoksistakin voi osoittautua kitshiksi. Hyvinä esimerkkeinä toimivat Ferenc Lisztin (1811–1886) sarja *Unkarilaiset rapsodiat* ja Johannes Brahmsin (1833–1897) *Unkarilaiset tanssit*. Molemmat sarjat syntyivät 1800-luvun puolivälin jälkeisen Unkarin kansaa kohtaan tunnetusta myötätunnosta, ja kaikki unkarilaiset kunnioittavat ja pitävät arvossaan näitä teoksia. Kyseiset teokset eivät kuitenkaan voineet täysin onnistua, sillä kumpikin säveltäjä lähti liikkeelle Unkarin – siihen aikaan unkarilaiseksi luullusta – mustalaismusiikista, joka oli subjektiivisella, liioittelevalla ja hyvin makoilevalla esitystavallaan itsekin kitshi. (Aito mustalaismusiikki on asia erikseen.)

Kitshejä löytyy runsaasti vähemmänkin kuuluisien säveltäjien (esimerkiksi iskelmäsäveltäjien) kappaleiden joukosta. Kun huomioidaan Kulkan aiemmin esitetty kitshin määritelmä, jonka mukaan sen eräs olennainen piirre on tunnistettavuus (ks. luvussa 2.5 vertaus matkamuistoesineisiin), on suurin osa ns. sovituksista luokiteltava kitsheiksi. Ne ovat yksinkertaistettuja versioita tai jonkinlaisia jäljitelmiä alkuperäisteoksista, joista puuttuu alkuperäisen (taide)teoksen syntyyn johtanut ja tarvittava liikuttuneisuus – inspiraatio, eli Platonin sanoin ”*järjiltään poisoleva sielu*”. Juuri tämän takia voidaan jopa olettaa, että teoksistaan tehtyjen sovitusten

⁵² Tältä osin kannattaa tutustua Le Bon:in mainittuun teokseen.

kuunteleminen saattaisi aiheuttaa jonkinlaista kärsimystä alkuperäisteosten tekijöille. Kenties heitä harmittaisi, että tekijänoikeuslaki ei suojele heidän teoksiaan ja aitoja elämyksiään väärentämiseltä. On tietysti eri asia, jos joku sävelmestari saa inspiraation toisen mestarin teoksesta ja tekee siitä omanlaisen version – esimerkiksi vaikka Benjamin Brittenin (1913–1976) *Muunnelmat ja fuuga Purcellin teemasta*.

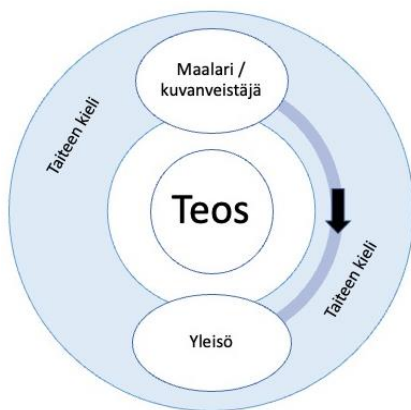
3.5 Yhteenveto

Yhteenvetona voitaneen todeta, että viihdemusiikki ei ole taidetta, sillä se ei pyri etsimään totuuksia ja ilmaisemaan ainutlaatuisia elämyksiä, vaan nimensä mukaisesti viihdyttää. Viihdemusiikin olemassaolo on tietysti oikeutettu – jokaisella on oikeus viihtyä – mutta sen äärilaidat (varsinkin kasvatuksen kannalta katsottuna) voivat tehdä taiteesta nauttimisen mahdottomaksi. Taidemusiikki muiden taiteiden tavoin pyrkii sanomaan jotain uutta ja ainutlaatuista uudistamalla täten sitä edeltävää sävelkieltä. Taide ilmaisee emotioita, viittaa arvoihin ja ilmentää jatkuvasti uusia ja avarampia tapoja nähdä maailmaa. (Vuorinen 1997, 172.)

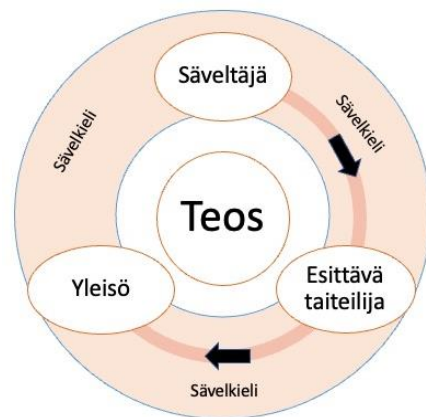
4 KUOROTAIDE

Olemukseltaan ja yhteisöpsykologisesti tarkasteltuna orkesteri- ja kuoromusiikki lienevät kaikista taidelajeista ja musiikkitaiteistakin monimutkaisimpia. Seuraavassa kuviossa (kuvio 2) on pyritty havainnollistamaan taiteellisten tekijöiden yhteen kietoutuneisuutta eri taiteenmuodoissa.

KUVAAMATAIDE:



MUU MUSIIKKITAIDE:



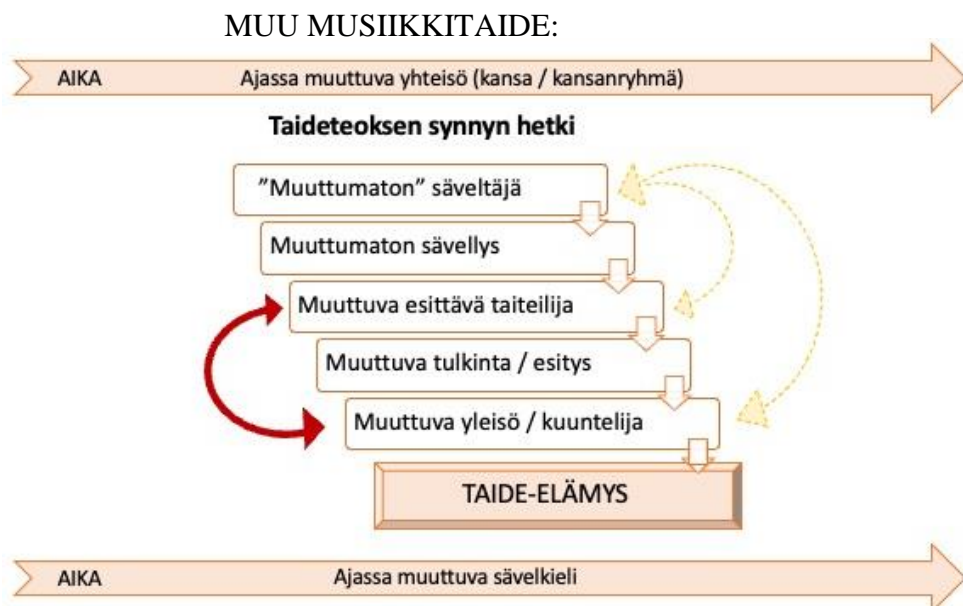
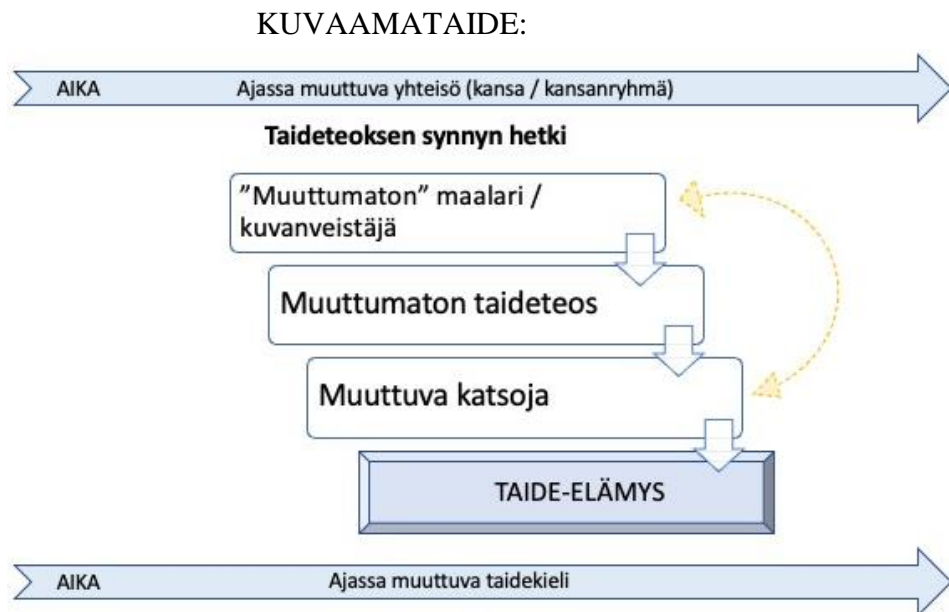
ORKESTERI- JA KUOROMUSIIKKI:



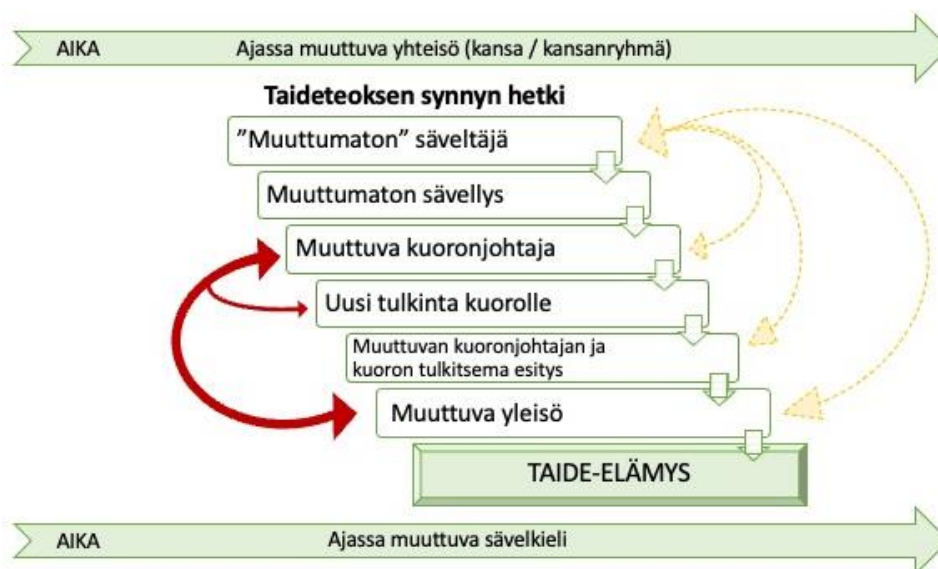
KUVIO 2. Taiteellisten tekijöiden yhteen kietoutuminen eri taiteenmuodoissa.

Kuvion 2 mukaisesti esimerkiksi kuvaamataiteessa taiteen osapuolina ovat teoksen kautta vain maalari tai kuvanveistäjä sekä yleisö. Muussa musiikkitaiteessa taiteen prosessiin osallistuu puolestaan säveltäjän ja yleisön lisäksi myös esittävä taiteilija, kuten esimerkiksi viulisti. Orkesteri- ja kuoromusiikissa osapuolten suhde sen sijaan monimutkaistuu vielä tästäkin; säveltäjän luoman teoksen kautta taide välittyykin yleisölle sekä kuoronjohtajan, kapellimestarin tai konserttimestarin, että kuoron tai soittajien vuorovaikutuksen kautta. Prosessin taustalla, pohjana ja mahdollistajana on taiteen kieli, jota musiikkitaiteissa voidaan nimittää sävelkieleksi.

Tarkemmin ja ajassa leviteltynä kuvio muuttuu seuraavanlaiseksi:



ORKESTERI- JA KUOROMUSIIKKI:



KUVIO 3. Taide-elämyksen synty yhteisöpsykologian kannalta.⁵³

Yllä olevat kuviot havainnollistavat taideprosessia, jossa on kyse **maallisen teoksen** työstämisestä. **Sakraalinen teos** on tätäkin monimutkaisempi siinä mielessä, että se olettaa kaikilta prosessiin osallisilta suuntautumista **yleisön** lisäksi (tai jopa yleisön sijaan) myös **transsendenttiin**. Kuoronjohtajan ja kuorolaisten on tärkeää tietää, esittävätkö he sakraalista teosta sakraalisena teoksena vai maallisenä. Toisin sanottuna: esittävätkö he teosta sellaisenaan pelkästään yleisölle vai pyrkivätkö he tempautumaan transsendenttiin.

Kansanlaulujen kerääjien piireissä paikkakunnissa, joissa perinteen juuret ovat syvällä, ”oikean” laulajan löytäminen saatetaan mieltää usein vaikeaksi. Näiden laulajien sana-arkku ei avaudu helposti. Siinä missä muut voivat noin vain ruveta laulamaan, nämä – jos ylipäänsä suostuvat laulamaan – tarvitsevat aikaa ja henkistä valmistautumista voidakseen henkeävoimaa. Myös äänihuulten ja kurkunpään asettaminen lauluasentoon kestää muutaman hetken, ja sitten vasta laulu alkaa. Tällaisten laulajien katseesta kuitenkin näkee, että he ovat jo henkisesti jossain muualla (vrt. liite Tšingiz Aitmatovin [1928-2008] siteeraus).⁵⁴

⁵³ Kuviossa 3 punainen nuoli esittää taiteellisten tekijöiden välistä elävää suhdetta ja keltainen nuoli kuvitteellista suhdetta.

⁵⁴ Omat keruumatkat Transilvanian unkarilaiskylissä v. 1978-1982 sekä Bashkirian marilaiskylissä kesällä 2006.

... як - со - ва, ки - як - со - ва Кшти-ма вас-та мак - со - да, мак-со-да-(я).

... як - со - ва, ки - як - со - ва Кшти-ма вас-та мак - со - да, мак-со-да.

1. Ку-дaнь-конь ки-як - со - ва, ки - як - со - ва Кшти-ма вас-та мак - со - да, мак-со-да.

ки-як - со - ва, ки - як - со - ва Кшти-ма вас-та мак - со - да, мак-со-да.

... як - со - ва, ки - як - со - ва Кшти-ма вас-та мак - со - да, мак-со-да.

1. Ку-дaнь-конь ки-як - со - ва, ки - як - со - ва Кшти-ма вас-та мак - со - да, мак-со-да.

... як - со - ва,

Ля-ли - ля-ли, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ля, ли-ля! Ля-ли - ляй, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ляй!

Ля - ли-ля-ли, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ля! Ля-ли - ляй, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ляй!

Ля-ли - ля-ли, ля-ли-ля, ля-ли-ля! Ля-ли - ляй, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ляй!

Ля-ли - ля-ли, ля-ли-ля, ля-ли-ли! Ля-ли - ляй, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ляй!

Ля-ли - ля-ли, ля-ли-ля, ля-ли-ли! Ля-ли - ляй, ля-ли-ля, ля-ли-ляй!

Ля - ли-ля-ли, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ля, ли-ля! Ля-ли - ляй, ля-ли-ля-ли, ля-ли-ляй!

ля - ля-ляй, ля-ли-ли!

12. Памятники мордовского искусства

Niityllä (mordvalainen kansanlaulu)⁵⁵

Kansanlauluperinteessä ilmiö saattaa olla peräisin ammoisilta ajoilta pakanuudesta, jossa shamaanin toiminnassa uskonnon ja taiteen välillä ei ollut vielä selkeää rajaa.

Pakanallisiin aiheisiin palautuvia teoksia nykyaikaisessa kuorotaiteessa ovat esimerkiksi Veljo Tormiksen *Raudan synty*, *Kalevalan XVII. runo*, Pekka Kostiaisen ylempänä panittu *Pakkasen luku* tai Urmas Sisask (s. 1960) *Eesti missa*. Nämä teokset ovat ”voimakkaasti kantaaottavia”. Kuoron ja kuoronjohtajan on valittava suhtautumistapansa myös kristillisen ajan hengellisen kuoroteoksen (G. P. Palestrinasta vaikkapa J. Sibeliukseen ja Jaakko Mäntyjärveen [s. 1963]) osalta (aiheesta lisää liitteessä 1): esitetäänkö sitä kuten muita kuoroteoksia vai sakraalisena teoksena. Se ei ole välttämättä sama asia.

⁵⁵ Gippius-Bojarkin 1984 12

4.1 Säveltäjä

Kuorotoiminta lähtee kuoron sekä kuoron kautta yleisön, eli puoliskonsa tunteita, tuntemuksia ja eetosta tavoittelevasta **säveltäjästä**. Hän on aktiivinen, eli antava puoli, joka pursuaa ajatuksia, tunteita ja tuntemuksia, ja joka ei voi suhtautua – ainakaan luomishetkellä – aiheeseensa, eikä kuviteltuun kuoroon ja yleisöön välinpitämättömästi tai kylmästi. Hän painiskelee edeltäjiensä musiikkihistoriaan jättämien musiikillisten merkkien kanssa ja **hakee** niistä (jos taiteesta on kyse) ainutlaatuisille ja ennenkokemattomille **tunte(muks)ille** ainutlaatuisia ja uudenlaisia **kuorotoiminnalle, kuorolaisille ja johtajalleen sopivia muotoja** ja symboleja. Tämän kaiken taustalla on säveltäjän tarve päästä välttämättä kertomaan kuulijalleen jotain ennenkuulumatonta. Kysymys on siitä, onnistuuko hän löytämään kuoroa ja yleisöä varten sellaisia omille tuntemuksilleen sopivia uusia symboleja, joista toinen osapuoli (kuoro ja yleisö) tunnistaa itseään edes jossain määrin. Tämä on hänen ainoa mahdollisuutensa tulla tuntemuksineen ymmärretyksi, *”tulla rakastetuksi”* (Ady, ks. ylempänä) tai *”kahta alta käytyään yhtehen yhtyä kauniin kasvinkumppalin kanssa”* (Kalevala).

Vain näin hän voi tulla toisen ihmisen puoliskoksi tai jopa muodostaa tunteen tasolla puoliskonsa kanssa ehjän kokonaisuuden. Silloin, ja vain silloin syntyy taidetta. Teoksen ja sen säveltäjän menestys riippuu siitä, löytyykö kuoroa, kuoron johtajaa ja yleisöä, jota se puhuttelee, joka ymmärtää säveltäjää, joka haluaa ja pystyy samaistumaan häneen, joka tunnistaa itsensä teoksesta ja samaistuu sen sanomaan, ja joka haluaa esittää ja kuulla teosta (Tolstoi).

4.2 Kuoronjohtaja

Kuoronjohtaja on säveltäjään nähden **vastaanottava puoli**, mutta ei kuitenkaan passiivinen. Myös hän kaipaa uusia tunteita tai haluaa tuoda esiin omia piileviä, sanomatta jääneitä tunteitaan. Kuoronjohtaja on itsessään ikään kuin eräänlainen yleisö. Kaivaten sukulaissieluja ja jaettuja tunteita, hän etsii kuumeisesti teoksia, joista tunnistaa itsensä ja joihin haltioitua. Tärkeää on myös löytää sellaisia teoksia, joista saa kuoronsakin haltioitumaan. Tällaisista kuoroteoksista hän saa inspiraatiota ja palaa halusta jakaa näitä elämyksiä kuoronsa kanssa. Hän on ikään kuin ”säveltäjän sijainen”, joka kokee halua tutkia teosta kuoronsa kanssa. Kuoronjohtajalle on tärkeää selvittää, nostattaako teos samanlaista intoa, tuntemuksia, elämyksiä ja ajatuksia hänen kuorolaisissaan kuin se nostatti hänessä itsessään; tuntevatko kuorolaiset teosta työstäessään samaa jännitystä kuin ”säveltäjän sijainen”, eli kuoronjohtaja, ja ovatko kuorolaiset tätä teosta kuullen johtajansa kanssa siis samalla aaltopituudella.

Tässä vaiheessa **kuoronjohtaja** muuttuu kuorolaisiaan kohtaan **aktiiviseksi eli antavaksi puoleksi**. Kuoro on ikään kuin hänen yleisönsä ja yhteistyökumppaninsa yhtä aikaa. Kuoronjohtaja haluaa kokeilla, saako teos myös hänen kuorolaisensa yhtä lailla innostumaan ja inspiroitumaan. Tässä vaiheessa mukaan tulee pieni käännepaikka; saadaanko kuorolaiset innostumaan teoksesta nimenomaan kuoronjohtajan tulkitsemana.

Näin YouTuben aikana oikean kuoronjohtajan tunnistaa mm. siitä, että hän ei tahdo kuorolaistensa opettelevan työn alla olevaa teosta toisten esittämästä äänitteestä. Kuoronjohtaja tahtoo kuulla teoksen nimenomaan säveltäjän ja hänen itsensä kuulemalla ”**ainutlaatuisella**” tavalla. Näin ollen myös **kuorojohtajasta nyt tulee taiteilija**. Mikäli kuorolaiset innostuvat teoksesta johtajansa tulkitsemana ja teos osoittautuu ”tyköistuvaksi”, eli ”**kahta alta tullut**” **kuoronjohtaja ja hänen kuoronsa tunteet ”yhtehen yhtyvät”**, syntyy heidän välisensä yhteistoimintana **taidetta**. Tästä **kuoronjohtaja** innostuu vain lisää ja viimeistään nyt, hän alkaa ajatella myös **konserttiyleisöä**. Sen hän tekee nyt jo **yhtehen yhyttyään** kuorolaistensa kanssa, mutta tästä lisää myöhemmin.

Näin **kuorojohtajasta tulee oman kuoronsa lisäksi myös yleisönsä suuntaan aktiivinen osapuoli**. Hän haluaa esittää **säveltäjän teosta yhdessä kuorolaistensa kanssa** heidän omalla tavallaan. Seuraava kysymys onkin, miten yleisö reagoi siihen; osaako sekin innostua, ja tunnistaako sekin itsensä juuri tämän kuoron ja tämän kuoronjohtajan tällä ainutkertaisella tavalla ilmentämästä teoksesta.

Koko tästä tapahtumaketjusta vastaa kuoronjohtaja. Hän valitsee teokset, harjoituttaa ja saattaa ne lopulta yleisön eteen. Hän on vastuussa konsertista ja esiintymistilaisuudesta kaikin puolin. Yllä olevien perusteella voidaan todeta, että taiteen kannalta taitaa olla parasta, jos kuoronjohtaja vastaa myös teoksen opettamisesta alusta loppuun asti yksin.

Joillakin kuoroilla on kuitenkin kaksi johtajaa tai sitten kuoronjohtajan avustaja. Jälkimmäisen vastuulla ovat, työnjaosta riippuen, useimmiten tekniset tehtävät, kuten esimerkiksi äänenavaus, stemmaharjoitukset ja konsertin valmistelut. Jos kuorolla on oma säestäjä, hän voi auttaa stemmaharjoituksissa ja säestää kuoroa, mikäli teoksessa on säestys. Taidemusiikkia harrastettaessa on hyvin tärkeää, että säestäjäkin toimii taiteeseen osallisena eikä vain ulkopuolisena avustajana, jolle asiaa ei muuten kuulu, kuin että hän saa siitä palkkaa. Tämä tarkoittaa, että hän ei soita vain koneellisesti sitä, mitä nuotissa lukee, eikä varsinkaan jotain sinne päin. Myös säestäjä – tietenkin kuoronjohtajan johdolla – antaa teokseen omaa persoonallisuuttaan aivan kuten itse kuoronjohtaja tai laulajatkin. ”Leipäsäestäjä” ei ole taide- ja kuorotoiminnalle hyväksi. Nykyään monilla kuoroilla on myös oma lavastaja tai koreografi. Päävastuu kaikesta on kuitenkin aina kuoronjohtajalla.

4.3 Kuoro(laiset) – yksittäisistä ihmisistä kuoro(laisi)ksi

Kuoro eli **kuorolaiset ovat säveltäjään ja kuoron johtajaan nähden vastaanottava, mutta kuitenkin aktiivinen, eli yhteisiä tunteita ja sanomista kaipaava puoli**. Mikäli teos ”istuu” ja se kiinnostaa heitä oman kuoronjohtajansa tavalla tulkittuna, he voivat tunnistavaa jollain tavalla itseään ja inspiroituvat siitä. Parhaassa tapauksessa heissäkin voi herätä halu jakaa kokemuksensa muiden, eli yleisön kanssa. Tässä vaiheessa heistä voi tulla (esittäviä) taiteilijoita. Toivottavaa onkin, että tästä eteenpäin kuoro ei ole enää passiivinen vastaanottava osapuoli, vaan että he harjoitellessaan etsivät kuoronjohtajan kanssa teoksesta yhteistä sanottavaa, sekä miettivät säveltäjän ja kuoronjohtajan tuntemuksia, jotka johtivat teoksen syntyyn ja sommitteluun. Tämä muovaa vähitellen kuoron yhteishenkeä, ja kuoro voi alkaa muuttua yhä yhtenäisemmäksi suhteessa teokseen ja kuorojohtajan

tuntemuksiin, vaikkakaan kuorolaiset eivät koskaan muutu aivan täysin samanlaisiksi.

Tässä vaiheessa **kuoro** – johtajansa johtamana yhteneväisenä kokonaisuutena – **muuttuu aktiiviseksi eli antavaksi osapuoleksi ja tahtoo jakaa omaksi tuntemaansa kokemustaan konserttiyleisön kanssa** (tai äänitteen avulla). Kuoro alkaa kiinnostua kyvystään välittää uudenlaista sanomaansa. Osattiinko teosta esittää uudella, ennen kuulemattomalla tavalla? Saatiinko yleisö innostumaan? Löysikö se itsestään toisen osapuolen heidän tavallaan esitettyyn teokseen? Tunnistiko yleisö siitä itseään? Tuudittiko, järkyttikö, ilahduttiko, tai riemastuttiko esitys heitä? Mikäli vastaukseksi saadaan pelkkä kohtelias taputus, niin mahdollisesti ei niinkään. Mikäli taputus on innostunut, vastaus saattaa ollakin myönteinen. Yleisön vastareaktio esitykseen kertoo siis kuorolle taiteen jakamisen onnistumisesta. Taide-elämys on syntynyt, kun esitys on onnistunut.

Puhuttaessa kuorolaisista taiteellisen toiminnan osapuolena tai luojana, on tehtävä ero museon taulua katsovan henkilön ja kuorolaisen välillä. Kuoronjohtajan on huomioitava, että kuorolainen toimii jäsenenä ryhmässä, joka hengittää, elää, ajattelee ja tuntee lähestulkoon yhtenä ihmisenä sydämen sykettä myöten.

Viime aikoina on levinnyt sellainen käsitys, että kuoro on kuoronjohtajan instrumentti. Yllä olevien valossa tämä väite on kaukana totuudesta. Kuoro(lainen) on taideteorian kannalta katsottuna taideprosessin elävä, itsenäinen ja jopa aktiivinen tekijä – (taide)psykologian kannalta katsottuna erittäin monivivahteinen ja monimutkainen ”tekijä”.

Tämän perusteella voimmekin todeta, että (taidemusiikkiin erikoistunut) kuoro on laulava ihmisjoukko, joka suhteessaan niin yleisöönsä kuin kuorojohtajaansa (ja sen kautta säveltäjään, tämän aikakauteen ja teokseen), on luomassa (kuoro)taidetta, jolloin se hengittää, ajattelee, tuntee ja on poissa tästä arjesta (Platon, Sándor Márai, Andrei Makine) yhtenä ihmisenä.

4.4 Yleisö

Taidemusiikin yleisö on vastaanottava osapuoli, joka etsii aktiivisesti totuutta ja mieltä avartavia elämyksiä, joka haluaa löytää teoksesta sekä itselleen tuttuja että uudenlaisia tunteita, ja joka kaipaa hänen suullaan ja hänen puolestaan puhuvaa taidetta. Yleisö tulee tilaisuuteen kuuntelemaan säveltäjän teosta kuoronjohtajan ja kuoron esittämänä, toiveenaan päästä sen kautta toisenlaiseen todellisuuteen ja löytää puoliskonsa. Yleisö odottaa saavansa jotain uutta ja ennen kuulematonta, jotain sellaista, mikä häneltä puuttuu, ja mitä hän saattaa kaivata. Hän odottaa, että arki unohtuu ja maailma avartuu. Taide-elämys syntyy, kun yleisö onnistuu samaistumaan esitykseen. Tällöin kuulijasta tuntuu, kuin hänen puolestaan olisi ilmaistu jotain, mihin hän ei itse välttämättä löytänyt sanoja.

Viihdekonserttiin yleisö tulee hieman eri syystä. Yleisö kaipaa jotain korvaa hyväilevää, ehkä jotain nostalgista tai sykettä kohottavaa. Tarkoituksena on siis eri, kuin taidemusiikin tapauksessa. Siinä ei tietenkään ole mitään pahaa.

Taidemusiikin yleisö voi tuntea runoilijan sanoin:

*”Sinä arvostat minua sillä,
että ilmituot, mitä sinulle ilmituotiin. –
Voi, kuinka erilaista puheesi onkaan;
inhimillistä eikä epäpuhdasta lainkaan”⁵⁶.*

Suuri muusikko – nyt siis säveltäjä, kuoron johtaja ja kuoro yhdessä – avaa yleisölle hyvän, pahan, siveyden ja synnin kannet puhutellen tätä tasa-arvoisena osapuolena. Musiikki toimii kuin Aristoteleen *phobos* (pelko) ja *eleos* (myötätunto), jotka johtavat lopuksi katarsikseen; runoilijan sanoin (Bartókin musiikista):

*”Tässä esimerkki siitä, että hän,
joka sanoo kauniisti sen, --,
mikä olisi purskahtamaisillaan meistä itsestämme,
muttei kuitenkaan voi,
sen soitat hermostosi kielillä meidän puolestamme,
meidän, jotka olemme syntyneet sydän-mykkyyteen.”⁵⁷*

Viihdemusiikki (ks. luvut 2.5 ja 3.3) nojautuu tuttuihin ja totuttuihin, mahdollisesti yksinkertaisiin kliseisiin niin sävelkielen, tyylin kuin musiikillisten muotojenkin kannalta. Nicolaus Harnoncourtin (1986) ilmaisulla sanottuna: viihdemusiikki on useimmiten ”yleistajuisiksi yksinkertaistettua”. Näin ollen viihde ei tietenkään vaadi yleisöltään kovin paljoa.

Sen sijaan taidemusiikki aina myös uusii tyyliä ja sävelkieltä. Tästä johtuu, että kyetäkseen vastaanottamaan teosta, **yleisön on oltava harjaantunut musiikin taustaan, historiaan, jatkuvasti uusiutuviin ilmaisutapoihin, sekä tyylin ja sävelkielen yhtäjaksoiseen kehittymiseen.**

Viihdekappaleet ovat puolestaan luonteeltaan yleistajuisiksi yksinkertaistettuja. Niiden ymmärtämiseen ei tarvita kovin paljoa musiikin, musiikkihistorian tai tyylin tuntemusta, eikä välttämättä kovin pitkälle kehittynyttä muotoaistiakaan. Taidemusiikki sen sijaan vaatii kaikkia näitä. Stravinskin musiikki voi olla ylipääsemätön ongelma yleisölle, joka ei tunne tyylikautta, josta Stravinskin musiikki on itänyt.

Yllä olevasta näkyy, että kuorotaide, jossa kietoutuvat moninkertaisesti luova ja esittävä taide, ja jossa toimii useita tahoja useissa eri rooleissa, on yhteisöpsykologiselta kannalta erittäin monitahoinen ja monimutkainen taidelaji. Siinä erilaisten inhimillisten tahojen on osattava huomioida toisiaan ja suhtautua toisiinsa hyvin mutkikkailla tavoin.

⁵⁶ Gyula Illyésin runosta *Bartók*.

⁵⁷ Szávai 2012, 154-155.

4.5 Kuoroteos

4.5.1 Kuoroteos parhaimmillaan

Kuoroteos syntyy säveltäjän halusta löytää itselleen puolisko. Se on parhaimmillaan säveltäjän ”ainutlaatuisten” tuntemuksien ja oivalluksien valaminen kuoronjohtajalle, kuorolaisille ja heidän kaikkien sekä yleisölle tarkoitettuihin ja sopiviin ”ainutlaatuisiin” musiikillisiin muotoihin. Mikäli teos ja sen esitys ovat onnistuneita, kuoronjohtaja, kuorolaiset ja yleisö vihkiytyvät siihen mielellään. Tällöin teos avartaa heille joltakin osin todellisuutta, ja he tunnistavat itseään tai omia tuntemuksiaan siitä.

On hyvin tärkeää, että kuoronjohtajalla ja kuorolaisilla on korkealle kehittynyt musiikintuntemus, muotoaisti ja tyyliä tunnistava, sillä ne mahdollistavat teokseen eläytymisen. Tämä taito on helpointa ”hankkia” lapsuudessa. Aikuisena se on (kuten kielen opiskelu) paljon vaivalloisempaa. Siksi olisikin tärkeää, että Suomen musiikinopetus kykenisi ajattelemaan tyyliä tunnistavan, muotoaistin ja musiikillisen tajuntakyvyn kasvattamista. Kouluikäisten tulisi saada opetusta, jossa eri sävelkielten ja -kulttuurien monenlaisuus ilmenisivät heille erilaisuudessaan ja aitoudessaan selkeästi, ja jossa kasvatettaisiin määrätietoisesti tyyliä tunnistavaa ja muotoaistia. Tällä tavalla kasvatettu kuorolainen ja kuoronjohtaja on paljon herkempi tunnistamaan aidon elämyksen ja taideteoksen, sekä nauttimaan teoksen esteettisistä antimista, tai tunnistamaan huonosti onnistuneen teoksen.

Huonoihin teoksiin voi helposti kyllästyä. Mitään sanomattomat teokset voivat jopa hajottaa kuoron. Sen sijaan hyvät teokset voivat vaikuttaa kuoron koossapysymiseen joskus siitakin huolimatta, että kuorolaiset eivät ole erityisemmin harjaantuneet musiikkiin. Harjoituksien ja teosten (oikean taiteen) intensiivisyys voivat houkutella kuorolaisia harjoituksiin kerta toisensa jälkeen.

Kuoromusiikki on – niissä maailman kolkissa, joissa sitä esiintyy – sekä synkronisesti että diakronisesti osa kansanryhmän, kansan tai sitäkin isomman kulttuurialueen musiikkikulttuurikonaisuutta. Kuoroteos on sävellettävissä ja ymmärrettävissä, ja siten myös esitettävissä, vain sen tässä yhteydessään. Esimerkiksi Claude Debussyn (1862-1918) *Trois Chansons de Charles d'Orléansin* kaltaista teosta ei voi säveltää eikä ymmärtää tuntematta edes jonkin verran ranskalaista eetosta ja sävelmaailmaa (ranskalaisia kansanlauluja, barokkia, Debussyn ja aikalaistensa muita teoksia, tai Ranskan sävelkulttuurin kehitystä kaikkine eurooppalaisine sidoksineen Debussyyn saakka), tai säveltäjää ja hänen aikakautensa ihmisiä kiehtovia asioita, jotka johtivat Debussyn kyseiseen teokseen. Samoin suomalaista eetosta ja kalevalaista laulantaa tuntemattomalla ranskalaisella kuuntelijalla on aika vähäisiä mahdollisuuksia saada ”oikeanlaista” tuntumaa Pekka Kostiaisen *Pakkasen lukuun*, Urmas Sisaskin *Eesti messuun* tai Veljo Tormiksen maailmaan. Ne saattavat tuntua tästä jopa brutaalilta.

On hyvä suhtautua varauksellisesti nykyään muodissa olevaan käsitykseen musiikin kansainvälisyydestä. Tämä ei välttämättä päde edes yleistajuisimmaksi

yksinkertaistettuun massaviihteeseen. **Korkeakulttuuri ja intensiivinen taide-elämys eivät noin vain antaudu.** (Vrt. Aki Kaurismäen kannanotto taide-elokuvan kansainvälisyydestä luvussa 2.3.2.)

4.5.2 Teoksien aitous ja sovitukset

Teoksien aitous ja sovitukset ovat nyky-Suomen musiikki- ja kuoroelämässä eräs keskeisimmistä ongelmista. Samalla, kun kuoroelämä alkoi Suomessa suunnata viihteen pariin, kuorojen ohjelmistoon tuli yhä kirjavamman tasoisia sovituksia ja vapaasäestyksellisiä teoksia. Jos katsoo esimerkiksi jokavuotisen Vaasan kuorofestivaalien ohjelmistoja viime vuosikymmenien ajoilta, se keskittyy huolestuttavan yksipuolisesti viihteen suuntaan.

Monien intensiivisestä ja aidosta elämyksestä siinneiden hyvien teosten kohtalona on siis joutua muokatuksi ja sovitetuksi – jopa ”**sovituksen sovitukseksi**”. Ilmiö on hiukan samanlainen, kuin aiemmin käsitelty turistien kitschiteollisuus, esimerkiksi vaikkapa Michelangelon (1475–1564) Firenzen museossa nähtävissä olevan *Daavidin patsas*, jossa tehdään tuhansittain muovisia näköispatsaita, joiden päällimmäisenä funktiona on pelkkä tunnistettavuus.

Muokatut ja soinnutetut sovitukset (erityisesti vapaasäestysmerkinnän sovitukset) harvemmin piittaavat säveltäjän aidosta, alkuperäisestä ja intensiivisestä elämyksestä, tai siitä, että yleisön joukosta joku voisi olla kosketuksessa ja samaistua säveltäjän alkuperäiseen ja ainutlaatuihin elämykseen. Sovituksissa tavallisimmin tärkeintä on, että se tietty, paljon kuultu melodia hyväilisi korvaa, olisi helposti tunnistettavissa ja alkuperäistä helpommin laulatettavissa. Tällöin tyytyväisyys syntyy vain rytmin ja melodian tunnistamisesta, ja saa aikaan tunteen taiteen ymmärtämisestä. Tosiasiassa tämä on kuitenkin kaukana taide-elämyksestä – kuten kitschistä sanotaan: etäisyydetön läheisyys.

Yleensä taideteos on jonkin intensiivisesti eletyn hetken ”tuotos”. Taideteoksen kannalta tärkein hetki on syntyhetki, kun taitelija elää teokselleen intensiivisimmillään. Jos sitä käpälöidään jälkikäteen, siihen tulee lähes väistämättä särö. Ehkä ajatus on ymmärrettävissä helpommin, kun otetaan esimerkiksi kaksi runoa:

Koskenniemi: *Finlandia*

*Oi Suomi, katso, Sinun päiväs koittaa,
yön uhka karkoitettu on jo pois,
ja aamun kiuru kirkkaudessa soittaa
kuin itse taivahan kansi sois.
Yön vallat aamun valkeus jo voittaa,
sun päiväs koittaa, oi synnyinmaa!*

yksinkertaistettuna:

*Oi Suomi, katso, päiväsi vihdoon alkaa,
kaikki vaara on nyt ajettu pois,
pikkulintu auringonpaisteessa laulaa,
aivan kuin koko taivas sois.
Yön jälkeen vihdoon aamu sarastaa,
päiväsi koittaa, oi synnyinmaa!*

tai tämä ehkä vähemmän tuttu runo:

Kramsu: *Kosken partaalla*

Illalla kerran mielin murheisin,

yksinkertaistettuna:

Yhtenä iltana murheellisena,

*Mä kosken partahalla katselin,
 Kuink' aallot, yhä uudet, voimakkaina
 Toistensa kanssa kilpailivat aina.*

*katselin kosken reunalla,
 kuinka yhtä suurta aaltoa,
 seuras toinen yhä suurempana. jne.*

Teokseen kajoaminen jälkikäteen rikkoo tekijän varsinaisen oikeuden saada säilytettyä hänen taiteellisen elämyksensä sellaisena, kuin hän sen on kokenut. On päivän selvää, että edellä siteeratuista runoista ei voida muuttaa sanaakaan ilman, että alkuperäiselämys ”kosken partaalla olemisesta” tai rinnastus aaltojen ja ihmisten vapaudesta heikkenevät. Samoin myöskään musiikkia ei voida muokata, lyhentää tai ”sovittaa” – vaikkapa lapsille – helpommin tajuttavaksi ilman, että varsinainen taideteos ja -nautinto tuhoetaan.

Musiikin saralla tätä tehdään kuitenkin joskus hyvinkin häikäilemättömästi kuoroteoksille. Tuntuu pahalta kuvitellakaan, millaisia Kramsun runon viimeisistä säkeistöistä tulisi, jos yksinkertaistettua ”runo-sovitustyötä” jatkettaisiin samaa rataa loppuun saakka. Samalla unohtuisivat kaikki ne historialliset olosuhteet, suhtautumistapa luontoon, sen ajan ja maan ihmisen, runoilijan syvälliset mietteet ihmissielun vapaudesta, sekä tuntemukset, jotka saivat tämän runon Kramssussa alulle.

Sovitusten suhteen on olemassa kuitenkin myös positiivisia poikkeuksia. Suurtaiteilijat usein mielttyvät jonkun toisen taidesäveltäjän musiikillisiin tuntemuksiin, ajatuksiin tai aiheisiin, ja kehittelevät sitä eteenpäin tai muovaavat sitä omien tuntemustensa mukaan eteenpäin. Nämä teokset eivät tavallisesti eroa esteettisen intensiivisyyden tasoltaan alkuperäisestä teoksesta, mutta johtavatkin useimmiten uuden teoksen syntyyn (tunnetuin esimerkki näistä lienee Maurice Ravelin (1875-1937) sovittama Mussorgskin *Näyttelykuvat* [1874]).

Yhteenvetona voidaan sanoa, että pyrkiessään löytämään aitoja ja intensiivisiä taiteellisia elämyksiä kuoronjohtajan on hyvä olla varovainen sovitusten suhteen. Tämä koskee etenkin aloittelijaa, joka ei vielä välttämättä voi nojautua täydellä varmuudella omiin vaistoihinsa erottaakseen taidetta toisenlaisista musiikillisista ilmiöistä (kuten nostalgia, korvan hyväily jne).

Nykyään teosten aitoudesta eivät valitettavasti juuri välitä edes kaikki nuottien julkaisijatkaan. Julkaisussa saattaa esimerkiksi lukea jonkun säveltäjän nimi tai ”trad.”, vaikka kyseessä olisikin jonkun muun tekemä yksinkertaistettu sovitus. Toisinaan harjaantumattoman kuoronjohtajan on jopa mahdotonta saada enää selville, mikä hänen löytämistään versioista on alkuperäinen. Näin voi käydä esimerkiksi etsittäessä netistä Giulio Caccinin (1551—1618) teosta *Ave Maria*. Varsinkin aloittelevan kuorojohtajan on hyvä turvautua klassikkojen aitoihin ja alkuperäisiin teoksiin, sekä luotettaviin kustantamoihin.

4.5.3 Kuoroteoksien prosodia

Kuoroteoksien kannalta on erittäin tärkeä olla tietoinen **prosodian** olemassaolosta. Kielitieteessä termillä *prosodia* (*pros* + *odia*, eli ’mukaan’ + ’laulaminen’ — mitä kirjoitettuun tekstiin nähden tulee puheessa vielä mukaan) tarkoitetaan puhekielen

rytmillisiä (temporaalisia), voimakkuudellisia (dynaamisia) ja äänentasollisia (tonaalisia) ominaisuuksia, jotka ovat sidoksissa toisiinsa. Esimerkkejä:

Suomensukuisten kielten prosodinen ominaisuus on esimerkiksi sanan alun paino, tai että sanan alussa ei voi olla kahta konsonanttia: *Stefan* > suom. 'Tapani' > unk. 'István'; lat., r. *skola* > suom. 'koulu' > unk. 'iskola'.

Suomen kielessä sana päättyy vokaaliin: esimerkiksi äsken mainittu 'Tapani' tai *bank* > 'pankki', *berg* - 'päri'. Puhe- ja sanarytmi vaativat siis ilmeisesti vokaalin sanan loppuun.

Pohjois-Pohjanmaan murteessa sanan sisäisen konsonantin kaksoistaminen: *Mummu tullee, kohta sää ruppeet käveleen*.

Lähellä tätä on suomen (ja viron) kielen astevaihtelu: *kokko* mutta jos tavu sulkeutuu *kokon*, *kuuntelee* – *kuunnella*, *hauki* – *hauen*, *papu* – *pavun*, *tyttö* – *tytön*, *Turku* – *Turun* jne.

Kuoronjohtajan on tärkeä tietää myös suomen kielen loppuhenkosesta tai nykyään loppukahdennuksesta. Siteerattakoon tähän liittyvästi suoraan Finn Lectura:n selostus:

*Suomen kielessä on paljon sellaisia sananmuotoja, jotka kirjoituksessa päättyvät vokaaliin mutta jotka puheessa ääntyvät konsonanttiloppuisina, jos seuraava sana alkaa konsonantilla. Tätä ilmiötä sanotaan loppukahdennukseksi: seuraavan sanan alkukonsonantti kahdentuu (ehkä tarkemmin: pidentyy jonkin verran G. K.) edellisen, vokaaliloppuisen sanan loppuun. Esim. **anna minulle [annam minulle], tule tänne [tulet tänne], en saa sitä [en saas sitä], järkevästi tehty [järkevästi tehty], ei voi olla totta [ei voi ollat totta]**. Loppukahdennukset johtuvat kielihistoriallisista syistä: Sanat, joiden lopussa loppukahdennus tapahtuu, ovat olleet aiemmin konsonanttiloppuisia. Suurin osa niistä on loppunut k:hon, jotkin myös h:hon ja sana kolme t:hen (<*kolmet).⁵⁸*

Laulettavissa teoksissa sama termi tarkoittaa niitä sääntöjä, jotka säätelevät kielellisen prosodian yhteensopivuutta melodiaan, nuottikulkuun ja rytmiin. Tältä kannalta kuoromusiikin harrastajien on tärkeää tietää ainakin kolmesta suomalaisessa runoudessa käytössä olevasta runomitasta:

- 1) kalevalainen runomitta
- 2) riimillisten laulujen runomitta ja
- 3) muita, esimerkiksi antiikin mittoja

Suomalaisissa kuoroteoksissa pääasiallisesti joku näistä kolmesta runomitasta yhdistyy musiikkiin.

Kalevalamittaisista kuoroteoksista Kullervo Rainio (1924-2020) (2005) kirjoittaa seuraavasti:

⁵⁸ Pohjautuu Finn Lecturan Hyperkielioppiin 1997.

”Vaikka kalevalainen mitta tuntuu muodollisesti hyvin «sallivalta» - vaatimuksena ainoastaan 8-tavuinen säe – helppoa se ei kuitenkaan ole. Sen huomaa viimeistään silloin, kun saa lukeakseen aloittelijoiden sepitelmiä. On joitakin varsin kätkettyjä vaatimuksia sille, millaiset säkeet voivat seurata toisiaan. Huolellisen tutkimuksen tietä noita säännönmukaisuuksia voisi kenties saada päivänvaloon. Yleensä kömpelyydet on paljastettava ’korvakuulolla’.”

Lyhyesti ja hiukan peittelemättömämmin sanottuna: kyseiset säännöt ovat niin vaikeita, moniulotteisia ja monimutkaisia, että niitä on vaikeaa määritellä ja kirjoittaa kohta kohdalta paperille. Rainion toteamus sääntöjen kätkeytyneisyydestä pätee myös riimillisten ja antiikin runojen mittoihin. Sääntöihin pääsee kaikista parhaiten kosketuksiin tutustumalla jo lapsuudessa prosodiallisesti täysin oikeaoppisiin lauluihin.

Myös **kuoroteoksen käännös** voi olla taiteellisen elämyksen kannalta haitallinen. Teos syntyy säveltäjässä (useimmiten) hänen omalla äidinkielellään. Kieli on osa taideteosta, joka purskahtaa esiin säveltäjän inspiroituneesta mielentilasta. Mikäli kyseessä on ”vähänkään hyvä säveltäjä”, syntyneestä teoksesta (varsinkaan taideteoksesta) ei löydy prosodian virheitä. Hänen täysvaltainen eläytymisensä tai tyyliantunsa eivät salli sitä. Aidossa elämyksessä prosodiavirhe on kuin särö kiinalaisessa posliinimaljassa. Se aiheuttaa säveltäjälle kärsimystä.

Harvalle kääntäjälle tulee mieleen, että kuoroteoksen kääntäminen vaatii aina taideteokseen eläytymistä, jolloin teokseen kätkeytyykin yhden sijaan jo kaksi elämystä. Yleisesti voidaan sanoa, että hyvät käännökset ovat harvassa. Syy käännöksen heikkouteen on useimmiten virheellisessä prosodiassa – prosodian lakien ja ominaisuuksien laiminlyönnöissä. (Oma kysymyksensä on, ovatko runot ylipäättään käännettävissä.)

4.5.4 Kuoroteoksien tunneskaala ja aiheita

Tunneskaaloiltaan kuoroteokset, varsinkin taideteokset, ovat erittäin monipuolisia. Teoksista löytyviä tunnealoja on yhtä monta, kuin niitä ihmisillä on ylipäättään havaittavissa, kuten iloinen, surullinen, hoivaava, rakastava, tanssiva, harras, isänmaallinen, leikkimielinen, pienuuden ja äärettömyyden tunneala, peloissaan, uhkarohkea, mahtailuva, hauska, ironinen, vakava, melankolinen tai riemuitseva. Teos voi siis pitää sisällään mitä tahansa inhimillistä tunnetta. Lausahduksella *”musiikki alkaa siitä, johon sanat loppuvat”* tarkoitetaan sitä, että musiikin avulla päästään tunteisiin ja tunnealoihin, joihin sanat eivät enää riitä.

Aiheiltaan kuoroteoksia on hengellisiä ja maallisia. Hengelliset teokset jakaantuvat tyylikausien lisäksi myös hengellisen sisällön ja liturgian mukaisesti. Maalliset teokset jakaantuvat maallisen elämän tapahtumien mukaisesti (esim. lasten hoivaaminen, leikkiminen, rakkaus, ystävyys, työ, isänmaallisuus, sotiminen, hauskanpito tai kuolema).

Parhaat kuorot pyrkivät sekä tunneskaalan että aiheiden kannalta mahdollisimman laajaan repertoariin.

4.5.5 Kuoroteokset vaikeusasteiltaan

Kuoroteokset ovat myös vaikeusasteiltaan hyvin erilaisia. Säveltäjän innon ja intensiivisyyden tuottamat kappaleet vaativat usein äärimmäisyyksiin vietyjä taitoja, joihin kuoron on vaikea yltää. Toisaalta hyvä säveltäjä voidaan kuitenkin tunnistaa myös siitä, että hän osaa kertoa sanottavansa mahdollisimman ytimekkäästi jättäen kaiken turhan pois. Hyvänä esimerkkinä tähän toimivat Béla Bartókin, Zoltán Kodály'n tai Veljo Tormiksen lapsi- ja naiskuoroille säveltämät teokset (esim. Bartókin *Leivän paisto*, Tormiksen *Eepoksen alku* tai *Koolimusiik*).

Nykyään voidaan löytää ehkä liiankin usein sellaisia jopa 12-äänisiä kuoroteoksia, jotka jäävät kuitenkin vaille kykyä kertoa mitään sen erityisempää. Kuoronjohtajan harkintakyky on tässäkin mielessä erittäin tärkeä. Jos hän valitsee sanomaansa nähdessä turhan vaikeaksi ja monimutkaiseksi sävelletyn teoksen, vie sen harjoittelu kuorolta liian paljon voimia ja aikaa. Lopulta tällainen teos ei kuitenkaan tuota niin paljon mielihyvää, kuin sellainen teos, jossa – kuten tavataan sanoa – ”*ei ole yhtään ylimääräistä nuottia*”. Kaiken lisäksi harjoittelu vie aikaa myös muilta teoksilta.

4.6 Yhteenveto edellä käsitellyistä aiheista

Hyvä säveltäjä elää – ainakin säveltäessään – ”täysillä” (herkkänä, intensiivisesti ja kiihkeästi). Hän on kiinnostunut elämästä, totuudesta, yleisöstään ja kuorolaisista (Ady: ”*Haluan tulla rakastetuksi*”). Hän pursuaa sanottavaa ja hänessä on voimakas halu kertoa toisille ainutlaatuisista kokemuksistaan ja tuntemuksistaan. Hän tuntee oman ja ainakin sitä ympäröivän musiikkikulttuurin, sen eri kerrostumat ja tyyliuunaukset sekä niiden historian läpikotaisin. Hänellä on pitkälle kehittynyt muotoaisti, joka edesauttaa, että hän pystyy löytämään kuorolle sopivat musiikilliset muodot ilmaistakseen sanottavansa. Hän tuntee hyvin erilaisten kuorojen ja kuorokokoonpanojen sointi- ja teknisiä mahdollisuuksia.

Hyvä kuoronjohtaja elää hänkin ”täysillä” – ainakin kuorotyöskentelyn aikana. Hän on kiinnostunut elämästä, ja hänessä on halua tehdä löytöretkiä säveltäjien teoksien maailmaan löytääkseen niistä itseään, sekä itselleen tuttuja ja uusia tunteita. Hän kykenee kuvittelevaan ja arvioimaan oikein, miten teos (säveltäjä) välitetään aste asteelta kuoron kautta yleisölle. Kuoronjohtajan ehkä tärkein ominaisuus on kykyä löytämään kuorolleen sopivin teos – ja luopumaan ajoissa vääränlaiseksi valinnaksi osoittautuvasta teoksesta. Hän on siis herkkä tuntemaan ja aistimaan kuoron henkisiä valmiuksia ja teknisiä edellytyksiä. Häntä kiinnostaa kuumeisesti, mihin hänen kuoronsa kuorolaiset voisivat mieltä ja yltää. Hänen on kyettävä yhteensovittamaan oma kiinnostuksensa kuoron ja kuorolaisten valmiuksiin. Vapaaehtoislaulajista koostuvan kuoron voi helposti ”hajottaa”, jos kuoronjohtaja ei kykene huomioimaan laulajiaan ja yrittää työntää kurkusta alas teoksia, joista he eivät kykene välittämään tai johon he eivät teknisesti yllä. Hyvä kuoronjohtaja saa kuoronsa näkemään ja esittämään teosta heidän yhteisellä, omalla ja ainutlaatuisella tavallaan.

Hyvä teos on onnistunut teos, mikä tarkoittaa sitä, että siihen osalliset pystyvät tunnistamaan siinä itseään ja mieltymään siihen. Tällöin säveltäjä, kuoronjohtaja ja kuoro ovat siis onnistuneet. Hyvä teos on mukaansa tempaava ja saa yleisön ajattelemaan, että ”tämän olisin itsekkin halunnut ilmaista, en vain osannut”. Hyvä teos on koherentti. Siinä asiat seuraavat toisiaan johdonmukaisesti, eikä kuoronjohtajan pidä korjailla ja häivyttää niitä. Kaikki kohdat ovat psykologisesti ja tunteiden kannalta perusteltuja. Hyvä ja taiteellisesti hyvin esitetty taideteos tempaisee kuoronjohtajan, laulajat ja yleisön toiseen maailmaan. Se avartaa heille maailmaa.

Kuoroesityksen yleisö haluaa tunnistaa itseään ja omia tunteitaan kuulemastaan teoksesta ja esityksestä. Paras yleisö on sellainen, joka tahtoo kuulla myös totuuden – oli se sitten kaunis tai inhottava – ja on valmis lähtemään taiteilijoiden kanssa etsintäretkelle löytääkseen vanhojen ja tuttujen lisäksi myös uusia ajatuksia ja tunteita. Se edellyttää tietysti musiikillisia valmiuksia ja johdonmukaista musiikinopetusta, joka on kuitenkin valitettavasti hävinnyt viimeisten vuosien aikana Suomen kouluista.

Kuoroesitys ja taiteen synty edellyttää myös **oikeat puitteet, tilan, ajan ja juonnon**. Tästä aiheesta lisää luvussa 8.

4.7 Yhteenveto taiteilijakirjailija Tshingiz Aitmatovin sanoin

Seuraavissa siteeraan Aitmatovia (1987, 65–85) epätavallisen pitkästi, sillä hänen kirjailijannäkökulmastaan esitetyt sanansa koskettavat myös kaikkea, mitä kuorotaiteesta voidaan sanoa. Lisäksi hänen kokemuksensa ovat tässä tekstissä esitettyjen toteamusten kanssa hämmästyttävän yhtäpitäviä:

Laulajat olivat valmiit. He olivat vielä hetken vaiti virittäen hengitystään, tiivistivät entisestään riviään, ja nyt oli salissa jo hiirenhiljaista, ikään kuin se olisi ollut typötyhjää, sillä siinä määrin kaikkia kiinnosti, mitä nuo kymmenen osasivat, miten he uskalsivat ja mihin luottivat. Ja sitten kolmantena oikealta seisova – ilmeisesti ryhmän johtaja – nyökkäsi, ja he alkoivat laulaa. Ja heidän äänensä kohosivat lentoon --.

Siinä hiljaisuudessa ikään kuin verkkaisesti lähtivät liikkeelle jumalaiset ilmat vaunut pyöränvanteet ja -puolat kiiltäen ja vierivät näkymättömiä aaltoja pitkin salin laidoille jättäen jälkeensä pitkään kuuluvan, joka kerta uudelleen hengen ehtymättömistä varoista elpyvän juhlallisen ja riemuitsevan äänijäljen.

Jo alusta lähtien oli selvää, että tämä kuoro oli saavuttanut niin korkeatasoisen ammattitaidon, niin suuren äänen notkeuden ja sointuvuuden, että olisi luullut käytännössä olevan mahdotonta saavuttaa sitä kymmenen erilaisen ihmisen äänillä näiden äänivaroista ja taidosta huolimatta, ja jos tätä laulua olisi säestetty joillakin nykyaikaisilla soittimilla, niin epäilemättä tuo kymmenen tukipilarin varassa kohoava musikaalinen rakennelma olisi sortunut. Vain harva kohtalo oli saattanut aiheuttaa moisen ihmeen – että juuri he, nuo kymmenen, olivat ylhäältä merkille pantuina syntyneet osapuulleen samaan aikaan, jääneet eloon ja löytäneet toisensa, täyttäneet pojan velvollisuudentunnosta esi-isiä kohtaan, jotka olivat aikoinaan

kärsimystensä kautta kokeneet Hänet, keksimänsä, käsittämättömän ja henkeen erottamattomasti liittyvän, sillä vain siitä saattoi syntyä noin jäljittelemätön ja kiihkeä laulanta. Ja siinä oli heidän taiteensa voima, jonka väkevyys syntyi jo sen kiihkeydestä ja antaumuksesta, sen luomien sävelten ja tunteiden mahtavuudesta, sillä opetellut jumalalliset tekstit olivat vain tekosyy. Hänelle muodollisesti osoitettu puhuttelu, ja etusijalla oli oman suuruutensa huippuja tavoitteleva ihmishenki.

Kuulijat olivat haltioissaan, lumoutuneita, mietteissään. Jokainen yksin oman itsensä kanssa ja kääntyneenä sitä kohti, mikä oli vuosisatojen mittaan kehkeytynyt järjen traagisten harharetkien ja valaistumisien kautta, kun se ikuisesti etsi itseään oman itsensä ulkopuolelta; ja samalla kaikki yhdessä ottamassa kollektiivisesti vastaan Sanaa, joka kymmenkertaisti laulun voiman, kun niin lukuista sielut olivat siihen osallisina. Ja samaan aikaan mielikuvitus houkutteli jokaista siihen epämääräiseen mutta aina suorastaan tuskallisesti kaihottuun maailmaan, joka koostuu ihmisen elämänsä varrella kokemista menetyksistä ja iloista, hänen muistoistaan ja haaveistaan, kaipuustaan ja omantuntonsa soimauksista.

En ymmärtänyt enkä totta puhuen juuri halunnutkaan ymmärtää, mitä minussa sillä hetkellä tapahtui, mikä kahlitsi ajatukseni ja tunteeni niin vastustamattomalla voimalla noihin kymmeneen laulajaan, joka ulkonaisesti olivat samanlaisia ihmisiä kuin minä itse, mutta heidän laulamansa hymnit olivat ikään kuin minusta lähtöisin, minun omista vaikutelmistani, kertyneistä tuskistani, huolen ja riemun aiheistani, jotka eivät olleet tähän mennessä löytäneet ulospääsyä minusta. Vapautuessani niistä ja samalla täytyessäni uudella valolla ja näkemyksellä noiden laulajien taiteen ansiosta oivalsin kirkkolaulun alkuperäisen olemuksen – se oli elämän huuto, ihmisien huuto ylös kohotetuin käsin, huuto joka kertoi ikuisesta itsensä hyväksymisen janosta, halusta keventää osaansa, löytää kiintopiste maailmankaikkeuden silmäkantamattomilla lakeuksilla, traagisesti luottaen siihen, että Hänen lisäksi on olemassa muitakin tavallisia voimia, jotka asuttavat häntä siinä. --

Mutta he lauloivat, nuo kymmenen, Jumalan yhteen valjastamina, jotta me olisimme vajonneet itseemme, alitajuntamme pyörteilevään kurimukseen, herättäneet henkiin menneisyyteemme, manalle menneiden sukupolvien hengen ja murheet noustaksemme sitten leijailemaan oman itsemme ja maailman yläpuolelle ja löytäksämme oman tarkoituksemme kauneuden ja mielekkyyden, kerran elämään ilmestyttyämme ihastuaksemme sen ihanaan rakennukseen. Nuo kymmenen lauloivat niin antaumuksellisesti, niin jumalalle otollisesti, että – kenties itse sitä tietämättä – herättivät kuulijoiden sisimmässä sellaista jaloa innostusta, joka kovin harvoin valtaa ihmisen tavallisessa elämässä kyllästyttävien huolten ja puuhien keskellä. Ja se sai kokoontuneet selittämättömästi täyttymään ääriään myöten armolla, heidän kasvonsa olivat kiihtyneet ja joidenkuiden silmissä kiilteli kynneliä.

Miten olinkaan iloinen, miten kiitinkään sattumaa, joka oli johdattanut minut tänne lahjoittaakseen minulle tämän juhlan, kun oma olemassaoloni ikään kuin siirtyi ajan- ja tilanulkopuoliseen elementtiin, missä ihmeellisellä tavalla yhtyivät kaikki tietoni ja kokemukseni sekä menneisyyden muistoissa että nykyhetken tietoisuudessa ja tulevaisuuden haaveissa. Ja kesken näiden ajatusten tuli mieleeni, etten ollut vielä rakastunut, ja rakkauden kaipuu, joka eli veressäni ja odotti hetkeään, tuntui kalvavana kipuna rinnassa. Kuka hän oli, missä hän oli, milloin ja miten se tapahtuu? --

--

Sitten -- Sillä tavoin minä olin ikään kuin osallisena lauluun. Kaikki minussa lauloi, kyyneliin saakka johtavaa veljeyttä, suuruutta ja yhteisyyttä, ikään kuin olisimme tavanneet pitkän eron jälkeen. – miehistyneinä, väkevinä ja riemuitsevina äänemme kiirivät kohti taivaita, ja maa allamme oli vankka ja horjumaton.

(Aitmatov 1987, 65–85; pidempi lainaus kohdasta liitteenä 1.)

5 SUOMALAISEN MUSIIKIN JA KUOROTAITEEN HISTORIAN ALKUVAIHE PÄHKINÄKUORESSA

Jos vertaillaan Suomen ja muiden länsimaiden musiikkihistoriaa ja kuorokirjallisuuden historiaa (ks. luku 6.2), ei voida olla huomaamatta, että kun muualla syntyi valtava määrä kuoroteoksia jo keskiajasta alkaen, Suomessa kuoroteoksia alkoi puolestaan löytyä runsaammin vasta 1800-luvulla. Mistä tämä johtuu?

Suomalainen kulttuurihistoria (mukaan lukien musiikkikulttuuri ja sen kehitys), kuten useimpien Keski-Euroopan kansojen kulttuurihistoria, on oleellisesti erilainen Länsi-Euroopan musiikkikulttuureihin nähden. Ero johtuu siitä, että Länsi-Euroopan kansojen (ylä- ja alaluokkien) kulttuurillinen yhtenäisyys säilyi historian saatossa aina samanlaisena, kävi kansalle miten vain. Toisin oli monissa Keski-Euroopan maissa, joissa historian saatossa olemassaolostaan Idän ja Lännen suurvaltojen puristuksissa kamppailevat kansat saattoivat menettää yläluokkansa, ja joissa tällä tavoin kansan ylä- ja alaluokan välille saattoi syntyä melko suurikin (kulttuuri)kuilu.

Riittänee tässä viitata esimerkiksi Tšekin aatelistoon kohdistuneisiin joukkoteloituksiin Valkovuoren taistelun (1620) jälkeen, Unkarin Habsburgien vastaisten vapaustaisteluiden jälkeisiin mestauksiin ja vangitsemisiin (mm. 1682, 1703–1711, 1848 jne.), tai Puolan itsenäisyyden lakkautumiseen vuonna 1791 ja sitä seuraaviin kapinoihin 1830 ja 1864. Siinä missä esimerkiksi Ranskassa tai Englannissa ala- ja yläluokan kieli oli yhte(nä)inen – ranska ja englantia – Unkarissa aatelin kieli olikin usein kansan kielestä poiketen saksa tai ranska. (Ferenc Liszt esimerkiksi ei osannut unkaria, ja hänen nimensä saaneessa musiikkiakatemiassa Budapestissa puhuttiin Bartókin ja Kodály'n aikana saksaa.⁵⁹)

Eino Jutikkala (1907–2006) kirjoittaa kirjassaan *Suomen historia* Suomen osalta seuraavasti: ”Herttuan (Kaarle 1550–1600) mestauksessa (Viipurin ja Turun verilöyly, 1599, G. K.) ei vuotanut niin suuria määriä Suomen aatelin verta, että sääty tämän jälkeen olisi kärsinyt verenvähyyttä, ja sen köyhtyminenkin jäi tilapäiseksi. Ja kuitenkin seuraukset ulottuivat kauas tuleviin aikoihin. Suomen 1500-luvun poliittinen johtajisto, aateli, ei tosin ollut ajatellut kansallisesti siinä mielessä, mitä myöhemmin romantiikka tarkoitti kansallisella, mutta se oli tuntenut kuuluvansa yhteen, ja oli katsellut asioita suomalaisesta erityisnäkökulmasta. Herttuan voiton jälkeen ei alistettu aateli enää koskaan ollut muodostava yhtenäistä johtajistoa.” (Jutikkala & Pirinen 2002, 122–123.)⁶⁰

Tämän seurauksena suomalaisen musiikkihistorian orgaaninen kehitys oli jo sen syntyvaiheessa katkennut. Kuin ihmeen kaupalla kalevalainen laulukulttuuri eli kansan keskuudessa niin pitkään, että niitä ehdittiin 1800–1900-luvulla tallentaa. Mittavin kokoelma, joka näistä tallenteista tehtiin, on Armas Launisen⁶¹ *Runosävelmiä I-II. Inkerin ja Karjalan sävelmiä*. Näiden sävelmien alle kirjoitetuista

⁵⁹ lisää aiheesta Kádár 2002.

⁶⁰ Kauko Pirinen (1915–1999)

⁶¹ Armas Launis (1884–1959) 1910 ja 1930.

viiteteksteistä sekä kokoelmaan *Suomen kansan vanhat runot* koottujen runotekstien perusteella voidaan tehdä johtopäätös, että suomalainen laulukulttuuri oli aikoinaan myös yhtenäinen alaluokasta yläluokkaan saakka, sillä niissä esiintyy runsaasti sankarirunoja sankariteoista, tanssilauluja ja rituaaliin ja kristinuskoon liittyviä tekstejä. Näiden runojen tekstit todistavat myös suomalaisen muinais- ja kristinuskon rinnakkaiselosta. Kristinuskoon liittyvistä aiheista laulettiin samoilla sävelmillä, kuin Kalevalan sankareista:⁶²

Nurmes, Kuokkanen 1877

Lähteenkorva (421)



SKSÄV IV:282

Vuole 1896

Suomalainen (56)



SKSÄV IV:283⁶³

Vuolessa vuonna 1896 muistiinpannun sävelmän alla olevat sanat ovat samoja, kuin Matthias Salamniuksen (n. 1650–1691) runon alkusanat:

*Ilo-Laulu Jesuxesta
Lohdutus Lunastajasta,
Syndymäst Hyvä Sanoma
Elämästä Ihmellinen,
aivan Caunis Cuolemasta,
ylösnuosnusta iloinen,
Paras poijes Lähdennöstä,
Suomen Kielellä sanottu,
Suomalaisten suosixi
Matthias Salamniuxelda.*

CAPUT I.

*JEsuxen Syndymisestä.
Kansa outoja anoopi (...)
Näimb' samois Sana Lihaxi,
Otti HERra Orjan muodon (...)
(Kaukonen & Suomi 1967, 101.)*

⁶² Sama ilmiö nähdään saamelaisten joikukulttuurissa; joikutekstit viittaavat siihen, että saamelaiset olivat sisällyttäneet kristinuskoa omaan joikukulttuuriinsa. (Vrt. Launis 1908.)

⁶³ Nuotinnoksessa säilytettiin Launiin 1930 antama 5/4 sävellaji. Nykyään olisi syytä puhua 2/4 + 3/4 sävellajista.

Tämä ja lukemattomat muut lauluesimerkit todistavat sen puolesta, että Salamniuksen aikana Raamatun tai kristinuskoon liittyviä tekstejä laulettiin ympäri Suomea kalevalamittaisilla sävelmillä, ja vastaavasti: sen ajan runoilijat (Salamnius, Gabriel Calamnius [1695–1754], Kristfrid Ganander [1741–1790] jne.) kirjoittivat runojaan kalevalaiset sävelmät mielessään. Tämä laulukulttuuri (ja tanssikulttuuri) ei kuitenkaan voinut aiemmin mainituista historiallisista syistä nousta yläluokan musiikkikulttuuriksi, kuten talonpoikaishäät ja tanssit vaikkapa Ranskan kuninkaan hovimusiikiksi. Kalevalaisesta sävelkielestä tuli konserttimusiikkia vasta 1900-luvulla, viimeistäänkin Veljo Tormiksen, Pekka Kostiaisen, Juha Holman (s. 1960), Pekka Jalkasen (s. 1945) ym. aikana. Riimillisten laulujemme sävelkieli, jonka ominaisuudet tuntunevat olevan lähempänä muiden kansojen sävelkulttuuria, pääsi oikeuksiinsa jo ennen kalevalaista laulukulttuuria 1800–1900 vaihteessa mm. P.J. Hannikaisen (1854–1924), Heikki Klemettin (1876–1953), Toivo Kuulan (1883–1918), Leevi Madetojan (1887–1947) ja L.J.G. Stråhlen (1894–1965), sekä myöhemmin mm. Ahti Sonnisen (1914–1984), Pekka Kostiaisen, Annika Fuhrmanin tai vaikka Mia Makaroffin (s. 1970) teoksissa.

Suomen jäsentymisestä länsieurooppalaisiin kulttuuripiireihin pr. Matti Vainio (s. 1946) kirjoittaa, että Suomen joutuminen Ruotsin alaisuuteen ei tarkoittanut siirtomaasuhdetta. Sen sijaan se toi mukanaan länsimaalaiseen kulttuuriin kuulumista ja sen kehittymistä Suomen maaperällä huolimatta siitä, että suomalaiset elivät alkeellisissa olosuhteissa; ”Maan piispat olivat luvulta 1370 keskiajan loppuun saakka suomalaissyntyisiä ja seurakuntien tärkeimmissä viroissakin toimivat suomalaisia, Suomi nautti lähestulkoon täysmittaisesta itsehallinnosta.” (Vainio 1991, 11–12.) Tästä seuraa, että Suomesta tuli luontevalla tavalla osa lännen musiikkikulttuuria. Suomen silloisesta musiikkielämästä todistavat mm. *Graduale Aboense* (1397–1406) tai osittain suomenkielinen *Marttilan käsikirjoitus* 1500-luvun loppupuolelta sekä myöhemmin mm. *Piae Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum* (1582/1625). Hemminki Maskulainen (1550–1619) teki jälkimmäisen kirjan latinankielisille runoilijoille loistavia käännöksiä *Wanhain Suomen maan Piispain ja Kirkon Esimiesten laulut Christuxesta ja inhimillisen elämän surkeudhesta* (ks. Käräjämäki & Kádár 2000a, 76 ja 85; Käräjämäki & Kádár 2000b, 93, 94, 101, 107–109). Maskulaisen käännökset ovat ensimmäisiä todistekappaleita siitä, että latinankieliset runomitat (prosodiat) ovat istutettavissa suomen kielelle.⁶⁴

⁶⁴ Vastaavasti Unkarissa: ks. Kádár 2002: Bartókin ja Kodály'n elämäntyö kulttuurivalloituksien valossa, suuntaviivoja keskieuropaisuuden ja sen kulttuurihistorian komparatiiviseen tutkimukseen massakulttuurin aikana.

1.-3. Ain i - loid - ca, ain i - loid - ca, ain i -

1.-3. Ain i - loid - ca, ain i - loid - ca, ain i - loid - ca,

1.-3. Ain i - loid - ca, ain i - loid - ca, ain i - loid - ca,

loid - ca, ain i - loid - ca, ain i - loid - ca,

ain i - loid - ca, ain i - loid - ca,

ain i - loid - ca, ain i - loid - ca,

Tuntematon Jucundare jugiter (Piae Cantiones)⁶⁵

Daniel Fridericin? (1584-1638) sävellys samoista sanoista muutama vuosisata myöhemmin⁶⁶

⁶⁵ Vuonna 1582 ensimmäisen kerran julkaistu kokoelma: *"Vanhojen piispojen hartaita kirkollisia ja koululauluja, kuuluisassa Ruotsin valtakunnassa kaikkialla käytettyjä, nyt erään hyvin kunnianarvoisan, Jumalan seurakunnassa ja Turun koulussa Suomessa suuresti ansioituneen miehen äsken huolellisesti virheistä korjaamina julkaissut Theodoricus Petri Uusmaalainen. Näihin on lisätty muutamia uudempia virsiä. Painoi Greifswaldissa Augustinus Ferberus."*

⁶⁶ Kokonaisena CVYÄ 108

First system of the musical score. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Ain i - loid - ca rie - muid - ca seo - ra - cun - ta i - ha -

Second system of the musical score. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: nast Cau - nis vir - si vei - sad - ca Je - su - xen an -

Fredericin (?) toinen sävellys *Cedit hiems enimus* niin ikään Piae Cantiones-kokoelmasta Maskun hemmingin käännöksenä:

Tui - man tal - ven tau - co - mast Cans her - ran
 Lam - bai - tans lu - nas - ta - xen Kid - hast cauh -
 Pai - men täs suu - rest su - ri Ett lam - baist
 Ah arm - jast ar - mon ha - luu Jong sä pa -
 Cuo - lon ki - vud cat - cai - sid Nos - tu - as

Tui - man tal - ven tau - co - mast Cans her - ran
 Lam - bai - tans lu - nas - ta - xen Kid - hast cauh -
 Pai - men täs suu - rest su - ri Ett lam - baist
 Ah arm - jast ar - mon ha - luu Jong sä pa -
 Cuo - lon ki - vud cat - cai - sid Nos - tu - as

cuol - luist nou - se - mast I - loo cax il - mes -
 jan cad - ho - tu - xen Pai - men pa - ni hen -
 y - xi pois o - li Ex - yn er - he - ty -
 ras pai - men Je - su Meid - hän coh - tam can -
 kär - men pään pol - jid he - lve - tin hä - vi -

cuol - luist nou - se - mast I - loo cax il - mes -
 jan cad - ho - tu - xen Pai - men pa - ni hen -
 y - xi pois o - li Ex - yn er - he - ty -
 ras pai - men Je - su Meid - hän coh - tam can -
 kär - men pään pol - jid he - lve - tin hä - vi -

Friderici: *Tuiman talven taucomast* (Cedit hiems
 enimus)^{67 68}

Pitkän hiljaiselon jälkeen suomalainen sävelkulttuuri ja kuoroelämä heräsi eloon uudestaan ja itsenäistyi vasta 1800–1900-luvulla.

⁶⁷ Kokonaisena CVYÄ 109

⁶⁸ Sävelmän ja Maskun Hemmingin käännöksen yhteensovitus G. K.

6 KUOROKIRJALLISUUS

Kuoroteoksia on monenlaisia. Ne jakaantuvat pääasiallisesti seuraavasti:

Sävelkieleltään:

- eri musiikkikulttuurien kuoroteoksiin (synkronisesti) (ks. luku 5.1)
- (Euroopan) eri tyylikausien teoksiin (diakronisesti)
-

Sisällöltään/luonteeltaan:

- taideteoksiin
- hengellistä ja maallista sekä
- viihdeteoksiin
- hengellistä ja maallista

Kuoroteoksen esittäjien mukaan:

- lapsikuoroteoksiin
- sekakuoroteoksiin
- nais- tai
- mieskuoroteoksiin
- a capella -teoksiin ja
- säestettäviin teoksiin

6.1 Kuorokirjallisuus eri musiikkikulttuurien mukaan – kuoroteoksien sävelkieli

Euroopan musiikkihistoriassa huomattiin 1800-luvun puolivälin aikoihin, että Länsi-Euroopan sävelkulttuuri ei olekaan ainoa mahdollinen sävelkulttuuri, ja että Keski- ja Itä-Euroopan sävelkielet poikkeavat lännempänä tutuista musiikeista.⁶⁹ Vielä myöhemmin ymmärrettiin, että eri kansanryhmien (esimerkiksi vaikkapa mordvalaisten) tai areoiden (esim. Itämeren maiden) sävelkielet voivat olla niin jyrkästikin erilaisia, että niiden keskinäisen ymmärtämisen mahdollisuudet eivät ole välttämättä lainkaan itsestään selviä. Syynä tähän ovat mm. musiikillisten merkki- ja symbolijärjestelmien oma kehityskulku, sekä näiden kansojen oma historia ja eetos (Wundtin kansainpsykologia, ks. Johdanto tässä teoksessa) niiden omilla kehityskuluillaan. (Ks. Kádár 2002.)

Sama asia kielitieteilijöiden piireissä oli itsestään selvyys. Kielitieteessä kieliä luokitellaan nykyään usealla eri tavalla. Meidän näkökulmasta tärkeintä ovat näistä 1) genealoginen ja 2) aeraalinen (saks. *Sprachbund* sekä engl. *language alliance*, suom. *kielialue*) luokittelu. Genealoginen vertailu keskittyy kielten alkuperään ja sukulaissuhteisiin (ks. tämän työn vertailua koskien suomensukuisia kieliä ylempänä), kun taas aeraalista luokittelua tehdään siitä näkökulmasta, miten tiettyyn maantieteelliseen alueeseen kuuluvat kielet ovat vaikuttaneet tai ovat vaikuttamassa toisiinsa.

⁶⁹ Eletään kansallisen heräämisen, esim. Richar Wagnerin (1813–1883) vs. maalaustaiteessa Vincent Goghin (1853–1890) ja musiikkitaiteessa vaikka Modest Mussorgskin (1838–1881) ja N. Rimski-Korsakovin (1844–1908), aikoja (Nelson 2013).

Helpoiten havaittavaa vaikutusta kielten välillä on sanojen ja sanontojen lainaaminen, kun taas toisen kielen vaikutus kielen kielipilliseen rakenteeseen vaatii jo intensiivisempää ja pidempään jatkuvaa kontaktia.

Tietyn kielen genealogisen (sekä tyypologisen) ja areaalisen tutkimuksen avulla saadaan hyvä kuva kyseisen kielen luonteesta ja ominaisuuksista. Pr. János Puszta ([s. 1948] 2003) jakaa meitä kiinnostavan Keski-Euroopan, ns. Meripihkatien⁷⁰ kielialueen kieliä erittäin perusteellisen tutkimuksensa pohjalta niistä löytyvien ominaisuuksien perusteella kahdeksi konvergenssiseuduksi (ryhmäksi): Itämeren ja Tonavan konvergenssiseuduksi. Itämeren konvergenssiseutuun kuuluvat pääasiassa: alasaksa, yläsaksa, liettua, latvia, eesti, liivi, inkeri ja suomi, Tonavan konvergenssiseutuun kuuluvat taas: saksa, serbokroaatti, slovakki, tšekki, unkari.

Jos pidetään tärkeänä olla jonkin verran perillä työn alla olevan kappaleen sävelkielen luonteesta, ominaisuuksista ja erikoisuuksista, meidän kannattaa olla tietoisia jonkin verran oman musiikkikulttuurimme genealogisista ja areaalisista suhteista. Seuraavissa esitetään vain lyhyt ja suurinpiirteinen yhteenveto.

Euroopassa on ainakin kaksi suurempaa sävelkulttuuria:

- suomensukuinen ja
- indoeurooppalainen.

Suomensukuinen musiikkikulttuuri jakaantuu edelleen:

- suomalaiseen
- saamelainen
- virolaiseen
- liiviläinen
- inkeriläinen
- unkarilaiseen
- mordvalaiseen
- marilaiseen (jne.)

Indoeurooppalainen musiikkikulttuuri puolestaan (konvergenssiseuduittain):

- pohjoisgermaaniseen (islantilainen, norjalainen, ruotsalainen)
- balttilaiseen (virolainen, latvialainen ja liettualainen)
- slaavilaiseen
- länsieurooppalaiseen (latinalaiset ja anglosaksilaiset ryhmät)

Tämän kirjan tavoitteena ei ole eritellä kaikkien kieliperheiden musiikkikulttuureja ja niiden ominaispiirteitä (ks. esim. Lükö 2002 [suomenkieliset yhteenvedot]; Kádár 1999; 2020). Tarkoituksena on esittää ainoastaan kunkin kieliryhmän

⁷⁰ Roomalaiset ja muut retkikunnat kulkivat niin sanottua Meripihkatietä nykyisestä Kaliningradista Adrianmeren pohjoispäässä sijaitsevaan Aquileiaan, josta tuli tärkeä meripihkaesineiden valmistuspaikka.

musiikkikulttuurien tärkeimmät ja yleisimmät ominaisuudet, joista kuoroa harrastavien on hyvä tietää.

6.1.1 Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurien ominaisuudet⁷¹

Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurien pääpiirteet:

- ajattelutavaltaan rinnasteinen ja objektiivinen (tästä johtuen teokset/melodiat ovat päättymättömiä; hyvänä esimerkkinä Béla Bartókin *Leivän paisto*)
- esitystyyliltään ja -tavaltaan objektiivinen, johon esimerkiksi *bel canto* -esitystyylillä ei sovi⁷² (vrt. Veljo Tormiksen musiikki tai Urmas Sisaskin [s. 1960] *Eesti messu*)
- musiikillisten säkeiden pohjana ovat suomensukuisten kansojen runouden rinnasteiset säkeet (vanhoilla termeillä ilmaistuna kertosaäkeet tai paralellismi; esim. Pekka Kostiaisen *Pakkasen luku*)
- sävelet ovat vailla omaa erityistä luonnetta, suhtautuvat toisiinsa rinnasteisesti, esim. kvarttisointu ei ole dissonanssi (ks. Otavan Iso Musiikkitietosanakirja [1977–1980]: Béla Bartók)
- sävelikälyltään tri-, tetra- ja pentakordeja, anhemitonisia pentatonisia tai näistä kehittyneitä sävellajeja omilla ja omintakeisilla sävelassosiaatioilla (joka poikkeaa Länsi-Euroopassa tutuista sävelassosiaatioista, ks. Kádár 1999; 2002)
- säkeet, tahdit ja sävelet kuuluvat yhteen pareittain
- laulumusiikkina useimmiten syllabinen (säveltä vastaa yksi tavu)
- tavumäärältään usein 8-tavuinen (jakaantuen 4+4) tai sen johdannaisia
- tahtilajiltaan useimmiten 2/4, 3/4, 4/4, 2+3/4 (5/4), 5/8, 7/8, 3+3+2/8, jne.
- rytmiikka: musiikissa säilyy näiden kielten tärkein ominaisuus, jonka mukaan sanan ensi tavu on pääpainollinen (tästä syystä kohotahti on harvinaisuus)
- omintakeinen, suomensukuiseen puherytmiin perustuva prosodia
- äänenmuodostukseltaan eroaa kansoittain, mutta pääasiallisesti luonnollinen (objektiivinen eli ei *bel cantoa*) äänenmuodostus

Kalevalainen laulanta kaikkine esitystapoineen toimii erinomaisena esimerkkinä kaikkeen yllä esitettyyn. Vuorolaulannaksi kutsuttu esitystapa ja sen jäljet löytyvät sukukansojen kansanlauluperinteistä, mutta itse musiikillinen ajattelu- ja sommittelutapa jatkaa elämäänsä myös suomensukuisten kansojen säveltäjien teoksissa (esimerkiksi Kodály'n marilaiset kansanlaulusovitukset, lähes jokainen kappale Bartókin *Mikrokosmoksesta*, sekä Veljo Tormiksen, Pekka Jalkasen ja Pekka Kostiaisen sävellykset). Vuorolaulanta varmistaa, että säkeet jatkuvat päättymättöminä.

⁷¹ Lisää aiheesta Kádár 2003.

⁷² Veljo Tormis kirjoittaa usein teoksiensa esitysohjeeksi: ”ei *bel cantoa*”.

Suomalaisen musiikkiperinteen ns. **riimilliset kansanlaulut** ovat aivan eri tyylikerrostuma, mitä ilmeisimmin omaa kehitystään. Kuitenkin myös niihin pätevät useimmat ylläluetellut ominaisuudet, vaikka ne ovatkin hyvin erilaisia tyyliään

ESILAULAJA

R/B solo

S/T

R/B

mf

Jo-ko nyt sa - non su - ku - si, kuu - lut - te - len kun - ni - a - si
tie - am - pa si - nun su - ku - si, tie - dan kai - ken kas - van - ta - si

f

- a - si
- ta - si. Pak - ka - nen pa - juil - la syn - tyi

p

Jo-ko nyt sa - non su - ku - si, kuu - lut - te - len kun - ni - a - si
Tie - am - pa si - nun su - ku - si, tie - an kai - ken kas - van - ta - si

kalevalaiseen vuorolauluperinteeseen nähden.

Kostiainen: *Joko nyt sanon sukusi*
(teoksesta *Pakkasen luku*)

Yllä nähdään yksi suomalainen kuoroteos esimerkkinä rinnasteisesta sommittelutavasta. Toinen esimerkki unkarilaisesta teoksesta (Bartók: *Leivänpaisto*) kohta 3.1.1.

Suomensukuisten kansojen lauluperinteestä löytyy runsaasti hemitonisen ja anhemitonisen pentatoniikan sävelmiä (ks. ylempänä A. O. Väisäsen sovitus). Osa näistä ovat laaja-alaisia, oktaavia ylittäviä (ks. ylempänä suomalaisia kansanlauluesimerkkejä), osa pienen sävelalan sävelmiä (kuten Kostiaisen sävellys ylempänä). Suomensukuisten kansojen sävelmaailmasta (120 nuottiesimerkkiä) voidaan lukea lisää Kádár 2020.

6.1.2 Slaavilaisten kansojen musiikkikulttuurien ominaisuudet

Slaavilaisen musiikkikulttuurin tunnusmerkit ovat

- sävelmät päättyvät useimmiten toiseksi matalimpaan säveleen

- pentakordiset juuret:

A. modus I–V. tyyppi
5 4 3 2 1 2 finale

B. modus VI–VIII. tyyppi
4 3 2 1 2 finale

C. modus IX–XII. tyyppi
5 4 3 2 1 2 finale

D. modus XIII. tyyppi
4 3 2 1 2 finale

E. modus XIV. tyyppi
4 3 2 1 2 finale

TAULUKKO 2. Slaavilaisen musiikkikulttuurin modukset.

Bartók ihaili Keski- ja Itä-Euroopan musiikkien vaihtelevuutta ja moninaisuutta.

”Jos tutkimme melodioita, löydämme melodiakaarien ja sävellajien uskomattoman suuren vaihtelevuuden. Näissä elävät vanhat sävellajit (...) elävää elämää. Niiden lisäksi löytyy itämaisia (ylinouseva sekunti) säveljonoja, ja jopa pentatoniikan eri lajikkeita.” *”Tämä ahdassanaisuus ja epätavallisten melodioiden ilmaisumuodot saattavat olla syynä, että niiden on vaikea saada tavallisia muusikoita vakuutuneiksi. Tavalliselle muusikolle tärkeimpiä ovat hänelle tutut kaavamaisuudet, joita hän tuntee hyvin jo etukäteen.”* Bartók 1989 109 ja 131.

Armas Launis kirjoittaa vastaavasti omien kokemusiensa perusteella suomalaisesta sävelmaailmasta seuraavasti: *”Jo tutustuminen heidän [soikkolalaisten] sävelmiinsäkin riitti kyllin antamaan mielenkiintoa. Niiden yksinkertaisuudesta voisi päätellä, että ne olisivat varsin vähän musikaalisesti kehittyneen kansan laulamia. Omituista kyllä, on asian laita vallan päinvastainen.”* Launis 1904, 49.

Esimerkki A-modukseen:

Andante. (♩ = 152)

p

S. Na ho-li, na ho-li, Na tej ši ro-či-ne Ved'som sa
Ha-va-si le-ge-lón, Vi-rá-gos nagy me-zón O-lyan jót
Auf der Alm, hoch und weit Auf der Alm lag ich heut; Dort im Gras

A. Na ho-li, na ho-li, Na tej ši ro-či-ne Ved'som sa
Ha-va-si le-ge-lón, Vi-rá-gos nagy me-zón O-lyan jót
Auf der Alm, hoch und weit Auf der Alm lag ich heut; Dort im Gras

T. Na ho-li, na ho-li, Na tej ši ro-či-ne Ved'som sa
Ha-va-si le-ge-lón, Vi-rá-gos nagy me-zón O-lyan jót
Auf der Alm, hoch und weit Auf der Alm lag ich heut; Dort im Gras

B. Na ho-li, na ho-li, Na tej ši ro-či-ne Ved'som sa
Ha-va-si le-ge-lón, Vi-rá-gos nagy me-zón O-lyan jót
Auf der Alm, hoch und weit Auf der Alm lag ich heut; Dort im Gras

Piano *p leggiero.*

6

S. vys-pa-la, A-ko na pe - ri-ne. Už sme poh -
a-lúdtam, Az ágy-ban sem job-ban. Bog-lyá-ban
schliefe ich ein, Weicher kann kein Bett sein. Auf der Alm,

A. vys-pa-la, A-ko na pe - ri-ne. Už sme poh -
a-lúdtam, Az ágy-ban sem job-ban. Bog-lyá-ban
schliefe ich ein, Weicher kann kein Bett sein. Auf der Alm,

T. vys-pa-la, A-ko na pe - ri-ne. Už sme poh -
a-lúdtam, Az ágy-ban sem job-ban. Bog-lyá-ban
schliefe ich ein, Weicher kann kein Bett sein. Auf der Alm,

B. vys-pa-la, A-ko na pe - ri-ne. Už sme poh -
a-lúdtam, Az ágy-ban sem job-ban. Bog-lyá-ban
schliefe ich ein, Weicher kann kein Bett sein. Auf der Alm,

Bartók: *Neljä slovakkialaista kansanlaulua Na holi*⁷³

Seuraava esimerkki on Bartókin Romanian keruumatkalta:

⁷³ Lisää esimerkkejä mm. Bartók: *Three village scenes* tai Bartókin 1951 työstämä serbokroatilainen kansanlaulukokoelma *Serbo-Croatian Folk Songs*.

F. 676 a.

CANTEC DE JOC.

Vivace. *Delan.*

Rău li pa-re u-no-ra Pe mi-ne și pe mai-ca,
Dar nu știu de ce le pa-re, Nici cu gu-ra nu răd tar'.

¹⁾ la fonograf

Nici zadiile nu le port,

Nici cârpile nu le 'nvălesc, ²⁾Nici bădița nu-l iubesc, ³⁾

A lai lai lai lai lai la.

²⁾

nu le 'nvă-lesc

³⁾

nu-l iu - besc

6.1.3 Indoeurooppalaisten kansojen musiikkikulttuurien ominaisuudet

Indoeurooppalaisten kansojen musiikkikulttuurissa on erotettavissa ns. muinaisindoeurooppalainen ja nykyinen länsieurooppalainen sävelkieli. Edellisestä tietävät vain lähinnä musiikkitieteilijät. Kuorojohtajan ei välttämättä tarvitse tutustua näihin sen kummemmin, sillä niitä ei enää käytetä. Alla olevassa taulukossa on kuitenkin lyhyesti kuvattu, mistä sävelmoduksista Länsi-Euroopan nykyään tunnetut sävelmaailmat saattoivat kehittyä.

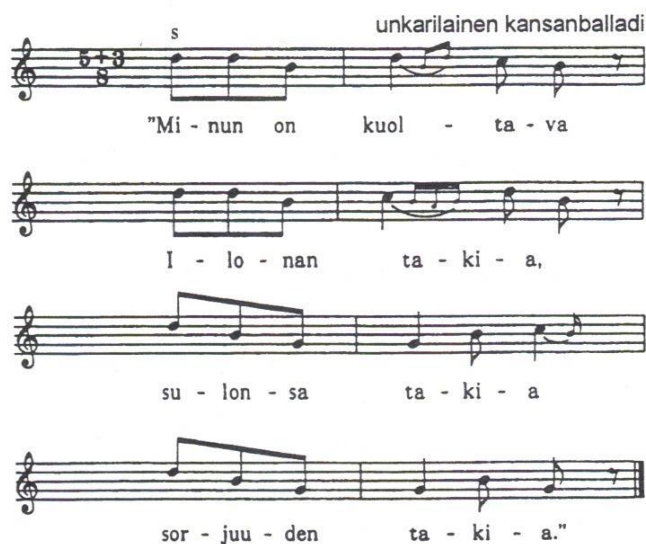
I. modus (duuri)	
II. modus	
III. modus	
IV. modus (molli)	
V. modus	
VI. modus	

TAULUKKO 3. Indoeurooppalaisen musiikkikulttuurin modukset.

Kuten taulukosta nähdään, kyse on hemitonisesta pentatoniikasta, jossa on – diatonismin mukaisesti sanottuna – puoli- ja kokosävelaskel sekä terssi. Nämä intervallit ovat omassa sävelassosiaatiojärjestelmässään tietysti kaikki kolme sekunteja. Kuten taulukosta näkyy, näissä moduksissa on yhteensä kolme erilaista sekuntia, kun taas diatonismissa on vain kaksi (pieni ja suuri sekunti).

Mainittakoon, että kuten suomensukuisista kielistä löytyy alkuperältään suurella todennäköisyydellä muinaisindoeurooppalaisia sanoja, samoin löytyy myös sävelmiä, jotka ovat peräisin muinaisindoeurooppalaisilta kansoilta (ks. Kuvio 1).

Seuraavat suomensukuisilta kansoilta otetut esimerkit ovat todistekappaleita näiden kansojen musiikillisista kontakteista indoeurooppalaisiin kansoihin:⁷⁴



Kallós 1974 138⁷⁵

⁷⁴ suomensukuisten kansojen ja indoeurooppalaisten kontaktista lisää mm. Koivulehto 1999.

⁷⁵ käänös Sinikka Pohjola (koko balladi suomennettuna CVYÄ 42)



$\text{♩} = 90$
marilainen kansanlaulu

Taatto on kuin Luojan kukko, äi-ti kuin sen ku - kon siipi,
vanhin veikko on Luojan pääsky, käly on niinkuin pääskyn siipi,
pikku - veikko ke - säperho, sis - ko kuin sen per - hon siipi,
it-se o - len ke - sän hedelmä, kukkaa vailla olen kui - tenkin.

Lach 1929 48⁷⁶

Ilomantsi, Ryökkylä (1877)

Pm: Sii - tä van - ha Väi - nä - P: möi - nen,
kun o - li sa - no - ja kuul - lut,

SKÄV IV:2 157⁷⁷

Länsi-Euroopan nykyisten sävelkulttuureiden pääpiirteet:

- ajattelutavaltaan alisteinen ja subjektiivinen (eräänlaisena huipentumana fuugan sommittelutapa tai sinfonian rakenne)
- esitystavaltaan subjektiivinen (myös tanssisävelmät)
- melodia kulkee omaa subjektiivista tietään säveltäjän tunteiden ja sävelten ominaisuuksien siivittämänä (Arthur Schopenhauer 1992) (eräänlaisena huippuna Claudio Monteverdin [1567–1643] ajan Etelä-Euroopan musiikki)
- asteikon jokaisella säveleellä on omat ominaispiirteensä ja funktionsa (esim. johtosävel)
- sävellajeiltaan: seitsenasteiset sävellajit, kirkkosävellajeista diatonismiin
- laulusävelmät ovat tavumäärältään hyvin vaihtelevia (usein ne liittyvät antiikin runomittoihin ja poljennollisiin runojalkoihin)
- wieniläistyyllisessä musiikissa periodinen ajattelutapa
- tahtilajiltaan tavallisimmillaan 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 ja 6/8
- laulumusiikissa esiintyy myös melismaattisuutta
- äänenmuodostukseltaan länsieurooppalaisten koulukuntien erilaiset mutta subjektiiviset äänenmuodostustyyli.

⁷⁶ käänös Sinikka Pohjola, siippani permiläisestä pronssilöydöstä.

⁷⁷ Lisää nuottiesimerkkejä mm. Lück 2002/a ja Daniélou 1959

Slaavilainen ja balttilainen musiikki on jotain suomensukuisten ja nykyisten länsieurooppalaisten sävelkielten väliltä. Esitystavaltaan se on joskus objektiivista, joskus subjektiivista.⁷⁸

Labajalu / Flatfooted waltz

Handwritten notes in Finnish:

- vihellys: 1 ("hiiit") 1)
- kieli "haks" 2 ("kk") 3)
- halsetti "kiihitys" 3, piu 5)
- ("plaks") 2)
- ("klk") 4) kielten "äiskähdys"
- tou 6) matala "äänitys"
- ("hiiit") ("kk") piu
- ("plaks") ("klk") tou
- 1.-3. Ho
- hopp!
- U-ti-ree-tu, u-ti-ree-tu,
- al-lal-lal-lal-laa
- u-ti-ree-tu, u-ti-ree-tu, tral-lal-laa

Tormis Tantsulaulu (kuorotyöskentelyä varten laulunimillä varustettuna)

6.1.4 Japanilainen sävelkieli

Kuoronjohtajan, joka haluaa saada kuoronsa kanssa syvyyttä hemitonisen ja anhemitonisen sävelkulttuurin maailmaan, kannattaa tutustua viime vuosikymmenien aikana syntyneeseen japanilaiseen kuoromusiikkiin.

⁷⁸ Esimerkiksi Bartókin teoksen *Kylässä* toinen osa vaatii subjektiivista, mutta kolmas osa objektiivista esitystapaa.

f *tutti.*

ろくもんめ のろくすけさん ろくのじ がひらい

f

ろくもんめ のろくすけさん ろくのじ がひらい

f

ろくもんめ のろくすけさん ろくのじ がひらい

て 六万 六千 六百 おく 六と 六と 六と まめおく

て 六万 六千 六百 おく 六と 六と 六と まめおく

六万 六千 六百 おく 六と 六と 六と まめ おくらに

らにおさめ て わたした

piuf

らにおさめ て わたした ななもんめ の

piuf

おさめ て ななもんめ に わたした ななもん

piuf

ななもんめ の ななすけさん ななのじ がひらい

ななすけさん ななのじ がひらい 七万 七千

め の ななすけさん ななのじ がひらい 七万

七万七千七百おく七と七と七とまめおくらに
七百おく七と七と七とまめおくらにおさめて
七千七百おく七と七と七とまめおくらにおさ

Poco meno vivo
p subito

おさめてわたしたはちもんめのはちすけさん
はちもんめにわたしたとんとん
めてわたしたとん - とん

はちのじがひらいて八万八千八百おく八と八と
とんとん - とんとんとんとん - とん
とん - とん - とん

八とまめおくらにおさめてきゅうもんめにわたした
とんとんとん - とんとんとんとん
- とん - とん

Rō Ogura (1916-1990) *I tshimonme*⁷⁹

Teoksessa esiintyy niin anhemitoninen kuin myös hemitoninen pentatoniikka.

⁷⁹ Koko teos Kádár 2017 268-275, Rō Ogura: *I tshimonme*
https://www.youtube.com/watch?v=8VQo_iq16wM

6.2 Kuorokirjallisuus tyylikausien mukaan

Kuorokirjallisuus koostuu lähinnä länsieurooppalaisesta musiikkiperinteestä, sillä muut sävelletyt musiikkikulttuurit ovat sen verran nuoria, että ne eivät ole voineet tulla alkuajoista lähtien osaksi Länsi-Euroopan musiikkihistoriaa. Vaikka Länsi-Euroopan eri kansojen musiikkikulttuurit ovat selvästi erotettavissa toisistaan niiden omien erityispiirteidensä mukaan (esimerkiksi tyypillinen espanjalainen ja ruotsalainen kuoromusiikki ovat selvästi tunnistettavia ja toisistaan erotettavissa), käsitellään tässä – tavan mukaan – vain Länsi-Euroopan musiikin tyylikausia kokonaisuutena.

Kuorokirjallisuus voidaan jaotella myös tyylikausien eli musiikkihistorian mukaan. Eri aikakausien taiteilijat ja muusikot elivät eri aikakausien aikana erilaisissa oloissa, erilaisessa elämäntilassa, sekä erilaisten eetoksen ja maailmankatsomuksellisten ongelmien ympäröiminä. Näin ollen myöskään sävelkieli ei ole voinut jäädä muuttumattomaksi.

Euroopan kuorokirjallisuuden osalta tavataan erottaa musiikin seuraavat aika- ja tyylikaudet (oikealla puolella suomalaisten osuus, tässä vain pääpiirteittäin ja muutamalla esimerkillä):

keskiaika 476–1492

gregoriaaneja

suomenkiel. gregoriaanit

keskiajan varhainen moniäänisyys alkaen 1100-luvulta

Guillaume de Machaut (1330–1377),

Magnus Perotinus (1165–1220?), jne.

Ominaispiirteet:

- seitsemän sävelen asteikot, joissa kahta tai kolmea suurta sektuntia seuraa aina pieni sekunti
- konsonanssit: puhtaat (1, 4, 5, 8) intervallit
- dissonanssit: sekuntit, septimit, terssit ja sekstit
- kirkkosävellajit
- yksiäänisyys ja moniäänisyys
- hengelliset teokset suosivat ajattomuutta
- omat nuotinnostavat
- poika- ja mieskuorot, hengelliset teokset ovat poika- ja miesäänille sävellettyjä
- tietyt lopuketyypit

renesanssikausi 1450–1600

Guillaume Dufay (1400 k. – 1474)

Clément Janequin (1485–1558)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 k. – 1594)

Michael Praetorius (1571/1572–1621)

Thomas Tomkins (1573–1656)

Tomás Luis de Victoria (1548–1611), jne.

Hemminki Maskulaisen

Piae Cantionesin teksteille

tekemät käännökset

Ominaispiirteet:

- johtosävelen tulo ja vakiintuminen
- konsonanssit: puhtaat intervallit, terssit ja sekstit

- dissonanssit: septimit, vähennetyt ja ylinousevat intervallit
- johtosävel ja sen rooli vakiintuvat, mikä mahdollistaa, että kirkkosävellajien ohella alkavat kiteytyä molli-duuri-sävelasteikkojen ominaisuudet
- imitaation ja sekvenssin suosiminen, homofoniset ja polyfoniset sommittelutavat
- hengelliset teokset suosivat edelleen ajattomuutta
- renessanssin ajan tärkeimmät sävellysmuodot (esim. madrigaalit, kaanonit, motetit, messut)
- nuotinnoksissa viivastojen ja tahtiviivojen tulo ja vakiintuminen

barokki 1600–1750

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Henry Purcell (1659–1695)

Antonio Vivaldi (1678–1741)

J. S. Bach (1685–1750), jne.

OminaisuuDET/piirteet:

- johtosävelet saavat lopullisen asemansa
- konsonanssit: puhtaat intervallit, terssit ja sekstit
- dissonanssit: sekuntit, septimit sekä vähennetyt/ylinousevat intervallit
- toonika-subdominantti-dominantti, T-S-D-kolminaisuus
- diatonismi (molli-duuri) syrjäyttää kirkkosävellajit kokonaan
- homofoninen ja polyfoninen sommittelutapa
- barokin ajan tärkeimmät sävellysmuodot/nuotolajit (kantaatit, koraalisovitukset, oratoriot, passiot, kaanonit, motetit, oopperat ja muut maalliset teokset)
- sekakuoron vakiintuminen

wieniläiskausi 1750–1828

W. A. Mozart (1756–1791)

B. H. Crusell (1775–1838)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Joseph Haydn (1732–1809)

Ominaisuudet:

- sävelten ominaisuudet määräytyvät T-S-D perusteella
- diatonismin (duuri-molli) 1. loistokausi
- toonika-subdominantti-dominantti-kolminaisuus vakiintuu (T-S-D)
- polyfoninen sommittelutapa jää vähälle, musiikilliseksi lauseeksi vakiintuu periodi
- tärkeimmät sävellysmuodot (ooppera, oratorio, messut, kaanonit ja mitä erilaisemmat maalliset kuoroteokset)
- seka-, nais-, mieskuoroteokset

romantiikka 1820–1900 (kansallisten musiikkien synty)

Franz Schubert (1797–1828)

Mendelssohn-Bartholdy (1809–1947)

Ferenc Liszt (1811–1886)

Brahms (1833–1897) jne.

Fredrik Pacius (1809–1891), Felix

Toivo Kuula (1883–1917)

Uuno Klami (1900–1961), Johannes

Oskar Merikanto (1868–1924)

Erkki Melartin (1875–1937)

Selim Palmgren (1878–1951)

Toivo Kuula (1883–1918)
 Leevi Madetoja (1887–1947)
 Aarre Merikanto (1900–1961)
 Jean Sibelius (1865–1957) jne.

- sävelten ominaisuudet laajenevat kromaattisuuden suuntaan
- diatonismin (duuri-molli) 2. loistokausi
- toonika-subdominantti-dominantti-kolminaisuus laajenee kromaattisuuden suuntaan
- periodi-pohjaiset musiikilliset lauseet laajenevat ja monimutkaistuvat
- tärkeimmät sävellysmuodot (ooppera, oratorio, messut, kaanonit, lied ja mitä erilaisimmat maalliset kuoroteokset)
- mieskuorojen rinnalla saavat jalansijan seka-, nais- ja lapsikuoroteokset

impressionismi 1920- (viihdemusiikin synty)

Claude Debussy (1862–1918)

Heino Kaski (1885–1957) ja osa edellisistä säveltäjistä

modernismi 1920-

Dobri Khristov (1875-1941)
 Béla Bartók (1881–1945)
 Zoltán Kodály (1882–1967)
 George Enescu (1881-1955)
 Carl Orff (1895–1982)
 Ralph Vaughan Williams (1872–1958)
 Ola Gjeilo (s. 1978) jne.

Ahti Sonninen (1914–1984)
 Aulis Sallinen (s. 1935)
 Ej. Rautavaara (1928–1916)
 Kaija Saariaho (s. 1952)
 Jaakko Mäntyjärvi (s. 1969)
 Kalevi Aho (s. 1949)
 Jouko Linjama (1909–1983)
 Pekka Kostiainen (s. 1944)
 Pekka Jalkanen (s. 1945)
 Veljo Tormis (1930–2017)
 Arvo Pärt (s. 1935), jne.

Ominaisuudet:

- diatonismi (duuri-molli) alkaa olla liian konventionaalinen ja loppuun käytetty
- diatonismille ominaiset sävelassosiaatiot hajoavat ja laajenevat
- toonika-subdominantti-dominantti-kolminaisuus hajoaa
- Keski- ja Itä-Euroopasta (ja muualta, esim. Debussy) tulevat uudet sävellajit ja niiden tuomat uudet sävelet omine ominaisuuksineen, sävelassosiaatioineen ja rytmimaaailmoineen
- tärkeimmät sävellysmuodot (ooppera, laulunäytelmät, oratorio, messut ja mitä erilaisimmat maalliset ja hengelliset kuoroteokset)
- eri kuorokokoonpanojen kukoistusaika

Huom! Vanhojen tyylikausien kuoroteoksien suhteen kuoronjohtajan on tarkistettava, mille kokoonpanolle hänen valitsemansa teos on sävelletty – minkä kokoonpanon kuoro sen lauloi alun perin ”säveltäjän korvassa”. Monet sen ajan teokset on kirjoitettu uusiksi nykynuotinnostapaan (g- ja f-avaimella) nais- ja miesäänille, vaikka kyse olikin alun perin ehkä mieskuorosta tai poika-mieskuorosta. Tiedetään kuitenkin, että alkuaikoina kirkossa lauloivat vain miehet ja pojat, ja nunnaluostareissa taas vain naiset, mutta he eivät laulaneet yhdessä. Tämä tietää

nykyiselle kuoronjohtajalle siinä mielessä päänvaivaa; voiko hän laulattaa esimerkiksi keskiajan miesäänille tehtyjä teoksia sekakuorolla, korvaten (kontra)tenori- ja poikaääniä naisäänillä, särkemättä säveltäjä-taiteilijan alkuperäiselämystä. Ongelmana on näissä tapauksissa muun muassa kahden äänenlaadun välillä olevan intensiivisyytason ero.

Samanlainen ongelma saattaa seurata myös silloin, jos teoksen säveltaso lasketaan alas, jotta miehet pystyisivät laulamaan nais- tai poikaääniä. (Esimerkiksi jos suomalaisen *Piae Cantiones*-kokoelman neliäänisiä teoksia haluttaisiin laulattaa mieskuorolla.) Sama koskee tapauksia, joissa kuoronjohtaja – esimerkiksi tenorilaulajien puutteesta johtuen – aikoo laulattaa tenoristemmaa matalalla naisäänellä. Miehen laulamana tenoristemma on hyvin intensiivinen ääni, kun taas sama säveltaso naisen laulamana jää vaille intensiivisyyttä. Tässä tapauksessa kuoronjohtaja on vaarassa sivuuttaa säveltäjän alkuperäiselämyksen.

6.3 Kuorokirjallisuus teoksien esittäjien mukaan

Lapsikuorossa on keski-ikältään 6–14-vuotiaita lapsia. Heidän sävelalansa on pienestä f:stä kaksiviivaiseen f:ään. Viimeisen vuosisadan tai kahden aikana lapsikuorolle on sävelletty runsaasti niin hengellisiä kuin maallisiakin teoksia.

Terve lapsi terveellisissä oloissa ja kulttuuriympäristössä haluaa kasvaa aikuiseksi. Kuorotoiminta tarjoaa tähän erittäin hyvät edellytykset.

Kuorotoiminnan ”hyödyt” lapselle. Hyvä toiminta ja huolellisesti valikoitu ohjelmisto kehittävät mm. seuraavia henkisiä taitoja:

- Lapsi oppii tuntemaan ja hengittämään toisten kanssa, asettumaan toisen asemaan, sekä olemaan ”samassa vireessä” ja samalla aaltopituudella muiden kanssa.
- Hän oppii huomioimaan toisia, sekä toimimaan ryhmän jäsenenä ja yhteisten tavoitteiden saavuttamiseksi.
- Hänelle tarjoutuu loistava mahdollisuus oppia olemaan herkkä toisten henkiselle mielentilalle (empaattiset kyvyt).
- Hän oppii iloitsemaan yhdessä kehittymisestä ja onnistumisesta, ja vetämään johtopäätöksiä mahdollisen epäonnistumisen syistä. Lisäksi hän harjaantuu pitkäjänteiseen työhön.

Taiteeseen perustuva kuorotoiminta kehittää taiteellisia taitoja. Kuorolainen tulee paremmin tietoiseksi tunteistaan ja kyvystään analysoida niitä, minkä lisäksi hänen henkinen kehityksensä saa aivan uudet ulottuvuudet. Huolellisesti valittu ohjelmisto ja määrätietoinen kuorotoiminta mm. avartavat kuorolaisen maailmaa, kehittävät hänen muotoaistiaan ja tyyliä ja laajentavat hänen musiikillista tajuntakykyään, sekä tuottavat positiivista ja luottavaista suhtautumista elämään.

Musiikillinen tajuntakyvyn laajentaminen vaikuttaa kaikkien tutkimuksien mukaan myös intellektuaaliseen kehitykseen.

Kun kuoronjohtaja on etsimässä lapsikuorolleen ohjelmistoa, hänen tulee kyetä asettumaan lasten maailmaan ja tutkia

- mikä heitä tässä elämän vaiheessa kiinnostaa / millä kehitystasolla he ovat suhteessaan maailmaan
- mitä kehityspsykologisia edellytyksiä heillä on harrastaa kuorolaulantaa
- minkälaisia musiikillisia kykyjä ja taitoja voi edellyttää tältä ikäluokalta.

Näkökulmia kappaleiden valintaan ja ohjelmiston suunnitteluun kehityspsykologian kannalta. Noin 6–8-vuotias suhtautuu häntä ympäröivään maailmaan pääasiallisesti tekniikan (ja hiukan myöhemmin oikeuden) tasolla. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, kun hän asettelee palikoita tai palapelin paloja tuntikaupalla, tai yrittää lausua mielellään teknisesti vaikeita tai mielenkiintoisia loruja ja sananleikkejä. Häntä ei kiinnosta sanojen sisältö, vaan se, pystyykö hän muistamaan ja lausumaan niitä: *”Onkiva rovasti, joka onki varovasti, on kiva rovasti”*, *”Mustan kissan paksut posket”*, *”Isikon, tisikon, toukon, loukon, immeri maaraa, kultaa kaataa, liir laar lippan pippan pois.”* jne. Hän on onnessaan, jos se onnistuu. Tässä iässä hän suhtautuu myös musiikkiin kuten kaikkeen muuhunkin – pääasiallisesti teknisesti: pystynkö laulamaan tai soittamaan nopeasti, korkealta tai matalalta. Mielenkiintoinen seikka on myös se, onko laululla loppua; loppuuko jokin ketjulaulu koskaan (esim. *Ken söi kesävoin?* tai *Meni kukko kylpemään*).

Käänteisesti tämä tarkoittaa myös sitä, että a) tässä vaiheessa on turhaa opettaa esimerkiksi *Maamme* laulua, b) eikä pidä kysyä, mitä se *”isikon-tisikon”* tarkoittaa. Merkityksen sijaan lasta kiinnostaa ainoastaan se, pystyykö hän sitä laulamaan, osaako hän laulaa *so-mi:n* jälkeen *la:n* ja missä on *ti*, tai osaako hän naputtaa *ta:ta* ja *titi:ä* paljon nopeamman *tiritiri:n*.

Seuraavassa vaiheessa (n. 6–14 v.) herää ryhmähenki. Lapsen heräävä tietoisuus itsestään herättää hänessä halua tietää, kuka hän on. Tästä hän saa tietoa vertailemalla itseään toisiin – on komparatiivin aika: *”kuka on nopeampi”*, *”kenen tukka on pidempi”*, *”kuka on isompi”*. Lisäksi olennaiseksi nousee kysymys oikeudesta: *”kuka saa”*, *”kenen vuoro”*, *”miksi minä”*. Tämä selittää kyseiselle ikäkaudelle tyypillistä halua kilpailla. Tässä vaiheessa lapsi laulaa ja leikkii mielellään ryhmälaululeikkejä (perinneleikkejä), jotka vaativat jo joitain taitoja. Kesken leikkiä lapsi ei välttämättä huomaa, että hän on laulamassa (esim. *Pujeke, pujeke*). Tässä vaiheessa lapsi osaa jo keskittyä myös tekstin sisältöön. Häntä eivät kiinnosta kuitenkaan niinkään abstraktit tunne-, sielu- tai maisemakuvaillut (lyyriset tekstit), vaan ennemminkin tarinoita kertovat runot (eepiset tekstit). Tässä vaiheessa lapsi laulaa väsymättä vaikka kuinka pitkiä pätkiä vuorolauluja (esim. kalevalaisia lauluja vaikka Ilmarisesta tai luomistarinoita, kuten Veljo Tormiksen *Suomalais-ugrilaisia maisemia / Maailman synty*).

Tärkeintä on ymmärtää, että (kuoro)taiteeseen osaa kasvattaa vain se, joka pystyy asettumaan lapsikuorolaisensa maailmaan, sekä elää ja kasvaa hänen kanssaan yhdessä täysillä. Siitä alkaa yhteinen taiteeseen kasvaminen. Monet kuoronjohtajat

kuvittelevat, että lapsi ei ole vielä ”täydellinen olento”, ja sille pitää opettaa jotain ”pikku tyhmää” tai ”pikku nättiä”. Jotain sellaista, mikä hyväilee tätien korvaa ja mille me aikuiset voimme sitten nauraa. Jos näin teemme, taiteen opetus menee väärälle radalle. Samoin käy, jos laulatamme lasta mikrofoniiin osoittaaksemme, että tämä pikkuinenkin osaa laulaa karaokea kuin aikuinen: ”*Voi kuinka söpöä!*”.

Kuorolaulannan ja -kasvatuksen kannalta on ”täydellinen karhunpalvelus” antaa lapsen käteen mikrofoni todistaakseen, kuinka hän on laulun/musiikin mestari, ikään kuin aikuinen. Sen sijaan on tärkeää, että lapsi saa olla musiikissakin lapsi ja oppii avautumaan ja laulamaan suoraan yleisölle (hänestä kiinnostuneille), ottaen pikkuhiljaa omalla äänellään haltuunsa salin, jossa hän esiintyy kaveriensa kanssa. Mikrofoni evää häneltä tämän mahdollisuuden heti alkuun.

Jos ystävyysuhde on tähän mennessä ollut *ad hoc*, alkaa lapsella nyt olla myös perheen ulkopuolisia vakioystäviä ja ryhmä, johon kuulua. Tähän perustuu esimerkiksi koko partiotoiminta.

Lisäksi hänelle alkaa kehittyä myös ymmärrys historiasta. Kaikki tämä antaa kuoronjohtajalle vapauden laajentaa kuoro-ohjelmistoa. Nyt lapsi voi jo laulaa retkestä, äidistä, ystävästä, isänmaasta, luonnosta, vuodenajoista jne. Kehitteillä oleva historiantaju sallii laulattaa eri tyylikausien teoksia, mikä antaa kuorokasvatukselle sekä historiallisia että uusia tyyli- ja muotoaistikasvatuksellisia ulottuvuuksia. Jos kuoronjohtaja uskaltaa poistua omalta mukavuusalueeltaan (tottumusalueeltaan), hän huomaa, että lapset ovat hyvin avoimia mitä erilaisemmille tyylikausille ja sävelmaailmoille. He laulavat esimerkiksi kaksi-kolmeäänisiä keskiaikaisia teoksia (esim. Piaa Cantiones *Jucundare, jugiter*) erittäin mielellään.

Veljo Tormis, Béla Bartók ja Zoltán Kodály jättivät pedagogisella tarkoituksella tehdyissä töissään diatonismin maailmaa musiikinopetuksessa myöhäisemmälle vaiheelle, jotta lapset ehtivät tutustua ennen sitä myös muihin sävelmaailmoihin. Näin he halusivat varmistaa, että lapsilla olisi edellytyksiä tutustua aikuisina diatonismin lisäksi myös muihin ja mitä erilaisimpiin sävelmaailmoihin (ks. heidän kuoroteoksensa sekä esim. Bartókin *Mikrokosmos* ja Viuluduetot, Kodály'n *Biciniumit*, Tormiksen *Koolimusik*, 1981, tai Suomessa Aksel Törnudd [1874–1923] *Koulun laulukirja*, 1913).

Oikein – siis toisin kuin kaavamaisella viihteellä – kasvatettu lapsikuoro ei vieroksu modernismia tai kaukaisten kansojen sävelkieliä. Hänellä on kaikki edellytykset suhtautua niihin ennakkoluulottomasti eikä hän pelästy latinaakaan, niin kuin ehkä monet aikuiskuorot.

Taidekasvatuksen näkökulma. Lapsikuorolle sopivia teoksia valikoidessaan on tärkeää muistaa, että taiteeseen voidaan kasvattaa vain taiteella. Usein unohtuu, että musiikki- ja kuorokasvatus ovat taidekasvatusta, ja se edellyttää myös musiikillisen maun kasvattamista.

Aivotutkijoiden mukaan musiikillisen maun ja muotoaistin kehitys on intensiivisimmillään lapsuudessa, ja se on yhteydessä prefrontaalisen aivolohkon kehittymiseen, joka päättyy n. 18–21 vuoden ikäisenä.

Lapsi, joka tottuu pienestä lähtien mitänsanomattomiin tekeleisiin tai aggressiiviseen musiikkimaailmaan, ei opi kiinnostumaan säveltäjän maailmasta, etsimään teoksista syvällisempää sanomaa, tai huomaamaan ja kuulemaan teoksista sielun herkimpiä värähdyksiä. Hän tyytyy suurella todennäköisyydellä aikuisenakin pysymään suhteellisen suppeassa musiikillisessa (tunne)maailmassa.

Musiikillisen maun kehittymisestä ja rappeutumisesta (vanhuusiässä) on laajaa kirjallisuutta (ks. mm. Raj Persaudin [s. 1963], Csaba Pléhin [s. 1945] [1982] tai Giovanni Frisonin [s. 1961] tutkimukset). Näiden tutkimuksien yllättävien tuloksien mukaan aikaisemmin klassista musiikkia suosinut henkilö alkaa vanhetessaan kuunnella musiikillisesti vaatimattomampia kappaleita.

Nuorisokuoro (n. 13–20 v.) alkaa äänenmurroksen kynnyksellä. Tyttöäni muuttuu naisääneksi ja poikääni miesääneksi. Edellistä emme välttämättä huomaakaan muuten kuin äänen kirkastumisesta ja vahvistumisesta, mutta jälkimmäinen tuo suuria muutoksia niin laulajalle kuin kuorotoiminnallekin.

Kuoronjohtajan avuksi on, että pojat osaavat laulaa vielä pitkään äänenmurroksen jälkeen myös ”vanhaa” poikaääntä. Tässä vaiheessa voidaan pyytää poikia laulamaan (ainakin lavalla) ”vanhaa ääntä”. Ennemmin tai myöhemmin tulee kuitenkin vaihe, jolloin tämä ei enää onnistu. Siinä vaiheessa kuoronjohtaja joko laulattaa poikia tyttöjen mukana esim. aläänessä tai valitsee teoksia, joissa on nais- ja miesääniä. On selvää, että poikia ei missään tapauksessa saa tässä herkässä vaiheessa ”syrjiä”. Onneksi on olemassa teoksia, joissa naiset ja miehet saavat laulaa samaa stemmaa yhdessä (esim. Pekka Kostiaisen *Pakkasen luku*). Alkuvaiheessa on hyvä valita teoksia, joissa on kaksi naisääntä ja yksi miesääni. Keskiajasta barokkiin on paljon neliäänisiä sekakuoroteoksia, joista tenoriääni voidaan jättää laulamatta, jolloin syntyy diskanttikuorolle sopiva versio, jonka alimman äänen voivat pojatkin laulaa tyttöjen mukana. Äänenmurroksen alussa olevien poikien on helpompi laulaa matalia ääniä kuin korkeita tenoriääniä, sillä edelliset erottuvat muita ääniä paremmin ja jälkimmäiset vaativat bassoääntä enemmän ponnistelua.

Kehityopsykologian kannalta katsottuna. Nuori, joka on oppinut olemaan toisille ystävä, on valmis rakastumaan ja aloittamaan parisuhteen. Rakkauselämän lisäksi hän kiinnostuu elämän asioista koko laajuudessaan. Tämä näkyy mm. siitä, että hän ottaa herkästi kantaa erilaisiin oikeutta, filosofiaa tai yhteiskuntaa koskeviin kysymyksiin. Terve lapsi ja nuori elää elämänsä paljon aikuista intensiivisemmin. Parhaimmillaan hän elää kapinallista ja kiivasta elämää. Kuitenkin hänen maailmansa on usein vielä hiukan mustavalkoinen. Kaikki tämä tarkoittaa kuoro-ohjelmiston kannalta sitä, että nämä kuorot vaativat karakterisia ja selkeitä (”suorasanaisia”) teoksia, joissa on ”selvät sävelet”; heti ensimmäisestä tahdistasta on selvää, mitä säveltäjä haluaa kertoa. On tärkeää löytää teoksia, joita voidaan oppia nopeasti, mutta jotka tarjoavat kuitenkin hyvin intensiivisiä elämyksiä.

Taidekasvatuksen kannalta katsottuna. Kuorokirjallisuuden ovet avautuvat. Nuorisokuoro on valmis seikkailemaan lähestulkoon missä aihepiireissä tahansa (rakkauslauluista hengellisiin teoksiin, tai isänmaallisista vaikka juomalauluihin).

Tätä mahdollisuutta ja kykyä kannattaa ylläpitää ja kehittää edelleen. Toisin sanoen kannattaa valita teoksia ja rakentaa harjoituksia siten, että valittujen teoksien tunneskaala olisi jatkossakin mahdollisimman laaja ja että teokset edustaisivat mitä erilaisimpia tyylikausia ja sävelmaailmoja.

Aikuiskuurot (nais-, mies- ja sekakuoro). Kuorokasvatus ei lopu koskaan. Taiteilija haluaa aina löytää uusia polkuja ja luoda jotain ennen kuulematonta. Työskentely aikuiskuoron kanssa on kuitenkin hiukan rauhallisempaa. Aikuiskuoro kestää paremmin pitkävetoisia, monivivahteisempia ja hitaammin kypsyviä teoksia (esim. Toivo Kuulan sekakuorokappaleet). Tärkeintä on muistaa, että me – kuoronjohtaja ja kuorolaiset – olemme edelleen jatkamassa kuoromaailman valloittamista ja yhdessä kasvamista. (Ks. luku 4.3.)

7 KUOROKASVATUS KOHTI KONSERTTIA

Otsikossa lukee kuorotoiminnan sijaan ”kuorokasvatus”, kuten monessa alaa käsittelevän kirjan otsikossa. Syynä tähän on se, että kyse on kasvusta, yhdessä kasvamisesta taidealalla, joka ei lopu koskaan (vrt. Bartókin sarjan *Mikrokosmos* viimeinen kappale).

Taide- ja kuorotoiminnan taideteoreettisia perusteita olemme käsitelleet ylempänä kohdissa 2.1, 2.3 ja 4.1–4.4. Tässä meidän vain täytyy todeta ja muistaa, että kuorokasvatus, kuten koko kuorotoiminta, pyrkii koko ajan kaikissa yksittäisissä hetkissä ja harjoitustehtävissäkin luomaan taidetta, taiteellista elämystä ja kokemusta. Kuitenkin toiminnan huippuhetki on, kun kuoro astuu yleisönsä eteen.

Miten voidaan päästä tähän huippuhetkeen, ja mitä ehtoja tämän tavoitteen onnistumiselle ja toteutumiselle on?

Kuoroharjoituksen aika ja paikka.

Niin kauan, kun harjoituksien aika ja paikka on selvä ja toimiva, saattaa tuntua turhalta käsitellä, missä ja milloin harjoituksia pidetään. Vasta sitten, kun törmätään ongelmiin, käy ilmi, että asia ei välttämättä olekaan niin itsestään selvä kuin luulisi.

Suurin osa **lapsikuoroista** toimii koulun tai seurakunnan kuorona niiden muunkin toiminnan yhteydessä ja puitteissa. Jos kuorotunti pidetään **kouluaikana**, on parasta pitää se keskellä viikkoa päivän viimeisillä tunneilla. Jos kuorotunti pidetään aamulla – etenkin maanantaiaamuna – lapset eivät välttämättä ole vielä virkeimmillään. Jos se taas pidetään keskellä opetuspäivää, lapsilla saattaa olla mielessään jo seuraava opetustunti, kokeet ym. Kun kuorotunti pidetään koulupäivän päätteeksi, lapsi saattaa ehkä olla hiukan väsynyt, mutta kuorotoiminnan tunnepitoisuus saa hänet unohtamaan väsyneisyytensä. Harjoituksia voidaan pitää (ja seurakuntien ja muiden järjestöjen kuorot varmaan pitävätkin) myös illemmalla. Iltaharjoitusten haittana on, että lasten täytyy lähteä illalla kotoaan takaisin kouluun tai seurakunnan tiloihin. Samalla sen valtavan suurena etuna kuitenkin on, että tällöin kuoroharjoitus on päivän viimeinen tapahtuma, jolloin lapsen päässä ei pyöri enää muuta ajatuksia mukaansa vievää harrastusta tai toimintaa, johon täytyy ehtiä. Harjoitustila ja rakennus, jossa harjoitellaan, on tällöin myös todennäköisimmin tyhjä, jolloin mikään ei ole häiritsemässä keskittymistä laulamiseen.

Nuoriso- ja aikuiskuoron harjoituksia pidetään yleensä iltaisin.

Oli sitten kyse lapsi- tai aikuiskuorosta, harjoitukseen kannattaa varata ainakin pari-kolme tuntia, mahdollisuuksista riippuen kerran tai kaksi kertaa viikossa.

Huom! Ei ole samantekevää, viekö äänenavaus yhdestä vai kahdesta varsinaisesta harjoitustunnista n. 10–15 minuuttia. Tästä syystä on hyvä välttää yhden tunnin harjoituksia; siitä puolet menee asettumiseen ja äänenavaukseen.

Kuoroharjoituksen tilana käytettävällä salilla on hyvä olla seuraavia ominaisuuksia:

- valoisuus
- siisteys
- järjestys
- tilaan saa helposti laitettua tuolit äänittäin
- tilassa on piano
- tilassa on suhteellisen hyvä akustiikka.

Kuorokappaleiden valinnasta yleiseltä kannalta. Oli kyse mistä kuorosta tahansa, kuorokappaleen valinta ja ohjelmiston kokoaminen on yksi oleellisimmista asioista toiminnan onnistumisen kannalta (ks. luku 4.5). Kyse on kuoronjohtajan yhdestä keskeisimmistä taidoista, jolla on vaikutusta kuoron koossa pysymiseen tai hajoamiseen – joka tekee toiminnan mieluiseksi tai pilaa sen. Hyvä kuoronjohtaja

- a) haluaa valloittaa uusia alueita, kehittää muotoaistia ja tyyliä, laajentaa musiikkimaailmaa/tunneskaalaa ja valitsemiensa teoksien avulla avartaa (musiikillista) maailmaa, mutta
- b) on samalla sielultaan erittäin herkkä tajuamaan, mihin hänen kuoronsa tekniset ja henkiset taidot yltyvät, ja mihin kuorolaiset ovat valmiita ja mihin eivät.

Tässä vain muutama negatiivinen esimerkki: jos kuorolaiset kokevat kuoronjohtajan valitseman teoksen liian vaatimattomaksi tai mitäänsanomattomaksi, toiminta muuttuu tylsäksi ja ehkä arvoa alentavaksi. Jos kuoronjohtaja on liian intohimoinen, ja hänen valitsemansa kappaleet ovat teknisesti tai henkisesti ylivoimaisia, toiminta muuttuu puolestaan rasittavaksi. Jos kappalevalinta ei sovi kuoron kokoonpanolle, se johtaa helposti epäonnistumiseen. Jos valittu kappale ”ei ole kuorolaisten makuun” syystä tai toisesta, harjoittelusta voi tulla vastenmielistä. Mikä tahansa näistä virheistä johtaa helposti siihen, että kuorolaiset eivät lopulta pidä kuoronjohtajastaan, eivätkä pian enää tule harjoituksiin.

Kappaleen valinnan ja ohjelmiston täytyy olla sellainen, että se saisi aikaan nautinnon ja onnistumisen kokemuksia sekä kuorolaisille yksilöinä että kuorolle ryhmänä. Toisin sanottuna loisi ns. flow-elämyksen (ks. alempana tässä luvussa) (Csíkszentmihályi 2005) – ja joka ikisellä harjoituskerralla.

Tämä ei tietystikään tarkoita, että kuoronjohtajan täytyisi olla erehtymätön. Päinvastoin; hyvä kuoronjohtaja on kokeilunhaluinen, mutta huomaa ajoissa, jos valinta onkin väärä.

Kuoroharjoitus ja sen rakenne. Kuoroharjoituksen tehokkuuden, sen eri jaksojen välisen vaihtelevuuden, sekä keskittymiskyvyn ylläpitämisen ja viihtyvyyden kannalta on tärkeää, että jokaisella harjoituksella olisi selvät tavoitteet ja nämä tavoitteet johtaisivat hyvään jaksotteluun. Tällaisten vaatimuksien pohjalta syntyvä kaava harjoituksen rakenteelle on kuorosten ja niiden tavoitteiden erilaisuudesta johtuen aina erilainen. Yleisin kehys on kuitenkin suurin piirtein samanlainen:

- 1) Johdatus / lämmittelyjakso
 jumppa
 äänenavausharjoituksia (ei hengettömiä!)
 säveltapailu- ja sointuharjoituksia
- 2) Varsinainen harjoitusjakso
 tuttu teos
 vanhojen teoksien työstäminen / kertaus
 uudet teokset / tutustuminen uusiin teoksiin ja niiden taustaan
- 3) Päätösjakso
 hyvin osattu ja kuorolaisten suosima teos, joka tuo tarkoituksenmukaisuuden
 ja onnistumisen elämyksiä

Jos kuoronjohtaja pitää tärkeänä esimerkiksi tyyliharjoituksen kehittämistä, hän voi esimerkiksi asettaa varsinaisessa harjoitusjaksossa harjoituttavat teokset kronologiseen järjestykseen (vaikka keskiajasta modernismiin). Toisaalta jos pidetäänkin tärkeänä perehtyä eri maiden erilaisiin sävelkieliin, voidaan harjoitus aloittaa vaikkapa suomalaisista teoksista ja edetä niistä yhä kaukaisimpien sävelkulttuurien kappaleisiin. Tietysti voidaan myös edetä teoksien aiheiden mukaisesti (esimerkiksi vakavamielisistä hauskempiin ja kevyempiin). Kuoronjohtajalla on oltava erittäin herkäät tuntosarvet, ja hänen täytyy tarkkailla koko ajan kuorolaisten reaktiota ja kestävyyskykyä. Samaa teosta ei saa jauhtaa loputtomiin, vaikka siinä olisi vielä ”pienää” hiomisen varaa. Samaten esimerkiksi haasteellisten teoksien lomaan on hyvä ottaa vaihteeksi helpotajaisiakin kappaleita.

Tällaiset hienot suunnitelmat voivat mennä pieleen esimerkiksi odottamattoman esiintymispyynnön myötä. Se on tietysti ymmärrettävää. Kuoronjohtajan on kuitenkin pyrittävä siihen, että kuoroharjoituksissa olisi jokin punainen lanka niin yhden harjoituksen tai kauden, kuin myös kuoron koko profiilin kannalta. Se antaa kuorolaisille tunteen yhteenkuuluvuudesta ja päämäärästä – tiedetään missä mennään ja mihin pyritään.

Kuorovuoden suunnittelu. Kuorolaisten on tärkeää tietää, mitä konkreettisia tavoitteita kuorolla on. Heille on tärkeää olla selvillä kuorokauden esiintymistilaisuuksien päivämäärien lisäksi se, millaisen yleisön eteen ollaan kulloinkin menossa ja mitä teoksia kussakin tilaisuudessa esitetään. Ilman tavoitteita harjoittelu on saattanut olla tylsistyttävää, olivat harjoitukset sitten kuinka tasokkaita tai nautinnollisia hyvänsä.

Konserttien ja kalenterivuoden suunnittelu (toki yhdessä kuoron kanssa) on kuoronjohtajan vastuulla, sillä se vaatii taiteellisen johtajan näkemystä ja tietämystä. Kuoronjohtajalla on tuntumaa a) siihen, mitä odotuksia ja valmiuksia on mahdollisella yleisöllä – minkä tyyppiset teokset sopivat kyseiselle yleisölle ja kyseiseen tilaisuuteen – sekä b) siihen, mihin teoksiin kuorolla on henkisiä ja taidollisia edellytyksiä.

Kuoroteoksetkin vaativat niihin sopivan kuoron, tilaisuuden ja yleisön. Päätös on kuoronjohtajan. Toivo Kuulan kansanlaulusovitukset vaativat erilaista yleisöä, tilaisuutta ja puitteita kuin Giovanni Pergolesin (1710–1736) *Stabat Mater*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei kuorolaisia kuunneltaisi. Kuoronjohtaja kuuntelee kuorolaisia ainakin kahdella tavalla: 1) kuorolaiset saavat tehdä ehdotuksia ja 2) kuoronjohtaja on koko ajan herkkänä kuorolaisten reaktioille ja suhtautumiselle eri teoksiin.

Kalenterivuoden suunnittelun kannalta on hyvä pyrkiä vaihderikkaaseen vuoteen. On hyvä, jos vuoteen mahtuu monenlaisia tilaisuuksia, paikallisia tapahtumia, matkoja, kilpailumatkoja, levytyksiä, leirityksiä ja yhteistyötä muiden kuorojen kanssa.

On myös toivottavaa, että kuoro pystyy vakiinnuttamaan itselleen tiettyjä tilaisuuksia ja onnistuu saamaan itselleen vakiyleisöä (”faneja”), joka tuntee kuoron ja kaipaa sen esityksiä.

Tutustuminen kuoroteoksiin ja niiden harjoittaminen (harjoitukset). Vaikka toiminta tähtääkin ensisijaisesti yleisön eteen astumiseen ja jonkin kuoroa kiehtovan elämyksen välittämiseen, suurin osa kuorolaisten yhdessä viettämästä ajasta kuluu kuitenkin viikoittaisissa kuorolaisten keskinäisissä harjoituksissa. Näissä harjoituksissa on voitava yhä uudestaan ja uudestaan vihkiytyä taiteen kanssa ja saada joka kerta uusia, maailmaa avartavia taiteellisia elämyksiä.

Kuoroteokseen tutustumisen päällimmäisenä tavoitteena on ottaa selvää, mitä hänessä eläviä tunteita säveltäjä ikuisti ja muovasi musiikillisiin muotoihin (ks. Mika Waltarin lainaus luvussa 2.4). Tämä tarkoittaa myös asennetta ja suhtautumistapaa. Tämän asenteen omaksuttuaan kuoronjohtaja ja laulaja ei ole enää kiinnostunut siitä (karkeasti sanottuna), onko nuotissa *d* tai *es*, vaan että miksi siellä on *d* tai *es* – miksei ole joku muu sävel – tai miksi kappaleessa on tauko jossain hyvin epätavallisessa kohdassa (ks. esimerkki Mussorgskin teoksesta luvussa 3.1.2). Tällöin kuoro ei myöskään laula oikein hiljaa jossain kohdassa vain nuottiin merkityn *pp*:n vuoksi, vaan koska haluaa tuntea säveltäjän mukana jotain teokseen kätkeytyvää kiehtovaa tai järkyttävää.

Teoksen oppimisella on ainakin kolme vaihetta:

- 1) teoksen esittely
- 2) tekninen omaksuminen
- 3) taiteellinen sisäistäminen

Taiteen täytyy olla läsnä kaikissa kolmessa vaiheessa.

Teoksen esittely tarkoittaa, että kuoronjohtaja kertoo (vaikka vain muutamalla sanalla), missä hän itse kuuli teoksen, miltä se hänestä vaikutti ja mikä häntä siinä kiehtoo – miksi ja missä hän haluaa sen esittää. **Teknisellä omaksumisella**⁸⁰

⁸⁰ Tässä kohdassa voitaisiin pohdiskella myös sitä, millä tavalla laulamisen taitoa opetetaan ja miten laulajasta kasvatetaan kuorolainen. Katsomme kuitenkin, että se on musiikkiopistojen ja koulujen musiikinopetuksen tehtävä. Tässä vain sen verran, että siihen, miten voidaan johdattaa yksinäisestä laulamisesta kuorolaulantaan, on hyvänä esimerkkinä Zoltán Kodály'n sarja *Válogatott biciniumok* (Valikoidut biciniumit). Olisi toivottavaa, että suomalaiset säveltäjät valmistaisivat vastaavanlaisia kuorokouluja suomalaisille kuoroille. Tässä voidaan mainita Pekka Kostiaisen

tarkoitetaan puolestaan sitä vaihetta, jolloin kuorolaiset oppivat oman stemmaansa ja saavat sävelet kohdalleen.

Nykyään käytetään kahta eri tapaa opettaa teosta:

- 1) Korvakuuloon perustuva opetus
 - a) stemmasta soitetaan pianolla eripituisia melodiansia niin kauan, että se jää laulajan mieleen ja osataan toistaa lopulta ilman pianoakin (kaikuopetus pianolla)
 - b) kuoronjohtaja laulaa stemmaa malliksi niin kauan, että se jää laulajan mieleen ja osataan toistaa ilman apua (kaikuopetus laulamalla)
- 2) Nuotin lukemiseen perustuva opetus
 - a) absoluuttiseen nuottinimeen perustuva
 - b) solmisaatioon perustuva opetus

Jos kuorolaiset eivät osaa lukea nuotteja, eikä kuorojohtaja halua tai voi opettaa nuotinlukua tai solfaa, on teokset opetettava korvakuulolta. Tällöin on suositeltavaa antaa malli laulamalla. Piano on tasaviritetty soitin, mikä on haitaksi puhtaasti laulamiselle.⁸¹ Tästä syystä sen käyttöä on syytä välttää niin paljon kuin mahdollista. Kun kuorolainen osaa stemmansa niin hyvin, että toinen ääni ei horjuta hänen lauluaan, voidaan yrittää laulattaa stemmoja yhteen. Jos kuorolaiset osaavat lukea nuotteja, teosta voidaan laulattaa nuotinlukutaidosta riippuen joko äänittäin tai heti yhteen.

Kuorotyöskentelyn päällimmäisen tavoitteen kannalta on parasta tutustua teoksiin solfaamalla. Relatiiviset (solfa) laulunimet eksplikoivat ”melko suorasanaisesti” mitä musiikissa tapahtuu, eikä toinen ääni ”häiritse”; päinvastoin, se vain tukee omaa stemmaa. Kylkiäisenä saadaan puhtaampaa laulantaa ja puhtaampia sointuja (laulaja ei välttämättä tiedäkään, mutta esim. *do-re* on suurempi suuri sekunti kuin *re-mi*, mutta solfaamalla hän laulaa sen ”oikein”. vrt. edellisellä sivulla: *syntoninen komma*).⁸²

uraauurtavat kaksiaäniset kappaleet, joita hän sävelsi musiikkiluokkalaisille tarkoitettuihin oppikirjoihin *Laula päivät pääksytysten* (Kärjämäki & Kádár 2000a) ja *Caikell väell ydhell äänell* (Kärjämäki & Kádár 2000b).

⁸¹ Ks. Pythagoraan syntoninen eli didyminen komma, joka tasaviritetyissä soittimissa katoaa.

⁸² Sävelpuhtautta voidaan harjoituttaa tietysti monella eri tekniikalla, mutta kuten työn alussa luvattiin, tämä työ keskittyy kuorotyöskentelyyn yhteisöpsykologisesta näkökulmasta.

Vakavasti (♩ = 60) V. Tormis (s.1930)

1. Miks' mun kal - le him - min, äi - ti kul - ta, kas - va - tit?
 2. En suo - ri ma sun, äi - ti kul - ta, suo - jak - ses,

1. Miks' mun kal - le him - min, äi - ti kul - ta, kas - va - tit?
 2. En suo - ri ma sun, äi - ti kul - ta, suo - jak - ses,

1. äi - ti kul - ta, kas - va - tit?
 2. äi - ti kul - ta, suo - jak - ses,

Miks' mun ar - ma - him - min,
 en suo - ri sa - don,

Äi - ti kul - ta, mik - si, mik - si,
 äi - ti kul - ta, en sa - don,

Äi - ti kul - ta, mik - si, mik - si,
 äi - ti kul - ta, en sa - don,

Kuorotyöskentelyä varten laulunimillä varustettu teos
 Tormis: *Miksi mun kasvatit?* (sovitus Väisäsen
 teoksesta)⁸³

Teoksen opettaminen laulunimien avulla vaatii paljon esivalmistelua kuoronjohtajalta. Kuorolaiselle tämä on kuitenkin nopea ja mukava tapa uuden teoksen opetteluun; laulun harjoittelu korvakuulolta vaatii useampia toistoja, kun taas solfatessa kuorolaisen on helppo lukea teosta suoraan nuotista. Laulunimien myötä kuoro pääsee nauttimaan teoksesta jo tutustumisvaiheessa, mikä lisää puolestaan harjoittelumotivaatiota. Seuraavissa esimerkeissä, Angelo Bertalotti (1666-1747) ja Kodály'n säveltapailuharjoituksista voidaan myös havaita, kuinka kuoronjohtajan esivalmistelemaat laulunimet voivat myös auttaa kuorolaista havaitsemaan musiikissa tapahtuvia muutoksia, kun teoksessa esiintyy vaikkapa useita modulaatioita.

⁸³ koko teos CVYÄ 193

Sävellaji:	Aihe:	
Aiheen esiintymisiä: I. ääni: II. ääni: tahdissa tahdissa		Huomautuksia:

Angelo Bertalotti (1666-1747)

T
 s l t s d t d s d t s d l t
 d r m d s m f m r

7
 d t l t di r l t d t l t l s l
 m fi s fi m fi si l m fi s r s fi m fi

13
 T
 s d r m d t l s l t
 T
 s l t s m f r d m f s f m f m r

19
 d t l t di r l t d s l t l s l t
 m fi s fi m fi si l m fi s r m f m r

25
 d t d l r d t d r d t d
 m f s r f m f m r d

T = Teema, aihe

Bertalotti *Solfeggio*⁸⁴⁸⁴ Bertalotti 2021, 1

Kodály'n säveltapailuharjoitus Vivaldin aiheelle vihkosta 15 kaksiaänistä lauluharjoitusta kuorotunnille laulunimillä varustettuna:

Jos kuorolaiset eivät hallitse solfaamista, kannattaa laulattaa teosta aina välillä ilman sanoja, esimerkiksi tavulla *du-du*. Se edesauttaa puhtautta (tällöin esim. suomalaiset vokaalit *a* ja *ä* eivät ”häiritse”⁸⁵) ja mahdollistaa pelkän musiikin kuuntelemisen.

Teoksen teknisen tason opettelu ei saa olla hengetöntä. Tarkoituksena ei siis ole oppia vain nuotin merkinnän vuoksi hyppyä *d*:stä *g*:n sijaan *gis*:ään, synkoopin laulamista tai fortea. Tavoitteena on sitä vastoin päästä nuotinnoksen avulla mukaan tunteisiin ja säveltäjän maailmaan.

⁸⁵ Suomen kielen *a* ja *ä* äänteiden muodostaminen vetää säveltasoa alaspäin, joten niihin on kiinnitettävä erillistä huomiota. (Esim. äänenavauksessa voidaan laulattaa sama sävel vokaalilla: *a-o-u* ja *ä-ö-y*)

Teoksissa oleviin herkempiin tai erikoisempiin kohtiin voimme kiinnittää huomiota ottamalla niitä erikseen työn alle eri kokoonpanolla. Kun näin teemme, **kysymys on aina ”yhteisestä tutkimus- tai tulkintatyöstä”; mitä musiikissa ja säveltäjän sielussa tapahtuu juuri tässä kohdassa**, miten kyseinen kohta olisi voitu säveltää toisin, tai mitä ”tavallinen” säveltäjä olisi tehnyt tässä kohdassa? Emme siis laula ylennettyä tai alennettua säveltä, *forte* tai *piano* sen takia, koska nuotissa niin lukee, vaan sen takia, koska se tekee mahdolliseksi kuvailla sielun tapahtumia/säveltäjän ja nyt jo meidän kuorolaisten tunteita. Tässä vaiheessa ratkeaa, syntykö teoksesta taidetta vai ei.

Teoksen taiteellinen sisäistäminen. Viimeistään tässä vaiheessa, kun teos hallitaan kaikin puolin – jokainen sävel, rytmi, sointu, tempo, prosodia, dynamiikka, jne. ovat kohdillaan – nousee esiin kysymys, miten kuoronjohtaja ja kuorolaiset kokevat teoksen, eli säveltäjän tunteet ja tuntemukset. Miten he esittävät sen itselleen ja miten sitä aiotaan esittää tietyssä tilaisuudessa tietylle yleisölle? Mitä kerrottavaa kuorolla on tälle yleisölle teoksesta ja teoksen kautta itsestään – syntykö tästä taidetta? Tätäkin on tärkeää harjoitella, mikä tarkoittaa siis teoksen laulamista ennen varsinaista konserttia kuvitellusti oikeassa tilaisuudessa oikealle yleisölle.

Vasta tämän jälkeen voidaan asettua lavalle yleisön eteen.

8 KUORON JOHTAMINEN

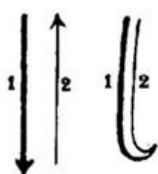
Kuoron johtamisen tavoitteena on luoda kuoronsa ja yleisönsä avulla musiikillinen elämys (jos kyse on taiteeseen erikoistuneesta kuorosta tai taideteoksen esittämisestä, niin taiteen ja taiteellisen elämyksen luominen kuoronsa ja yleisönsä avulla). Jälkimmäisessä tapauksessa kuoronjohtajan tehtävä eli kuoron johtaminen perustuu 1) taiteellisiin tavoitteisiin, ja 2) kuoronjohtajan asemaan ko. taiteellisessa tapahtuma(sarja)ssa (prosessissa). Aihetta on käsitelty tarkemmin luvussa 4.2.

Tässä osiossa käsitellään johtamista maanläheisesti, eli tekniikan näkökulmasta, joka periaatteessa ei kuulu tämän työn aiheisiin (vrt. kirjamme esipuhe ja otsikko). Aihe kuuluu tähän työhön kuitenkin sen verran, kuin myös Ferenc Liszt kirjoitti pianonsoitonopettaja Lina Ramannille (1833–1912): ”Tekniikan on synnyttävä sielusta, ei mekaniikasta.” (Ramann 1873.)

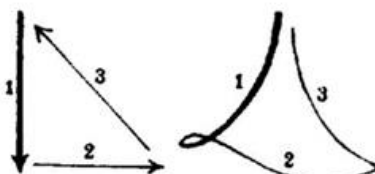
Kuoronjohtaja kuoronsa edessä. Euroopan kuoromusiikin (ja myös soittomusiikin) kehitys alkoi viimeistään renessanssin aikana vaatia kuorolle (ja soittinyhtyeille) johtajaa. Käytän tässä termiä ”viimeistään”, koska melodiakaaria saatettiin johdatella käsimerkein jo keskiajallakin. Tähän saattaa viitata sana *kheironomi* (kheir = 'käsi'), eli kädellä ilmaan piirtäminen, josta kehittyi myöhemmin *neuminotaatio*.

Nykyisen käytännön mukaan kuorojohtajan oikean käden tehtävä on näyttää pääasiallisesti sykettä. Kaikki muu jää vasemman käden tehtäväksi: melodian kaari, alku- ja loppu, dynamiikan muutokset sekä tunnetilan ilmaisu. Johtajan kasvojen ilmeet ja muun kehon liikkeet ovat vain hyvin hillitysti mukana. Nykyään nähdään usein – varsin usein viihdemusiikin alalla –, että kuoronjohtaja yrittää yllyttää kuorolaisiaan ja yleisöä näyttävillä kehonliikkeillä, korostaen teoksen rytmiä. Olisi kuitenkin suositeltavaa, että teos ja kuorolaisten tunteet puhuisivat omasta puolestaan ilman, että kuoronjohtajan rooli korostuisi kohtuuttomasti.

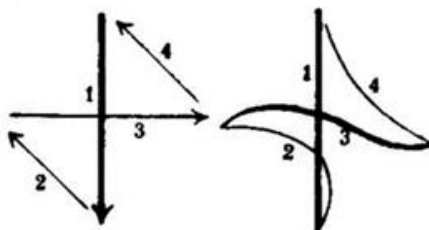
Tahtilaji 2/4 (periaate ja toteutus)



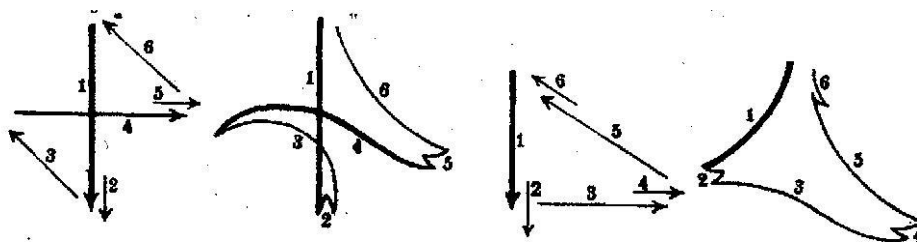
Tahtilaji 3/4 (periaate ja toteutus)



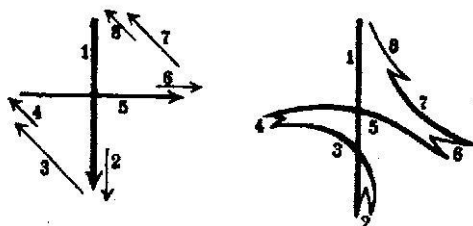
Tahtilaji 4/4 (periaate ja toteutus)



Tahtilaji 6/8 (periaate ja toteutus)



Tahtilaji 8/8 (tai 8/4)

**KUVIO 4. Eri tahtilajien johtaminen.**

Parhaimmillaan kuorojohtajalla on tunne, että hän seisoo kuoron edessä vain luodakseen kuorolaisille mahdollisuuden ilmaista tunteuksiaan yleisölleen.

9 JUHLAHETKI - KONSERTTI

Kun tavoitteena on taide, vaaditaan myös siihen tarvittavat puitteet. Konsertti tai esiintyminen ei ala äänenannosta. Tilaisuuden ajasta ja puitteista on sovittava tilaisuuden järjestäjien kanssa etukäteen. Järjestäjien ja kuoronjohtajan on huolehdittava myös **tiedottamisesta**.

Kuoronjohtajan täytyy mennä etukäteen jo hyvissä ajoin katsomaan, onko **esiintymispaikka** esitettäviä teoksia, kuoroa ja yleisöä ajatellen kunnossa. Hänen täytyy miettiä esimerkiksi lavastusta ja valaistusta, sekä huolehtia esimerkiksi kuorokorokkeen sijainnista ja poistaa lavalta kaikki esineet, jotka eivät sinne kuulu tai häiritsevät yleisön keskittymistä. Kuoronjohtajan täytyy miettiä myös mahdollisesta koristelusta tai somistuksesta, jne. Myös kuorolaisten tilaisuuteen sopiva **yhtenäinen asu** palvelee sitä, että yleisön huomio voi keskittyä itse teokseen ja esitykseen.

Yleisön henkinen virittäytyminen. Kuoronjohtaja on vastuussa myös **juontamisesta**. Olipa kyse kuinka lyhyestä tilaisuudesta tahansa, yleisöön täytyy ehtiä luoda yhteys. Teokset esitetään yleensä vain kerran. Jos halutaan, että **yleisö** pääsee mukaan taide-elämykseen, on ehdottoman tärkeää, että se saa mahdollisuuden **virittäytyä** ja asennoitua oikein; että sillä on oikeita odotuksia teoksen suhteen. Juonnon on siis oltava erittäin huolellisesti tehty.

Kuorolaisten henkinen virittäytyminen. Kuoronjohtaja on vastuussa myös siitä, että kuorolaiset ovat henkisesti virittäytyneet tilaisuutta varten oikeaan aikaan. Jos tilaisuutta varten kokoonnutaan liian aikaisin tai vielä ennen tilaisuutta harjoitellaan turhan huolellisesti ja pitkään, vireystilan huippuhetki saattaa mennä ohi ennen esiintymistilaisuutta kenenkään huomaamatta.

Samoin voi käydä konsertissa ennen yksittäisiä teoksia ja niiden jälkeen. Kuoronjohtajan on osattava odottaa oikeaa hetkeä nostaa kätensä (aloittaa teos) ja laskea kätensä (lopettaa teos). Sama koskee myös laulajia; he eivät saa selata ohjelman seuraavalle teokselle ennen kuin kuoronjohtaja antaa siihen katsellaan tai muulla tavoin luvan. Tämä johtuu siitä, että teoksen on ehdittävä hahmottua ennen esitystä ja myös sen jälkeen. Sitten se vasta loppuu.

Ennen tilaisuutta on hyvä sopia myös tilaisuuden päättämisestä; kumartuuko kuoronjohtaja itsensä ja kuoron puolesta vai kumartuuko koko kuoro, tai mikä teos voidaan esittää ylimääräisenä kappaleena. Konsertin päättäminen on osa konserttia.

Konsertin jälkeen on ainakin isompien tilaisuuksien kohdalla kannattavaa järjestää karonkka, jossa voidaan levähtää ja samalla kuoronjohtaja voi antaa palautteen. Jos tämä ei ole mahdollista, on viimeistään seuraavassa harjoituksessa annettava palautetta. Mikään tilaisuus ei saa jäädä vaille palautetta.

10 JOITAKIN NEUVOJA ALOITTELEVILLE KUORONJOHTAJILLE

Aloittelevan kuorojohtajan on hyvä nojautua klassikkosäveltäjiin ja heidän selkeisiin ja karakterisiin teoksiin. Hiukan yksinkertaistettuna: klassikon pitkälle kehittynyt muotoaisti tuo teokseen selkeyttä, joka tekee kuoronjohtajalle tulkinnan muita teoksia helpommaksi. Kuoroteoksen työstäminen on helpompaa, jos sävellyksellä on heti alusta alkaen selkeä ”suunta”, johon se pyrkii. Entisajan säveltäjien teokset ovat tässä mielessä usein nykyaikaisia kiitollisempia.

Akustiikan suhteen kannattaa olla tarkkana. Kaikuisan tai tyhjän tilan jälkeen kuorolaiset saattavat (konserttitilaisuudessa) säpsähtää, jos pitääkin laulaa tilassa, jossa kaikua on liian vähän, tai jos sali on täynnä ihmisiä, mikä niin ikään vaimentaa kaikua.

Maailman ja kulttuurin, sekä siinä musiikin, kaupallistuminen (ks. Theodor Adorno [1903-1969] 1985) ei jätä myöskään kuoroelämää vaikutustensa ulkopuolelle. Nykyään esiintymislavoilla nähdään yhä enenevässä määrin kuoroja, jotka yrittävät saada aikaan toivottua reaktiota yleisöltä (menestystä) lisäämällä esitykseensä mahdollisimman paljon efektejä (ks. ylempänä Schopenhauer). Viihde ei ole kiellettyä. Kuoronjohtajan ja kuorolaisten on kuitenkin tiedettävä, että se ei korvaa taiteellista elämystä (ks. luku 3.3). Päinvastoin, jos kyse on taideteoksesta, se saattaa olla esteenä taiteelliselle elämykselle.

YHTEENVEDON SIJAAN

”Elämä, kuolema, rakkaus, myötäkärsimys ja innoitus – kaikki voidaan ilmaista musiikin kielellä, sillä musiikissa voimme saavuttaa suurimman vapauden, jonka puolesta on taisteltu koko historian ajan alkaen ihmisen kokemista ensimmäisistä tietoisuuden välähdyksistä. Vain musiikissa olemme tämän vapauden onnistuneet saavuttamaan.” Aitmatovin (1987) rivit kuoromusiikkia kuunneltuaan (ks. luku 4.7; liite 1).

”Mikään taide ei vaikuta ihmiseen niin välittömästi, niin syvästi, kuin musiikki, sillä minkään muun avulla emme voi tutustua maailman oikeaan ytimeen niin syvällisesti ja välittömästi, kuin musiikin. Mahtavan ja täydellisen musiikin kuuntelemista voisimme sanoa myös sielun kylvöksi: se huuhtoo kaiken epäpuhtaan, kaiken pikkumaisen, kaiken pahan, ja samalla virittää ihmisen sille korkeimmalle henkiselle asteelle, mihin hän on luonteeltaan kykenevä. Kuunnellessaan suurenmoista musiikkia voi tuntea selvästi oman arvonsa, tai mikä se voisi olla.”

KIRJALLISUUS

- Adorno, T. 1985. On the fetish character in music and the regression of listening. Teoksessa Arato, A. & Gebhardt, E. (toim.) *The essential frankfurt school reader*. New York: Continuum, 270—299.
- Aitmatov, T. 1987. *Mestauslava*. Jyväskylä: SN-kirjat.
- Ala-Könni, Erkki 1976. *Härmän laulukirja*. Tampere.
- Asplund, A. & Laitinen, H. 1979. *Kalevalaisia lauluja: Sävelmät, sanat ja selitykset Nelipolviset- kasettiin*. Helsinki: Sks.
- Bartók, B. 1913. *Cântace populare românești din comitatul Bihor*. București.
- Bartók, B. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs*. Columbia yliopisto, New York.
- Bartók, B. 1989. *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. (Béla Bartókin kootut kirjoitukset.) Budapest.
- Bertalotti, Angelo, 1744. *Solfeggi a canto e alto dati alle stampe per comodo delli putti delle Scuole pie (1744)*. (Säveltapailua sopraanolle ja altolle, painettu hurskaiden koulujen kuormien helpottamiseksi (1744; Rev. Toim., 1764) (Bertalotti: Fifty-six Solfeggi. ed. Miklós Forrai. Budapest, 2021
- Bernstein, B. 1971. *Class, codes and control*. Vol. 1: *Theoretical studies towards a sociology of language*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bernstein, B. 1977. *Class, codes and control*. Vol. 3: *Towards a theory of educational transmissions*. (2nd ed.) London: Routledge and Kegan Paul.
- Bernstein, B. 1998 (1987). *Social class, codes and communication*. https://www.researchgate.net/publication/292652048_Bernstein_Codes_and_social_class
- le Bon, G. 2017. *Joukkosielu*. EU.
- Bloomfield, L. 1933. *Language*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Bruner, J. S. 1974. From communication to language – A psychological perspective. *Cognition*, 3(3), 225—287.
- Canth, M. 1886. *Kirje Elis Bergrothille 27.9.1886*. - tiedonantaja on Anna-Maria von Bonsdorff Ateneum Art Museum.
- Csikszentmihályi, M. 2005. *Flow — elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Helsinki: Rasalas.
- Courant, M. 1912. *Asie centrale aux XVIIe et XVIIIe siècles: empire Kalmouk ou empire Mantchou?* Lyon: A. Rey, imprimeur-éditeur; Paris: Librairie A. Picard & fils.
- Czakó, G. 2008. *Beavatás a Magyar észjárásba*. Budapest.
- Daniélou, A. 1959. *Traité de musicologie comparée*. Paris.
- Danto, A. C. 2016. *Taidemaailma*. Teoksessa G. Simmel, I. Reinert, A. Seppä & J. Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot: II, Modernista postmoderniin*. Helsinki: Gaudeamus, 272—285.
- Dewey, J. 1958. *Art as experience*. New York.
- Dickie, G. 1981. *Estetiikka*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy:n kirjapaino.
- Dissanayake, E. 2000. *Art and intimacy: How the arts began*. Seattle, [Washington]; London, [England]: University of Washington Press.
- Doubravová, J. 1972. *Houslový koncert Albana Berga z interpersonálního hlediska* (*Hudební věda* 9, 1972, č. 2, s. 117—139).
- Doubravová, J. 1981. *Janáček's Glagolitic Mass and Stravinsky' Symphoniz of Psalms* (In: *Music of the Slavonic Nations*, Brno 1981, s. 164—74).
- Doubravová, J. 1988. *Denotation and Connotation of the Fugue in the Music and*

- Visual. Arts of the XXth Century (In: Proceedings of the 3rd Congress of IASS/AIS 1984 Palermo. Berlin – New York – Amsterdam 1988. Mouton. 189–196).
- Donald, M. 2001. A mind so rare. New York.
- Eerola, E. 2007. Pragmatistinen merkitysteoria: Humen ongelman ratkaisu? Helsinki; Jyväskylä: Minerva.
- Elg, T. – Kádár, G 2001. Kirjallisuudenopetuksen tila Nyky-Suomen kouluissa. (Tanja Elg - György Kádár) In: Parnasso. 2/2001. Helsinki.
- Ferguson, C. A. & Slobin, D. I. (eds), Studies of child language development. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.
- Finn Lecturan/Hyperkielioppi 1997.
<https://fl.finnlectura.fi/verkkosuomi/Fonologia/sivu191.htm>
 kohta 1.9.1 Loppukahdennus.
- Gehlen, Arnold 1940. Der mensch: seine natur und seine stellung in der welt. Berlin: Junker und Dünhaupt.
- Gippius, E.V. & Bojarkin N.I. 1984. Mokserzjan narodnaj muzikalnaj iskusvtan pamjatnike. (Näytteitä Moksen ja erzan musiikkitaiteesta.) Saransk.
- Gronow, P. 2002-2005. Suomi soi 2002-2005. Helsinki.
- Hamvas, B. 1964-66. Taguy, vagy a logisztika misztikája. In: Patmosz, Budapest.
- Hari, R. 2006. Ovatko ajatukset aivoissamme? Tieteessä Tapahtuu, 24(3).
- Harnoncourt, N. 1982. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Kassel: Bärenreiter. (Suomenkielinen painos: Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki: johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Helsinki.
- Hegel, G. W. F. 1974. Esztétika. Budapest.
- Heidegger, M. 1927. Sein und Zeit. Halle: M. Niemeyer.
- Heidegger, M. 1995. Dichtungen as der Erfahrung des Denkens. Budapest.
- Häkkinen, J. 2014. Kielet Suomessa kautta aikain.
http://www.elisanet.fi/alkupera/Kielet_Suomessa_kautta_aikain.pdf
- Jackendoff, R. 1999. Possible stages in the evolution of the human languagecapacity. Treinds in Cognitiv Scientes 3.
- Jacques Leenhardt ja Péter Józsa 1979. – Józsa 1979.
- Jakobson, R. 1960. Linguistics and poetics. Teoksessa T. Sebeok (toim.) Style in Language. Cambridge, MA: The MIT Press, 350–377. (Julkaistu myös ruotsiksi nimellä Poetik & Lingvistik. PAN/Nordstedts, 1974.)
- Jónás, Frigyes 1981. Országismeret. Budapest.
- Józsa, P. & Leenhardt, J. 1979. Jelentéstani problémák a társadalmi kommunikáció elméletében. (Semantiikan ongelmat yhteiskunnallisen kommunikaation teoriassa.) Budapest.
- Jutikkala, E. & Pirinen, K. 2002. Suomen historia. Helsinki.
- Kádár, G. 1993. Taidekasvatuksen teoreettisia ongelmia musiikkipedagogian valossa – Sándor Karácsonyin ajatuksia. In: Kasvatus 1/1993. Jyväskylä.
- Kádár, G. 1999. Rinnasteinen ajattelutapa suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kádár, G. 2002. Bartókin ja Kodály'n elämäntyö kulttuurivalloituksien valossa. Teoksessa M. Vainio & J. Laaksamo (toim.) Music and Power. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 37—68.
- Kádár, G. 2002. Pentatonic patterns of construction. Asian Musicology, 2. Korea.
- Kádár, G. 2003. Is there a reason for the existence of a stand-alone Finno-Ugrian musicology? Asian Musicology, 3. Korea.

- Kádár, G. 2003. Is there a reason for the existence of an independent Finno-Ugric Musicology? A cognitive Approach to the compound nature of Finno-Ugric Musiccultures. *Folklore*, 23.
<https://www.folklore.ee/folklore/vol23/compound.pdf> Tallinn.
- Kádár, G. 2004. Taide vaatisi ihan oman tekijänoikeuslain. *Helsingin Sanomat*.
- Kádár, G. 2017. Sävelten maailma. Vaasa.
- Kádár, G. 2020. Otan virteni vilusta. *Kansanmusiikin oppikirja*. Vaasa.
- Kallio, K. (2012). Tulkintoja kerääjän kokemuksista: Armas Launis, runosävelmät ja Inkeri. teoksessa M. Sarv (Toimittaja), *Regilaulu müüdid ja ideoloogiad* (Eesti Rahvaluule arhiivi toimetused). Tallinn; Vuosikerta 29). Eesti Kirjandusmuseum. <http://www.folklore.ee/regilaul/kogumik2012/kallio.pdf>
- Kallós, Z. 1974. *Balladák könyve*. Budapest.
- Karácsony S. 1993. *Az irodalmi nevelés*. Budapest.
- Karácsony S. 1941. *Az irodalmi nevelés*. Sitaatti suomen kielellä In: Kádár 1993 s. 62.
- Kaukonen, V. & Suomi, V. 1967. *Ruotsin ajan suomenkielistä runoa ja proosaa*. Helsinki.
- Kosztolányi, D. *Napló 1933-1934*. Budapest.
- Krohn, I. 1893. *SKSÄV III. Kansantansseja*. Jyväskylä: SKS. (Uusi painos nimellä Vanhoja pelimannisävelmiä. Helsinki: SKS, 1975.)
- Krohn, I. 1898. *SKSÄV I. Hengellisiä sävelmiä*. Jyväskylä: SKS.
- Krohn, I. 1904–1933. *SKSÄV II. Laulusävelmiä*. 4 osaa. Helsinki: SKS.
- Krohn, I., Launis, A. & Väisänen A. O. 1898–1930. *Suomen Kansan Sävelmät*. I.-V. Jyväskylä, Helsinki.
- Kodály, Z. 2008. *Visszatekintés I-III*. (Kodály'n tutkielmia ja artikkeleita.) Budapest.
- Kodály, Z. 1971. *Válogatott biciniumok*. Budapest.
- Koivulehto, J. 1999. Varhaiset indoeurooppalaiskontaktit: aika ja paikka lainasanojen valossa. – Paul Fogelberg (toim.): *Pohjan poluilla*. Suomalaisten juuret nykytutkimuksen mukaan, s. 249–280. *Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk*, 153. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica
- Kostiainen, P. 1983. *Pakkasen luku*. Helsinki. (Sulasol)
- Kulka, T. 2005. *Taide ja kitsch*. Helsinki: Like.
- Käräjämäki, R. & Kádár, G. 2000a. *Laula päivät pääksytysten*. Vaasa.
- Käräjämäki, R. & Kádár, G. 2000b. *Caikell väell, yhdhell äänell*. Vaasa.
- Lach, R. 1929. *Gesänge russischer Kriegsgefangener: Finnisch-ugrische Völker*. Tscheremissische Gesänge, Nide 1, Osa 3.
- Launis, A. 1904. *Kertomus runosävelmien keräysmatkasta Inkerissä kesällä v. 1903*. – *Suomi IV:2*, Keskustelemukset. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 49–53
- Launis, A. 1908. *Lappische Juoigos-Melodien*. Helsinki.
- Launis, A. 1910. *SKSÄV IV.1 Inkerin runosävelmät*. Helsinki, SKS.
- Launis, A. 1930. *SKSÄV IV.2 Karjalan runosävelmät*. Helsinki, SKS.
- Laukkanen K. & Hakamies P. 2017. *Sananlaskut*. Helsinki, SKS.
- Lavignac, A. 1921. *Encyclopédie de la musique & dictionnaire du conservatoire*. Paris.
- Leisiö, T. 2009. *Musiikki syntyi sanoitta*. Tiede, 5.
- Leisiö, T. 2012. *Leisiön jäähyväisluento Tampereen yliopistolla, 5.10.2012*. (käsikirjoitus)
- Linna, V. 2000. *Päämäärä*. Helsinki: WSOY.
- Lükő, G. 1983. *Kiskunság régi képfaragó és képmetszőművészete*. Kecskemét.

- Lükő, G. 2002. Zenei anyanyelvünk. (Musiikillinen äidinkielemme.) Budapest.
- Lükő, G. 2002/a. Muiinaisen indoeurooppalaisen musiikkijärjestelmän muistoja suomalais-ugrilaisten kansojen perinteessä. (suomenkielinen tiivistelmä) In. Lükő 2002. Koko teoksen suomennoksen (käsikirjoitus). Tampereen yliopistolla.
- Merleau-Ponty, M. 1964. *l'oeil et l'esprit*. Paris.
- Morris, C. 1946. *Sign, language, and behavior*. New York: Prentice-Halla.
- Nelson, J. 2013. The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian national identity. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Osgood, C. E., Suci, G. J. & Tannenbaum, P. H. 1957. *The measurement of meaning*. Urbana: University of Illinois Press.
- Osgood, C. E. 1977. What is language? Teoksessa C. Pléh (toim.) *Szöveggyűjtemény a pszicholingvisztika tanulmányozásához*. Budapest.
- Párkai, I. 1969. *A kórusvezénylés alapjai*. (Kuoronjohtamisen perusteet.) Budapest.
- Pekkilä, Erkki 1988. *Musiikki tekstinä*. Helsinki.
- Perälä, A 2007. *Mikael Agricolan teosten painoasu ja kuvitus*. Helsinki.
- Platon: *Ion*. Teoksessa *Teokset I. Ion*. Toinen painos. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava, 1999. ISBN 951-1-15892-9.
- Pléh, C. & Barkóczy I. 1982. Music makes a difference: the effect of Kodály's musical training on the psychological development of elementary school children. Kecskemét.
- Porsteinsson, B. 1906-1909. *Íslenzk þjóðlög*. (Kaupmannahöfn 1906-1909). <http://baekur.is/bok/ad254f9e-57c0-440b-b035-e65179013a56/0/10/Islenzk#page/n9/mode/2up>
- Porthan, G. 1984. *De Poesi Fennica = Tutkimus suomalaisesta runoudesta*. Helsinki.
- Postman, N. 1987. *Huivitamme itsemme hengiltä*. Julkinen keskustelu viihteen valtakaudella. (Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business, 1985.) Suomentanut Ilkka Rekiaro. Helsinki: WSOY, 1987. ISBN 951-0-14027-9.
- Pozsgai, P. 1999. *Tűzcsiholó*. (Kirjoitukset Gábor Lükőn 90. syntymäpäivän kunniaksi.) Budapest.
- Pullinen, E. 1985. *Nuottien salattu maailma, musiikin käytäntöä kuorolaisille*. Messilä-Orivesi.
- Pusztay, J. 2003. *Közép-Európa: nyelvi konvergenciatáj. Fejezetek a nyelvi egységesülés vizsgálatához*. (Keski-Eurooppa: kielellinen konvergenssiseutu. Lukuja kielellisen yhdentymisen tutkimukseen.) Budapest.
- Rainio, K. 2005. *Pieni runousoppi (hahmotelma)*. <http://kullervorainio.fi/kotisi48.pdf>
- Ramann, L. 1833. *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt (1873—1886/87)*. Schott Music.
- Rausmaa, P-L. 1985. *Ilokerä: laulutansseja ja piirileikkejä*. Jyväskylän suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Riikonen 2009. Teoksessa M. Kajava, H. K. Riikonen, E. Salmenkivi & R. Sarasti-Willenius (toim.) *Kulttuuri antiikin maailmassa*. Helsinki.
- Räikkönen, A. 1970. *Kuorolaulun harrastajan tieto ja taito*. Rauma.
- Saari, J. 2004. C. S. Lewisin filosofiaa kirjallisuudesta ja musiikista. Synkooppi (Helsingin yliopiston musiikkitieteen opiskelijoiden ainejärjestön Synkooppi ry:n julkaisu), 1, 33.
- Schmidt, É. 2006. *Sámánösvényen*. Budapest. (Elokuva: ohj. György Halmy)
- Schopenhauer, A. 1992. *Zeneesztétikai írások*. (Musiikkiesteettisiä kirjoituksia.) Budapest.
- Serrà, J., Corral, Á., Boguñá, M., Haro, M. & Arcos J. LI. 2012. *Measuring the*

- Evolution of Contemporary Western Popular Music. *Scientific Reports* 2, 521.
<http://www.nature.com/srep/2012/120726/srep00521/full/srep00521.html>
- Shiner, L. 2001. *The intervention of art. A cultural History*. United states: University of Chicago press.
- Simoncsics, P. 2006. Paradigmaváltás légüres térben. Karácsony Sándor, Lotz János és Lazícius Gyula kísérletei a magyar grammatika megújítására a XX. század 38-as éveiben. Budapest. Tinta Kiadó.
- SKÄV = Suomen Kansan Sävelmät. IV:2 Karjalan runosävelmät. (toim. Armas Launis) 1930. Helsinki.
- Strindberg, A. 2006. *Mustat liput*. Jyväskylä. (Alkuperäisteos: Svarta fanor. 1907)
- Szávai, J. 2012. Illyés – Bartók – Elvis. *Magyar Szemle*. Budapest, augusztus/2012.
- Szabolcsi, B. 1968. *A zenei köznyelv problémái. (Musiikin yleiskielen ongelmia.)* Budapest.
- Turner, S., Percino, G. & Klimek, P. 2014. Instrumentational complexity of music genres and why simplicity sells. *PLOS ONE* 9(12).
<http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0115255>
- Tillai, A. 1978. *Kariskola. (Kuorokoulu) Pécs*.
- Tolstoi, L. 1912. *O religii Lva Tolstogo*. Moskva. Teoksessa E. Török (toim.) *Az orosz vallásbölcselet virágkora*. Budapest, 1988.
- Tolstoi, L. 2000. *Mitä on taide?* Helsinki.
- Trubeckoj, J. 1988. *Az orosz vallásbölcselet virágkora (Venäläisen kirkollisfilosofian kukoistuskausi)*. Budapest.
- Turunen, E. Kari 2003. *Kesken uupunut sivistys*. Teoksessa E. Paakkola & K. E. Turunen (toim.) *Toisin tietäminen*. Jyväskylä: Arator.
- Törmälä, J. 2011. *Suomi, musiikin kadotettu ihmema*. Helsinki.
- Vainio, M. 1991. *A finn zene története. (Suomen musiikin historia.)* Debrecen.
- Vedres, C. 2006. *Mi az, hogy könnyűzene. (Mikä on sellainen, kuin kevytmusiikki.)* Budapest.
- Vuorinen, J. 1997. *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen*. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1928. *SKSÄV V. Kantele- ja jouhikkosävelmiä*. Helsinki: SKS.
- Väisänen, A. O. 1931. *Kantele ja hyppivä puuhevonen*. Kalevalaseuran vuosikirja 11, 159–165. Väisänen, A. O. 1937. A. O. Väisänen (hrsg.); Artturi Kannisto, K. Karjalainen (Phonographisch aufgenommen), “Wogulische und ostjakische Melodien (SUST LXXIII). Helsinki.
- Waltari, M. 1979. *Ihmisen ääni – Nöyryys – intohimo*. Helsinki.
- Wundt, W. 1904. *Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Leipzig.

LIITTEET

Liite 1. Alku ja loppu Béla Bartókin teoksesta *Medvetánc* (Karhuntanssi), jossa säveltäjä näkee Romanian kaupungin markkinoissa terävillä rautakärjillä ”tanssitetun” kohtalossa omaa, barbaarisäveltäjäksi haukuttua itseään. (Teos on hyvänä esimerkkinä myös rinnasteisesta ajattelutavasta. Objektiivista ja rinnasteista sommittelutapaa kannattaa verrata Kostiaisen teokseen *Pakkasen luku*.)

Allegro vivace $\text{♩} = 104-120$

molto marcato

poco dim.

p

simile

XXXX

sempre p

dim.

p

pp

Liite 2. Lainausta Aitmatovin (1987, 65–85) teoksesta *Mestauslava*.

”Italialaiseksi pihaksi nimitetyssä salissa pidettäisiin muinaisbulgarialaisen kirkkolaulun konsertti. Sellaisesta en ollut osannut uneksiakaan! Esitettäisiinkö todella slaavilaisen liturgian isän Johannes Kukuzelin musiikkia? Lippukassa ei valitettavasti tiennyt yksityiskohtia. Hän sanoi vain, että tärkeitä vieraita oli tulossa - -. Eihän se minua mitenkään liikuttanut, mutta silti olin kiihtynyt ja iloinen, sillä jo isäni oli kertoillut minulle bulgarialaisesta kirkkolaulusta, ja nyt tämä tällainen lahja minulle ennen vaarallista matkaani. Konsertin alkuun oli vielä puoli tuntia, enkä lähtenyt kiertelemään museossa, vaan menin ulos hengittämään raitista ilmaa ja rauhoittumaan.

-- Hengitin vapaasti ja syvään, taivas oli kirkas ja maa lämmin, ja minä kävelin edestakaisin pitkin museon edustan valurautaista aitaa.

Pushkin-museon eteen alkoi ajaa kiiltäviä autoja, saapuipa Interturistin bussikin. Oli siis aika. Ihmisiä tungeksi jo Italialaisen pihan sisäänkäynnin luona. -- Minua hämmensi sekin, että pääkaupungin yleisö oli tilaisuutta varten pukeutunut, kun taas itse olin vanhoissa kuluneissa farmareissa, pikkutakin napit auki, isot kengänronttoiset jalassa ja vielä vailla paartaa, mihin minun oli vaikea tottua, ikään kuin minulta olisi jotain puuttunut, olinhan lähdössä pitkälle matkalle, tuntemattomille hamppuaroille ties minkäläisten anashankerääjien kanssa. Mutta merkityksettömiä pikkujuttujahan ne olivat ...

-- keskelle salia oli asetettu tiheisiin riveihin tuoleja, joille sijoituimme. Salissa ei ollut koroketta, ei mikrofoneja eikä esirippua. -- Parin minuutin kuluttua kaikki paikat olivat täynnä, ja vielä tungeksi ihmisiä ovella. --

Mutta sitten jostakin sivuovesta tuli kaksi naista. Toinen heistä Pushkin-museon virkailija, esitteli toisen, bulgarialaisen kollegan -- sofialaisesta museosta --. Ääntensorina salissa hiljeni. Bulgariatar, vakava nuori nainen, jonka hiukset oli kammattu sileästi -- tervehti meitä ja piti siedettävällä venäjän kielellä lyhyen esitelmän. --

- Olkaa hyvä! hän sanoi suosionosoitusten kaikuessa.

Laulajat tulivat sisään --. Heitä oli kymmenen, vain kymmenen. Lisäksi kaikki olivat nuoria, ikätovereitani, voi sanoa. Kaikilla oli samanlaiset mustat konserttipuvut, kovat rusteit valkoisissa kauluksissa ja mustat puolikengät. Ei soittimia, ei mikrofoneja, ei äänentoistolaitteita, ei edes näyttämö koroketta eikä tietenkään minkäänlaisia valonheittäjiä – salissa yksinkertaisesti sammutettiin osa valoista.

Ja vaikka olin varma, siitä, että tänne oli kokoontunut yleisö, jolla oli käsitys siitä mitä on a cappella, minä jostakin syystä aloin pelätä laulajien puolesta. Niin paljon väkeä oli kerääntynyt, ja nuorisomme oli tottunut sähköisiin äänenvahvistimiin, ja nämä olivat kuin aseettomat sotilaat taistelukentällä.

Laulajat rivistäytyivät tiivistä rinta rinnan muodostaen pienen puoliympyrän. Heidän kasvonsa olivat tyynet ja keskittyneet ikään kuin he eivät olisi lainkaan olleet

huolissaan omasta puolestaan. Ja vielä toisenkin merkkillisyyden panin merkille – kaikki he jostakin syystä olivat samannäköisiä. Mahdollisesti siksi, että heitä sillä hetkellä yhdisti yhteinen tehtävä, yhteinen valmius, yhteinen henkinen innostus. Sellaisina hetkinähän kaikki, kenties sellainenkin mikä jonakin muuna aikana saattaa jokaisen elämässä tuntua hyvin tärkeältä, pyyhkiytyy tyystin pois mielestä – ikään kuin ennen taistelun alkua kaikki ajattelevat vain voiton saavuttamista.

Sillä välin juontaja samalla tavoin vakavasti silmälasiansa yli katsahdellen esitti ennen konsertin alkua lyhyen historiallisen katsauksen Bulgarian kirkon omaleimaisuuteen ja sen bysanttilaisiin juuriin ja silti sen omiin erityispiirteisiin ja liturgiaan. Hän kosketteli myös eräitä yksityiskohtia, jotka liittyivät bulgarialaisen laulun kansallisiin perinteisiin. Sitten hän julisti konsertin alkavaksi.

Laulajat olivat valmiit. He olivat vielä hetken vaiti virittäen hengitystään, tiivistivät entisestään riviään, ja nyt oli salissa jo hiirenhiljaista, ikään kuin se olisi ollut typötyhjää, sillä siinä määrin kaikkia kiinnosti, mitä nuo kymmenen osasivat, miten he uskalsivat ja mihin luottivat. Ja sitten kolmantena oikealta seisova – ilmeisesti ryhmän johtaja – nyökkäsi, ja he alkoivat laulaa. Ja heidän äänensä kohosivat lentoon --

Siinä hiljaisuudessa ikään kuin verkkaisesti lähtivät liikkeelle jumalaiset ilmat vaunut pyöränvanteet ja -puolat kiiltäen ja vierivät näkymättömiä aaltoja pitkin salin laidoille jättäen jälkeensä pitkään kuuluvan, joka kerta uudelleen hengen ehtymättömistä varoista elpyvän juhlallisen ja riemuitsevan äänijäljen.

Jo alusta lähtien oli selvää, että tämä kuoro oli saavuttanut niin korkeatasoisen ammattitaidon, niin suuren äänen notkeuden ja sointuvuuden, että olisi luullut käytännössä olevan mahdotonta saavuttaa sitä kymmenen erilaisen ihmisen äänillä näiden äänivaroista ja taidosta huolimatta, ja jos tätä laulua olisi säestetty joillakin nykyaikaisilla soittimilla, niin epäilemättä tuo kymmenen tukipilarin varassa kohoava musikaalinen rakennelma olisi sortunut. Vain harva kohtalo oli saattanut aiheuttaa moisen ihmeen – että juuri he, nuo kymmenen, olivat ylhäältä merkille pantuina syntyneet osapuilleen samaan aikaan, jääneet eloon ja löytäneet toisensa, täyttäneet pojan velvollisuudentunnosta esi-isiä kohtaan, jotka olivat aikoinaan kärsimystensä kautta kokeneet Hänet, keksimänsä, käsittämättömän ja henkeen erottamattomasti liittyvän, sillä vain siitä saattoi syntyä noin jäljittelemätön ja kiihkeä laulanta. Ja siinä oli heidän taiteensa voima, jonka väkevyys syntyi jo sen kiihkeydestä ja antaumuksesta, sen luomien sävelten ja tunteiden mahtavuudesta, sillä opetellut jumalalliset tekstit olivat vain tekosyy. Hänelle muodollisesti osoitettu puhuttelu, ja etusijalla oli oman suuruutensa huippuja tavoitteleva ihmishenki.

Kuulijat olivat haltioissaan, lumoutuneita, mietteissään. Jokainen yksin oman itsensä kanssa ja kääntyneenä sitä kohti, mikä oli vuosisatojen mittaan kehkeytynyt järjen traagisten harharetkien ja valaistumisien kautta, kun se ikuisesti etsi itseään oman itsensä ulkopuolelta; ja samalla kaikki yhdessä ottamassa kollektiivisesti vastaan Sanaa, joka kymmenkertaisti laulun voiman, kun niin lukuista sielut olivat siihen osallisina. Ja samaan aikaan mielikuvitus houkutteli jokaista siihen epämääräiseen mutta aina suorastaan tuskallisesti kaihottuun maailmaan, joka koostuu ihmisen elämänsä varrella kokemista menetyksistä ja iloista, hänen muistoistaan ja haaveistaan, kaipuustaan ja omantuntonsa soimauksista.

En ymmärtänyt enkä totta puhuen juuri halunnutkaan ymmärtää, mitä minussa sillä hetkellä tapahtui, mikä kahlitsi ajatukseni ja tunteeni niin vastustamattomalla voimalla noihin kymmeneen laulajaan, joka ulkonaisesti olivat samanlaisia ihmisiä kuin minä itse, mutta heidän laulamansa hymnit olivat ikään kuin minusta lähtöisin, minun omista vaikutelmistani, kertyneistä tuskistani, huolen ja riemun aiheistani, jotka eivät olleet tähän mennessä löytäneet ulospääsyä minusta. Vapautuessani niistä ja samalla täytyessäni uudella valolla ja näkemyksellä noiden laulajien taiteen ansiosta oivalsin kirkkolaulun alkuperäisen olemuksen – se oli elämän huuto, ihmisien huuto ylös kohotetuin käsin, huuto joka kertoi ikuisesta itsensä hyväksymisen janosta, halusta keventää osaansa, löytää kiintopiste maailmankaikkeuden silmäkantamattomilla lakeuksilla, traagisesti luottaen siihen, että Hänen lisäkseen on olemassa muitakin tavallisia voimia, jotka asuttavat häntä siinä. Mikä suuri harha! Miten suuri onkaan ihmisen pyrkimys tulla kuulluksi siellä ylhäällä! Ja miten paljon energiaa ja ajatuksia hän onkaan uhrannut vakuutteluun, katumukseen ja ylistämiseen pakottautuen sen nimessä nöyrytymään, tottelemaan nurisematta vastoin kapinallista vertaan, vastoin spontaania, ikuisesti janoavaa kapinaansa, uudistuksia ja kieltämisiä. Miten vaikea ja tuskallista se onkaan hänelle ollut! Ja miten paljon onkaan vuosisatojen mittaan lausuttu rukouksia! Niin paljon jos ne aineistuisivat, ne hukuttaisivat koko maan rantojensa yli tulvivien katkeransuolaisten valtamerten tavoin. Miten työläästi ihmisessä onkaan syntynyt inhimillinen --.

Mutta he lauloivat, nuo kymmenen, Jumalan yhteen valjastamina, jotta me olisimme vajonneet itseemme, alitajuntamme pyörteilevään kurimukseen, herättäneet henkiin menneisyyteemme, manalle menneiden sukupolvien hengen ja murheet noustaksemme sitten leijailemaan oman itsemme ja maailman yläpuolelle ja löytäksämme oman tarkoituksemme kauneuden ja mielekkyyden, kerran elämään ilmestyttyämme ihastuaksemme sen ihanaan rakennukseen. Nuo kymmenen lauloivat niin antaumuksellisesti, niin jumalalle otollisesti, että – kenties itse sitä tietämättä – herättivät kuulijoiden sisimmissä sellaista jaloa innostusta, joka kovin harvoin valtaa ihmisen tavallisessa elämässä kyllästyttävien huolten ja puuhien keskellä. Ja se sai kokoontuneet selittämättömästi täyttymään ääriään myöten armolla, heidän kasvonsa olivat kiihtyneet ja joidenkuiden silmissä kiilteli kyneliä.

Miten olinkaan iloinen, miten kiitinkään sattumaa, joka oli johdattanut minut tänne lahjoittaakseen minulle tämän juhlan, kun oma olemassaoloni ikään kuin siirtyi ajan- ja tilanulkopuoliseen elementtiin, missä ihmeellisellä tavalla yhtyivät kaikki tietoni ja kokemukseni sekä menneisyyden muistoissa että nykyhetken tietoisuudessa ja tulevaisuuden haaveissa. Ja kesken näiden ajatusten tuli mieleeni, etten ollut vielä rakastunut, ja rakkauden kaipuu, joka eli veressäni ja odotti hetkeään, tuntui kalvavana kipuna rinnassa. Kuka hän oli, missä hän oli, milloin ja miten se tapahtuu? --

Jostakin syystä mieleeni muistui äitini sellaisena kuin hän oli varhaisessa lapsuudessaani. Muistan -- Ja minua alkoi painostaa tietoisuus, että isä oli siirtynyt ajasta ikuisuuteen sovussa itsensä kansa, kun taas minä heittelehdin, kielsin menneisyyden --

Synnyin kun epäilyksen voimat pääsivät voitolle synnyttäen vuorostaan uusia epäilyksiä ja minä olen tuon kehityksen tuote -- Niin minä ajattelin kuunnelleessani muinaisbulgarialaista kirkkolaulua.

-- Yrittäessäni tahtomattani koskettaa entistä partaani muistin jälleen, että huomenissa minun olisi lähdettävä pitkälle matkalle anashankerääjien kanssa. Ja minua ihmetytti ajatellessani, minne olin lähdössä ja miksi. Mikä vastakohtaisuus --. Mutta kaikkina aikoina aito ihmiselämä hyvine ja pahoine puolineen on kulunut temppelien seinien ulkopuolella. Eikä nykyhetkemmekään ole siitä poikkeus ...

-- Sitten -- Sillä tavoin minä olin ikään kuin osallisena lauluun. Kaikki minussa lauloi, kyyneliin saakka johtavaa veljeyttä, suuruutta ja yhteisyyttä, ikään kuin olisimme tavanneet pitkän eron jälkeen. – miehistyneinä, väkevinä ja riemuitsevinä äänemme kiirivät kohti taivaita, ja maa allamme oli vankka ja horjumaton.

-- Elämä, kuolema, rakkaus, myötäkärsimys ja innoitus – kaikki voidaan ilmaista musiikin kielellä, sillä musiikissa voimme saavuttaa suurimman vapauden, jonka puolesta on taisteltu koko historian ajan alkaen ihmisen kokemista ensimmäisistä tietoisuuden välähdyksistä. Vain musiikissa olemme tämän vapauden onnistuneet saavuttamaan. Ja vain kaikkien aikojen dogmit voittava musiikki tähtää aina tulevaisuuteen. Siksi sen on suotu ilmaista sellaista, mitä me ihmiset emme osaa ilmaista.

Vilkuillessani kelloon odotin jo hieman kauhuissani, että konsertti rakastamassani Pushkin-museossa päättyisi ja joutuisin lähtemään Kazanin asemalle aivan toisenlaiseen maailmaan, uppoutumaan aivan toisenlaiseen elämään, siihen joka on ammoisista ajoista alkaen kiehunut turhuuden ja hälinän syövereissä, joissa jumalalliset laulut eivät kaiu eivätkä ne siellä mitään merkitsisikään. Mutta juuri siksi minun paikkani olikin siellä.”

'Kuorokasvatus ei lopu koskaan'

György Kádárin opas kuorolaulajille ja kuoronjohtajille ei nimestään huolimatta ole kirja, joka ensisijaisesti antaa käytännöllisiä ohjeita laulajille ja johtajille. Kirjaa leimaa sen sijaan laaja esteettinen pohdinta musiikin olemuksesta ja merkityksestä. Ennen kuin opas siirtyy käsittelemään kuoromusiikin käytännöllisiä piirteitä niin laulajan kuin erityisesti johtajan näkökulmasta, kirjoittaja haluaa pohtia, ja haluaa lukijan pohtivan, sitä, mistä musiikissa ja kuorolaulussa on viime kädessä kysymys ja miksi se on niin arvokasta. Nämä ovat kysymyksiä, joita jokainen kuoronjohtaja ja kuorolaulaja väistämättä tulee pohtineeksi, mikä tekee tällaisen näkökulman jo lähtökohtaisesti hedelmälliseksi.

Kádárin opas poikkeaa käsittelytavaltaan ja näkemyksiltään uusimmasta musiikkikirjallisuudesta. Paremman ilmaisun puutteessa kokonaisotetta voisi luonnehtia vanhanaikaiseksi. Teoksen taidekeskustelu on korkeakulttuuria korostava ja sen taiteilijakäsitys tuo mieleen sen perinteisen romanttisen ihanteen, joka on saanut osakseen paljon kritiikkiä viimeisten vuosikymmenten aikana. Kansallisten kulttuuripiirteiden korostus ei myöskään asetu vaivatta viimeaikaiseen, globaaleja näkökulmia painottavaan keskusteluun.

Kolikolla on kuitenkin kääntöpuolensa. Kádárin tyylin ja ajattelun perinteisyys on samalla virkistävää. Laaja lukeneisuus, monipuolinen kielitaito ja jopa rönsyilevä pyrkimys ymmärtää laajoja ja monimutkaisia kokonaisuuksia herättävät lukijassa jatkuvasti ajatuksia. Lukijan ei tarvitse jakaa kirjoittajan esteettisiä näkemyksiä. Pääasia on, että tämä joutuu omalta osaltaan pohtimaan Kádárin peruskysymystä: Miksi taide on tärkeää? Tähän Kádárin pohdinta tarjoaa valtavasti virikkeitä.

Erityisen arvokkaana pidän kirjoittajan pyrkimystä painottaa musiikin ja musiikin esittämisen sosiaalista luonnetta. Se, että musiikki lavenee ensisijaisesti tekijän ja esittäjän välisestä vuorovaikutuksesta ottamaan huomioon myös vastaanottajan ja jopa vallitsevan musiikkikulttuurin, laajentaa näkökulmaamme musiikkiin ilahduttavalla tavalla. Taiteen vastaanottajan aktiivinen rooli on merkittävä ja rikastava painotus paitsi filosofisella, myös käytännöllisellä tasolla. Kádárin näkemykset vallitsevan musiikkikulttuurin merkityksestä taideteoksen mielekkyydelle ja sen ymmärtämiselle ovat nekin ajatuksia herättäviä.

Aivan oman rikkaan kerroksensa oppaan argumentaatioon tuovat esimerkit eri kielistä. Erityisesti suomen ja unkarin kielten erityispiirteiden kuvaukset osoittavat paitsi oppineisuutta, myös kykyä hahmottaa kielten piirteiden laajempaa merkityksellisyyttä. Tämä kielellinen painotus antaa myös uskottavuutta kirjoittajan ajatuksille kansallisten kulttuurien merkityksestä globaalissa maailmassa. Samaa herkkyyttä sanoille ja kielille osoittavat myös epätavallisen lukuisat kaunokirjalliset otteet, jotka rikastuttavat kerrontaa ja tiivistävät lyhyeen tilaan suuria ajatuksia.

Jos kirjan alkupuolella dominoi kirjoittajan pyrkimys muotoilla laajoja systemaattisia kokonaisuuksia, oppaan loppupuolella nousee taas esiin Kádárin kokemus

kuoronjohtajana. Monien hyödyllisten käytännöllisten ohjeiden ohella keskeiseksi nousevat kuoroprosessin erityispiirteiden kuvaus ja kehityopsykologisen tiedon soveltaminen kuorotyöhön. Vaikka Kádárin johtajakuva on perinteinen, kuoroprosessin kuvauksessa on kiehtova kuorolaulajien ja jopa yleisön osallisuuden painotus. Kehityopsykologisen ymmärryksen valjastaminen vaatimusten mitoittamiseen ja jopa laulettavan ohjelmiston valintaan antaa erityisesti lasten ja nuorten kanssa toimivalle kuoronjohtajalle paljon ajatuksia.

Oppaan loppu valaisee kirjoittajan ennen kaikkea kasvattaja. Hänen perusviestinsä vaikuttaa olevan se, että taiteen, musiikin ja kuoromusiikin arvo ja merkitys ovat siinä, että ne tuovat ihmisiä yhteen ja mahdollistavat niin kollektiivin kuin yksilönkin kasvun. Kuoronjohtajan tehtävä on taata, kuten Kádár asian ilmaisee, että 'kuorokasvatus ei lopu koskaan'. Tämä subjektiivinen näkökulma on minun käsitykseni mukaan avain koko oppaaseen ja sen viestin hahmottamiseen.

Kari Turunen
musiikin tohtori
kuoronjohtaja

TEKIJÄN KIITOKSET

Täten kiitän Anne Tienhaaraa, Ritva Käräjämäkeä ja kaikkia ihania musiikkiluokkalaisia, sekä sekakuoro Sirpaleiden, Renascentin, Pohjan Miesten ja Vaasan ylioppilaskuoron laulajia, joiden kanssa sain kehittyä ja nauttia musiikkitaiteen sielujamme rikastuttavista elämyksistä. Kiitos myös Kari Turuselle arvokkaista huomioista ja ehdotuksista. Lisäksi kiitän Sini Sagiria oikolukemisesta ja taitotyöstä, sekä hänen kärsivällisyydestään ja positiivisuudestaan.

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	7
Taide yhteisöpsykologian kannalta	
1 LAULUN JA MUSIIKIN SYNTY MUSIIKKIANTROPOLOGIAN (diakronisesta) NÄKÖKULMASTA	9
1.1 Miksi me ihmiset laulamme? Kuinka sävel ja laulu ovat syntyneet?	9
1.2 Musiikin portissa: äänteleminen	11
1.3 Ääntelemisestä musiikkitaiteeseen, kielellisiin merkkeihin, musiikillisiin symboleihin ja puhu(ttele)vaan musiikkiin	12
2 TAITEEN SYNTY YLEISEN TAIDETEORIAN (synkronisesta) NÄKÖKULMASTA	19
2.1 Taide yhteisöpsykologisena tapahtumana	19
2.2 Taiteen sija kulttuurissa ja ihmisen elämässä	24
2.3 Taiteen osapuolet ja tekijät	27
2.3.1 Taiteilijasta yleisesti	27
2.3.2 Taiteen tarvitsema symbolijärjestelmä ja teos	30
2.3.3 Yleisö – taiteen toinen osapuoli	33
2.4 Epäonnistunut ja näennäinen taide	34
2.5 Taide ja viihde, sekä massaviihde, kitsch ja muut taiteenkaltaiset ilmiöt	36
3 MUSIIKIN OLEMUS JA MUUT TAIDELAJIT	44
3.1 Musiikilliset merkit	45
3.1.1 Musiikin konkreettisiin kokemuksiin viittaavat merkit	47
3.1.2 Musiikin kehittyessä syntyvät merkit	54
3.2 Musiikkiteoksen merkitys, sisältö ja sen tulkinta	56
3.2.1 Kokonaisen teoksen merkitys ja sisältö	56
3.2.2 Yksittäisten musiikillisten segmenttien merkitys ja sisältö	58
3.3 Taide- ja viihdemusiikki	62
3.4 Musiikillinen kitschi ja sovitukset	68
3.5 Yhteenveto	69
4. KUOROTAIDE	70
4.1 Säveltäjä	74
4.2 Kuoronjohtaja	74
4.3 Kuoro(laiset) – yksittäisistä ihmisistä kuoro(laisi)ksi	75
4.4 Yleisö	76

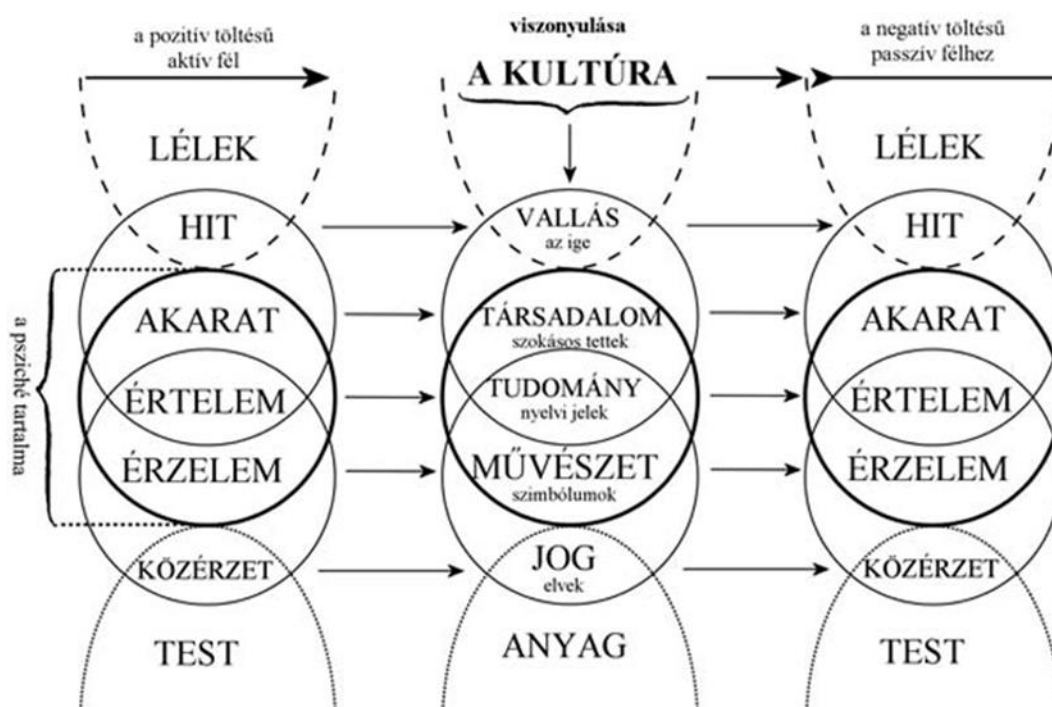
4.5 Kuoroteos	78
4.5.1 Kuoroteos parhaimmillaan	78
4.5.2 Teoksien aitous ja sovitukset	79
4.5.3 Kuoroteoksien prosodia	80
4.5.4 Kuoroteoksien tunneskaala ja aiheita	82
4.5.5 Kuoroteokset vaikeusasteiltaan	83
4.6 Yhteenveto edellä käsitellyistä aiheista	83
4.7 Yhteenveto taiteilijakirjailija Tshingiz Aitmatovin sanoin	84
 5 SUOMALAISEN MUSIIKIN JA KUOROTAITEEN HISTORIAN ALKUVAIHE PÄHKINÄKUORESSA	 87
 6 KUOROKIRJALLISUUS	 93
6.1 Kuorokirjallisuus eri musiikkikulttuurien mukaan – kuoroteoksien sävelkieli	93
6.1.1 Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurien ominaisuudet	95
6.1.2 Slaavilaisten kansojen musiikkikulttuurien ominaisuudet	96
6.1.3 Indoeurooppalaisten kansojen musiikkikulttuurien ominaisuudet	99
6.1.4 Japanilainen sävelkieli	103
6.2 Kuorokirjallisuus tyylikausien mukaan	106
6.3 Kuorokirjallisuus teoksien esittäjien mukaan	109
 7 KUOROKASVATUS KOHTI KONSERTTIA	 114
 8 KUORON JOHTAMINEN	 123
 9 JUHLAHETKI - KONSERTTI	 125
 10 JOITAKIN NEUVOJA ALOITTELEVILLE KUORONJOHTAJILLE	 126
 YHTEENVEDON SIJAAN	 126
 KIRJALLISUUS	 127
 LIITTEET	 133
 'Kuorokasvatus ei lopu koskaan' (Kari Turunen)	 139
 KIITOKSEET	 140

Összefoglaló

A szerző a kórusművészet mibenlétét ebben a munkában egy a hagyományostól eltérő új szempontból, a Wundt-Karácsony-Lükő-féle filozófiai-társaslélektani elméletet alapul véve írja le. Ennek az újfajta művészetelméleti megközelítésnek a lényege, hogy - szemben a wagneriánus szemlélettel illetve a későbbi, a befogadót passzív félnek (fél) tekintő, input-output-elméletekkel – a nyelvtani második személyt, azaz a hallgatót és a közönséget aktív félnek tartja, aki részese nem csak a művészi folyamatnak, de a mű (meg)alkotásának is.

A szóban forgó elmélet kialakulását/kialakítását nagyban megkönnyítette Karácsony és Lükő anyanyelve, illetve a magyar és finnugor népek nyelveiből adódó filozófia, mely szerint az emberek felei egymásnak (m. fél – fi. puoli: házafél, fi. puoliso harcoló, vitatkozó felek, fi. taistelevat, riitelevät osapuolet stb.), akik egymásnak felel(get)ve (fi. puoltaen) beszélnek, modernebb szóval kommunikálnak.

A szerző ebből a szempontból tekinti végig a nyelv és a művészet (ös)történeti kialakulásának (diakrón) és az egyes művészeti alkotások adott időben történő (szinkrón) keletkezésének problematikáját. Megállapítja, hogy az embernek az őskor előtti tagolatlan megnyilvánulásai (pl. ijedtség vagy öröm okozta artikulálatlan kiabálás) anélkül, hogy a másik fél pszichikai képességeiről ne kezdené feltételezni, hogy az meg tudja és meg is akarja őt érteni, örökre tagolatlanok maradnának, s így nem fejlődhetne ki se nyelv se szimbólumrendszer (művészet) – sőt még a nyelv és a zene sem különülhetne el. A jog, a nyelv, a művészet, a társadalom, a vallás és a kultúra keletkezéséhez két fél kell:



Ezen általános elméleti megállapítások után a szerző a zenét, annak elemeit, a zenei jeleket, azok születését, szimbólummá alakulását, zenei szegmentumokká, majd mondatokká tagolódását és stílussá fejlődését elemzi. Megállapítja, hogy az emberiség zenekulturái mind jel- és szimbólumrendszerükben (pl. hangközasszociációjukban, vagy a zenei hang minősége tekintetében: a nyugati zenekultúrában általában magas és mély, a magyar zenében vastag és vékony hangról beszélnek), mind (leggyakrabban a nyelvtől függő) zenei gondolkodásmódjukban (például a nyugat-európai zenék szerkesztési módja alárendelő, míg a finnugor népeké mellérendelő) különböznek.

Ezután a zenekari illetve kórusműveknek a szerzői indíttatás és a befogadói attitűd szerinti csoportosítása következik. A szerző a kórusirodalomra koncentrálnak igyekszik tudományos megbízhatósággal különbséget tenni a művészi alkotások, a giccs, a szórakoztató zene vagy akár a nosztalgikus érzelmekre apelláló művek között.

A munka tulajdonképpen részében a szerző a kórusművészet szereplői (szerző, kórusvezető, kórustagok, közönség) között fellelhető bonyolult társaslélektani kapcsolatokat elemzi nagy részletességgel. Az olvasó ebben a részben a gyakorlati "munkához" is sok értékes útmutatást kap.

A szerző külön fejezetet szentel a kórusirodalomban fellelhető különböző zenekultúrák és stíluskorszakok jellemzésére, mely jellemzőkről a kórusvezetőknek, karnagyoknak illetve az énekeseknek és zenészeknek is fontos tudniuk.

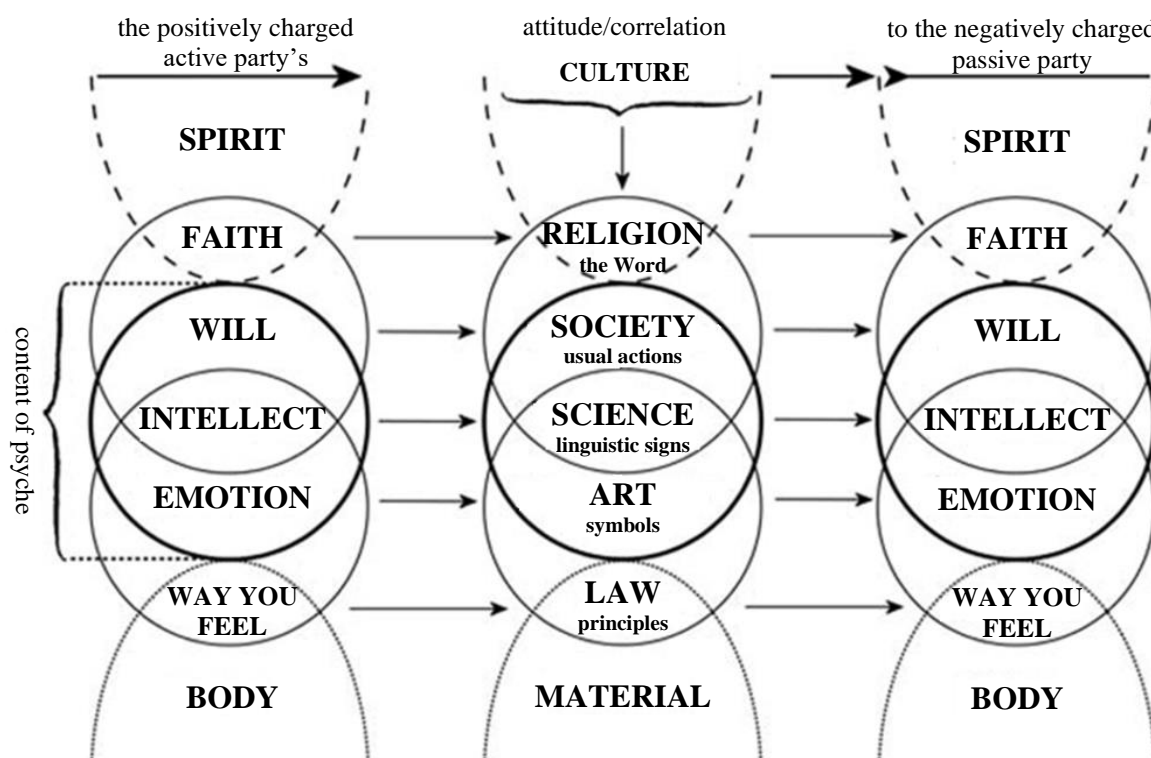
A mű végén találjuk "Az ünnepi pillanat" c. fejezetet, melyben a szerző a kórus/zenei együttes fellépésével kapcsolatos teendőket részletezi továbbra is társaslélektani szempontból. A szakirodalmi hivatkozásokban bőséges munkát és az abban foglaltakat a szerző Dzsingiz Ajmatovnak (Vesztőhely) egy koncertélményéről szóló, méltán elismertté lett leírásának idézésével – mintegy barokkos conclusio-stílusban - támasztja alá.

Summary

In this work, the author describes the concept of choral art from a new and non-traditional point of view, based on the Wundt-Karácsony-Lükő philosophical-social psychological theory. The essence of this new art theoretical approach is that - in contrast to the Wagnerian view and the later input-output theories that considered the recipient as a passive party (*half*) - it considers the grammatical second person, i.e. the listener and the audience as an active party (*half*), who is not only part of the artistic process but also of the creation of the piece.

The evolution/development of the theory in question was greatly facilitated by Karácsony and Lükő's mother tongue and the philosophy derived from the languages of the Hungarian and Finno-Ugric peoples, according to which people are *halves* (HUN 'fél' - FIN 'puoli' *half*) of each other: HUN 'feleség' - FIN 'puoliso' *married party*; HUN 'harcoló', 'vitatkozó felek' - FIN 'taistelevat', 'riitelevät osapuolet' *fighting, quarreling parties*, etc.), who talk to each other by answering to each other (HUN *felel/get/ve* - FIN *puoltaen*), using a more modern term, they communicate.

From this perspective, the author looks at the (pre)historical genesis of language and art (diachronic) and the problem of the creation of individual works of art at a given time (synchronic). He states that man's prehistoric unarticulated expressions (e.g. inarticulate shouting in fright or joy), without starting to assume about the other person's psychic abilities that he or she can and wants to understand him or her, would remain unarticulated forever, and thus neither language nor a system of symbols (art) could develop - not even language and music could be separated. For the emergence of law, language, art, society, religion and culture, two parties (halves) are needed:



in English <https://mek.oszk.hu/20700/20745/20745.pdf> p. 107. Lükő 1944

in Hungarian https://nemzeti.net/contents/library/Kadar_Gyorgy_S.pdf p. 138.

Following these general theoretical statements, the author analyses music, its elements, musical signs, their birth, their development into symbols, their division into musical segments and then into phrases, and their evolution into style. He finds that the music cultures of mankind differ both in their system of signs and symbols (e.g. in their interval associations, or in the quality of the musical sound: in Western music culture, they usually speak of high and low tones, in Hungarian music of thick and thin tones) and in their (most often language-dependent) musical ways of thinking (e.g. the way Western European music is structured is subordinate, while that of the Finno-Ugric peoples is coordinate).

Next, the orchestral and choral pieces are grouped according to the composer's motivation and the recipient's attitude. Concentrating on the choral literature, the composer tries to distinguish between artistic pieces, entertainment music or even pieces that appeal to nostalgic emotions, with scientific reliability.

In the actual part of the work, the author analyses in great detail the complex socio-psychological relationships between the people involved in choral art (composer, choirmaster, choir members, audience). This section also gives the reader a lot of valuable guidance for practical "work". The author devotes a special chapter to the characterization of the different musical cultures and stylistic periods in the choral literature, which is important for choir directors, conductors, singers and musicians to know.

At the end of the work we find a chapter entitled "The festive moment", in which the author continues to detail the choral/musical ensemble performance from a socio-psychological perspective. The work, which is rich in bibliographical references, and its content are supported by the author's quotation of a deservedly acclaimed description of a concert experience by Chinghiz Aitmatov (*The Place of the Skull*), in a kind of baroque conclusio style.

Takakansi: Ildi K.

Canto
g' - g''

SV

Quinto
d' - d''

Alto
g - g'

SV

B. c.

5

zo - si,
no - ri,
qua - ci,

zo - si,
no - ri,
qua - ci,

zo - si, vez - zo
no - ri, ca - no
qua - ci, lo - qua

rel - li
let - ti
cel - li

rel - li
let - ti
cel - li

cor - re - te,
scio - glie - te,
vez - zo - si

re -
scio - glie
vez - zo

si, cor - re
no - ri, scio - glie
qua - ci, vez - zo

re
scio - glie

ISBN 978-615-01-8828-7