

ERKKI PEKKILÄ

Ilmari Krohnin rytmiliikunta, orkestriikka ja Jaques-Dalcroze-metodi

Ilmari Krohnista, suuresta suomalaisesta kansanmusiikintutkijasta ja musiikkitieteilijästä, on kirjoitettu paljon. Varmaankin kattavin kokoelma viimeaikaista Krohn-tutkimusta on koottu Sibelius-Akatemian julkaisemaan *Krohn 150 vuotta -symposiumin antologiaan*,¹ jossa joukko tutkijoita ja muusikoita arvioi Krohnin työtä ja merkitystä musiikintutkimukselle ja säveltaiteelle. Kirjasta saa hyvän kuvan Krohnin kiinnostuksen kohteista ja myös siitä, miten laaja-alainen Krohnin tuotanto oli sekä määrällisesti että myös aiheidensa puolesta.

Rytmioppi ja iskualateoria olivat yksi Krohnin keskeisimpiä tuotoksia. Krohnin rytmiteoriaa on käsitelty paljonkin musiikkitieteen näkökulmasta ja samalla on pohdittu sen yhteyttä länsimaiseen musiikinteoriaan ja -estetiikkaan.² Krohnin kansanmusiikkieräelmistä taas on kirjoitettu yleisellä tasolla,³ mutta tarkempi pohdiskelu kansanmusiikin vaikutuksesta Krohnin rytmiteoriaan on jäänyt vähemmälle.

Itseäni onkin jäänyt kiinnostamaan, miten Krohnin rytmioppi sai alkunsa, mikä oli sen suhde kansanmusiikkiin ja myös, miksi hän ylipäätään ryhtyi kehittämään omaperäistä ja ehkä hieman omalaatuistakin musiikinteoriaansa. Tällaisessa selvitystyössä on tärkeintä tietää, mitä kohdehenkilö on itse kyseisenä ajankohtana ajatellut tai sanonut. Sillä on vähemmän merkitystä, mitä kohdehenkilö on jälkikäteen kirjoittanut. Krohnin musiikinteoriahan ei ollut pysyvä rakennelma, vaan sitä laajennettiin, kehiteltiin ja muunneltiin pitkin matkaa. Vielä vähemmän on merkitystä kritiikillä, jota myöhemmät tutkijat ovat esittäneet. Vanhoja, omaan aikaansa sidottuja teorioita ja käsityksiä on helppo kritisoida uudempien tieteen paradigmojen valossa ja löytää niistä kaikenlaista huomautettavaa. Jos etsitään alkujuuria, tärkeintä on tietää, mitä Krohn itse ajatteli teoriaansa kehittäessään ja mitkä seikat tällöin ohjasivat hänen ajatuksenjuoksuaan. Siksi olen lähtenyt liikkeelle Krohnin ja hänen aikalaistensa kirjoituksista niiltä vuosilta, jolloin rytmiteorian alkumuoto oli kehitteillä. Tarkoituksena on ollut yrittää ymmärtää, mitä Krohn tiesi ja ajatteli, kun hän kehitteli teorioitaan ja samalla ymmärtää, mitkä seikat ohjasivat hänen päättelyään.

¹ Mantere ym. 2020.

² Apajalahti 1993; Huttunen 2000.

³ Laitinen 2020, 109–134.

Aiemmassa artikkelissani olen osoittanut, että Krohnin rytmii- tai iskualateoria oli muunnos kreikkalaisesta runojalkateoriasta, ja sen kehittytyö perustui konkreettisesti suomalaisille kansanlauluille ja niiden musiikillisille ominaisuuksille.⁴ Toisessa artikkelissani olen käsitellyt *Suomen kansan sävelmiä* -hankkeen alkuvaiheita ja niin ikään osoittanut, että Krohn kansansävelmien luokittelua aloittaessaan joutui noudattamaan edeltäjiensä valmiiksi ideoimaa menettelytapaa, jossa kaikki sävelmäkategoriat ja myös osa julkaisuperiaatteista oli jo valmiiksi päätetty.⁵ Tällä tavalla Krohnin oli sitten helppo paneutua itse asiaan eli sävelmien luokitteluun ja siinä sivussa myös oman rytmiteoriaansa kehittelyyn.

Rytmi, runous ja liike

Ilmari Krohnin *Rytmioppi*⁶ on yleensä nähty puhtaasti musiikinteoreettisena kannanottona. Alun perin Krohnin lähestymistapa oli kuitenkin paljon luultua laaja-alaisempi. Rytmii oli osa kolmiyhteyttä, jonka muita osasia olivat runous ja liike. Erityisesti liike oli erottamaton osa rytmiiä. Tästä syystä Krohn liitti *Rytmioppi*-kirjansa ensimmäiseen painokseen kuvallisuuden, jossa oli joukko erilaisia liikeharjoituksia. Näiden tarkoituksena oli auttaa opiskelijaa ja tehdä rytmien oppiminen helpommaksi. Rytmejä harjoiteltiin lähinnä marssimalla ja tekemällä erilaisia käsiliikkeitä. Krohn ei keksinyt rytmiliikuntaa itse, vaan taustateorioina hänellä oli muinaiskreikkalainen orkestriikka eli kaunolii-ketaide. Toisena innoittajana oli sveitsiläinen Jaques-Dalcroze-metodi, joka oli tuohon aikaan uusi ja suosiotaan kasvattava rytmiliikunnan menetelmä.

Krohnin kiinnostus liikunnan rytmiiä kohtaan on kuitenkin jäänyt unohduksiin. Liikunnallinen kuvallisuus oli vain kirjan ensimmäisessä vuoden 1914 painoksessa, ja myöhemmästä vuoden 1958 uudistetusta toisesta painoksesta se jätettiin pois.⁷ Koska kuvallisuus oli vain irrallisena arkkina kirjan välissä, se on useimmiten hävinnyt, eikä sitä yleensä löydy kirjan antikvariaatti- tai kirjastokappaleista. Näin myös Krohnin ajatus musiikin ja kehonliikkeiden yhteydestä on jäänyt vähälle huomiolle, vaikka se omalta osaltaan valaisee Krohnin ajattelua.

Krohnin *Rytmioppi*-kirja

Krohnin *Rytmioppi*-kirja ei ole yhtenäinen teos, vaan se on koostettu pidemmän ajan kuluessa. Ensimmäisen kerran Krohn alkoi kehittää rytmiioppiaan vuonna 1906 *Sävel-tär*-lehdessä, jonka päätoimittaja hän oli. Krohn julkaisi lehdessään joukon artikkeleita,

4 Pekkilä 2020b.

5 Pekkilä 2020a.

6 Krohn 1914b.

7 Krohn 1958.

joissa hän hahmotteli rytmiooppinsa taustateoriaa sekä esitteli iskualan käsitteen ja iskualojen tyyppit. Teoriansa kehittelyä Krohn jatkoi sitten kirjassaan *Rytmioppijakso lukkari- ja urkurikouluja varten*⁸. Astetta pidemmälle Krohn hioi iskualateoriaansa artikkelissaan ”Suomalainen laulurunous”⁹, jossa hän paneutui runojalan käsitteeseen ja esitti taksonomiana suomen kieleen sopivien runojalkojen musiikilliset vastineet, iskualatyypit.

Lopullisen teoriansa Krohn esitteli sitten *Rytmioppi*-kirjassa. Sitäkään hän ei kirjoittanut yhdeltä istumalta, vaan kirja julkaistiin alun perin neljänä erillisenä vihkosena. Ensimmäinen vihkosista ilmestyi 1911, toinen 1913 ja kolmas ja neljäs 1914. Painetussa *Rytmioppi*-teoksessa kirjasen ensimmäinen osa kattaa sivut 1–61, toinen sivut 62–186, kolmas sivut 187–284 ja viimeinen sivut 285–445.

Rytmioppi-kirja on vaikeaselkoinen, ja tämä on ainakin osittain seurausta tavasta, jolla ajatukset on koostettu. Krohnin rytmiteoria syntyi pienissä osissa lähes kymmenen vuoden aikana. Krohn kehitteli ideoitaan eräänlaisena jatkokertomuksena julkaisu kerrallaan. Kun Krohn kirjoitti yhtä painoon menevää osiota, hän ei ilmeisestikään tiennyt, mitä jatkossa seuraa. Vastaavasti kun julkaisu tuli ulos painosta, Krohn tuskin luki mitä oli kirjoittanut. Krohnilla ei varmaankaan ollut aikaa tai halua palata vanhempiin kirjoitelmiinsa, koska hän halusi koko ajan tuottaa jotakin uutta. Tästä johtuu, että Krohnin alun pitäen suhteellisen yksinkertainen ja käytännönläheinen rytmiooppi muuttui jokaisessa uudessa versiossa aina pykälän verran monimutkaisemmaksi.

Rytmiteorian alkuperä hämärtäytyi entisestään, kun Krohn lisäili lopulliseen kirjaansa lähdeviitteitä ja musiikkiesimerkkejä. Näillä hän ilmeisesti halusi nostaa kirjan tieteellistä painoarvoa. Krohn liitti jälkikäteen mukaan viittauksia ulkomaisten musiikkiteoreetikkojen kirjoihin, joita oli haalinut mukaansa lukuisilta kongressimatkoiltaan. Tästä saattoi syntyä harhakuva, että Krohn olisi kehittänyt ajatuksiaan ikään kuin teoria edellä. Asia oli juuri päinvastoin: Krohnin teoria rakentui konkreettisille havainnoille, joita hän teki alun perin kansansävelmiä järjestäessään.¹⁰ Krohn lisäsi kirjaan myös musiikkiesimerkkejä sekä koti- että ulkomaisilta säveltäjiltä. Kirjaan liitetyt taidemusiikin sävelmät olivat siinä mielessä päälle liimattuja, että havainnot ja teoria olivat jo olemassa ilman näitä esimerkkejäkin. Taidemusiikin esimerkkien avulla Krohn pyrki laajentamaan kansansävelmien perusteella tehdyt huomiot kaikenkattavaksi länsimaisen taidemusiikin teoriaksi.

Ilmari Krohnin teoriaa on siis jokseenkin mahdoton ymmärtää pelkästään painetun *Rytmioppi*-kirjan perusteella. Sen sijaan teoksen varhaiset luonnokset, jotka julkaistiin artikkelimuodossa *Säveletär*-lehdessä vuosia ennen itse kirjaa, auttavat ymmärtämään, miten Krohnin rytmiä koskeva ajattelu kehittyi.

8 Krohn 1907.

9 Krohn 1908.

10 Pekkilä 2020b, 187–212.

Käytännön tarpeet

Ilmari Krohn nimitettiin päätoimittajaksi uuteen *Säveletär*-lehteen vuonna 1906. Heti ensi töikseen hän alkoi julkaista lehdessä jatkokertomuksena artikkelisarjaa rytmistä. Tästä artikkelisarjasta tuli sitten myöhemmin julkaistavan *Rytmioppi*-kirjan pohja.

Säveletär-lehti oli perustettu lukkarien ja kanttorien aloitteesta. Ajatus lehdestä syntyi vuonna 1905 Turun yleisten laulu- ja soittojuhlien yhteydessä pidetyssä kokouksessa. Lehden päätoimittajaksi nimitettiin Ilmari Krohn. Ensimmäisen numeron pääkirjoituksessaan Krohn hahmotteli lehden toimituspolitiikkaa. Lehden tarkoituksena oli olla kansantajuinen ja lukkarien lisäksi palvella myös maaseudun kuorojen ja torvisoittokuntien johtajia. Tämän piti tapahtua opettavaisten kirjoitusten muodossa. Krohn kehotti lukijoita pitämään lehteä ikään kuin kansanopistokurssina, jossa kuunnellaan luentoja ja välillä käydään yleisempää keskustelua.¹¹

Rytmiopin kehittäminen lähti käytännön tarpeesta. Ennen Helsinkiin paluutaan Krohn oli toiminut Tampereen Aleksanterin seurakunnan urkurina vuosina 1904–1905. Toimesaan Krohn oli joutunut säestämään virrenveisuuta, joka hänen arvionsa mukaan oli kovin laahaavaa. Krohn johti myös harrastelijakuoroja, joiden jäsenillä ei juuri ollut musiikkikoulutusta. Myös kuorojen rytminkäsittelyssä oli hänen mielestään toivomisen varaa. Krohn koki, että kansan heikko rytmitaju oli jonkinlainen ongelma, ja sitä oli syytä kehittää. On siis ilmeistä, että Krohnin rytmiopin alkoversio oli tarkoitettu eräänlaiseksi kirjukurssiksi kanttoreille, lukkareille, kuoronjohtajille ja torvisoittokuntien vetäjille.

Heikko osaaminen ja tahtitunne

Kansan heikko rytmitaju tuli esille monissa kirjoituksissa. Krohn valitti, että laulajat eivät pystyneet laulamaan sävellyksiä, joiden rytmi poikkesi vähänkään tavanomaisesta.¹² Heikko rytmien osaaminen näkyi myös kuorojen ja torvisoittokuntien esityksissä. Kuoron- tai orkesterinjohtaja joutui käyttämään huomattavia käsiliikkeitä, jotta olisi saanut johdettavat pysymään tahdissa. Johdettavilla ei ollut kehossaan *tahtitunnetta*. Krohnin havaintojen mukaan kirkon urkureilla ei ollut sen parempaa rytmitajuuta kuin laulajillakaan. Löytyi urkureita, jotka pystyivät soittamaan vaikeita fuuga- ja toccata -kappaleita mutta eivät kyenneet säestämään tasatahtista koraalia tarkassa rytmissä.

Yksi syyllinen kansan heikkoon rytmitajuun oli Krohnin mielestä virret.¹³ Virsikirjan virret olivat tuohon aikaan tasatahtisia. Nuottiarvot olivat pelkkiä neljäsosia tai puoli-

¹¹ Krohn 1906b, 2.

¹² Krohn 1908, 1–3.

¹³ Krohn 1908, 2.

nuotteja ilman vaihtelua. Tasatahtinen virrenveisuu oli yksitoikkoista. Krohnin kritiikkiä tasatahtisia virsiä kohtaan selittää myös se, että hän oli itse *rytmisten koraalien* kannattaja. Krohn halusi kohottaa kirkkolaulun tasoa ja esitteli luentojensa yhteydessä rytmisiä koraaleitaan.¹⁴

Myös musiikinopetuksessa oli Krohnin mielestä puutteita, sillä siinä painotettiin nuotteista lukemista ja säveltapailua, eikä oppilaan rytmittäjää pyritty kehittämään.¹⁵ Oppikirjatkin olivat hänen mielestään väärin laadittuja. Niissä ei otettu huomioon rytmien vaikeusastetta niin että olisi edetty helpoista rytmeistä vaikeisiin. Sama ongelma koski kouluopetuksen lisäksi myös pianon- ja urkujensoiton oppikirjoja. Pahinta oli, että ihmisillä ei ollut edes halua parantaa rytmistä osaamistaan. Ajateltiin, että jokaisella oli rytmittäjä, eikä sitä tarvinnut erityisemmin kehittää.¹⁶

Krohnin ihanteena oli, että laulajilla olisi kehossaan tahtitunne ja *sisäinen sykintä*.¹⁷ Tällöin kuoron- tai orkesterinjohtajan ei tarvinnut käyttää koko energiaansa siihen, että esiintyjät pysyvät oikeassa rytmissä. Johtajan tehtäväksi jäi vain osoittaa sellaiset kohdat, joissa rytmi poikkeaa normaalilta uraltaan. Näin kuoron- tai orkesterinjohtaja saattoi paremmin keskittyä äänen puhtauteen, voimaan ja äänenväriin.

Vaikka Krohn käyttikin termiä tahtitunne, termillä ei ollut tässä yhteydessä mitään tekemistä emotion, elämyksen tai tunnetilan kanssa. Kuten tiedetään, sanalla *tunne* on useita erilaisia merkityksiä.¹⁸ Niistä lähinnä Krohnin tahtitunnetta on merkitys *vaistonomainen taju tai tietoisuus*. Rytmimusiikin parissa kasvaneen nykyihmisen on ehkä vaikea tajuta, että rytmi ei ollut Krohnin aikaan samanlainen itsestäänselvyys kuin nyt. 1800-luvun puolella syntyneet ihmiset olivat tottuneet laahaavaan virrenveisuuseen, joka urkujen puutteessa tapahtui useimmiten ilman säestystä. Moni ei välttämättä ollut edes tietoinen sellaisesta musiikkiin kuuluvasta asiasta kuin rytmi. Tahtitunne oli siten tietoisuutta rytmistä ja vaistonvaraista rytmikuvioiden tajuamista.

Rytmiikkaa piti Krohnin mielestä tietoisesti opiskella.¹⁹ Tärkeintä oli saada johdonmukaista opetusta heti alusta pitäen. Rytmien oppiminen oli keskeistä musiikinopiskelussa. Kun harrastelija opetteli jotakin kappaletta, hänellä saattoi nousta tie pystyyn. Kompas-tuskivenä oli yleensä rytmi. Kun rytmien ymmärsi, asia avautui, ja opiskelija pääsi eteenpäin.

Krohnilla teorian taustalla olivat siis koko ajan musiikkikasvatukselliset tavoitteet. Hän ei pyrkinyt rakentamaan rytmiteoriaa akateemista yhteisöä varten vaan musiikinopis-

14 Musiikkiluentoja maaseudulla 1907, 44.

15 Krohn 1908, 1–3.

16 Krohn 1906a, 1.

17 Krohn 1908, 3.

18 Kotimaisten kielten tutkimuskeskus & Haarala 1994, 354.

19 Krohn 1906a, 3.

kelua ja opettamista varten. Tarkoituksena oli luoda teoria, joka palvelisi niin musiikin harrastajia kuin ammattimuusikoitakin.

Orkestriikka eli kaunoliiketaide

Ratkaisu rytmiiikan ongelmaan löytyi Krohnin mielestä muinaisesta Kreikasta, jonka runouden ja musiikin teoriassa oli rytmien periaatteet esitetty selkeänä järjestelmänä.²⁰ Muinaiskreikkalaisessa musiikissa rytmien piti hallita runoa, sävelmää ja kehonliikkeitä. Sävelmien rytmirakenne oli runossa täysin valmiina kaikkine vivahteineen. Runon, sävelmän ja liikkeen yhdistelmästä syntyi ehjä kokonaisuus, joka taiteellisessa mielessä valloitti sekä esittäjät että kuulijat. Asiaa auttoi, että runoilija oli yleensä itse myös säveltäjä.

Krohn oli erityisen innostunut siitä, että muinaisen Kreikan musiikissa runouteen yhdistyi myös liike.²¹ Kreikkalainen kuoro oli jakautunut kahteen osaan, joista kumpikin vuoron perään lauloi runosäkeistön samalla sävelmällä. Aluksi ensimmäinen ryhmä esitti säkeistön *strofa* ja toinen säesti laulua kehonliikkeillä. Sitten toinen ryhmä lauloi melodian *antistrofa* ja ensimmäinen ryhmä puolestaan säesti kehonliikkeillä. Lopussa molemmat kuoropuoliskot lauloivat yhdessä paikallaan seisten ylimääräisen säkeen. Krohn käytti ilmiöstä nimeä *orkestinen taide*, *orkestriikka* ja myöhemmin myös *kaunoliiketaide* tai *tanssiliiketaide*.

Lopullisessa *Rytmioppi*-kirjassa Krohn palasi vielä orkestriikan ideaan ja kirjoitti:

Orkestriikka on siitä omituinen, että sillä on ulottuvaisuutensa sekä ajassa että avaruudessa. Jokainen sen yksityiskohta vaatii täyttää kuvaamataiteen kauneutta, mutta ei mikään sen liikkeistä johtuva kuva jää pysyväiseksi; taideteoksen kokonaisuus on juuri niiden määrättyssä ajanmukaisessa, keskeytymättömässä vaihtumisessa.²²

Tärkeimpänä Krohn piti sitä, että orkestriikka liittyi läheisesti musiikkiin ja runouteen, jotka nekin olivat rytmisiä taiteita. Alun perin musiikki, runous ja liike olivat erottamaton kokonaisuus. Siksi Krohn katsoi, että musiikin rytmiiikka tuli paremmin ymmärrettäväksi, jos otettiin huomioon vastaavat rytmi-ilmiöt runoudessa ja orkestriikassa.

Kiinnostavaa on, että puheena oleva orkestriikka tai kaunoliiketaide oli jotakin muuta kuin tanssi. Esimerkiksi länsimainen baletti oli Krohnin mielestä vain orkestriikan heikko jäännös tai suorastaan irvikuva.²³ Kaunoliiketaiteen jäänteitä oli kuitenkin löydettävissä kansanmu-

²⁰ Krohn 1906a, 4.

²¹ Krohn 1906a.

²² Krohn 1911, 22–23.

²³ Krohn 1906a, 4.

siikista. Esimerkiksi färsaarelaisten tapa säestää tanssilla historiallisia kertomarusunojaan oli Krohnin mielestä perua kreikkalaisesta liiketaiteesta. Sen sijaan tavanomaisesta kansantanssista Krohn ei piitannut. Liikkeiden ja sävelmien piti olla kauniita, sopusuhtaisia ja tunnelmallisia. Englantilainen kansantanssiryhmä, joka esiintyi Helsingissä 1930-luvulla, herätti Krohnin mielenkiinnon. Vaikka ryhmässä oli sekä miehiä että naisia, esityksistä ”kaikissa oli liikehtiminen ihailtavan tervehenkistä, vailla keimailua, samalla myös notkeaa ja hienoa.”²⁴ Krohnin ihaili tilannetta, jossa musiikki, runous ja liiketaide olivat yhdessä, mutta niistä oli riisuttu kaikki maallinen ja ruumiillinen. Kaunoliiketaiteen idea sopi hyvin hänen maailmankuvaansa. Orkestriikan piiriin kuuluva liikehdintä ei ollut tavanomaista hyppelyä musiikin tahdissa vaan se oli hienostunutta liikehdintää.

Kehonliikkeet ja laulunopetus

Krohn halusi uudistaa myös koulujen musiikinopetusta, joka kulki tuohon aikaan vielä laulunopetuksen nimellä.²⁵ Laululle ei hänen mukaansa annettu koulun opetussuunnitelmassa juurikaan arvoa. Toisin oli muinaisessa Kreikassa, jossa Platon ja Aristoteles pitivät musiikinopetusta tärkeänä osana kasvatusta. Näin olisi pitänyt olla Suomessakin, valmistihan koulu nuoria tulevaa elämää varten. Muinaiskreikkalainen musiikkikasvatus perustui heidän omalle, suhteellisen yksinkertaiselle musiikilleen. Sen suomalainen vastine olivat hänen mielestään virret ja kansanlaulut, jotka edustivat muinaisen säveltäiteen kehityskantaa. Asian teki helpoksi se, että koulujen laulunopetuksessa käytettiin jo valmiiksi paljon virsiä ja kansanlauluja.

Kreikkalaisista Krohn sai ajatuksen yhdistää laulunopetukseen kehonliikkeet. Hän oli saanut asialle vahvistusta, kun oli opettanut parina vuotena musiikkia koulussa. Krohn toimi uransa alkuvaiheessa opettajana Tampereen tyttökoulussa ja suomalaisessa yhteiskoulussa.²⁶ Nuoria koululaisia opettaessaan Krohn oli havainnut, että oppilaiden oli vaikea hahmottaa rytmejä. Krohn oli yrittänyt harmonin avulla saada ensimmäisen luokan oppilaita oppimaan:

Mutta kun rupesin heidän kanssaan leikkimään ”Kas, kuin tuulimylly käy”, ”Laineissa lahden kalaset” ym., suorittaen laulujen vaatimat liikkeet yhdessä heidän mukanaan, niin heti laulu helähti ilman enempiä vaivannäköä.²⁷

Tästä Krohn sai idean, että liikeharjoitukset voisivat helpottaa rytmien oppimista.²⁸ Tausalla oli koko ajan kreikkalaisen orkestriikan idea. Etelämaalaisten liikkeiden sulavuus ei

²⁴ Krohn 1933, 8.

²⁵ Krohn 1904, 292.

²⁶ Juutilainen 2015.

²⁷ Krohn 1951, 68.

²⁸ Krohn 1906a, 4.

johtunut hänen mielestään kansan tulisesta luonteesta vaan muinaisesta kaunoliiketaiteesta, joka oli säilynyt heillä ikään kuin jäänteinä. Suomalaisten kömpelöt liikkeet taas selittyivät sillä, että kreikkalainen orkestriikka ei ollut koskaan kulkeutunut tänne asti. Pohjoismaissa rytmisessä mielessä parhaiten ja sulavimmin liikkuvat henkilöt, joiden ammattiin kuului ruumiinliikkeiden tarkempi hallitseminen. Sellaisia olivat esimerkiksi sotilaat, merimiehet ja tukkilaiset. Tällaiseen liikkeiden hallitsemiseen tarvittiin ”vais-tomaista rytmitunnetta”. Ilmeisesti Krohnilla oli mielessään sotilaiden rytmikäs marssi, merimiesten tasapainoilu keinuvan laivan kannella aaltojen tahdittamana tai tuon ajan tukinuittajien tempuilu vedessä kelluvien ja pyörähtelevien tukkien päällä. On totta, että kaikki nämä toimet vaativat luontaista rytmitajua, ja juuri tämän ominaisuuden Krohn halusi siirtää musisoimiseen.

Kreikkalaisen teorian avulla Krohn onnistui kytkemään yhteen joukon omia ja varsin erilaisia kiinnostuksen kohteitaan. Hän oli urkuri ja säveltäjä, kerännyt hengellisiä kansansävelmiä ja toimittanut suomalaisten tanssi- ja laulusävelmien kokoelmaa. Lisäksi hän oli syvästi uskonnollinen päätyen myöhemmin säveltämään raamattuaiheisia oopperoita ja oratorioita. Kreikkalainen orkestriikka tai kaunoliiketaide oli idea, jonka avulla Krohn sai liitettyä kaikki musiikilliset harrastuksensa ikään kuin saman teoreettisen sateenvarjon alle. Jopa koulujen virrenveisuu saatiin kreikkalaisen teorian avulla näyttämään siltä, että kyseessä oli muinaisten kreikkalaisten musiikkiin verrattavissa oleva, primitiivinen laulumuoto.

Jaques-Dalcrozen jäljillä

Kreikkalainen orkestriikka oli yhtenä esikuvana, kun Krohn lähti kehittämään rytmiliikunnan menetelmiä. Krohn arveli, että liikehdintä esityksen aikana oli käyttökelpoinen väline, joka edesauttoi rytmin tajuamista. Se oli hyödyllinen apukeino niin kuorolaisille, orkesterin soittajille kuin kuulijoillekin. Idealleen Krohn sai lisävahvistusta Jaques-Dalcroze-metodista. Krohn näki sen ikään kuin kreikkalaisen orkestriikan jatkeena tai sovelluksena. Kun Krohn kirjoitti myöhemmin orkestriikasta hakusanan tietosanakirjaan, hän mainitsi samassa yhteydessä myös Jaques-Dalcrozen:

Orkestriikka (kreik.), tanssi- l. kaunotaide, liittyi muinoin likeisesti runous- ja säveltaiteeseen yhteisen runomittaa, tahtia ja liikkeitä hallitsevan rytmin kautta. Viime aikoina se on ”rytmillisen voimistelun” ja ”plastillisen tanssin” nimellä jälleen kohotettu suurempaan taiteelliseen merkitykseen (Jaques-Dalcroze).²⁹

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) oli sveitsiläinen säveltäjä ja musiikkikasvattaja. Hän päätteli, että musiikillista tulkintaa pitäisi opetella eräänlaisten voimisteluharjoitusten

²⁹ Krohn 1925, 535.

avulla, koska musiikin rytmi vetosi ihmisen lihaksistoon ja hermostoon. Jaques-Dalcroze kutsui menetelmäänsä *rytmiseksi voimisteluksi*. Tarkoituksena oli harjoittaa kehoa ilmaisemaan liikkeiden ja tanssien avulla musiikissa esiintyviä rytmejä. 1900-luvun alkupuolella Jaques-Dalcrozen rytmiliikunta oli muotia ja käytössä monissa eurooppalaisissa musiikkiopistoissa.³⁰

Suomessa metodin esitteli ensimmäisenä juuri Ilmari Krohn *Säveletär*-lehdessään vuonna 1906. Lehti kertoi, että sveitsiläinen Jaques-Dalcroze piti Genevessä voimistelukurssuja, joiden nimenomaisena tarkoituksena on kehittää oppilaiden musiikillista aistia musikaalisen rytmin ja mitan, liikkeiden sopusuhtaisuuden ja jokapäiväisten ruumiinliikkeiden hallitsemisen suhteen.³¹ Kurssin yhteydessä oli myös pedagoginen kurssi musiikinopettajille. Artikkelin lopussa viitattiin Krohnin kirjoittamiin artikkeleihin rytmistä ja ennustettiin tämän rytmiliikuntaan liittyville hankkeille suurta tulevaisuutta.

Krohn alkoi heti esitellä Jaques-Dalcroze-metodia omilla luennoillaan. Vuonna 1907 Krohn esitelmöi Kansanvalistusseuran järjestämällä kurssilla Kotkassa ja sen lähiympäristössä. Aiheina olivat suomalaisten kansanlaulujen ominaisuudet, sävellysten rytmisesti oikea esitystapa sekä säännöt tarkan sävelpuhtauden saavuttamiseksi. Lisäksi Krohn esitteli kurssilla Jaques-Dalcrozen uutta menetelmää ”rytmitunteen kehittämiseksi ruumiinliikkeiden kautta”. Krohn havainnollisti esityksiään laulu- ja soittonäytteillä. Luentojen päätyttyä yleisö sai myös laulaa muutaman tutun laulun uusien sääntöjen mukaan, oikeilla iskusuhteilla ja puhtaasti. Erityisesti kansakoulunopettajat innostuivat Jaques-Dalcrozesta ja aikoivat kokeilla sitä omassa opetuksessaan.³²

Vuonna 1908 järjestettiin ”Yliopistolliset jatkokurssit kansakoulunopettajia varten”. Krohn opetti kyseisellä kurssilla, ja yhtenä luennon aiheena oli ”Rytmiharjoituksia ruumiinliikkeillä, Sveitsiläisen Jaques-Dalcrozen järjestelmän pohjalla”. Muita aiheita olivat äänenmuodostus, säveltapailu, yksiaänisten laulujen diktaatti ja analyysi, kaksi- ja moniääninen laulu sekä kuoronjohto.³³

Krohnilla oli hyvin kunnianhimoisia suunnitelmia orkestriikan tai kaunoliiketaiteen suhteen. Hän jopa päätyi esittämään, että musiikki ja urheilu pitäisi yhdistää jonkinlaiseksi taiteelliseksi rytmiliikunnaksi. Ajatuksen hän oli saanut laulu- ja soittojuhlista, joiden yhteydessä oli usein urheilukilpailuja. Sen sijaan että musiikki- ja voimisteluesityksen tehtiin erikseen, Krohn ideoi, että ne voisi esittää yhdessä jonkinlaisena rytmiliikuntana: ”Rytmiä ilmenee sävelissä, rytmiä ilmenee myös voimistelijoiden ryhmäliikkeissä. Olisikohan mahdollonta saada aikaan niiden kesken lähempää taiteellista yhdysvaikutusta”.³⁴

³⁰ Af Heurlin 1915, 414.

³¹ Krohn 1906a, 112.

³² Musiikkiluentoja maaseudulla 1907, 44.

³³ Yliopistolliset jatkokurssit kansakoulunopettajia varten 1908, 345.

³⁴ Krohn 1906a, 4–5.

Krohn tavallaan näki kauas tulevaisuuteen, sillä nykyisinhän ajatus musiikin ja urheilun yhdistämisestä toteutuu sellaisissa lajeissa kuin rytmisen voimistelu, taitovoimistelu, aerobic tai muodostelmaluistelu.

Yhteenvetona voisi sanoa, että Jaques-Dalcrozen ajatukset sopivat hyvin yhteen Krohnin ihaileman orkestriikan teorian kanssa. Molemmisahan oli lähtökohtana, että musiikin rytmi ja kehonliikkeet kuuluvat yhteen. Etenkin kansakoulunopettajat saivat Krohnin ja myös *Säveletär*-lehden kautta tietoa uudesta metodista ja itse asiassa varsin pian sen jälkeen, kun menetelmä oli esitelty Keski-Euroopassa. Krohn oli ilmeisesti ensimmäinen, joka alkoi tehdä menetelmää tunnetuksi Suomessa. Muut kiinnostuivat menetelmästä vasta myöhemmin.

Rytmiliikunta Suomessa

Krohn esitteli Jaques-Dalcrozen rytmivoimistelun jo 1906 *Säveletär*-lehden artikkelissaan ja luennoi aiheesta heti vuodesta 1907 alkaen. Samaan aikaan kun Krohn alkoi 1911 julkaista osissa *Rytmioppi*-kirjaansa, Jaques-Dalcroze-menetelmä levisi Suomessa myös muiden toimesta. Jaques-Dalcroze-menetelmää käytettiin jo 1911 Svenska Teaternin näyttelijäkoulussa. Opettajana oli Maggie Gripenberg, ja oppiainetta nimitettiin Dalcroze-voimisteluksi.³⁵

Maggie Gripenberg, jota tituleerattiin ajan lehdissä vapaaherrattareksi, oli alun perin opiskelemassa ulkomailla maalaustaidetta. Hän innostui kuitenkin tanssista, kun näki Isadora Duncanin esiintyvän. Myöhemmin vapaaherratar joutui tekemisiin ruotsalaisen tanssijan Anna Behlen kanssa, joka sai hänet innostumaan Jaques-Dalcroze-metodista. Kun Gripenbergille tarjottiin vuonna 1910 paikkaa Kansallisteatterissa plastillisen tanssin opettajana, hän päätti perehtyä Dalcroze-metodiin syvällisemmin. Niinpä Gripenberg matkusti Geneveen, jossa opiskeli Dalcrozen johdolla. Vapaaherratar sai opetusta musiikin teoriassa, säveltapailussa, anatomiassa, rytmisessä voimistelussa ja plastillisessa tanssissa sekä tanssin komponeerauksessa rytmillisen voimistelun perusteella eli koreografoiden tekemisessä.³⁶ Vuonna 1911 Maggie Gripenberg suoritti Genevessä Bildungsanstalt Jaques-Dalcrozessa alemman tutkinnon, jolla sai pätevyyden lasten rytmisen voimistelun perusopetukseen.³⁷ Gripenberg opetti siis alkuperäistä Jaques-Dalcroze-metodia, eikä sen krohnilaista versiota.

Tiedetään, että myös säveltäjä Ida Moberg innostui menetelmästä ja opiskeli alaa Berliinissä sinne perustetussa Dalcroze-instituutissa. Hän suunnitteli, että tuo Dalcroze-opetusmenetelmät Suomeen ja alkoi pitää täällä kursseja musiikkikasvattajille, kuoron-

³⁵ Anonyymi 1911, 17.

³⁶ E-r S-n 1912.

³⁷ Anonyymi 1911, 17.

johtajille ja musiikinopiskelijoille.³⁸ Hän myös opetti dalcrozelaista musiikkiliikuntaa Helsingin musiikkiopistossa.³⁹ Vuonna 1915 Maggie Gripenberg piti menetelmää esittelevän erikoiskurssin Helsingin musiikkiopistossa.⁴⁰ Vähitellen tieto menetelmästä levisi myös musiikkiväen keskuuteen.

1910-luvun jälkeen myös suomalaiset musiikinopettajat tunsivat rytmiliikuntamenetelmän, mutta ilmeisesti lähinnä Ilmari Krohnin kirjoitusten kautta. Kaikki eivät kuitenkaan olleet rytmivoimistelusta varauksettoman innostuneita. Paula af Heurlin esimerkiksi valitti, että menetelmästä ”on monessa koulussa täällä meidänkin maassamme otettu käyttöön ulkonaisia temppeja, kuten turhia käsivarsien liikkeitä tai jotakin hidasta kävelyä, jota esim. kukkia kantavat tytöt suorittavat”.⁴¹ Varsinainen rytmitajun kehittäminen oli jäänyt syrjään.

Vaikuttaa siltä, että Jaques-Dalcroze-metodin tuntemus jäi 1910-luvulla joko paikalliseksi (Gripenberg) tai sitten pintapuoliseksi. Mistään menetelmän läpimurrosta voidaan tuskin puhua. Tätä taustaa vasten Ilmari Krohnin panos rytmiliikunnan edistämiseksi oli merkittävä. Erityisen ansiokasta oli, että Krohn ryhtyi käytännön toimiin menetelmän edistämiseksi, olkoonkin että hänen sovelluksensa ei ollut erityisen puhdasoppista Jaques-Dalcrozea, vaan jonkinlainen kotoutettu muunnos menetelmästä.

Miehinen ominaisuus

Krohn ajatteli, että musiikinopetuksessa oppilaiden rytmitajua voisi edistää teettämällä näillä musiikkia vastaavia liikeharjoituksia. Krohn hahmotteli tulevaa menetelmäänsä seuraavasti:

Rytmi ei pääse helposti tietoisuuteen täysin elävästi ilman vastaavia ruumiinliikkeitä (etupäässä askelia). Sen tähden olisi kehitettävä liikkeisiin perustuva rytmi-metodi[!] jonka avulla kirjoitettujen nuottiarvojen näkeminen herättäisi laulajassa mielikuvia vastaavista liikkeistä.⁴²

Huomattavaa on, että tämä tapahtui jo paria vuotta ennen kuin Krohn tuli tietoiseksi Jaques-Dalcrozen vastaavista ajatuksista.

Rytmioppinsa ensimmäiseen ja toiseen kirjaseen Krohn liitti joukon rytmisiä liikeharjoituksia, joita havainnollistettiin erillisellä kuvaliitteellä.⁴³ Kirjansa alkuun hän liittikin

38 Notiser 1912, 184.

39 Välimäki 2022.

40 Uutisia 1915, 121.

41 Af Heurlin 1915, 415.

42 Krohn 1904, 294.

43 Krohn 1911, 1913.

kiitosmaininnan mestarille. Krohnin mukaan Jaques-Dalcrozen rytmiliikunta oli suurta huomiota herättänyt menetelmä. Siinä musiikilliset rytmiharjoitukset oli liitetty vastaviini kehonliikkeisiin ja menetelmää pystyi käyttämään tehokkaana välineenä rytmityksen käytännöllisessä kehittämisessä.⁴⁴

Krohn ei kuitenkaan kopioinut Jaques-Dalcrozen voimisteluliikkeitä sellaisenaan, vaan kehitti omat liikeharjoituksensa. Hyvänä apuna menetelmän kehittämisessä Krohnilla olivat hänen poikansa, jotka komennettiin kesälomien aikana koekaniineiksi. Krohn pisti poikansa tekemään erilaisia marssi- ja käsiliikkeitä musiikin tahdissa, jotta näkisi, miten harjoitukset toimivat käytännössä.⁴⁵

Kiinnostava seikka liikeharjoituksissa on, että Krohn piti rytmiä nimenomaan maskuliinisena ominaisuutena. Hän kertoo muistelmissaan, miten hänen Felix-poikansa toi hänelle nähtäväksi paperille piirtämiään nuotteja. Kun Krohn havaitsi, että niissä oli ideoita, hän päätti pojan olevan kypsä aloittamaan rytmin opiskelun. Krohn kertoo saaneensa näin ”tilaisuuden pitää häntä tiukoissa ohjaksissa ainakin sävelten käsittelyssä, hyödyksi pojan muullekin miehistymiselle.”⁴⁶ Ehkä tiukkuudesta ja marssiharjoituksista oli hyötyä, sillä Felix Krohnista (1898–1963) tuli myöhemmin merkittävä muusikko: kapellimestari, säveltäjä ja Lahdessa toimineen Viipurin musiikkiopiston rehtori.

Kuvat ja liikeharjoitukset

Rytmiopetuksen kehittämänsä liikeharjoitukset Krohn esitteli lopullisesti *Rytmiopinta* ensimmäisessä osassa, johon tuli sekä liikeharjoituksia että niitä kuvaavat kuvallisuudet.⁴⁷ Kirjan tekstiosassa on tarkat kuvaukset siitä, miten marssi- ja liikeharjoituksia piti tehdä. Laulujen rytmiä harjoiteltiin etupäässä marssimalla paikallaan. Perusidea marssimisessa oli, että askel osui jokaisen vahvan iskun kohdalle. Iskualojen iskuttomilla osilla taas toinen jalka on laskettava kevyesti edellisen jalan viereen. Jos sävelet ovat ”ponnaltavia” eli pisteellisiä, jälkimmäisellä askeleella tuli astua eteenpäin, ”sitä pontevammin ja kauvemmas, mitä suurempaa intoa laulettaviin säveliin kulloinkin tarvittaisiin.”⁴⁸

Krohnin rytmiharjoituksia havainnollistetaan lukuisilla valokuvilla, jotka ovat viehättäviä mutta nykypäivän näkökulmasta myös huvittavia. Useimmissa otoksissa on valkoiseen t-paitaan ja urheiluhousuihin pukeutunut mieshenkilö. Kuvissa hän marssii, seisoo kädet lanteilla, nostaa kädet sivuille, kohottaa nyrkkiin puristettua kättä ylös ja laittaa molemmat kädet niskan taakse. Kuvien pohjavire on sotilaallinen, ja kuvateksteinä on

44 Krohn 1911, 10.

45 Kurki-Suonio 2000, 7.

46 Krohn 1951, 73.

47 Krohn 1911.

48 Krohn 1911, 50.

lyhyitä komentoja, sellaisia kuin ”kädet lanteilla”, ”jalan nosto ylös”, ”jalka lepoasennossa”, ”käsivarret ulos”, ”tahdinlyönti ylös”, ”tahdinlyönti alas”. Joissakin kuvissa on

palmikkopäinen naishenkilö, jolla on yllään tumma pusero, vekkihame, tummat sukat ja teräväkärkiset voimistelutossut. Yhdessä kuvassa nainen pitää molempia käsiä päänsä päällä, ja kuvateksti toteaa lakonisesti: ”Kädet päälle!”. Kuvaliite on karun asiallinen, mutta se havainnollistaa ja konkretisoi hyvin Krohnin ajatuksia rytmistä. Kuvaliite myös todistaa, että Krohnilla oli rytmiooppia laatiessaan selkeitä pedagogisia tavoitteita. Rytmiooppi ei ollut pelkästään akateeminen teoria vaan sitä oli tarkoitus soveltaa käytännön opetustyössä.

1. (siv. 68.)



Kädet lanteilla (K¹).
Jalan nosto ylös (y).

Krohnin mukaan marssi- ja liikeharjoitusten avulla oli tarkoituksena toisaalta havainnollistaa laulun muotorakennetta ja toisaalta tehdä lauluista ”luonnonvoimaisen eläviä”.⁴⁹ Tämä tapahtui korostamalla iskuttomia säveliä. Näin voitiin alleviivata sekä yksittäisiä sanoja että kokonaisia säkeitä. Kohotahti tuli esittää korostettuna ja sitä seuraava isku korostuksen huippuna. Esimerkiksi ”Mun kanteleeni kauniimmin” -laulussa paras osa tunnelmaa meni Krohnin mielestä hukkaan, ellei joka säkeen alussa olevaa kohosäveltä laulettu riittävän innokkaasti ja lämpimästi.⁵⁰

2. (siv. 68.)



Askel paikallaan (a),
polkien (a⁺),
äännettömästi (a⁻).

Rytmioopin toisessa osassa Krohn esitti konkreettisesti, miten laulujen iskualoja voitiin opettaa kouluissa liikeharjoitusten avulla.⁵¹ Ensimmäisessä vaiheessa opettajan piti laskea taustalla tahtia ja oppilaiden liikkua tahdissa. Opettaja hoki: ”yk-si, kak-si, yk-si, kak-si” ja oppilaat marssivat paikallaan annetussa tahdissa. Kun marssiliikkeet oli tällä tavalla saatu oppilaiden mieleen, myös oppilaat alkoivat harjoitusta tehdessään laskea ääneen.

Harjoituksessa Krohn jakoi oppilaat kahteen ryhmään. Ensimmäinen lauloi ja löi tahtia, toinen teki liikkeitä. Sitten vaihdettiin osia. Siinä vaiheessa, kun opetus oli mennyt perille, kaikkien piti laulaa ja tehdä samanaikaisesti myös liikkeitä. Krohn sovelsi tässä suoraan muinaisten kreikkalaisten käytäntöä, jossa kuoro jakautui kahteen osaan: näistä toinen lauloi melodiaa, toinen teki lauluun kuuluvia liikkeitä.

49 Krohn 1911, 51.

50 Krohn 1911, 50.

51 Krohn 1913, 67.

Omaperäistä oli, että kreikkalaisten runojen ja sävelmien sijasta Krohn käytti suomalaisia kansansävelmiä. Kirjassa oli mallina yksi laulu, mutta opettaja saattoi käyttää vaihtoehtoisesti muita saman rytmin omaavia tai saman iskualan käsittäviä sävelmiä. Musikaaliset saattoivat säveltää itse uusia kyseistä iskualaa edustavia sävelmiä Krohnin sävellysohjeiden mukaan.

Menetelmien vertailu

Jo pintapuolinen vertailukin Jaques-Dalcrozen ja Krohnin rytmiliikunnan välillä paljastaa, ettei menetelmillä ollut paljonkaan tekemistä keskenään. Jaques-Dalcrozen menetelmä oli rytmivoimistelua (*gymnastique rythmique*), jonka tarkoituksena oli hallita liik-

3. (siv. 68.)



Askel jalkaterälle (t).
Jalka lepoasennossa (j).

keitä ja kehittää rytmistä mentaliteettia, rytmittäjua ja plastista rytmiaistia.⁵² Kirja rakentui 30 oppitunnista, joissa jokaisessa harjoiteltiin kymmentä eri osa-aluetta. Näitä olivat yleiset harjoitukset eli hengitys, tasapaino ja lihakset; rytmiset harjoitukset eli kävely ja hengitys; raajojen itsenäisyyttä ja spontaania liikehtimistä edistävät harjoitukset, pysäytymisharjoitukset, vaihtuvat tahtilajit, esiintymisharjoitukset ja pianon säestyksellä tehtävät liikeharjoitukset.

Jaques-Dalcrozen kirjassa on 120 valokuvaa, 80 piirustusta, 10 anatomista kuvaa ja 160 musiikkiesimerkkiä pianolle ja laululle.⁵³ Toisin kuin Krohnin rytmiliitteessä, Jaques-Dalcrozen havainnekuvien kehonkieli on kokonaisvaltaista ja monimuotoista. Kuvissa on esillä nuoria naisia hameissa tai polveen ulottuvissa pussihousuissa ja lyhythihaisissa paidoissa. Naiset voimistelevat yksinään tai kahdestaan käsi kädessä ja tekevät liikeharjoituksia eri asennoissa käsiä ja jalkoja ojennellen: seisoen, istuen, maaten ja polvillaan. He punnertavat makuulla tai polvillaan, taivuttelevat var-

taloaan eteen, sivulle ja taakse, taiteilevat yhdellä jalalla, seisovat kädet selän takana tai tasapainoilevat kädet sivuilla. Liikekieli oli lähempänä balettia kuin marssia. Kaikki tämä viittasi kokonaisvaltaiseen rytmivoimisteluun, jossa musiikki ja liikkeet olivat yhtä.

Krohnin rytmiliikunta taas oli itsenäinen sovellus Jaques-Dalcrozen rytmiliikunnan ideasta. Krohn jätti menetelmässään sisällön ilmaisemisen pois. Kokonaisvaltaisen liikehännän sijasta Krohnin harjoituksissa lähinnä marssittiin ja heiluteltiin käsiä. Yhdessä suhteessa Krohn kuitenkin meni jopa pidemmälle kuin Jaques-Dalcroze. Menetelmä perustui kokonaan Krohnin omalle rytmiteorialle. Krohnin rytmiliikunta oli eri iskualo-

⁵² Jaques-Dalcroze 1906, 9.

⁵³ Jaques-Dalcroze 1906.

jen havainnollistamista liikkeiden avulla. Krohn kuvasi erilaisten liikkeiden avulla myös sävelmien säerakenteita. Tarkoituksena oli tehdä liikeharjoitusten avulla sävellyksen muotorakenne selvemmin tajuttavaksi.⁵⁴

Ehkä erot menetelmien välillä selittyvät silläkin, että Jaques-Dalcrozen rytmiliikunta oli tarkoitettu erityisesti musiikkia opiskeleville naisille jonkinlaiseksi itseilmaisuuden välineeksi. Krohnin rytmiliikunta taas oli suunniteltu koulukäyttöön sekä pojille että tytöille. Liikkeet eivät olleet itseisarvo, vaan niiden tarkoituksena oli tehdä rytmi konkreettisemmaksi.

Miksi marssittiin?

Herää tietysti kysymys, miksi Krohn opetti rytmejä nimenomaan marssimalla. Joku saattaisi jopa ajatella, että Krohnin marssiharjoitukset perustuiivat väärinkäsitykselle. Jacques-Dalcroze käyttää ranskankielisessä kirjassaan termiä *marcher*, jonka voi kääntää suomen kielessä sekä marssimiseksi että kävelemiseksi. Olisiko Krohn käsittänyt asian jotenkin väärin? Tuskin, sillä Krohn osasi ranskaa ja monia muitakin kieliä erinomaisen hyvin. Kyseessä ei ole väärinkäsitys, vaan marssiharjoitukset olivat Krohnin rytmikirjassa mukana tarkoituksella.

Voisi ajatella, että rytmien opettaminen marssiharjoitusten avulla oli luonteva tapa opettaa krohnilaista rytmiteoriaa. Marssimisen luonteeseen kuuluu, että rytmi on täsmällistä. Tämän huomaa vanhoilta musiikkiäänitteiltä, joilla sotilassoittajat pysyvät erinomaisen hyvin rytmisissä. Jos kappaleessa olisi samanlaisia hidastuksia ja venytyksiä kuin kuoromusiikissa, marssista tulisi melko omituisen näköistä.

Rytminkäsittelyä opettaessaan Krohn puuttui tuon ajan estetiikkaan ja halusi muuntaa rytmien käsittelyä oman kauneuskäsityksensä mukaiseksi. Kun kuuntelee säilyneitä äänitteitä 1900-luvun alusta, huomaa että esimerkiksi kuorot käyttivät sanojen venyttämisen lisäksi paljon rubatoa. Yleensäkin rytmien käsittely on tuon ajan äänitteillä epätäsmällisempää kuin nykyisin. Krohnilainen estetiikka suosi tasaista pulssia ja tarkasti soitettuja rytmejä.

Rytmi ja kansallinen herääminen

Jos laajennetaan näkökulmaa yhteiskunnalliseen suuntaan, *Rytmiopin* marssiharjoitukset selittyvät myös tuon ajan poliittisella tilanteella. Tuohon aikaan yksi tapa kanavoida kansallista heräämistä olivat Kansanvalistusseuran järjestämät laulu- ja soittojuhlat.

⁵⁴ Af Heurlin 1915, 415.

Keskeinen osa laulujuhlien sisältöä oli isänmaallisten laulujen esittäminen kuoroesityksinä. Jotta laulujen sanoma olisi saatu perille, kuorolaulun piti olla vahvaa ja voimakasta. Tärkein elementti oli rytmi, jolla esityksiin saatiin iskeytyä. Rytmisesti velto esitys ei syyttänyt ketään.

Krohn puuttui asiaan *Rytmioppinsa* ensimmäisessä osassa.⁵⁵ Krohn kaipasi rytmien esittämiseen sydämen innostusta. Hän ihmetteli, miksi kansalliset juhlalaulumme kuulostivat usein virallisilta, ikään kuin totutun velvollisuuden täyttämiseltä. Samaten hän ihmetteli, miksi virrenveisuu sai nukuttavan nuotin. Tämä johtui Krohnin mukaan siitä, että sydämet eivät heränneet ja innostuneet, ja pohjimmaisena syynä tälle kaikelle oli laahaava rytminkäsittely.

Samoilla linjoilla oli *Nuorten nuija*, joka oli kansallismielisen nuorisoliiton lehti.⁵⁶ Lehdellä itsellään ei ollut mitään tekemistä musiikin kanssa. Silti se esitteli lukijoilleen Krohnin *Rytmioppi*-kirjan ja kannusti kaikkia perehtymään siihen. Samoin kuin monet muutkin, kansallismieliset nuoret olivat havainneet, että musiikki ja kuorolaulu olivat oivallinen tapa kohottaa tunnelmaa. Lehti korosti, että joukkotapahtumissa kuoron piti olla voimakas. Esimerkiksi laulu ”Herää Suomi” ei kuulostanut ulkoilmassa juuri mitään, jos esittäjänä oli heikkotasoinen kuoro. Lehti halusi, että sen lukijat perehtyisivät Krohnin rytmiooppiin. Kirjan opeilla ja täsmällisellä rytminkäsittelyllä saataisiin lisää iskeytyä ja tehoa isänmaallisiin kuoroesityksiin.

Rytmioppiin nivoutui siis monta Krohnille ja myös tuon ajan ihmisille tärkeää asiaa. Krohn johti kuoroja, kuorot esiintyvät kansallisissa juhlissa ja kuorojen tehtävä oli luoda tunnelmaa. Löyhä rytmikäsittely teki esityksestä velton ja latisti tunnelmaa. Vahvoihin ja iskeviin esityksiin päästiin vain täsmällisellä rytmikäsittelyllä. Tarkkaa rytmin käsittelyä oli helpointa opettaa marssiharjoitusten avulla.

Vaikeat objektit

Kaikesta vaivannäöstä huolimatta Krohnin rytmiharjoitukset pudotettiin pois *Rytmiopin* vuoden 1958 painoksesta.⁵⁷ Sota oli tuoreessa muistissa, ja aika oli ajanut isänmaallisten laulujen ja sotilaallisten rytmiharjoitusten ohi. On myös mahdollista, että Krohnin rytmijärjestelmä oli kirjan käyttäjille liian vaikea.

Itse liikeharjoitukset eivät olleet kovin monimutkaisia. Liikkeet olivat käytännössä marssimista ja käsien ojentelua tahdissa. Rytmiharjoitusten kirjallinen ohjeistus oli sen sijaan äärettömän monimutkaista. Krohn käytti suurta määrää erilaisia kirjainlyhenteitä, joi-

⁵⁵ Krohn 1911, 53.

⁵⁶ *Nuorten Nuija* 1/1911, 220–221.

⁵⁷ Krohn 1958.

den merkitys oli ehkä selvä hänelle itselleen mutta vaikea lukijalle. Harjoituksen ohjeissa esimerkiksi sanottiin:

Kädet lanteilla (K1). Iskualan iskuttomalla puoliskolla jalka (vasen tahi oikea) kohoo hieman ylös (y), polven koukistuessa. Vyötärölihaksat jännittyvät käsien painoa vastaan, (hengitys sisään)... ..Iskullisella jalka astuu maahan (a), joko tavallisesti laskeutuen, tahi polkien (a+), tahi pelkästään jalkaterälle (t). Kädet pyöryvät lanteilla, mutta vyötärön jännittäminen lakkaa, (hengitys ulos).⁵⁸

Ohjeet olivat vaikeatajuisia: mitä tarkoitti K1, mitä y, mitä a tai a+? Merkit oli kyllä selitetty jossakin kohdassa, mutta miten ne saattoi muistaa? Kirjainsymboleja oli liikaa, ja niissä oli runsaasti lisämerkkejä kuten numeroita ja plusmerkkejä. Merkinnät olivat epäloogisia ja samanaikaisia toimintoja oli paljon. Sitä paitsi kyseessä oli vasta valmistava harjoitus; myöhemmässä vaiheessa merkinnät kävivät vieläkin monimutkaisemmiksi.

Ilmeisesti Krohn kehitteli rytmiharjoituksia tutkijanhuoneessaan, mutta ei testannut niitä käytännössä. Voisi kuvitella, että Krohn teki merkinnät kiireessä, eikä hän ehtinyt tarkistaa tai korjailla niitä. Ehkä asiaan vaikutti myös se, että Krohn julkaisi *Rytmiooppi*-kirjaa osissa 150 sivun jakso kerrallaan. Kun yksi osa oli saatu painettua, siihen ei voinut enää tehdä muutoksia. Ainut tapa tehdä korjauksia oli keksiä lisää kirjainsymboleita ja merkintätapoja. Ehkäpä näistä syistä lopputulos oli niin sekava. Jos asiaa ajattelee lukijan kannalta, kukaan seminaarin käynyt kansakoulunopettaja tuskin ymmärsi Krohnin merkinnöistä yhtään mitään. Vielä vähemmän näistä ymmärsivät pienet koululaiset, joille rytmiharjoitukset oli tarkoitettu.

Krohn oppi-isänä

Ilmari Krohnin rytmioopin kehittäminen lähti käytännön tarpeesta. Pohjimmainen syy oli kansan rytmitaju, jota Krohn piti heikonlaisena. Huono rytmitaju näkyi virrenveisuissa ja kuorojen musiikkiesityksissä, joita molempia Krohn piti laahaavina. Krohn oli sitä mieltä, että rytmit ja aika-arvot piti esittää täsmällisesti. Krohnin yleisenä tavoitteena oli kehittää kansan rytmitajua, parantaa kuorojen esityksiä, auttaa musiikinopiskelua ja edistää koulujen musiikinopetusta.

Rytmiliikunta taas lähti ajatuksesta, että musiikki, runous ja liike kuuluivat yhteen. Krohnin innoittajana olivat toisaalta muinaiset kreikkalaiset ja toisaalta Jaques-Dalcrozen kehittämä rytmiiikkaopetus. Näin jälkikäteen katsottuna Krohn oli rytmiliikuntansa kanssa ajan hermolla ja seurasi sen ajan uusimpia virtauksia. Rytmiliikunnan liittäminen osaksi musiikinopetusta oli uutta, kekseliästä ja jopa rohkeaa. Näyttää ilmeiseltä, että

⁵⁸ Krohn 1913, 68–69.

Krohnin rytmiliikunta jäi yrityksestä huolimatta enemmän tai vähemmän keskenkokoiseksi ja hautautui sitten vähitellen muiden hankkeiden alle.

Vaikka *Rytmioppi*-kirjan liikeharjoitukset eivät aikanaan herättäneet suurempaa innostusta, menetelmä sai kuitenkin seuraajia. Krohn toimi oppi-isänä ainakin muutamalle oppilaalleen tai nuoremmalle kollegalleen. Heistä Axel Törnudd liitti *Kansakoulun lauluoppiinsa* harjoituksia, joissa viitattiin käsillä tahdit ja marssittiin jaloilla rytmit.⁵⁹ Myös Vilho Siukosen *Kansakoulun musiikkiopissa* laulujen, jopa virsien, rytmejä opeteltiin marssimalla.⁶⁰ Voidaan siis sanoa, että krohnilainen rytmiteoria ja liikunnalliset harjoitukset siirtyivät ainakin jossakin muodossa myöhempään kouluopetukseen.

Rytmioppi-kirjalla ja sen liikuntaharjoituksilla oli ehkä eniten merkitystä Krohnille itselleen. Krohn julisti jo alkuvaiheessa, että rytmi oli musiikin runko tai luuranko. Samalla hän suunnitteli *Rytmioppi*-kirjan jatkoksi kokonaista kirjasarjaa musiikin eri elementeistä. Hämmästyttävää kyllä, hän sai suunnittelemansa sarjan kokonaan valmiiksi. Kirjasarjan seuraava osa *Säveloppi* julkaistiin 1916, *Harmoniaoppi* 1923, *Polyfoniaoppi* 1927 sekä lopulta *Muoto-oppi* 1937.

Rytmiopin ensimmäisiä luonnosversioita kirjoittaessaan Krohn oli 39-vuotias, ja jäljellä olevien musiikinteorian kirjojen tekemiseen meni vielä kolmisenkymmentä vuotta. Viimeisen kirjan eli *Muoto-opin* ilmestyessä Krohn oli jo 70-vuotias. Voidaan siis sanoa, että krohnilaisen musiikinteorian luominen oli elämän kestävä hanke. Lopputuloksena oli yhden ihmisen luoma, persoonallinen mutta samalla myös varsin subjektiivinen musiikinteoria, jolle ei ollut vastinetta muualla maailmassa. Aikanaan sitä ylistettiin, mutta myöhemmin se korvattiin yleisellä länsimaisen musiikin teorialla.

Kritiikistä huolimatta krohnilainen musiikkioppi ja etenkin rytmioppi on ajatusrakennelmana kiinnostava, mutta tavoitteidensa puolesta selvästikin liian laaja. Krohn halusi rytmiopin kirjansa olevan sekä musiikin teorian oppikirja että sävellysopas. Krohn toivoi teoksen soveltuvan muusikoille, säveltäjille, koululaisille, opiskelijoille, sekä nuorille ja vanhoille. Kirja oli osoitettu kirkkomuusikoille, maallisen musiikin harrastajille, kansanmuusikoille ja taidemuusikoille, joilla kaikilla oli kuitenkin erilaiset tarpeet. Krohnin musiikinteorian hanke oli kunnianhimoinen, mutta sen tavoitteet olivat mahdottomia toteuttaa. Liikeharjoitukset, joita Krohn kehitti rytmioppinsa jatkeeksi, olivat enemmän sivujuonne kuin oleellinen osa teoriaa. Silti niiden jättäminen pois *Rytmiopin* myöhemmistä painoksista on tavallaan harmi. Vaikka liikeharjoituksilla tuskin olisi ollut käytännön merkitystä, ne valaisivat silti Krohnin omaperäistä musiikkiestetiikkaa ja musiikin-teoreettista ajattelua.

59 Törnudd 1913, 27–31.

60 Siukonen 1923, 11.

Kirjallisuus

- Af Heurlin, Paula 1915. Lasten itsetoiminnasta kouluopetuksessa. *Kasvatus ja koulu: kasvatustieteellinen aikakauskirja* 8, 412–420.
- Apajalahti, Hannu 1993. From rhythm to form – Ilmari Krohn’s systematic theory of musical rhythm and form. *Sibelius-akatemia aikakauskirja: Sic.* 1993. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos, 42–74.
- E-r S-n 1912. Maggie Gripenberg. *Naisten ääni* 10, 18.5.1912, 135–136.
- Huttunen, Matti 2000. Ilmari Krohn musiikkitieteilijänä. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 13–24.
- Jaques-Dalcroze, Émile 1906. Méthode Jaques-Dalcroze. 1re partie. *Gymnastique rythmique. vol. 1*. Neuchatel: Sandoz, Jobin & Cie.
- Juutilainen, Tero 2015. Ilmari Krohn. <https://375humanistia.helsinki.fi/humanistit/ilmari-krohn>. (luettu 3.12.2020).
- Kotimaisten kielten tutkimuskeskus & Haarala, Risto 1994. *Suomen kielen perussanakirja: 3. osa, S-Ö*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Haarala, Risto (toim.) 1994. *Suomen kielen perussanakirja: 3. osa, S-Ö*. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Krohn, Ilmari 1904. Koulujen lauluopetuksen tarkoituksesta ja keinoista sen saavuttamiseen. *Suomen kasvatusopillisen yhdistyksen aikakauskirja* 5–6, 291–295. (Myös: *Säveletär* 1906, 11–12, 117–119.)
- Krohn, Ilmari 1906a. Rytmii I-IV. *Säveletär* 1, 2–5; 2, 13–15; 4, 37–39; 6, 61–63.
- Krohn, Ilmari 1906b. *Säveletär* lukijoille. *Säveletär* 1, 1–2.
- Krohn, Ilmari 1907. *Rytmioppijakso. Lukkari- ja urkurikouluja varten*. I osa. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1908. Suomalainen laulurunous. *Ylioppilaskunnan laulajain albumi*. Helsinki: Helsingin yliopiston ylioppilaskunta.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso: [1] vihko, Rytmiooppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1913. *Musiikin teorian oppijakso: 2 vihko, Tasajakoiset iskualat*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914a. *Musiikin teorian oppijakso I. Rytmiooppi. III: Epätasaiset iskualat*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914b. *Musiikin teorian oppijakso: 4 vihko, Musiikin alkeismuodot*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso: 2, Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso: 3, Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1925. Orkestriikka. *Pieni tietosanakirja III*. Toim. Jaakko Forsman. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1927. *Musiikin teorian oppijakso 4, Polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1933. Englantilaiset kansantanssit ja laulut. *Musiikkitieto: säveltaiteellinen aikakauslehti* 7.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5. Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1958. *Musiikin teorian oppijakso: 1. Rytmiooppi. 2. uudistettu p.* Porvoo: WSOY.
- Kurki-Suonio, Ilmari 2000. Ilmari Krohn - isoisa. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 75–80.
- Laitinen, Heikki 2020. Ilmari Krohnin tie väitöskirjaan. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 109–134.
- Mantere, Markus, Hannikainen Jorma & Krohn Anna 2020. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Musiikkiluentoja maaseudulla. 1907. *Säveletär* 15.2.1907, 3, 44.
- Notiser 1912. *Tidning för musik* 13, 15.3.1912, 183–184.
- Pekkilä, Erkki 2020a. Anton Albergin sävelmäkomitea ja Suomen kansan sävelmien alkuvaiheet. *Satasarvi* 1. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja, 1–20.

- Pekkilä, Erkki 2020b. Kansanmusiikki, runokieli ja iskuala: Ilmari Krohnin rytmiteorian alkuvaiheet. Teoksessa *Ilmari Krohn, tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 187–212.
- Rytmillistä voimistelua 1906a. *Säveletär* 9–10, 112
- Siukonen, Vilho 1923. *Kansakoulun musiikkioppi*. Porvoo: WSOY.
- Törnudd, Axel 1913. *Kansakoulun lauluoppi*. Porvoo: WSOY.
- Uutisia 1915. *Uusi Säveletär* 8–9, 1.8.1915, 121–122.
- Yliopistolliset jatkokurssit kansakoulunopettajia varten 1908. *Kansakoulun lehti: kasvatusopillinen aikakauskirja kodille ja kouluille* 13–14, 338–346.
- Välimäki, Susanna 2021. Moberg, Ida. *Kansallisbiografia-verkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-010166> (luettu 6.11.2022).