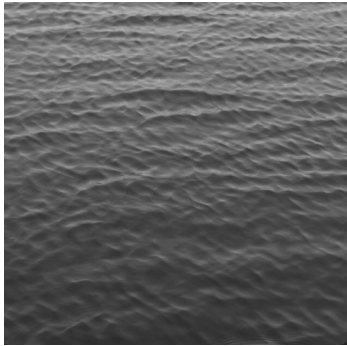


Arviot



Hai

DJ Kridlokk

Pohjoishelsinkiläinen DJ Kridlokk julkaisi huh-tikuussa viiden vuoden tauon jälkeen uuden kokopitkän albumin, *Hain*. *Hain* keskiössä ovat mies, meri ja melankolia, mistä lupaa jo aloituskappale *Otuksen* alussa kuultava ote *Tappajahai*-elokuvas-ta. Kun *Tappajahain* miehet eksyvät merille, myös Kridlokk asettaa kuulijansa veden varaan ja vannottaa pitämään pään pinnalla kai-kin voimin. Albumi kuitenkin kannattelee kuulijaansa läpi retken, vaikkakin vä-hemmän hellästi kuin edel-linen albumi *Silius* vuonna 2019.

Viittauksia populaari-kulttuuriin on Kridlokk

tuotannossa ollut aina ja paljonkin, mutta niiden spe-sifisyys ja yhteensopivuus muodostavat enemmän intertekstuaalisen verkon *Hain* ympärille kuin satun-naisiin viittauksiin jumiutu-van veneen. Konami toimii pikkupojan pullo-postina pelintekijä Hideo Kojimalle samaan tapaan kuin jo *Aivovuodon* kansa yhteislevyllä 2015 *Zelda* puhutteli Nintendon va-laisemattomien pikselien ylle kumartuneiden mil-lenniaalien lapsuuden-muistoja. *Haamussa* jopa pohditaan, onko *Solaris-DVD*:llä jokin suurem-pi merkitys satunnaisessa kohtaamisessa, mutta mer-kitys häviää samaan ab-surdismiin kuin muut räppäriin mieleen putkah-tavat viitteet. Vai oliko vas-taantulija ehkä menettänyt jonkun?

Jo esikoisalbumi *UG Sololta* tutuksi tullut hieno-varainen ja lakoninen huu-mori virtaa läpi myös *Hain*, ehkä vahvimmin albumin nimikappaleessa. Aseen laukaukset taustalla tuo-vat lähes hysteeristä ulottu-

vuutta kostokappaleeseen, jossa hai vetää pinnan alle kaikki väärintehneet kui-tenkaan nostamatta itseään ketään ylemmäs. *Boustai-lun* ja rahan halveksunta, tietynlainen kotoisa ja las-kelmoitu käppäisyys, on myös edelleen mukana ai-emmasta tuotannosta. Kap-paleista erityisesti *Ui* tai huku muistuttaa DJ Krid-lokkien aliaksesta *Khidis-tä*, joka on ollut ainakin tähän asti Kridlokkia syn-kempi ja kokeellisempi tai-teilijäminä. *Hain* kohdalla kuitenkin vaikuttaa siltä, että Kridlokk ja *Khid* alka-vat löytää synergian kypsyy-neen (sanan moninaisissa merkityksissä) artistin sisäl-lä. Kun albumin alussa hai vielä kiertää uhkaavasti lai-vaa, albumin loppumetreil-lä katsotaan sen kylmiin nukensilmiin ja tajutaan, että katsotaan peiliin.

Elisa Ruuhijärvi



Tiivistunnelmainen johdatus humoraalioppiin 35-vuotisjuhlaansa viettävän Suomalaisen barokkiorkesterin opastamana

Suomalainen barokkiorkesteri, kevät 2024, Ritarihuoneen residenssarja. Sydän, höyryt ja nesteet -konsertti sunnuntaina 28.4.2024:

Colista – Strozzi – Corbetta – Bembo – Kircher – Sances – Leonarda – Gesualdo – Kapsberger – Meda

Tuuli Lindeberg, sopraano, Anthony Marini ja Irma Niskanen, viulu, Jussi Seppänen, sello, Marianna Henriksson, cembalo ja urut, Eero Palviainen, teorbi, arkkiluuttu ja barokkikitara

Kamarimusiikkikonsertissa ”Sydän, höyryt ja nesteet” tarjoutui ainutlaatuinen mahdollisuus kuulla harvemmin esitettyjä 1600-luvunitalialaisiasoololauluja ja instrumentaalimusiikkia, *affektioopin* mukaisesti elävästi, asiantuntevasti ja aikalaissoittimin esitettyinä. Vastaavanlaiset pienyhtyekonsertit ja vanhempien aikakausien musiikkia esittävät kokoonpanot ovat erikoisuus.

Otsakkeeseen oli sisällytetty myös erittäin mielenkiintoinen sivistyksellinen taustataavoite, sillä musiikkiesitykset ja niihin liittyvä **Justus Pitkäsen** laatima

käsiohjelma tarjosivat myös lisätietoa keskiajalta peräisin olevasta terveellisten elämäntapojen ohjeistuksesta, alkuperäisestä *humoraaliteoriasta*, johon myös meidän nykykäsityksemme huumorista ja huumorintajusta pohjautuu. Se on osa kokonaisvaltaista barokin tyyliuuntauksen ja barokkimusiikin *retoriikkaa*. Se liittyy puhetaidollisiin kykyihin ja jo aiemmin mainitsemani *affektiooppiin*, jonka mukaan tietyt sävelkulut ja melodiat herättävät yleistunteita tai mielenliikutuksia, kuten rakkaus, ilo, suru, viha ja ihmetys.

FiBOn aikamatkalla musiikilliseen menneisyyteen

Affektien ja niitä nostattavien sävellysten erittäin asiantuntevasta esittämisestä vastasivat konsertissa viisi taiturillista Suomalaisen barokkiorkesterin eli FiBOn, Finnish Baroque Orchestran, muusikkoja. Heidän solistinaan barokkisävellyksiä hienosti ja selkeästi upeasointisella sopraanoäänellään tulkitse **Tuuli Lindeberg**. Tämä kvintetti, tai ehkäpä sitä voisi kutsua jopa sekstetiksi, edellä mainitun solistinsa siihen mukaan lukien, koostui kahdesta mainiosta viulistista **Anthony Marinista** ja **Irma Nis-**

kasesta, joista Marini soitti myös barokin ajan jalkaviuluperheeseen kuuluvaa *diskanttigambaa*; taiturillisesta *teorbi-* tai *arkkiluutisti* ja barokkikitari **Eero Palviaisesta**; sellisti **Jussi Seppäsestä**, jonka sellon äänenlaatu- ja muodostus oli erittäin kaunis ja täyteläisen lämmin, sekä mitä parhaimmasta cembalisti- ja *continuo-urkuri* **Marianna Henrikssonista**. Heidän yhteistyönsä oli ihailtavan saumatonta, ja he loihitivat Ritarihuoneen saliin kauniin soinnin, joka onnistui peittämään ajoittaisen raitiovaunuliikennemelun.

Kun edellä mainittuihin lisätään vielä tuon ajan italialaisten naissäveltäjien sopraano **Barbara Strozzin** (1619–1677), **Antonia Bembon** (1640–1720), **Isabella Leonardan** (1620–1704) ja **Bianca Maria Medan** (n. 1665–1700) virtuositeettia vaativat teokset, on kyse jostakin todella mielenkiintoisesta. Myöskään italialaissäveltäjien **Lelio Colistan** (1629–1680), **Francesco Corbettan** (1615–1681) ja **Giovanni Felice Sancesin** (n. 1600–1679) teokset eivät ole tavanomaisten nykykonserttien antia, vaan avasivat meille ikkunan kokonaan toisen maailmanajan todellisuuteen ja ymmärrykseen. Saksalaisen jesuiitta-oppineen,

musiikkikirjoittaja ja -arvioitsija **Athanasius Kircherin** (1602–1680) muistaneen ehkä jokunen hieman enemmän musiikinhistoriaan perehtynyt kuulija lähinnä musiikinteoreetikona, ei säveltäjänä, jona nyt saimme häneen tarkemmin tutustua.

Terveysvaikuteista musiikkia

Ohjelmiston suunnittelusta vastasi Marianna Henriksson. Siihen kuului 1600-luvulla suosittu *humoraaliopin* eli elävien järjestelmien sisältämän nesteopin sovelluksesta syntyneitä musiikkiteoksia. Oppi oli peräisin antiikista kreikkalaiselta lääkärieltä **Hippokrates Koslaiselta** ja kreikkalais-roomalaiselta lääkäri **Galenilta** (jota kutsutaan myös nimellä **Aelius Galenus** tai **Claudius Galenus**) ja arabialaisesta lääketieteestä. Keholliseen *humoraalioppiin* kuului myös ihmisyksilöiden henkisiä ominaisuuksia ja voimavaroja luokitteleva ja kuvaava *temperamenttiteoria*. Siinä oli lueteltu eri terveydentiloihin ja elämäntiloihin kuuluvia pääluonteenpiirteitä (iloisuutta, kiivautta, surumielisyyttä ja intohimottomuutta) vastavien kehon toimintaa säätelevien nesteiden (veri, keltainen ja musta sappi

sekä lima) ominaisuudet. Musiikilla oli ratkaiseva osansa luonteenpiirteiden herättäjänä ja tasapainottajana.

Menneen maailman *humoraalioppi* perustui ajatukseen ihmisestä psykofyysisenä kokonaisuutena. Yksittäiset *temperamentit* olivat tulosta kunkin *humorin* eli nesteiden määrästä kehossa ja sen vaihtelusta. Opin mukaisesti liiallinen keltaisen sapsen määrä veressä sai aikaan luonteen kiivauden, ylimääräinen musta sappi veressä aiheutti *melankolisen* luonteenlaadun ja niin edelleen. Musiikista kiinnostunut tunnettu ranskalaisfilosofi **René Descartes** (1596–1650) tutki aivotoimintaa. Erinäisten ajatuskuvoidensa avulla hän löysi ihmisaivoista käpyrauhasen, jonka perusteella hän päätteli sielun ja kehon olevan yhteistoiminnallisia. Tämän aivojen keskellä sijaitsevan pienen harmaan solun hän uskoi olevan ihmisielun asuinsijan sekä kehon ja sielun yhdistäjän, joka välitti veren kautta kehon toimintaa sääteleviä henkiä. 1600-luvun puoliväli oli tunnevaikutusten tutkimuksen huippukautta. Descartes esitteli tunneteoriansa teoksessaan *Sielun liikutukset* (*Les Passions de l'âme*, 1649). Roomassa taas Athanasius Kircher julkaisi aikansa merkittävim-

piin kuuluneen musiikin miltei kaikkia osa-alueita käsittelevän latinankielisen suuren tietoteoksen *Musurgia universalis* (Universaali musiikki, 1650), johon sisältyi myös musiikin tunnetiloja käsittelevän *affektioopin* hahmotelma, musiikillisen terminologian ja ominaisuutteen yleispätevyys näkökulmasta. Descartes listasi alkukantainten passioiden tai tunnetilojen joukkoon ilon, surun ja ihmetyksen, joka oli hänen mielestään ensisijainen, koska se herättää meissä uteliaisuuden ja siten kannustaa eli motivoi oppimaan. Uteliaisuushan on nykykäsitystenkin mukaan avain aivo- ja henkiseen terveyteen.

Konsertti kertomuksena

Esitetyt teokset oli suunniteltu hienostuneesti toisiinsa lomittuviksi ja liittyviksi, teemoiltaan, tunnelmiltaan sekä ajoituksiltaan. Kuulijoille oli tarjolla kiintein *afektein* höystetty selkeästi tarjoiltu ohjelma. Instrumentaali- ja lauluosuuksien vuorottelu jätti aikaa teosten omaksumiseen ja niiden tunnelausten ymmärtämiseen, ja selkeästi artikuloidut esitykset ohjasivat kuulijoita mielekkäästi eri *humoreihin* liittyviin tunnelmiin.

Muusikoiden ja kuulioiden välinen vuorovaikutus toimi hienosti. Kunkin teoksen kohdalla oli jonkinlainen tarinallinen jatkumo, jolle löytyi teoksen sisältä *affektiivinen* ratkaisu. Myös kokonaisuutena konserttiohjelmasta muodostui yhtenäinen entiteetti, jonka tunnelma tiivistyi loppua kohden. Ohjelman osat aivan kuin keskustelivat keskenään: jesuiittaustainen tutkija Kircher loi yhteyden itsensä ja tuntemansa roomalaissäveltäjän, oppineen pappissuvun perillisen Colistan, välille, mistä voisi ehkä kuvitella heidän saattaneen aikoinaan kehittää *affektiteorioitaan* yhteisissä illanistujaisissa kynttilöiden äärellä, tai mahdollisesti he olisivat voineet vaikka tavata toisensa musisoinnin merkeissä joissain aikansa taiteen tukijoiden järjestämissä tilaisuuksissa. Colistan *Sinfonia à tre*, sinfonia kolmelle soittimelle, sisälsi kauniita sooloja, joissa etenkin Seppäsen tummasävyinen sellon sointi loi tunnelmaa.

Tarinankerrontaa, draamaa, sensaatiota ja elämän tarkoituksen pohdintaa

Strozzin taiturillisen pitkillä ja mutkikkailla kromaattisilla *melismoilla* koristeltu

oopperamainen kantaatti *Fin che tu spiri* (Niin kauan kuin hengität, kokoelmasta *Diporti di Euterpe*, Euterpeen iloja, 1659) johdatti meidät takaisin Euroopan kulttuurilliseen alkukotiin antiikkiin. Se oli draamalaisesti korreksti sisältäen aristotelisen runousopin mukaisesti selkeästi alun, keskikohdan ja lopun. *Humoraaliopillisesti* se vastasi *sangviinista* eli verevää, iloista ja sydämellistä tunnelmaa.

Antonia Bembo liittyi taustaltaan osuvasti konserttitematiikkaan, sillä hän oli lääkärin tytär. Bembon kantaatissa *Lamento della Vergine* (Neitsyen valitus, 1701) soitinsäestyksessä oli *continuo-urut*, ja sen alku toi mieleen **Johann Sebastian Bachin** passiot. Teos ja sen esitys olivat hyvin artikuloituja, ja sisälsivät *chiaroscuro*maisia valon ja varjon plastisia, veistoksellisen kolmiulotteisia vastakohtaisia sävyjä, sellosäestyksen surumielisesti vuorotellussa laulajan valitusäänen kanssa ja tukiessa lauluosuutta kuljettamalla ääntä hienovaraisesti lauluosuuden alla. *Teorbi*-luutu ja sello toistivat laulajan kanssa nopeat kuviot, mikä toimi hyvänä efektinä särähtelevän cembalosäestyksen kanssa, antaen siihen rytmikkään, tamburiinimaisen vaikutelman. Hitaassa osassa urkusäes-

tyksen seesteisyys lauluosuuden kanssa kontrastoi sitä edeltänyttä nopeaa ja kiihkeää jaksoa. Kantaatin muotona oli tyyppillinen barokin kertautuva *da capo -aariamuoto* (hidasnopea-hidas). Teos päättyi dramaattisesti sanaan ”la morte” (kuolema) aivan kuin kesken, avoimeen kadenssiin, kuten itse elämäkin, mikä jätti kuulijan pohtimaan elämän tarkoitusta. Kantaatti oli *temperamentiltaan melankolinen*, tummanpuhuva.

Strozzin teosta seurasi Corbettan *Sinfonia à due*, sinfonia kahdelle (teoksen nimi viitanee joko kahden solistin tai solistin ja yhtyeen tasapainoiseen yhteismusisointiin), joka oli edellisen dramaattisen teoksen jälkeen rentouttavan kepeä, tanssillinen ja viihdyttävä. Palvianen taitava soolobarokkikitara-työskentely oli sinfoniassa vailla vertaa.

Kircherin laatima *Antidotum tarantulae* (1641), vastalääke hämähäkinpurreman aiheuttamaan hysteriaan, oli yksi tanssillisista resepteistä tarantulan myrkyin aiheuttamien oireiden hoitoon. Kircher sävelsi vaivan hoitomuodoksi kaiken kaikkiaan kahdeksan tarantellatanssia.

Käsiohjelmasta löytyi mielenkiintoinen tarina. Roomalaistaustaisen laulajan tenori Sancesin taide

vei hänet pohjoiseen Wienin keisarillisen hovikapellin kapellimestariksi 1669, missä tehtävässä hän sävelsi venetsialaistyyllisiä ooppe-roita. Hänen uravalintansa muusikkona aiheutti hänelle isänsä kanssa eripuraa siinä määrin, että se mahdollisesti inspiroi häntä säveltämään teoksen *Lagrime tutte amare* (Kaikki katkerat kyneleet, 1636) – tai sitten teoksen taustalla oli-kin rakastavaisten välirikko. FiBOn esitys teoksesta huokui venetsialaishenkeä. Teoksen renessanssitapaista kynelehtivää tunnelmaa korosti musiikin esityksen värähtelevä, nyyhkyttävä tunnelma, jota Lindeberg lauluäänellään sekä viuluissa Marini ja Niskanen kannattelivat valituslaulun *melankoliseen* tyliin.

Leonardan *Sonata settimanassa* (op. 16, Viikkosonaatti) tuli jälleen esiin Seppäsen kaunisointinen sellosolo. Teoksessa oli *continuo-urkusäestys* sekä Henrikssonilla lyhyt urkusolo, joka toi teokseen hartautta ja raikkautta. Marinin ja Niskasen viulut vuorottelivat sujuvasti jäljitely-osiossa aivan kuin toistensa kanssa kilvoitellen, soinnin ollessa tasapainoinen.

Ruhtinas ja säveltäjä Carlo Gesualdon hurja ja väkivaltainen hahmo puolestaan sai aikaan lisäpuistatuksia hänen maallisten

madrigaalilaulujensa *Poi che l'avida sete* ja *Ma tu cagion* (Kyltymättömästä jännöstä ja Sinun syysi, 1611) syyttävään ja kiivaaseen *colleeriseen* tunnelmaan. *Continuo-urut* ja diskanttigamba avasivat ensimmäisen teoksen laulun tullessa mukaan aivan kuin suoraan traagisten tapahtumien keskiöstä. Urut saivat aikaan puupuhallinmaisen tehokeinon sopraanoäänän liihotellessa tyylipuhtaasti suorana (ilman vibratoa) ja mutkattoman eeterisenä soitinsäestyksen yllä. Tilanteen dramaattisuus paljastui tunteita hienovaraisesti ilmaisevilla, ainoastaan sävelten lopuissa tuotetuilla viiltävillä, väristysmäisillä korukuvioilla.

Palvianen sovittama Kapsbergerin *Ciaccona* (1640) on ehkäpä aikaansa edellä oleva teos. Sen sovituksesta tulee mieleen 1800-luvun brittiläisestä purjesotalaivasta kertovasta elokuvasta (*Kuninkaan mies: Maaailman laidalla*, 2003) yleiseen tunnettuuteen tullut **Luigi Boccherinin** laulun säveltämä pieni kvintetto *La Musica Notturna delle Strade di Madrid* (Op. 30 n. 6/ G. 324, n. 1780), joka kuvailee Madridin kaupungin katujen yöelämää ja sisältää kansantanssimaisia melodisia kuvioita.

FiBOn juhlaa

Osuva päätös konsertille oli Medan iloinen motetti *Cari musici* (Rakkaat muusikot, 1691), joka oli taiturillisuutta vaativa ja sisälsi paljon juoksutuksia ja *melismoja*, *terassidynamiikkaa*, valoja ja varjoja, *chiaroscuro-tekniikkaa* ja venetsialaistyyppistä karnevalistista tunnelmaa. Se alkoi *continuo-urkuinrolla* ja virtuoosisella lauluosuudella Lindebergin kristallin kirkkaalla, helähtelevän puhtaalla sopraanolla. Barokkikitara särähdykset loivat siihen tamburiinimaista räiskyvää, railakasta, ilottelevaa, *sangviinista*, kansanmusiikkimaista ja tanssillista tunnelmaa, mikä muistutti pääasiassa Venetsiassa toimineen italialais-säveltäjä Antonio Sartorion (1630–1680) oopperoista. *Cari musicissa* jousten *glissandot* eli liukumat sävelistä toiseen lisäsivät teokseen naurunkaltaisia erikoistehosteita ja laulajan alleluia-*melismoissa* (sävelkuluissa, joissa yhdellä tavulla lauletaan useampi eri sävel) tiukat trillit helähtelivät aiempien barokkikitarasäestyksen tavoin tunnelman tiivistyessä teoksen loppua kohden, minkä kuulijat ottivat vastaan runsain suosionosoituksin.

Kuulijat ennakoivat 1600-luvun teosta *encoreksi*, mutta sen sijaan haus-

kana yllätysylimääräisenä oli ensin *Paljon onnea vaan* -yhteislaulu yhtyeen ja sen solistin Lindebergin säestämänä merkkipäiväänsä viettäneelle ja konsertin aikana useaan otteeseen soolotehtävissään ansioituneelle Palviaiselle. Samalla laulettiin onnentoivotukset FiBOn 35-vuotiselle uralle, joka alkoi 1989 ja jatkunee edelleen mielenkiintoisten ohjelmistojen ja innostuneiden kuulijoiden parissa. Palviaisen syntymäpäivätervehdyksen jälkeen saatiin vielä uusintaote Palviaisen yhtyeelleen sovittamasta Kapsbergerin *Ciacconasta*, kolmijakoisesta tanssista, jossa *basso ostinato*n eli toistuvan muutaman tahdin pituisen bassolinjan päälle kuvioitiin improvisatoristyylistä melodiaa.

Menneisyyden ideat kehon ja sielun yhteydestä, elämän hauraudesta, tasapainon ylläpitämisen merkityksestä sekä musiikin vaikutuksesta niihin ovat erittäin kiinnostavia, ja aina ajankohtaisia.

Musiikin terveysvaikutukset ovat nykyäänkin selvät ja yleisesti tiedossa, joten musiikin tarpeellisuutta tarvitsee tuskin perustella tämän enempää. Jotain siitä todistane se, että konsertin päätyttyä kuulijat olivat ilmeisen tyytyväisiä ja virkistynein mielin, *humoraaliopin* terminologian mukaisesti

sangviinisesti virittäytyneitä. Mahdollinen konserttiin tultaessa vallinnut *koleerisuus* ja *melankolisuus* vaikuttivat tyystin kadonneen, jos näitä oli käpylisäkkeissä milloinkaan viivähtänytkään ennen konserttia. Jo lueskellessa Pitkäsen konserttiin huolellisesti laatimaa mielenkiintoista käsiohjelmaa odotus ja tieto tulevasta oli erittäin palkitsevaa. Tällaisia valistushenkisiä konsertteja toivon lisää. Ne herättävät meissä kartesiolaisen terveysvaikutteisen ihmetyksen ja uteliaisuuden.

Marjo Suominen



Aarrelipas kaupungin laidalla

*Ensemble Aspiratio: Carlo G – Pandoran lipas
Kamarikonsertti Pitäjänmäen kyläkirkossa 5.5.2024
Anna-Maaria Oramo, mezzosopraano
Aira Maria Lehtipuu, viulu
Heidi Peltoniemi, viola da gamba
Eero Palviainen, arkkiluuttu
Jouko Laivuori, urut*

Pitäjänmäen kyläkirkon kamarimusiikkisarjassa kuultiin sunnuntaina 5.5. mielenkiintoinen otos varhaisbarokin musiikkia, kun **Ensemble Aspiratio** esitti valikoiman 2000-luvun alussa wieniläiseltä kirpputorilta löytyneestä, 400 vuotta teillä tietymättömillä olleesta ja sittemmin *Carlo G. - käsikirjoituksena* tunnetusta kokonaisuudesta. Musiikki on kirjoitettu naisäänelle latinankielisiin hengellisiin teksteihin, ja se sisältää myös vain instrumenteilla esitettävää, virtuoosista taitoa vaativaa materiaalia.

Käsikirjoituksen tiedetään syntyneen 1600-luvun toisella vuosikymmenellä Roomassa, jonka kirkkomusiikin koulukunnan vaikutus oli tuolloin voimakas. Tekijän henkilöllisyys, etunimeä ja sukunimen ensimmäistä kirjainta lukuun ottamatta, on jäänyt arvoitukseksi. Yli 300-sivuinen

käsikirjoitus sisältää 85 teosta, joista valtaosa on merkitty **Carlo G:n** nimiin, mutta se sisältää myös joitakin aikakauden muiden, tunnettujen säveltäjien kappaleita. Yhtä lukuun ottamatta sävellykset ovat sellaisia, joita ei ole löydetty mistään muusta lähteestä. Nuotti- ja tekstimateriaalin perusteella tutkijat ovat päättelleet, että kokoelmaa olisi käytetty nunnaluostarien hengellisenä laulukirjana. Runsaasti korukuvioita ja diminutioita sisältävät melodiat vaativat esittäjiltään korkeaa vokaalista taituruutta. Erityisen arvokkaan käsikirjoituksesta tekee sekä muusikoille että tutkijoille barokin esityskäytäntöjen ymmärryksen syventämisen kannalta se, että siinä nämä on poikkeuksellisesti kirjoitettu auki nuoteiksi, paikoin myös vaihtoehtoisin esimerkein, joista valita laulajan taitotasoon tai mieltymyksiin sopiva. Poikkeuksellista on myös, että käytettävät soittimet – viulu, chitarra (arkkiluuttu) ja lira di gamba – on merkitty käsikirjoitukseen, ja arkkiluuttulle myös tabulatuurit.

Instrumentaalikappaleissa on viulumelodiaan merkitty myös lauluteksti, eli on ollut mahdollista valita, esittääkö osan laulaja vai viulisti. Varhaisbarokin soitettullekin musiikille

on tyypillistä ihmisäänen ja laulun jäljittelyn ihanne, sen ilmaisuuden ja retorisuuden kaltaisuus. Carlo G:n kokoelmassa tämä ja aikakaudelle leimallinen rikas, ilmeikäs ornamentaatiotapa tulevat erinomaisesti esiin.

Konsertti oli jaettu kolmeen osioon, ja siinä kuultiin Carlo G:n käsikirjoitukseen sisältyvien teosten lisäksi myös muutama kokoelman ulkopuolinen kappale. Konsertin aloitti Carlo G:n tuttuun tekstiin säveltämä *Panis Angelicus*, joka laulun ja viulun vuoropuheluna johdatti kuulijat levolliseen ja vastaanottavaan tilaan. Edellisen lailla Carlo G. säveltämä *Astitit Regina* nostatti hämmästyttävillä ornamentaatiollaan häkeltyneeseen ihmetykseen, teksti ”*Kuningatar seisoo oikealla puolellasi kullatussa koltussa, värien ympäröimänä. Halleluja.*” tuntui todelta urkujen säestämän **Anna-Maaria Oramon** pakottoman notkeasti laulamana. Affekti vaihtui liki vastakohtakseen **Jouko Laivuoren** ja **Aira Maria Lehtipuun** uruilla ja viululla soittaman *Convertisti Planctum* (Käännyt itkemään) myötä. **Heidi Peltoniemen** meditatiivisen keskittynyt, mutta samalla liikkuvan eloisa viola da gamban sointi **Diego Ortizin** *Recergada para violone*

solassa ja *Recercda settima sobre tenore* ”*La romanescassa*” antoi kuulijoiden mielenliikutusten tasaantua. Ensimmäisen osion päätti Carlo G:n *Veni dilecte mi*. Korkean veisun teksti on kristinuskon piirissä harvinaisen esimerkki vahvan eroottisesta runoudesta, joka kuvastaa ihmisen pyrkimystä lähestyä Jumalaa.

Toisessa osiossa kuultiin ensin **Paolo Quagliatin** *Toccata Ottava Tuono*, sen jälkeen kolme C.G:n laulua: *Mater Hierusalem, Ego dormio et cor meum vigilat* sekä *Cantate dominum canticum novum*, ja viimeisenä **Giulio Caccinin** ennen tämän käsikirjoituksen löytymistä tuntematon *Bence sovra le stelle*, jonka tekstin ”*Vaikka tähtien yläpuolella enkelit laulavat kunniaa nimessäsi, sinä arvostat uskollisten palvelijattariesi laulua*” voi ajatella kuvastavan sitä asennetta ja henkeä, jolla luostaripalvelukseen sitoutuneet nunnat lauloivat; musiikillisesti materiaali on vaativaa ja virtuoosista taitoa edellyttävää, mutta teksti korostaa nöyryyttä ja laulajan vaatimattomuutta.

Väliajan jälkeen konsertti jatkui Quagliatin, Carlo G:n, **Luca Marenzion** ja **Girolamo Frescobaldin** musiikilla. Kyläkirkon puisen salin lempeä akustiikka tuki erinomaisesti taidokkaiden barokkisolistien musi-

sointia, kun he johdattivat kuulijansa vaihtelevien tunnetilojen ja mielenliikutusten läpi. Esiintyjät kolmesti takaisin taputtanut yleisö sai lopuksi kuulla vielä uudelleen Carlo G:n säveltämän *Mater Hierusalem*. Konsertista kotiin kävellessä sen teksti ”Äiti Jerusalemin, Jumalan Pyhä kaupunki / Sydämeni rakastaa sinua, armain / ja mieleni janoaa sinun kauneuttasi” sai ajattelemaan uskontojen - kolmen kirjauskonnon, joille kaikille Jerusalemin on pyhä kaupunki - käyttöä vihan ja väkivallan polttoaneena niin Gazassa kuin Ukrainassakin. Jäin miettimään konsertin alaotsikkoon ”Pandoran lipas”. Musiikki, jonka Ensemble Aspiratio tarjosi kuultavaksi, ei mitenkään tuntunut vitsauksilta, pikemminkin rauhalliselta, mieltä ravitsevalta hengähdystauolta turbulentin ajan keskellä.

Vilja Haapala

*



Operettiteatterin historia 1959–1995

Aino Kukkonen

Aino Kukkonen uusin kirja *Operettiteatterin historia 1959–1995* (2024) kertoo nimensä mukaisesti Operettiteatteri-nimisen teatterin historian sen toimikaudelta vuosina 1959–1995. Kukkonen on teatteritieteestä väitellyt teatterin- ja tanssintutkija, joka on kirjoittanut useamman historiikin etenkin suomalaisen tanssin alalta. *Operettiteatterin historia 1959–1995* on osa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian julkaisuja.

Kirja alkaa kuvauksella Operettiteatterin perustajan **Hilkka Kinnusen** (s. 1925) taustoista. Kinnusen elämäkerta kulkee mukana koko kirjan läpi kantavana teemana, koska Operettiteatteri oli paljon perustajansa näköinen teatteri. Kinnusesta muotoutuu kirjan kuluessa kuva

vahvatahtoisena, lahjakkaana, määrätietoisena ja osaavana teatterinjohtajana ja esiintyjänä. Operettiprimadonnaksikin kutsuttu Kinnunen oli aikalaiskuvastuksen mukaan karismaattinen ja taitava esiintyjä, joka piti teatterin kaikki langat käsissään. Hän myös ohjasi Operettiteatterin operetit. Kirjassa Kinnusen tarinan yhteydessä tutustutaan myös hänen syntyinkaupunkiinsa Viipuriin ja muihin kotikaupunkeihinsa, etenkin Helsinkiin. Ajankuva yhdistyy Operettiteatterin toiminnan kanssa hienosti.

Hilkka Kinnunen perusti Operettiteatterin vuonna 1959, mitä ennen hän oli jo kokenut operettiesiintyjä ja teatteri- ja elokuvanäyttelijä. Jo pienestä pitäen Kinnunen oli laulanut, tanssinut ja opiskellut musiikkia. Muodollista koulutusta hän sai niin Sibelius-Akatemiasta kuin Suomen Teatterikoulustakin. Opinnot Roomassa ja Wienissä vahvistivat laulutaitoa ja operettiosaamista. Oman teatterin Kinnunen perusti, vaikka hän oli hyvin työllistetty teatterin, konserttien ja operettien ohella myös radion kuunnelmissa ja kotimaisissa elokuvissa. Yhdeksi syyksi oman teatterin perustamiseen Kinnunen antaa turhautumisensa silloisen työpaikkansa Helsingin

Kansanteatteri-Työväenteatterin ohjelmistoon sekä huonoon työilmapiiriin.

Kirjassa on mukavasti aikalaisarvioita ja -kuvauksia. Hyvät arviot Kinnusen aiemmista operettiohjauksista varmasti antoivat pontta oman teatterin perustamiselle. Operettiteatterista tulikin suosittu ja menestyvä teatteri, joka teki myös ulkomaankiertueita. Runsaasti kuvitettussa kirjassa kuvaillaan teatterin arkea, ohjelmistoa ja kyseessä olevien vuosikymmenien poliittista ilmapiiriä. Mielenkiintoisena yksityiskohtana Operettiteatterin tarinassa on esimerkiksi se, että sen päänäyttämönä toimi Kulttuuritalo, joka oli rakentamisestaan lähtien vasemmistolainen paikka. Vasemmistolaisuus aiheutti Operettiteatterille välillä pieniä hankaluuksia, esimerkiksi osa toimittajista ei suostunut saapumaan sinne Operettiteatterin tiedotustilaisuuksiin.

Kirjassa korostuu Kinnusen asema naisteatterinjohtajana, joka ei Operettiteatterin toimikauden aikana ollut itsestäänselvyys. Kirjasta välittyy kuva, että kollegat arvostivat Kinnusta ja hänen ammattitaitoaan, mutta herää myös kysymys, pitkö Kinnusen myös ponnistella miesjohtajien enemmän ollakseen uskot-

tava. Kukkonen kuvailee 1960–70-lukujen aikakauslehtijuttuja, joissa Kinnusta haastateltiin nimenomaan teatterinjohtajana, mutta palstatilaa kuitenkin veivät kommentit ulkonäöstä, pukeutumisesta ja kotiasioista.

Operettiteatterin historia 1959–1995 -kirjaa lukiessani olisin kaivannut heti alkuun määritelmän, mitä operetti on ja miten se eroaa musikaaleista, joita 1960-luvulla alkoi levitä Amerikasta myös Suomeen (kuten *West Side Story*). Vasta kirjan loppupuolella tarkastellaan laajemmin operettia laajemmin historiaa. Kirjaan tarttuvilla voinee olettaa olevan jonkin verran ennakkotietoa tai -käsityksiä musiikkiteatterin eri lajeista, mutta tiivis operetin kuvaus alkuun olisi antanut rauhan lukea kirjan pohtimatta, mitä operetti olikaan. Mielenkiintoisesti Operettiteatterin toimikausi osuu myös operetin ”kultakauden” (noin 1920-luvulta 1950-luvulle) jälkeiseen aikaan, mikä näkyi muun muassa siinä, että Operettiteatterin ohjelmistoa pidettiin vanhanaikaisena. Yleisöä se kuitenkin veti.

Kirja kertoo paljon konkreettisia esimerkkejä teatterin pyörittämisestä, ja ilahduttavasti kuvituksenakin on huomioitu teatterin muitakin osapuolia

kuin vain esiintyjä. Puvustus- ja lavastussuunnitelmat ja kuvat näyttämörakennelmista ovat kiinnostavia. Esitys- ja pressikuvat näyttävät operettien pukuloistoa, matkakuvat kiertueilta taas teatterilaisten arkea esitysten välissä. Oman lunksa on ansainnut myös teatterin talous, joka sekin oli tiukasti Kinnusen käsissä.

Vaikka olen lukenut paljon teatteri- ja musiikinhistoriaa, Operettiteatteri oli minulle ennestään tuntematon. Koska teatterihistoriankirjoitus on painottunut paljon isoihin toimijoihin, kuten kansallis- ja kaupunginteattereihin, on hienoa, että pienempien toimijoiden tarinat pääsevät myös kirjojen kansiin väliin. Pienten ja vapaiden ryhmien historioiden kirjoittaminen elävöittää ja monipuolistaa teatterihistoriaa ja antaa äänen pienemmillekin toimijoille. Kaiken kaikkiaan *Operettiteatterin historia 1959–1995* on mielenkiintoinen ja tiivis läpileikkaus Operettiteatterin ohjelmistoon ja toimintatapoihin. Kirja on helppolukuinen, eikä sitä vaivaa niin monia muita tieto- tai historiakirjoja leimaava pitkäveiteisyys. Kirja on myös saatavilla pdf-versiona nettissä.

Kati Lehtola