
Vesa Kurkela

1800-luvun sointikuva ja populaarimusiikki Lähtökohtia varhaisen populaarimusiikin soinnin tutkimiseen

Juuri päättyvää vuosisataa voi musiikinhistoriassa varsin perustellusti nimittää saundin¹ vuosisadaksi. Musiikillisen äänen laatu on noussut keskeiseen asemaan lähes kaikissa musiikkiperinteissä. Saundiasiat ovat erityisen keskeisiä rockissa ja muussa uudessa populaarimusiikissa, joiden tuotannossa ja välittymisessä sähköinen media, studioteknologia ja sähkösoittimet ovat ratkaisevia. Saundin vuosisadalla musiikillinen äänimaisema on noussut yhä enemmän myös julkisuuteen. Median kestoaiheita ovat niin musiikkimelun lisääntyminen kuin konserttisalien akustiikka – Finlandia-talon surkea sointi on tosin viime vuosina päässyt hautautumaan skandaalimaisen ulkoseinäsekoilun alle. Soinnillisten asioiden pohdinta on ollut taustavoimana monille uusille musiikillisen luovuuden alueille, joiden yhtenä suosion perustana ovat yllättävät ja tuoreilta kuulostavat saundit. Niin sanottu uusi kansanmusiikki ja vanha musiikki ovat tästä hyviä esimerkkejä. Niiden harrastuksessa on entistä keskeisempää tietää miltä edeltävien vuosisatojen musiikki kuulosti. Periodisoittimien rekonstruktioit siinä missä vanhojen arkistoaänitteiden tutkiskelukin tähtäävät usein uudenlaisen sointikuvan löytämiseen.

Tässä katsauksessa pyrin hahmottamaan populaarimusiikin äänimaiseman kehityksen pääpiirteet 1800-luvun puolivälistä tämän vuosisadan alkukymmenille. Artikkelini kuuluu laajempaan tutkimushankkeeseen, jonka yhteydessä on tarkoitus kirjoittaa suomalaisen populaarimusiikin saundin historia 1900-luvulla. Tässä vaiheessa tärkein tavoite on tuoda esiin joitakin suuria linjoja ja periaatteita, jotka voisivat muodostaa lähtökohdan sointikuvan muutoksen tarkemmalle analyysille. Monista tärkeistä saundihistorian aspekteista on tyydyttävä esittämään pelkkiä

¹ Englanninkielisen terminologian käytöstä tuntuu olevan jatkuvasti monia mielipiteitä suomalaisten populaarimusiikin tutkijoiden kesken. Tätä todisti viimeksi keväällä 1999 Suomen etnomusikologisen seuran sähköpostilistalla käyty keskustelu, joka käynnistyi Antti-Ville Kärjän aloitteesta koskien rock-terminiä skene (engl. scene). Saman väittelyn voisi käynnistää englanninkielisen sound-sanan käyttämisestä. Opinnäytteissä sound on pyritty korvaamaan, ehkä akateemista kirjoitustyyliä tavoitellen, suomalaisilla vastineillaan sointi ja sointikuva (esim. Muikku 1994; Korvenpää 1999), mikä ei tunnu ollenkaan huonolta ratkaisulta. Usein näkee myös termiä soundi, jossa englanninkielinen 'suomettuminen' on kuitenkin jäänyt puolitiehen: vokaaliloppu on suomenkielen mukainen, mutta sanavartalo kirjoitetaan toisin kuin lausutaan. Itse olen päätenyt käyttämään sanoja sointi, sointikuva, saundi ja musiikillinen äänimaisema varsin vapaasti samaa tarkoittavina käsitteinä. Suomessa saundi-sanalla on kuitenkin hyvin vahva merkitysyhteys nimenomaan afroamerikkalaiseen populaarimusiikkiin ja 1900-luvulle. Sen vuoksi olen yrittänyt välttää sen käyttöä 1800-luvun musiikista puhuessani.

kysymyksiä ja oletuksia. Vastausten antaminen jää myöhemmän tutkimuksen ja yksityiskohtaisemman analyysin tehtäväksi.

Musiikilliset sointi-ihanteet ja äänimaisema ovat vaihdelleet ja muuttuneet hyvinkin rajusti 1900-luvun alun jälkeen. Muutos on ollut erityisen nopeaa sähköisen musiikin aikakaudella, 1960-luvulta lähtien. Muutosta on suhteellisen helppo seurata äänitteiden avulla, jos vain muistetaan, ettei äänite ole dokumentti koko musiikkikulttuurin menneisyydestä. Se on ensisijaisesti vain äänitekulttuurin dokumentti. Hyvätkään äänitearkistot eivät silti tee saundin muutoksen analyysia paljoakaan helpommaksi, koska analyysin välineet ovat puutteellisia tai puuttuvat kokonaan. Musiikillisen äänen ja esitystyylin tutkimisen metodit ovat toistaiseksi varsin alkeellisia, tai sitten suomalaiset musiikintutkijat eivät ole niistä tietoisia. Tekisi mieli jopa väittää, että tuon metodologian kehittäminen on suurin haaste, joka uudella populaarimusiikin historiankirjoituksella on tällä hetkellä edessään.

Mitä oli 1800-luvun populaarimusiikki?

Musiikillisen äänimaiseman muutos tarjoaa suhteellisen uuden ja harvoin sovelletun näkökulman länsimaisen musiikin historiaan. Erityisen keskeinen se tuntuisi olevan populaarimusiikin kohdalla. Viimeistään 1920-luvulta alkaen uuden populaarimusiikin esitystyyli alkoi selvästi erottua omaksi alueekseen. Toisin kuin vielä vuosisadan vaihteessa, klassisen koulutuksen saaneet muusikot eivät enää välttämättä kyenneet esittämään populaarikappaleita uuden rytmimusiikin edellyttämällä tyylillä. Tanssiorkesterilaitos ja konserttimusiikin instituutiot kasvoivat varsin nopeasti erilleen toisistaan (vrt. Salmenhaara 1996b: 394).

Suurin muutos populaarimusiikin äänimaisemassa näyttäisi sijoittuvan aivan lähihistoriaan. Olen kuitenkin rajannut tämän tarkastelun lähinnä viime vuosisadalle. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, ettei muutosta voi tutkia ellei lähtötilannetta selvitetä mahdollisimman tarkkaan. 1900-luvun alun musiikillinen äänimaisema oli suurimmaksi osaksi 1800-luvun tuote. Monet 1800-luvun kuluessa syntyneet musiikilliset ja soinnilliset innovaatiot vaikuttivat pitkälle 1900-luvun populaarimusiikin tyyliin, ja jotkut niistä ovat yhä vieläkin kuultavissa. Tällaisia innovaatioita olivat äänilevyn ohella eräät uudet soittimet, soitinperheet ja orkesterityypit (mm. haitari ja torvisoittokunta) sekä monien soittimien ja orkesterikokoonpanojen rakenteelliset muutokset, jotka vaikuttivat ratkaisevasti niiden sointiin (mm. konserttiflyygeili, vaskipuhaltimet, sinfoniaorkesteri).

Jos kyseessä olisi koko länsimaisen populaarimusiikin saundin historia, tarkastelun aloituskohta saattaisi osoittautua ongelmalliseksi. Sointikysymyksissä kaikki tuntuu vaikuttavan kaikkeen, ja viimeistään myöhäiskeskiajalta lähtien länsimainen musiikki on kokenut jokaisella vuosisadalla omat sointimaailman muutokset. Todisteita suuristakin muutoksista voi osoittaa mm. soitinten, sävellyksen ja esitystyylin historiasta.

Suomalaisen populaarimusiikin kohdalla ei – ehkä onneksi – tarvitse mennä kovin monien vuosisatojen taakse. Olen valinnut tarkastelun lähtökohdaksi 1840-luvun, ja siihen on useita syitä. Kyseisellä vuosikymmenellä Helsingistä tuli

ensimmäistä kertaa historiansa aikana kansainvälisen yläluokan kohtaamispaikka 1838 perustetun Kaivopuiston kylpylän ja samoihin aikoihin alkaneen säännöllisen höyrylaivaliikenteen myötä. Helsingin kansainvälistyminen oli alkuvaiheessa varsin itäpainotteinen. Suurin osa kylpylävieraista tuli Venäjältä ja Baltian maista, sillä Helsinki sai toimia eräänlaisena lähiulkomaana keisarikunnan säätyläisille. Nikolai I:n hallitus oli rajoittanut ankarasti jopa korkeimman yläluokan matkailua Keski-Euroopan kylpylöihin, koska se pelkäsi vallankumouksellisten aatteiden leviämistä. (Tommila 1982: 26-30)

Helsingin kylpylävieraat tulivat pääasiassa Venäjältä ja edustivat tietyssä mielessä itäistä eksotiikkaa. Kylpyläkauden itämaisuutta ei silti kannata liiaksi korostaa, sillä koko suuriruhtinaskunnan ajan itäkaakko oli pääasiallinen ilman-suunta, josta ns. länsimainen sivistys ja erityisesti muoti tulivat Suomessa tunnetuiksi. Syynä oli tietenkin keisarinkaupunki Pietarin läheisyys. Pietari oli 1800-luvulla todella kansainvälinen metropoli, jonka sivistyselämä oli pääosin saksalaista ja huvielämä ranskalaista ja italialaista (Klinge 1993: 246-255). Ei olekaan ihme, että jo 1840-luvulla itäinen turistivirta toi mukanaan ennen näkemättömän paljon kansainvälisiä muusikoita, ja keskieuropallaiset muotivirtaukset omaksuttiin varsin nopeasti. Tyypillinen esimerkki oli uusi muotitanssi polkka, joka oli esitelty Pariisissa 1840. Jo paria vuotta myöhemmin polkkaa tanssittiin Helsingissä, ja säätyläishuvien tanssiuutuus levisi varsin nopeasti myös rahvaan keskuuteen. Vuonna 1847 polkka tunnettiin jo Rovaniemellä, missä paikallinen herrasmies käänsi ulkomaisia polkkalauluja suomeksi renkitupien tarpeeseen (Hirn 1997: 27). Polkan ohella myös toinen 1800-luvun tärkeimmistä paritansseista, valssi, vakiinnutti asemansa paritanssina ja kansanomaisena tanssina juuri 1840-luvulta alkaen. Samalla vanhemmat ryhmätanssit, kuten menuetti alkoivat poistua käytöstä. (Biskop 1991: 92-94; Petri Hoppu, suullinen tieto 1999).

Helsingin kylpyläorkesterit olivat pieniä kokoonpanoja, joita on erityisesti jälkepäin tavattu kutsua salonkiorkestereiksi. Itse salonkimusiikin käsite vakiintui erityisesti saksankielisessä musiikkikirjoittelussa juuri 1840-luvulla (Fellinger 1967). Salonki viittasi 1800-luvun kuluessa moniin erilaisiin musiikkityyleihin. Niille kehittyi vuosikymmenien mittaan omaleimainen ohjelmisto ja esitystapa, jotka ovat tärkeitä lähtökohtia, kun 1900-luvun suomalaista populaarimusiikkia ja sen sointimaailmaa tutkitaan.

Suomessa salonkityyliin yhdistetty repertuaari säilyi varsin pitkään myös konserttimusiikin perusohjelmistona. Helsingin pidettyjen konserttien tarjontaa olen voinut eritellä varsin ainutlaatuisen konserttiohjelmakansion avulla, joka on säilynyt Helsingin yliopiston kirjastossa.² Kansioon on kerätty aineistoa melko säännöllisesti 1830-luvun alkupuolelta 1860-luvun loppuun. Se ei ole tietenkään kattava, mutta tarjoaa silti kiintoisan läpileikkauksen pääkaupungin konserttitarjontaan ennen 1870-lukua.

Ennen 1860-lukua Helsingin orkesterien ohjelmisto näyttää rakentuneen musiikillisen soiréen ajatukselle. Tämä mannermainen tapa korosti vaihtelevuutta; ohjelmien keskeistä sisältöä olivat alkusoitot ajankohtaisista oopperoista, samojen

² HYK, pienpainatteet, Weckströmin kokoelma.

hittioopperoiden aarioista kootut parafraasit, potpurit kansallisista sävelmistä, eksoottiset (mm. espanjalaiset) tanssikappaleet sekä romanssit. Hieman myöhemmin myös mannermaisia tanssisävelmäuutuuksia, polkkia ja valsseja, otettiin soiréen ohjelmaan, niin ikään ketjumuotoon sovitettuina. Sinfonioita pidettiin arvossa jo tuolloinkin, ja Mozartin, Haydnin ja Beethovenin teoksia soitettiin säännöllisesti. Sinfoniat sijoitettiin kuitenkin kevyemmän ohjelman väliin, eikä niitä välttämättä esitetty kokonaan; kokonainen teos saatettiin myös pilkkoa osiin ja esittää illan aikana esimerkiksi kahdessa jaksossa. Käytäntö oli yleinen kaikkialla Euroopassa (Sarjala 1994: 187-8).

1860-luvulla tilanne muuttui sikäli, että helsinkiläiset teatteriorkesterit alkoivat järjestää sinfoniakonsertteja, joissa niissäkin esitettiin säännönmukaisesti myös pienempimuotoisia teoksia. Soirée-tyyppi säilyi konserttitarjonnassa pitkään, ja vuosisadan loppupuolella yleistyneet torvisoittokunnat omaksuivat sen lähes sellaisenaan. Soiréen idea synnytti myös kansanomaisempia ohjelmaversioita vuosisadan lopulla kehittyneen järjestökulttuurin iltamissa (esim. Kurkela 1983: 48-72; Manninen 1984: 11-59).

Soirée-konsertti säilyi myös sisällöllisesti hyvin muuttumattomana. Ohjelmistossa säännöllisesti esiintyvät alkusoitot olivat samoja vuosikymmenestä toiseen. 1800-luvun alkupuolen ranskalaisen opéra granden kuumimmat säveltäjänimet Rossini, Meyerbeer, Auber, Hérold ja Boïeldieu pysyivät alkusoittolistan kärjessä koko 1800-luvun ja oikeastaan aina 1920-luvulla saakka, sillä torvisoittokunnat ja ravintloorkesterit esittivät näitä ikivihreitä kappaleita vielä tämän vuosisadan puolellakin.

1800-luvun osalta onkin vaikea vetää selvää rajaa eurooppalaisen populaarimusiikin ja taidemusiikin välille. Ne olivat saman perinteen kaksi ulottuvuutta, jotka alkoivat erkaantua toisistaan vasta vuosisadan puolivälissä, kun konsertti-instituutio alkoi painottaa sinfonioiden ja muiden arvokkaina pidettyjen sävelteosten esittämistä. Termit 'klassinen musiikki' ja 'populäärikonsertti' tulivat esimerkiksi Englannissa käyttöön vasta 1850-luvulta alkaen. Uusin brittitutkimus näyttääkin omaksuneen varsin suoraviivaisen tavan populaarimusiikin erottamiseen 1800-luvun konserttiohjelmistosta: populaaria oli tuolloin kaikki mikä ei ollut 'klassista' (Potter 1998: 68; vrt. Scott 1989: 1-44). Periaate tuntuisi sopivan erityisen hyvin viime vuosisadan Suomeen, koska täällä orkesterilaitos ei ollut eriytynyt juuri lainkaan. Hyvä esimerkki on Kajanuksen orkesteri, joka Matti Vainion tutkimuksen perusteella vielä vuosisadan vaihteessa soitti jatkuvasti ja erittäin paljon viihteellistä musiikkia populäärikonserteissa (Marvia & al. 1993: 227-230). Ajan tavan mukaan kapellimestari löi tahtia katse kohti yleisöä, joka istuskeli mukavasti seurahuoneen polstereilla ja nautiskeli virkistäviä juomia ja iltapalaa. 'Populäärit' eli 'poppanit' olivatkin eräänlaisia klubi- tai jami-iltoja, nykyaajasta tuttua vertausta käyttäkseni.

Tällä vuosisadalla syntyneet jaottelut on paras unohtaa kokonaan, kun etsii 1800-luvun kevyen musiikin olemusta. Tuon ajan eurooppalaisessa musiikissa ohjelmisto ei erottanut eri soitinkokoonpanoja tai käyttöyhteyksiä kovinkaan paljon toisistaan. Näin esimerkiksi kaikki Suomessa tunnetut kokoonpanot – sinfoniaorkesterit, pienemmät teatteri- ja salonkiyhtyeet, torvisoittokunnat, tirolilaiset sitra-

ja harppuyhtyeet, italialaiset mandoliiniyhtyeet, huuliharppu- ja haitaritaiteilijat, pianoa soittavat porvaristytöt sekä erilaiset soitinautomaatit – jakoivat keskenään hyvin samanlaisen ohjelmiston. Lisäksi on olennaista muistaa, että 1800-luvun sointimaailma koskee kaikkea musiikkia, kaikkia teollistuvan ja kaupungistuvan yhteiskunnan musisoimismuotoja. Ainoa mikä ehkä jäi osittain ulkopuolelle on paikallinen perinnesoitto ja -laulu. Sen vuoro muuttua, eurooppalaistua tuli hieman myöhemmin, tämän vuosisadan alussa. Hyvän käsityksen suomalaisen pelimannimusiikin uudenaikaisuudesta ja kansainvälisyydestä saa 1920-luvulla Amerikassa tehdyistä lukuisista äänilevyistä. Ohjelmiston pääpaino on vuosisadan vaihteen tanssimusiikissa, polkissa, valsseissa, masurkoissa ja jenkoissa sekä kuplettilauluissa ja muussa varieteeviitteessä.

Saundin historia ja soundscape – metodologisia näkymiä

Ääniympäristön muutos on saanut viime vuosina melkoisesti huomiota musiikin ja muidenkin kulttuurintutkijoiden keskuudessa. Samalla kanadalaisen Murray Schaferin 1970-luvulla ideoima soundscape-tutkimus on kehittymässä selväpiirteiseksi tutkimussuuntaukseksi. Äänimaisematutkimuksen pääpaino tuntuu olevan nykyajassa, aikamme ääniympäristön analysoinnissa ja parantelussa (esim. Schafer & al. 1998). Schafer oli tosin myös ensimmäisiä, jotka pohtivat ja analysoivat ympäristöäänien muutosta historiallisiin lähteisiin nojautuen (Schafer 1977: 15-99).

Äänimaisematutkimus on kiinnostunut kaikista ympäristöäänistä, ja musiikiksi mielletyt äänet ovat vain yksi tutkimuskohde muun 'soivan' ympäristön joukossa. Musiikin historian kannalta asia on kuta kuinkin päinvastoin. Ensisijaiseksi tutkimuskohteeksi nousevat luonnollisesti musiikilliset äänet, jos kohta muu ääniympäristö ja äänen lähteet ovat eräässä mielessä hyvin tärkeitä: eri aikoina musiikin ja ei-musiikin välinen raja on vaihdellut hyvinkin paljon, ja tuon rajankäynti on tärkeä osa musiikinhistoriaa. Erityisen keskeinen se näyttäisi olevan tämän vuosisadan länsimaisen musiikin kehityksessä, kun sekä taide- että populaarimusiikin tekijät ovat koko ajan laajentaneet musiikiksi luonnehdittavien äänimasojen joukkoa.

Äänimaisematutkimusta ja saundintutkimusta yhdistää pyrkimys kehittää menetelmiä, joilla ääntä voisi analysoida entistä yksityiskohtaisemmin, systemaattisemmin ja monipuolisemmin. Historiallinen näkökulma asettaa vielä omat vaatimuksensa, koska halutaan saada tietoa myös ajasta ennen äänitteitä. Kuinka 1800-luvun sointimaailman tutkimus on ylipäätänsä mahdollista? Saundin tutkija on hyvin samankaltaisen ongelman edessä kuin vanhan musiikin tutkija, joka koettaa selvittää kolme- neljäsatua vuotta vanhojen sävellysten alkuperäistä soittotapaa mm. aikalaiskommentteja ja vanhojen soittimien rakennetta tutkien. Myös saundin tutkijan tärkeimpiä lähteitä ovat aikalaiskirjallisuus, soitinten, orkestraation ja sävellystekniikan kehitys sekä tutkijan historiallinen eläytyminen eli luova mielikuvitus. Viimeksi mainittu on luultavasti tärkein ja samalla kaikkein alttein spekulatiosyytöksille.

Aikaa ennen äänilevyä voi tiettyyn rajaan saakka tutkia myös vanhojen äänitteiden avulla. Äänilevyn pioneerivuosien taiteilijat olivat ainakin Suomessa enimmäkseen pitkän uran tehneitä muusikkoja,³ joten heidän esitystyyliinsä kuva-
taa hyvin 1800-luvun jälkimmäisen puoliskon vallitsevaa tyyliä. Toinen asia sitten on, miten paljon akustisella äänitysteknologialla tallennetuista äänilevyistä voi päätellä sointikysymyksiä. Äänimaisematutkijoiden toisessa yhteydessä esiin nostama 'ear training' on vanhojen äänitteiden analyysin välttämätön edellytys.

Tämän vuosisadan alku tarjoaa monesta muustakin syystä hyvän lähtökohdan myös 1800-luvun musiikillisen äänimaiseman tutkimiselle. Näkemykseni perustuu oletukseen, että ennen 1900-lukua muutokset musiikin soinnissa ja äänenmuodostustavoissa ovat varsin hitaita. Ainakin ne olivat selvästi verkkaisempia kuin tällä vuosisadalla, jolloin nimenomaan tekninen kehitys on muuttanut musiikillista ääniympäristöä useaan otteeseen hyvinkin nopeasti.

Lisäksi musiikillisen tyylin muutos on hyvin monitasoinen ja eriaikainen prosessi. Musiikkityyli ei juuri koskaan muutu yhdellä rysäyksellä. Muutosvaihe saattaa kestää vuosikymmeniä, jonka aikana musiikkikulttuurissa ja jopa yhden musiikkiperinteen sisällä vallitsee eräänlainen kilpailutilanne eri intonaatioiden ja tyylien välillä. Vanhemmat esitystyyli ja -käytännöt saattavat elää vuosikymmeniä joissakin perifeerisissä tai marginaalisissa musiikkiperinteissä, vaikka valtatyyli olisivat niistä jo luopuneet. Esimerkkejä löytyy mm. monista vanhakantaisista kansanmusiikkitraditioista; aiheeni kannalta kiintoisa esimerkki on ns. unkarilainen mustalaismusiikki,⁴ joka kukoistaa edelleen entisen Itävalta-Unkarin ja lähialueen suurkaupunkien ravintoloissa (erityisesti Budapestissa, mutta myös Wienissä, Bratislavassa, Bukarestissa jne.). Mustalaisten ravintolatyyli on edelleen havaittavissa useita ns. romanttisen tyylin leimallisimmat maneerit: virtuoosiset soolo-osuudet, alituinen liu'uttaminen, vapaa ja ailahteleva temponkäsittely, korosteiset dynaamiset ja agogiset vaihtelut.

Äänitteiden perusteella tehty historiallinen päättely jää joka tapauksessa kovin epävarmaksi, elleivät aikalaiskuvaukset tue 1800-luvun esitystyylin piirteistä laadittua kuvausta. Tässäkin tapauksessa kommentit ovat usein syntyneet jälkikäteen, siinä vaiheessa kun vanha tyyli koetaan jo aikansa eläneeksi. Kommentit näyttävät liittyvän tavallisesti tyylin murrosvaiheeseen, jolloin uuden ja "paremman" esitystyylin puolesta puhujat kritikoivat vanhempaa tyyliä. Tilanne voi olla myös päinvastainen, eli konservatiiviset auktoriteetit kauhistelevat uutta esitystapaa: amerikkalaisen jazzmusiikin synnyttämä keskustelu 1920-luvulta alkaen on esimerkkinä tästä.

Musiikkikritiikin kommentit koskevat ainoastaan konserttimusiikkia eli käytännössä etupäässä länsimaisen taidemusiikin klassis-romanttisia teoksia. Miten niiden perusteella voi tehdä johtopäätöksiä populaarimusiikin tyylistä ja sen muutoksista? Kysymys on aiheellinen, eikä siihen ole yksiselitteistä vastausta. Olen jo aiemmin (Kurkela 1997: 105-112) tuonut esiin näkemyksen, jota seuraa-

³ Vrt. Kukkonen 1997; teos sisältää seikkaperäisen kuvauksen suomalaisen äänilevyn pioneerijan (1902-1915) taiteilijoista.

⁴ Genren historiasta, ks. Sárosi 1978: 66-208.

malla populaarimusiikin historiankirjoitus voi toivottavasti yltää myös uusiin tulkintoihin: suomalainen populaarimusiikki ei ole juuri koskaan kehittynyt täysin erillisinä osakulttuureina, vaan eri tyyleillä ja lajeilla on aina ollut jonkinlainen yhteys taidemusiikin suureen traditioon. Varsinkin ennen toista maailmansotaa viihdemusiikin esitystyylit ja -käytäntö noudatti melko pitkälle taidemusiikin esityksperinnettä, ja tyylin muutosten voi olettaa heijastuneen konserttimusiikista tanssimusiikkiin ja päinvastoin.

On silti myönnettävä, että tukeutuminen pelkästään konserttimusiikin lähteisiin tekee populaarimusiikin lähdepohjasta melko epävarman. Pophistorioitsijasta tulee eräänlainen musiikin sielutieteilijä, joka yrittää valottaa potilaan mielenmaisemaa ei niinkään suoran puheen, vaan ennen kaikkea vaikenemisen, kieltämisen ja projisoivien kiertoilmausten perusteella. Kevyen musiikin esitystyylejä koskevat kommentit ovatkin pääasiassa sanallisia lipsahduksia ja tahattomia paljastuksia, jotka syntyvät asioiden arvottamisen ja kielikuvien avulla. Seuraava esimerkki on tässä suhteessa tyyppillinen.

Ja vihdoin Chopin! Mistä tietää että rva Ney soittaa häntäkin oikein? Kuvasta, Chopinin vähän hennoista, mutta niin nerokkaista piirteistä. Juuri siihen romantiseen nimbukseen hän on verhottava kuin mitä merkitsi rva Neyn soinnitus, mutta myös juuri niin terveesti, ilman tutunomaisia agogisia ja dynamisia liioitteluja, joilla diletantit ja diletanttitaiteilijat vääristelevät Chopinia; niin hän on pelastettava valjun oikuttelijan maineesta. (Uusi Suomi 4.2.1933. H.K.: Elly Ney)

Tässä Heikki Klemetin persoonallisessa kommentissa Elly Neyn Chopin-tulkinnasta huomio kiinnittyy diletantismien kritiikkiin, jonka voi tulkita viittaavan ns. salonkityyliin. 1930-luvun alussa romanttisen intonaation mukainen liioitteleva sävelmaalailu koettiin kanonisoidun esityskäytännön vastaiseksi, vanhanaikaiseksi ja harrastelijamaiseksi. Ei liene sattuma, että kohteena on Chopinin musiikin tulkinta. Juuri Chopin oli romantiikan säveltäjistä se, joka kehitti rubatosoiton huippuunsa, jopa siinä määrin, etteivät hänen aikalaisensaakaan hyväksyneet moista vapautta, joka vähät välitti musiikin peruspulssista (Hudson 1997: 175-9).

Negatiiviset viittaukset sentimentaaliseen tyyliin olivat yleisiä jo aivan vuosisadan vaihteessa, joten on oletettavaa, että ylitunteikkaus oli jo pitkään laskettu kevyemmän musiikin ominaisuudeksi. Helsingin Sanomien arvostelija P.S:n kommentti vuodelta 1904 selvittää omalta osaltaan populaarin tyylin määrittymistä, tässä tapauksessa virtuoositeetin suuntaan:

Sellisti Cornelius van der Vliet soitti hienosti -- osasi välttää kaikki sentimentalisuuden salakarit Servais'n fantasiassa, joka on nim. pintapuolisinta musiikkia mitä taivaan alla on. (Helsingin Sanomat 2.10.1904. P.S.)

Servais viitanee belgialaiseen sellovirtuoosiin ja Brysselin konservatorion professoriin Adrien François Servais'hen (1807-66), joka tunnettiin 'sellon Paganinina' (Grove 1980: 188). Vielä 1800-luvun puolivälissä oli hyvin tavallista, että kuuluisat solistit sävelsivät omia taiturikappaleitaan, joita sitten kollegatkin esittivät. Vuosisadan lopulla tällainen muusikkous oli jo menettänyt ainakin hohtonsa

ainakin musiikkikritiikin piirissä, ja virtuoosikappaleet alkoivat sulkeutua pois vakavan musiikin kaanonista. Pelkkä tekninen taituruus ei enää riittänyt, ja romanttinen taiturisoitto löysi tiensä ravintolamusiikkiin, erityisesti Keski-Euroopan mustalaisbändeihin.

1800-luvun musiikin uudet sointi-ihanteet

Mikä 1800-luvun eurooppalaisessa musiikissa oli uutta soinnillisesti? Asiaa voi ryhtyä purkamaan aikakauden uusien äänilähteiden, so. soitinuuksien sonori-teettia arvioimalla. Vuosisadan näkyvimpiä ja kuuluvimpia uusia soittimia olivat haitari, venttiilivasket ja konserttiflyygeli. Ensi kuulemalta niissä ei tunnu olevan kovinkaan monta yhteistä piirrettä. Mutta kuulemista on jatkettava pinnallisten sointiominaisuuksien taakse.

Volyymien kasvu

Ensimmäisenä huomio kiinnittyy äänen voimakkuuteen ja pituuteen. Vuosisadan uudet soittimet ja soitininnovaatiot tähtäsivät suureen ääneen sekä pitkään ja paksuun sointiin. Esimerkiksi pianon äänen volyyymi ja pituus lisääntyivät huomattavasti 1820-luvulla, jolloin taffelipianojen runko alettiin valmistaa valumetallista. Samalla vasaroitten paino ja kielten jännitys moninkertaistuivat vuosisadan vaihteen vasaralaveereihin verrattuna. 1800-luvun puoliväliin mennessä pianojen ambitus kasvoi myös huomattavasti. Kun Beethoven sävelsi vielä vuosisadan alussa viisioktaaviselle soittimelle, Lisztin käytössä oli jo 1826 ranskalainen Erard-flyygeli, jonka alimman ja ylimmän äänen välimatka oli seitsemän oktaavia. Konserttipianojen kehittämisessä käytiin koko vuosisadan jatkuvaa kilpailua eri valmistajien kesken. Kaiken tämän seurauksena syntyi soitin, joka äänensä mahtavuudessa vastasi erityisen hyvin romanttisen tyylin soinnillisia vaatimuksia. (Winter 1989: 348-363)

Orkesterikoko kasvoi 1800-luvun alkupuolella huomattavasti. Tämä tietenkin lisäsi äänen voimakkuutta, mikä puolestaan vaikutti yksittäisten soittimien soinnillisiin vaatimuksiin. Myös oopperalaulajien oli muutettava äänenmuodostustaan, jotta ääni olisi erottunut orkesterin yli. Tunnettu kuvaus on vuodelta 1831, kun ranskalainen tenori Gilbert-Louis Duprez hämmästytti Pariisin oopperan yleisöä laulamalla korkean C:n täysjännitteisellä rintäänellä Rossinin William Tell -oopperan ensi-illassa. Säveltäjä itse odotti vallitsevan tyylin mukaista falsettiesitystä ja vertasi Duprez'n esitystä ”mestattavan kukon rääkäisyyn” (Potter 1998: 56).

Suuremman äänen tuottamisessa ratkaisevaa oli kurkunpään asennon tietoinen laskeminen, jonka ansiosta tenorit pystyivät laulamaan äänialansa ylimmän kvintin ilman falsettia. Toinen äänenmuodostuksen muutos koski vibraton käyttöä, jota erityisesti italialaiset solistit pyrkivät viemään tremolon suuntaan (Crutchfield 1989: 428-9). Lopputulos herätti ainakin huomiota, jos kohta ei saanutkaan jaka-

matonta suosiota. Voimakkaan tremolomaisen vibraton esiintyminen on kiintoisaa siinä mielessä, että monissa 1900-luvun populaarityyleissä hakkaava vibrato on ollut pysyvä ominaisuus. Esimerkkejä ei tarvitse hakea kaukaa, sillä monet nykyiset suomalaiset iskelmälaulajat ovat omaksuneet laajan vibraton käytön.

Laulullisuuden esiinmarssi

Muussakin suhteessa 1800-luvun musiikki nosti laullisuuden ja melodisuuden aiempaa tärkeämpään asemaan. Tyylin muutos on helppo havaita jo pelkästään vertaamalla barokkioopperan laulumelodioita klassis-romanttisiin liedeihin: barokin laulusävelmät ovat usein sangen soittimellisia, ne sisältävät nopeita juoksutuksia ja korukuvioita, eivätkä melodiat ole omiaan tuomaan laulutekstiä ymmärrettävään muotoon. Liedissä laulumelodia korostaa tekstiä, ja esikuvana on usein laulava sävelmä, joka vastasi klassismin yksinkertaisen luonnollisuuden estetiikkaa. Myöhemmin erityisesti kansallisromantikot etsivät tätä samaa talonpoikien yksinkertaisista lauluista. Kaunis melodia oli myös ns. salonkityylin keskeinen ominaisuus ja vielä tärkeämmäksi se nousi 1900-luvun iskelmässä. (Vrt. Mäkelä 1987: 76-77; Salmenhaara 1996a: 506).

Laulullisuuden taustalla oli selvä muutos esteettisessä ajattelussa. 1700-luvun musiikissa sävellysten ajateltiin kuvaavan tiettyjä tunnetiloja laulutekstistä riippumatta, ts. sanat eivät olleet tärkeitä teoksen 'sanoman' välittymisen kannalta. Vallitsevan affektiopin mukaisesti oopperalaulu ja muu konsertoiva laulaminen kehittyi erityisesti Italiassa hyvin soittimelliseen suuntaan ns. bel canto -tyylissä. (Potter mt: 31-46)

1800-luvulla affektioppi oli jo siirtynyt taka-alalle. Nyt laulun tehtävänä oli tuoda tekstin sanoma hyvin selkeästi esille. Tämä oli tärkeä lähtökohta sille, että erityisesti kuoro- ja joukkolaulu sai 1800-luvulla hyvin keskeisen aseman erilaisten aatteellisten liikkeiden toiminnassa. Laulamisesta tuli sekä symbolisesti että käytännössä niin tärkeä yhteishengen kohottaja ja mielialojen muokkaaja, että sitä on nykyisin melko vaikea tajuta. Esimerkkinä laulun voimasta on hyvin tunnettu episodi toukokuulta 1848, jolloin Maamme-laulun nykyisin käytössä oleva versio esitettiin ensimmäisen kerran julkisesti. Tuolloinhan helsinkiläisen ylioppilasnuorison isänmaalliset tunteet onnistuttiin kanavoimaan poliittisesti vaarattomaksi kevätretkeksi Kumtähden kentälle. Myös Helsingin ylioppilaat olivat saaneet vaikutteita mannermaan kumouksellisista virtauksista, ja yliopiston johdon oli syytä pelätä levottomuuksia. Niinpä päätettiin järjestää valvottu kevätjuhla, joka rakentui pitkälti Runebergin uuden maltillisen isänmaallisen runon ympärille. Yliopiston musiikinjohtaja Pacius oli sepittänyt tähän Vårt land -runoon tilapäistyönä sävelen, joka pohjautui saksalaisen masurkkaan. (Klinge 1998: 16-19; Salmenhaara 1998: 44).

Uutta kansallista laulua kerrotaan laulettuun useaan otteeseen jo matkalla kaupungin ulkopuoliselle tantereelle, missä se esitettiin vähän väliä soittokunnan säästyksellä: "kaikkien oli suorastaan pakko oppia uusi laulu, joka näin nimenomaisesti opetettiin nuorisolle ja sitä tietä koko kansalle". Innostava laulu auttoi

kapinamielialan purkamisessa, varsinkin kun juhlan sanomaa terästettiin valtiouskollisuutta korostavilla puheilla. Samalla pidettiin tarkoin huoli, etteivät ylioppilaat saaneet tilaisuutta omapäisiin ohjelmanumeroihin. Osittain vallankumouksellisuus ohjautui auvoiseksi hulinaksi avokätisen alkoholitarjoilun ansiosta. Kerrotaan, että moni ylioppilas ja soittoniekka joutui kompuroimaan juhlasta kotiin ojan pohjia pitkin. Myöhemmin, varsinkin kun vain harva paikalla ollut kykeni muistamaan tarkasti mitä juhlassa oli todella tapahtunut, Topeliuksen oli helppo laatia ihanteellinen kuvaus laulujuhlasta. Näin syntyi lojaalisen Suomen idea, jossa vallankumouksen sijaan korostui maisemaharmonia, kohtalonusko sekä sisäisen kypsymisen vaatimus. (Klinge 1998: 18-20).

Suomalaisten vapputyylinen 'kapina' herätti epäilemättä venäläisten luottamusta erivapauksia tavoittelevaa suuriruhtinaskuntaa kohtaan – mikä oli ollut järjestäjien tarkoituskin. Samana vuonna lähes koko Eurooppa kuohui, eikä nuorison kapinointi tietääkseni missään muualla rajoittunut juopotteluun ja isänmaallisten laulujen opetteluun. Toisaalta suomalaisten ylioppilasnuorukaisten juhliminen oli hyvinkin modernia, jos sitä vertaa nykyajan urheilukilpailujen yleisön käyttäytymiseen. Suuret urheilukisat ovat selvästikin kompensatiotilanteita, joissa kansalaisten yltiökansallisia ja muita aggressiivisia tunteita kanavoidaan vähemmän vaaralliseen suuntaan. Joukkolauluilla tai -huudoilla on tärkeä asema erityisesti joukkuekilpailuissa. Kun Suomi voitti jääkiekon maailmanmestaruuden 1995 lyötyään loppuottelussa Ruotsin, remuava juhkakansa täytti kaupunkien kadut, ja kaikkien mielissä kaikui ruotsalaishitti (!) "Det glider in".

Maamme- tai itse asiassa Vårt land -laulua – teksti suomennettiin vasta myöhemmin – oli esitetty ennen Paciuksen teosta kolmella muullakin sävelellä (Salmenhaara 1996a: 385). Käytäntö vastasi erinomaisesti tuon ajan populaarilaulujen tekotapaa. Teksti oli keskeinen, ja hyvään tekstiin voitiin käyttää siihen sopivia sävelmiä tai sepitellä uusia. Lainasävelmien käyttö olikin enemmän sääntö kuin poikkeus 1800-luvun laajimmalle levinneissä laulugenreissä, kuten arkhiveisuiissa ja kupleteissa. Niistä tosin jälkimmäinen koki suomenkielisen kukoistuksensa harvinaisen myöhään, 1900-luvun alussa. Muualla maailmassa suomalaisen kuplettiin verrattavat hupilaulut olivat olleet tyypillisimpiä varieteenumeroita jo ennen vuosisadan puoliväliä. Lainasävelmien käyttö oli tavallaan korvike, johon 1800-luvun populaarilaulujen tuotanto turvautui paremman puutteessa, runoon säveltämisen asemasta. Myöhemmin 1900-luvun alussa runoon säveltäminen alkoi vakiintua myös kevyen musiikin pääasialliseksi tuotantotavaksi – tekijänoikeuksien kehityksellä oli epäilemättä osuutta asiaan.

Yleensäkin koko 1800-luvun populaarimusiikkia hallitsi kauniiden melodioiden ja selkeiden symmetristen säkeistömuotojen ylivalta. Aikakauden suosituimpia ohjelmanumeroita olivat romanssit, joissa laulullisuus ehkä saavutti huippunsa niin muodon, melodisuuden kuin laulullisen esityskäytännön perusteella. Romanssin jälki on ollut vahva myös 1900-luvun populaarimusiikissa. Erityyiset hitaat iskelmät, kuten jazz- ja rock-balladit, slow foxit, tangot ja lauluvalssit ovat kaikessa sentimentaalisuudessaan 1800-luvun romanssilaulujen perillisiä. Myös laulutekstien tematiikka näyttää uurtaneen samoja latuja ajasta riippumatta. Aihepiirin

keskiössä ovat kaipaus, romanttinen rakkaus ja intohimo.⁵

Laulullisuuden ja soittimellisuuden välisen eron korostaminen 1800-luvun musiikissa voi johtaa myös harhaan. Ne ovat ominaisuuksia, jotka ovat vaikuttaneet eurooppalaisen musiikin historiassa vuosisadasta toiseen; kultakin aikakaudelta voi osoittaa sekä soitinlähtöistä että ihmisäänelle tyypillistä musiikkia. Aivan yhtä hyvin romantiikan musiikista voi osoittaa voimakkaan soittimellisuuden valtavirran, ei pelkästään taidemusiikin instrumentaaliteoksista, vaan myös viihteellisemmän musiikin virtuoosikappaleista. Soittimellisuuteen liittyvää melodista liikkuvuutta voi osoittaa yhtä hyvin myös aikakauden laulumusiikista. 1800-luvun laulullisuutta ei pidäkään käsittää vain analytyttisenä määreenä, vaan voimakkaasti aikaan sidottuna aatehistoriallisena ilmiönä. (Vrt. Mäkelä 1987: 86-87).

Tuhdimpi ja leveämpi sointi

Myös torvisoittokunnan, puhtaan vaskikokoonpanon valtava suosio 1800-luvun loppupuolella on saattanut liittyä juuri ajan uusiin sointi-ihanteisiin (vrt. Karjalainen 1995: 11). Vaskiyhtyeiden tumma, homogeeninen ja paksu sointi oli vuosisadan puolivälissä uutuus, joka sittemmin vakiintui erityisesti kansanjoukkoja koskettavan musiikin säestyskäytännöksi. Paksun soinnin taustalla oli soinnutus-käytäntö, jossa melodian ja bassoäänien välinen alue pyrittiin täyttämään mahdollisimman kattavasti. Käytäntö merkitsi funktionaalisen tonaalisuuden lopullista vakiinnuttamista myös paikallisissa populaarityyleissä: melodiat syntyivät nyt soinnuista, ja soinnullinen ajattelu ulottui kaikkialle, myös kansanlauluihin ja pelimannikappaleisiin.

Ahtaassa asetelussa tapahtuvaa koraalisoinnutus ja sitä jäljittelevä tyyli tulivat tunnetuksi myös kirkkolaulussa vuosisadan lopulla, kun seurakunnat ryhtyivät hankkimaan tarmokkaasti urkuja Suomen kirkkoihin. Urkusäestystä pidettiin tärkeänä takeena kirkkolaulun uudistuksessa, joka tähtäsi mm. yhtenäiseen ja kurinalaiseen veisuuseen. (Vapaavuori 1997: 195-207).

Urkujen ohella paksu säestystekstuuri vakiintui harmonikan tavaramerkiksi sitä mukaa kuin soitin kehittyi teknisesti ja sen koko kasvoi. Jo 1800-luvulla käytössä olleissa vaihtoäänisissä haitareissa oli valmis sointusäestys, jossa täyteläinen kolmisointuääni oli olennainen osa soittotapahtumaa, riippumatta siitä mitä musiikkia haitarilla esitettiin. Haitarien 'patenttisoinnuissa' oli toinenkin ominaisuus, joka ennakoivat ratkaisevaa muutosta 1900-luvun populaarimusiikin sointuajattelussa: sointujen käännökset menettivät merkityksensä. Haitarien ohella myös jazzin myötä yleistyneet komppisoittimet -- banjot, mandoliinit ja kitarat -- olivat jokseenkin tunnettomia sointujen käännöksille, erityisesti orkesterisoitossa. Tämä näkyi erityisen hyvin ns. kitarasoinnuissa, uudessa sointumerkintätavassa, joka omaksuttiin käyttöön populaarimusiikin kaikissa tyyeissä. Kitarasointumerkintä ei kerro muuta kuin soinnun perussävelen, pidätysäänien sekä kolmisointua laajempien sointujen äänet. Missä määrin tämä kaikki on vaikuttanut 1900-luvun populaarimu-

⁵ Erityisesti tangon osalta, ks. Kukkonen 1996: 77-82.

siikin saundiin, jää myöhemmin selvitettäväksi.

Paksuun sointiin liittyy myös toinen 1900-luvun tanssimusiikin säestysklisee, joka sekin vakiintui jo edellisellä vuosisadalla. Tällä tarkoitan bassoäänien korostuneita säestyskuvioita, jotka liittyvät 1800-luvun puolivälissä muotiin tulleiden paritanssien säestämiseen. Bassoäänien korostus lisäsi tanssisoiton ambitusta, ja soinnin paksuuntumisen ohella on syytä korostaa sitä, että 1800-luvun alkupuolen eurooppalaisessa musiikissa tekstuuri laajeni niin diskantti- kuin bassopuolellakin lähes musiikinlajista riippumatta. Asia on helpompi ymmärtää, kun vertaa vanhempiyylisen pelimannimusiikin soittoa uuteen pelimannisoittotyylisiin, joka yleistyi Suomessa vasta toisen maailmansodan jälkeen. Sama soitint maailman muutos tapahtui kaupunkien tanssisoitossa kutakuinkin sata vuotta aiemmin, kun puhallinorkesterien rämeä-ääniset serpentit ja honottavat fagotit korvautuivat uudella matalammalla bassosoittimella, venttiilituuballa.

Helinä, kilinä ja räminä

Neljäs huomionarvoinen seikka 1800-luvun musiikissa on kirkkaiden äänien korostuneisuus, jota voisi kutsua musiikilliseksi helinäksi, kilinäksi tai räminäksi, äänilähteestä riippuen. Kilinä tulee erinomaisesti esiin 1800-luvun musiikillisten muotivärkkien, erilaisten soitinautomaattien äänessä. Soitinautomaattien historia ulottuu aina keskiajan lopulle, mutta ne levisivät laajalle vasta 1700-luvun puolivälissä. Usein kelloihin rakennetut soittorasat ja muut musiikkilelut heijastivat ja symboloivat mekanistista maailmankäsitystä, jota aikakauden rationalistinen filosofia korosti. Soittorasoiden helinä sai 1700-luvulla seurakseen myös kammella veivattavan posetiivin, jonka pillien piipityksestä tuli seuraavalla vuosisadalla ehkä leimallisin ulkotilojen soitinääni eurooppalaisissa kaupungeissa. Varhaisin maininta kiertelevistä posetiivareista Suomessa on vuodelta 1777, jolloin kaksi italialaista katusoittajaa joutui Porvoossa tappeluun, ja vierailusta jäi siten merkintä oikeuden pöytäkirjoihin (Hirn mt: 15).

1800-luvun alussa soitinautomaatit kehittyivät teknisesti hyvin monipuolisiksi äänilähteiksi ja niillä alkoi olla vakiintunut asema sekä ulkotilamusiikin että sisätilojen äänimaiseman tuottajina. Tunnettu esimerkki on wieniläisen Mälzelin rakentama panharmonium, jolle Beethoven sävelsi kuuluisan "voittosinfoniansa" Die Schlacht bei Vittoria 1813. Mälzelin soittokoneessa oli suuren puhallin- ja lyömäsoitinryhtyeen äänivarat, mutta samalla rokokooajan helisevä soittorasääni oli saanut väistyä vähemmän hienostuneen räminän ja paukkeen tieltä. (Mäkelä 1986: 149-150).

1800-luvun lopulla soitinautomaattien massatuotanto teki niistä moderneja kulutustavaroita, ja uuden vuosisadan puolella niiden suosio saattoi jopa ylittää oikeiden soitinten käytön. Hyvänä esimerkkinä on tilastotieto Yhdysvalloista vuodelta 1921. Tuolloin maassa myytiin runsaat 340.000 pianoa, mutta niistä yli 200.000 oli automaattipianoja, joiden toiminta perustui sähkömoottorin pyörittämään rullakoneistoon (Sanjek & al.1991: x). Soitinautomaattien suosio laantui vasta 1920-luvun lopulla, kun sähköinen äänitys paransi äänilevyn äänenlaadun

kilpailukykyiseksi. Radion tulo vaikutti myös asiaan. (Odgen 1989: 88).

Kilinä tai räminä sopii hyvin myös 1800-luvun vähärvisten haitarien laatumääreeksi, eikä se ollut kaukana pianosaundistakaan, erityisesti salonkien ja ravintoloiden hieman epävireisten pystypianojen – manuaalisten ja automaattisten – synnyttämässä äänimaisemassa. Nykyisin sama kilkatus elää eräänlaisena jäänteenä omaa elämäänsä joulunajan viihdemusiikissa, johon joutuu haluamattaan tutustumaan kaupallisen joulun tapahtumapaikoilla, tavarataloissa ja joulukaduilla.

Jouluna kilisee myös kirkoissa. Helisevillä äänillä olikin pitkä historia takanaan ennen kuin ne omaksuttiin kaupungistuvan ja teollistuvan maailman musiikkiviihteen perussaundiksi. Uskonnollisessa musiikissa kilinä on viitannut vuosisatojen ajan pyhään hetkeen. Sen merkitys tulee esiin vanhojen messuritualien musiikissa niin idän kuin lännen kirkoissa. Pyhän toimituksen huippukohdassa – kyse voi olla esimerkiksi ehtoollisen nauttimisesta, pääsiäisyön messusta tai pyhimyksen kuvan kantamisesta (esim. ortodoksien ristisaatto) – tapahtumaa kehystää erittäin kilisevä ääniympäristö, joka saadaan yleensä aikaan pienehköjen kellojen soitolla.

Helisevän äänen yhtenä tärkeänä tehtävänä on ilmoittaa poikkeuksellisesta hetkestä, jonka aikana läsnäolevilla on tavallista suurempi yhteys taivaallisiin voimiin. Erityisen selvästi tämä merkitys toteutui keskiajan katolisessa liturgiassa, jossa ehtoollissakramenttiin yhdistyi transsubstantio-oppi. Sen mukaisesti ehtoollisella nautittavat öylätti ja viini muuttuivat sananmukaisesti Jeesuksen ruumiiksi ja vereksi, ja tuon hetken ilmoittamiseksi oli kilinä tarpeen. Se että kilinä ei ole kuulunut protestanttisten kirkkojen liturgiseen äänimaisemaan, saattaa osittain johtua juuri siitä, etteivät uskonpuhdistajat (varsinkaan Calvin) hyväksyneet transsubstantio-oppia. (Adam 1968: 48-49; 388).

Kristinuskon liturgisen kilinän taustalla on ilmeisesti paljon vanhempi traditio. Ensinnäkin monet kristillisen kirkon liturgisista tavoista periytyivät juutalaisesta temppelepalveluksesta, jossa tiedetään käytetyn erilaisia symbaaleja, kelloja ja kimeä-äänisiä kielisoittimia jo Vanhan testamentin aikana. (Sendrey 1969: 375-387). Toiseksi myös eri maiden kansanperinteessä kilinäsoittimilla, kuten kelloilla, helistimillä ja pienillä kielisoittimilla (kantele!) on ollut šamanistinen tai muu uskonnollinen tehtävä. Kilinätradition synnyn yksi alkuperäinen syy on todennäköisesti ollut pahojen henkien karkottaminen pyhän tapahtuman hetkellä.

Miten sakraalin kilinän siirtyminen 1800-luvun musiikkiviihteen perussaundiksi on selitettävissä? Kyseessä on selkeä äänimaiseman uudelleentulkinta, jossa vaikutusvoimaiseksi havaittu äänenlaatu kytkettiin uuteen yhteyteen ja se sai samalla täysin uusia merkityksiä. Kelloäänen maallistuminen oli alkanut jo varhain, koska kirkonkelloilla oli jo keskiajalta lähtien myös useita maallisia funktioita: niillä varoitettiin erilaisista vaaroista ja mitattiin liturgisen ajan ohella myös maallista aikaa. Ranskan vallankumous kiihdytti kirkonkellojen maallistumista, koska kellojen liturginen käyttö oli Ranskassa 1800-luvun vaihteessa jonkun aikaa kokonaan kielletty. Alain Corbin (1998) on kuvannut yksityiskohtaisesti niitä sosiaalisia ja symbolisia muutoksia, jotka aiheutuivat Ranskan maaseudulla kirkonkellojen äänen uudelleentulkinnasta.

Uudelleentulkinnan kannalta on ratkaisevaa uuden kilinäympäristön luonne.

Uudet helisevät ja rämisevät soittimet ja soittopelit, kuten soitinautomaatit, haitarit ja kapakkapianot, olivat tyypillisiä teollistuvan ja kaupungistuvan yhteiskunnan ilmiöitä. Niitä pääsi kuulemaan – tai oikeammin niitä ei voinut välttää kuulemasta – kaupunkien kaduilla ja markkinoilla sekä kasvavan huvielinkeinon kehittämissä yleisötilaisuuksissa. Uusia huvitilaisuuksia olivat mm. varieteet ja muut anniskelupaikat, sirkukset, musiikkiteatterit ja iltamat. Kilinäympäristön yhteisenä piirteenä olivat siten kaupallisuus, huvittelunhalu, urbaanisuus sekä uusi teknologia; ne olivat kaikki 1800-luvun modernin yhteiskunnan tärkeitä määreitä. Sakraalin pyhän hetken äänestä tuli siten teollistuvan ja kaupungistuvan yhteiskunnan dynaamisimman maallisen tapahtumapaikan keskeinen ilmaisija. Jos pieni yliampuminen sallitaan, kapitalismi, kaupallinen huvielämä ja teollistuminen olivat modernin yhteiskunnan uusia jumalia, joiden läsnäoloa kilinä sai nyt todistaa.

Laulullisuuden ja kilinän välinen suhde on kiintoisa myös niiden vastakkaisuuden vuoksi. Siinä missä laulullisuus ja pitkä ääni olivat taidemusiikin estetiikan kannalta positiivisia ominaisuuksia, kilinä ja räminä yhdistyivät jo 1800-luvun musiikkikirjoittelussa kaikkeen ala-arvoisena pidettyyn musiikkiin tai epämusiikkiin. Myöhemmin ensimmäisen maailmansodan jälkeen kilinä- ja räminä-äänien ala-arvoisuus korostui jazzmusiikin myötä.

Kilinän ja laulullisuuden erilainen sijoittuminen länsimaisen suuren perinteen arvoasteikolle ei kuitenkaan vaikuttanut niiden asemaan tämän vuosisadan populaarimusiikin soundimaailmassa. Niiden vaikutus on ollut jatkuva ja se näkyy tänäkin päivänä. Laulullisuuden merkitys näkyy siinä, että kaunis melodia on edelleen keskeisellä sijalla poplaulujen estetiikassa. Kilinä-affekti on kokenut melkoisen muodonmuutoksen 1900-luvun aikana, kun länsimaisen musiikin äänimaisema on täytynyt mitä erilaisimmilla hälyäänillä. Tämän seurauksena 1800-luvun helisevät, kilisevät ja rämisevät äänet eivät koodaannu meteliksi nykyajan kuulijan korvissa.

Romanttinen intonaatio

1800-luvun sointi-ihanteiden ja niiden kehityksen tarkastelu jäisi varsin vaillinaiseksi, ellei se ottaisi huomioon laulun ja soittimien äänentuottamistapoja. Edellä toin jo esille sentimentaalisuuden ja vapaamielisen rubaton käytön, joita viimeistään vuosisadan lopulla alettiin pitää vähemmän arvostetun diletanttisuuden ja pintapuolisuuden merkinä. Viime vuosisadalta periytyi 1900-luvun alun populaarimusiikkiin myös muita äänenmuodostukseen ja esitystyyliin liittyviä piirteitä, joita kutsun – ehkä hieman epätarkasti – romanttiseksi intonaatioksi. Ainakin populaarimusiikin osalta asiaa on tutkittu tuskin lainkaan. Seuraava kuvaus onkin hyvin alustava ja puutteellinen. Keskityn pääasiassa niihin romanttisen intonaation piirteisiin, joilla näyttää olleen jatkuvuutta ja merkitystä tämän vuosisadan populaarimusiikin tyylien kehitykseen.

Romanttista intonaatiota voi luonnehtia pyrkimykseksi ilmaista musiikista nousevat tunnetilat korostetusti ja alleviivaten. Robert Philipin mukaan (1989: 478) vuosisadan vaihteen esityskäytännössä vallitsi vallitsi nykyaikaan verrattuna

huomattavasti suuremmat erot ilmaisumuotojen välillä – aksentoitujen ja ei-aksentoitujen sävelten välillä, pitkien ja lyhyiden sävelten välillä, liu'uttamisen ja ei-glissandon välillä, vibraton ja ei-vibraton välillä, nopeiden ja hitaiden jaksojen välillä. Aikakauden musiikkiesityksille olikin hyvin tyypillistä, että esimerkiksi pisteelliset nuotit esitettiin pidempinä kuin niiden aika-arvo edellyttää, edellä mainittu rubatosoitto ja -laulu ei seurannut kovinkaan tarkasti säestyksen pulssia, ja tempojen vaihtelu oli alituista ja huomattavan suurta.

Romanttisen intonaation ehkä huomiota herättävin piirre oli glissandon eli portamenton runsas käyttö. Portamento näyttää liittyneen kiinteästi 1800-luvun käsitykseen laulullisuudesta. Aikakauden oopperalaulajat eivät käsittäneet liu'uttamista pelkäksi niekuksi, koristeen kaltaiseksi tehokeinoksi, vaan sitä pidettiin hyvän legaton perustana: todellinen legato syntyi vasta silloin, kun myös kaikki melodian sävelten välissä olevat äänet esitettiin liu'uttamalla ilman havaittavia säveltasoja (Philip mt: 477). Laulun ohella liukumien oli leimallisinta viulun ja muiden jousisoitinten käsittelyssä, mihin jo soittimien luontaiset ominaisuudet rohkaisivat. Portamento-periaate koski myös muita soittimia, ja tärkein syy sen käyttöön oli esteettinen. Liu'ulla luotiin "emotionaalinen yhteys kahden äänen välille" (C. Flesh; op. cit. Stowell 1989: 399), niiden tuottamiseen opastettiin monissa 1800-luvun alkupuolen viulunsoitto-oppaissa, ja aikakauden supervirtuosot, kuten Paganini, olivat kuuluisia niiden taiturillisessa hallinnassa.

Viimeistään vuosisadan vaihteessa glissandot alettiin yhdistää jo edellä mainittuun liioittelevaan sentimentaalisuuteen, kuten Heikki Klemetin kommentti laulajatar Ida Ekmanin konsertista osoittaa:

Allekirjoittaneen mielestä tarvitsisi siis rva Ekmaninkin joskus vielä enemmän kylmän järjen harkintaa esityksiään viimeistellessään. Kyllä me vähemmästäkin kuulemme ja näemme että rva Ekmanilla on voimakas temperamentti. Silloin jää mielestämme tarpeeton liukuminen säveleestä säveleeseen pois. (Säveletär 30.9.1907, H.K.: Ida ja Karl Ekman)

Siirtyminen pois alituisesta liu'uttamisesta samoin kuin rubaton väheneminen esityskäytännöstä kesti kuitenkin useita vuosikymmeniä. Vielä 1920-luvulta on runsaasti äänityksiä, joissa kokonainen sinfoniaorkesteri fraseeraa liu'uttamalla yhtäaikaan klassisten teosten tuttuosuuksia. Erityisesti tämä käytäntö säilyi englantilaisissa orkestereissa. 1930-luvun äänityksissä portamentot ovat jo selvästi vähentyneet. (Philip mt: 466).

Populaarimusiikista glissandon käyttö ei kadonnut samassa suhteessa. Vanhakanainen viulunsoittotyylä säilyi siellä pitempään ja yhdistyi uusiin fraseerauskäytäntöihin, joita oli syntynyt jazzin alueella. Lisäksi glissandotyylejä omaksuttiin eri etnisistä perinteistä, joista havaijikitara lienee tunnetuin esimerkki.

Romanttisiksi nimittämiäni esitystyylin piirteiden vähitellen kadotessa lähes kaikkien soittimien ja laulun äänenmuodostukseen kotiutui yksi luonteenomainen piirre, jatkuva vibrato. Vielä 1800-luvun lopussa useimmat viulistit käyttivät vibratoa säästeliäästi, lähinnä koristeena. Sen käytöstä varoiteltiin soitinoppaissa ja musiikkikritiikissä. Jopa arvostetun Grove Dictionaryn toisessa painoksessa (1904-10) suositeltiin vibraton käyttöä valikoiden, emotionaalisenä trillinä: "Mutta

jos, kuten liian usein tapahtuu, se degeneroituu maneeriksi, sen vaikutus on joko piinallinen, naurettava tai ällöttävä, täysin hyvä maun ja terveen järjen vastainen" (op. cit. Philip 1989: 462).

Vibraton käyttö yleistyi 1920-lukuun mennessä erityisesti viulunsoitossa, jossa Fritz Kreislerin (1875-1962) sanotaan ensimmäisenä omaksuneen jatkuvan vibraton muuallakin kuin 'laulavissa' soolo-osuuksissa (Philip mt: 461). Laulun kohdalla kehitys on saman suuntainen, portamenton vähetessä vibraton käyttö lisääntyi. Vibratosoitto levisi myös puhallussoittimiin, ensin puupuhaltimiin ja sittemmin vaskiin. Populaarimusiikin kannalta on tärkeä huomata, että messinkisoittimissa vibrato tuli käyttöön ensimmäisenä jazzissa. Omaksuminen oli hidasta, minkä voi todeta myös suomalaisista iskelmälevytyksistä ennen toista maailmansotaa. Äänitteissä usein kuuluva uikuttava obligatoääni on tavallisesti peräisin alttosaksofonista tai viulusta. Ääni kuulostaa tosi oudolta nykypäivän kuulijan korvissa, sitä ei yksinkertaisesti voi tunnistaa, koska olemme niin tottuneet kuulemaan ko. soitinäänet vibraton kanssa.

Edellä kuvatut sointi-ihanteet, äänen voimakkuuden maksimointi, paksu soundi, laulullisuus ja kilinä-räminä, jäivät pysyviksi piirteiksi 1900-luvun musiikkilliseen äänimaisemaan, musiikkiperinteestä riippumatta. Sähköisen musiikin aikakausi toi mukanaan vain uudet menetelmät ja ennen näkemättömät mahdollisuudet 1800-luvun sointi-ihanteiden kehittämiseen. Romanttisen intonaation kohtalo oli hieman toisenlainen. Taidemusiikin esityskäytäntö pyrki tekemään jo vuosisadan vaihteessa selvän pesäeron moniin menneen vuosisadan tyylipiirteisiin. Niitä alettiin pitää mauttomina, vanhanaikaisina ja arvottomina tehokeinoina, jotka sopivat vain viihteen palvelukseen, jos sinnekään. Romanttinen intonaatio kukoistikin populaarimusiikissa huomattavasti pitempään, ja sen heijastumia on helppo osoittaa tämän päivän musiikistakin. Monien tangolaulajien rytminkäsittely muistuttaa romanttista rubatoa; on todellakin tyylin vastaista laulaa säkeet iskulleen, säestyksen jumputtavaa rytmikaavaa noudattaen. Ja mitä muutakaan useimpiin sähkökitaratyyleihin kuuluva kielten venytys olisi kuin romantiikan virtuosiviulistien portamenton uudelleen tulkintaa? Sointikuva on tietysti täysin erilainen, mutta pyrkimys sama: kahden sävelen välisen emotionaalisen yhteyden vangitseminen.

Lähteet

- Adam, Alfred 1968. *Lehrbuch der Dogmengeschichte. Band 2. Mittelalter und Reformationszeit*. Gütersloh. Verlagshaus Gerd Mohn.
- Biskop, Gunnel 1991. Om borgerligt valsande före 1840. *Kring tiden. Etnologiska och folkloristiska uppsatser*, red. Anna-Maria Åström och Ivar Nordlund, s. 86-95. Helsingfors. Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Corbin, Alain 1998. *Village Bells. Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*, transl. Martin Thom. New York. Columbia University Press.
- Crutchfield, Will 1989. Voices. *The New Grove Handbooks in Music*.

- Performance Practice Music after 1600*, eds. Mayer Brown, Howard & Stanley Sadie. 424-458. London. MacMillan Press.
- Fellinger, Imogen 1967. Die Begriffe *Salon* und *Salonmusik* in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrg. Carl Dahlhaus. 131-142. Regensburg. Gustav Bosse Verlag.
- Grove 1980. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie. 17. Schütz to Spinto. London. MacMillan Press.
- Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 44. Kaustinen. Kansanmusiikki-instituutti.
- Hudson, Richard 1997. *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. Oxford. Clarendon Press.
- Karjalainen, Kauko 1995. *Suomalainen torviseitsikko. Historia ja perinteen jatkuminen*. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja 20. Tampere. Tampereen yliopisto.
- Klinge, Matti 1993. *Euroopassa, Pietarissa*. Keuruu. Otava.
- Klinge, Matti 1998. Euroopan kumousvuosi ja suomalaisuuden synty. *Soi sana kultainen. Vårt land. Maamme-laulun viisitoista vuosikymmentä. Vår nationalsång 150 år*, toim. Laura Kolbe & al.. 11-25. Helsinki. Yliopistopaino.
- Korvenpää, Juha 1999. "Oikein käytettynä hyvin hyödyllinen väline" *Beatlesin ja studiohenkilökunnan käsitykset äänitystekniikoista*. Etnomusikologian pro gradu. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos (painamaton).
- Kukkonen, Einari 1997. *Tammerkosken sillalla. Suomalaisen levylaulun ensi vaiheita*. Saarijärvi. Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Pirjo 1996. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Helsinki. Yliopistopaino.
- Kurkela, Vesa 1983. *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin*. Jyväskylä. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 2.
- Kurkela, Vesa 1997. Integroiva moninaisuus vai erilliset kulttuurit? Näkökulmia populaarimusiikin historiankirjoitukseen. *Musiikki* 1/1997: 96-114.
- Manninen, Kirsti 1984. *Ihanat iltamat. Iltamatiedon käsikirja iltahuvien ystäville*. Helsinki. Otava.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882-1982*. Porvoo-Helsinki-Juva. WSOY.
- Muikku, Jari 1994. *Äänite ja musiikki. Äänitteen, musiikin ja ääniteteollisuuden välisistä vuorovaikutussuhteista*. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos (painamaton).
- Mäkelä, Tomi 1986. Uutta ensi käden tietoa Händelin esityskäytännöstä? *Musiikki* 2/1986: 149-158.
- Mäkelä, Tomi 1987. *Musica naturalis et artificialis. Vokaali- ja instrumentaalimusiikin tyylidikotomian perusteista länsimaisessa taidemusiikissa*. *Musiikki* 1-2/1987: 63-91.
- Ogren, Kathy J. 1989. *The Jazz Revolution. Twenties America and the Meaning*

- of Jazz*. New York & Oxford. Oxford University Press.
- Philip, Robert 1989. 1900-1940. *The New Grove Handbooks in Music. Performance Practice Music after 1600*, eds. Mayer Brown, Howard & Stanley Sadie. 461-482. London. MacMillan Press.
- Potter, John 1998. *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Sanjek, Russell & David Sanjek 1991. *American Popular Music Business in the 20th Century*. New York and Oxford. Oxford University Press.
- Salmenhaara, Erkki 1996a. *Suomen musiikin historia 2. 1885-1918 Kansallisromantiikan valtavirta*. Porvoo-Helsinki-Juva. WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996b. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907-1958*. Porvoo-Helsinki-Juva. WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1998. Fredrik Pacius ja Maamme-laulu. *Soi sana kultainen. Vårt land. Maamme-laulun viisitoista vuosikymmentä. Vår nationalsång 150 år*, toim. Laura Kolbe & al.. 43-52. Helsinki. Yliopistopaino.
- Sárosi, Bálint 1978. *Gypsy Music*. Budapest. Corvina Press.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888*. Turku. Turun yliopiston julkaisuja C100.
- Schafer, R. Murray 1977. *The Tuning of the World*. Toronto. McClelland & Steward.
- Schafer, R. Murray & Helmi Järviluoma (eds) 1998. Northern Soundscapes. *Yearbook of Soundscape Studies* Vol. 1. Tampere. University of Tampere, Dept. of Folk Tradition.
- Scott, Derek 1989. *The Singing Bourgeois*. Milton Keynes. Open University Press.
- Sendrey, Alfred 1969. *Music in Ancient Israel*. London. Vision Press.
- Tommila, Päiviö 1982. *Helsinki kylpyläkaupunkina 1830-50-luvuilla*. Huhmari. Helsinki-Seura.
- Winter, Robert 1989. Keyboards. *The New Grove Handbooks in Music. Performance Practice Music after 1600*, eds. Mayer Brown, Howard & Stanley Sadie. 346-373. London. MacMillan Press.