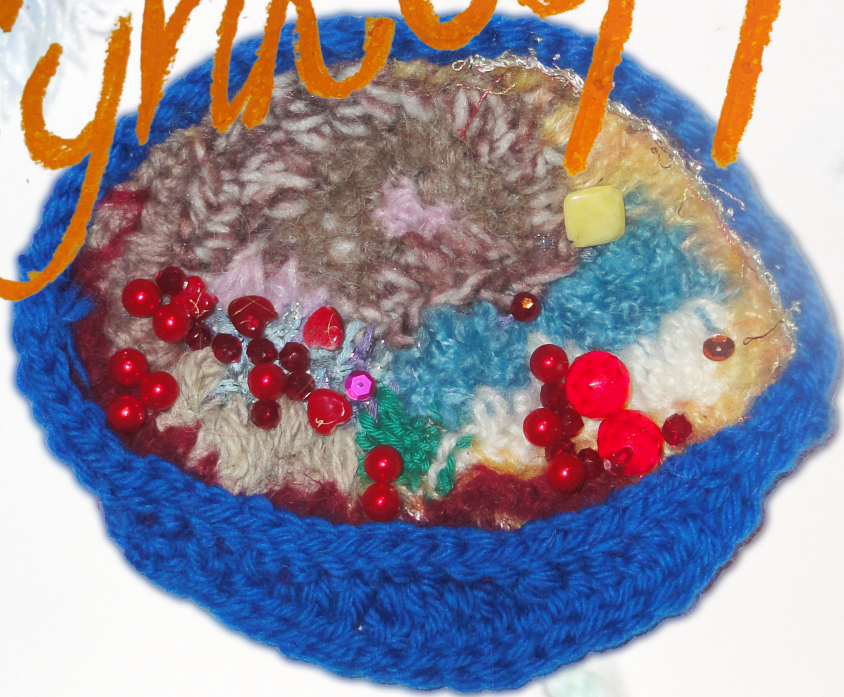


4/20
25

op.158

Synkooppi



Musiikki & puuro

musiikkitiede

Helsingin
yliopisto

48. vuosikerta

Teema

Musiikki ja puuro

Päätoimittaja

Timo Kalliokoski

Toimitussihteeri

Iines Markkula

Taitto

Taavetti Huhtala

Kirjoittajat

Verna Häyrynen

Timo Kalliokoski

Aino Lyra

Iines Markkula

Sasha Mäkilä

Johannes Puhakka

Roosa Pääskylä

Raimo Sinnemäki

Juha Torvinen

Kirjasimet

Alegreya, Libre Caslon Text

Kuvitus

Verna Häyrynen

Kansi

Verna Häyrynen

Akseli Manner

Oikoluku

Aino Lyra

Vilppu Rantanen

Julkaisija Synkooppi ry

Painos 100 kpl

Paino Grano Helsinki

ISSN 0356-9691

Synkooppi, Helsinki 2025



Suomen
Kulttuurirahasto

Lehteä julkaistaan Suomen Kulttuurirahaston tuella.

Onko puurolla muotoa?

Timo Kalliokoski

Tarjoan ensiksi yliopiston Tiedekulman ravintoloitsijalle pyyteetöntä mainontaa: opintoamuni alkavat usein Yliopistokadun mainiosta puurobaarista. Ruis-, kaura- tai riisipuurostamiseni taustalla soi Tiedekulmassa usein aamuisin kahvilaoptimoitu, yleistajuinen jazz, jota joku voisi nimittää jatsipuuroksi (iltaa kohden Tiedekulman soittolistoilla on sitten usein ollut tarjolla niin Sibeliusta kuin Rihannaa).

Puuroutumista voi kuulla kaikkialla. Jo alkujaan vertauskuvallisella ilmauksella tarkoitetaan toki musiikin yhteydessä soinnin sakenemista. Kun musiikki puuroutuu, emme erota sen koko sointikirjoa, ehkä ärsyynymme äänenlaadun heikkenemisestä.

Vastauksia soinnin puuroutumiseen liittyviin kysymyksiin sopinee kysellä musiikkitieteen tutkimuslaboratoriosta.

Musiikki voi kuitenkin puuroutua, vaikka äänen kvaliteetti olisi viimeisen päälle viritetty. Musiikillinen puuro voi olla vaikkapa tylsyyden (*tedium*) tai sakeuttamisen (*thickening*) estetiikkaan (ks. Sianne Ngain teos *Ugly Feelings*, 2005) nojaava repetitiivinen sävelteos. Puuroutumisella voidaan tarkoittaa myös ajallemme leimallista yleistä merkityskatoa ja siihen kytkeytyvää musiikillisen kulttuurin huttuistumista. Onko puurolla muotoa alun perinkään? Edellisen tyyppisistä lähtökohdista käynnistyy tämänkertaisen *Synkoopin* avaava miniessee, jossa Lines Markkula ja Johannes Puhakka testaavat toimittaja Oskari Onnisen uudelleen lämmitetyn kaurapuuron käsitettä pop-kulttuurin analyysissa.

Suuresta puurokauhasta lauletaan Katri Helenan *Joulumaassa*, jonka musiikkitieteen yliopistonlehtorimme Juha Torvinen on analysoinut perusteellisesti. Verna Häyrysen pakinassa Kyösti Pöysti on tällä kertaa lähettänyt sähköpostia *Pasila*-sarjan tunnusmusiikin säveltäjälle. *Synkoopin* lukijoiden musiikki ja puuro -aihepiirin tuntemus pannaan koetukselle tietovisassa. Pääkirjoitus on vuosikerran viimeinen, ja ensi vuonna kanssani päätoimitusvaljaisiin tarttuu Lines Markkula.

SISÄLTÖ

KUINKA HYVIN PUURO LÄMPIÄÄ UUEDELLEEN?	5
JOULUMAAN KOORDINAATIT: KATRI HELENAN SUOSIKKILAUUN ANALYYSIA JA TULKINTAA	6
RAPORTTI: BACH-MUSEO LEIPZIGISSA	13
SIBELIUS ON THE SCENE VIRONKADUN KUMMITUS	14 22
OLEN KYÖSTI PÖYSTI JA KUULEN ÄÄNIÄ	25
TIETOVISA	26
SYNKOOPPI SUOSITTELEE	28

Avaan jääkaapin, se on lähes tyhjä. Alahyllyllä on kattila, jonka pohjalla kyyhöttää vaaleahko massa. Kaappini sisällöstä voi päätellä, etten ole mikään Sikke Sumari; minä syön elääkseeni enkä toisin päin, maku on toissijaista. En muista, mistä kaurapuuro tuli tai milloin se on keitetty, mutta aivan puurolta se näyttää. Otan puuron kaapista ulos ja nuuhkaisen, se lienee poltettu pohjaan. Mutta minulla on nälkä, minä aion lämmittää puuron uudelleen. Kaavin sitkeässä istuvan puuron viimeisiä rippeitä myöten kattilasta ja pistän sen Ikean kulhoon. Se on niin mitäänsanomaton ja naarmuuntunut, että lasken puuron mielelläni sen peitteeksi. Puuro tarttuu kiinni lusikkaan ja minä ravistan sitä. Puuro pistää kuitenkin hanttiin, osa siitä lentää seinään ja jää kiinni kuin räkä. Lopulta kulhoni pohjalla on kasa niin kiinteäksi tekeytynyttä kauraa, että melkein etoo, mutta vatsani tarvitsee täytettä. Joku saattaisi lisätä puuroon kanelia ja voita päälle tai marjoja tai hedelmiä tai kananmunaa, sellaistaikin tapahtuu. Minä lisään puuron mikroon. Miten kätevää onkaan, että puuro on niin tiivistä, ettei edes kupua tarvitse käyttää sitä lämmitettäessä. Toisin kuin tuoreena keitettävät hiutaleet nesteessä, tämä klöntti ei enää liiku. VALMISTA! – Mikro kilahtaa kivuliaasti. Poltan näppini kuumaan kulhoon, mikrosta lehahtaa pinttynyt haju, mutta on siinä vähän kauraakin. Otan ensimmäisen lusikallisen, puuro on kuin sementtiä ja tarttuu kitalakeen. Onneksi puuro itsessään on jäänyt vain kädenlämpöiseksi.

Roosa Pääskylä

Kuinka hyvin pu Hajanaisia ajatuksia uu

Iines Markkula ja Johannes Puhakka

Ylen aamun Jälkinäytös-keskustelussa 27.3.2025 Oskari Onninen ehdotti englanninkieliselle käsitteelle ”reheated nachos” suomennosta ”uudelleen lämmitetty kaurapuuro”. Uudelleen lämmitetyllä kaurapuurolla tarkoitetaan luovaa teosta, joka on valmistettu kokonaan jonkin edeltävän teoksen päälle tuomatta siihen mitään uutta.

Varastaminen kuuluu toki aina jollain tasolla taiteeseen. Uudelleen lämmitämisessä ei kuitenkaan ole kyse tästä, vaan pikemminkin jonkin valmiin taideteoksen ”paskoonnuttamisesta”. Uusi teos rakentuu valmiin teoksen alle.

Mitä väliä sillä on, että joku lämmitää toisen kaurapuuron uudestaan? Tai paremminkin, missä menee uudelleenlämmityksen raja? Trendit palaavat aina takaisin ja vaikutteet näkyvät niissä. Trendikierto kiihtyy, eivätkä vaikutteet ehdi sulautua uusiin ideoihin. Siksi lopputulos voi muistuttaa kaurapuuroa, vaikkei olisikaan tarkoitus.

Tällaisten muotitermien ongelma on kuitenkin se, että uudelleenlämmitystä

Uudelleen lämpittää uudelleen?

Uudelleen lämmitetystä kaurapuurosta

aletaan helposti huudella silloinkin, kun voitaisiin puhua rehdisti inspiraatiosta ja vaikutteista.

Uudelleen lämmitetyn kaurapuuron käsite jää hieman hämmäiseksi. Onko esimerkiksi klasari pelkkää uudelleenlämmitystä, kun samat kipaleet soivat vuodesta toiseen?

Mutta eihän saman vanhan kappaleen esitys ole minkään uudelleen lämmittämistä! Klasarissa tai covereissa ei yritetä peittää alkuperäisteosta, vaan tuoda siihen uutta näkökulmaa, sovittaa uusiksi ja tulkita. Alkuperäinen on koko ajan läsnä uudessakin versiossa.

Onko meillä yhtäkään esimerkkiä uudelleen lämmitetystä kaurapuurosta? En ymmärrä vielä.

Oletteko ikinä kuulleet Greta Van Fleetistä? Bändin esikoislevy lämmitti Led Zeppelin -kaurapuuron uudelleen, mikä ei jäänyt keneltäkään huomaamatta. GVF:ää on solvattu silkaksi Zeppelinin-koveribändiksi.

Miten Greta Van Fleet sitten eroaa tribuuttibändistä? Ainakin he yrittävät

tehdä uutta musiikkia, vaikka tyyli on Zeppeliniä. Minun on vaikea käsittää, miten tämä on niin paljon huonompi asia kuin koverointi. Ovatko koveribändit alinta saastaa, kun GVF:ää kerran haukuttiin sellaiseksi?

Jää hämäräksi, kuinka hyödyllinen uudelleen lämmitetyn kaurapuuron käsite oikein on. Se tuntuu istuvan luontevasti vain kovin erityisiin tapauksiin – ja hieman pakotettuna silloinkin. Ikävää noin herkullisen kuuloiselle käsitteelle.

Uudelleenlämmitys tuntuu sisältävän myös ajatuksen siitä, että mitään uutta ei voi enää luoda, vaan kaikki on jo muka keksitty. Punkin kuolemaa huudeltiin jo vuonna 1977, mutta genre elää ja voi hyvin edelleen.

Länsimaissa taide koetaan (nykyään) niin, että sen täytyy koko ajan uudistua ja olla kekseliästä. Vanhaa saa hyödyntää ja niinhän tehdäänkin, mutta jotain uutta pitää olla mukana.

Joulumaan koordinaatit: Katri Helenan suosikkilaulun analyysia ja tulkintaa

Juha Torvinen

Synkooppi-lehden toimitus pyysi minua kirjoittamaan julkaisun puuroteemaiseen numeroon analyysin Katri Helenan vuonna 1978 levyttämästä *Joulumaa*-kappaleesta. Kappale on ollut yksi esimerkki ja analyysitehtävä *Musiikkianalyysin perusteet* -kurssilla, ja olen vuosien varrella lukenut kenties sata opiskelijoiden siitä tekemää analyysia. Kappale herättää joka vuosikurssilla poikkeuksellisen paljon reaktioita ja keskustelua.

Katri Helenan laulu on kiistämättä juurtunut kollektiiviseen joulutajuntaamme. Ehkä joululaulusta puhuminen juhlakauden ulkopuolella, osana opiskelun arkiharmautta, on ollut opiskelijoille virkistävä muistutus loma-ajasta. Nykyiselle opiskelijapolvelle jo liki 50-vuotias *Joulumaa* edustanee kaiken lisäksi isovanhempien ajan muinaishämärää. Kappale on nostalginen. Itse asiassa kaikki joululaulut ovat nostalgisia ”ennallistavan nostalgian” (engl. *restorative nostalgia*, Svetlana Boymin termi) merkityksessä. Ne ovat parin minuutin iluusioita sellaisesta olemisen harmoniasta ja sydämen rauhasta, johon kaipaamme mutta jota ei tosiasiassa ole olemassa näiden laulujen ulkopuolella. Joululaulujen atmosfääri on aina enemmän totta kuin se maailma, josta laulut kertovat.

Samalla *Joulumaa* kuuluu kuitenkin suosituimpiin niin kutsuttuihin *uusiin* joululauluihin. ”Uudella joululaululla” tarkoitan kappaletta, joka on

vakiinnuttanut asemansa joulunajan musiikkimaisemassa aina radiosoitosta koulujen joulujuhliin ja joka on samalla säilynyt nimenomaisesti yhden artistin tai tekijän lauluna. *Joulumaan* ohella tällaisia ovat muun muassa Juicen *Sika* (1980, säv. & san. Juice Leskinen), Vesa-Matti Loirin *Sydämeeni joulun teen* (1988, säv. Kassu Halonen, san. Vexi Salmi), Leevi and the Leavingsin *Jossain on kai vielä joulua* (1990, säv. & san. Gösta Sundqvist) tai Suvi Teräsniskan *Mummo* (2007, säv. Jussi Rasinkangas, san. Vexi Salmi).

”Perinteisten” joululaulujen alkuperäinen tekijyys on jo aikaa sitten peittynyt toisintojen hälyyn, vaikka laulujen säveltäjät ja tekstittäjät useimmiten tiedetäänkin. Niistä on tullut ”yleisomia” – kuten 1800-luvulla käytetty suomenos sanalle ”populaari” kuului. ”Uudet” ja ”perinteiset” joululaulut eroavat toisistaan myös siten, että ensiksi mainitut ovat useimmiten tulleet tunnetuiksi pääasiassa levytyksinä, jälkimmäiset erillisinä tai laulukokoelmiin sisältyneinä nuottijulkaisuina. Jaottelu ei ole toki yksiselitteinen. (Joululaulujen jakaantuminen ”uusiin” ja ”perinteisiin” olisi jollekin hyvä gradun aihe, muuten.)

Irti muodollisuuksista

Toimitus pyysi kappaleesta ”auktorisoidun muotoanalyysin”. Pyyntö oli tietysti

kieli poskessa esitetty, sillä en ole asiassa auktoriteetti. Enemmän auktoriteettia on niillä lukuisilla opiskelijoilla, jotka ovat kappaletta vuosien varrella kursseillamme analysoineet. Esitän siis suuret kiitokset kaikille laulua ruotineille opiskelijoille, joiden vaikutus analyysiini on suuri.

Humanisti on kuitenkin lähtökohtaisesti, jopa määritelmällisesti, aina auktoriteettikriittinen. Siksi minäkään en tottele toimituksen pyyntöä muotoanalyysin kirjoittamisesta. Kirjoitan sen sijaan *Joulumaasta* laajemman analyysin, jossa huomioin muodon ohella muutkin musiikin osatekijät.

Joulumaa on Katri Helena Kalaojan oma sävellys, ja sen tekstin on laatinut Juha ”Watt” Vainio. Sitten monet laulajat ovat levyttäneet kappaleesta omia versioitaan, mikä osaltaan kertoo sen suosiosta. Laulu on kuitenkin säilynyt leimallisesti nimenomaan Katri Helenan kappaleena. Katri Helena on levyttänyt kappaleen kahdesti hiukan erilaisina sovituksina. Tässä analyysissä pureudutaan laulun alkuperäiseen, vuonna 1978 levytettyyn versioon.

Joulumaan teksti

Ilta-Sanomien haastattelussa 23.12.2016 Katri-Helena kertoi *Joulumaa*-laulun liittyneen toimittaja Niilo Tarvajärven (1914–2002) ideaan Pohjois-Suomeen rakennettavasta Joulumaa-matkailukeskuksesta. TV-visailuistaan tunnetuksi tullut Tarvajärvi oli kehittelty ideaa 1960-luvun taitteesta alkaen. Vielä 1970-luvullakin ideaa pidettiin esillä, ja levy-yhtiöt halusivat hyötyä julkisuudesta ja levyttää uusia joululauluja. Katri Helena kertoi keksineensä oman laulunsa melodian ”kotitöitä tehdessä” ja laati loppusoinnun ”puurokauha / maailman rauha” ympärille rakentuvan tekstikatkelman. Lopullisen sanoituksen laati kuitenkin Vainio.

Alla laulun teksti on kokonaisuudessaan siinä muodossa, kuin se levytetyssä

versiossa esiintyy. Toisin sanoen toinen ja neljäs säkeistö kerrataan kappaleen lopussa:

Joulumaahan matkamies jo moni tietä
kysyy
Sinne saattaa löytää vaikka paikallansa
pysyy
Katson taivaan tähtiä ja niiden
helminauhaa
Itsestäni etsittävä on mun joulurauhaa

Joulumaa on muutakin kuin tunturi ja lunta
Joulumaa on ihmismielen rauhan
valtakunta
Eikä sinne matka silloin kovin kauan kestä
Joulumaa, jos jokaiselta löytyy sydäimestä

Joulumaasta kuvitellaan paljon kaikenlaista
Kuinka toiveet toteutuu ja on niin
satumaista
Voi, jos jostain saada vois in suuren
puurokauhan
Sillä antaa tahtoisin mä maailmalle rauhan

Joulumaa on muutakin kuin pelkkää
toiveunta
Joulumaa on ihmismielen rauhan
valtakunta
Eikä sinne matka silloin kovin kauan kestä
Joulumaa, jos jokaiselta löytyy sydäimestä

Joulumaasta uskoo moni onnen löytävänsä
Mutta sepä kätkeytyy tai narraa etsijänsä
Onnea kun mikään mylly valmiiksi ei jauha
Itsestään on löydettävä ihmisen vain rauha

Joulumaa on muutakin kuin tunturi ja lunta
Joulumaa on ihmismielen rauhan
valtakunta
Eikä sinne matka silloin kovin kauan kestä
Joulumaa, jos jokaiselta löytyy sydäimestä

Joulumaa on muutakin kuin pelkkää
toiveunta
Joulumaa on ihmismielen rauhan
valtakunta
Eikä sinne matka silloin kovin kauan kestä
Joulumaa, jos jokaiselta löytyy sydäimestä

Joulumaa, teksti Juha ”Watt” Vainio

Lauluteksti toistaa joulun viettoon yleisesti, toisinaan jopa kliseisesti, liitettyjä teemoja: tähdet viittaavat äärettömyyteen, puuro on ihmeitätekevä ainesosa, rauhaa tavoitellaan niin ihmisen sisimmässä kuin maailmassa ylipäättään, sydän on aidon kokemistavan symboli, lumi viittaa kansallisromanttiseen joulumaisemaan, ja satumaisuudella tarkoitetaan vain jouluna vallitsevaa, tavanomaisesta poikkeavaa tunnelmaa. Kristillinen kuvasto loistaa poissaolollaan. Tosin ensimmäisessä säkeistössä mainittujen tähtien voi tulkita viittaavan Jeesuksen syntymästä kertoneeseen Betlehemin tähteen. Tämä merkitys tähdellä joulukuvastossamme useimmiten nimittäin on.

Mielenkiintoisella tavalla tekstin uskonnollinen sisältö viittaa kristinuskoa enemmän zen-buddhalaisuuteen korostaessaan, kuinka ”ihmismielen rauha” (eli Joulumaa) löytyy silloin, kun sitä lakkaa etsimästä. Lauluteksti kuvaa tätä asetelmaa panemalla vastakkain kaksi tulkintaa Joulumaasta: toisille se on jotain, joka löytyy ulkoisesta maailmasta ja pyrinnoista, vaikka tosiasiassa se löytyy sisäisestä todellisuudesta, ”sydämeistä”. Ei ole luultavaa, että zeniläisten piirteiden sisällyttäminen tekstiin olisi ollut millään tavalla tietoista. Onhan henkilön sisäisyyden asettaminen aineellisen todellisuuden (”maallisen mammonan”) edelle monien muidenkin uskontojen perusajatuksia.

Kahdenlaisen joulumaan vastakkainasettelusta avautuu kuitenkin vielä yksi tulkinta tekstisisältöön. Tämä tulkinnan ytimessä on se, että tekstissä mainittu ”Joulumaa” tulkitaan vertauskuvan sijaan kirjaimellisesti ja viittaavan Niilo Tarvajärven Joulumaa-hankkeeseen. Tällöin teksti näyttäytyy itse asiassa ohuesti verhottuna piikkinä, jolla tekstittäjä Vainio piruilee Tarvajärven Disneylandista innoittuneelle ja äärikaupallisista tavoitteista ponnistaneelle mutta Tarvajärven Joulumaa Oy:n konkurssiin vieneelle visiolle:

Joulumaasta uskoo moni onnen löytävänsä
Mutta sepä kätkeytyy tai narraa etsijänsä
Onnea kun mikään mylly valmiiksi ei jauha
Itsestään on löydettävä ihmisen vain rauha

Melodinen perinteisyys

Kappaleen melodia on perinteisten joululaulujen tapaan lyhyt ja rakentuu yksinkertaisista aineksista. Se koostuu kahdeksasta tahdist ja neljästä säkeestä. Säkeistä ensimmäinen ja kolmas ovat identtiset ja toinen ja neljäs muistuttavat etenkin alkuosiltaan toisiaan. Rytmiseltä hahmoltaan säkeet ovat huomattavan samankaltaisia, mikä luo koko melodialle ja sen kanssa rytmittyvälle tekstille yhtenäisen ja helposti muistettavan ilmeen.

Melodia toistuu vuoden 1978 levytyksessä käytännössä sellaisenaan seitsemän kertaa. Melodiset erot säkeistöjen välillä johtuvat lähinnä hienoisista muutoksista laulajan fraseerauksessa tai tekstin rytmisissä.

Säkeistöjen melodian ohella kappaleelle on tunnusomaista d-säveleltä alkava laskeva D-duuriasteikko, joka kaksi kertaa korkeassa oktaavialassa soitettuna muodostaa kappaleen alkusoiton. Asteikon toistamisen varaan rakentuu myös kappaleen loppusoitto. Neljännen säkeistön jälkeen esiintyy myös lyhyt välisoitto, joka rakentuu sekin (tällä kertaa vain yhdestä) alaspäisestä duuriasteikosta, joka moduloi kappaleen puoli sävelaskelta ylöspäin eli Es-duuriin. Myös osassa säkeistöistä esiintyvä, huiluilla ja jousilla soitettu vastamelodia perustuu melodisesti laskevalle asteikolle.

Harmonia

Joulumaan melodian lyhyydestä johtuen myös sen harmonia on varsin yksinkertainen ja koostuu vain toonika-, subdominantti- ja dominanttitehoista.

First staff: D (I T), Em (II s), A7 (V⁷ D⁷), D G D/F# A7/E (I IV I⁶ V⁴₃ T S T⁶ D³₄)

Second staff: D (I T), Em (II s), A7 (V⁷ D⁷), A7 A7/C# D (V⁷ V⁶₃ I D⁷ D⁶₅ T)

Nuottiesimerkki 1. Joulumaan säkeistön melodia ja harmonia, joka on ilmaistu reaalisointumerkein, astemerkinnöin sekä funktioanalyysimerkinnöin. Melodiassa on pientä säkeistökohtaista variointia, mikä johtuu hienoisista muutoksista laulajan fraseerauksessa ja laulutekstin rytmityksessä.

VäliDominantteja, laajennettuja sointuja tai muunnosäveliä ei esiinny.

Kappaleen pääsävellaji on D-duuri, mutta – kuten mainitsin – se moduloi neljännen säkeistön jälkeen Es-duuriin. Puolisävelaskeleen laajuinen modulaatio ylöspäin on iskelmä- ja populaarimusiikille tyypillinen tehokeino, jolla haetaan etenkin kertosäkeistön viimeiseen kertaukseen lisää tehoa ja intensiteettiä. *Joulumaan* modulaatio on tästä käytännöstä poikkeava sikäli, että sävel-lajin muutos tapahtuu likimain kappaleen puolivälissä. Modulaatiolla saadaan kappaleen kulkuun vaihtelua, mutta tyypillisellä tavalla kappaleen loppuun sijoitettuna huipennuksena se olisi kenties ollut ristiriidassa kappaleen rauhaa ja rauhoittumista korostavan tekstin kanssa.

Kokonaisuutena *Joulumaa* noudattaa harmonista kiertoa (I–)II–V–I, joka on yksi tavallisimmista tonaalisen musiikin sointukuluista. Tämä sointukulku on eri muunneltuna suorastaan määrittävä tekijä kaikessa bebopia edeltävässä jazz- ja viihdemusiikissa, ja jos II asteen subdominattitehon ohella huomioidaan yhtä lailla IV asteen sointu, se on yleisimpiä sointukulkuja kaiken kaikkiaan. *Joulumaassa* sointukulku esiintyy

säkeistöjen aikana kaksi kertaa, ja sen säännönmukaisuutta rikkoo vain neljännessä tahdissa esiintyvä laskevalle bassokululle rakentuva *turnaround* eli lyhyt (tässä tapauksessa yhden tahdin aikana tapahtuva) sointukierto, joka palauttaa kappaleen harmonis-melodiseen alkutilanteeseensa. Nuottiesimerkissä 1 on merkitty *Joulumaan* säkeistön harmonia reaalisointumerkein (viivaston yläpuolella) sekä aste ja funktiomerkinnoin (viivaston alapuolella) (ks. nuottiesimerkki 1).

Muodon vaihtoehdot

Melodian ja tekstin kannalta tarkasteltuna *Joulumaa* on rakenteeltaan yksinkertaisimmillaan *säkeistömuotoinen laulu*. Tämä tarkoittaa, että siinä ei ole erillistä kertosäkeistöä ja kaikki säkeistöt esitetään peräkkäin. Muoto vastaa perinteisten joululaulujen yleisintä rakennetta. Tällä tavalla tulkittuna *Joulumaa*-kappaleen muoto olisi siis perinteinen ja ilmaistavissa yksinkertaisesti seuraavalla tavalla. Kaaviossa I tarkoittaa *introa* eli alkusoittoa, O *outroa* eli loppusoittoa ja A säkeistöä. Edellä mainittu välisoitto

toteutuu kokonaisuudessaan neljännen säkeistön viimeisen tahdin aikana. Siksi sitä ei ole huomioitu näissä muutokaaviossa.

I A A A A A A A O

Tarkemmin analysoiden *Joulumaan* säkeistöjen välillä on kuitenkin ero- ja paitsi sanoissa myös soitinnuksessa. Esimerkiksi 1., 3. ja 5. säkeistö soitetaan ilman rumpukomppia, ja lapsikuoro liittyy mukaan 2., 4., 6. ja 7. säkeistössä. Lisäksi kappaleen neljä ensimmäistä säkeistöä soitetaan D-duurissa, kolme viimeistä taas modulaation jälkeen Es-duurissa. Edelleen viidennestä säkeistöstä alkaen jousien käyttö lisääntyy tausta- ja vastamelodioissa. Näin ollen vaikka kappaleen melodia on jokaisessa säkeistössä sama, musiikin kokonaisilmeessä on huomattavaa vaihtelua. Mikäli jokainen säkeistö halutaan tulkita saman musiikillisen aineksen peräkkäisiksi mutta hiukan erilaisiksi muunnelmiksi, hahmottuisi kappaleen kokonaisrakenne jonomuotoiseksi seuraavaan tapaan:

I A¹ A² A³ A⁴ A⁵ A⁶ A⁷ O

Populaarimusiikissa siirryttiin 1970-luvun kuluessa suosimaan säkeistö-kertosäkeistorakennetta (eli *verse-chorus*) aikaisemmin yleisen AABA-muodon sijaan. Olisiko säkeistö-kertosäkeistö-rakenne kuultavissa myös *Joulumaassa*?

Ilmeisin vastaväite *Joulumaan* tulkitsemiselle säkeistö-kertosäkeistömuotoiseksi on se, että sen jokainen säkeistö noudattaa samaa melodiaa ja harmoniaa. Miten jotain kappaleen osaa voisi kutsua kertosaäkeistöksi, kun mitään musiikillista, muusta kappaleesta erottuvan kertosaäkeistön nimeämiseen oikeuttavaa seikkaa ei ole? Toisaalta kertosaäkeistön määritelmiin kuuluu, että niissä mainitaan kappaleen nimi. *Joulumaassa* kappaleen nimi mainitaan kuitenkin jokaisessa säkeistössä. Tähän kriteeriin nojaten kappaleessa olisi siis pelkästään kertosaäkeistöjä eli se olisi

käytännössä edellä mainittuun tapaan säkeistömuotoinen.

Kertosäkeistön luonteeseen kuuluu lisäksi, että sen teksti toistuu aina samanaikaisena. Tarkkaan ottaen *Joulumaassa* vasta toiseksi viimeinen säkeistö on aikaisemmin kuullun säkeistön täsmällinen toisto.

Jos *Joulumaan* haluaa tulkita säkeistö-kertosäkeistömuotoiseksi, on tukea tälle etsittävä muista elementeistä kuin melodiasta, harmoniasta tai tekstistä. Kappaleen orkestraatiota ja sovitusta tarkastellessa voidaan kuin voidaankin löytää perusteita myös tulkinnalle säkeistö-kertosäkeistöisyydestä.

Ensimmäinen, kolmas ja viides säkeistö soitetaan edellä mainittuun tapaan kevyemmin, ilman rumpukomppia. Näitä seuraavat säkeistöt (säkeistöt 2, 4 ja 6 sekä viimeksi mainitun kertaus) puolestaan saavat tuekseen paitsi rumpukompin myös esimerkiksi lapsikuoron. Lisäksi vaikka toisessa ja neljännessä säkeistössä teksti ei ole täsmälleen sama, säkeistöjen tekstit eroavat toisistaan vain ensimmäisen säkeensä suhteen (*"Joulumaa on muutakin kuin tunturi ja lunta"* vs. *"Joulumaa on muutakin kuin pelkkää toiveunta"*). Kappaleen lopussa nämä kaksi erilaista versiota melkein samasta säkeistöstä lauletaankin peräkkäin.

Pop-kappaleiden kertosaäkeistöjen yksi olennainen tehtävä on kertoa, miltä laulun subjektista – ja mahdollisesti sen esittäjästä tai kuulijasta – *tuntuu*. Vastaavasti säkeistön tehtävä on viedä tarinaa eteenpäin ja kuvata millaisen tapahtumaketjun tuloksena kertosaäkeistön tunne on ymmärrettävissä. Samalla, kuten musiikintutkija Franco Fabbri on todennut, kertosaäkeistön tunteessa on aina osatekijänä vahva *paluun* sävy. Kertosaäkeistön tulee olla musiikillisesti, tekstiltään tai yleiseltä tunnelmaltaan joka kerta samanlainen, jotta se voisi synnyttää kokemuksen paluusta johonkin aikaisemmin koettuun ja tunnettuun.

Joulumaasta on löydettävissä teki-joita, jotka vihjaavat näihin suuntiin. Vaikka kappaleessa ei ole selkeää,

tekstiltään täysin samanlaisena toistuvaa kertosaakeistoa, joka vahvistaisi paluun tunnetta, on sen säkeistöissä hienoisia sisällöllisiä eroja. 1., 3. ja 5. säkeistön teksti tarkastelee ”Joulumaan” etsimistä ulkopuolelta ja tämän etsimisen turhuutta. Muut säkeistöt sitä vastoin korostavat kääntymistä sisäänpäin, ihmismieleen ja sydämeen.

Yhdessä sovituksellisten seikkojen kanssa nämä hienovaraiset tekstiin liittyvät painotusmuutokset viittaavat siihen, että *Joulumaan* musiikillisesti jonomainen kokonaismuoto on paketoitu tavalla, joka sisältää säkeistö-kertosaakeistorakenteen elementtejä. Voi ajatella, että jopa paluun tunne on mukana vertauskuvallisesti lapsikuoron muodossa: joulun perinteisesti perheen ja yhdessäolon juhla, jossa palataan yhteen ja erityisesti lapset palaavat vanhempiensa luo. Säkeistö-kertosaakeistokehyksessä tulkittuna *Joulumaan* kokonaismuoto hahmottuisi seuraavan kaltaiseksi (B-osien eli tässä tulkinnassa kertosaakeistöjen yläindeksit viittaavat pieneen eroon laulutekstissä):

I A B¹ A B² A B¹ B² O

Joulumaan suuren suosion yksi syy voi olla siinä taitavassa tavassa, jolla se kykenee yhdistämään perinteisen joululaulun säkeistömuotoisuuden ja uudemman säkeistö-kertosaakeistorakenteeseen perustuvan laulunteko- ja kuuntelutavan. Näin laulu on kenties kyennyt miellyttämään erilaisiin musiikillisiin kokonaisuuksiin ja joululaulutyyleihin tottuneita korvia.

Kellot ja kulkuset: *Joulumaan* sisällöistä

Joulumaan sovituksen sisältämät runsaat alaspäiset asteikkokulut (alkusoitossa, välisoitossa, vastamelodioissa, loppusoitossa) ovat herättäneet usein keskustelua Musiikkianalyysin perusteet -kurssilla.

Samalla kurssilla puhutaan myös barokkimusiikin retorisisista kuvioista. Niiden joukossa on alaspäisestä diatonisesta asteikosta muodostuva *katabasis*, jonka merkityssisältönä on barokkimusiikissa (ja laajemminkin) yleisen laskeutumisen ilmiön ohella sellaisia synkkiä asioita kuten kuolema, hauta, helveti tai suru.

Eräs opiskelija yhdistikin barokin kuviot *Joulumaan* alaspäisiin asteikkoihin kysymällä analyysityössään, onko joulun laskeutumista helvettiin.

On vakavoiduttava ja todettava, että monille etenkin yksinäisille ihmisille joulun aika saattaa aidosti sellaiselta tuntua. Tällainen viesti on tuskin ollut *Joulumaan* sovittajan (Olli Heikkilä) päämääränä. Musiikillisten eleiden merkitykset muuttuvat historian ja kulttuuristen muutosten mukana. Lisäksi alaspäinen asteikko assosioituu helposti laskeutumiseen, aloilleen asettumiseen ja levolliseen tilaan pyrkimiseen – siis *Joulumaan* peräänkuuluttamaan rauhaan. Alaspäisten asteikkojen runsas käyttö läpi kappaleen esityksen viittaa siihen, että keinovaralla on haettu tietoisesti jotain määrättyä tunnelmaa. Rauhoittumisen ajatus ainakin yhdistäisi sovituksen laskevat linjat ja tekstin sisällöt.

Mainitsin edellä, kuinka Vainion tekstissä on suuri joukko joululauluissa ja ylipäätään joulutarinoissa ja -kuvastossa esiintyviä asioita aina rauhasta tähtiin, lumeen ja puuroon. Yksi joulun tunnelmaan olennaisesti liittyvä asia tekstistä kuitenkin puuttuu: kellot ja kulkuset. Kappaleen musiikki täydentää tässä suhteessa tekstiä huomattavan mielenkiintoisella tavalla, josta voi erottaa kolme ilmentymää.

Ensinnäkin soitinnuksessa ylipäätään on kuultavissa poikkeuksellisen runsas kellomaisten soitinten kirjo, paikoin suorastaan kellomatto. Mukana on ainakin ksylofoni, kellopeli, vibrafoni ja varsinaiset kellot. Musiikki ikään kuin kietoo laulun tekstin kaikenkattavaan kellomaisten, kulkusmaisten ja tiukumaisten äänien vaippaan. *Joulumaan* yleinen soinnillinen ilme on kellomainen.

Toisaalta kappaleen soitinnuksessa usein esiintyvä, laskeva duuriasteikko on kello- ja kulkusmainen paitsi instrumentaatioltaan (kuulonvaraisesti analysoiden se soitetaan kappaleen alussa ensin kellopelillä, sitten ksylofonilla) myös musiikilliselta assosiaatiovoimaltaan. Vain pari kolme sukupolvea sitten oli vielä tavallista ajella jouluisin hevoskyydillä. Rekeä tai kärryä vetävät aisat oli tällöin varustettu kilisevillä kulkusilla. Tämä joulun äänimaisema on tallentunut lukuisiin perinteisiin joululauluihin, kuten *Kilisee, kilisee, kulkunen, Kulkuset tai Kello löi jo viisi*, jossa ”aisakello helkkää, loistaa tähdet, kuu”. Eipä perinne ole tänäänkään täysin katkennut, vaikkakin harvinaistunut. *Joulumaan* alun laskeva tiukuasteikko on kuin ohi ajava, kulkusin varustettu hevosreki.

Asteikon laskeva linja ei olisi tässä tulkinnassa vain rauhan (helvetistä puhumattakaan) merkki, vaan musiikillinen kuvaus liikkeestä ja siitä johtuvasta ohittavan äänen taajuudessa koetusta muutoksista, ns. doppler-ilmiöstä. Doppler-ilmiö tarkoittaa sitä, että loitonevan äänilähteen tuottaman äänen koetaan laskevan taajuudeltaan. Asteikon alaspäisyys on siis jouluperinteestä tutun liikkumismuodon kuvaus ja samalla sanaton silmänisku suurelle joulu- lauluperinteelle ja niiden kulkus- ja kelloaiheille.

Kolmanneksi voidaan esittää, että kellomaisuus on sisäänrakennettu jopa

Joulumaan melodiaan. Kun säkeistön melodiasta erottaa sen yleistä hahmoa määräävät sävelet, saadaan pelkistettyksi esille sävellinja, joka voisi olla aivan hyvin jonkin kirkon kellomelodia (ks. nuottiesimerkki 2).



Lopuksi

Voiko tämän tiiviin *Joulumaa*-kappaleen analyysin avulla löytää selitystä sille, miksi kappaleesta on tullut niin suosittu ja erottamaton osa eri sukupolvia edustavien ihmisten joulunviettoa? Tyhjentävää vastausta en voi enkä halua antaa, mutta kappaleen sovituksen sisällöllisesti joulumaiset assosiaatiot, sen melodisten aineisten piilevät merkitykset, sen kokonaisrakenteen kyky yhdistää varsin taitavasti erilaisia muotoperiaatteita sekä tekstin runsaat merkityskerrostumat muodostavat kokonaisuuden, joka on (kliseemäistä ilmausta pahoitellen) enemmän kuin osiensa summa.



Nuottiesimerkki 2. *Joulumaan* melodiasta pelkistetty ”kellomelodia”.

Raportti: Bach-museo Leipzigissa

Raimo Sinnemäki

Leipzigin Höfe am Brühl -kauppakeskuksen seinässä on laatta. Se kertoo paikalla sijainneen Richard Wagnerin synnyinkodin, joka purettiin vuonna 1886, kolme vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen. Laatan vierisessä salaattibaarissa annokset maksavat 12–18 euroa. Paikalta kävelee noin kymmenessä minuutissa Tuomaan kirkolle, jonka kanttorina Johann Sebastian Bach toimi vuodesta 1723 kuolemaansa vuonna 1750 saakka.

Kirkon ympäristössä on Bachin patsaan lisäksi Felix Mendelssohnin patsas. Mendelssohnilla oli suuri rooli Bachin ”uudelleenlöytämisessä” vajaat sata vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen. Kirkon sisältä löytyy hauta, jossa se, mitä säveltäjänerosta on fyysisesti jäljellä, on levännyt toisesta maailmasodasta asti. On myös väitetty, että jäänteet ovat jonkun toisen.

Marraskuun pakkasilla turistit ihailevat kirkon kattorakennetta pipot päässään.

Kirkon vierestä löytyy Leipzigin Bach-museo. Se on perustettu 40 vuotta sitten taloon, jossa 1700-luvulla asui Bachin ystäväperhe. Bachin oma Leipzigin-aikainen kotitalo purettiin vuonna 1902. Se oli Thomasschulen vanha rakennus ja sijaitsi torilla kirkon ja nykyisen museotalon välillä. Perinteikkäämpi Bach-museo Eisenachissa pitää esillä Bachin ulko-ovea Thomasschulesta. Eisenachin museo perustettiin 1907 taloon, jonka ajateltiin olleen Bachin synnyinkoti. Tämä luulo paljastui myöhemmin vääräksi.

Leipzigin museo tarjoaa kiinnostavia näkökulmia Bachin toimintaan kaupungissa. Se valottaa yli kymmenpäisen perheen arkea ja Bachin työtä sekä musiikkiin että käytännön asioihin liittyen. Täällä protestantismin kehossa osataan myös aina painottaa ahkeruutta: kuinka monta kertaa yhdessä näyttelyssä voidaankaan esittää arvioita siitä, millä tahdilla joku on tehnyt työtä!

Lisäksi museo esittelee kursorisesti ajan kulttuuri-ilmapiiiriä. Interaktiivisempien huoneiden vastapainoksi informatiivisemmat huoneet on ahdettu hyvin täyteen kiinnostavaa tietoa. Vaihtelu tuo miellyttävää rytmiä ja takaa viihtyvyyden monenikäiselle kävijälle. Valitettavasti kuunteluhuone on käyntini aikaan pois käytöstä.

Lumoavien yksittäisistä esineistä on Elias Gottlob Haußmannin muotokuva Bachista. Haußmann maalasi kaksi vuotta myöhemmin kopion omasta taulustaan, jonka mallina Bach oli istunut vuonna 1746. Kopio on Bach-museossa esillä. Taulusta, kuten monesta muustakin Bachiin liittyvästä, on kuitenkin tarjolla runsaasti erilaisia näkemyksiä.



Museon taulu on taiten ennallistettu tai vain säilynyt hyvin. Se antaa säveltäjästä paljon elävämman kuvan kuin toisaalla Leipzigissa esillä oleva, oletettavasti aikaisempi maalaus, jossa kasvojen piirteet ovat laimentuneet ja värit kärsineet huonon restaurointien tuloksena.

Museon yhteydessä toimii arkisto, jonka ansiosta näyttelyvieras saa katsaukset Bachin musiikin vastaanottoon ja hänen kuolemansa jälkeisiin tulkintoihin. Näyttely raottaa myös kiinnostavalla tavalla kriittisen nuottieditoiden maailmaa. Jäin kaipaamaan pientä katsausta esitystraditioon: ilman musikoita meillä olisi vain papereita arkistoissa.

Lisäyksenä alussa mainittuihin kohteisiin on musiikinystävälle tarjolla Leipzigissa myös iso soitinmuseo ja Mendelssohnin sekä Clara ja Robert Schumannin kotimuseot.

Sibelius on the Scene

VII kansainvälinen Sibelius-kongressi Hämeenlinnassa 7.–
10.9.2025

Sasha Mäkilä

Jean Sibeliuksen musiikki ja elämäntyö ovat niin keskeisiä suomalaiselle musiikintutkimukselle, että niihin palaaminen tuntuu joka kerta hieman siltä kuin saapuisi vanhaan tuttuun kaupunkiin – aina löytyy uusia kortteleita ja sivukujia, joita ei ole aiemmin huomannut. Hämeenlinnassa järjestetty seitsemäs kansainvälinen Sibelius-kongressi jatkoi tätä perinnettä: pienehkö mutta asiantunteva tutkijajoukko kokoontui Aulangon maisemiin pohtimaan ennen kaikkea Sibeliuksen näyttämömusiikkia, mutta myös monia muita hänen tuotantonsa ulottuvuuksia.

Sibelius-kongressien sarja alkoi 1990-luvun lopulla, ja niitä on järjestetty eri puolilla Eurooppaa yhteistyössä Sibeliuksen perheen, Sibeliusseurojen, tutkijafoorumien ja *Jean Sibelius Works* -julkaisuprojektin kanssa. Tämänkertaisen kongressin valmistelutoimikunnassa oli mukana niin tutkijoita kuin esiintyviä taiteilijoita. Yhteistyötahoina toimivat Hämeenlinnan kaupunki, paikallinen Sibelius-seura, Sibeliuksen perikunta sekä *JSW*-projekti.

Kyseessä oli ensimmäinen Sibelius-kongressi kymmeneen vuoteen. Edellinen oli vuonna 2015, ja pandemia venytti väliä entisestään. Järjestäjiltä vaadittiin sitkeyttä, jotta tapahtuma saatiin nyt vihdoinkin toteutettua. Teemallinen painotus – näyttämömusiikki – oli uutta ja avasi tutkimukselle yhtenäisen kehyksen, vaikka esitelmien kirjo oli lopulta hyvin monipuolinen.

Jo Hämeenlinnan valinta pitopaikaksi loi kongressille oman tunnelmansa. Sibeliuksen syntymäkaupungissa järjestetty tapahtuma oli kaukana suurkaupunkien keskuksista, mikä luultavasti vähensi

yleisömäärää, mutta korosti intiimiyyttä: esitelmöitsijät kuuntelivat toistensa esityksiä, keskustelu polveili luontevasti, ja tunnelma oli poikkeuksellisen lämmihenkinen. Ensikertalaisena tunsin itseni heti tervetulleeksi.

Maanantai 8.9.2025 – Säätiloja, näyttämömusiikkia ja kaukaisia kuvitelmia

Maanantaina kongressin virallisen osuuden avasivat Hämeenlinnan kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Jari Koskinen sekä Sibeliuksen perheen edustaja, joka kiitti ohjelman laajuutta, näkökulmien moninaisuutta ja nuorten tutkijoiden mukanaoloa.¹ Järjestelytoimikunnan puheenjohtaja Timo Virtanen puolestaan muistutti, että kymmenen vuoden tauko kongressien välillä on poikkeuksellisen pitkä, ja nyt kun Sibeliuksen syntymästä on kulunut 160 vuotta, oli luontevaa koota tutkijat vielä kerran samaan tilaan. Hän mainitsi myös leikkisästi kongressin järjestysnumerosta: ”Sibeliaanit tietävät, miten kohtalokas numero seitsemän on.”

Kongressin tieteellinen anti avautui Daniel Grimleyn keynote-luennolla ”Meteorological Sibelius”. Luento oli perusteellinen katsaus siihen, miten Sibelius reagoi säätiloihin sävellysprosessinsa aikana ja miten sääkuvasto heijastuu hänen musiikkiinsa. Grimley paneutui luennossaan kolmeen osa-alueeseen,

¹ Kongressi sai varaslähdön jo sunnuntaina 7.9. järjestetyllä illallisella, jolle en valitettavasti ehtinyt mukaan.

joista ensimmäinen oli Sibeliuksen sääpäiväkirjat ja merkinnät luonnossa liikkumisesta. Sibelius kirjasi ylös lumen, sateen, valon, lintujen laulun ja säävaihtelujen vaikutuksen työpäiväänsä: hyvä sää usein edisti säveltämistä, huono hidasti. Toinen luennon painopiste oli laulu *Höstkväll* (op. 38/1), jossa Viktor Rydbergin tekstiin sisältyvä luontokuva nivoutuu sävelkieleen. Grimley kuvasi laulun sointurakennetta, kadensseja ja intervaleja ja veti laulun tekstistä yhteyksiä ekokritiikkiin. Luento päättyi laajempaan pohdintaan Sibeliuksen luontokuvauksista, ja tässä yhteydessä Grimley viittasi Turnerin ja Munchin taiteeseen sekä tulivuori Krakataun vuoden 1883 purkauksen jälkeiseen valoon ja kytki mukaan myös Helsingin magnetologisen ja meteorologisen instituutin havainnot, jotka olivat Sibeliukselle tuttuja.

Veijo Murtomäen esitelmästä ”The Maiden in the Tower as Sibelius’s attempt to create a Wagnerian opera” ei saatu elävää esitystä, sillä Murtomäki ei saapunut paikalle, mutta Kai Lindberg ystävällisesti luki hänen tekstinsä. Murtomäen mukaan *Neito tornissa* on todellinen mestariluomus, johon Sibelius tiivistää vuosikymmenten oopperakokemuksensa Wagner-vaikutteita myöten, mutta oman sävelkielensä ehdoilla.

Janne Kivistön esitelmä ”Musical depiction of historical scenes in Sibelius’s Music for the Press Celebration Days” syvenyi *Sanomalehdistön päivien musiikkiin*, joka oli aikanaan poikkeuksellisen laaja historiallisten kohtausten kokonaisuus: mukana oli 150 esittäjää, uutta Sibeliusta ja kuusi näyttävää tableau-jaksoa muinaisilta ajoilta. Kivistö tarkasteli erityisesti kahta kohtausta, pakanallisten suomalaisten kastamista ja Juhana-herttuan hovia, ja havainnollisti musiikin rakennetta levytyksistä soiteuin esimerkein. Kastamista kuvaavassa jaksossa Sibelius tukeutuu arkaaisen kirkkomusiikin kaavoihin: unisonolaulua, kelloilyöntejä ja melodiikkaa, joka viittaa rituaalin uhkaavuuteen. Juhana-herttuan hovikohtaus puolestaan avautuu

kosmopoliittina renessanssikuvauksena, jossa soi sekä menuetti että, yllättävää kyllä, espanjalaisperäinen bolero – mahdollisesti korostamassa Turun hovin eurooppalaisuutta. Esitelmä päättyi Katilan aikalaiskritiikkiin. Keskustelussa pohdittiin, perustuiko Sibeliuksen musiikki suoraan Ekmanin freskoihin ja kuinka täsmällisesti säveltäjä tukeutui historiallisiin tanssityyleihin: esimerkiksi menuettia ei voi pitää varsinaisena pastissina, vaikka se toimii dramaturgisena signaalina.

Sarah Moynihan tarkasteli esitelmässään ”Lemminkäinen’s swansong: Reappraising a Sibelian runovariation form” Sibeliuksen *Tuonelan joutsenta* ehdottaen teokselle uutta ”runovariaatiomuotoa”, jossa rakenne jakautuu johdantoon, viiteen pääosaan ja epilogiin. Hän liitti analyysiin viittauksia mm. Wagnerin *Lohengrinin* alkusoittoon, sekä tekstuuri- ja harmoniahavaintoja. Schenker-tyyppiset kaaviot ja käytetty terminologia vaikeuttivat kokonaisuuden seuraamista, ja *Kalevalan* tekstin käsittely jäi englanninkielisen käännöksen varaan. Myös muut teemat – kuten oletettu ilmastomuutoksen symboliikka – tuntuivat hajottavan fokusta.

Lasse Lehtosen esitelmä ”On an imaginary stage between East and West: Sibelius and the fantasy of national sameness in interwar Japan” käsittelee sitä, miten Sibelius näyttäytyi sotien välisen ajan Japanille kulttuurisena, jopa ”etnisenä” vastinparina, jonka musiikki koettiin japanilaisille yllättävän läheiseksi. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Japanissa vallitsi vahva länsimaistumisen aalto, mutta samaan aikaan militarisoituminen syveni. Lehtonen painotti, että kumpikaan ilmiö ei yksin selitä maan musiikkikulttuuria 1930-luvulla. Länsimainen taidemusiikki omaksuttiin osaksi modernisaatiota, ja Sibeliuksen asema muotoutui erityiseksi: häntä pidettiin sekä universaalina mestarina että ”eksoottisena toisena”, jonka koettiin edustavan idän ja lännen välimaastoa.

Joidenkin japanilaisten kriitikoiden mielestä Sibelius oli ”turanialainen”, lähes

”mongoli”, ja siten hengeltään läheinen Japanille – näkökulma, joka nojaa aikakauden rodullistaviin diskursseihin. Lehtonen osoitti, että *Tapiolan* hidas, orgaaninen muodonmuutos tulkittiin shintolaisuuteen tai zen-estetiikkaan rinnastuvaksi suhtautumiseksi luontoon vastakohtana länsimaiselle kontrastien etsimiselle. Hänen mukaansa Sibeliuksen suosio Japanissa on pitkälti ultranationalistisen ajanjakson tuote, ja tämän historian tunnistaminen tarjoaa arvokkaan ei-länsimaisen näkökulman Sibeliuksen vastaanottoon.

Viron Musiikki- ja teatteriakatemian professori Mart Humal käsitteli esitelmässään ”Danse élégiaque and the counter-through action in the music of Scaramouche” Sibeliuksen näyttämömusiikin rakenteita. Humal jakoi kuuli-joille esitelmänsä paperiversion nuottiesimerkkeineen ja luki puheensa sanasta sanaan. Hän esitteli neo-riemannilaista Tonnetz-verkostoa – minulle ennestään vierasta analyysimenetelmää.

Seuraava esitelmäitsijä Ferruccio Tammamarko tarkasteli puheenvuorossaan ”The white music of Swanwhite” August Strindbergin näytelmään sävellettyä musiikkia ja kutsui *Svanevitia* ”oopperaksi ilman tekstiä”. Tammamarkon mukaan Strindberg ja Sibelius olivat sukulaissieluja ja Sibelius itse ”anti-wagneriaaninen” hahmo: ”Rakastan sinua” pitää kuiskata, ei huutaa... Erityisen sympaattista oli se, että Tammamarkon soiva esimerkki Julius Weismannin säveltämästä *Swanwhite*-laulusta oli hänen itsensä soittama, ja laulajana toimi ei-ammattilainen kollega. Siviilirohkeutta parhaimmillaan.

Eero Tarasti esitteli esitelmässään ”The Tempest – an essay on the late style and intertextuality of Sibelius” Vastapainolta ilmestyvää Sibeliuksen kirjaansa ja toi esiin, kuinka Erik Tawaststjernan oppituolin perijänä hänen on ollut luontevaa jatkaa Sibeliuksen tutkimusta, vaikka hänen omat kiinnostuksen kohteensa – erityisesti semiotiikka – kattavatkin hyvin laajan

alueen. Hän kuvasi työstämäänsä esitelmää ”How Sibelius became Sibelius”, joka rakentuu pianokvintetin ympärille, sekä *Myrskyä* käsittelevää esseesarjaa, joka alkoi hänen osallistuttuaan Shakespeare-konferenssiin kymmenen vuotta sitten. Tarasti tarkasteli ensin Shakespeare-sävellysten pohjoiseurooppalaista traditiota, sitten Sibeliuksen *Myrskyn* analyysia ja sen varhaista, yllättävän epäsuotuisaa reseptiota Suomessa, ja lopuksi Sibeliuksen omia pianosovituksia *Myrsky*-musiikistaan. Erityisen vaikuttavaa oli, että Tarasti soitti teoksesta musiikkinäytteitä itse paikalle tuodun sähköpianon ääressä. Hän käsitteli *Myrskyn* narratiivisia tasoja (mytologista, realistista ja groteskia) ja kiteytti teoksen fragmentaarisen estetiikan kryptiseen lauseeseen: ”fragmentin pitää olla kuin siili”. Tarastin mukaan Sibelius lähestyi oopperaa sekä *Myrskyssä* että pianokvintetossaan, muttei koskaan ylittänyt kynnystä kokonaisen oopperan kirjoittamiseen – aivan kuten Wagner puolestaan unelmoi sinfonioista, mutta sai sävelletyksi vain yhden.

Tiistai 9.9.2025 – Luonnoskirjoja, käsikirjoituksia ja kulttiteoksia

Timo Virtasen esitelmä ”Sketches for the Fifth Symphony” tarkasteli Sibeliuksen viidennen sinfonian luonnoksia, joita on poikkeuksellisen vähän verrattuna muiden sinfonioiden aineistoihin. Sibeliuksen luonnoskirja sisältää materiaalia 5., 6. ja 7. sinfoniaan sekä moniin muihin teoksiin, kuten *Tapiolaan*, ja sen suuret, käsin viivastoidut sivut ovat harvinainen dokumentti Sibeliuksen työskentelytavasta. Virtanen esitteli luonnossivuja yksityiskohtaisesti: tammi-kuulta kesäkuuhun 1915 päivätyt viidennen sinfonian aiheet kattavat 18 sivua, mutta osa päivämääristä saattaa

olla lisätty myöhemmin; samalla vihossa esiintyy myös seitsemännen sinfonian pasuunateema sekä *Tapiolan* varhaisia luonnoksia. Viidennen sinfonian ensimmäisen version neljästä osasta etenkin finaalin ”keinuteema” esiintyy sivuilla 1–3. Mukana on myös kesken-eräinen ”Goottien laulu” sekä luonnoksia mm. *Humoreskeihin*, *Autrefois’hin*, *Danse champêtre*en ja *Impromptuun*. Keskustelussa pohdittiin käsin piirrettyjen viivastojen merkitystä sekä sitä, millaista terminologiaa luonnoksiin tulisi soveltaa: riittävätkö meille Beethovenin luonnostutkimuksesta periytyvät käsitteet vai tarvitseeko Sibeliuksen tapa hahmottaa teemoja omat, täsmällisemmät määritelmänsä?

Sakari Ylivuoren esitelmä ”Non-autograph markings in the autograph manuscript of Sibelius’s *Snöfrid*” oli kiinnostava katsaus siihen, mitä kaikkea partituureihin kerrosta säveltäjän omien merkintöjen lisäksi. *Snöfrid* oli aikanaan poikkeuksellisen suosittu teos, ja Robert Kajanus otti sen ohjelmistoonsa välittömästi ensiesityksen jälkeen. Teos esitettiin lyhyessä ajassa seitsemässä kaupungissa, mikä on huomionarvoista, koska paikallisten harrastajakuorojen oli opeteltava laaja kuoro-osuus nopeasti. Ylivuori on laatinut teoksesta kriittisen edition, mutta esittelyn keskiöön nousi uusi lähde John Englundin kokoelmasta: valokuvaamalla tehty kopio, joka on otettu ennen kuin osa nykyisin Kansalliskirjastossa olevista ei-autografisista merkinnöistä lisättiin partituuriin. Lähde osoitti, että esimerkiksi kapellimestarin merkinnät ovat selvästi myöhempää perua, eivätkä liity teoksen varhaisiin esityksiin, kuten aiemmin oli tulkittu.

Ylivuori esitteli partituurin merkintöjen kerrostuneisuutta. *Snöfridin* käsikirjoituksessa eri kerroksia on useita: kapellimestarin merkinnät ja selvennykset, kuten fraasien pituuksien merkinnät, harjoitusnumeroiden väliin lisätyt tahtinumerot orkesteriäänten kopiointia varten, dynamiikkakorjaukset,

suomenkielinen käännös sekä kolme erilaista asemointisuunnitelmaa myöhempiä puhtaaksikirjoituksia varten. Nämä asemointisuunnitelmat viittaavat jopa kadonneisiin nuottimateriaaleihin, niin sanottuihin ”välipartituureihin”. Keskustelussa nousi esiin muitakin esimerkkejä kopistien virheistä ja valokuvamateriaalin roolista: esimerkiksi *Sydämeni laulun* diminuendot ovat kadonneet sivunkäännön kohdalla, ja Edelfeltin muistotilaisuuden kuoro lauloi valokuvatuista nuoteista, koska nopea kopiointi oli tuohon aikaan muuten mahdotonta.

Pekka Helasvuon esitelmä ”Andante festivo – from background music to a cult piece” tarkasteli *Andante festivon* muuntumista vaatimattomasta taustamusiikista kulttiteokseksi ja korosti sen ainutlaatuista asemaa Sibeliuksen tuotannossa: kyseessä on ainoa teos, josta on säilynyt säveltäjän itsensä johtama äänite. Alun perin jousikvartetoksi sävelletty kappale kävi läpi monivaiheisen prosessin matkalla orkesteriversioksi jousille ja patarummuille, ja sen esitystraditioihin liittyy runsaasti epäluotettavia muistoja ja virheellisiä versioita – aina Westerlundin painoksen alttoviulun ja sellon virheistä myöhempiin, yhä toistettuihin väärinkäsityksiin. Helasvuo osoitti konkreettisin esimerkein, kuinka kopistit ja kaivertajat ovat muuttaneet artikulaatioita, dynamiikkoja ja nuottiarvoja. Hän vertasi harjoitusäänitteitä muistelmiin ja totesi, että nämä vastaavat toisiaan huonosti: harjoituksessa Sibelius naputtaa nuottitelineeseen, antaa ohjeita ja demonstroii mm. alun *forten* ja pedaaliasuuden jousenvetojen pituutta, mutta monet muut värikkäät anekdootit ovat ilmeisesti myöhempää legendaa. Helasvuo käsitteli myös tempojen historiallista muutosta ja teoksen nousua ikoniseen asemaan – se on nykyisin sekä ammattietä harrastajaorkestereiden ohjelmiston vakiokappale.

Luigi Verdin keynote-esitelmä ”Sibelius’s music in the movies” esitelti Sibeliuksen musiikin laajaa ja

monipuolista käyttöä elokuvissa, joita on kertynyt vuosisadan mittaan sa-doittain – *Finlandia* noin 50:ssä, *Valse triste* vähintään 30:ssä, ja *Tuonelan joutsen* sekä muut teokset lukuisissa muissa. Täydellistä luetteloa ei voida koskaan tehdä, sillä Sibeliusta ei elokuvissa aina mainita ja löytöjen taustalla on usein puhdas sattuma. Verdi eteni kronologisesti 1920-luvulta alkaen: jo *The Jazz Singer* (1927) käytti *Pelléas et Mélisande* -musiikkia luvatta, mistä Adolf Paul raportoi Sibeliukselle, ja 1930-luvulla *Valse triste* vakiintui monien elokuvien tunnelmatehosteeksi – viettelykohtausten musiikiksi (*Der weise Teufel*, 1930), romanttisiin hetkiin (*Death Takes a Holiday*, 1934) ja koko tarinan kantavaksi sävelkuluksi italialaisessa elokuvassa *Näkymättömät kahleet* (1942). Myöhemmin teos esiintyi mitä erilaisimmissa yhteyksissä psykedeelisestä *Salome*-filmistä (1972) animaatioon *Allegro non troppo* (1976) ja viime vuosien tunnetumpiin elokuviin, kuten *Grace of Monaco* (2014), jossa *Valse triste* soi kahdesti.

Verdi totesi, että tapa käyttää teosta on pysynyt hämmästyttävän samana-laisena yli viiden vuosikymmenen ajan. *Finlandia* puolestaan symboloi täysin toisenlaista tunnelmaa: se soi *Tuntemattomassa sotilaassa* (1955), ironisesti italialaisessa *La polizia ringrazia* -elokuvassa (1972), parodisesti *Arvottomissa* (1982)², eroottisena kulminaationa komediassa *Finders Keepers Lovers Weepers* (1968) sekä toimintaelokuvien massiivisena ”johtoaiheena” (mm. *Die Hard 2*, *Hudson Hawk*). Lisäksi Verdi mainitsi viulukonsertton käytön vakoojatarinassa (*The Fourth Protocol*, 1987), sarjassa *Mozart in the Jungle* sekä *Il divossa* (2008), jossa viulukonsertton finaali kuvittaa Italian parlamentin kaaosta ja toinen sinfonia soi mafiakohtauksessa. Keskustelussa todettiin, että vain

kaikkein ikonisimpia sävellyksiä voidaan elokuvissa muokata, parodioida ja jopa katkoa niin, että katsoja silti tunnistaa ne välittömästi.

Pitkän luentopäivän päätteeksi kongressiväki sai bussikyydin Hämeenlinnan kaupungintalolle, jossa alkoi kongressin yleisölle avoin osuus. Juhani Koiviston dramaturgia *Var det en dröm?*, jonka tekstissä yhdistyvät hänen oma fantasiansa ja Aino Sibeliuksen kirjoitukset, esitettiin Emma Mustaniemen (laulu ja puhe) ja Tatu Eskelisen (piano) tulkitsemana. Kokonaisuus oli poikkeuksellisen hyvin kirjoitettu, näytelty ja laulettu: esitys sijoittui Ainolaan heti Jean Sibeliuksen kuoleman jälkeen, kun Aino palaa muistoissaan vaikeisiin ja onnellisiin hetkiin yhteisen elämän varrelta. Täysi sali seurasi esitystä lähes henkeään pidättäen, ja Timo Virtanen totesikin, ettei ehkä ollut ainoa, joka ”sai jotain silmäänsä” sen aikana. Emma Mustaniemi osoittautui hienoksi sopraanoksi, ja Tatu Eskelinen teki vaikutuksen erinomaisena liedpianistina.

Juhani Koivisto esitteli esitelmässään ”On the translation of Sibelius’s Hämeenlinna letters” Sibeliuksen Hämeenlinnassa säilytettäviä kirjeitä ja niiden käännös- ja editointiongelmia. Hänen lähtökohtanaan oli sattumalta löytynyt 15-vuotiaan Jean Sibeliuksen kirja, jossa tämä ilmaisi palavaa haluaan tulla viulistiksi. Kirje kuuluu yli 70 kirjeen kokonaisuuteen, jonka Sibeliuksen perhe lahjoitti Hämeenlinnan kaupungille ja joka julkaistiin aikanaan ruotsinkielisenä, sittemmin loppuunmyytynä laitoksensa. Koivisto totesi odottaneensa pitkään, että joku kääntäisi kirjeet suomeksi, mutta kun kukaan ei tarttunut tehtävään, hän päätti tehdä sen itse. Työ osoittautui vaativaksi: vanhojen kirjeiden käsiala on paikoin vaikeasti tulkittavaa, sanoja on täytynyt päätellä kontekstista ja kirjeiden aiempiin julkaisuihin on jäänyt teksti-virheitä, puuttuvia alleviivauksia, vääriä kursivointeja, puuttuvia mittayksiköitä ja

2 Ks. Synkooppi 4/2024 Matti Sunell ”Arvottomien musiikki”

jopa virheellisiä päiväyksiä. Myös venäjänkieliset kohdat ja Sibeliuksen itsensä väärin kirjoittamat nimet vaativat tarkkaa uudelleeneditointia.

Koivisto kävi läpi kolme esimerkkikirjettä, joissa korjaukset ovat olleet erityisen olennaisia. Ensimmäinen on kirje sisarelle, jossa nuori Sibelius puhuu ensi kertaa säveltämisestä tulevana ammattinaan ja viittaa J. C. Loben teoriakirjaan – teokseen, jota ei edes ollut hänen koulunsa kirjastossa ja joka ilmeisesti hankittiin ulkopuolelta. Toinen kirje käsittelee viulun lainaamista vuonna 1882. Kolmas, sedälle osoitettu kirje kiittää sanomalehtiartikkelista ja pohtii intervallien värähtelyjä viitaten amerikkalaiseen ”keksintöön”, jolla värähtelyistä olisi tarkoitus tuottaa energiaa. Koiviston mukaan juuri tällaiset yksityiskohdat tekevät kirjeistä korvaamattoman lähteen Sibeliuksen ajattelulle ja varhaiselle kehitykselle.

Hannu Naukkarisen esitys ”Sibelius’s Health Issues” oli luonteeltaan harrastelijamainen, lähinnä populaarin elämäkerrallisen kirjallisuuden kooste ilman tieteellisiä viitteitä tai musiikillista analyysia. Hän kävi läpi Sibeliuksen alkoholinkäytön, masennus- ja ahdistusoireet, hypokondrian, kurkkukasvaimen ja käsien vapinan sekä näiden väitettyjä vaikutuksia elämänkulkuun ja musiikkiin, mutta esitys jäi spekulatiiviseksi. Sitä vaivasi myös vanhanaikainen apologismi: ajatus siitä, että taiteilija ”tarvitsee” alkoholia voidakseen rentoutua tai inspiroitua.

Keskiviikko 10.9.2025

– *Myrsky*, *Tapiola* ja näyttämömusiikin helmiä

Anna Pulkkinen esitelmä ”Il tempo largo and Ariel in disguise: a transformational view” tarkasteli *Myrskyn* ”Tammipuu”-jaksoa sävellajin ja sointurakenteen näkökulmasta ja osoitti, kuinka Sibelius

rakentaa Arielin ylliluonnollista hahmoa instrumentaation (huilu, harppu, viulut) ja harmonian kautta. Vaikka teoksessa on sävellajimerkintä, Pulkkinen mukaan varsinaista sävellajia ei synny, sillä perusmuotoiset kolmisoinnut puuttuvat kokonaan ja tekstuuri rakentuu ainoastaan nelisoinnuista, joita hän tulkitsee oktonisina setteinä. Selkeät diat ja musiikkiesimerkit tukivat analyysia, ja lopuksi Pulkkis viittasi Sibeliuksen omin merkinöin varustetun Shakespearen *Myrskyn* ruotsinkieliseen laitokseen: hänen mukaansa ylliluonnollinen Ariel-hahmo on innoittanut Sibeliusta kokeilemaan jopa *Tristan*-tyyppistä jännitteisyyttä.

Olli Väisälän esitelmä ”The natural⁴ and the sharp⁴ in the Finale of the Fourth Symphony” tarkasteli Sibeliuksen neljännen sinfonian finaalia Schenkerin teorian kautta ja esitti, että Sibelius oli viimeisiä säveltäjiä, joiden tyyli noudatti Schenkerin ihanteita. Humoristiseen tapaansa Väisälä nimesi finaalin keskeisen motiivin ”kippis-motiiviksi” ja päätöksen hyppäävät eleet ”saltomortaleiksi”, ja havainnollisti analyysiaan runsailla nuottiesimerkeillä sekä omalla Schenker-kaaviollaan.

Charris Efthimioun esitelmä ”On the compositional strategies in the field of instrumentation in J. Sibelius’s *Tempest* and *Tapiola*” esitteli *Myrskyn* ja *Tapiolan* instrumentaatiostrategioita poikkeuksellisen selkeästi ja ammattitaitoisesti. Sibelius välttää tietoisesti saman sointiväriä toistoa ja kehittää jatkuvasti uusia yhdistelmiä, mikä näkyy erityisesti pitkissä kehittelyjaksoissa. Efthimiou havainnollisti analyysiaan graafeilla, jotka kuvasivat uusien instrumentaatiokombinaatioiden nousua ja paluuta aiempiin tekstuureihin. Hän vertasi Sibeliuksen tekniikkaa myös Wagneriin ja osoitti, miten valtavan datamäärän hallinta vaatii tutkijalta järjestelmällisiä menetelmiä, jotta väitteet on mahdollista perustella vakuuttavasti.

Ron Weidbergin esitelmä ”Analyzing *Tapiola*” tarkasteli *Tapiolan* alkua spektrianalyysin avulla ja osoitti, kuinka

moderni analyysimenetelmä voi valaista myös perinteisen orkesterimusiikin rakenteita. Hän havainnollisti jousiston ”seisovan aallon” kaltaista liikettä, jossa divisit luovat vastakkaisia värähtelyjä, ja vertasi sointimassojen kehitystä Wagnerin metsämotiiveihin ja *Reininkullan* äänimaisemaan. Lopuksi hän rinnasti *Tapiolan* D-duurijakson wagneriaaniseen muotorakenteeseen.

Tuomas Hannikaisen esitelmä ”Sibelius’s works for the stage: performances and rediscoveries” esitteli videokoosteita Sibeliuksen näyttämömusiikin rekonstruktioista. Hannikainen aloitti soittamalla itse äänimaljoilla Kallion kirkon kellonsoiton luonnoksen ja siirtyi sitten *Neito tornissa* -teokseen, jonka Sibelius esitti vain muutaman kerran ja jonka Jussi Jalas toi uudelleen esiin vasta 1981. Hannikaisen mukaan teos ei ole ooppera, vaan ”dramatisoitu balladi”, lajityyppi, jota ei enää tunneta. Sen partituuri sisältää päällekkäisiä versioita, hyppyjä ja leikkauksia, jotka ovat aiheuttaneet esitystraditiossa virheitä: lyhyt alkusoitto päättyy kirjaimellisesti ”ilmaan”. Hannikainen soitti otteita omista rekonstruktioistaan ja sovituksistaan – muun muassa *Kuoleman, Belsassarin pitojen, Karelia-sarjan* ja *Myrskyn* musiikista sekä jousiorkesterisovituksen *Trånaden*-melodraamasta. Esityksen sävy oli enemmän muusikon kokemukseen kuin tieteelliseen argumentointiin nojaava, mikä sopi konferenssin luonteeseen.

Helena Tyrväisen esitelmä ”Sibelius on the Parisian Dance Stage: a Footnote to the Northern Contribution to the Metropolis of Ballet” tarkasteli Sibeliuksen asemaa Pariisin tanssinäyttämöillä ja osoitti, kuinka epätasaisesti hänen musiikkinsa otettiin siellä vastaan. Vuoden 1900 maailmannäyttely oli suomalaiselle musiikki-propagandalle suuri menestys, mutta myöhemmät yritykset eivät aina kantaneet: *Scaramouchen* esitys tanskalaisen voimin vuonna 1927 jäi kauas toivotusta huomiosta, eikä Djagilev

lopulta toteuttanut Sibeliuksen toivomaa tuotantoa. Sen sijaan *Valse triste* nousi yllättäväksi balettiuosikiksi, ja sitä koreografioitiin kymmeniä kertoja: Maggie Gripenberg Helsingissä, Olga Preobrajenska ja erityisesti Anna Pavlova Pariisissa olivat teoksen merkittäviä tulkitsijoita, ja Pavlovan Trocaderon illoissa vuonna 1921 *Valse triste* näyttää olleen ohjelmassa joka kerta. Tyrväinen esitteli myös Ella Ilbakin modernistisen, ”uuskreikkalaiseksi” kuvatun tulkinan sekä Boris Kniaeffin koreografian, jonka lähtökohtana oli Verlaineen runo *Obsession*. Pariisin balettimusiikin maku muuttui Ballets Russesin jälkeen konservatiivisemmaksi, mutta tätä ei pidetty *Valse tristen* heikkoutena – pikemminkin teoksen jatkuva suosio vaikutti pitkällä aikavälillä Sibeliuksen sitkeästi elävään kitsch-maineeseen.

Johanna Talasniemen esitelmä ”Rebuilding a career and a nation?: Songs from Sibelius’s incidental music in Aulikki Rautawaara’s repertoire” tarkasteli sopraano Aulikki Rautawaaran sodanjälkeistä uraa ja sitä, miten Sibeliuksen näyttämömusiikki auttoi häntä rakentamaan uutta suuntaa vaikeiden vuosien jälkeen. Rautawaara oli noussut 1930-luvulla maineeseen Mozart-laulajana, mutta sota keskeytti hänen oopperauransa. Sibeliuksen 80-vuotisjuhlakonsertit joulukuussa 1945 muodostivat hänelle uuden alun: Rautawaara lisäsi Sibeliuksen teoksia ohjelmistonsa, ja Jussi Jalas tuki häntä niin pianistin kuin kapellimestarin roolissa. Kolme laajaa Sibelius-konserttia myytiin miltei loppuun, ja vuonna 1946 ohjelmisto vietiin myös Ruotsiin. Rautawaaran ura kuitenkin notkahti, kun hänen esiintymisiään peruttiin *Juutalaisen tytön laulun* (*Den judiska flickans sång*) aiheuttaman kielteisen julkisuuden vuoksi, ja myöhemmin hänen konserttinsa miehitetystä Norjassa herättivät voimakasta vastustusta. Vasta Sibeliuksen suosituskirje ja sitkeä työ palauttivat hänet vähitellen johtavan Sibelius-tulkitsijan asemaan. Keskustelussa nousi esiin Rautawaaran

julkinen puolustautuminen norjalais-kritiikiltä sekä huhut yleisöstä, joka oli kääntänyt hänelle selkänsä – karu muistutus taiteilijaelämän poliittisista riskeistä sodanjälkeisessä Euroopassa.

Viimeinen kuulemani esitelmä oli Thomas Wozonigin ”Performing for the Record: Herbert von Karajan’s recording of *Pélleas and Mélisande*”, joka tarkasteli Herbert von Karajanin yllättävän vahvaa suhdetta Sibeliukseen ja sitä, miten tämä näkyy erityisesti *Pélleas et Mélisande* -levytyksessä. Wozonig esitti taulukon Karajanin Sibeliuksen-levytyksestä sekä kaikista muista kaupallisista *Pélleas et Mélisande* -levytyksistä vuoteen 2000 saakka. Analyysissa Karajanin tempoista nousi yksi selvä poikkeus: sarjan ensimmäinen osa on huomattavasti hitaampi kuin Sibeliuksen metronomimerkintä tai levytysten yleinen keskiarvo, kun taas muut osat asettuvat tavanomaiseen vaihteluväliin.

laajuuden. Ehkäpä Synkooppi ry voisi järjestää opintomatkan Berliinin Sibeliuskongressiin vuonna 2030?

Kongressin jälkitunnelmia

Kongressi oli ehdottomasti käynnin arvoinen. Ensimmäisen päivän vahva analyttinen ja musiikinteoreettinen painotus yllätti aluksi, mutta kokonaisuus osoittautui lopulta monipuoliseksi: Sibeliusta lähestyttiin hyvin erilaisista näkökulmista, jotka tarjoavat välineitä myös muiden säveltäjien tutkimukseen. Asiantuntemus salissa oli huomattavaa, ja Sibeliuksen tuotannon syvälinen tuntemus näkyi niin esitelmissä kuin yksityiskohtaisissa kysymyksissä ja kommentteissa.

Yksi asia jäi silti mietityttämään: miksi suomalaiset musiikkitieteen opiskelijat eivät olleet paikalla? Matka esimerkiksi Helsingistä Hämeenlinnaan ei ole pitkä, ja ainejärjestöjen olisi ollut helppoa järjestää yhden päivän retki. Sibeliustutkimus on suomalaisen musiikkitieteen kivijalka, ja olisi suotavaa, että opiskelijat saisivat edes kerran opintojen aikana kokea tämän tutkimuskentän

Vironkadun kummitus

Aleksi V. Kummitus

Vironkadun vintillä tuoksuu tänä aamuna riisipuuro. Höyry kiemurtelee pitkin kattoa kuin gregoriaaninen *cantus firmus*, ja kanelin tuoksu sekoittuu pölyyn ja vintin kylmyyteen. Minä, päätön kummitusparka, istun yksin kynttilänvalossa ja sekoitan puurooni suolaa sokerin sijasta. Joulun tulossa, ja minä muistelen menneitä – vuosia, jolloin *Synkoopin* sivuilla oli lämpöä ja huumoria, vaikka pakkahan paukkui ulkona.

Mutta eipä minulla ole aikaa tunteilulle! Nyt on siirryttävä jälleen arkisempaan tutkimustyöhön: tällä kertaa puurolautaseni voisisilmästä heijastuvat emeritapäätöimittaja Susann Isohannin (nyk. Vainisalo) kasvot.

Päätöimittaja emerita Susann Isohanni

Yliopisto-opintonsa 80-luvun puolella aloittanut Susann Isohanni valmistui musiikkitieteestä vuonna 1999 pro gradu -työllään *Stabat mater dolorosa: Pergolesin näkemys roomalaiskatolisesta sekvenssistä*, mutta oli jo opiskeluaikanaan työllistynyt Sibelius-Akatemiassa erilaisiin hallinnollisiin tehtäviin jatkaen samaa polkua Teatterikorkeakouluun ja myöhemmin Taideyliopistoon.

Vuoden tauon jälkeen – harmillisesti tauko osui Sibeliuksen 125. juhlavuoteen 1990, kun olisi ollut runsaasti musiikkitapahtumia ja Sibelius-aiheita kirjoitettavaksi – *Synkooppi* heräsi Ruususen unestaan Isohannin johdolla. Ensimmäinen lehti, *Synkooppi* op. 35 (1/91), oli jo todella laadukas ja täynnä hyvin kirjoitettuja artikkeleita, huumoria ja kokeellisuutta unohtamatta. Edellisen toimituksen ennustus – vai pitäisikö sanoa kirous – *Synkoopin* muuttumisesta tavanomaiseksi ainejärjestölehdeksi ei siis toteutunutkaan!

Lehdessä oli muiden muassa uusi leikkimielinen artikkeliaivaus ”Eksaktin estetiikan laboratorio”, Erkki Lehtirannan pitkä ja ansiokas artikkeli säveltäjä Karol Szymanowskista ja Kai Lassfolkin kirjoitus musiikkitieteen studion siirtymisestä ATK-aikaan. Leena Kaunonen kirjoitti reportaasin Veijo Murtomäen väitöstilaisuudesta, jossa Murtomäki puolusti väitöskirjaansa *Sinfoninen ykseys – muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa*. Vastaväittäjänä oli musiikkitieteen apulaisprofessori Erkki Salmenhaara.

”Tämä on eksaktin estetiikan laboratorion tehtävä. Pyrimme kiteyttämään tieteen tuloksista

tavallisen musiikinkuuntelijan käyttöön joukon yksinkertaisesti tunnistettavia suureita, joiden avulla kuulija voi teoksen kuultuaan oitis sijoittaa sen oikeaan paikkaan hyvyysasteikolla. Tavoitteenamme on, että sävellykset voitaisiin jo ennen esittämistä lähettää laboratorioon mittauksia ja analyysejä varten. Tällöin huonot teokset voitaisiin jättää kokonaan esittämättä, mikä olisi yleisöä kohtaan tuiki huomaavaista.” (nimim. majuri G. Andersseon-Ulvaeus artikkelissa ”Eksaktin estetiikan laboratorio”)

SUOSITUKSIA

Laboratorio on alustavien mittausten perusteella määritellyt suositeltavat enimmäiskestot erityyppisille musiikkiteoksille. Palaamme musiikin aikakysymyksen syvällisemmin seuraavissa *Synkoopin* numeroissa.

teostyyppi	suositeltu enimmäiskesto (minuuttia)
yksinlaulu	3
laulusaja	15
kuoro	10
orkesteriteos, jossa vokaaliosuuksia	20
moniosaainen orkesterisävellys, esim. sinfonia	25
yksiosaainen orkesterisävellys	10
ooppera	60
- yksinäytöksinen	45
- useamminäytöksinen	45
moniosaainen kamarimusiikkiteos, esim. sonaatti tai kvartetto	20
soolosointiteos	10
elektroninen tai konkreettinen sävellys	5
iskelmä	3
raskas rocki	4

*Oopperan kokonaiskesto ei ole syytä rajoittaa. Pitkiä oopperoita voidaan kuunnella karaisuu- ja urheilutarjoituksessa. Tällaiset musiikin käyttötavat ovat parhailtaan erillisen tutkimuksen kohteena.

Eksaktin estetiikan laboratorio antoi ensimmäisessä tiedonannossaan mm. suositeltavat enimmäiskestot erityyppisille musiikkiteoksille.

”Yleensä suomennetuista nimistä voidaan todeta, että niiden on oltava vähintään yhtä onnistuneita kuin lähtökielisten esikuviansa – niiden on herätettävä musiikin esittäjissä tai kuulijoissa suunnilleen samoja odotuksia kuin alkukielisenkin nimen omassa kieliyhteisössään –, niiden on oltava kielellisesti moitteettomia ja käännösteknisesti virheettömiä, spontaaneja, luontevia, ajateltuja ja viimeisteltyjä ja sisällettävä alkukielen kontekstisidonnainen informaatio.” (Harri Töysä sävelteosten nimiä käännöstieteellisenä ongelmana käsittelevässä artikkelissa ”Stenka Razin ja Lumottu lapsi”)

Opuksen 36 (2/91) pääkirjoituksessa muistettiin apulaisprofessori Erkki Salmenhaaraa, joka oli hiljan täyttänyt viisikymmentä vuotta. Tätä oli musiikkitieteen laitos juhlinut asiaan kuuluvasti juhlatilaisuudella, jossa syntymäpäiväsankarin säveltämää musiikkia soittivat mm. Ilmo Ranta, Sakari Oramo, Liisa Pohjola, Mikael Helasvuo ja Jukka Savijoki.

Lehden artikkeleista monet olivat musiikkitieteen opiskelijoiden seminaaritöiden pohjalta artikkeleiksi muokattuja – erittäin hyvä käytäntö, jota *Synkooppi* saisi käyttää useamminkin! Isohanni kirjoitti Pergolesin *Stabat Materista*, Kimmo Iltanen bluesin rakenteista, Antti Pesonen musiikista ja kauhusta ja Yrjö Immonen populaarimusiikin analyysistä (yhtenä analysoitavana Kikan hitti *Sukkula Venukseen*). Mukana oli jälleen ”Eksaktin estetiikan laboratorio”,

Kari Kilpeläisen pohdintaa ensimmäisen Sibeliuskongressin pohjalta ja Kai Lassfolkin kokemuksia tietokoneohjelmoinnista.

"Kaikesta huolimatta kongressiin kokoontui tutkijoita sekä myös joitakin esittäviä taiteilijoita hieman yli 30 henkeä. Läsnä olivat melkein kaikki maailman johtavat Sibelius-tutkijat. Osanottajia oli etenkin niistä maista, joissa Sibeliuksen suosio jo pitkään on ollut vankka, eli englanninkielisestä maailmasta, Englannista, Yhdysvalloista ja Kanadasta. Mutta mikä ilahduttavinta, myös sellaiset maat, joissa Sibeliukseseen melkein näihin päiviin saakka on suhtauduttu epäilevästi tai suorastaan torjuvasti, olivat edustettuina." (Kari Kilpeläinen artikkelissa "Hieman nykyisestä ja tulevasta Sibelius-tutkimuksesta")

"Kapellimestarin puikko heilui yhä villimmin ja muusikot yltyivät pahoismaiseen menoon soittaen kuin yhdestä suusta kasvavaa, jatkuvaa, vellovaa crescendoa, vaikka äänen voimakkuus oli jo nyt niin suuri, että joitakin vuosivat korvat verta." (Antti Pesonen artikkelissa "Musiikki ja kauhu – Näkökulmia musiikin ja tunteen problematiikkaan")

Viimeisessä Isohannin päätoimittamassa *Synkoopissa*, Op. 37 (3–4/91) oli peräti kolmetoista vaihtelevan pituista juttua oopperajuhlareportaasista kolumneihin ja levyarvioihin. Hallinnon ja tutkintojen uudistaminen puhutti tuolloin paljon, kuten myös Nainen ja musiikki -teemaviikko, joka poiki kolme kirjoitusta – kaikki naisilta. Ulkoasultaan vuoden viimeinen lehti ei vastannut *Synkoopin* totuttua laadukasta linjaa – paperin laadussa oli tingitty ja yhtenäisestä taitosta luovuttu, mikä näkyi typografisina lapsuksina siellä täällä.

Lehden pääjuttua varten toimitus oli onnistunut haastattelemaan musiikkitieteen laitoksen henkilökunnasta yhdeksää henkilöä. Haastattelun olivat antaneet kanslisti Irma Vierimaa, yliassistentti Erkki Pekkilä, kirjastonhoitaja Tuula Heikkinen, tuntiopettaja Timo Laitakari, assistentti Mari Kilpeläinen, professori Eero Tarasti, vs. assistentti Seija Lappalainen, assistentti Alfonso Padilla ja apulaisprofessori Erkki Salmenhaara. Kyllä olivat ajat toiset 1990-luvun alussa, kun opettajia ja opetustarjontaa oli yllin kyllin!

"Yliopiston piirissä pysyy myös laajin kirjoitus, jossa esitellään musiikkitieteen laitoksen henkilökuntaa. Haluamme luoda inhimillisen kuvan väestämme virallisten artikkelien ja dokumenttien rinnalle. Valitettavasti tässä jutussa ei ole mukana koko henkilökuntaa, sillä aikapulan vuoksi emme saaneet kaikkia opettajia haastateltua." (Susann Isohanni *Synkoopin* Op. 37 pääkirjoituksessa)

"Ilse asiassa minua ärsytti tieto siitä, että musiikkitieteen laitoskin oli mennyt mukaan

moiseen toimintaan: täälläkin alettaisiin höyrytää naisnäkökulmasta ja naisten asemasta. [...] Nyt ensimmäisen Suomessa järjestetyn naismusiikkiseminaarin jälkeen olen yhä sitä mieltä, että kaikenlaisessa musiikillisessa toiminnassa ihmisen yksilöllinen kokonaispersoonallisuus vaikuttaa enemmän kuin sukupuolen määräämät piirteet." (Mirja Loikala artikkelissa "Minä, nainen ja musiikki")

Synkooppi-lehti 25 vuotta sitten

Synkoopin Op. 61, 4/2000 päätoimitti Hanna-Mari Hieta, ja sen teema oli musiikkitieteilijän tulevaisuudennäkymät – aihe, joka tuntuu askarruttavan opiskelijoita vuodesta toiseen ja siksi valikoituvan myös *Synkooppi*-lehden pääaiheeksi muutaman vuoden välein.

Jutut käsittelevät musiikkitieteilijöiden sijoittumista työelämään, mutta ne sivusivat myös musiikkiharrastusta, kuten bändissä tai opiskelijaorkesterissa soittamista. Lisäksi Lotta Emanuelsson käsiteli kirja-arviossaan Heinrich Neuhausin kirjaa *Pianonsoiton taide*, ja Merja Hottinen ja Juhana Hautsalo ruotivat kumpikin omista artikkeleistaan loppuvuodesta 2000 järjestettyä Sibelius-viulukilpailua, jonka voitti armenialainen Sergei Hatsatryan.

"Ammattiin ohjautumisessa tämän kaltainen ihmissuhdeverkosto on kaikki kaikessa: vuosien kuluttua huomaa, kuinka ne samat tutut soitto- tai opiskelukaverit ovatkin nyt työkavereita ja kuinka paljon helpompaa yhteistyö onkaan, kun on jo useita yhteisiä vuosia takana. Tämä kaikki johtaa siihen, että musiikkitieteilijöitä on sijoittunut erinomaisiin töihin muun muassa tiedonvälityksen piiriin sekä kulttuurihallinnon ohjaus- ja organisaatiotehtäviin." (Hanna-Mari Hieta *Synkoopin* Op. 61 pääkirjoituksessa)

"Kansainvälisyys leimaa vahvasti Suomalaisen musiikin tiedotuskeskusta, ja kielitaidon kehittämiseen onkin pitänyt [Jari] Muikun mukaan satsata. Hänen esimerkkinsä osoittaa, että kaikesta opiskelusta on jossain vaiheessa hyötyä: neljä vuotta japanin kieltä yliopistolla on ollut avuksi Japanin suunnan viennin kannalta." (Riina Kontkanen artikkelissa "Sattumusten kautta musiikkielämän näköalapaikalle")

"Tahtiosoitus on 4/4 ja yhdeksäntahtinen etumerkitön johdanto ("Niin kuin joikuen") lieenee sävellajiltaan jotain e-molliin viittaavaa toisin kuin Moderatoksi määritelty varsinaisen runo-osuus, joka on duurissa. Sanat ovat huikat: johdannossa toistellaan vain a-kirjainta ja itse runo kuuluu seuraavasti: on juhannus, on juhannus | soi laulu riemuiten, soi riemuiten | laulu valkeuden, laulu valkeuden. Ja loppuun

lisää 'aantelua'. Itse runokin lienee mystikko-Marttisen luoma.” (Jaakko Tuohiniemi artikkelissa ”Suomalaisen sana-lugun koetus ja Juhannus tunturilla, eli Vironkadun kirjaston kaksi harvinaisuutta muutamine kirjahistoriallisine hajahuomioineen, eli Miksi onkaan niin kivaa olla töissä kirjastossa”)

”Tulevaisuuteen panostavat musiikkitieteilijät ovat käyttäneet yliopiston piirissä toimivien musiikkijärjestöjen työmahdollisuudet hyväkseen. Esimerkiksi Ylioppilaskunnan Soittajien (YS) konserttien käsiohjelmia ovat laatineet muun muassa orkesterin musiikkitieteilijät – aktiivisimmat ovat tuoneet itsensä esille ja kirjoittavat tekstit ja teosesittelyt sovittuun aikatauluun mennessä.” (Satu Morri artikkelissa ”Olitko sinäkin mukana”)

Lähteet

Synkooppi Op. 35–37 (1–4/1991)

Synkooppi Op. 61 (4/2000)



Verna Häyrynen: vernan@sähköposti.com

lokakuu 25., 2025, 21:51

to: kallen@sähköposti.com

Otsikko: Haastattelupyyntö musiikkitieteen lehteen

Tervehdys Kalle Koivisto!

Olen Verna, musiikkitieteen (Huom! Valhe) opiskelija ja keikkatuottaja.

Haluaisin haastatella sinua musiikkitieteen ainejärjestölehti Synkooppiin.

Artikkeli tulisi lehteen numero 158. Tällä kertaa teemana on musiikki ja puuro, minkä vuoksi liitän loppuun aiheeseen täysin liittymättömiä kysymyksiä puurosta.

Päällimmäinen kysymykseni koskee säveltämääsi Pasilan tunnusmusiikkia sekä sen mahdollisia innoitteita ja yhteyksiä, mutta olisi tietenkin kiinnostavaa kuulla kaikenlaisia anekdootteja kappaleen säveltämisestä tai siitä kokonaisuudesta, jonka olet luonut kankaaksi Pasilan taustalle.

Taustatietoja

Olen kuunnellut viime aikoina paljon Mahavishnu Orchestran albumia The Inner Mounting Flame (1971), ja levyn ensimmäisestä kappaleesta Meeting of the Spirits minulle tulee toistuvasti mieleen televisiosarja Pasilan tunnusmusiikki. Kappaletta kuunnellessani huomaan odottavani, että viulun melodia etenisi Pasilan tunnarin mukaisesti, mutta viulun ostinato ei kulje koskaan sinne saakka.

Eräässä työvuorossa selitin tästä miksaajallemme Ristolle, ja hän kertoi tuntevansa sinut. Samalla hän totesi että olet kyllä "Mahavishnusi kuunnellut" ja että olisi aivan mahdollista, että pieni inspiraation jyvänen, pieni salaviesti kuuluisi musiikissasi. Innostuin tästä suuresti ja päätin alkaa tutkimaan kappaleita rinnakkain toden teolla.

Meeting of the Spirits liikkuu siis suurimmilta osin fis-fryygisessä maailmassa, ja jos kappaleen viulurifi irrotettaisiin muusta kokonaisuudesta erilleen,

muistuttaisi se Pasilan tunnarinissa toistuvaa melodiaa A-miksolyidisessä kehyksessä. Oikeassa Pasilan tunnarinissa sama melodia taitaa mennä E-miksolyidisessä asteikossa, eli se on transponoitu kvintillä ylös, mutta sama intervallikuvio säilyy.

Lisäksi Pasilan tunnusmusiikin alkusävel (E-fryygisessä), jotka kuulostavat omaan korvaani käyrätorvella kajautetuilta (paa-pa-paa), saavat tunnarin avauksen maistumaan Mahavishnu Orchestran maailmalta. Ensimmäisen jälkeen tämä ei taida toistua kappaleessa sellaisenaan?

Olin siis kiinnostunut kuulemaan:

Millaisia tunnelmia ja ajatuksia sinulla oli Pasilan musiikkia työstäessäsi?

Allekirjoitatko yhtymäkohdat Mahavishnu Orchestraan, vai onko inspiraatiiosi tullut jostain aivan muualta?

Haluaisitko kertoa jotain muuta Pasilan tunnusmusiikin synnystä tai työstä sen taustalla?

Ai niin, lopuksi se aiheeseen liittymätön puurokysymys:

(Näistä voi vastata niihin kysymyksiin, joista on jotain sanottavaa)

Tykkääköhän Kyösti Pöysti puurosta?

Jos ravintolan ruokalistalta löytyisi Pasila-puuroa, mitä siinä olisi mukana?

Kuuluuko riisipuuroon kiisseli, kaneli ja sokeri vai jokin aivan muu täyte?

Kiitos ajastasi jo nyt ja suurkiitos legendaarisen tunnarin tekemisestä! :)

Ystävällisin terveisin,
Verna Häyrynen

Harmillisesti Kalle ei ehtinyt vastamaan tähän sähköpostiin, joten jääme jännityksellä odottamaan Pasilan tunnarin ja Mahavishnu Orchestran musiikin salaisten yhtymäkohtien paljastumista.

On myös mahdollista että tämä teoria jää avonaiseksi kuin salaperäinen elokuva, jonka juoni kututtaa ikuisesti hämmäisyyden harsollaan.



Tietovisa

Tämän puurontuoksuisen tietovisan on laatinut *Synkoopin* toimitus yhteistyössä Tampereen Yliopiston Laulajien kanssa. Rentoudu, vedä tohvelit jalkaan ja hamua suklaakonvehtirasia käden ulottuville, mutta ole tarkkana – tämä ei nimittäin ole mikään tietovisojen glögissä vettynyt joulumanteli, vaan ehta pähkinä purtavaksi!

Vastaukset löytyvät sivulta 30, älä kurki!

I osio – Puuroaiheisia musiikkiteoksia

Vaikeusaste: mahdollisuuksien rajoissa

- 1.1 Mitkä ovat täynnä puuroa jouluhitissä *Joulu on taas*: vatsat, kulhot vai kattilat?
- 1.2 *Puuronkeitto* löytyy albumilta *Saa tonttuilla!*. Mikä yhtye?
- 1.3 Minä vuonna julkaistiin ensi kertaa Katri Helenan *Joulumaa*-kappale?
- 1.4 Millaisesta puurosta totuus löytyy Lama-yhtyeen biisin mukaan?
- 1.5 Aki Kaurismäen *Juha*-elokuvan ääniraidalta löytyy kappale *Onko puuro lämmin?*. Kenen säveltämä se on?
- 1.6 Puuro kiehtoo globaalistikin. Kenen biisi mahtaa olla *Oats in the water*?

II osio – Anagrammit

Vaikeusaste: haasteita, haasteita!

- 2.1 ”Ori uis puri” on tietenkin:
- 2.2 ”Porsin Antonit”, elikkäs:
- 2.3 ”Omaa luodit” taas tarkoittaa:
- 2.4 ”Norsua nummia” eli:

Osio 3 – Matematiikkaa

Vaikeusaste: aivan tajuttoman vaikea, ellei satu olemaan matemaatikko ja ehkä sittenkin

3.1 Länsimaisessa musiikissa käytetään nykyään usein tasaviritystä, joka tarkoittaa sitä, että peräkkäisten sävelten taajuuksien suhde pysyy aina samana. Oktaavin päässä toisistaan olevien sävelten taajuuksien suhde on 2 (eli oktaavin verran korkeamman sävelen taajuus on kaksinkertainen matalamman sävelen taajuuteen nähden) ja oktaavi jaetaan kahteentoista puolisävelaskeleeseen. Ratkaise yleinen kaava n puolisävelaskeleen päässä olevien sävelten taajuuksien suhteelle tässä tasavirityksessä.

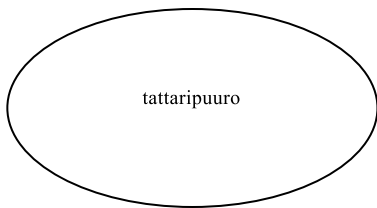
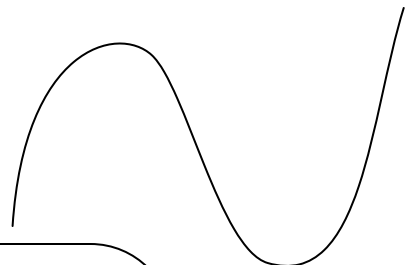
3.2 Lisäpohdinta:

On olemassa myös puhdas viritys, jossa sävelet viritetään sävellajin perussävelen yläsävelten mukaan. Tällöin puhdasta kvinttiä vastaava suhde on $3/2$ ja eräs tritonusta vastaava suhde on $7:5$. Laske kvintin (7 puolisävelaskelta) ja tritonuksen (6 puolisävelaskelta) suhteelliset virheet, kun verrataan tasavirityksen tuottamaa taajuuksien suhdetta puhtaan kvintin ja tritonuksen suhteisiin verrattuna. Mitä näistä intervaleista voidaan sanoa länsimaisessa musiikissa tämän perusteella?

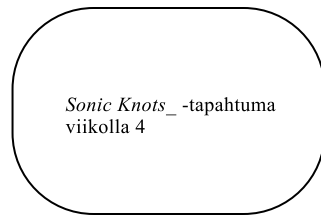
Suhteellisen virheen kaava:

Merkitään tasavirityksen tuottamaa suhdetta intervallille muuttujalla t ja puhtaan intervallin suhdetta muuttujalla p . Suhteellinen virhe s on tällöin $s=(t-p)/p$.

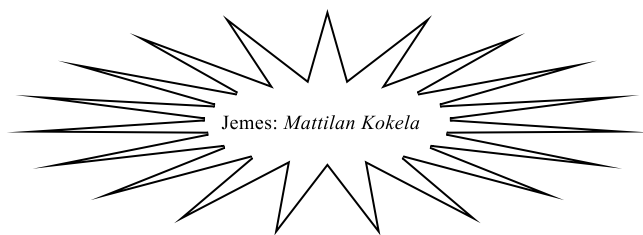
SYNKOOPPI



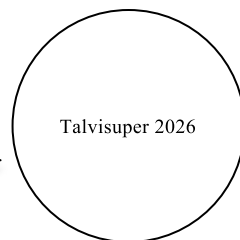
tattari puuro



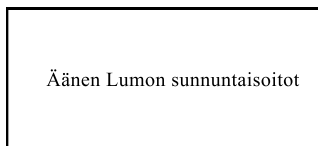
Sonic Knots_ -tapahtuma
viikolla 4



Jemes: Mattilan Kokela



Talvisuper 2026



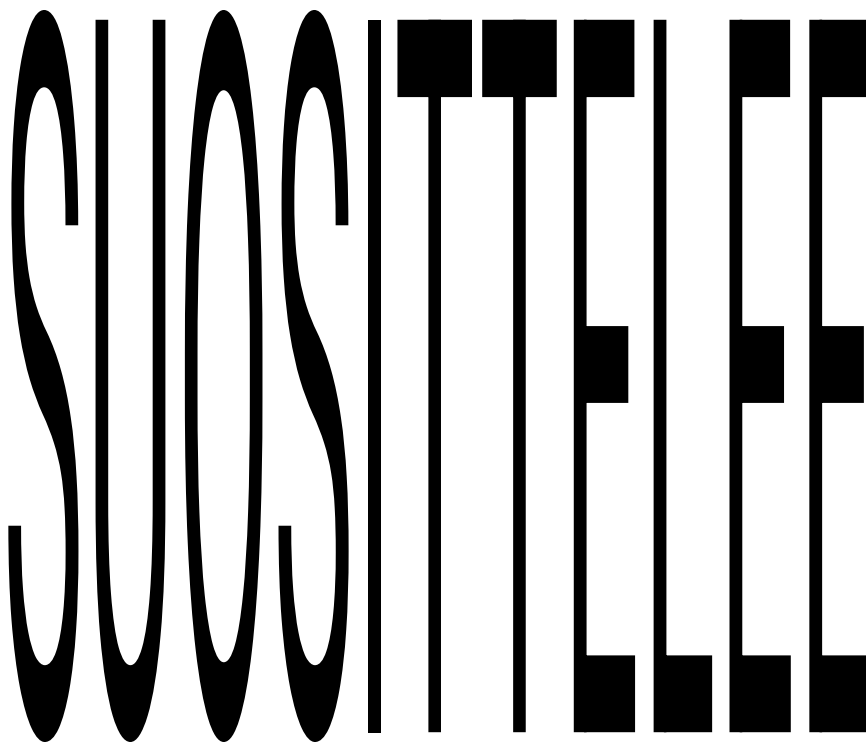
Äänen Lumon sunnuntaisoitot

Contemporary American Composers
– Spiritual Struggles and AIDS
Epidemic -kurssi 9.–12.2.2026

Jali ja suklaatehdas

kotivakuutuksen käyttäminen

punajuurimehu



- 1.1 Kattilat
- 1.2 Fröbelin pallikat
- 1.3 1978
- 1.4 Kaurapuurosta
- 1.5 Anssi Tikamäki
- 1.6 Ben Howardin
- 2.1 Riisipuuro
- 2.2 Transponointi
- 2.3 Modulaatio
- 2.4 Mannasuurmimo

Ratkaisu 3.1:
Merkittään puolissävelaskelen päässä toisistaan olevien sävelten taajuuksien suhdetta muuttujalla x.
Tiedetään, että oktaavin päässä toisistaan olevat sävellet ovat kahdentoitista puolissävelaskelen päässä toisistaan ja niiden taajuuksien suhde on 2. Lisäksi tiedetään, että jokainen puolissävelaskel on yhtä suuri, jolloin voidaan muodostaa yhtälö $x^2=2$, josta saadaan ratkaistua x ottamalla yhtälön molemmilta puolilta kahdestoista juuri, jolloin $x=2^{1/12}$ (eli luvun kaksi kahdestoista juuri).
Tällöin n puolissävelaskelen päässä olevien sävelten taajuuksien suhde on $[2^{1/12}]^n=2^{n/12}$.

Lisäpohdinnan ratkaisu (3.2):
Kvintin suhteelliseksi virheeksi saadaan $(2^{7/12})^{3/2}/(3/2)=-0.001$ (n. 0.1 %)
Tritonuksen suhteelliseksi virheeksi saadaan $(2^{6/12}-7/5)/(7/5)=0.01$ (n. 1 %)
Huomataan, että tasavirtityksessä päästään hyvin lähelle puhtaiden intervallien suhteita. Lisäksi kvintti on hyvin paljon lähempänä sen tarkoitukseenmukaista suhdetta kuin tritonus, sillä sen suhteellinen virhe on vain kymmenesosaan luokkaa tritonuksen suhteelliseen virheeseen nähden.



Seuraavan Synkoopin teema on VALTA & VASTUU.
 Valmiit jutut lähetetään 30.1.2026 mennessä.
 Lehti ilmestyy alkukeväästä 2026.

KIRJOITTAJALLE

Juttuideat ja valmiit tekstit lähetetään päätoimittajalle:
 synkooppilehti[at]helsinki.fi

Kirja- ja levyarvioijat: Ota yhteyttä toimitukseen saadaksesi arvostelukappaleen.

Tarvitsetko pääsyn tapahtumaan tai konserttiin arvostelua varten? Ota yhteyttä
 hyvissä ajoin.

Kuvituskuvat:

1. Resoluutio vähintään 300 dpi
2. Liitä mukaan kuvaajan nimi/nimimerkki
3. Varmista kuvien käyttöoikeus

Huomioithan, että toimitus pidättää oikeuden tekstien muokkaamiseen.

TILAA SYNKOOPPI

Vuositilaus (4 numeroa): 20 e

Tilaukset: synkooppilehti.wordpress.com tai toimitussihteeri.synkooppi[at]gmail.com

Irtonumerot: 8 e/kpl toimitukselta

SYNKOOPPI VERKOSSA

Digilehti: journals.helsinki.fi/Synkooppi

Valikoituja artikkeleita: synkooppilehti.wordpress.com

Instagram: synkooppilehti

