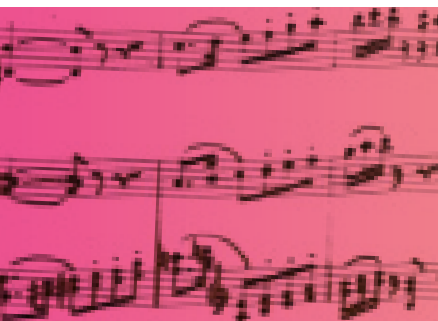
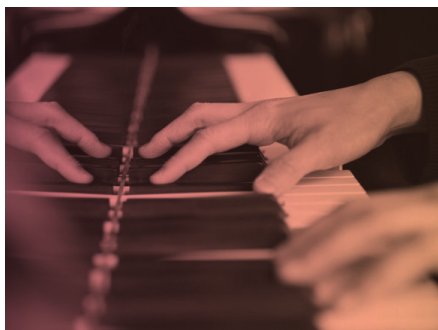
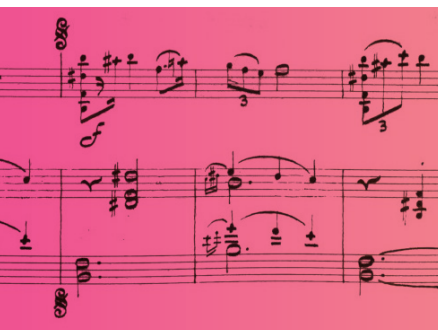


TRIO

Vol. 9 no. 2

Joulukuu 2020



TRIO vol. 9 no. 2

Joulukuu 2020

Toimituskunta: MuT Ulla Pohjannoro, päätoimittaja (SibA/DocMus),
MuT Päivi Järviö (SibA/DocMus), MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus),
MuT Markus Mantere (SibA), MuT dosentti Laura Wahlfors (SibA/DocMus/HY),
FM Henri Wegelius (SibA), toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (KMH),
FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kauppala (SibA/DocMus),
professori Inkeri Ruokonen (TY), professori Hannu Salmi (TY),
professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW)
MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), apulaisprofessori Susanna Välimäki (HY)

Taitto: Mikko Puranen
Paino: Hansaprint
Helsinki, 2020

Toimituksen osoite:
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
PL 30, 00097 Taideyliopisto
www.triojournal.fi
ISSN 2242-6418 (painettu)
ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

ULLA POHJANNORO

Lukijalle 5

ARTIKKELIT

LEENA LAMPINEN

Shaping identities in choir competitions in Tanzania 8



JANNE MÄKELÄ

Työtä ja työttömyyttä. Elokvateatterien muusikot 1930-luvun vaihteen Turussa25



SEBASTIAN SILÉN:

Approaching Robert Kajanus' three last works for violin48



KIRJA-ARVOSTELUT

TIMO KAITARO

Välineiden välissä.....77

LEKTIOT

DAVID LUNDBLAD

Ett vokalt perspektiv från 1800-talet till nutid81

ABSTRACTS IN ENGLISH.....88

Lukijalle

Uuden, COVID-19-pandemian toisen aallon aikana valmistuneen *Trion* artikkelit ovat sisällöltään ja käsittelyvaltaan mitä moninaisimmat: tutkimuskohteina ovat Tansanian kirkkokuorokilpailujen identiteettiä rakentava merkitys, turkulaisten elokuvamusikkujen ammatillinen kujanjuoksu musiikkielämän rakennemuutoksessa sekä Robert Kajanuksen viimeisten viulusävellysten käsikirjoitusten eri versiot. Artikkeleiden näkökulmat edustavat antropologista, kulttuuris-yhteiskunnallista ja praktis-analyyttistä lähestymistapaa menetelmällisten valintojen hakeutuessa etnografisen, historiantutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen kehyksiin.

Leena Lampinen paneutuu artikkelissaan tapoihin, joilla tansanialaisten kirkkokuorojen kilpailuperinne muovaa osallistujien ja niiden taustayhteisöjen identiteettejä. Tutkimus näyttää, kuinka tansanialaisessa kirkkokuoromaailmassa kohtaavat toisensa niin heimojen musiikkiperinteet ja eurooppalainen kirkkomusiikki kuin paikallista erityisyyttä tuottava yhteisöllisyys ja länsimaista yksilöllisyyttä korostava kilpailumentaliteetti. Lampinen selvittää, miten musiikki ja sen harjoittamisen rakenteet tuottavat yhtenäisyyttä ja eroja luomalla siltoja omaan ja vieraisiin kulttuureihin sekä syventämällä yksilöiden kokemusmaailmaa tai ammatillista kehittymistä.

Janne Mäkelän aiheena on 1920-luvun musiikkielämän murros turkulaisten mykkäelokuvia säestävien muusikoiden työllistymisen näkökulmasta. Mäkelä osoittaa, kuinka teknologian kehitys, musiikkigenrejen uusjako ja alan uudelleenorganisointi limittyivät toisiinsa aikana, jolloin äänielokuva valtasi elokuvateatterit jättäen niissä esitetyn salonkimusiikin marginaaliin. Klassisen koulutuksen saaneet elokuvamusikot putosivat taide- ja populaarimusiikkikulttuurin väliin muodostuneeseen yhteiskunnallis-esteettiseen tyhjiöön, kun ammatillinen osaaminen ei sopeutunut sen kummemmin kehittyvään rytmimusiikkisoitantaan kuin institutionalisoituneeseen orkesterilaitokseenkaan. Niin sanotun keskimusiikin eri genrejä välittävän roolin hiipuminen vaikutti osaltaan rytmi- ja taidemusiikin välille kehittyneeseen asenteelliseen kahtiajakoon.

Sebastian Silén valottaa taiteilijan ja tutkijan motiivien välistä tulkinnallista konfliktia, kun julkaisemattoman sävellyksen eri versiot käsin kirjoitettuihin korjauksiin mahdollistavat esittäjän tulkinta-avaruuden laajentumisen yli tavanomaisten rajojen. Tämä kuitenkin tuottaa ristiriidan käsikirjoitusten toimitustyöhön ja julkaisuun liittyvien periaatteiden kanssa. Miten pitkälle esittäjä voi mennä pyrkimyksessään ymmärtää säveltäjän tarkoituksensa ja valmistautua esteettisesti täysipainoista esitystä; onhan nuottien ilmaisuvoima joka tapauksessa vaillinaista ja aina kulloisenkin aikakauden esityskäytäntöihin sitoutuvaa? Silénin tutkimus paljastaa kiinnostavia hämäreitä alueita sävellyksen teoksisuudessa sekä säveltäjän ja esittäjän välisessä neuvottelussa.

Allekirjoittaneen esittäytyessä *Trion* uutena, neljäntenä päätoimittajana Markus Kuikan, Veijo Murtomäen ja Lauri Suurpään jälkeen sallittaneen pieni vilkaisu taakse päin lehden tähänastisiin vaiheisiin, näin Sibelius-Akatemian tohtorikoulutuksen juhluvuotena. *Trio* syntyi vuonna 2012 DocMus-tohtorikoulun yhteiseksi lehdeksi. Sibelius-Akatemian tohtorikoulutus oli syksyllä järjestäytynyt kahdeksi tohtorikouluksi, joista DocMus edustaa klassisen musiikin solistisia, musiikin johtamisen, kirkkomusiikin sekä sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmiä ja MuTri musiikkikasvatuksen, jazzin, kansanmusiikin, musiikkiteknologian sekä taidejohtamisen ja yrittäjyyden aineryhmiä. *Triosta* tuli klassisen musiikin osaston yhteinen tutkimusjulkaisu silloisten jo toistakymmentä vuotta ilmestyneiden lehtien tai vuosikirjojen lakatessa samalla ilmestymästä. Siten historiaan jäivät vuosina 1994–2011 ilmestynyt DocMusin *Finaali*, Sävellyksen ja musiikinteorian osaston *Säteitä* (2009–2010), tätä edeltänyt *Sävellyks ja musiikinteoria* (1991–2006) sekä kirkkomusiikoiden sarja *Kirkkomusiikin osaston julkaisuja*, jota julkaistiin vuosina 1990–2011.

Käsillä on *Trion* yhdeksännen vuosikerran toinen ja kaikkiaan viidestoista numero. Vuosien kuluessa on julkaistu yksi erikoisnumero, neljä kirja-arvostelua, 12 pääkirjoitusta ja 24 puheenvuoroa, katsausta tai raporttia sekä 44 Sibelius-Akatemiasta valmistuneen musiikin tohtorin lektiota. Vuosikertojen sisällöllisen ytimen muodostaa 56 artikkelia, joista 18 on englannin- ja loput suomenkielisiä. Toisesta numerosta lähtien artikkelit on vertaisarvioitu, ja vuodesta 2019 lähtien käytössä on ollut Tieteellisten seurain valtuuskunnan (TSV) vertaisarviointitunnus. Samana vuonna lehteä alettiin julkaista TSV:n ylläpitämällä avoimen saatavuuden Journal.fi-julkaisualustalla, jonne myös toimitusprosessi suunnitellaan siirrettäväksi.

Trion artikkeleiden aihepiirit heijastavat kiinnostavalla tavalla musiikkiin kohdistuvan tai siihen liittyvän tutkimuksen sisällöllistä moninaisuutta ja metodologista eklektisyyttä. Käytetyt menetelmät vaihtelevat musiikkianalyttisistä työkaluista puhuttujen tai kirjoitettujen tekstien analyysiin, historiallisten ja arkistolähteiden tutkimuksesta psykoanalyttisiin näkökulmiin, haastatteluista oman kokemuksen tai toiminnan analysoinnin avulla ja kautta tapahtuvaan argumentointiin. Viimeksi mainittuja taiteellisen tutkimuksen keinoja hyödyntävät 19 artikkelia muodostavat valtaosan *Trion* sisällöstä. Tähän luokkaan olen sijoittanut suurimman osan taiteilija-tutkijoiden teksteistä – kuitenkin lukuun ottamatta selkeästi esimerkiksi historiallisia tutkimuksia, mutta mukaan lukien esittämiskäytäntöjä tarkastelevat artikkelit, joita oli laskutavasta riippuen viidestä kymmeneen. Seuraavaksi eniten, kaikkiaan 17 artikkelia käsittelee musiikin historian aihepiirejä sisältäen myös filosofis-historiallisia tekstejä. Musiikkianalyttisiä tutkimuksia löytyi seitsemän ja väljästi psykologiseksi tutkimuksiksi luokiteltavia tekstejä kuusi. Loppujen neljän artikkelin otteet olivat pedagogiset. Koska tässä toisensa poissulkevassa luokittelussa oli tekstejä, jotka olisi voinut yhtä hyvin sijoittaa etnomusikologian tai antropologian, filosofian,

aatehistorian, hallinto- tai jopa lääketieteen alaan, voi todeta, että juuri mikään ei ole musiikintutkimukselle vierasta.

On tultu kauas opiskeluaajoistani 1980-luvulla, jolloin musiikkitieteen opinnot eriytyivät etnomusikologiaan ja perinteiseen musiikkitieteeseen. Yhtäällä ihailtiin Pirkko Moisalan ja Matti Lahtisen rohkeutta kenttätyössä Nepalissa ja toisaalla Erik Tawaststjernan ylittämättömäksi arvostettua Sibelius-elämäkertaa. Samaan aikaan Sibelius-Akatemiassa opetettiin ja tutkittiin musiikkia *an sich* jollakin tavoin oikeammin ja syvemmin ymmärtävinä pidettyjen teoreetikkojen toimesta, joiden osaamista opin itse ihaillemaan ja jopa kadehtimaan. Vuoropuhelu ja opintojen hyväksyminen yliopiston ja Sibelius-Akatemian välillä oli vähäistä, ellei sattunut opiskelemaan molemmissa paikoissa.

Nyt onkin hienoa seurata, kuinka tutkimuksellinen lähestymistapa musiikillisiin ilmiöihin voidaan asemoida lähes mistä käsin vain, kuinka opiskelijat ja tutkijat hakevat menetelmällisiä työkaluja eri tieteenaloilta ja kuinka taiteilijat ja tutkijat alkavat löytää toisiaan lähestyessään elämän ja maailman ilmiöitä eri näkökulmista ja epistemologisista lähtökohdista. Taideyliopiston ja Helsingin yliopiston yhteiset taiteellisen tutkimuksen ja taiteiden tutkimuksen professorit astuvat virkoihinsa vuosien 2020–21 molemmin puolin, jolloin voimme odottaa instituutiotason lähentymistä. *Trio* seuraa mielenkiinnolla myös tätä yhteistyötä ja odottaa sen tuloksia julkaistavaksi.

Konalassa 8.12.2020

Ulla Pohjannoro

LEENA LAMPINEN

Shaping identities in choir competitions in Tanzania

INTRODUCTION

Choir competitions are popular events in the Evangelical Lutheran Church in Tanzania (ELCT), as well as in other Christian denominations in the country. Competitive musical events, though, are not restricted only to choirs, or to the church context; they exist in many forms throughout East Africa (see e.g. Gunderson & Barz 2000). In this article, I explore choir competitions as sites for building, strengthening, and expressing identities in one diocese of the ELCT, approached through interviews with ten choir conductors from this diocese. In addition to being events where the musical skills of the choirs and conductors can be demonstrated, these competitions are occasions in which sameness and difference become accentuated.

The ELCT is one of the world's largest Lutheran churches, with approximately 7.6 million members throughout Tanzania (LWF 2020), currently divided into twenty-six dioceses (ELCT 2020). Choral singing is a popular activity among the church members of all ages. The church choir tradition in Tanzania dates back to the nineteenth century, to the time when European missionaries first came to East Africa. Kelly Askew (2002, 70) calls choirs, or *kwaya* in Swahili language, "the musical consequence of Christian evangelism and African churches that traces its roots to European choir music." Church choirs exist in many different forms and use different kinds of musical styles, which all play an important role within the choir music scene of the church. The different repertoires provide both singers and listeners with a range of choices and identifications.

Choir competitions are organised in many Lutheran dioceses, and some dioceses organise joint competitions for their best performing choirs, but a single event that would gather together the best choirs from the entire ELCT does not exist. The forms of competition differ, and the model presented here is the one that is used in the North Central Diocese (see e.g. Barz 2000 and Kameli 2010 for discussions concerning choir competitions in some other Lutheran dioceses in Tanzania). The North Central Diocese is located in the northern part of Tanzania near the Kenyan border, with Arusha being the largest city in the area.

My interest in Tanzanian church choirs arises from personal experiences with them; I lived in Arusha town in northern Tanzania for five years, between 2010 and

2015. My educational background is in church music, and I was sent to Tanzania by a Finnish missionary organisation to teach music at a local Lutheran university. However, most importantly for my research, throughout that time I was also a member of a local Lutheran church choir in Arusha. I also sometimes taught music outside the university, in music seminars and workshops that were aimed at choir conductors and organised by the Lutheran church. I was also invited several times during those years to judge the church's choir competitions at the parish, district, and diocesan levels.

THEORISING IDENTITY

Identities are about searching for answers to questions such as “Who am I?” or “Who are we?” They are about belonging to and bonding with certain people or groups of people and about distinguishing oneself from some other people or groups. Identities are about sameness and differences that are marked out both at the individual and the group levels (Hammack 2014, 12; Woodward 2002, 74). According to Stuart Hall (1996, 4), difference is the setting through which identities are constructed. While identifying ourselves, for instance, with a group with which we share features, ideas, or interests in common, we simultaneously exclude other groups or people. Identity formation often involves drawing lines between us/me and them, or us/me and others; it is a way of making sense of where and with whom we belong (Woodward 2002, viii–ix). Elements such as history, language, and culture are all influential in this process (Hall 1996, 4).

In terms of group formation and functioning, choirs are like any other groups. They possess their own individual group or choral identities, which are transformable and are shaped over time, in a similar way as other kinds of identities (Bower & Swart 2016, 1, 4). My understanding about group identities follows that of sociologist Stephen Worchel (1998, 65), who states that:

I would suggest that groups are engaged in struggle with other groups and with individual members to establish and maintain a group identity. – Groups strive for their independence from other groups, and they struggle with group members to keep the identity of the group equal to, if not more important than, individual identity.

After it is created, a group focuses on forming its identity, a process which includes defining the boundaries of the group in relation to other groups and the relationships between the members of the group (ibid., 58–59). In my research context, choir competitions are one important site for this negotiation of identity.

In this article, I examine choral identity through elements identified by Rudy Bower and Jan-Erik Swart (2016, 7–12). In their study concerning three children's

choirs in South Africa, Bower and Swart divide the elements that influence the process of choral identity construction into four categories, which include both musical and extra-musical components. The first category is *musical identity elements*, which contain choral repertoires and the use of instrumental accompaniment. Second, there are *visual identity elements* such as uniform or costume, body movements and choreography. *National, cultural and ethnic identity elements* form the third category. The fourth category includes *organisational identity elements*, which in the research by Bower and Swart (2016) refer to the affiliation of the identities of particular schools and/or choirs as private organisations.

RESEARCH QUESTIONS, METHODS, AND ETHICAL CONSIDERATIONS

In order to contextualise the identity formation evolving in and through choir competitions, I first ask what kind of organisational frames the competitions maintain, and what are the goals and aspirations of the choir conductors when taking part in the competitions. The main research question is: What kinds of components are involved in shaping identities in choir competitions in the North Central Diocese of the Evangelical Lutheran Church in Tanzania? My focus is on the group identities of the choirs, and the topic is approached through interviews with choir conductors. I look for both musical and non-musical elements that arise from either within or outside of the choirs.

This article forms a part of my ongoing doctoral research, which incorporates both survey and interview materials. However, this article is based only on interviews with ten choir conductors within the North Central Diocese of the ELCT. In addition, I make use of my own experiences with Tanzanian church choirs. In order to conduct research in Tanzania, I received a research permit from the local authority, the Tanzania Commission of Science and Technology (COSTECH). The choir conductors were informed about the research aims and procedures and about the voluntary nature of participation and their right to withdraw at any time during the research process.

The ten interviewees, of which three were women and seven men, were selected among the survey respondents who had expressed their willingness to be interviewed. My intention in the selection process was to find choir conductors that were differentiated in terms of education, experience, geographical location, repertoire, and choir type. The interviews consisted of predetermined themes that were based on the survey materials and my preconceptions of the topic, with choir competitions being one of those themes.

I conducted the semi-structured thematic interviews in Swahili language, which produced a little bit over nine hours of recorded material, and then transcribed them

verbatim. The excerpts used in this article are my translations. Nine interviews out of ten have been anonymised: names, places of residence, and other personal information have been removed. In the text, they are referred to by numbers. One interviewee is presented by name with his permission, since his professional status would have made anonymisation very challenging, if not impossible. In addition to the formal interviews, I recorded informal discussions with Seth Sululu (Int. 11) – a pastor, choir conductor, and the Head of the Music Department at Tumaini University Makumira in Arusha – who is actively involved in many musical activities within the North Central Diocese. These discussions provided useful information concerning some of my research themes, especially choir competitions. The approach that I used for analysing the interviews is thematic analysis (e.g. Braun & Clarke 2006), and the themes that I used as a starting point for the analysis in this article arose from the categories provided by Bower and Swart (2016).

During this research process, I have often needed to ponder my various roles in relation to the research context and the research participants. Due to my background and experiences in Tanzania, I have had to consider the extent to which I am an “insider” or “outsider”, and how to address this issue. As a researcher, I place myself somewhere “in between,” when it comes to my position in this research context; “I am neither insider nor outsider”, to use the expression by Marcia Herndon (1993, 77) and Timothy Rice (2008, 51). To some extent, I am familiar with the cultural context of this study. However, my personal experience is that the longer you live in another culture the better you see how little you actually understand it.

I realise that my many roles, and my connections to these people and to various institutions such as the ELCT and Tumaini University Makumira – the university in which I worked – have influenced my research in its different phases. During the generation of research materials, I stressed the importance of voluntary participation. However, in a culture where hierarchy is a quite important feature, and authority is respected, it is doubtful that people would say no to a university teacher who asks them to fill in a questionnaire, or would like to know if they are available for an interview. It is easy for me to agree with the following observation made by Anne Ryen (2007, 226): “Being asked to participate is, for many reasons, very difficult to refuse face to face in a local East African setting.”

The interviews were the situations in which my various roles can be seen the most. Many of the interviewees referred to me as *mwalimu*, a teacher. They talked about seminars and workshops in which I had been one of the teachers, or told me that they have been working with their choirs “as you told us to do.” I was often referred to as one of the “experts” or one of “those who know.” Many interviewees positioned themselves in relation to me, for instance, in the following way: “[Y]ou can’t finish your thesis unless there are people that help you. – And those that help you are below you.” (Int. 10)

It has been important to keep this positioning in mind during the whole process, since, as Tarja Tolonen and Tarja Palmu (2007, 93) point out, recognising the power positions of the interview situations is important due to their influence on the situations themselves and on the materials generated during them.

Being known by the research participants should not be seen only as a negative thing, or as a challenge. For some participants, it may have been much easier to talk with someone they already knew, and we may have been able to go much deeper in our discussions than what it would have been in the case with a total foreigner. I had lived in their country, I knew the Swahili language well enough to conduct the interviews myself – although a translator was available in a couple of cases – and as a church musician and a choir member I was familiar with many aspects of their work.

This study covers one geographically and organisationally defined area of the church, namely the North Central Diocese of the ELCT, partly because, among all the dioceses, this was the most accessible and the most familiar to me. This article is not meant to, and it cannot describe the situation of the entire church; it is a picture from a particular period of time, as I encountered it in Tanzania during the years between 2010 and 2015.

RESULTS

The organisation and the goals of choir competitions

In the North Central Diocese of the ELCT, choir competitions are organised every other year. Each time, they start at the local level, in the parishes, and the best choirs continue up to the diocesan level. At the parish level, the choirs within a particular parish compete against each other regardless of the musical style they employ, but at the higher levels, choirs perform within four categories. In the first category, there are mixed choirs singing *a cappella*,¹ usually in four parts. The next category is women's choirs,² who usually sing in three parts (SSA), and *a cappella* as well. Choirs singing traditional music belong to the third category.³ This group is usually divided into two sub-categories: Maasai choirs (Photo 1), and choirs employing other traditional styles. In the fourth category, there are mixed choirs that use instrumental accompaniment.⁴ The instruments are electric: keyboards, guitars, and bass guitars, although sometimes other instruments may be added as well. Choreographed movements are an important part of the performance in this category, and the movements are well rehearsed in order to be as uniform as possible.

¹ The Swahili term for this category is *bila vyombo*, without instruments.

² *Kwaya za akina mama* in Swahili; literally translated "choirs of mothers".

³ *Kwaya za utamaduni* in Swahili; literally translated "choirs of culture".

⁴ *Kwaya za vyombo moto* in Swahili; *vyombo* = instrument, *moto* = hot, fire.



Photo 1. A Maasai choir performing in a choir competition.
(Photo: Gary Sperl. Used with permission.)

In competitions, each choir enters the performance area while singing a song of their choice. In the evaluation of the performance, this song does not get as much weight musically as the other songs; rather, the focus is on the organised entry and on unity. Each choir in its turn approaches the designated performance area, usually in a formation of two queues, singing and trying to make a good impression right from the beginning (Photo 2). My experience is that the organisation of a performance in a competition situation is quite strictly predefined; choirs need to follow certain pre-determined instructions.

In addition to the entry song, in each performance category there is a so-called set song, an obligatory piece for all the choirs of that particular category, and one song that is freely chosen by the choirs themselves. The set song is usually one of the most difficult and less commonly used hymns from the ELCT's hymnal, for instance one of the hymns using minor keys; the goal is to teach choirs, and through them the congregations (Int. 1). The freely chosen song is usually considered a possibility to display the choir's musical skills, as one interviewee pointed out: "[Y]ou are given a set song. But there is [a song of] choir's choice. Now, to the choir's choice you put all your skills." (Int. 8)

For instance, in the *a cappella* category the last song is often a Western (European) or Western style church music composition such as a piece composed by G. F. Handel, who appears to be the most popular Western classical music composer



Photo 2. A Choir entering the performance area. (Photo: Gary Sperl. Used with permission.)

in the repertoire of these choirs, while in the category of traditional style choirs the freely chosen song is based on a particular local tradition, performed with traditional instruments.

There were several goals in mind when these choir competitions were first initiated in this diocese: to raise the level of choirs' and conductors' musical skills, to teach hymns to the congregations through the choirs, to preserve and document traditional Tanzanian music, to build unity in the church, and to spread the Christian message (Int. 11). Since many of these themes were brought up several times by choir conductors during the research interviews, it could be said that the original goals have been successfully promoted, and that they have influenced the choir conductors' thinking at least to some extent. However, whether the goals have had wider implications, for example on teaching congregations or preserving traditional music, is a more arguable question (*ibid.*). These aforementioned goals can be defined on a more general level as musical, ethnic/national, and religious aspects, and can be seen as contributing to various processes of identity formation in the choir competitions.

Choral competitions have been organised in the North Central Diocese for several decades now. The concept was probably borrowed from other dioceses in which competitions had been initiated earlier. For instance, Jenitha Kameli (2010, 83) states that in the North Western Diocese of the ELCT, competitions had started in 1960s in order to foster "the process of evangelisation" in that diocese. Another

source of influence may have been from the government. During the first decades of its independence, Tanzania was a socialist state. Frank Gunderson (2010, 354) contends that, concerning the beginning of socialism in Tanzania, the policies of Tanzania's first president Julius Nyerere "had turned toward the use of music competitions to promote official cultural values." I see here some connections to what was stated earlier about the goals of the choir competitions: the idea of promoting values that are seen as important to the community is a feature common to both.

Common effort is a significant part of the preparation for and the actual performance in the competitions, and it strengthens the sense of togetherness within a group. Competitions bring together people with common interests, and togetherness can also be felt over the boundaries of one's own choir. The interviewees pointed out many advantages that participation in competitions can bring along. According to these choir conductors, the competitions are a way to improve the musical skills of the choirs and to learn new music, either in the form of the set-song or by listening to other choirs' performances. These viewpoints were expressed by interviewees as follows:

I think there isn't any other place where choir members meet, all from the entire diocese. Only in the competition. They build a vast network of music. (Int. 1)

Choir members grow musically. And learn new difficult songs. (Int. 10)

Choir competitions are also important at the individual level. The comparisons that are made between choir conductors can result in them seeking ways to improve their skills as conductors, as these interviewees pointed out:

There are reasons for choirs to participate. I don't think that it's just competition. But it is a way to show us the level we are at. – I go to measure my skills. (Int. 3)

I think I do well, but then I may meet with another conductor who does better. And I learn from him/her. (Int. 4)

Competitions are also a way to keep choirs active, since the challenge for some of them is what I call "seasonal singing:" choirs are busy with learning and working during the competition season, but at other times they do not invest much in musical development. One interviewee explained:

A big challenge in our competitions. You find that the diocese announces that there are these [set] songs, there are months, one month before participating in the competition at the parish level and that is when they start to learn a difficult song. – They should be learning difficult songs all the time, good songs, so that when it's announced that next month we'll participate in the competition, they will learn these songs easily and see that these are just ordinary things without panic. (Int. 3)

This “seasonal singing” is related to the use of guest conductors during the competitions. This means that experienced and/or educated conductors are invited to train choirs for competitions, and sometimes even to conduct the performances in the actual events as well, after which the choirs remain with their own conductors. These interactions can, of course, provide possibilities for learning, but they may also be regarded as temporary moments of activity without any further benefits. It is important to notice that the choir conductors in this context are usually volunteers; they are not paid for their work with the choirs, although it includes rehearsals several times each week and attending church services every Sunday. Additionally, only a few of them have received musical training, be it formal or informal.

Many of the positive aspects that my interviewees expressed regarding the competitions are in line with what Markus Detterbeck (2002, 269) writes about choir competitions in South Africa: “The prospect of challenging other choirs motivates them. It is this goal that binds the members of a choir together socially. Competitions are also social events that provide choirs with the opportunity of observing and interacting with other choirs.” For many choirs and choir conductors, choir competitions are long-awaited events.

Shaping Identities

The need to belong to a group is a basic human feature, and belonging to a choir is one way of fulfilling it. Belonging to a certain group usually means detaching or distancing oneself from some other groups, and it thus brings along with it an idea of us versus them. It is natural for choirs to compare themselves with other choirs; this can happen in terms of musical aspects as well as in other matters. The comparisons are made, and identities are imposed, from the outside as well, and this can sometimes be difficult to accept; they may challenge a choir’s self-understanding. Choir competitions are an arena for these comparisons to take place.

I see the choir competition categories as one visible sign of marking sameness and difference between all the participating choirs, even before the singing starts. These demarcations are based on different musical styles that are performed in different categories. A musical genre can be an effective means in the creation and preservation of group identity; there are us, the insiders of a particular genre, and the others, the outsiders (see Dueck 2017, 127). The choice of the category in which to compete comes from within a choir, and is more generally related to the repertoire that a particular choir sings, with the choir conductor(s) usually being the person(s) responsible for the repertoire-related matters. In addition to the identification with a certain musical style or tradition, choosing a particular category can in some situations be seen as an expression of ethnic identity.

The last song of the competition performance, the freely chosen song, is a possibility to further differentiate oneself from other choirs within a given category through “putting all your skills” into it, as one interviewee explained earlier. It is most often the choir conductor or conductors that are responsible for the decisions concerning the songs to be sung by a particular choir. I consider these musical choices and demonstration of musical skills to be the choirs’ “musical identity elements” in the choir competition situations (Bower & Swart 2016, 7).

Although the emphasis here is on group identities, the competitions are important sites for shaping or maintaining personal musical identities as well. For instance, the freely chosen song is an opportunity for individual choir conductors to stand out from the others and to be profiled as a certain kind of musician, to show “this is who I am”. Many choir conductors compose songs for their choirs, so performing one’s own composition is also an opportunity to demonstrate skills in this area, and to be identified as a composer.

Music is an important component in the process of group identity formation in choir competitions, but there are other elements as well. Although wearing costumes or uniforms is often a part of choir’s performances, in choir competitions it is highlighted (Photo 3). One interviewee explained that “[I]n each competition at the district level we need to have new costumes.” (Int. 8)



Photo 3. In choir competitions, highly unified costumes are important in creating a sense of togetherness, and in showing others to which group one belongs. (Photo: Gary Sperl. Used with permission.)

In the choir of which I was a member, if there was a need for new costumes, a group of choir members were appointed the task of organising the whole process; this could include, for example, choosing the material, finding a tailor, and so on. However, the different options were discussed together with the entire choir before any decisions were made. This means that the members had an opportunity to express their opinions, and that the decision of “how we want to look like” was made together within the choir. During the interviews, the participants often used the words “choir” or “us” when explaining how certain things were done within their groups; the choir as a whole was considered the subject or the actor, which I see as reflecting communality.

In these competitions, wearing a uniform dress or costume is a visible and noticeable sign of togetherness and of belonging to a specific group of people.⁵ Bower and Swart (2016, 7) have labelled these kinds of components as being part of the “elements of visual identity.” A uniform can be understood as a symbol that for its part marks identity (Woodward 2002, ix; Nenola 2019, 220). I suggest that the emphasis on unity, at least partly, echoes past ties to the socialist period that started in Tanzania in the late 1960s. Askew (2002, 278) states that the socialist goals of that time were reflected in the musical performances, too; for instance, in dance performances, uniformity was a central feature of both movement and dress, together with synchronisation and the use of linear formations.

Being part of a certain locality, belonging to a certain place, is an important aspect of the choir competitions (Int. 11). Especially at the higher levels of competition, the domicile of a choir is underlined; the parishioners, other choirs, and pastor(s) of individual parishes support “their choir”, and the choir’s successes or setbacks are shared within this wider group.⁶ The choir becomes a kind of a symbol of the local parish, and the competition becomes a way of strengthening the local congregational identity. This could also be seen as contributing to the organisational identity elements suggested by Bower and Swart (2016, 7). Gunderson (2000, 16) notes about the identification between performers and their supporters in a competition context as follows: “[C]ompetitors and their fans identify at numerous levels with each other, a fact which signifies an interesting identity construction indicator; competitive performances are powerful magnets that can attract the like-minded and repel others.”

In addition to the actual competing, these events are thus a way of connecting with some people and distancing from others, and this is the case for both the competitors and the audience.

Choir competitions evoked strong feelings during the interviews such as frustration, anger, or disappointment, and attitudes towards these events varied signifi-

⁵ This sometimes even includes braiding women’s hair in a similar way.

⁶ This resonates with Nenola’s (2019, 223) statement saying that “winning a choral singing contest builds identity”, and that it “conveys something about the victorious community or the nation.”

cantly. Some participants said that competing is good and should be encouraged, while others think that there should not be competitions at all:

I don't like much this word "competition". Because you waste time, you waste money, and you don't get justice. – If it's singing to God, it is to give Him praise and glory. People should just sing without competing. (Int. 7)

It is not really a joy for choir members. And not even for conductors. They just don't say it. (Int. 9)

[I]t costs a lot, it's only this... but choir members enjoy. – They get good things, and they learn. And their singing improves. (Int. 8)

It is important to keep in mind that these are the thoughts and experiences of choir conductors. Interviewing choir members, for instance, would probably have provided differing viewpoints on the same topic.

Competitions are not just about strengthening identities; they are also occasions where identities may clash with each other. For some of those who oppose competitions, the challenge is possibly a religious one, as is the case with the interviewee in the first passage above (the interview number seven). The idea of competing may be in contrast with one's understanding of what a Christian should be like; humility is often seen as a Christian virtue, and it does not easily match with the concept of competing. Some interviewees considered competitions a waste of time and money. Injustice, lobbying, and corruption were terms related to many judges and their actions:

Only people who are fair should come [to act as judges]. – [people] who don't know any of the choirs. – Because there is lobbying too. (Int. 2)

There are judges who don't act fairly. (Int. 10)

Sometimes the identities that are imposed on choirs from the outside, for instance, by the judges of the competition, do not fit the image that a group has of itself. A choir may see itself as being at a certain level of skill, while the final results of the competition may indicate something different, which then causes disappointment or even anger: Why did the other choir get more points than we did? Some interviewees saw the organisation of the competitions as unfair, because both experienced and newly founded choirs compete in the same categories, and the winners of each category at the diocesan level are awarded with a direct entry to the next diocesan level competition, without starting again from the bottom as others do. This can certainly strengthen the winning choirs' understanding of themselves as groups that are invincible. One interviewee argued that if all choirs started at the same level each time, it would benefit all of them. The less experienced choirs would be motivated to work hard and to challenge the previous winners, while those who performed well in the competition would need to continue working in order to earn their place again next time:

If all the choirs started from scratch. Because it would motivate, even the choirs that don't have much competence, to practice and to work so that they themselves could become competent. If they knew that "we'll meet the winners of the diocese level", so, they would be motivated to work. – Even the choir that won can't become better because there's no challenge. – [J]ust to come and sing at the level of diocese. (Int. 2)

Thus, according to this interviewee, this kind of change in the organisation would challenge all choirs, even the previous winners, and make them reset their goals.

The interviewees had suggestions concerning what should or could be done regarding the choir competitions. The thoughts of several conductors could be summarised as follows: Let's continue these gatherings, let's keep the set-song and the possibility for feedback at the end of the event, but let's leave out the assessment scores; let's call it a concert or something else instead.

As occasions for meeting and sharing, choir competitions appear to be a firmly established institution in the North Central Diocese of the ELCT, and they do not show signs of decline. These are exciting and intriguing events, and they offer opportunities to perform in front of a large audience (Photo 4). In addition to choirs and their conductors, competitions bring together other people as well. According to my own experiences, the pastors of the diocese, for instance, seem to be eager to follow the success of "their choirs", the choirs from their respective parishes, especially in the district and diocesan level competitions.



Photo 4. Choir competitions gather many people together, and are important occasions for meeting and sharing. (Photo: Gary Sperl. Used with permission.)

CONCLUSIONS

The goal of this article was to identify elements that are involved in shaping identities in choir competitions in the North Central Diocese of the Evangelical Lutheran Church in Tanzania. Musical components play a major role in the choirs' process of identity construction in this particular setting. These include decisions concerning which competition category to enter and which songs to perform. Since choir conductors often bear a great responsibility for their choir's musical choices, they also have a large impact on the group identities of their choirs. The identification with certain musical styles that becomes visible in the choice of the competition category also creates connections and feelings of togetherness between individual choirs, thus forming a larger group of "us" belonging to the same category and performing similar kinds of music. Although the focus here has been on group identities, it is important to note that the musical choices made for choir competitions and the musical performances in them are also opportunities for individual choir conductors to present themselves as certain kinds of musicians, choir conductors, and/or composers.

Among the visual elements that contribute to choral identities, there are various components. Choreographed movements form an important part of the performances in the competition category in which choirs sing with the accompaniment of electric instruments; movements are thus essential to the choirs' being in this particular category. Another category in which the importance of dancing and other bodily movements is highlighted, and contributes to shaping identities, is that with choirs singing music from local traditions. I consider it especially meaningful when people are performing music of their own ethnic traditions. From the visual point of view, unified costumes are important in creating the feeling of togetherness within a particular choir. In the case of choirs that sing music based on local ethnic cultures, the costumes may carry a deeper meaning as a sign of one's own cultural background.

The local congregational identity is especially accentuated at the higher levels of the choir competitions, such as the one at the diocesan level. The domicile of a choir is emphasized; choirs are representatives of certain communities and the people of those communities – pastors, evangelists, other choirs, or ordinary congregants – some of whom are present to support their choir. Since these events are related to and organised by a religious organisation, the Lutheran church, their basis is religious, and one of the original goals of the competitions was to spread the Christian message. In the light of this, participating in choir competitions is a public act of demonstrating one's membership in a specific Christian group, which, for its part, enhances one's religious identity.

Choir competitions are thus events in which various identities related to both groups and individuals are active. As has been shown, these include musical, religious,

and ethnic components, among others. Competitions are sites for strengthening and expressing these identities, and the higher the level of the competition, the more significant this becomes. However, competitions also create a space for conflicts between the various aspects of identities. Although competing in itself may not always be the most inspiring or rewarding part of these events, I see the associated excitement and feeling of togetherness, in addition to the musical aspects, as some of the reasons that individuals participate in the competitions again and again. I still remember very clearly what it felt like to be present at a diocesan level competition for the first time in 2011. Upon arriving in the morning, I could already see hundreds of people gathered outside in a square surrounded by large trees. There were men and women of different ages, talking, smiling, and laughing. There were groups of people in similar costumes, excited but also a bit nervous about what was coming, enjoying the atmosphere. After a church service, one choir after another came to the stage, to the open space under the trees. The first choirs got the chance to relax and to enjoy the music of the other groups after their own work was done, while the last ones waited patiently for several hours for their turn to perform. The audience cheerfully listened to all of them. Finally, just before sunset, it was time to hear the feedback, to reveal the results and to let the emotions flow. At this point, I understood that something important and meaningful had taken place there in the square under the trees.

REFERENCES

Interviews

- Interview 1 with Hezron Mashauri. Musical Director of the North Central Diocese of the ELCT. 5 March, 2016.
- Interviews 2–10 with nine anonymous choir conductors. 5–26 March, 2016.
- Interview 11 with Seth Ole Sululu, Head of the Music Department, Tumaini University Makumira. 12 March, 2016.

Literature

- Askew, Kelly M. 2002. *Performing the Nation. Swabili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barz, Gregory F. 2000. Politics of Remembering: Performing History(-ies) in Youth Kwaya Competitions in Dar es Salaam, Tanzania. In F. Gunderson, & G. Barz (eds.) *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers. 379–405.
- Bower, Rudy, & Swart, Jan-Erik 2016. The Projecting of Musical and Extra-Musical Elements in Constructing Choral Identity with Specific Reference to South African Regional Children's Choirs. *Journal of the Musical Arts in Africa* 13(1–2), 1–15. <https://doi.org/10.2989/18121004.2016.1267426>
- Braun, Virginia, & Clarke, Victoria 2006. Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology* 3, 77–101. <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Detterbeck, Markus 2002. South African Choral Music (*Amakwaya*): Song, Contest and the Formation of Identity. Unpublished Doctoral Dissertation. University of Natal, Durban. <http://hdl.handle.net/10413/3083>
- Dueck, Jonathan 2017. *Congregational Music, Conflict and Community*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315546247>
- ELCT 2020. Evangelical Lutheran Church in Tanzania. www.elct.org
- Gunderson, Frank, & Barz, Gregory (eds.) 2000. *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers.
- Gunderson, Frank 2000. Kifungua Kinywa, or “Opening the Contest with Chai”. In F. Gunderson, & G. Barz (eds.) *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers. 7–17.
- Gunderson, Frank 2010. *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: “We Never Sleep, We Dream of Farming.”* Leiden: Brill. Ebook Central. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004184688.i-536>
- Hall, Stuart 1996. Introduction: Who Needs ‘Identity’? In S. Hall, & P. du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications. 1–17. <https://doi.org/10.4135/9781446221907.n1>
- Hammack, Phillip L. 2014. Theoretical Foundations of Identity. In K. C. MacLean, & M. Syed (eds.) *The Oxford Handbook of Identity Development*. New York: Oxford University Press. 11–30. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199936564.013.027>
- Herndon, Marcia 1993. Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing. *The World of Music* 35(1), 63–80.
- Kameli, Jenitha Abela 2010. ‘Disko la Yesu’ Music in the Evangelical Lutheran Church: A Strategy for Evangelization in the Northwestern Diocese, Bukoba Tanzania. Unpublished Master’s Thesis. Makerere University. http://www.mak.ac.ug/documents/Makfiles/theses/Kameli_Jenitha.pdf
- LWF 2020. Lutheran World Federation. <https://www.lutheranworld.org/country/tanzania>
- Nenola, Pirjo 2019. *Kuorolaulamien Suomessa. Etnografinen tutkimus performanssista*. [Choral Singing in Finland. Ethnographic Study of Performance.] JYU Dissertations 81. University of Jyväskylä. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7762-7>

- Rice, Timothy 2008. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In G. F. Barz, & T. J. Cooley (eds.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford University Press. 42–61.
- Ryen, Anne 2007. Ethical Issues. In C. Seale, G. Gobo, J. F. Gubrium, & D. Silverman (eds.) *Qualitative Research Practice*, 218–235. London: SAGE.
<https://dx.doi.org/10.4135/9781848608191.d20>
- Tolonen, Tarja, & Palmu, Tarja 2007. Etnografia, haastattelu ja (valta)positiot. In S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma, & T. Tolonen (eds.) *Etnografia metodologiana. Lähtökohdista koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 89–112.
- Woodward, Kath 2002. *Understanding Identity*. London: Hodder Education.
- Worchel, Stephen 1998. A Developmental View of the Search for Group Identity. In S. Worchel, J. F. Morales, D. Páez, & J.-C. Deschamps (eds.) *Social Identity: International Perspectives*. London: SAGE. 53–74. <http://dx.doi.org/10.4135/9781446279205.n5>

Työtä ja työttömyyttä. Elokvateatterien muusikot 1930-luvun vaihteen Turussa

Elokvateatterit olivat 1920-luvulla maailmanlaajuisesti merkittäviä työllistäjiä muusikoille. Tilanne muuttui dramaattisesti, kun ensimmäiset äänielokuvat ilmaantuivat teattereihin. Suomessa tämä tapahtui syksyllä 1929. Kesti vain hieman yli kaksi vuotta, ja koko ”biografimuusikerin” ammattiala oli käytännössä pyyhkiytynyt pois. Kansainvälinen talouslama lisäsi osaltaan muusikoiden lopunajan tunnelmia.

Kyseessä ei ollut mikään vähäinen muutos. Teatterit olivat 1920-luvulla palkanneet runsaasti soittajia elävöittämään elokuvaesityksiä. Yhdysvalloissa päätoimisia elokvateatterimuusikoita oli joidenkin arvioiden mukaan vuonna 1928 jopa 50 000 ja Isossa-Britanniassakin peräti 16 000. Ruotsissa elokvamuusikoita oli juuri ennen äänielokuvan tuloa arviolta 650. (Edström 1982, 111; Davison 2013, 244; Williamson & Cloonan 2016, 76.)

Suomessa elokvateatterit olivat 1920-luvun lopulla ravintoloiden ohella musiikkialan suurin työllistäjä. Kapellimestari Jussi Jalas (1981, 78) laskeskelee muistelmissaan, että elokvateattereissa työskenteli soittajia noin 250. Suomen muusikkojen liiton aikalaisarvion mukaan soittajia oli enemmän, osapuilleen 350–400 eli noin kaksi kolmasosaa liiton jäsenistä, mutta luvussa on todennäköisesti jossain määrin kulttuuripoliittisista syistä johtuvaa liioittelua. Luotettavimman arvion antaa tutkija Pekka Jalkanen, joka tukeutuu laskelmissaan muun muassa elokvahistorioitsija Kari Uusitalon selvitykseen valtakunnallisesta elokvateatterikannasta. Teattereita oli Suomessa äänielokuvan läpimurron aikoihin 176, ja työttömäksi jäi noin kolmesataa soittajaa, joista noin sata oli työskennellyt Helsingin teattereissa. (Uusitalo 1965, 94; Linnala 1967, 69–70; Jalkanen & Kurkela 2003, 310.)

Tässä artikkelissa pohdin sitä, miten musiikkialan äkillinen rakennemuutos vaikutti elokvateattereissa toimineiden muusikoiden toimenkuvan muuttumiseen Suomessa.¹ Käyn ensin läpi alan käytänteitä ja arvioin sitä, miten mykkäelokuvia säestänyt muusikkojoukko asemoitui ammattiryhmänä etenkin suhteessa taidemuusiikin perinteeseen. Keskeinen kysymykseni liittyy kuitenkin siihen, mitä tapahtui murroksen jälkeen. Miten elokvateatterisoitoista riippuvaiset muusikot selviytyivät äänielokuvan aiheuttamasta muutoksesta?

¹ Artikkelini liittyy Suomen Akatemian rahoittamaan ja Taideyliopistossa toteutettuun tutkimushankkeeseen Ylipaikalliset kulttuurin kentät: musiikki kulttuurisena ja taloudellisena toimintana neljässä Suomen suurimassa kaupungissa 1900–1939. Kiitän tutkimusavustaja Anne Teikaria lehtiaineiston kartoittamisesta.

Tarkastelen erilaisia työllistymisvaihtoehtoja, joita Suomessa esiintyi. Aiheen laajuuden vuoksi rajaan näkökulmani paikalliselle tasolle, Turkuun. Helsingin ja pienempien paikkakuntien väliin asettavana kaupunkina ja saatavilla olevan tiedon vuoksi se tarjoaa luontevasti vastauksia tutkimuskysymykseeni.

Keskeisinä lähteinä ovat vuonna 1917 perustetun Suomen muusikkojen liiton² jäsenkortisto ja muu liiton toimintaan liittyvä arkistomateriaali. Muista arkistomateriaaleista huomionarvoisin on Kansanperinteen arkistossa sijaitseva musiikintutkija Pekka Jalkasen tutkimuskokoelma, joka sisältää runsaasti aikakauden muusikoiden haastatteluja. Käytän lisäksi joitakin muistelmia ja elämäkertoja sekä etenkin Kansalliskirjaston digitoituja sanoma- ja aikakauslehtiä.

Pekka Jalkasen ohella (1989; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003) elokuvateatterien muusikoista ovat Suomessa aiemmin kirjoittaneet Tommi Saarela (2019) ja Anu Juva (1995; 1997; 2019), joka vuonna 1994 sai talteen arvokasta tietoa haastatteleamalla turkulaista elokuvapianistia Greta Elgiä. Mykkäelokuvien musiikkia on käsitelty ulkomaisissa tutkimuksissa (esim. Altman 2004; Bradley 2005) ja huomioitu muun muassa muusikkojärjestöjen historiikeissä (esim. Edström 1982; Williamson & Cloonan 2016). Aihetta sivutaan lyhyesti myös Turun Muusikot ry:n historiikissa (Luttinen 2010). Äänielokuvan tulo ja siihen liittyvät reaktiot on kartoitettu elokuvahistorian tutkimuksissa (esim. Uusitalo 1965; Honka-Hallila 1996), ja onpa myös turkulaisen elokuvakulttuurin varhaisvaiheista tehty huolellisia selvityksiä etenkin artikkelikokoelmassa *Pajasta palatsiin* vuonna 1997.

Elokuvan ja musiikin suhde 1930-luvun vaiheessa ei siis ole tutkimaton alue. Aihe tarjoaa kuitenkin edelleen selvitettävää, sillä tutkijat ovat toistaiseksi lähinnä selvittäneet joko elokuvateatterimusiikon työnkuvaa tai äänielokuvan nousuun liittyvää julkista debattia. Murroksen tausta ja kehkeytyminen ovat kiinnostaneet enemmän kuin esimerkiksi sen seuraukset. En ole löytänyt yhtäkään tutkimusta, jossa selvitettäisiin tarkemmin, mitä muusikoille tapahtui sen jälkeen, kun mykkäfilmejä esittäneiden teattereiden valot sammutettiin.

BIOGRAFISOITTAJAN KULTA-AIKA

Elokuvateatteritoiminta yleistyi Suomessa vuosien 1907–1908 aikana, jolloin suurimpiin kaupunkeihin avattiin useita uusia ”biografi-teattereita”. Samalla alkoi vakiintua se käytäntö, että muusikkoja pestattiin säestämään mykkäelokuvien esityksiä. Suomalaiskaupunkien huvielämää laajasti tutkinut Sven Hirn (1991, 32–63) kirjoittaa, että 1910-luvun vaihteessa oli jo tavallista, että Helsingin, Turun, Tampereen ja

² Järjestön nimi oli ensin Suomen Musiikkeriliitto vuosina 1917–1921 ja sitten Suomen Muusikeriliitto 1922–1944. Selvennyksen vuoksi suosin tässä nimeä Suomen Muusikkojen Liitto, joka otettiin käyttöön 1945. Nykyisten oikeinkirjoitussuosituksen mukaisesti käytän isoa alkukirjainta vain nimen ensimmäisessä osassa.

Viipurin suurimmissa teattereissa esitettiin elokuvanäytöksissä ja niiden väliajoilla musiikkia, toisinaan jopa isonkin orkesterin voimin.

Elokuvateatterisoittajien eli ”biografimuusikereiden” (nimitys ei koskaan vakiintunut laajemmin julkiseen käyttöön) maailmanlaajuinen kulta-aika ajoittuu 1920-luvulle. Monet elokuvateatterit luottivat musiikin vetovoimaan eivätkä säästeltleet orkesteriin ja sen kapellimestariin liittyviä ylisanoja sanomalehdissä julkaisuissa mainoksissaan. Orkesterit olivat yleensä muutaman hengen kokoisia, ja instrumentteina olivat tavallisesti piano ja jousisoittimet. Toisinaan soivat myös urut, kitara, rummut, saksofoni ja trumpetti, ja saattoipa säestyksessä olla mukana huuliharppua ja mandoliiniakin. Laulajia kokoonpanoissa ei ollut, mutta heitä oli usein mahdollista kuulla alkunumeroina ja esitysten väliajoilla. Helsingin suurimmissa teattereissa orkesterit olivat yli kymmenhenkisiä, ja merkittävässä ensi-illoissa filmiä saattoi säestää jopa kolmenkymmenen soittajan kokoonpano. (Honka-Hallila 1995, 50–51; Juva 1997, 30; Jalkanen & Kurkela 2003, 310; Saarela 2019, 669–672.)

Moni tunnettu musiikkialan vaikuttaja aloitti uransa elokuvateattereissa. Säveltäjä, muusikko ja kapellimestari Emil Kauppi johti useita elokuvateatteriorkestereita ja sävelsi myös musiikkia elokuvia varten (Härmä 1979, 33). Säveltäjä Tauno Martinen improvisoi pianosävelmiä mykkäelokuviin Heinolassa. Vakuuttaakseen työntantajansa nuorukainen piti muodon vuoksi nuottilehtiä edessään. (Tuovinen 2004, 27.) Kansallisoopperan ja Kansallisteatterin kapellimestarina tunnettu Jussi Jalas onnistui armeijasta päästyään hakeutumaan Helsingin suurimman elokuvateatterin Capitolin soittajaksi (Jalas 1981, 77–78). Toinen tunnettu kapellimestari Eero Kosonen hankki opiskelurahoja soittamalla pianoa elokuvateattereissa (Sirén 2010, 419). Esimerkkeinä muista soittajista Armas Karsti päätyi sodan jälkeen Muusikkojen liiton puheenjohtajaksi, Alvar Andström Yleisradioon ensin Radio-orkesterin pianistiksi ja sitten äänilevystön päälliköksi, Asser Fagerström Dallapéhen ja moniin muihin tanssiorkestereihin ja Uno Klami säveltäjäksi (SML: jäsenkortit; Saarela 2019, 671). Tämä elokuvamuusikoiden jälkihistoriaa koskeva merkinimien lista koostuu paljolti suomalaisista miehistä, mutta Muusikkojen liiton jäsenkortiston ja muiden lähteiden perusteella teatterisoittajiin kuului myös runsaasti naisia ja koko joukko ulkomaalaisia soittajia. Helsingissä ulkomaalaiset soittajat olivat etupäässä venäläistäustaisia, Turussa taasen saksalaisia. (KAVI: välikirjat; SML: jäsenkortit; Mäkelä 2020.)

Osa elokuvateatterisoittajista oli harrastajia. Suurimmissa kaupungeissa toiminta oli kuitenkin ammattimaista, ja pääsääntöisesti muusikot kuuluivat Muusikkojen liiton paikallisosastoihin. Liitto ohjeisti muusikoita heidän ”välikirjoissaan” eli silloin, kun muusikot solmivat elokuvateattereiden omistajien kanssa työsopimuksia. Kiinnitykset teattereihin saattoivat venyä vuosien mittaisiksi, mutta sopimukset tavattiin kirjoittaa korkeintaan esityskaudeksi kerrallaan eli syksystä kevääseen. Kesällä muusikot siirtyivät soittamaan kylpylöihin ja ravintoloihin. (Saarela 2019, 671.)

Elokuvateattereiden musiikkiohjelmiston tutkiminen olisi oma kiehtova aiheensa, johon en tässä yhteydessä kuitenkaan pysty paneutumaan. Muutama sananen on kuitenkin paikallaan. Yleinen käytäntö oli, että elokuvateatterien orkesterit säestivät ja elävöittivät filmejä soittamalla aiemmin julkaistua musiikkia. Ohjelmiston runkona oli 1800-luvun klassis-romanttinen perinne ja erityisesti sen ”helppotajuinen” juonne, josta on käytetty ilmaisia kuten keskimusiikki ja ”kevyt klassinen” sekä pienorkesterien esittämänä myös nimitystä salonkimusiikki (nimityksistä ks. Kurkela 2017).

Mykkäelokuvien säestykset koostuivat muun muassa sinfonia- ja oopperasarjoista, konserttitansseista, näytelmämusiikista ja kansanmusiikkisovituksista. Joukossa oli niin Gioachino Rossinin oopperoiden alkusoittojen kuin tunnettujen yksinlaulujen kuten Edvard Griegin *Solveigin laulun* orkesterisovituksia. Suomalaisista säveltäjistä suosittuja olivat Toivo Kuula ja Oskar Merikanto mukaan lukien heidän kansansävelmäsovituksensa, ja kuultiinpa usein myös Jean Sibeliuksen menestys-sävellyksiä kuten *Valse Triste* ja *Ristilukin laulu*. Joissakin teattereissa ja näytöksissä säestäjänä oli vain pianisti, joka saattoi improvisoida soittoaan tai nuottien saatavuudesta riippuen kilkuttaa vaikkapa ragtimea Charlie Chaplinin komedioiden taustalla. Yleisesti ottaen uudempaa rytmimusiikkia kuten jazzia elokuvateattereissa ei kuitenkaan kuultu. Soittajien omien mieltymysten lisäksi asiaan mahdollisesti vaikutti sekin, että koko 1920-luvun elokuva-ala halusi identifioitua enemmän teatteritaiteeseen kuin sirkushuveihin. Syy oli taloudellinen: taide-elokuviksi hyväksytyjen esitysten verotus oli huomattavasti kevyempää kuin viihde-elokuvien. (Jalkanen 1990; Honka-Hallila 1995, 50–51; Sarjala 2019 [1996]; Juva 1997, 31–32; Pantti 2000, 133–146; Jalkanen & Kurkela 2003, 310.)

ELOKUVASOITTOA TURUSSA

Turku mielletään usein porvarilliseksi kaupungiksi, mutta 1920-luvulla sen asukkaista lähes kaksi kolmasosaa kuului työväenluokkaan. Elokuvateatterien soittajiston määräaikaiset työ- ja olosuhteet saattoivat muistuttaa työväenluokkaista toimeentulomallia (ks. Jalkanen 1989, 193) ja soittajilla saattoi olla työväenluokkaista taustaa, mutta henkisesti suurin osa soittajista asemoitui porvarilliseen musiikkiperinteeseen. Elokuvissa soitettiin porvariston viihdemusiikkia eli salonkimusiikkia, ja muusikot olivat pääosin järjestäytyneet Suomen muusikkojen liittoon, joka virallisesti oli puoluepoliittisesti sitoutumaton etujärjestö mutta toimintaetokseltaan varsininkin alkuvuosina hyvinkin konservatiivis-oikeistolainen (Mantere 2019, 27–29).

Turun muusikoiden innokkuudesta osallistua valtakunnallisen etujärjestön toimintaan kertoo jotain se, että turkulaiset olivat ensimmäisenä muodostamassa omaa paikallisosastoa. Koko 1920-luvun osasto toimikin hyvin vireästi ja aloitteellisesti.

(Linnala 1967, 22; Luttinen 2010, 40.) Jäsenrekisterin ylläpidossa oliin tarkkoja. Muusikkojen liiton jäsenkortistossa turkulaissoittajien esiintymispaikat kuten elokuvateatterit ja ravintolat on kirjattu hyvin verrattuna vaikkapa Tampereen osaston löyhempään käytäntöön.

Soittajille oli Turussa 1920-luvulla tarjolla hyvin töitä, mikä osaltaan houkutteli varsinkin saksalaisia muusikoita hakeutumaan kaupunkiin. Vuonna 1927 perustettu 29-henkinen kaupunginorkesteri oli suurin yksittäinen työllistäjä. Soittotehtäviä riitti myös elokuvateattereissa. Suurin niistä oli alun perin operettiteatteriksi rakennettu 500-paikkainen Casino. Muita pitkään toimineita isoja elokuvateattereita olivat Olympia ja Scala, hieman pienempiä yleisömääriä vetivät Alhambra ja Rialto. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla elokuvaan riitti yleisöä niin, että kaupunkiin rakennettiin peräti kolme uutta teatteria, Kosmorama, Bio-Bio ja Kinola. (Ks. elokuvateattereista Honka-Hallila 1997b.)

Turun kaikki kahdeksan elokuvateatteria käyttivät 1920-luvun lopulla esityksissään elävää musiikkia. Casinon palkkalistoilla oli kvartetista seitsikkoon mukautuva orkesteri. Sitä johti viulisti ja Muusikkojen liiton Turun osaston puheenjohtaja Allan Salomaa. Yhtyeeseen kuuluivat lisäksi viulisti Georg Blom (joka myöhemmin seurasi Salomaata Turun muusikoiden puheenjohtajana), sellistit Erik Simonsson ja Hans Mentel sekä pianoa ja urkuharmonia soittaneet Elgin sisarukset Dagmar ja Greta, joista jälkimmäinen säesti usein yksin pianolla iltapäivänäytäntöjä ja lyhyitä filmiesityksiä.

Elokuvateatterisoittajilta vaadittiin laajaa repertuaaria ja joustavuutta. Casinossa orkesteri joutui koville varsinkin silloin, kun uusi elokuva tuli ohjelmistoon. Yleisenä käytäntönä oli, että ensi-illat osuivat maanantaille. Musiikkiharjoituksia ensiesitystä varten ei yleensä ehditty pitää, mutta elokuva kuitenkin tavattiin katsoa läpi edellisellä iltana. Musiikin valitsi siltä paikalta Allan Salomaa, jolla Greta Elgin mukaan ei kuitenkaan ollut kovin suurta ymmärrystä elokuvakerronnan ja äänen yhteistoimivuudesta. Elg joutui kesken esitysviikon tavan takaa ehdottamaan muutoksia esitettäviin kappaleisiin. (Juva 1997.)

Muissa teattereissa oli pienempiä orkestereita. Esimerkiksi Olympiassa soitti jousikvartetti, jonka rungon muodostivat saksalaistaustainen Wilhelm Gaudlitz ja hänen lapsensa Greta ja Emil sekä Esko Nuormaa. Alhambassa soittivat ainakin Bollmannin aviopari Clary ja Fritz, Nestor Laaksonen ja Eugen Stürzwage. Rialtossa esiintyivät Gustav Englund, Yrjö Ronimus ja Wolmar Rössi, Scalassa vaihtelevin kokoonpanoin Viljo Armio, Anton Bröckl, Gustav Englund, Reino Leppänen, Niilo Lindell, Albin Pohjavirta, Erik Simonsson ja Paavo Verkko ja Kosmoramassa Viljo Palander ja Eugenia Pljaschkewitz. Lähes kaikki soittivat viulua, selloa tai pianoa, poikkeuksena huilisti Fritz Bollmann. Yksityiskohtaista tietoa teatterien soittajistoista on vaikea saada, sillä Muusikkojen liiton jäsenkortistomerkinnot ovat epätäydelliset ja muusikot saattoivat toimia eri paikkakunnilla, vaikka olivatkin tie-

tyn paikallisosaston jäseniä. Turun osaston jäsenistä esimerkiksi William Enquist (myöh. Elovaara) säesti elokuvia Salossa ja Väinö Suominen vuosina 1929–1930 Viipurissa, mutta on mahdollista, että varsinkin lähipaikkakunnille sijoittuneita osaston jäseniä tarvittiin toisinaan tuuraajiksi Turkuun. (SML: jäsenkortit; ks. myös Juva 1997; Luttinen 2010, 44–46.) Aika ajoin elokuvateattereissa hyödynnettiin ulkopuolista erityisosaamista, kuten vaikkapa balalaikkaorkesteria, joka vieraili talvella 1928 Olympiassa säestämässä venäläistä sirkuselokuvaa (*Uusi Aura* 22.1.1928).

Monet elokuvateatterimuusikoista soittivat muissa yhteyksissä, esimerkiksi Georg Blom ja Anton Bröckl kaupunginorkesterissa ja Albin Pohjavirta lääninvankilan kanttori-urkurina. Kesäaikana teatterien ollessa suljettuina soittajat ansaitsivat elantonsa esiintymällä kesäkahviloissa tai Naantalin ja lähialueen kylpylöissä. Osa soittajista, kuten virkamiehenä toiminut Allan Salomaa, teki päätyötä kokonaan toisella alalla. (SML: jäsenkortit; *Uusi Aura* 18.6.1937; *Muusikerilehti* 6/1942, 8.)

Paljonko elokuvaosoittajia Turussa sitten oli? Turun muusikoiden jäsenluettelon mukaan vuonna 1924 elokuvissa työskenteli seitsemäntoista liittoon kuulunutta soittajaa. Vuosikymmenen lopulta vastaavaa listaa ei löydy, mutta Muusikkojen liiton jäsenkorttien toimipaikkamerkintöjen perusteella voidaan identifioida kolmisenkymmentä turkulaista elokuvateatterimuusikkoa. Kaikkia toimipaikkoja ei kuitenkaan ole mainittu, ja osassa teattereista toimi mahdollisesti liittoon kuulumattomia soittajia. Arviolta Turussa toimi nelisenkymmentä elokuvateatterimuusikkoa. Se oli kohtalaisen iso joukko suhteutettuna siihen, että 1920-luvun loppuvuosina ammattimuusikoita kaupungissa oli hieman toistasataa ja heistä viidesosa nautti kuukausipalkkaa kaupunginorkesterin riveissä. Arviolta siis joka kolmas ammattimuusikko Turussa sai säännöllisiä tuloja elokuvanäytöksistä. Palkka oli kohtalaisen hyvä, parempi kuin konttoristilla. (SIBM: luettelo jäsenistä 1924; SML: jäsenkortit; *Turun Sanomat* 21.12.1933; Juva 1997, 33.)

ÄÄNIELOKUVAN ALKUVAIHEET TURUSSA

Äänielokuva alkoi Suomessa valloittaa teattereita syksyllä 1929 ja levisi vääjäämättömästi koko vuoden 1930. Osa teattereista siirtyi kertaheitolla esittämään äänielokuvia, osa tasapainoili hetken vanhan ja uuden välillä. Maaseudulla muutos oli hitaampi, mutta myös suurimmista kaupungeista löytyi teattereita, jotka yrittivät liputtaa mahdollisimman pitkään mykän elokuvan ja elävän musiikkiesityksen puolesta.

Siirtymävaihetta hankaloitti se, että markkinoilla oli hetkellisesti kaksi äänielokuvamenetelmää. Ensimmäisenä teatterit valtasi menetelmä, jossa elokuvan ääni oli talletettu erillisille suurikokoisille äänilevyille. Niitä soitettiin elokuvaesityksissä synkronissa filminauhan kanssa. Levyääni hävisi kuitenkin kilpailun menetelmälle,

jossa elokuvan äänet oli tallennettu optisesti filminauhan reunaan. Ensimmäinen valoääneen perustuva elokuva nähtiin Suomessa alkuvuonna 1930. Vuoteen 1932 mennessä mykkäelokuvat olivat jo selvästi jääneet alakynteen. (Uusitalo 1965, 97–98.)

Turussa äänielokuvan tuloa seurattiin enemmän kuin valppaasti. Itse asiassa Suomen ensimmäinen julkinen äänielokuvaesitys järjestettiin Turussa. Kyseessä oli Kinola-teatterissa syyskuussa 1929 organisoitu koeluontoinen tilaisuus, jonka toteutti paikallinen elokuvayhtiö Lahyn-Filmi itse kehittämällään levyäänijärjestelmällä ja joka huomioitiin laajasti paikallislehdistä. Kotimaisista elokuvayhtiöistä nimenomaan Lahyn oli kaikkein aktiivisin äänielokuvan kehittäjä. (Ks. esim. Honka-Hallila 1996.)

Myös elokuvateatterit olivat kiinnostuneita äänielokuvasta, mutta kustannukset arveluttivat. *Turun Sanomat* uutisoi 23.7.1929, että uusia äänilaitteita tuskin saadaan syksyn aikana muualle kuin Helsinkiin ja hyvä jos sinnekään, sillä laitteet olivat kovin kalliita. Muutamaa kuukautta myöhemmin levyäänilaitteita kuitenkin ryhdyttiin hankkimaan ja asentamaan myös Turkuun. Ensimmäisinä ehtivät marras-kuussa Kinola ja Casino, joiden yleisömenestys vakuutti saman tien Olympian ja alkuvuonna 1930 melkein kaikki muutkin teatterit (Honka-Hallila 1997b, 57–58).

Turkulaisista teattereista Bio-Bio pysytteli pisimpään mykkäelokuvan kannalla. Sosialisti-lehden elokuva-arvostelija ”Black Joe” antoi vielä syyskuussa 1930 Bio-Biolle tunnustusta siitä, että ”teatterissa muuten on hyvää orkesterimusiikkia” (*Sosialisti* 10.9.1930). Kriitikon ilo jäi kuitenkin lyhyeksi, sillä lokakuun lopulla teatteri otti ohjelmistoonsa Ernst Lubitschin ohjaaman äänielokuvan *Prinssi-Puoliso* ja siirtyi samalla suoraan valoäänimenetelmään. Bio-Bio muistutti lehtimainoksissa katselejoille, että kyseessä on ”100 % jättiläisäänielokuva”, jonka laadun takasi laitteisto nimeltä Nordisk Tonefilm Movietone (*Turun Sanomat* 26.10.1930).

Miksi juuri Kinola ehti ensin asentaa äänilaitteet, ja miksi Bio-Bio sinnitelli mykkäelokuvan ja elävien musiikkiesitysten kanssa? Turkulaisten muusikoiden pestit elokuvateattereissa on Muusikkojen liiton jäsenkortistossa tuotu kohtalaisen hyvin esiin, mutta kumma kyllä Kinolan ja Bio-Bion soittajista ei ole mitään tietoa. Mahdollisesti kyse oli liittoon kuulumattomista soittajista, jotka solmivat työ-sopimuksia omin päin. Muusikkojen liitto toimi aktiivisesti saadakseen riveihinsä uusia jäseniä, ja koska liitto oli vielä alkusyksystä 1929 voimissaan, Kinola kenties halusi välttää etujärjestön painostuksen siirtymällä niin pian kuin suinkin elävistä musiikkiesityksistä mekaaniseen äänentoistoon. Seuraavana kesänä liitto oli sitten jo katastrofin partaalla jäsenkadon vuoksi eikä enää kyennyt valvomaan muusikoiden etuja. Muusikoiden palkat olivat Suomessa alkaneet pienentyä kovaa vauhtia, ja orkesteritoimintaa ylläpitänyt Bio-Bio luultavasti laskeskeleli, että on edullisempaa ostaa halpaa muusikkovoimaa kuin investoida kalliisiin äänilaitteisiin.

ETUJÄRJESTÖN EPÄONNISTUMINEN

Alkuvuonna 1930 Suomen muusikkojen liitto heräsi siihen, että elokuvateatterien muusikoilla saattavat olla edessä vaikeat ajat. Vaikka äänielokuvan esiinmarssia oli ounasteltu jo vuosia, muutos näytti lopulta tulleen yllätyksenä niin liitolle kuin muille musiikkialan puolestapuhujille. Julkisessa keskustelussa oli elänyt vahvana luulo, että elokuvateattereiden omistajat ja yleisö ovat innottomia siirtymään uuteen järjestelmään. Monissa kommentissa äänifilmi oli kuitattu ohimenevänä muotivillityksenä ja kuriositeettina – ja vaikka läpimurto sitten koittaisikin, asiantuntijoiden mukaan äänielokuva ja mykkäelokuva tulisivat elämään sopuisasti rinta rinnan pitkälle tulevaisuuteen (Uusitalo 1965, 97). Muusikkojen liiton äänenkannattajassa *Muusikerilehdessä* kuten myös muussa julkisessa musiikkikeskustelussa perinteisen järjestelmän puolustajat saivat äänensä hyvin esiin, mikä osaltaan vahvisti harhakuvaa.

Muutoksen konkretisoituessa äänenpainot syvenivät ja kiristyivät. Muusikkojen liitto jopa lähetti keväällä 1930 valtioneuvostolle anomuksen, jossa ehdotettiin rajoituksia äänielokuvan voittokululle ja vedottiin musiikkiesteettisiin perusteisiin. Vetoomuksen mukaan äänielokuvan musiikki on ”taiteellisesti ala-arvoista” ja se on ”omansa turmelemaan suuren yleisön”. Muutoksen hillitsemiseksi esitettiin myös taloudellisia perusteita, joiden mukaan kehityksen kärsijöinä ovat suomalaiset muusikot ja hyödyn keräävät ”ulkomaiset rahamiesyhtymät”. Lehden monissa muissa numeroissa toisteltiin sitä, miten taide jää tässä kehityksessä tekniikan jalkoihin. (*Muusikerilehti* 4/1930, 1; ks. myös esim. *Muusikerilehti* 5/1930, 1–2; Linnala 1967, 66–67.)

Jälkikäteen voidaan pitää virheenä sitä, että Muusikkojen liitto ja vastaavat järjestöt muissa maissa käyttivät voimavaransa ja ratkaisevat kuukaudet äänielokuvan vastustamiseen sen sijaan, että ne olisivat etsineet mahdollisuuksia sopeutua tilanteeseen. Vetoomus oli kuitenkin ymmärrettävä, olihan Muusikkojen liiton jäsenistä suurin osa elokuva-soittajia, ja torjuminen sai osaltaan pontta siitä, että liitto oli jo vuosien ajan ollut muutenkin napit vastakkain elokuva-alan edunvalvojan Suomen Biografiliiton kanssa. Tappio oli joka tapauksessa karvas ja jäi kalvamaan joidenkin liittoaktiivien mieliä niin, että järjestön kokouksissa poteroiduttiin keskustelemaan vielä 1940-luvulle asti täysin tosissaan siitä, miten valtiovallan tulisi alentaa eläviä musiikkiesityksiä sisältävien elokuvateattereiden leimaveroa – vaikkei sellaisia teattereita käytännössä enää ollut edes olemassa (Linnala 1967, 70).

Siinä missä Muusikkojen liiton johto Helsingissä tuskaili julkisesti äänielokuvan tuloa, Turun osasto vaikutti passiivisemmalla. Puheenjohtaja Allan Salomaa alkoi kyllä olla kehityksestä huolissaan raportoidessaan Turun osaston toiminnasta (*Muusikerilehti* 3/1930, 1–2), mutta murroksella oli hänen mielestään valoisatkin puolensa, sillä syksystä 1929 kevääseen 1930 voimassa olleet välikirjat pidettiin yllä yhtä elokuvateatteria lukuun ottamatta ja muusikot saivat äänielokuvien esityksen ajaksi vapaata täydellä palkalla. Palkkioita siis maksettiin, vaikka muusikko ei soittanut

säveltäkään. Salomaa myös raportoi teatterinomistajista, jotka tunsivat tympäänty- mistä äänielokuvaan ja saattoivat jopa asettaa orkesterin soittamaan ”gramofonifil- min” tilalle.

Äänielokuvan murros oli havaittavissa jo vuoden 1929 puolella, mutta ei vaikut- tanut siltä, että elokuvateatterimuusikoille olisi edessä hämmöttävän työttömyyden varalta tosisaan kaavailtu tulojenmenetyshyvityksiä tai laadittu työllistymissuunni- telmia. Talouslama epäilemättä tukahdutti etujärjestön voimainponnistuksia, mutta saattoiko kyse olla myös siitä, että elokuvateatterimuusikoiden asema oli muutenkin muuttumassa?

EROON ”MUSIIKIN SEKASOTKUSTA”

Äänielokuvan murtautuessa esiin julkisissa puheenvuoroissa esiintyi arvioita siitä, että teknologisesta murroksesta voi olla musiikin kannalta myös jotain hyötyä. Yleis- radion Radio-orkesterin ylikapellimestari Toivo Haapanen pahoitteli lehtihaastat- telussa syksyllä 1929 sitä, että joitakin muusikoita on irtisanottu elokuvateattereis- ta kesken sopimuskauden ja että muusikoiden kilpailu harvenevista työpaikoista tulee kovenemaan. Samalla hän kuitenkin arveli tilanteesta koituvan jotain hyvää, sillä ”onhan kilpailu taiteen alalla yleensä omansa kohottamaan laatua”. (*Sosialisti* 28.9.1929.) *Muusikerilehden* numerossa 9/1930 nimimerkki ”Musikern” puolestaan vihjasi, että ”ammattinsa heikommin taitavalle muusikerille lienee viisainta jättää tähänastinen uransa ja etsiä toimeentulonsa muulla taholla”.

Kolmas kuvaava esimerkki on Turun kaupunginorkesterin kapellimestarin Tau- no Hannikaisen lausahdus elokuussa 1929. Kun Hannikaiselta udeltiin mielipidettä äänielokuvan tulosta, hän totesi, että nyt on mahdollista päästä eroon siitä ”musiikin sekasotkusta”, joka oli vallinnut elokuvateattereissa (*Turun Sanomat* 9.8.1929). Han- nikainen ei esittänyt mielipidettään vastoin parempaa tietoa, sillä hänet tunnettiin ahkerana elokuvakävijänä. Penseää näkemystä tuki epäilemättä se seikka, että hän ta- pasi ajoittaa elokuvakäyntinsä maanantaille, jolloin ohjelmisto vaihtui eikä teatterior- kesterin soitto ollut vielä hioutunut mukailemaan visuaalista tarinaa. (Juva 1997, 31.)

Turun musiikkielämään kytkeytyneiden kapellimestarien – Haapanen oli joh- tanut Turun kaupunginorkesteria lyhyen aikaa ennen siirtymistään Yleisradioon – arvottava suhtautuminen elokuvateatterisoittoihin sai pontta siitä tosiasiasta, että kotimainen esittävä säveltaide eli siihenastisen historiansa vahvinta nousukautta. Lyhyen ajan sisällä Suomeen perustettiin Helsingin kaupunginorkesterin seuraksi kaksi muuta ammattiorkesteria ja koko joukko muita laajoja orkestereita. Vuonna 1927 perustettujen Yleisradion Radio-orkesterin ja Turun kaupunginorkesterin soittajat saivat säännöllistä palkkaa (jälkimmäiset tosin ympärivuotisesti vasta or-

kesterin täyskunnallistamisen jälkeen 1940-luvulla), kun taasen Viipurissa (1929), Tampereella (1930) ja Vaasassa (1930) soittajistot koottiin aluksi enemmän tai vähemmän amatöörivoimin.

Taidemusiikin esittäminen institutionalisoitui, ja voidaan väittää, että kehitys ilmeni halussa korostaa vakavaa säveltaidetta ja tehdä eroa kevyemmäksi miellettyyn niin sanotun keskimusiikin perinteeseen, johon erityisesti ravintoloiden ja mykkäelokuvien salonkimusiikkiesitykset kytkeytyivät. Taidemusiikin puolestapuhujien näkökulmasta salonkiorkesterit edustivat melkoisen tyhjänpäiväistä musiikki-ilmaisua, mutta sitä oli kuitenkin siedetty, koska sillä katsottiin olevan vetovoimaa johdattaa kuulija vakavan säveltaiteen maailmaan. (Kurkela 2017, 4.) Kun kaupungit sitten ryhtyivät tukemaan ja myöhemmin ylläpitämään orkestereita, vakavan säveltaiteen edustajilla alkoi olla varaa vetäytyä pois keskimusiikin tukijoukoista. Kuvaavaa on, että 1920-luvulle tultaessa Helsingin kaupunginorkesteri pudotti ”populäärikonsertit” eli helppotajuisen taidemusiikin pois ohjelmistostaan ja keskittyi sinfoniseen musiikkiin. Turussa kehitys oli samansuuntainen mutta hitaampi. (Heikkinen 2018, 26–30.)

Turussa vastikään perustetulla kaupunginorkesterilla oli suuri merkitys ei vain kaupungin musiikkitarjonnan vaan myös tietynlaisen hierarkkisen ajattelun vahvistajana. Lopputuloksena julkisessa musiikkikeskustelussa ei niinkään kannettu huolta elokuvamuusikoiden työllistymisestä kuin kaupunginorkesterien toiminnasta. Kun Allan Salomaa jätti 1930-luvun alussa Turun muusikoiden puheenjohtajan tehtävät ja tilalle tuli kaupunginorkesterissa soittava Georg Blom, paikallisosaston keskeiset huolet eivät enää liittyneet elokuvateattereiden muusikoihin vaan vakavaan taidemusiikkiin. Blom kyllä kantoi huolta työttömistä muusikoista, mutta tiedotusvälineissä hän alkoi puhua entistä enemmän kaupunginorkesterin ongelmista, siitä miten kaupungin tuki on liian pieni, miten soittajat tulevat kehnosti toimeen palkattomina kesäkuukausina ja miten orkesterin kokoonpanoa tulisi laajentaa. (Esim. *Turun Sanomat* 21.12.1932; *Uusi Aura* 15.4.1934.)

UUSI TEKNOLOGIA AVUKSI?

Kevätkausi ja osin syyskauden alku 1930 olivat Turussa murrosvaihetta, jolloin elävää musiikkia saattoi vielä kuulla elokuvateattereissa. Uusia mykkäelokuvia valmistettiin edelleen, joskin niiden määrä alkoi nopeasti vähetä. Lisäksi äänielokuvien esityksissä musiikkia saattoi kuulla erillisinä alkunumeroina ja väliajoilla. Suuremmat orkesterit eivät kuitenkaan enää päässeet elokuvateattereihin soittamaan, ja jäljelle jääneet esiintyjät olivat pääosin amatöörimuusikoita, jotka tyytyivät puolta pienempään palkkaan. (*Turun Sanomat* 21.12.1932; ks. myös KPA: Kilanto.)

Pian tämäkin käytäntö jäi pois. Elävä soitto ei ollut teatterinomistajille kannattavaa toimintaa, ja sen vetovoima oli myös yleisön parissa hiipunut. Sanomalehtien elokuvamainoksia tarkastelemalla voidaan havaita, että vuoden 1930 puolella ei enää nostettu orkesterin roolia esiin, vaan taikasanana oli ”äänielokuva”. Parin vuoden sisällä sekin katosi mainoksista. Kaikki elokuvathan olivat nyt äänielokuvia.

Mihin elokuvateatterimuusikot sitten hakeutuivat, kun äänielokuva vei heiltä työpaikan? Yksi vaihtoehto oli hypätä uuden tekniikan kelkkaan. Se sama äänen tallentamista ja sähköistä levittämistä koskeva teknologia, joka oli jouduttanut biografsioittajan työttömyyttä, tarjosi monella tapaa uusia työmahdollisuuksia, esimerkiksi äänielokuviissa.

Äänielokuvat olivat alusta lähtien musiikkipitoisia elokuvia. Se merkitsi töitä: jonkun piti säveltää, sovittaa, esittää ja äänittää musiikki elokuvia varten. Ulkomaisien tuotteiden kohdalla oli tyydyttävä siihen, mitä kuvanauhojen ääniraidoille oli kulloisessakin tuotantomaassa äänitetty, mutta suomalaisten elokuvien kohdalla kaivattiin kotimaisia alkuperäistekijöitä. Filmituotannon päästyä kunnolla käyntiin elokuvat työllistivätkin kasvavan joukon musiikin ammattilaisia, erityisesti säveltäjiä, joista äänielokuvan alkuvaiheessa tuotteliaimpia olivat Harry Bergström, Heikki Aaltoila, George de Godzinsky ja Martti Similä, ja laulajia kuten Georg Malmstén (joka myös sävelsi elokuviin). Säveltäjiltä vaadittiin draaman ymmärrystä. Aaltoilalta ja Similältä sitä löytyikin, sillä heille oli aiemmin kertynyt kokemusta teatteri- ja oopperatuotannoista. Säveltäjien ohella 1930-luvun alkupuolella myös erilaisille soittajakokoonpanoille alkoi olla kysyntää. Vain muutama vuosi äänielokuvan läpimurron jälkeen äänityksissä saatettiin jo käyttää monenlaisia kokoonpanoja rytmikkäistä tanssiorkestereista kahdenkymmenen ja jopa neljäkymmenen hengen orkestereihin saakka. (Juva 2019, 165–166; Saarela 2019, 674–681.)

Muusikoiden kannalta satunnaiset ja kertaluonteiset elokuvaäänitykset olivat kuitenkin tulonlähteinä kaikkienensa vähäisempiä kuin säännölliset esiintymiset teatterin orkesterisyvennyksessä. Vuonna 1931 arvioitiin, että elokuvateattereiden työllistämisaikutus oli ollut yli kaksikymmenkertainen elokuvaäänityksiin verrattuna (*Sosialisti* 24.2.1931). Turussa elokuvien tarjoamat työtilaisuudet olivat varsin vähissä, minkä myös Turun muusikoiden puheenjohtaja Allan Salomaa totesi vuosikatsauksessaan (*Muusikerilehti* 7/1931, 1). Lahyn-Filmi kyllä äänitti studiollaan musiikkia Suomen ensimmäisiin äänielokuviin, mutta yhtiön soittajistoon ei valikoitunut paikallisissa elokuvateattereissa työskennelleitä muusikoita. Kun Suomi-Filmin tuottamaan mykkäelokuvaan *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* lisättiin Lahynin toimesta ääniraita, musiikin siihen soitti Turun kaupunginorkesteri. Pääosin puhallinsoittajista koottu Lahynin oma studio-orkesteri puolestaan keskittyi revyy-numeroihin, schlageriin ja tanssimusiikkiin, toisin sanoen sellaisiin musiikkinlajeihin, jotka olivat elokuvateatterisoittajien enemmistölle vieraita. Lahynin orkesterillekaan elokuvat eivät olleet mikään rahasampo, sillä äänielokuvien taloudelli-

nen merkitys musiikkialalle oli varsin vähäinen 1930-luvun alkupuolella. Lisäksi elokuva-ala oli horjuva, mistä kävi esimerkkinä Lahyn-Filmin tarun päättyminen pian sen jälkeen, kun yhtiön äänittäjät lähtivät Ruotsiin parempien työtilaisuuksien perään. (Ks. Honka-Hallila 1997a; Salmi 1997.)

Elokuvateatterissa soittanut muusikko saattoi murroksen jälkeen löytää töitä elokuva-alalta mutta ei niinkään muusikkona. Greta Elg ja hänen siskonsa saivat joksikin aikaa kädenojennuksena töitä entisestä työpaikastaan Casinosta makeis- ja lipunmyyjinä. (Juva 1997, 33.) Tällainen uramuutos on saattanut olla joillekin soittajille nöyryyttävä, mutta on muistettava, että työtilaisuudet olivat talouslaman vuoksi kiven alla ja monet teatterimuusikoista olivat tottuneet tekemään muutakin työtä kuin soittamista.

Elokuvien lisäksi musiikkia tarvittiin äänilevyille, jotka olivat tulleet markkinoille jo 1900-luvun vaihteessa mutta kasvoivat Suomessa ”gramfonikuumeena” tunnetuksi menestysilmieksi vasta 1920-luvun lopulla. Osa työttömiksi jääneistä soittajista yritti 1930-luvun alussa hakeutua äänilevytuotannon pariin, mutta tämä juonne jäi ainakin Suomessa vähäiseksi. Ensinnäkin suurin osa elokuvateattereiden soittajista ponnisti taidemusiikin perinteestä, mutta äänilevyteollisuus sen sijaan keskittyi uudempaan, lauluvetoiseen tanssi-, iskelmä- ja rytmimusiikkiin. Suurempi syy oli kuitenkin se, että Suomessa äänitetuotanto eteni talouslaman jälkimainingeissa kituliaasti. Äänilevyjä tehtiin 1930-luvulla harvaksen, ja niissä suosittiin lauluvetoisia kappaleita, erityisesti iskelmiä. Lisäksi laulajien taustayhtyeinä dominoivat harvat ja valitut tanssirytyt, etupäässä Dallapé, Rytmipojat ja Ramblers. Äänitykset tehtiin joko pääkaupungissa tai ulkomailla. Turussa äänilevytuotantoa ryhdyttiin harrastamaan Sointu-yhtiön perustamisen jälkeen järjestelmällisesti vasta vuosikymmenen lopulla. (Gronow 2019, 727.)

Elokuvateatterimuusikon loikka uuden teknologian sävyttämän musiikkituotannon pariin sujui siis onnaldellen. Töitä oli tarjolla rajoitetusti, eikä mykkäelokuvien musiikkityyli löytänyt jalansijaa uudessa teknologisessa kontekstissa. Elokuvien ja äänilevyjen ohella tarjolla oli kuitenkin myös kolmas uuden teknologian alue, radio, joka lähtökohdiltaan tarjosi töitä juuri sellaisille muusikoille, jotka olivat meritoituneet elokuvien parissa.

Turussa ja muutamilla muilla paikkakunnilla toimi 1920-luvulla ja vielä 1930-luvullakin harrastelijavoimin ylläpidettyjä radioasemia, jotka lähettivät alkuun omia ohjelmia mutta vähitellen tukeutuivat entistä enemmän Yleisradion ohjelmien välittämiseen Helsingistä. Vuonna 1934 säädetyllä yleisradiolain perusteella Yleisradio käytännössä sitten kaappasi monopoliaseman ja hankki paikallisasemien laitteistot itselleen, niin myös Turussa. Sitä ennen Turussa saatettiin radioida esimerkiksi Hamburger Börsin ja Itämeren ravintolasalien tanssimusiikkia. (Landén 2020.)

Turun harrastajaradiossa ei tietävästi ollut omaa orkesteritoimintaa. Yleisradiossa sen sijaan oli panostettu omaan orkesteriin jo vuonna 1927. Koska elävät

musiikkiesitykset olivat vahvasti esillä radio-ohjelmissa, ammattimaisille soittajille ja laulajille riitti töitä. Varsinkin vanhan salonkityylin taitajille oli kysyntää. Yleisradion kuuntelijat saattoivat toivoa lähetyksiin kotimaisia kansanlauluja, torvisoittoa ja kupletteja, mutta valistushenkistä lähetysohjelmaa suosinut ohjelmalautakunta (vuodesta 1934 ohjelmaneuvosto) ei tähän mielellään suostunut. Jonkinlaisena kompromissiratkaisuna ääniaalloille päästettiin ”helppotajuista orkesterimusiikkia”, sitä samaa ohjelmistoa, jota oli aiemmin kuultu muun muassa elokuvateattereissa. Kuvaavaa onkin, että Yleisradion ensimmäisen, kymmenhenkisen orkesterin runkona toimi Erkki Lingon yhtye, joka oli hankkinut kannuksensa muun muassa elokuvateattereissa. (Ks. esim. Maasalo 1980, 29.)

Työttömyystilanteeseen Yleisradiosta ei kuitenkaan ollut apua. Radio-orkesteri kyllä kasvoi 24-henkiseksi kokoonpanoksi, mutta tämä tapahtui juuri ennen talouslamaa ja äänielokuvan lopullista läpimurtoa. Syksyllä 1930 orkesterin uusi johtaja Toivo Haapanen ehdotti kokoonpanon laajentamista vähintään viidellä jäsenellä, ja yhtenä perusteena hänellä oli musiikkialalla vallinnut työttömyys, mutta ehdotus ei saanut kannatusta radion johdossa ja laajentuminen pysähtyi useaksi vuodeksi. (Maasalo 1980, 51–52.)

Elokuvateatterimusiikin perinteelle oli siis kysyntää uuden tallenne- ja mediateknologian parissa, etenkin radiossa. Työpaikkoja oli kuitenkin tarjolla rajoitetusti, ja jos palkkatöitä löytyi, ne sijaitsivat maantieteellisesti suppealla alueella. Suomessa oli yksi säännöllistä kuukausipalkkaa muusikoille tarjoava radioasema, Helsingissä. Elokuva oli toimialana niin ikään keskittynyt Helsinkiin, kuten pitkälti myös äänilevytuotanto. Jos entinen elokuvasoittaja siis halusi päästä uuden lähetysohjelmaa ja tuotantoteknologian piiriin, piti asua pääkaupunkiseudulla.

Uuden teknologian ansiosta musiikilliset äänet ylittivät entistä vaivattomammin alueellisia rajoja ja muuttuivat samalla paikallisesta musiikkikulttuurista kansalliseksi musiikkiomaisuudeksi. Tuotanto- ja lähetysohjelmaa oli kuitenkin keskittynyt Helsinkiin. Suomessa uuden teknologian merkkina musiikki – radion, äänilevyjen ja elokuvan musiikki – olikin ylipaikkaisuuden näkökulmasta paradoksaalinen ilmiö: maantieteellisesti keskittynyt ja samalla kaikkialle leviävä.

KAHVILAT JA RAVINTOLAT

Suomi selvisi maailmanlaajuisesta talouslamasta suhteellisen nopeasti. Vuonna 1933 oli jo päästy yli pahimmasta. Elpyminen ei kuitenkaan koskenut elokuvateatterisoittajia. Siinä missä muilla aloilla syy ahdinkoon oli ollut luonteeltaan taloudellinen ja syklinen, toisin sanoen rahamarkkinoiden suhdanteista johtuva, teatterimusikoilla syy oli ensisijaisesti teknologinen ja janamainen: tietty historiallinen kehitys oli käyty loppuun.

Kun lama alkoi Turussa helpottaa, muiden alojen työntekijät palasivat pääosin entisiin töihinsä, mutta elokuvateatterimusikko ei enää löytänyt tietään takaisin tuttuun orkesterimonttuun. Paluuta menneeseen ei ollut, ja monet soittajista tunsivat syvää epätoivoa, kerrottiinpa lehdissä jopa itsemurhayrityksistä (esim. *Uusi Aura* 6.12.1931), ja joidenkin nimet päättyivät Kauppalehden protestilistalle sen merkiksi, että muusikon omaisuus oli asetettu perintään. Osa soittajista päättyi kokonaan toiselle alalle; Esko Nuormaa esimerkiksi siirtyi kettutarhuriksi Hauhoon. (*Muusikerilehti* 5/1943, 9; ks. myös Jalkanen 1989, 194.)

Turun Sanomissa kuitenkin kerrottiin 23.1.1932, ettei muusikoiden työttömyys ollut sittenkään koitunut niin pahaksi kuin vielä kahta vuotta aiemmin oli pelätty. Mistä soittajat sitten saivat töitä?

Kahvilat ja ravintolat olivat monelle muusikolle luontevin vaihtoehto hakea uusia työtehtäviä. Soittajat olivat tottuneet esiintymään yleisölle, ja monet heistä olivat aiemmin hankkineet tienestejä ravintoloissa ja kahviloissa. Helsingissä toimineen Väinö Arppen mukaan aikakauden musiikkirepertuaari elokuvateattereissa ja kahviloissa oli itse asiassa samanlainen (KPA: Arppe). Musiikin tuli olla enemmän taustamusiikin kaltaista kuin sellaista, joka herättää liikaa huomiota. Elokuvateatteri Casinossa soittaneen Greta Elgin mukaan musiikin piti sulautua elokuvaan, toisin sanoen tempojen tuli pääsääntöisesti pysyä rauhallisina. Elg löysi sittemmin itsekin töitä ravintoloista. (Juva 1997, 32–33; KPA: Arppe.)

Tilanne vuonna 1930 ja vielä suunnilleen kahden vuoden ajan sen jälkeen ei kuitenkaan ollut muusikolle edullinen, sillä talouslaman vuoksi ravintolat ja kahvilat hillitsivät rekrytointiaan. Lisäksi teknologinen kehitys tuntui olevan muusikoita vastaan muutenkin kuin äänielokuvan osalta. Pitääkseen asiakkaat tyytyväisinä ravintolat ja kahvilat tarvitsivat taustamusiikkia, mutta karsiakseen kuluja ne turvautuivat monissa tapauksissa edullisimpaan vaihtoehtoon eli gramofoni- tai radiosoittoon. Toisena keinona kahvilat ja ravintolat käyttivät hyväkseen muusikkojen keskinäistä kilpailua ja palkkasivat sellaisia soittajia, jotka pyysivät vähiten palkkaa. Aikalaisarvioissa ja myöhemmissä muisteluissa on esitetty, että 1930-luvun alussa palkkiot painuivat jopa puoleen entisestä. (*Turun Sanomat* 21.12.1932; Jalkanen 1989, 193; KPA: Kilanto.)

Alkuvuonna 1932 talousnäkymät olivat jo paremmat ja tilanne kahviloissa ja ravintoloissa tervehtymässä. Muusikkojen liiton sanavalmis sihteeri Eero Koskimies kertoi lehdistölle, että yleisö ei kaipaakaan ravintoloissa ”kanarialinnun viserrystä” radiosta tai tanssimusiikin ”kähinää” gramofonista vaan oikeaa elävää musiikkia. Muusikoille suoritettavat korvaukset olivat edelleen alhaalla, mutta varsinkin viulisteja oli palkattu hyvin. Lisäksi ”kieltolain poistuminen tulee auttamaan”, Koskimies ennakoiti. (*Turun Sanomat* 23.1.1932.)

Näin kävikin. Yli vuosikymmenen kestänyt alkoholin myynnin kieltolaki kumottiin huhtikuussa 1932, minkä seurauksena ravintoloiden menekki lähti nousuun.

Samalla ilmeni tarvetta orkestereille ja muusikoille. Kotimaisilla soittajilla oli tässä tilanteessa etulyöntiasema, sillä vuoden 1930 ulkomaalaisasetus oli tuonut entistä tiukempia määräyksiä maahantulijoiden oleskelulle ja työskentelylle. Muusikkojen liiton keskeisin ratkaisuehdotus työttömyysongelmaan olikin se, että pyritään estämään ulkomaisten muusikoiden työskentely Suomessa. Liitto oli jo vuosien ajan uhrannut voimiaan ulkomaalaisrajoitusten tiukentamiseen, ja tämä linja tuli säilymään järjestön työlliställä vahvana vielä vuosikymmeniä eteenpäin. (Ks. musiikin ulkomaalaiskysymyksestä Kärjä & Mäkelä 2019.)

Käytännössä siis kaksi lakimuutosta, jotka eivät ensisijaisesti liittyneet millään tavalla musiikkiin (lakiteksteissä sanaa musiikki ei edes mainittu), vaikutti siihen, että kotimaisten muusikoiden työllisyystilanne alkoi parantua. Varsinkin Turussa tämä tarjosi mahdollisuuksia entisille elokuvateatterimuusikoille, sillä kaupungissa riitti niin sanottuja hienostoravintoloita ja -kahviloita. Kun *Turun Sanomat* haastatteli 7.3.1933 ilmestyneeseen laajaan juttuunsa alan musiikkitoimijoita, eri kaupungeissa esiintynyt orkesterinjohtaja Viljo Nuotio kertoi, että Turun ravintoloissa ja kahviloissa vaaditaan ”useinkin varsin vaativaa klassillista musiikkia”. Helsingissä yleisöön menee yksinomaan tanssimusiikki ”kaikkialla muualla paitsi Kämpissä”, ja ”tamperelaisille taas pitää olla etupäässä suomalaista musiikkia, Dallapéta ja sen sellaista”. Sellisti Hans Appelin mukaan Turussa oli havaittavissa jakautumista tanssimusiikkia ja kamarimusiikkia soittaviin ravintoloihin. Mielenkiintoisena yksityiskohtana pianisti Oswald Salokannel puolestaan oli huomannut, että yleisö toivoi usein elokuvista tuttuja ”iskukappaleita”. Tämä väite vaatisi tarkempaa selvitystä, sillä lausunnon mukaan näyttäisi siltä, että äänielokuvalla oli vaikutusta kahviloiden ja ravintoloiden musiikkiohjelmistoihin ja mahdollisesti jopa soittajien työllisyyden elpymiseen.

Turun Sanomien jutusta käy ilmi, että soittajalta vaadittiin kahviloissa ja ravintoloissa joustavuutta ja että yleisöllä oli entistä suurempi määräysvalta musiikkikappaleisiin. Viljo Nuotion mukaan ammattimaisen ravintolaesiintyjän pitikin osata soittaa kolmea lajia, klassikkoja, slaavilaisia sävelmiä ja nykyaikaista tanssimusiikkia. Salonkimusiikin esittäjät eivät useinkaan osanneet soittaa vaikkapa jazzkappaleita – tai jos osasivatkin, niin tehtävä tuntui vastenmieliseltä. (Jalkanen 1989, 193.) Osa salonkimusiikin soittajista jättikin kahvila- ja ravintolasoitot sikseen, osa puolestaan harrasti elävän musiikin esittämistä enää vain osa-aikaisesti, kuten sellisti Volmar Rösssi, joka soitti ravintola Tarinan orkesterissa vuodesta 1934 ja toimi samaan aikaan liikemiehenä perustamansa musiikkikaupan johdossa (*Muusikerilehti* 6/1939, 8). Toki myös perinteiselle salonkimusiikille oli vielä sijaa, etenkin oikeistoradikaalien hallinnoimissa paikoissa, joita oli Turussa tiettävästi ainakin kaksi, ravintola Musta Karhu ja Turun IKL:n kahvila (ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 312–316).

OPETUSTA JA MUUTTOA

Elokuvateatterimuusikoilla oli Suomessa muitakin mahdollisuuksia kuin kolkutella ravintoloiden ja kahviloiden ovia ja alistua jazzin ja tanssimusiikin soittamiseen. Apua saattoi löytyä elokuvien sukulaisnäyttämöltä, teatterista. Helsingissä tätä vaihtoehtoa hyödynnettiin aktiivisesti. Kun työttömyysaalto oli korkeimmillaan syksyllä 1930, viulisti-kapellimestari Eino Raitio perusti Muusikkojen liiton avustuksella Helsingin teatteriorkesterin, jonka 22-henkinen soittajisto muodostui työttömiksi joutuneista muusikoista ja jonka tehtävänä oli huolehtia pääkaupunkiseudun puhenäyttämöiden musiikkiesityksistä. Orkesteri löysi myöhemmin työtehtäviä myös elokuvan parista, sillä 1930-luvun lopulta 1940-luvun lopulle sille kreditoitiin kuutisenkymmentä elokuväänitystä. (Linnala 1967, 71–74; Juva 2019, 182; Saarela 2019, 681–683.)

Useiden teatterinäyttämöiden Helsingissä tällainen järjestely onnistui, kun sen sijaan Turussa vastaaviin toimenpiteisiin ei ryhdytty. Turussa kahtiajako porvarilliseen teatteriin ja työväenteatteriin oli selvärajainen (ks. Paavolainen 2016), eikä yhteiselle soittajistolle ilmeisestikään ollut tarvetta.

Monille muusikoille löytyi tienestejä musiikinopetuksesta. Turussa oli 1900-luvun alkuvuosikymmeninä viritelty musiikkikouluja, mutta niiden elinkaari tapasi jäädä lyhyeksi, eikä tilanne oleellisesti muuttunut 1930-luvulle tultaessa. Mykkäelokuvien säestäjistä viulisti Viljo Nuotio ja sellisti Erik Simonsson toimivat opettajina Turun musiikkikoulussa, joka aloitti 1931 ja päätti toimintansa kahta vuotta myöhemmin. Nuotio opetti myös Turun kansankonservatoriossa. Sitten Simonsson kuten myös toinen elokuvateatterimuusikko, kontrabasson soittaja Vilho Halme toimivat opettajina Turun ruotsinkielisessä orkesterikoulussa, joka perustettiin vuonna 1941. (Kuha 2017, 473, 474, 498.) Suuremmat mahdollisuudet saada opetustöitä oli toimia yksityisillä markkinoilla eli panna ilmoitus lehteen ja toivoa sitten parasta. Viuluopetusta esimerkiksi tarjosivat Into Lähteenmäki ja aiemmin pääosin Helsingissä toiminut Reino Alvesalo (ks. *Kunnallislehti* 3.3.1932; *Sosialisti* 14.10.1937).

Monille vaihtoehdoksi jäi siirtyminen Turusta muualle. Se ei ollut mitenkään tavatonta, sillä vakinaisten työpaikkojen puutteessa muusikoiden toimenkuvaan on perinteisesti kuulunut hakeutuminen työn perässä toisille paikkakunnille ja jopa ulkomaille. Suomeen esimerkiksi siirtyi 1920-luvun vaihteessa kymmenittäin muusikoita pakoon Venäjän vallankumousta ja Keski-Euroopan joukkotyöttömyyttä. Äänielokuva ei laukaissut vastaavaa muuttoliikettä, ongelmahan oli muusikoille kaikkialla sama. Jonkin verran liikehdintää kuitenkin näkyi. Suomesta ulkomaille hakeutuivat erityisesti taustaltaan ei-suomalaiset muusikot. Turussa toimi 1920-luvulla runsaasti saksalaistaustaisia soittajia, jotka ensin joutuivat vuosikymmenen puolivälissä vaikeuksiin Turun Soitannollisen Seuran orkesterin lakkauttamisen vuoksi ja hieman myöhemmin äänielokuvan takia. Elokuvateattereissa esiintyneistä soittajista Emil Gaudlitz, Richard Karbstein ja Hans Mentl lähtivät takaisin

Saksaan, ja Clary ja Fritz Bollmann siirtyivät Ruotsiin, jonne hakeutui myös elokuvateatteri Scalan pianisti, ruotsalainen Gustav Englund. Osa soittajista palasi myöhemmin takaisin Suomeen. (SML: jäsenkortit; saksalaiset soittajat 1920-luvun Turussa, ks. Mäkelä 2020.)

Merkittävämpää oli liike maan rajojen sisällä. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa työttömiksi jääneet elokuvateatterimuusikot hakeutuivat lomakeskuksiin ja risteilyaluksille, joissa työskentelyolosuhteet ja palkkakäytännöt tosin olivat sangen kirjavat (Williamson & Cloonan 2016, 91). Suomessa osa elokuvateatterimuusikoista ryhtyi viivytystaisteluun ja siirtyi pienemmille paikkakunnille ja Etelä-Suomen ulkopuolelle siinä toivossa, että he saisivat vielä säestää elokuvia. Vuonna 1936 Suomessa oli jäljellä kolmetoista mykkää elokuvateatteria, ja jokunen niistä sinnitteli vielä toisen maailmansodan alkaessakin. (Uusitalo 1965, 98.)

Yksi tällaisista muuttajamuusikoista oli pianisti Väinö Suominen, joka siirtyi Viipurin kautta 1930-luvun alussa Ouluun. Suominen toimi pari vuotta soittajana Seurahuoneella mutta jatkoi Muusikkojen liiton jäsenmaksujen maksamista Turkuun, koska Oulussa ei ollut toimivaa paikallisosastoa. Ammattimuusikoita kaupungissa oli hänen mukaansa noin kaksitoista. Suominen lähetti pitkin vuosikymmentä kirjeitä Turun osastolle ja pahoitteli säännönmukaisesti viivästyneitä jäsenmaksujaan, pyysipä erään kerran lainaakin ja tarjosi saksofoniaan pantiksi. Hän jatkoi sinnikkäästi Turun osastossa ja kertoi vuosikymmenen lopulla, miten Ouluun on valmistumassa iso hotelli, jonka ravintolaan tarvitaan muusikoita. Liikenisikö heitä Turusta, hän tiedusteli. Myöhemmin Suominen muutti Joensuuhun. (SIBM: Väinö Suomisen kirjeet 1932–1939; SML: jäsenkortit.)

Väinö Suomisen kirjeistä paljastuu mielenkiintoinen elokuvasoittoa koskeva juonne. Suominen kertoi säestävänsä elokuvia teatterissa, jonka toimintaa hän itse pyörittä. Hän kirjoitti elokuvateatterihommistaan, jotka syksyllä 1932 lähetetyn kirjeen perusteella ”ovat menestyneet täällä aika hyvin, huolimatta huonosta ajasta”. Kahdeksan kuukautta myöhemmin kesäkuussa 1933 Turun osaston rahastonhoitajalle saapui uusi kirje, jossa Suominen paljasti, että hänen elokuvateatteriinsa oli edellisjouluna ostettu uudet ja kalliit äänilaitteet. Ikävä kyllä niistä oli koitunut ”suuret velat”. Puolet oli kuitenkin maksettu ja lopuistakin ”ajanmittaan selviää kun oikein yrittää”. Suominen vaikutti toiveikkaalta, jopa ylpeältä: ”[A]loimme rohkeasti – ja tyhjästä.”

Väinö Suominen lienee ollut niitä harvoja muusikoita, jotka hyppäsivät äänielokuvan kelkkaan. Hänen kohdallaan yritys johti vaikeuksiin. Suomisella oli hankittuna äänielokuvien ”koneet ja kalusto”, mutta esityksille ei löytynyt Oulusta sopivaa vuokrateatteria – ”kun se niin sanottu ’kateus’ on niin suuri tekijä tässä maailmassa”, hän kirjoitti tammikuussa 1935 paljastamatta kuitenkaan asiasta sen enempää.

1940-LUVUN JÄLKISOITTO

Muusikoita jäi 1930-luvun vaihteessa paljon työttömiksi. Se näkyy konkreettisella tavalla Muusikkojen liiton jäsenluettelossa ja -korteissa, joissa toistuvat merkinnät maksamattomista jäsenmaksuista ja ilmoitukset ”eronnut omasta pyynnöstä”. Monille soittajille oli epäilemättä kova pala se, että heidän palvelujaan ei enää tarvittu elokuvateattereissa eikä korvaavia töitä löytynyt. Into soittamiseen ei välttämättä kadonnut, ja joidenkin kohdalla kärsivällinen odotus lopulta palkittiin. Kun Muusikkojen liiton jäsentietoja tarkastelee hieman myöhemmiltä vuosilta, eteen tulee merkintöjä siitä, että jäsenistöstä poissa ollut soittaja onkin palannut takaisin liiton riveihin. Näitä jäsenmerkintöjä alkaa esiintyä varsinkin 1940-luvun alussa. Tätä jäsenpaluuta tapahtui etenkin Helsingissä, mutta myös Turussa ainakin Yrjö Ronimus ja Paavo Verkko alkoivat vuosien tauon jälkeen taas maksaa jäsenmaksuja liitolle.

Joillakin soittajilla tauko jäsenyydestä oli ehtinyt venähtää vuosikymmenen mittaiseksi. Nyt löytyi kaksinkertainen syy palata liiton jäseneksi: tanssikielto ja sota-aika. Vuonna 1932 tapahtuneen anniskeluoikeuksien vapautumisen seurauksena meno ravintoloissa oli viranomaisten mielestä ryöstäytynyt holtittomaksi. Vuonna 1935 säädettiin laki, joka rajoitti tanssimista useimmissa ravintoloissa muutamaa eliittipaikkaa lukuun ottamatta. Useimmat ravintolat palkkasivat tanssiorkestrierien tilalle kokoonpanoja soittamaan kevyttä taidemusiikkia, ja näiden esittäjien työmahdollisuudet paranivat entisestään, kun täydellinen tanssikielto astui voimaan talvisodan sytyttyä 1939. (Jalkanen & Kurkela 2003, 311; Nikkonen 2004, 58–60; Tikka & Nevala 2020.)

Salonkimusiikkia taitaville vanhan polven pianisteille ja jousisoittajille oli kysyntää siksikin, että soittajista oli kotirintamalla pulaa. Nuoremmat miessoittajat olivat joutuneet asepalvelukseen ja kävivät kesästä 1941 eteenpäin asemasotaa itärajalla. Kun teknologinen ja taloudellinen kriisi oli kymmenen vuotta aiemmin aiheuttanut salonkimusiikin esittäjille työttömyyttä, toi toinen kriisi työt takaisin.

Tätä tilannetta voi pitää vanhojen elokuvateatterimusiikoiden joutsenlauluna, sillä sodan päätyttyä ja tanssikiellon lakattua heidän oli taas aika väistyä. Kun samaan aikaan viimeisetkin mykkäelokuvien näytökset syrjäseutujen pikkupaikkakunnilla päättyivät, salonkimusiikin perinne kuihtui kahden vastakkaisen musiikkisuuntauksen puristuksessa. Taidemusiikin ystävien mielestä salonkimusiikissa oli liian vähän taidetta, tanssi- ja nuorisomusiikin näkökulmasta liikaakin. Perinteen jäänteitä erottui vielä pitkään Yleisradion musiikkiohjelmassa, elokuvasävellyksissä ja koululauluissa (Kurkela 2017, 4), etäisinä kaikuina myös vaikkapa 1950- ja 1960-luvun keskieurooppalaisessa viihdemusiikissa Eurovision laulukilpailujen edustussävelmiä myöten. Mutta elävänä, itsenäisenä ilmiönä ja tyylinä se käytännössä lakkasi olemasta Suomessa.

YHTEENVETOA

Entä jos äänielokuvan tekninen kehittäminen olisi viivästynyt? Vaikkapa kaksikymmentä vuotta? Muusikot olisivat jatkaneet soittamista teattereissa, eikä mitään yhtäkkistä romahdusta olisi koettu. Yleisö olisi nauttinut elävän musiikin ja liikkuvan kuvan yhdistelmästä. Niinkö?

Tuskin. Vaikka murros olisi siirtynyt myöhemmäksi, se ei välttämättä olisi tarkoittanut pysyvyyden jatkumista. Musiikkiala kävi 1930-luvun vaihteessa läpi muutakin kuin teknologista murrosta. Myös sisältö muuttui. Jazz ja uusi tanssimusiikki olivat murtautumassa esiin, ja niille oli kysyntää myös elokuvissa. Teatterisoittajilla olisi täytynyt olla valmiuksia monenlaiseen musiikkiin, eikä teatterisoittoja domonoinut salonkimusiikin sukupolvi ehkä olisi kyennyt sopeutumaan uusiin vaatimuksiin. Soittajat olisivat kenties jonkin aikaa pärjänneet esittämällä tyyliteltyjä, salonkimusiikkiin kallellaan olevia versioita uudesta rytmimusiikista, mutta sellainen lähestymistapa tuskin olisi kovin pitkään miellyttänyt esimerkiksi nuorempaa katsojapolvea. Varsinkin jazzin soittaminen kysyi täysin toisenlaista estetiikkaa ja lähestymistapaa. Äänielokuvan esiintulo 1930-luvun vaihteessa joudutti käännettä, joka oli muutenkin nousemassa esiin.

Äänielokuvan nousu osui laajempaan tallennus- ja lähetysteknologiseen murrokseen, joka ei pelkästään vienyt työpaikkoja vaan myös loi niitä. Muusikoilla oli 1930-luvun vaihteessa mahdollisuus tehdä töitä elokuvayhtiöiden lisäksi äänilevyteollisuudelle ja radiolle. Näihin tehtäviin palkattiin kuitenkin usein muita kuin päätoimisia elokuvateatterimuusikoita. Lisäksi toiminta keskittyi Suomessa Helsinkiin, josta löytyi muutenkin voimavaroja eri tavalla kuin muista kaupungeista, hyvänä esimerkkinä työttömistä muusikoista koottu ja teatteriesityksiä säästänyt Helsingin teatteriorkesteri. Aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa ei ole juurikaan pohdittu tätä musiikki- ja mediakulttuurin keskittymistä pääkaupunkiin ja sen vaikutusta muusikon työhön. Vaikutus oli selvä. Olisi mielenkiintoista ja myös tärkeää selvittää, millaisen jäljen tämä keskittymiskehitys lopulta jätti suomalaisen musiikkikulttuuriin kuin myös laajemmin niin sanottuihin luoviin aloihin.

Oma vaikutuksensa oli myös taidemusiikin institutionalisoitumisella. Juuri ennen äänielokuvan ja talouslaman tuloa Turkuun oli perustettu uusi kaupunginorkesteri. Siitä ei kuitenkaan ollut suuremmin apua elokuvateatterisoittajille, vaikka he käytännössä edustivat taidemusiikin perinnettä. Vakanssit oli jo jaettu, eikä talouslaman vuoksi uusia pestejä avattu, minkä lisäksi kaupunginorkesterin ensimmäiset kapellimestarit eivät juurikaan arvostaneet elokuvaorkestereita.

Kun äänielokuva pakotti muusikot ulos elokuvateattereista, luontevin paikka haikautua uusiin töihin löytyi elävän musiikin perinteisistä esityspaikoista, kahviloista ja ravintoloista. Turussa tämä onnistui kohtalaisen hyvin, sillä kaupungissa oli vireää kahvila- ja ravintolatoimintaa ja myös kysyntää perinteiselle salonkimusiikille.

Yleismaailmallinen lama ja siihen liittynyt ravintolasoittojen hintojen polkeminen jarruttivat hetken työmahdollisuuksia, mutta kun ulkomaiselle työvoimalle asetettiin rajoituksia ja taloustilanne koheni ja kun kielto lain kumoaminen 1932 vapautti ravintolatoimintaa, töitä oli tarjolla varsin hyvin. Tosin yleisöllä oli varsinkin ravintoloissa entistä enemmän sananvaltaa, ja parhaiten pärjäsivät ne soittajat, jotka kykenivät ”kevyen klassisen” lisäksi esittämään asiakkaiden toivomia viihde-, tanssi- ja jazz-numeroita. Monet toivekappaleista olivat ironista kyllä tuttuja aikakauden menestyselokuvista.

Yleisesti ottaen parhaiten pärjäsivät ne muusikot, joilla oli kykyä sukkuloida eri musiikillisissa lajityypeissä. Salonkimusiikin perinteeseen tukeutuneilla elokuva-teatterien säestäjillä tätä kykyä ei välttämättä ollut. Sen sijaan heiltä saattoi löytyä valmiutta liikkua paikkakunnalta toiselle. Oman ryhmänsä muodostavatkun ne ”biografisoittajat”, jotka kävivät viivytystaistelua ja hakeutuivat syrjäisemmille paikkakunnille. Niissä saattoi vielä nähdä ja kokea mykkäelokuvia elävine musiikkiesityksineen. Ulkomaalaisista soittajista ne, jotka eivät vielä olleet ehtineet asettua pysyvämmiin Suomeen, lähtivät monissa tapauksissa takaisin kotimaahansa tai hakeutuivat kahvilasoittojen perään vaikkapa Tukholmaan. Soittajat ansaitsivat usein lisätienestettä antamalla soitto-opetusta, ja lehti-ilmoitusten perusteella tätä harras-tivat myös elokuvateatterimuusikot.

Työttömyys jäi Turussa pelättyä pienemmäksi ja lyhytkestoisemmaksi. Jotkut soittajista kuitenkin lopettivat kokonaan musiikkiesiintymiset ja hakeutuivat muille aloille. Mielenkiintoista kyllä moni Muusikkojen liitosta eronnut ja työttömäksi joutunut muusikko kuitenkin palasi takaisin jäsenistöön 1940-luvun vaihteessa. Sotavuosina salonkimusiikin esittäjillä oli kysyntää, sillä nuoremmat soittajat olivat rintamalla ja kotirintamalla suosittiin tanssikiellon vuoksi kevyttä taidemusiikkia. Vanhat salonkimusiikin esittäjät saivat siis jälkisoittonsa ennen kuin heidän edustamansa perinne hiipui toisen maailmansodan jälkeen.

LÄHTEET

Arkistokokoelmat

- KAVI: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Suomi-Filmin kokoelma. 1920- ja 1930-luvun musiikkisopimuksia.
- KPA: Kansanperinteen arkisto. Pekka Jalkasen tutkimusarkisto. Mappi 5. Muusikoiden haastattelumateriaali ja muu kirjallinen materiaali.
- SIBM: Sibelius-museo. Suomen Muusikkojen Liitto. Turun Muusikot ry. Pöytäkirjat ja kirjeet 1925–1939.
- SML: Suomen Muusikkojen Liiton toimisto. Jäsenluettelo ja jäsenkortit.

Sanoma- ja aikakauslehdet

- Kunnallislehti 1929–1934
- Muusikerilehti 1929–1944
- Sosialisti 1929–1937
- Turun Sanomat 1929–1934
- Uusi Aura 1929–1937

Tutkimuskirjallisuus

- Altman, Rick 2004. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
<https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.1.68>
- Bradley, Edwin M. 2005. *The First Hollywood Sound Shorts, 1926–1931*. Jefferson & London: McFarland.
- Davison, Annette 2013. Workers' Rights and Performing Rights: Cinema Music and Musicians Prior to Synchronized Sound. Teoksessa Julie Brown & Annette Davison (toim.) *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press. 243–262.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199797615.003.0014>
- Edström, Karl-Olof 1982. *På begäran. Svenska musikerförbundet 1907–1982*. Stockholm: Svenska musikerförbundet & Nöjesföretagens personalförbund.
- Gronow, Pekka 2019. Muusikosta tulee kuolematon. Työskentelyä studio-olosuhteissa. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Muusikko edellä. Muusikkojen liiton satavuotisjuhla-kirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 725–762.
- Heikkinen, Olli 2018. Sinfoniaorkesteri-instituution kotoistaminen Suomessa. Teoksessa Kim Ramstedt, Janne Mäkelä & Elina Hytönen-Ng (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2018*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 6–34. <https://doi.org/10.23985/evk.69764>
- Hirn, Sven 1991. *Kuvat elävät. Elokvatoiminta Suomessa 1908–1918*. Helsinki: VAPK-kustannus & Suomen elokuva-arkisto.
- Honka-Hallila, Ari 1995. Elokvakulttuuria luomassa. Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti (toim.) *Markan tähdien. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Toim. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. 8–68.
- Honka-Hallila, Ari 1996. Äänielokuva tulee Suomeen. Teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.) *Suomen kansallislehti I: 1907–1935*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. 463–469.
- Honka-Hallila, Ari 1997a. Lahyn-Filmi. Turkulainen uranuurtaja. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokuvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokuvakerho ry & Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry. 82–93.
- Honka-Hallila, Helena 1997b. Etupenkkiin maksoi mitä maksoi. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokuvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokuvakerho ry & Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry. 34–81.
- Härmä, Hanna-Maija 1979. *Emil Kauppi – säveltäjä ja musiikkimies*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Toim. Olavi Lehmuksela. Helsinki: Tammi.

- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/alaska-bombay-ja-billy-boy.pdf
- Jalkanen, Pekka 1990. Elokvamusiiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia. *Musiikkitiede* 2/1990, 179–192.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokvamusiiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu 1997. Musiikkia mykkäelokuvissa. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokvakerho ry & Varsinais-Suomen elokvakeskus ry. 26–33.
- Juva, Anu 2019. Säveltäjien työ SF-elokuvissa. Teoksessa Kimmo Laine et al. (toim.) *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 165–187.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis. Helsinki: Helsingin yliopisto.
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3198-0>
- Kurkela, Vesa 2017. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliinisoittoa. Teoksessa Meri Kytö, Kim Ramstedt & Heidi Haapoja-Mäkelä (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2017*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 1–37. <https://doi.org/10.23985/evk.60930>
- Kärjä, Antti-Ville & Mäkelä, Janne 2019. Musiikin ulkomaalaiskysymys Suomessa. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Musiikko edellä. Musiikkojen liiton satavuotisjubilakirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 589–634.
- Landén, Stig 2020. Turun ensimmäinen radioasema. Turun Radioseura ry.
 Verkkolähde https://www.turunradioseura.fi/yhdistyksemme/historiaa/turun_ensimmainen_radioasema/
- Linnala, Eero 1967. *Suomen musiikkojen liitto 1917–1967*. Kotka: Suomen Musiikkojen Liitto.
- Luttinen, Rauno 2010. *001 – Lupa soittaa. Turun Musiikit 1919–*. Turku: Turun Musiikit ry.
- Maasalo, Kai 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Jyväskylä: Yleisradio.
- Mantere, Markus 2019. Uuteen yhteiskuntaan: Musiikkojen liiton ensimmäisten vuosikymmenien aika. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Musiikko edellä. Musiikkojen liiton satavuotisjubilakirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 15–32.
- Mäkelä, Janne 2020. Musiikin tahmea liikkuvuus. Ulkomaalaiset musiikit 1920-luvun Suomessa. *Musiikin suunta* 3/2020.
<http://musiikinsuunta.fi/2020/03/musiikin-tahmea-liikkuvuus-ulkomaalaiset-musiikit-1920-luvun-suomessa/>
- Nikkonen, Ahti 2005. *Ravintolamusikon ammatin nousu ja tuho*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. <http://urn.fi/URN:ISBN:952-10-2230-2>
- Paavolainen, Pentti 2016. *Suomen teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <http://hdl.handle.net/10138/167367>
- Pantti, Mervi 2000. ”Kansallinen elokuva pelastettava.” *Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarela, Tommi 2019. Musiikkia liikkuvien kuvien mukaan. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Musiikko edellä. Musiikkojen liiton satavuotisjubilakirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 667–724.
- Salmi, Hannu 1997. Sano se suomeksi. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokvakerho ry & Varsinais-Suomen elokvakeskus ry. 94–107.

- Sarjala, Jukka 2019 [1996]. Kinomusiikkia salonkiorkesterille: affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa. (Alk. *Lähikuva* 2/1996, 5–14.) *Lähikuva* 2/2019.
<https://doi.org/10.23994/lk.83455>
- Sirén, Vesa 2010. *Suomalaiset kapellimestarit. Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin*. Kolmas painos. Helsinki: Otava.
- Tikka, Marko & Nevala, Seija-Leena 2020. *Kielletyt leikit. Tanssin kieltämisen historia Suomessa 1888–1948*. Jyväskylä: Atena.
- Tuovinen, Petri 2004. *Tauno Marttinen. Hämeenlinnan shamaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- Uusitalo, Kari 1965. *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Jobdatus kotimaisen elokuvan ja elokuvualan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.
- Williamson, John & Cloonan, Martin 2016. *Players' Work Time. A History of the British Musicians' Union, 1893–2013*. Manchester: Manchester University Press.

SEBASTIAN SILÉN

Approaching Robert Kajanus' three last works for violin

The Finnish composer and conductor Robert Kajanus (1856–1933) was one of the key figures in the development of the Finnish musical scene during the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. His role as the founder of the Helsinki Orchestral Society – which eventually became the Helsinki Philharmonic Orchestra – and as the orchestra's conductor for half a century assured him great influence. He was also a friend of Jean Sibelius (1865–1957), and an important part of Kajanus' legacy lies in the first recordings he made of Sibelius' symphonies.

What is less well known today is that at the end of the nineteenth century Kajanus was considered one of Finland's most promising composers. Many of his works are short in duration, which may explain why a large part of his production has remained unpublished to this day. Due to Kajanus' importance in the cultural life of Finland, I became interested in bringing his works for violin to the public's attention through performances and a recording, but my experience of working with the available manuscripts has raised many questions.

Kajanus' last three works for violin – *Nocturne*, *Menuet ancien*, and *Spiccato*, the works in focus in this article – have forced me to interpret the available manuscripts in ways that affect how they are performed. The numerous different manuscripts, both for violin and piano and for violin and orchestra, have raised many questions, including the chronology of the available manuscripts, how to interpret the validity of pencilled revisions, whether the versions for violin and piano need match each other exactly, and whether the final version of a work should always be seen as the definitive one. Depending on how these questions are answered, the works can take different forms that differ in both length and musical content. As my performance-oriented project subsequently resulted in an opportunity to participate in an effort to publish Kajanus' works for violin, I was struck by how the assumptions that underly my interpretation of the manuscripts can in some cases change depending on whether I approach the works as a performer or as a researcher working on a publication.

This article will provide some context and history for Kajanus' last three works for violin, but will primarily focus on exploring the available manuscripts. They can provide insights into Kajanus' approach to composing during the last years of his life, and they raise numerous questions about how the works should be performed and published. The three works will be discussed in the order they were composed, starting with *Nocturne*, and followed by *Menuet ancien* and *Spiccato*.

KAJANUS AS A COMPOSER

Robert Kajanus was born in Helsinki on the 2nd of December 1856 to surveyor Georg August Kajanus and Agnes Ottilia Kajanus (previously Flodin). Music played a significant role in his childhood home in Kruununhaka, where both accomplished amateurs as well as professional musicians, including Fredrik Pacius (1809–1891), regularly met for musical soirées. Despite the family's appreciation for music, Robert was expected to pursue a respectable career as a civil servant (Suomalainen 1952, 16–17, 25–26).

Robert Kajanus showed an interest in music at a young age, and he was especially drawn to a violin that hung on a wall of the family's home (Suomalainen 1952, 34–36; Vainio 2002, 35–36).¹ At the age of 12 he began studying music theory and composition with Richard Faltin (1835–1918) and violin playing with the concert master of Helsinki's Theatre Orchestra, Gustaf Niemann (1841–1881). Kajanus had begun his violin studies a year earlier with Adolf Leander (1833–1899) (Vainio 2002, 43).

Richard Faltin was at the time one of the most influential musical figures in Finland. He was a respected composer, organist, conductor, and educator. He was also Fredrik Pacius' successor as the music teacher of the Imperial Alexander University of Finland (later renamed the University of Helsinki), a position that would later come to be held by Kajanus. Faltin came to play an important role in Kajanus' life, as he not only guided his studies and early compositions, but also provided him with a letter of recommendation when Kajanus moved to Leipzig in 1877 (Siltanen 2019, 20).

Kajanus' early compositions suggest an education rooted in the German tradition. The earliest known works are from 1874. Most of the early works are small in scale and were likely intended for use in the home. To give an impression of these early works' style, Vainio (2002, 51) finds connections with Schubert, Haydn, and possibly even Pacius in Kajanus' early Scherzo (Menuetto) from 1874, which is Kajanus' earliest known work for violin and piano.

My own experience of performing and recording Kajanus' works for violin and piano has been informative. Their short duration, and the lack of evidence that they have been performed publicly, suggests that they likely were written for Kajanus' own use, or as composition exercises. If we assume that these works were only intended to be played at home by Kajanus himself, their style can provide a clue about Kajanus' skills as a violinist. They seem to suggest that while Kajanus probably was a decent violinist, his technical proficiency appears to have been limited. Interestingly,

¹ The biographies by Suomalainen and Vainio strongly disagree about the value of the instrument. Suomalainen (1952, 34) claims that the violin was made by the renowned luthier Ruggiero, and that Kajanus' father did not allow Kajanus to use it, while Vainio (2002, 35–36) assumes it was a simple instrument, which according to Kajanus had been bought for three rubles.

both Suomalainen (1952, 45) and Vainio (2002, 43) mention Kajanus' problems with his bow arm, which were caused by his left-handedness, but these early works present roughly similar challenges for both hands. Curiously, Kajanus' first work for violin, the previously mentioned Scherzo (Menuetto) from 1874, presents a passage that includes some limited use of upbow staccato, whereas none of his subsequent early works include any idiomatic writing for the bow arm. With regards to the left arm, the last of Kajanus' early works, *Melodie* from 1877, presents the most demands. These challenges are limited to a section marked to be played on the G string, and a three-octave arpeggio ending on the e³ harmonic. Nonetheless, these works show a natural musicality and a talent for melodic writing. Flodin (1900, 25) has also descriptively commented on Kajanus' musical imagination, calling it "decidedly lyrical".

Kajanus moved to Leipzig in 1877 to pursue studies in violin playing and music theory. He studied with Henry Schradieck (1846–1918), Carl Reinecke (1824–1910), Salomon Jadassohn (1831–1902), and Ernst Richter (1808–1879). Although Kajanus' violin playing was a key reason for moving to Leipzig, he soon forsook these plans due to issues related to his left-handedness (Vainio 2002, 69). He quickly reorganised his studies, and instead primarily focused on music theory, while also continuing to play the violin and taking lessons in conducting (Vainio 2002, 69–70).

Even though Kajanus never became a violinist, it can be noted that his primary violin teachers, Niemann and Schradieck, shared a common lineage. They had both studied with Ferdinand David (1810–1873), who in turn was a close friend – and during their studies, a flatmate – of Pacius (Kuha 2017, 153; Cobbett 2010; Andersson 1932, 15). Pacius and David had both studied with Louis Spohr in Kassel in the beginning of the nineteenth century (Elmgren-Heinonen 1959, 25).

As a composer, Kajanus began gaining recognition when his piano works *Sechs Albumblätter*, Op. 1 and *Lyrische Stücke*, Op. 2 were published by Breitkopf & Härtel in 1878 and 1879 (Vainio 2002, 79, 85). It was, however, his orchestral works written during the 1880s that really secured his reputation as a talented composer. These include two Finnish rhapsodies from 1881 and 1886 and the tone poem *Aino* from 1885. These works start to display many new influences, ranging from Finnish mythology and folk-like melodies to Wagner-inspired chromaticism.

Despite his good reputation, Kajanus found himself without work after returning to Finland in 1882 after five years of studies in Leipzig, Paris, and Dresden. After unsuccessfully applying for work at the newly founded Helsinki Music Institute, he took matters into his own hands and instead founded the Helsinki Orchestral Society.² Although Helsinki had enjoyed concerts by small professional ensembles, including the Theatre Orchestra and the Concert Orchestra, Kajanus' thirty-six member orchestra was a significant step forward for Helsinki's cultural life (Ringbom, 1932, 50; Marvia & Vainio 1993, 16–17, 23–25).

² Originally Helsingfors orkesterförening.

After the founding of the Helsinki Orchestral Society, Kajanus' compositional output gradually began to decrease. It is likely that the time he had available for composing was limited. The orchestra became Kajanus' life's work, and took precedence over previously important undertakings. Karl Flodin (1858–1925), who as Kajanus' cousin may have had some inside information about his priorities, has written that Kajanus saw his life's work in a different light after his conducting began taking up his time and attention (Flodin 1900, 24). A semi-persistent myth exists that Kajanus stopped composing in order to make way for Jean Sibelius, but as Matti Vainio (2002, 567–569) has pointed out, Kajanus never really stopped composing, although his output decreased noticeably as numerous other activities took up his time. According to Vainio (2002, 567), Kajanus' total compositional output consists of 213 titles, although some works exist in different versions and many are short in duration. One additional previously unknown work, a small bagatelle for violin and piano, was discovered in the Sibelius Academy's Music Library archive as part of my own research.

Kajanus' composition style has been described as “nationalist in flavour but not sufficiently personal to hold a place in the repertory” (Layton & Dahlström 2001), but while national romantic elements definitely are present in some of Kajanus' most famous works, the style of his output as a whole is hard to pin down, due to it being in a seemingly constant state of change. Another difficulty in evaluating his style is that many of his compositions are largely unknown. So unknown, in fact, that Matti Vainio had to settle for computer-generated audio files while working on his biography in order to get a better picture of how some of Kajanus' music sounds.³

Kajanus' last three works for violin display a compositional style that can best be described as neoclassical, while also illustrating his way of dealing with aspects of modernism without fully embracing it. All three works are far removed from the romantic lushness found in *Air élégiaque*, Op. 10 (1886) and *Berceuse* (1896) which are his earlier works for violin and orchestra. Instead, they give the impression of a composer who was very much aware that the ideals that still existed in the 1890s, many of which he likely personified himself, were becoming obsolete in the quickly modernising world so radically shaken by World War I.

Kajanus' last three works for violin, *Nocturne* from 1929, *Menuet ancien* from 1930, and *Spiccato* from 1931, which exist both as versions for violin and piano, and violin and orchestra, provide a picture of his composition style during the last years of his life. These works stand in contrast with the “nationalistic” music he wrote during the nineteenth century (Suomalainen 1952, 238).

All three works currently only exist as a number of handwritten manuscripts, which show us how Kajanus seems to have worked towards greater tonal ambiguity through different revisions. A general trend is that the earlier drafts display a greater

³ This detail was mentioned in a private conversation with Matti Vainio.

sense of traditionalism, especially when it comes to harmony, while the later versions often move surprisingly between the same key's major and minor modes. This is particularly the case for *Menuet ancien*, for which incomplete manuscripts exist from different stages in the work's development.

There is, however, another aspect to these works' history, which may explain both their relative obscurity and some of the changes that can be seen in the scores. The works were all premiered on the 1st of December 1931, as part of Robert Kajanus' 75th year birthday concert with the Helsinki Philharmonic Orchestra (the day before his actual birthday). The concert was a significant event for Kajanus, who had at that point conducted the orchestra for almost 50 years. The first half of the concert included three new works by the experienced maestro, *Suite ancienne* for string orchestra, Variations on the Finnish Folk Song "Älä itke äitini" for solo harp, and three works for violin and orchestra, *Nocturne*, *Menuet ancien*, and *Spiccato* (Vainio 2002, 530). The concert also featured Kajanus' *Impromptu* from 1926, and Sibelius' 1st symphony, which was performed during the second half of the concert. The concert's soloists, Elvi Kajanus and Kai Kajanus, were both children of Robert Kajanus, with the former playing the harp and the latter performing the works for violin and orchestra (ibid., 531–532).

The three works for violin were programmed as "Three Pieces for Violin and Orchestra" (Helsinki City Archives, Uc4), but it seems likely that they should be considered individual works. This impression is reinforced by *Menuet ancien*'s dedication to Robert Kajanus' sister Selma Kajanus (1860–1935) on her seventieth birthday. The first of these three works, *Nocturne*, was also subsequently performed separately by Kai Kajanus in 1943 and 1956, without the other two pieces (Marvia & Vainio 1993, 701–702, 729). The relatively short durations of the works, however, makes the grouping understandable.

It is striking how appropriate Karl Flodin's words appear, even though they were written thirty years earlier: "It is granted that such a musical temperament is not suited for the large forms of composition" (Flodin 1900, 26).⁴ All three works are short in duration, but show both Kajanus' skill as a composer as well as his understanding of the changing musical landscape. Vainio (2002, 567–568) has also noted that Kajanus for some reason did not seem comfortable with composing works in sonata form. While we do not know if he avoided the sonata form for technical or ideological reasons, it can be noted that the sonata form was seen in some circles to stand in conflict with Nordic culture.⁵

⁴ Original Swedish text: "Det är gifvet att han med en sådan musikalisk naturell icke är anlagd för de stora formerna i kompositionen."

⁵ For example, the Swedish composer and music critic Wilhelm Peterson-Berger (1867–1942) saw the development of melodic material to be incompatible with the requirements of the Swedish national style, which he considered song-like in nature (Tegen & Jonsson 1992, 49). Similar conversations also took place in Norway, where Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) questioned whether Edvard Grieg's music set to folk-like texts (*maaltekst*) should be considered more Norwegian than his other works with their newer motives and higher forms (Bjørnson 1900).

The purpose of this article is not to catalogue all the changes that can be found between all the different versions of Kajanus' works. Instead, the aim is to show the *type* of changes that are present, and look for any potential over-arching direction of change. This article also aims to explore the changes from a performer's perspective, with regards to the impact that the changes have on the musical flow. A general question that concerns all three works is whether the piano version and the orchestral version should be seen as exactly the same work, to the point where the piano part should be adapted to the orchestral version whenever discrepancies occur, or whether the versions should be allowed to contain differences. These differences include missing repeats, motives played in different octaves, and pencilled additions that do not exist in the orchestral version.

A MUSICIAN'S PERSPECTIVE

My interest in these works began from an artistic research perspective. I was interested in performing Finnish music by composers whose works pre-dated that of Jean Sibelius (1865–1957), and I was surprised to realise that none of Robert Kajanus' works for violin and piano had been officially published. This, despite the fact that at least until the 1890s he was considered the most influential figure in Finnish musical life (Goss 2012 [2009], 171).

My initial approach to these works was therefore performance-oriented, with the aim of bringing the music to the stage. Only after extensive practice and several performances together with pianist Martin Malmgren did I make contact with the sheet music publisher Fennica Gehrman, who became interested in publishing Kajanus' complete works for violin and piano as part of two collections. Due to my familiarity with the available material I was asked to take a leading role in the publication effort. Due to the peculiarities of the available autographs, the different versions for violin and piano have not only needed to be compared to each other but also to the orchestral version of the same work.

The new editions can be seen as part of a larger effort to make previously unpublished works by Finnish composers available. Recent publications by Fennica Gehrman include the Solo Songs for Voice and Piano by Richard Faltin, and the Collected Works for Voice and Piano by Martin Wegelius, both published in 2015. Other publications include Fredrik Pacius' Second String Quartet and Martin Wegelius' *Roddaren* by the Finnish Musical Heritage Society in 2020.

NOCTURNE

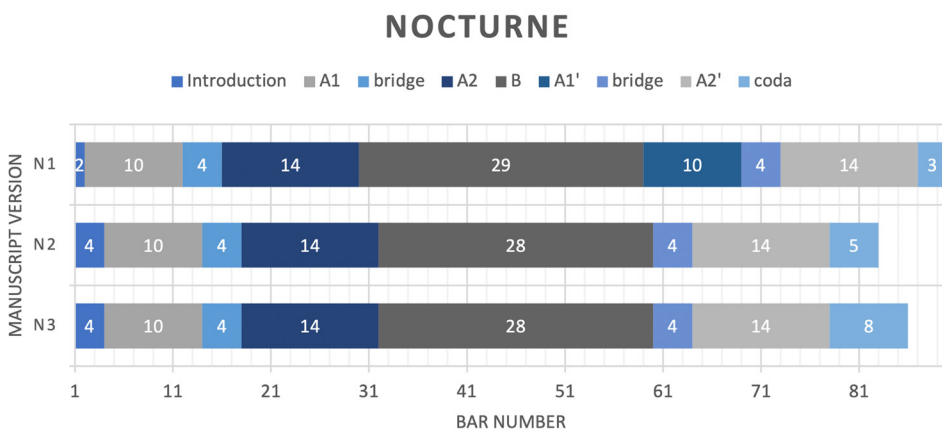
Nocturne has been described as one of Kajanus' most radical works, and it immediately invites the listener into a dark musical landscape (Vainio 2002, 537). The work exists as three different manuscripts for violin and piano in the Helsinki University Library (Coll. 719.1), and as an orchestral score in the Helsinki Philharmonic Orchestra's Orchestra Library. According to the folder that contains the orchestral score, it previously belonged to Robert Kajanus' son Kai Kajanus, who gave the work's first performance. One of the three versions for violin and piano is currently available for purchase from Music Finland, as a printed copy of the manuscript, but upon closer inspection it seems unlikely that the available version represents Kajanus' final vision of the piece.

All three autographs for violin and piano appear to have been written by Kajanus himself, and are stamped with the words *Musiikin tiedotuskeskus*, the stamp of the Finnish Music Information Centre, and contain the number 1166. For the sake of clarity, let us call the three manuscripts N1, N2, and N3. The N1 manuscript is marked "Nocturne für Violine und Pianoforte". This is the version currently available for purchase and is the cleanest of the three. N2 is an unmarked score where both the piece's title and the composer's name are missing. N3 contains the work's title in capital letters, but also includes the pencilled marking "avskrift", which is a Swedish word for copy. It seems likely that the title was added by someone other than the composer, but the music itself appears to be written by Kajanus. All three manuscripts are written in ink and appear to be clean copies rather than drafts, but all three contain changes and markings in pencil. The pencilled markings appear to be written in the same hand as the main score. N3 is the most cluttered and is generally the hardest manuscript to read, but if the different manuscripts are compared to the orchestral score, which is the version we know that was performed during Kajanus' lifetime, it becomes apparent that N3 is in fact the one that agrees best with the orchestral score, especially when taking into account the markings in pencil. N1 and N2 seem to be earlier iterations of the piece.

NOCTURNE'S MAIN STRUCTURE

The musical structure of the N1 manuscript of *Nocturne* can broadly be described as a ternary form (ABA), where both A sections have been divided into two parts by presenting the same material in both a minor and major key. Calling the sections 'minor' and 'major' is a simplification, and merely serves a descriptive purpose. We can therefore describe the work as an A1A2BA1'A2' coda, where A1 presents the

‘minor’ version of the main theme while A2 is the same theme in a ‘major’ key. The coda in N1 is almost non-existent, and only includes 2 bars that differ from the ending of the first A2 section.



Example 1. A comparison of the three manuscripts (N1, N2, and N3). The bar graph shows the lengths of the main sections in the different versions.⁶

The biggest structural change in the later versions of *Nocturne* is that the A section is not repeated in its entirety in the reprise. The statement of the theme in minor has been removed, leaving us with an A1A2BA2'coda form. The change has a substantial impact on the musical flow, as the transition from the B section back to the A section in the first version is an unexpected *pianissimo* played by the violin without accompaniment after the loudest dynamic of the piece, while the transition in the later versions is a loud *forte* played by the piano, which continues the preceding bars' dramatic character. The removal of the A1 section of the reprise is acknowledged in N1, as the section has been faintly crossed out in pencil.

From a performer's perspective, the alterations create a work of greater structural compactness and integrity. I find something artistically appealing in the fact that the piece never returns to the minor presentation of the main theme (A1) after the very beginning. It turns the 'minor' statement of the theme into a form of introduction. The work gives the impression of slowly moving from a feeling of loss and lack of direction towards greater optimism and momentum, with a cadenza to the home key of B major only being reached at the very end of the A2 section and the coda.

⁶ The additional 29th bar of the B section in N1 is empty.

THE INTRODUCTION AND THE CODA

Another difference between N1 and the other two versions is the very beginning of the work, which plays an important role in setting the mood. N1 contains two bars before the violin enters, while N2 and N3 are identical and contain four bars each. The beginning is illustrative for understanding the type of changes which have been made in all three works. The first two bars in N1 present the main motive, which consists of an ascending minor ninth and a falling minor second. The first bar begins with a crochet rest. The motive is repeated twice, after which the piano takes on an accompanying role to the violin, which enters in bar 3.

In N2 and N3 the introduction consists of four bars, which introduce a semi-chromatic descending line, after the initial presentation of the minor-ninth motive. The added bars effectively create an impression of darkness and gloom which is fitting for a nocturne (see Example 2).

Example 2. The opening of the piece in autographs N1 and N3. The two opening bars of N1 have been expanded to four bars in N3.⁷

From an aural perspective, the main motive can on the first listening be confusing with regard to time signature and beat hierarchy, but the E natural on the work's first

⁷ The example has been edited, in order to aid in the comparison of the two versions. I have removed a line change that exists in N3 and the two scores have been aligned vertically.

beat of N2 and N3 brings some clarity. It is questionable whether this clarity was actually desired, as the note is played in *pianissimo* by muted cellos in the orchestral version of the piece, which will create an entirely different effect than the piano. In the orchestral version, the main motive is introduced by two clarinets and joined by a bassoon in bar three.

The work's coda is also gradually expanded, as can be seen in Example 3. The first bar of the example is the last bar that all three versions have in common. N1 contains 5 bars after the last shared bar, and N2 has 7 bars, while N3 has 10 bars (with one being squeezed into the last page's margin, and another being a repeat of the second-last bar). The changes are therefore not extensive, but they have a considerable impact on how the piece draws to a close.

Example 3. The ending of *Nocturne* in manuscripts N1, N2, and N3. The ending is gradually expanded in order to bring the work to an organic close.⁸

⁸ The example has been edited in order to aid in the comparison of the three versions. I have removed line changes that exist in N2 and N3, and the three scores have been aligned vertically.

When first studying *Nocturne*, the ending of the piece gave one of strongest indications that the N3 manuscript, despite the marking “avskrift”, in fact was the most complete version of the work.⁹ The way the work draws to a close is more organic in the later versions, whereas it feels somewhat abrupt in N1. The added harmonic material in N2 and N3 helps to avoid a case of parallel fifths between the fourth and fifth last bars in N1. It also makes the arrival at the last dominant seventh chord more prepared, while giving the music time to soften and relax from the preceding *forte* dynamic. The importance of the music relaxing in the final bars seems to have been important, considering that the last seven bars in the N3 manuscript contain the following markings (some of which have been crossed out): *calando, rit., allargando molto, tranquillo, ancora più lento, lunga*, and *perdendo*. In the orchestral version, this information has been condensed to *molto rit., rit.*, and *perdendosi*.

The different versions of *Nocturne* contain numerous other minor changes to both harmonic and melodic material. One change which requires additional comment is an added flurry of notes at the very end of the B section (see Example 4). It is interesting to note that all three versions of these bars for violin and piano include pencilled changes or additions. These markings are difficult to decipher, but begin to make sense when compared to the orchestral score.

The preceding section builds up the intensity and has descriptively been marked *incalzando* in the N3 manuscript and the orchestral score. The intensity reaches its peak on the half-diminished seventh chord in its third inversion built on b natural. The original markings in the N1 manuscript show a sudden octave leap, whereas N3 contains a quick d-minor arpeggio. The revised version successfully increases the drama towards the end of the section, while also making it more idiomatic for the violin. In my experience the changes make the bars easier both musically and technically. It can also be noted that the *poco a poco allargando* marking, which can be seen in the N3 stave of Example 3, has been removed in the orchestral score, and instead an *accelerando* marking has been added two bars later. This same addition has been added in pencil to the N3 manuscript.

⁹ I only gained access to the orchestral score from the Helsinki Philharmonic’s Orchestral Library months after choosing the N3 manuscript as my performance version, based on its musical merits. The orchestral score was invaluable in clarifying many of the markings made in pencil.

The image displays two systems of handwritten musical notation for the final bars of the B section. The top system (N1) features a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in the bass clef. It includes dynamic markings such as *f*, *cresc.*, and *riten.*, along with a *riten.* instruction. The bottom system (N3) shows a similar structure but with more extensive annotations, including *poco a poco*, *allarg.*, and *riten.* markings. Both systems conclude with a double bar line and a star symbol (*).

Example 4. A comparison of the final bars of the B section in the N1 (top) and N3 (bottom) manuscripts.

The gradual changes we see in the manuscripts for Kajanus' *Nocturne* show how the musical ideas were simultaneously both compressed by the removal of the 'minor' repetition of the theme while both the beginning and the end of the work were expanded. I believe this provides a glimpse into Kajanus' diligent way of working. Flodin describes how Kajanus could spend days or weeks on a single bar, not due to a lack of imagination, but in order to find the best possible solution (Flodin 1900, 25).

For the upcoming edition the N3 manuscript will be published, including all its pencilled revisions. Although the exact details pertaining to the revisions are unknown, they appear to have been made by Kajanus himself. This approach, which constitutes a "Fassung letzter Hand", results in an edition that is in general agreement with the orchestral version while containing some minor differences, such as changes in articulation, material in different octaves, and minor changes in melodic material.

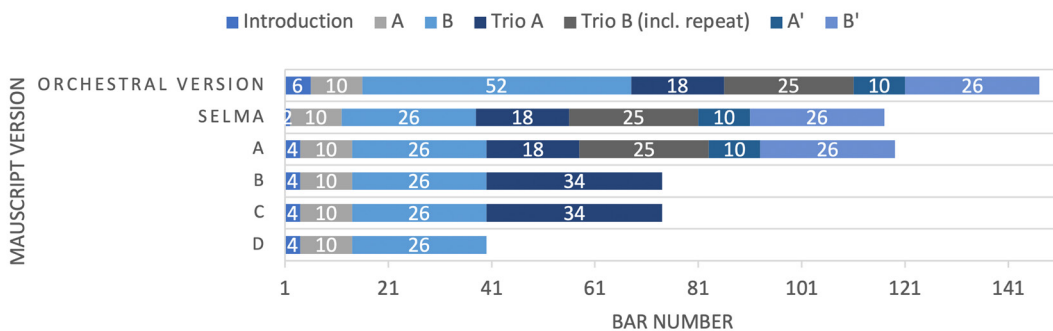
MENUET ANCIEN

Menuet ancien is a surprising miniature in b minor which differs entirely in character from *Nocturne*. The structure of the piece is traditional, but the harmonic language is surprising, and has been described as bringing to mind the music of both Prokofjev and Ravel (Vainio 2002, 539).

In the case of *Menuet ancien*, there are no major questions about the correct version of the piece, since a clean ink copy exists (Coll. 96.7) which, except for the introduction and a missing repeat, is mostly in agreement with the orchestral version (Coll. 719.1). Both versions are found in the National Library in Helsinki and appear to be written by Kajanus himself. The version for violin and piano bears the inscription: “Belongs to Selma Kajanus on her 70th birthday 1930 8/II”,¹⁰ and is contained in a leather cover with the text “S K / 1860–1930”. The ‘Selma’ version also includes a separate violin part. The orchestral score has no indication of a composition date, but can be expected to have been used when the piece was premiered on the 1st of December in 1931.

Despite the two manuscripts’ general agreement, a few discrepancies between the versions for violin and piano, and violin and orchestra, can be found. The biggest structural difference is that the repeat of the second half of the menuet, and its corresponding first-time bar, is missing in the piano version (see the B section of Example 5). Another difference is the introduction, which has been expanded in the orchestral version from two to six bars.

MENUET ANCIEN



Example 5. A comparison of the different manuscripts to *Menuet ancien*. The bar graph shows the different lengths of the main sections in the different versions.

¹⁰ The original Swedish text reads: “Tillhör Selma Kajanus vid 70-års födelsedag 1930 8/II”. Selma had received another piece for violin and piano, called *Menuet Rocooco*, a decade earlier on her 60th birthday (Coll.96.7).

The main point of interest with regards to *Menuet ancien* is that it allows us to follow how Kajanus evolves the work from a relatively simple and traditional dance, as is found in the earlier drafts, into something far more harmonically adventurous. By following this process, we can gain some insight into Kajanus' method of composing.

The earlier drafts of *Menuet ancien* are held at the Sibelius Museum in Turku, and have been marked SmP5716a, SmP5716b, SmP5716c, and SmP5716d. Because the manuscript identification code differs only in the last letter, let us refer to the manuscripts as 'A', 'B', 'C', and 'D'. Manuscript 'A' is a clean ink copy, where the biggest differences to the 'Selma' version can be found in the work's first phrase. 'B' is written in ink, but the trio section is unlike the later versions, and the ending is missing. The score is also filled with changes made in pencil. 'C' is a cleaner version of the previous score, which generally is in greater agreement with the later versions, but the ending of the trio section is still missing. 'D' only contains the first half of the piece and includes a surprising mix of the elements found in the later versions, which suggests that this manuscript is the earliest one, although certain details cast doubt on this assumption.

The most interesting difference between the earlier drafts and the final version of *Menuet ancien* is the use of tonality. In the 'B' and 'C' manuscripts the piece begins traditionally with a four-bar piano introduction in b minor. When the violin enters in bar 5, playing a folk-like melody, the harmony stays unchanged until bar 9, as can be seen in Example 6.¹¹ In the earlier versions of the piece there is therefore absolutely no doubt about its tonality. The home key of b minor is repeated for eight full bars, with none of the following bars presenting any surprises, unless one wants to mention a deceptive cadence in bar 12 that lengthens the phrase from 8 to 10 bars. It is interesting to note that the earlier drafts include versions where both the natural and the harmonic seventh scale degree is used in the violin part, with the former appearing in the earlier drafts and the latter appearing in later ones. The melody also undergoes some minor changes, as can be seen in Example 6.

In the 'A' manuscript (not shown in Example 6) a rather substantial change suddenly appears. The first phrase, with its previously (over-)emphasised b minor, has been changed to 8 bars of B major by using accidentals. This creates an interesting tension between the B major chord and the melody's use of g natural in bars 6 and 7 (the melody is comparable to bars 3 and 4 in the 'Selma' version, as seen in Example 6). This is developed further in the 'Selma' version, where the B major chord is no longer sustained for eight bars, but instead is alternated with a falling figure in the

¹¹ It can be noted that the main motive, with its dotted quaver-semiquaver rhythm, on the first beat of the bar is reminiscent of the rhythm found in the trio section of Kajanus' first known composition for violin, a Scherzo (Menuet) for violin and piano from 1874.

second and fourth bar. The use of the borrowed major tonic from the parallel key in the very first bar, however, causes a harmonic ambiguity which may, at least from an auditory perspective, suggest another interpretation. The combination of B major and e minor, before the key signature has been properly established, could suggest a simpler dominant-to-tonic relationship. The erroneous interpretation is quickly corrected by both the melodic structure and the use of the note c sharp in bar two, but the feeling of uncertainty with regards to the harmony remains.

The image displays three systems of musical notation for the opening of 'Menuet ancien'. The first system is the manuscript 'C', featuring a treble clef and a 3/4 time signature, with the tempo marking 'Allegro moderato' and handwritten annotations in orange and blue. The second system is the 'Selma' version, also in treble clef and 3/4 time, with the tempo marking 'Moderato'. The third system is a reduction of the orchestral version, showing parts for violin/viola (vll, vln), flute (fl.), bassoon (bsn.), and strings (str.). It includes dynamic markings such as 'mf', 'p', and 'f', and performance instructions like 'pizz' (pizzicato) and 'slr' (slurred).

Example 6. The opening bars of *Menuet ancien* in manuscript 'C', the 'Selma' version, and a reduction of the orchestral version.

As the key of B major gradually seems to be established towards the end of the first phrase, the aforementioned deceptive cadence going from F# major to G major (V#-VI), before returning to B major two bars later, becomes all the more surprising. In the very next phrase, the music momentarily continues in b minor but constantly keeps the tonality unclear. This treatment of the harmony is likely what caused Vainio to write: "This causes a feeling of insecurity, which the listener experiences while hearing the music, because one cannot tell if the melody is in major or minor, or perhaps both at the same time" (Vainio 2002, 539).¹²

¹² Original Finnish sentence: "Tästä johtuu se eräänlainen epävarmuudentunne, jota kuulija kokee osaa kuunnellessaan, koska ei pysty tunnistamaan, kulkeeko melodia duurissa vai mollissa – vai kenties molemmissa yhtäaikaan."

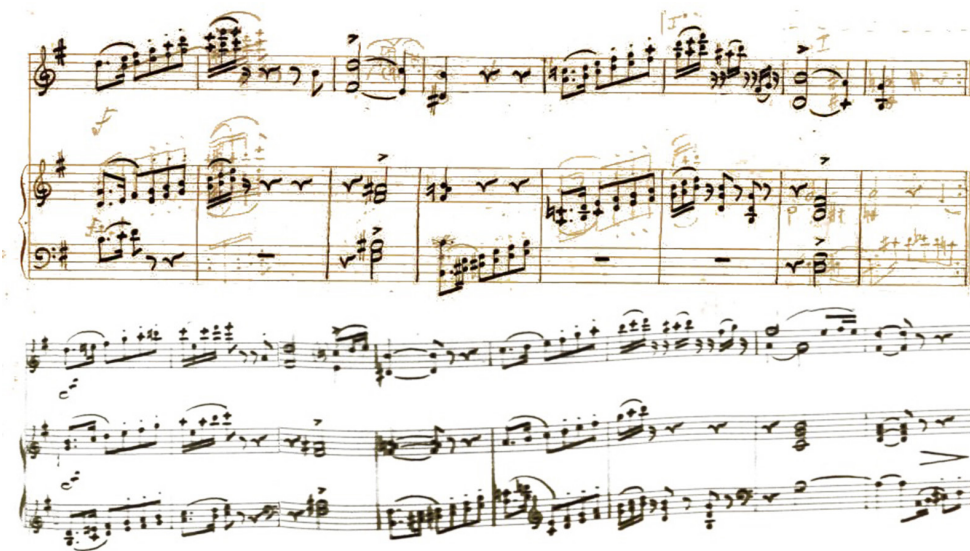
When the main theme returns in the end of the first part of the menuet, the slightly modified main theme is in b minor (see the B section in Example 5). It could be noted that while the two statements of the main theme are varied in all the manuscripts, the theme's presentations are more similar in the early drafts. The second statement has also remained unchanged throughout the different versions, except for the odd 'D' manuscript, while many different versions exist of the melody in the beginning of the piece.

Although repeats are common in a menuet, there are no repeats in the first half of the work in the versions for violin and piano. Only in the 'A' manuscript has a start repeat sign been added in pencil in bar 15, but even this version is missing the expected end repeat sign at the end of the menuet section (although a bracket for the second-time bar exists). The orchestral version, however, repeats the second half of the menuet and includes a corresponding first- and second-time bar. This begs the question of whether the piano version should be adapted to the orchestral version, which we know has been performed, or if these differences are intentional.

If we view the work in the context of the rest of Kajanus' works for violin and piano, it can be noted that a large part of Kajanus' violin works consist of small miniatures which, due to their short duration and simple form, seem stylistically well suited for the intimacy of a living room. Considering that *Menuet ancien* was a birthday gift to Selma Kajanus, and that the available manuscript gives the impression of being a finalised version without any revisions, it seems reasonable to assume that the 'Selma' version represents a finalised vision of the work for violin and piano. Since no manuscript exists that would bring the version for violin and piano into greater agreement with the orchestral version, as is the case for both *Nocturne* and *Spiccato*, it is likely that the differences between the two versions are intentional. My experience of performing *Menuet ancien* with piano is that the repeat feels unnecessary from a musical standpoint.

The second half of *Menuet ancien* is in G major and would usually be called the trio section, although no such term is mentioned in Kajanus' score. It presents a strongly contrasting character which is more lyrical and less angular than the first part, despite the fact that the dotted quaver-semiquaver rhythm, which is used so frequently in the menuet, keeps appearing in the trio as well. In the earlier drafts of the trio section it is indicated that the first half should be repeated, whereas the later versions only repeat an eight-bar section from the second half.

The trio section also contains a type of revision that primarily becomes interesting when viewed in relation to the following *Spiccato*; namely, revision by technical simplification. The 'B' manuscript, which appears to contain the earliest version of the trio section, contains scales in thirds in bar 11–12 and 15–16, which have been removed in subsequent versions where the lower third has been given to the piano (see Example 7). It should be mentioned that bars 3–5 of the trio section, which contain double stops in the final version, have originally been notated as single notes in the 'B' manuscript, with the double stops added in pencil.



Example 7. Bars 3–5 of the trio section in manuscript ‘B’ and the ‘Selma’ version. Note how the violin part originally contained thirds, which have been removed in the later versions. The violin’s lower notes have been given to the piano.

These changes are understandable when considering the character of the dance, where unnecessary technical challenges risk causing an effect of either unnecessary cumbersomeness or a misplaced display of virtuosity. Considering the substantial simplifications that can be found in the following *Spiccato*, however, it begs the question of whether these simplifications could have another explanation.

Taken as a whole, the material for *Menuet ancien* is in many ways the clearest of these three works, in that a clean and unrevised version for violin and piano exists. The earlier drafts provide some insight into how Kajanus developed his ideas through gradual revisions, but they do not substantially change the understanding of the work’s final form. For the upcoming edition, the ‘Selma’ manuscript will serve as the main source for the publication. Information about the differences between the versions for piano and orchestra will be provided, but the piano part will not be adapted to match the orchestral version.

SPICCATO

The last work for violin and orchestra to be premiered on the 1st of December 1931 was the short but dashing *perpetuum mobile* called *Spiccato*. The light-hearted miniature follows in the footsteps of the two previous works in the sense that it often plays around with the listener’s sense of tonality by borrowing chords from the parallel

key, often in combination with chromatic lines in the accompaniment. Compared to the other two works, however, *Spiccato* is tonally more traditional.

The piece exists in five different manuscripts: the Finnish National Library holds an original version for violin and piano, a separate violin part, and a revised version for violin and orchestra, where the violin part has been simplified in the main theme's three appearances; the Sibelius Museum in Turku holds a revised version for violin and piano, and a separate violin part. All the manuscripts appear to have been written by Kajanus himself. The earlier violin part contains numerous changes, and many of the notes have been crossed out in pencil. It is likely, but not guaranteed, that these revisions were made by the composer. From a chronological perspective there is no question as to which version was the final one, or which version was performed during Kajanus' lifetime, but understanding the circumstances surrounding the first, and very likely the only performance of the piece, calls into question whether the final version actually represents Kajanus' vision of the work, or whether the changes were made for other reasons.

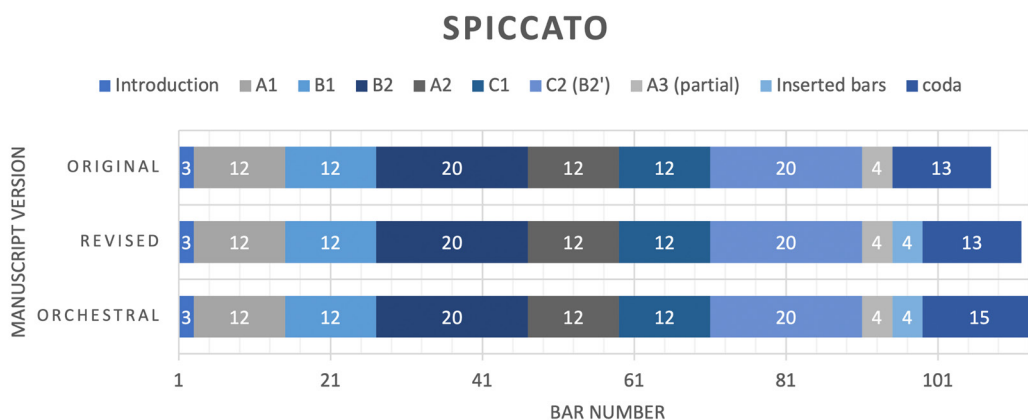
As was mentioned above, the piece was to be performed on Robert Kajanus' 75-year birthday concert, so the date of the first performance could not be moved. Additionally, because the concert was a personal celebration of Kajanus, it seems unlikely that any other violinist could replace his own son Kai, who had been chosen to be the soloist.

In three of the manuscripts, markings can be found which, while inconclusive, mention dates in the middle to late November. These markings, which have been done in pencil, appear to read: "*Kusti 55 17 nov*", on the top of the piano score to the original version for violin and piano; "*kai Radio 24 nov. ringa t. Kaj [?]*", on the second page of the original violin score; and "*15 nov. Kai folk-symf.*" at the top of the revised version. The marking mentioning the radio certainly refers to a radio broadcast of Glazunov's Violin Concerto with Kai Kajanus as soloist with the Finnish Radio Symphony Orchestra on the 24th of November 1931 (cf. *Vaasa 23.11.1931*). While the markings are unclear and their exact meaning is only partially known, they appear to suggest that the piece only took its final form very shortly before the first performance. All the scores are dated to 1931, but sadly no more specific date is given in any of them.¹³

The manuscripts to the original version of the piece indicate that the name *Spiccato* was not the work's original title. In the earliest manuscripts the name *Ronde courante* has been written in ink, but in the violin part the title has been crossed over, and the underlined name *Etude* has been added in pencil. In the piano part to the same version, the name *Spiccato* appears in pencil below the names *Etude* and *Ronde courante*. To those who do not speak French, the original name, *Ronde courante*, may

¹³ The manuscripts for Kajanus' early works for violin and piano contain an exact date, which is written between the century and decade. For example, Kajanus' first known work, the Scherzo (Menuetto) contains the marking R.K. 18 $\frac{22}{XII}$ 74

be misleading, as a *courante* is a well-known Renaissance and Baroque dance in triple meter, while Kajanus' *Ronde courante* is in double meter. Kajanus is presumably instead referring to the French word *courante*, which means 'running'. A 'running rondo' seems like an apt description of the work, but for some reason Kajanus still decided to change the name. Calling the work an etude is a descriptive, although uninspiring title. The name *Spiccato* seems to have been introduced towards the end of the revision process, as the later violin part completely lacks a title, while the title is present in the slightly later piano part.¹⁴ Calling the work *Spiccato* is also a surprising choice of title, as it refers to a specific violin technique rather than a musical form. The original title, *Ronde courante*, is however descriptive for understanding the work's form, as it can best be described as an A1BA2CA3coda form, i.e. a rondo. The B and C sections are substantially longer than the theme, and they can be divided into two parts (see Example 8).



Example 8. A structural comparison of the different manuscripts for *Spiccato*.¹⁵

Except for the simplifications, which will be described in greater detail below, the revised version also contains minor changes in the opening bars, a reworked 'C'-section, four inserted bars after the last partial statement of the main theme, and two added bars three bars before the end. The added bars seem to have been appended late in the process. The four added bars have only been added in pencil to the very bottom of the page of the revised violin part, while they are included in the score of the matching piano version. The two added bars at the end are missing from all the versions for violin and piano, and have only been added to the revised version's

¹⁴ The piano part to the second version can be assumed to be a slightly later revision than the violin part, because the piano part has been indicated with cue notes in the opening bars of the violin part. These cue notes represent the earlier version of these bars, while the piano part itself contains the revised version. These differences can be seen in Example 9. The violin part is also missing some revisions in the end of the piece.

¹⁵ The three introductory bars are more descriptively described as two bars with an upbeat. The whole first bar is, however, written out in all manuscripts, except for in the separate violin parts.

piano score in the form of somewhat oddly placed repeats, which have been added in pencil.¹⁶ Only the orchestral score contains all the revisions in a clean copy.

THE REVISED VERSION

The revision which has been made to the violin part appears to a substantial extent to be a simplification rather than a development of Kajanus' musical ideas. The violin part consists of a main motive that is outlined by the first note of every group of four semiquavers. The melodic importance of these specific notes has been emphasised in pencil in the beginning of the revised violin part. The second and third semiquavers present harmonically relevant notes in the original version, usually by first descending by a larger interval for the second note, before returning by a smaller ascending interval. The fourth note is often melodic (see Example 9).

In the revised violin part, the notes on the second and third semiquavers have been replaced by the open A string in bars 4, 6, 12, and 14, while the fourth semiquaver is the same as the first note of the group. The open A string is compatible with the underlying harmony when considering the organ point which exists in bars 4–6 and 12–14 on the note a, an octave below the violin's open A string. Unfortunately, the revision removes much of the harmonic interest which the earlier version of the violin part contained. The eighth and ninth bars have been simplified by keeping the second and third semiquavers the same, which results in a consistent bowing pattern that in practice is easier to play than the original version.

While the tonal differences between the two versions are easy to observe, the full extent to which the violin part has been simplified may not be obvious to those unfamiliar with string playing. There are two primary technical difficulties in the original version of the main theme. One difficulty concerns the pattern of string changes, which in the original version is relatively irregular. However, it needs to be noted that the exact pattern of string changes depends on the fingerings that are used. It is interesting to observe that in later sections, where the violin part moves in smaller intervals and therefore does not create any complicated bowing patterns, no simplifications have been made.

¹⁶ These repeats are surprising, as the violin stave contains a repeat of the 4th and 5th bar from the end, while the piano has a repeat on the second beat of the 3rd bar from the end, which goes back to the second beat of the 5th bar from the end.

Example 9. A comparison of the first eight bars from the original and the revised version for violin and piano.

Another difficulty arises from the need to perform rapid, and sometimes relatively long, shifts between positions during the short moments between the rapid semi-quavers. In the revised violin part, both difficulties have effectively been removed. The changes result in a bowing pattern that is almost entirely regular, except for on certain individual beats. The seemingly large interval between the melodic notes and open string does not cause any problems, due to the fact that the notes are on adjacent strings and no left finger action is required for playing the open string. The use of the open string also removes the second difficulty, since the shifts can be performed calmly and inaudibly while the open string is being played (see Example 10).

Example 10. O, Original violin part; BP, Bowing Pattern; R, Revised violin part. Comparing the original and revised violin part in bars 3–12 of *Spiccato*.

As can be seen, the bowing patterns are more regular in the revised version than in the original one, especially in bars 6 and 7 of Example 10. The highlighted notes

show cases where rapid inaudible shifts are necessary. The minor semitone shifts are unproblematic, but are included for the sake of completeness.

The changes also suggest that Kajanus expected the work to be played at a brisk tempo, since it seems unlikely that the revisions would have been necessary if the work had been performed at a leisurely pace. This impression is reinforced by an addition to the tempo marking in the orchestral version of the piece. Whereas the tempo in all previous manuscripts has been marked as *Allegro*, the orchestral version, which is the only score that contains all the available changes in a clean copy, is marked *Allegro vivo*. This addition seems to emphasise the expectation of a fast tempo.

If the work still had not taken its final form as late as November 1931, the revisions begin to appear like pragmatic simplifications rather than the fulfilment of Kajanus' artistic ideals. It should be mentioned that while the work cannot be considered extremely difficult from a modern perspective, the original violin part is not easy to perform cleanly at a fast tempo. Considering that Kai Kajanus had played Glazunov's Violin Concerto with the Finnish Radio Symphony Orchestra shortly before the premiere of these works, it is possible that the time available for preparing these new works may have been limited.

We should, however, be cautious about assuming that the changes were made due to the technical weaknesses of the violinist. There are many indicators that Kai Kajanus was a skilled violinist and musician. While kinship may explain his engagement as soloist at his father's birthday concert, it does not satisfactorily explain the fourteen other performances he did with the orchestra, where he did not shy away from technically challenging repertoire (Marvia & Vainio 1993, 785). Nine of these performances as soloist took place after his father's death.

Four letters exist that were sent from Robert Kajanus to his son (Kajanus, Coll. 96.6), the violinist Kai. While the available letters are historically fascinating in their discussions of Jenő Hubay, Carl Flesch, and Otakar Ševčík, they do not provide an explanation for the revisions.

THE DUAL ROLE AS PERFORMER AND RESEARCHER

As this article has shown, there is little question about the chronology of the existing manuscripts for *Spiccato*, nor about which version has been performed. The obvious thing to do from a performance perspective should therefore be to follow the final existing version. However, as a musician I have been unable to shake off the impression that many of the observed revisions are not the result of an evolution of the composer's musical ideas, but rather a practical solution to a strict deadline. For that reason, it is very tempting to create a version of *Spiccato* that generally follows

the final version but removes the simplifications. On the other hand, from an editorial perspective such a mashing together of two separate manuscripts is difficult to defend.

This highlights the cognitive dissonance I have experienced while working on these pieces as both a performer and a researcher. I have simultaneously faced two different and sometimes conflicting realities. As a performer I have dedicated my time to performing and recording these works, which are almost forgotten. In doing so, I have felt a personal responsibility to present the composer's work in the best possible light and to the best of my ability. If the performances of these works feel uninteresting to the listener, it inevitably affects the impression of the composition itself. As a performer I have therefore strongly felt that I need to follow my convictions in order to achieve the best possible performance.

While working on the material for *Spiccato*, I was unable to shake the impression that neither performing the original *Ronde courante* nor the later *Spiccato* would present Kajanus' work in the best possible way. For that reason, I decided to create a 'performance version' that combined the two existing versions, effectively replacing the parts that appear to have been simplified with the original version. When discussing the issues surrounding *Spiccato* with other musicians, they have mostly been very supportive towards my approach.

From an editorial perspective, however, the questions, assumptions, and conclusions change significantly. As these underlying decisions are often left hidden, one aim of this article has been to openly communicate my role, my understanding, and my assumptions.¹⁷ Grier (1996, 142) writes that there simply is no easy answer to how the material should be evaluated. There are many types of editions which serve different purposes, but I consider it important for a performance edition to convey the composer's written score as clearly as possible. While there are numerous assumptions and decisions that underly the creation of an edition, these decisions should not disturb the performer's understanding of the composer's written material. It is therefore common practice to review all the available material, but to use a specific source as the foundation for the edition. Other manuscripts, or even other editions, may inform the process, but the mixing up of different materials is considered a questionable practice.

For the upcoming edition the publishing team have made the decision to publish both the original *Ronde courante* and the later *Spiccato*.¹⁸ This makes sense from an editorial perspective, because the two versions contain considerable differences. These versions will be created using different approaches. The edition of *Ronde courante* will consist of Kajanus' original version, while all pencilled revisions will be ignored. In this way, the original version of the piece can be performed if desired.

¹⁷ As recommended by Brett (1988, 111).

¹⁸ This decision was made in agreement with Fennica Gehrman's publishing manager Jari Eskola and music engraver Jani Kyllönen.

The version of *Spiccato* will instead be a “Fassung letzter Hand”, which will include all markings and revisions. In this way both the original and the final version of the piece will be available to musicians.

I believe that the publication of both versions is the correct solution, but I recognise that if I encountered the two different versions of *Spiccato* as part of a sheet music collection, I would likely come to a different performance solution than after the experience of working with the manuscripts. A clean edition gives the impression of something definite, as if the written score has been handed down unambiguously by the composer. In this case we know that it is not the case. And while forewords and appendixes can begin to shed light on these issues, a clean edition does not convey the full information found in the manuscript, which can be both an advantage and a disadvantage.

CREATING A COMBINED PERFORMANCE EDITION OF *SPICCATO*

For the sake of completeness, I will include a detailed description of how the two versions can be combined. As this section refers to specific bar numbers, it is likely mostly of interest to performers who have the scores available to them. The combined version obviously does not adhere precisely to any available autograph, but it does allow the original version to be performed with the existing orchestral accompaniment. While this combined version is editorially questionable, it is interesting with regards to the ontological nature of the work.

If one compares the two versions of the violin part with the accompaniment that is found in the orchestral score, it becomes clear that the two versions of the main theme are almost entirely interchangeable. I have used the orchestral score as the reference material, since it appears to be the most finalised version of *Spiccato*. Minor differences exist between the violin stave in the revised version for violin and piano, and the orchestral version. The theme is introduced in bars 4–15 (with upbeat) and repeated in bars 48–59 (see Example 8). The only bars where the violin part contains notes that are incompatible with the underlying harmonies are bars 14 and 15. When the same material comes back in bars 58–59, the revised violin part is identical to bars 14–15, whereas the original violin part is different. In bars 58–59 the original violin part’s harmony matches the harmony that is found in the final accompaniment in bars 14–15. This suggests a simple solution. If we replace bars 14–15 in the original violin part with bars 58–59, the two versions become compatible. This allows us to replace the material that appears to have been simplified in bars 4–15 and 48–59.

Additional attention needs to be paid to bars 9–11 and 53–55, where the final violin part has been modified in a way that seems musically warranted. Both versions

are generally compatible with the final version of the accompaniment, although the original violin version's d sharp on the fourth semiquaver in bars 11 and 55 does clash with the accompaniment's E4/3 chord. However, the same harmony exists in the original piano accompaniment, and therefore must be a deliberate passing note. The revised version does provide the main theme with some welcome variation by diverging from the pattern of broken chords, and by carrying forward the scale element first introduced in bar 7. Bar 9 also contains some momentary chromaticism in the violin part. The chromatic material constitutes an important building block in the work's accompaniment. By emphasising the first semiquaver in bars 9–12 and 53–56 in the final violin part, it is also possible to bring out a line containing the notes a", b", c", c#", which creates a natural return to the second iteration of the theme.

In between these bars we have bars 16–47, which are almost identical in the two versions. Minor changes exist in bars 21 and 23, where a b' natural has been changed to a b' sharp. This change does not impact the harmony and requires little comment. Another minor change is also found in bar 36, which primarily seems to avoid a clash between the a' sharp in the original violin part and a b' natural in the accompaniment on the bar's second beat. A similar change can be found in bar 40. In all other bars the material in the violin parts is identical.

In the section following the second return of the main theme, the harmony has been substantially modified in bars 63–68. While the two versions are similar in character, they are not compatible. This necessitates the use of the revised violin part in order for the section to fit the final accompaniment. Bars 72–91 show many similarities to bars 28–47, including minor revisions in bars 80 and 84 that match the changes in bars 36 and 40.

The main theme returns for a partial reprise in bar 92. This section is the most problematic for creating a combined 'performance version' of the piece. In bars 92–94 the original violin part can be used without complications. The problems arise in bars 95–98 because four new bars have been inserted which do not appear in the original violin part. These bars follow the revised pattern of utilising the violin's open A string on the second and third semiquaver of each beat. As the bars are missing from the original version, no material exists for these bars that does not follow the revised pattern. If the revised violin part is used for these bars, while the original violin part is used for the main theme, these bars feel out of place. We have come to expect the pattern outlining of the chords instead of playing the open A string. This creates a dilemma for the performer. If the revised version is used, these bars do not conform to the logic found elsewhere. However, if the logic that is found elsewhere in the piece is followed, and the notes played on the open A string are replaced by harmonically relevant alternatives, we end up with material that was not originally composed by Kajanus. If the use of a combined performance edition is preferred, the decision of how to deal with these bars needs to be left to the performer.

A similar situation is found in bars 110–111, where two additional bars have also been added. Here the solution is easier, since the proceeding bars 108–109 can be repeated without alterations due to the previous bars being repeated in the accompaniment. In my experience, the repeat of bars 108–109 begs the question of whether the violin part could not provide a small amount of variation in order to emphasise the work's final *crescendo*. A slight increase in the range covered by the violin can in my opinion increase the drive towards the final bar of the work. Unfortunately, we only have Kajanus' revised violin part available to us.

The decision to create a performance edition that differs from Kajanus' own final version should not be taken lightly, but the combination of the available manuscripts and an understanding of the circumstances surrounding the first performance suggest that such an edition could at least be presented as a viable alternative. Based on information provided by the Helsinki Philharmonic Orchestra,¹⁹ it seems likely that the final version of *Spiccato* did not receive any additional performances after the premiere, while *Nocturne* was subsequently performed as a stand-alone work. A version that is of greater interest to both musicians and listeners could hopefully increase the chance of future performances.

RECEPTION AND PERFORMANCE HISTORY

The occasion of Kajanus' 75-year birthday and the birthday concert received a great deal of attention in Finnish newspapers. Due to the celebratory circumstances, many of the articles and reviews primarily hailed Kajanus' life's work and accomplishments, rather than giving a detailed review of the actual concert. The available reviews of the concert itself are overwhelmingly positive. Numerous newspapers mention the grand ovation, the numerous honorary laurel wreaths that Kajanus received, and the many speeches (*Helsingin Sanomat* 02.12.1931, *Vaasa* 02.12.1931, *Viikko-Sanomat* 05.12.1931).

The concert's musical content was also praised by many reviewers. *Helsingin Sanomat* (02.12.1931) mentioned Kajanus' great skill and flexibility in forming his new works. They write that while the works clearly are intended as bagatelles, they contain an abundance of backward-looking modest beauty. Of the three works for violin, the reviewer gives special praise to *Menuet ancien*, calling it wonderfully original. *Hufvudstadsbladet* (02.12.1931) also mentioned the three works, describing *Nocturne* as moving, *Menuet* as old-fashioned and graceful, and *Spiccato* as a perpetuum-mobile-like technical study. They also mention that Kai Kajanus received a well-deserved ovation after the performance.

¹⁹ Concerts of Helsinki Philharmonic Orchestra 1882– (see Archival sources).

Svenska pressen (02.12.1931) commented on Kajanus' physical vigour, which was comparable to concerts he had led 15, 20, 30, and 50 years previously. The same newspaper considered Kajanus' interpretation of Sibelius' First Symphony as one of the culminations of Kajanus' career, and it also commented positively on Kajanus' new works. The reviewer specifically enjoyed *Menuet ancien*, but considered the group of pieces – with its rewarding solo part and discreet orchestration – a welcome addition to Finnish violin literature. The concert was also broadcast live on the Finnish Radio.

The three works' subsequent performance history can provide a different perspective on how they were perceived. Only *Nocturne* was performed over the coming decades by the Helsinki Philharmonic Orchestra, but every performance was part of a celebration in Kajanus' honour. *Nocturne*, *Menuet ancien*, and *Spiccato* were premiered on the 1st of December 1931,²⁰ and *Nocturne* and *Menuet ancien* received a second performance less than two weeks later on the 13th of December 1931. *Nocturne* received additional performances on the 5th of September 1943 at Kajanus' memorial concert, and on the 14th of December 1956, which celebrated Kajanus' 100-year jubilee. Kai Kajanus was the soloist for all these performances.

CONCLUSION

This article has explored Kajanus' last three works for violin. It has showed that Kajanus' composition style at the end of his life had changed significantly from the national romantic idiom his music often is believed to represent. The available manuscripts illustrate the evolution of the works, and shed some light on Kajanus' composing process, as well as his way of dealing with modernism. Since the works are unpublished, the interpretation of the available material can have a large influence on how the works are presented. Furthermore, the article has discussed the dual realities that I have explored, as I have worked on these musical pieces both as a musician preparing them for concerts and recordings, as well as a researcher preparing the scores for publication.

²⁰ There seems to be some confusion about the date of the concert in the dataset provided by the Helsinki Philharmonic Orchestra, probably due to both Kajanus' birthday (2nd of December) as well as the date of the concert (1st of December) being written on the concert programme.

SOURCES:

Newspaper sources:

Helsingin Sanomat 1931

Hufvudstadsbladet 1931

Svenska pressen 1931

Vaasa 1931

Viikko-Sanomat 1931

Archival sources:

Concerts of Helsinki Philharmonic Orchestra 1882–. Dataset maintained by Helsinki Philharmonic Orchestra. Helsinki Region Infoshare Service.

https://hri.fi/data/en_GB/dataset/helsingin-kaupunginorkesterin-konsertit

Helsinki City Archives, Uc. 4

Kajanus, Robert 1929. *Nocturne* (3x vl, pf), Finnish National Library, Coll. 719.1

Kajanus, Robert. [1929] *Nocturne* (vl, orch), Helsinki Philharmonic Orchestral Library.

Kajanus, Robert 1930. *Menuet ancien* (vl, pf), Finnish National Library, Coll. 76.7

Kajanus, Robert [1930]. *Menuet ancien* (vl, orch), Finnish National Library, Coll. 719.1

Kajanus, Robert 1930. *Menuet ancien* (vl, pf), Sibelius Museum, Turku.

Kajanus, Robert 1931. *Ronde courante* (vl, pf), Finnish National Library, Coll. 76.7

Kajanus, Robert 1931. *Spiccato* (vl, orch), Finnish National Library, Coll. 719.1

Kajanus, Robert 1931. *Spiccato* (vl, pf), Sibelius Museum, Turku.

Kajanus, Robert 1920. *Menuet Rocco*, Finnish National Library, Coll. 76.7

Letters from Robert Kajanus to Kai Kajanus, Finnish National Library, Coll. 96.6

Research literature:

Andersson, Otto Emanuel 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Holger Schildt.

Bjørnson, Bjørnstjerne 1900. En Tale af Bjørnstjerne Bjørnson om Maalsagen. Norsk

Rigsmaalsforenings smaaskrifter, nr. 4. Kristiania: Landsbladets Trykkeri.

https://no.wikisource.org/wiki/En_Tale_om_Maalsagen

Brett, Philip 1988. Text, Context, and the Early Music Editor. In Nicholas Kenyon (ed.)

Authenticity and Early Music, a Symposium, 83–114. Oxford: Oxford University Press. 83–114.

Cobbett, W. W. 2010. Schradieck, (Carl Franz) Henry [Heinrich]. Revised by David Charlton and Jonas Westover. *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2088734>

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1959. *Laulu Suomen soi... Fredrik Pacius ja hänen aikansa*. Helsinki: Laatulapaino Oy.

Floclin, Karl Theodor 1900. *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Helsingfors: Söderström & c:o.

Goss, Glenda Dawn 2012 [2009]. *Sibelius, a Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago: The University of Chicago Press.

Grier, James 1996. *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilashistoriaa: toiminta ulkomaisten esikurvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki: Studia musicologica Universitatis Helsingiensis.

Layton, R. & Dahlström, F. 2001. Kajanus, Robert. *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14602>

Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Juva: WSOY.

Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingfors orkesterföretag, Helsingfors orkesterförening, Filharmoniska sällskapet, Helsingfors stadsorkester*. Helsinki: Frenckellska tryckeri aktiebolaget.

- Siltanen, Riikka 2019. Richard Faltin Helsingin yliopiston musiikinopettajana 1870–1896. *Musiikki* 49/4, 13–53. <https://musiikki.journal.fi/article/view/89484/48815>
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus*. Helsinki: Otavan kirjapaino.
- Tegen, Martin & Jonsson, Leif 1992. Musiken, kulturen och samhället. En översikt i decennier. In L. Jonsson & M. Tegen (eds.) *Musiken i Sverige III, Den nationella identiteten 1810–1920*, 19–52. Stockholm: T. Fischer & Co.
- Vainio, Matti 2002. ”Nouskaa aatteet!” *Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Juva: WSOY.

Välineiden välissä

Kirja-arvio. Lily Díaz, Magda Dragu ja Leena Eilittä (toim.), Adaptation and Convergence of Media. 'High' Culture Intermediality versus Popular Culture Intermediality. Aalto ARTS Books, Espoo, 2018, 236 sivua.

Lily Díazin, Magda Dragun ja Leena Eilittän toimittama kokoelma perustuu marraskuussa 2016 Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen oppiaineen ja Aalto-yliopiston Median laitoksen yhdessä järjestämän kongressin esitelmiin. Kokonaisuus yhdistää intermediaalisuutta koskevat kysymykset ns. korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välisiin suhteisiin ja välityksiin. Johdannossaan Magda Dragu tosin kyseenalaistaa perinteisen jaon 'korkeaan' ja 'matalaan' kulttuuriin. Sen sijaan hän puhuu virallisesta ja populaarista kulttuurista. Kirjan artikkelit onkin jaettu tämän luokittelun mukaisesti: 'korkeaan' ja populaariin kulttuuriin. Dragu toteaa kuitenkin, että artikkeleissa tarkasteltu multimediaalisuus on omiaan helpottamaan siirtymisiä ja kommunikaatiota näiden kahden kulttuurin välillä. Teoksen artikkelit ovat pääosin yksittäisiä teoksia tai taiteilijoita käsitteleviä tapausselostuksia.

RAJANYLITYKSIÄ JA UUSIA RAJANVETOJA

Ken Friedman ja Lily Díaz paljastavat inter- ja multimediaalisuuden historiaa käsittelevässä artikkelissaan kiinnostavan seikan termin alkuperästä. Jäljet johtavat luonnollisesti avantgardeliikkeisiin. Termiä 'intermedia' käytti ensimmäisenä taiteen yhteydessä ilmeisesti Fluxus-liikkeen piirissä toimiva Dick Higgins. Tämäkin tukee edellä mainittua ajatusta multimediaalisuuden yhteydestä muihinkin rajojen ylityksiin kuin taiteiden välisiin. Avantgardeliikkeillehän oli leimallista muuan muassa taiteen ja muun elämän sekä virallisen ja populaarin rajojen ylittäminen tai kyseenalaistaminen (vaikka tässä 'korkea' ja 'matala' olisivat kenties sittenkin osuvampia ilmaisuja, sillä avantgardeliikkeet harvoin olivat virallisia – tai populaarejakaan).

Multimediaalisuus on luonnollisestikin ilmiönä termiä vanhempi, sillä eri taiteenlajejahan yhdisteltiin jo keskiajalla ja esimerkiksi ooppera on multimediaa, jos mikään. Friedman ja Díaz muistuttavatkin siitä, että kaventunut käsitys multimediaalisuudesta, joka liittyy sen moderniin teknologiaan, toimii multimediaalisuutta

ja sen mahdollisuuksia rajoittavana tekijänä (s. 42). He kiinnittävät huomiota myös multimediaalisten muotojen vakiintumiseen omiksi taidemuodoikseen ja korostavat aiheellisesti, että todellinen intermediaalisuus ei synny vain eri medioiden mekaanisesta yhdistämisestä, samanaikaisuudesta, vaan niiden muodostamasta organisisestä kokonaisuudesta, joka voi vakiintua omaksi taidemuodokseen – kuten esimerkiksi juuri oopperan kohdalla on tapahtunut.

TEKSTIEN, SÄVELTEN JA KUVIEN KUDELMIÄ

Kuten aiheen perusteella voi odottaakin, teos sisältää artikkeleita useammalta taiteen alalta. Bianca Thiem–Mahdavi kuvaa artikkelissaan, miten Fitzgeraldin *The Great Gatsby* elokuvaversio ajankohtaistaa romaanin ja sen teeman, ”amerikkalaisen unelman”. Hän analysoi myös, miten elokuvasovitus sulkee sisäänsä romaanin mediumin yhdeksi elokuvan elementiksi kuvaamalla romaanin kirjoittamista ja lainaamalla sitä. Hanna E. Psychas puolestaan käsittelee käsityön ja taiteen suhdetta lähtökohtana tekstin ja tekstiilin väliset metaforiset ja etymologiset suhteet. Esimerkkiaineistona toimii *Kalevala*, jossa käsityötaidoilla (*craft*) on merkittävä osa. *Kalevala* toimii myös hyvänä esimerkkinä populaarin kansanperinteen ja korkean taiteen risteämisestä.

Teos sisältää kaksi musiikkiin liittyvää artikkelia. Jonas Mirbeth käsittelee artikkelissaan John Cagen James Joycen tekstiin pohjautuvaa teosta *Muoyce*. Mirbeth kritisoi Suzette Henken käsitystä teoksen äänellisyydestä ja esittää oman, lukijalle haasteellisen ja raskaasti ranskalaisilla teorioilla ladatun näkemyksensä, joka pyrkii tarkastelemaan teosta pikemminkin kirjoitettuna tekstinä. Lukijan tehtäväksi jää Cagen teokseen tutustuminen ja sen analysoiminen näiden vihjeiden perusteella. Toisessa musiikkia käsittelevässä Magda Dragun artikkelissa esitelty teoria sen sijaan yhdistyy konkreettisiin teosanalyysiin. Dragu analysoi medium-spesifien ja medium-epäspesifien muotojen intermediaalisia adaptaatioita esimerkkinään Wassily Kandinskyn teokset *Fuge in rot* (1921) ja *Kleine Welten* (1922). (Oudosti vain *Kleine Welten* on kuvitettu kirjassa, vaikka *Fuge in rot*’in kuvitus olisi ollut erityisen tarpeen.) Medium-spesifejä tekniikoita ovat sellaiset kuin variaatio ja kollaasi, joissa katsojan tai lukijan ei tarvitse olla tietoinen alkuperäisestä mediasta ymmärtääkseen käytetyn tekniikan. Fuugan kohdallahan näin ei ole, vaan se on medium-spesifi. Kleen teosten analyysien ohella Dragu esittelee erilaisia yrityksiä esittää musiikkia graafisesti, joita hän käyttää Kleen punaisen fuugan analyysissa.

Musiikista siirrytään elokuvaan. Alejandro Pedregalin artikkeli esittelee Adam McKayn elokuvasovitusta *The Big Short* (2015) Michael Lewisin vuosien 2007 ja 2008 talouskriisiä käsittelevästä teoksesta. Kiinnostavaa tässä elokuvasovituksessa

on se, ettei kyse ole fiktiosta vaan tietokirjasta. Pedregal analysoi elokuvassa käytettyjä kerronnallisia tekniikoita verraten niitä kirjan kerrontaan. Samalla hän erittelee kirjan ja elokuvaversioiden erilaisia analyyseja talouskriisin syistä sekä osoittaa, kuinka McKay käyttää elokuvan dramaattisia kerrontateknisiä mekanismeja tuodakseen esiin kirjaa radikaalimman kapitalismikriittisen tulkinnan tapahtumista. Jouko Aaltonen puolestaan analysoi artikkelissaan dokumenttielokuvista tehtyjä fiktiivisiä adaptaatioita. Erityisen mielenkiintoista on kahden perhe-elämää kuvaavan dokumentin, *Cinema Verite* (2011) ja *Grey Gardens* (2009), fiktiivisten versioiden analyysi ja vertailu. Yhteistä näille fiktiivisille versioille on se, että alkuperäisten dokumenttien surullisen tai avoimen lopun omaavat tarinat päättyvät niissä onnellisemmin. Fiktioelokuvien suhde alkuperäisten dokumenttielokuvien herättämiin eettisiin ongelmiin osoittautuu kuitenkin hyvin erilaiseksi. Samalla artikkeli nostaa esiin fiktiivisten versioiden dokumentteihin tuoman reflektiivisen näkökulman, jota nämä ”representaation representaatiot” hyödyntävät kukin omalla tavallaan.

SEIKKAILUJA JA LEIKKEJÄ RAJAVYÖHYKKEILLÄ

Anna Boswellin artikkeli esittelee kolme kiinnostavaa taideprojektia, joiden yhteinen tekijä on ehkä enemmänkin konvergenssi laajasti tulkittuna kuin inter- tai multimediaalisuus. Boswell esittelee kolme ekologiaan kytkeytyvää teoskokonaisuutta: Chris Jordanin valokuvia, Patricia Piccininin veistoksia ja Isabella Rossellinin biodiversiteettiä valaisevia opetusvideoita. Boswellia kiinnostaa erityisesti perinteisten laji- ja muiden kategorioiden yhdistely ja sekoittaminen ekologisessa kontekstissa. Piccininin töiden kohdalla Boswell ottaa kantaa myös lajien suojeluprojekteihin kyseenalaistamalla lajien erillisyyden pohjautuvan ajattelun vanhanaikaisena viitaten ”post-spesistiseen” tulevaisuuteen, jonka tarkempi sisältö jää lukijan mielikuvituksen varaan. David Havas esittelee kirjailija Jaroslav Havasin *Nopeat nuolet* -nimisen kuvitetun nuortenkirjasarjan ja sen lukijakerhon eskapistisia, kapinallisia ja utopistia piirteitä kommunistisessa Tšekkoslovakiassa. Tästä asetelmasta Havas rakentaa kiinnostavan sillan tšekkoslovakialaisen surrealistieja lähellä olevan avantgardetaiteilijan Karel Teigen teorioihin positiivisesta eskapismista, arkielämän poeettisesta luomisesta, päätyen aktiivisen eskapismien käsitteeseen.

Katriina Heljakka ja Pirita Ihamäki tarkastelevat Porissa toteutettua geokätköilyä hyödyntävää taideprojektia *Sigfried-Secrets* esimerkkinä medioiden konvergenssista. Erityisesti kirjoittajat tuovat esiin sen, ettei digitaalisten medioiden tarvitse välttämättä korvata muita medioita, vaan niitä voidaan myös yhdistää näihin. Heljakan ja Ihamäen kuvaus tästä ”pelillistetystä” taide-elämyksestä tai taiteellistetusta pelielämyksestä on sen verran herkullisesti kuvailtu ja kudottu teoria-apparaattiin,

että lukijaa alkaa helposti harmittaa, ettei ole sattunut paikalle, kun peli on ollut käynnissä. Kirsi Manninen puolestaan esittelee artikkelissaan digitaalisen puvuston luonnostelun suomia mahdollisuuksia. Teoksen päätteeksi palataan teoreettisempiin näkyymiin. Lily Díaz tarkastelee niin sanottujen uusien (usein digitaalisten) medioiden suhdetta intermediaalisuuteen; tässäkin artikkelissa abstrakti teoria saa seurakseen konkreettisia tapausesimerkkejä.

Teoksessa on eroteltu multi- ja intermediaalisuus toisistaan, joskin loppujen lopuksi lukija saattaa jäädä kirjan luettuaan hedelmälliseen hämmennyksen tilaan näiden eroista. Teoksen pääasiallinen ansio ei kuitenkaan niinkään piile multi- tai intermediaalisuuden teoreettisessa määrittelyssä vaan siinä, että se esittelee lukijalle joukon kiinnostavia teemaan liittyviä taideprojekteja, jotka yhdessä valaisevat eri medioiden konvergenssiin sisältyviä mahdollisuuksia. Kuten edellä on todettu, multi- ja intermediaalisuudessa ei sinänsä ole mitään kovin uutta, mutta taidemuotojen lisääntynyt moninaisuus on samalla luonut sille eksponentiaalisesti lisää mahdollisuuksia. Kirjassa analysoidut konkreettiset esimerkit elävöittävät ja tasapainottavat kirjan muuten paikoin raskaslukuista ja vaikeatajuista teoreettista poljentoa. Teos on myös runsaasti kuvitettu, mikä onkin usein välttämätöntä, jotta lukija saisi hyvän kuvan esitellyistä teoksista.

Kirjan graafinen suunnittelija Safa Hovinen on onnistunut rakentamaan runsaslukuisten fonttien kakofoniasta polyfonisen esteettisen kokonaisuuden. Kirjan kunnollisen kovakantisen lankasidoksen kruunaavat häikäisevän punaiset peilipaperit.

DAVID LUNDBLAD

Ett vokalt perspektiv från 1800-talet till nutid

Lectio praecursoria

Det konstnärliga lärdoms- och färdighetsprovets titel: Svensk körklang. Ett vokalt perspektiv från 1800-talet till nutid. *Avhandlingens titel:* Svensk körklang. Historiska, fonetiska och pedagogiska aspekter.

Nämndens ordförande docent, MuD Kati Hämäläinen läste utlåtandet om det konstnärliga lärdoms- och färdighetsprovet. Professor, FD Karin Johansson och docent, MuD Ulla-Britta Broman-Kananen avgav utlåtanden om avhandlingen.

Musikprogram i anslutning till lectio:

Henryk Górecki (1933–2010): *Totus Tuus* (Johannes Paulus II & Maria Boguslawska)

Sven-Erik Johansson (1919–1997): ur *Fancies* (Shakespeare) – 1. Sylvia; 2. Fancy;
5. O Mistress Mine

Knut Håkansson (1887–1929): *Brusala* op. 39 nr 1 (Karlfeldt)

Nils Lindberg (1933–): *Shall I Compare Thee to a Summersday* (Shakespeare)

Sven-Erik Johansson (1919–1997): *Snabbt jagar stormen* (Karlfeldt)

Wilhelm Stenhammar (1871–1927): *Vårnatt* op. 30 nr 2 (Levertin)

- - - - -

Olof Åhlström (1756–1835): *Minnet* (u.å.) (Lindegren)

Helena Munktell (1852–1919): *Sång till skogen* (1891) (Munktell)

Prins Gustaf (1827–1852): *Du undersköna dal* (1851) (Sätherberg)

SVENSK KÖRKLING PÅ DJUPET

Det är idag, på dagen, åtta år sedan tonerna i min första doktorandkonsert klingade i R-husets konsertsal. Det har varit åtta spännande och arbetsamma år under det att jag har undersökt om det finns en grund för det som idag kan kallas för svensk körklang.

Inför mina studier presenterade jag en studieplan som innehöll fem konsertprogram. Jag valde repertoar som på olika sätt har bidragit till min egen upplevelse av hur en kör kan klinga. Det sammanhållande temat för mina fem doktorandkonserter var ”svensk körklang”. Jag ville visa på ett grundläggande sångsätt som mer är varje sångares egendom än bara ett, för stunden, inlärt sätt att sjunga. Konserterna var också planerade så att det fanns en viss kronologi i avsikt att undersöka vad som, sångligt, följer med i klangen mellan epokerna.

REPERTOARENS BETYDELSE

Ett huvudområde för mina samtliga konserter var att utforska hur repertoaren kan ha påverkat eller påverkats av sången i kombination med svenska språket. Men också hur viljan att tillhöra en grupp såväl socialt som språkligt kan påverka hur vi sjunger tillsammans.

Viktigt denna eftermiddag är att komma ihåg att jag använder uttrycket ”svensk körklang” som en beskrivande term av ett speciellt fenomen. Jag har i detta uttryck inga ambitioner att vidare utreda bakomliggande faktorer till vad som kan uppfattas som svenskt. Inte heller finns det i uttrycket någon djupare värdering än just tillhörigheten till landet Sverige.

Inför varje konsert hade jag lagt upp olika strategier som skulle hjälpa mig att låta repertoaren och kören tillsammans färga verken. Konserterna innehöll musik från mitten av 1800-talet och framåt och även om tyngdpunkten var på klassisk fyrstämmig körlyrik så var det även inslag av musik skriven för mindre vokalgrupper.

Den första konserten genomfördes med min vokalsemble – Nordiska Vokalsembelen. Det är en ensemble som grundades i början av 2000-talet men som inför 2011 fick en ny form och en ny inriktning. Bestående av cirka 20 sångare med mycket olika bakgrund och med en åldersspridning mellan 17–56 år var kören i sin sammansättning tämligen representativ för en ”vanlig” svensk kör och därför ytterst lämplig för mina konserter. Nordiska Vokalsembelen sjöng även vid den andra och tredje konserten. I dessa tre konserter varvades svensk musik från 1800-talet med moderna influenser från vokalgrupper som The Kings Singers och The Real Group och inte minst nationalromantik från första halvan av 1900-talet.

Efter den tredje konserten kom så nämnden med ett nytt krav: *Du måste byta kör! Du behöver använda dina teorier på ett instrument som inte är ditt eget. Ett instrument som inte av instinkt gör "rätt"*. Lösningen blev den fantastiska EMO Ensemble. Jag skall passa på redan nu att rikta ett stort tack till Pasi Hyökki och EMO Ensemble för att även ni ville vara en del av mitt projekt.

Idag har jag förmånen att här i salen ha med mig den kör som jag arbetat med sedan 2016 – Falu kammarkör. Falu kammarkör är tillsammans med Nordiska Vokalensemblen de två ensembler som mest har fått ta del av mina experiment, undersökningar och tankar om körklängen och hur den kan påverkas av olika faktorer. Det räcker inte för mig att läsa, höra och förstå, jag måste också kunna omsätta det i praktiken. Det vill säga att kunna förmedla kunskapen om grundstenarna i ett sångligt, klingligt ideal.

ATT SJUNGA ÄR NATURLIGT

Alla människor har någon gång sjungit. Sången används på olika sätt: ibland som tröst, ibland som stöd för minnet för att minnas något viktigt, ibland för att mana till kamp, politiskt eller vid en fotbollsmatch. Ibland bara för att det är vackert. Jämfört med många andra former av konstnärliga uttryck är sången mycket speciell. Instrumentet har du alltid med dig från den dagen du föds. Det är inbäddat i din egen kropp och färgas av din själ och dina erfarenheter. Ingen annan utrustning behövs för att kunna skapa musik och gemenskap tillsammans med andra.

Som klassiskt skolad musiker är det ibland lätt att glömma bort det enkla i att sjunga tillsammans. Det behövs inga noter, eller avancerad flerstämmighet. I vissa avseenden behövs inte ens förkunskaper. Det räcker med ett öppet sinne, en vilja och ett brinnande intresse. Ofta ses all form av musikaliskt utövande som reserverat för en liten skara människor som kan – antingen tack vare en naturlig fallenhet eller genom hårt övande – ha skaffat sig nödvändiga kunskaper för att skapa musik tillsammans med andra. Denna missuppfattning har tagit död på många människors medfödda och inneboende musikalitet. Den har också skapat en osynlig barriär mellan människor och kultur, och framför allt har den tagit bort ett av de enklaste sätten att skapa gemenskap och närhet mellan människor.

Att sjunga tillsammans är och skall vara lika otvunget som att föra ett samtal. Alla kan sjunga. Hur det låter är ganska olika – precis som talrösten så är sången en del av sångarens egen identitet och sångarens erfarenheter.

Om nu sångrösten är så individuell som jag påstår, finns det då något gemensamt som förenar den körsjungande nationen Sverige?

KONSERTERNAS TEMATISKA INNEHÅLL

I min konsertserie gav jag varje enskild konsert en tydlig tematik. Varje konserts tema skulle i sin strukturella form kunna förklara ett delmoment i företeelsen svensk körklang. Dessa teman var:

- Körsång i Sverige kring förra sekelskiftet 1890–1910
- Körsång i Sverige på det tidiga 1900-talet
- *Shall I compare thee...*
- *Canto LXXXI*
- Vad skapade den svenska körklangen?

KÖRSÅNG I SVERIGE KRING FÖRRA SEKELSKIFTET 1890–1910

Nordiska vokalensemblen gjorde tillsammans med mig ett stort arbete i att utforska ett äldre ideal. Repertoaren är vald från en tanke och ett ideal att musiken var till för gemensam underhållning. Till för att sjungas i hemmen eller vid möten och fester av olika slag. Musiken hade alltså en mycket viktig social funktion. Tillsammans lyssnade vi på inspelningar från tidigt 1900-tal, den äldsta var från 1902. Vi lyssnade efter parametrar som vi kunde omsätta till vårt eget sjungande. Den sociala gemenskapen, den hade vi redan. Trots att inspelningarna var mycket olika hade de vokalljuden gemensamt. Detta var markören vi skulle prova. Utan att överdriva *in absurdum* så sjöng Nordiska Vokalensemblen med smala och ljusa vokaler, så som vi hade hört på inspelningen, vilket resulterade i en övertonsrik och mjuk klang. Den första konserten gav precis det gensvar jag hade hoppats, och därför bestämde jag mig för att arbeta vidare med kopplingen mellan sången och språket.

KÖRSÅNG I SVERIGE PÅ DET TIDIGA 1900-TALET

Andra konserten liknade på många sätt den första konserten. Idel svenska tonsättare och kören sjöng på svenska. Lite väl lättförtjänta poäng kan tyckas men det är utifrån den här repertoaren som jag gjorde en ordentlig upptäckt. Jag hade tänkt att utifrån ett ledarperspektiv ge klangen en förklaring där språket fanns långt ned på min prioriteringslista, men efter den här konserten började jag ifrågasätta min prioritering. Jag har i olika omgångar med stor nyfikenhet läst Johan Sundbergs böcker om rösten, fonationsfrekvenser och sängarformanter men dessa teorier passade inte riktigt ihop med litteraturen från början av 1900-talet om sängröstens träning i sko-

lan. Konserten innehöll många klassiska svenska körverk som nästan skulle kunna beskrivas som balsam för rösten men så fanns där också undantag: *Lustwijns wijsa* och *Brusala*. Dessa två rubbade bilden av klangen trots att de sjungs på svenska. Det är i det här skedet som Sundberg kom in i bilden på allvar. Jag återkommer till Sundbergs betydelse senare.

Det som fick *Lustwijns wijsa* och *Brusala* att sticka ut, var klangens plötsliga förändring hos min kör. Inte mycket men tillräckligt påtagligt för att jag under repetitionerna skulle uppleva det som besvärande att det inte klingade lika homogent som de andra sångerna.

SHALL I COMPARE THEE...

Den tredje konserten hade en annan infallsvinkel. Jag ville visa på sambandet hur dagens körer hämtar inspiration från vokalgupper som: *The Kings Singers*, *The Real group*, *Chanticleer*, *Rajaton* med flera. Vokalgrupper som är lite som "crooners" i flertal. Nära mikrofonen, varmt och dynamiskt. En klang skapad av en liten ensemble som sedan omsätts till olika körer i olika storlekar men också bland andra Nils Lindbergs musik som är skrivet för en större kör men som bär tydliga drag av vokalgruppens stämföring och dynamik.

Kören och jag arbetade nu (bara) vidare på en klang som vi redan hade stadfäst: Så skulle kören låta när vi presenterade svensk körklang i Helsingfors. Trots att vi nu sjöng på svenska och engelska så var klangen densamma oavsett språk. Men något hade hänt! *Piano*, *pianissimo*, *mezzo piano* och *mezzo forte* fanns där, men plötsligt var det svårt att sjunga starkt. Vi hade anammat en homogen vokal-kostym som var underbar i svaga nyanser men som inte riktigt ville växa till ett riktigt forte.

I det här skedet av mitt forskande insåg jag, hur Johan Sundbergs forskning kan bidra till min egen. Det handlar om vokaler! Hur vokalerna är uppbyggda och hur de fungerar i praktiken. Det är drygt 25 år sedan, då jag läste några av hans böcker första gången men då utifrån ett solosångarperspektiv och jag fascinerades av just fenomenet sångarformant. Men nu handlar det om körsång i svensk anda och då måste man undersöka det som sker vokalt innan sångarformanten uppstår.

Sundberg beskriver i sina experiment hur mycket kaviteten under tungan, precis bakom framtänderna, påverkar och genererar övertoner. Det intressanta ur ett körperspektiv är pedagogiken att sjunga med flat och avslappnad tunga, lätt vilad mot framtänderna. För att åstadkomma rena och tydliga vokaler är traditionen att täcka över kaviteten och därmed minska möjligheten för övertoner. Detta sångsätt ger utrymme för ett sångarideal som skapar en klang med unika förutsättningar.

Att sjunga på detta sätt med svaga övertoner ger en transparent klang som gör

det lätt att anpassa sig efter varandra i såväl klang som intonation. Rena och väl-intonerade ackord genererar egna övertonsserier som blir gruppens eller körens övertoner. Det är då inte längre den individuella röstens särart som hörs igenom, utan gruppen skapar på detta sätt ett eget ”sound”. Det är tack vare detta som kören i sin helhet kan upplevas som en enda röst.

I det här läget började jag förstå varför *fortet* hade försvunnit. Det karaktäristiska sångsättet för svenska körer ger många sångliga möjligheter, men att sjunga riktigt starkt är inte en av dem, då krävs mer av övertoner och projicering i klangen.

Med all denna kunskap gav jag mig i kast med konsert nummer fyra. Den här gången med en för mig ny ensemble, en som inte hade svenska som modersmål.

CANTO LXXXI

Den fjärde konserten innebar inte bara arbete med en ny kör, det var även dags för den konsert som hade den tveklöst mest tekniskt utmanande repertoaren av de fem konserterna. Trots det hade jag bestämt mig för att arbeta med vokaler, svenska vokaler. Körens kompetens gjorde det möjligt att inte bara öva toner och fraser utan även forma vokaler och låta vokalerna bli den sångliga och klangliga enande länken. Med en begränsad repetitionsperiod kommer också begränsningar i hur mycket som kan hinnas med men trots detta stod det vid konserten klart att det hördes en märkbar skillnad i repertoaren beroende på vilket språk som användes, speciellt mellan svenska och andra språk, vilket ytterligare förstärkte mina hypoteser.

Svenska är ett sjungande språk. Varje fras, varje mening har sin egen melodi. Det som från början var tänkt som ett stöd-kapitel i min avhandling har under åren kommit att bli en av huvudpunkterna. Språkets betydelse för sången är inget nytt men att språket hade en så stor bidragande roll även historiskt-pedagogiskt var en ny upptäckt för mig.

VAD SKAPADE DEN SVENSKA KÖRKLINGEN?

I den femte och sista konserten var tanken från min studieplan att det skulle vara ett klingande facit över hur en svensk kör låter idag. Även den här konserten sjöngs av EMO Ensemble. Planen var att arbeta vidare med vokaler och om möjligt låta dem färga klangen ännu mer än föregående konsert. Jag ville låta åhöraren själv uppleva skillnaden i klang mellan vokaler i olika språk. Inte bara mellan svenska och latin utan även mellan rikssvenska och finlandssvenska. Det kräver förstås ett tränat öra

för att i stunden hinna upptäcka alla olika valörer men de fanns där. Konserten blev inte ett komplett facit över en allomfattande körklang, men väl en viktig milstolpe i grunderna till ett framgångsrikt sångsätt.

EN AVHANDLING OM HOMOGENITET, VOKALER OCH SAMARBETSVILJA

I min avhandling jämför jag historiska ideal med modernare forskning i min strävan att beskriva ursprunget av hur en svensk körsångare låter. Jag ger en inblick i hur svenska vokaler påverkar övertoner i sångrösten och hur detta även påverkar klangen hos en kör.

Jag vill på detta sätt beskriva en klang som inte är typisk för en speciell körledare eller en kör, utan som spänner över genre- och generationsgränserna inom den klassiska konst-musiken.

Avhandlingens huvuddelar är följande: *Amatörer och professionella – en svensk tradition, Svenska, det sjungande språket* och *Tidig svensk körpedagogik*. I dessa tre delar gör jag nedslag i historien som har varit av stor vikt för min forskning. Jag jämför också sångpedagogik från 1900–1960-talet med vokaler och svenska vokalers uppbyggnad.

Svenskar har ett stort behov av att göra saker tillsammans i organiserad form, inte bara när det gäller körsång. Ta studie-cirklar och folkbildningsrörelserna som exempel. Det finns en trygghet i att många gör samma sak samtidigt. Därför blir, jämte vokalerna, de sociala faktorerna avgörande för hur olika röster samverkar i en kör. Grupptillhörigheten där ingen sticker ut och alla får vara med står i centrum. Både det musikaliska och det sociala spelar in när vi letar efter en ensemble att sjunga i.

Svensk körklang är en kombination av ljusa övertoner, grundtonsrika röster, intonation, precision, sång utan vibrato, och en vilja av att vara en del av en större klang och ett större sammanhang. I detta kan vi finna följande nyckelord: *homogenitet, ljusa övertoner, intonation, precision och anpassningsvilja*. När dessa värden samverkar blir det mycket svårt att skilja en röst från den andra – sångarna lyssnar på varandra och anpassar sig tills man uppnår en perfekt unison sång.

PEER-REVIEWED ARTICLES

Leena Lampinen

Shaping identities in choir competitions in Tanzania



In this article, I explore choir competitions as sites for building, strengthening, and expressing identities in one diocese of the Evangelical Lutheran Church in Tanzania. In addition to being events where the musical skills of the choirs and choir conductors can be demonstrated, these competitions are occasions in which sameness and difference become accentuated and various identities related to both groups and individuals are active. These identities include various components, such as musical, religious, and ethnic, among others. The competitions are occasions for strengthening and expressing these identities, but they also create a space for conflicts between the various aspects of identities.

Keywords: choir, choir competition, identity, Lutheran church, Tanzania

About the author: Leena Lampinen (MMus) is a doctoral student at the DocMus doctoral school at the Sibelius Academy of the University of the Arts in Helsinki.

Janne Mäkelä

**Työtä ja työttömyyttä. Elokvateatterien muusikot
1930-luvun vaihteen Turussa**



Playing accompanying music for silent films was one of the most important sources of income for musicians in the late 1920s. This practice ceased to exist after the arrival of the sound film, and in Finland approximately three-hundred musicians faced unemployment. In Turku, for example, just before the changeover there were nine cinemas with approximately forty musicians playing for silent films, mainly on string instruments and piano. This article deals with how these musicians were understood as a group of professional performers, and how they survived a professional change that was made even more harsh by the concurrent world-wide economic crisis. The results show that the musicians who played this light classical music became a group that was forgotten both by the art music field and the emerging industry of popular music. New job opportunities were, however, found in cafeterias and restaurants. This became easier due to the tightening of legislation regarding foreign workers in 1930. The removal of the strict licensing rules in 1932 and the end of the economic depression also helped the situation.

Keywords: muusikot, elokvateatterit, työttömyys, 1930-luvun alku, Suomi, Turku
Musicians, cinemas, unemployment, early 1930's, Finland, Turku

About the author: Docent Janne Mäkelä is cultural historian specialised in music, and a visiting fellow researcher at the Sibelius Academy, Uniarts Helsinki. From 2019 to 2020 he was doctoral researcher in the Uniarts Helsinki project Translocal Cultural Fields.

Sebastian Silén



Approaching Robert Kajanus' three last works for violin

This article explores Robert Kajanus' (1856–1933) three last works for violin, *Nocturne (1929)*, *Menuet ancien (1930)*, and *Spiccato (1931)*. These unpublished works show a largely unknown side of Kajanus as a composer. They highlight the fact that while Kajanus' compositional output decreased after the 1890s he by no means stopped composing. The style of these works is also strikingly different from his national romantic works from the nineteenth century. The supporting material for all three works consists of several manuscripts, which include versions for both violin and piano, and violin and orchestra. These manuscripts sometimes include major revisions, and there are also sometimes differences between varying versions of the works. The interpretation of the available material therefore has a major role in how the music is presented.

The works have initially been approached from a performer's perspective, with the aim of bringing the works to the stage. Subsequently I have also become involved in an effort to publish Kajanus' works for violin and piano. These two different perspectives have mostly complemented each other, but especially in the case of Kajanus' *Spiccato* I have felt that my musician's perspective has suggested different solutions than when approaching the work with an editorial mindset.

Keywords: archival research, artistic research, finnish music, Robert Kajanus, violin

About the author: Sebastian Silén is a violinist and doctoral student at the arts study programme at the Sibelius Academy. His artistic research explores the Nordic context which surrounds Jean Sibelius's works for violin and piano. During the past years he has worked on a CD recording which includes works for violin and piano by Fredrik Pacius, Robert Kajanus and Jean Sibelius. The current article is a result of his archival research as part of his doctoral studies.

BOOK REVIEW

Timo Kaitaro

Välineiden välissä.

Lily Díaz, Magda Dragu ja Leena Eilittä (toim.): *Adaptation and Convergence of Media. 'High' Culture Intermediality versus Popular Culture Intermediality.* Aalto ARTS Books, Espoo, 2018.

About the author: Timo Kaitaro, PhD, is a clinical neuropsychologist and adjunct professor (docent) of the history of philosophy at the University of Helsinki. His publications include *Diderot's Holism: Philosophical Anti-Reductionism and Its Medical Background* (Peter Lang 1997), *Runous, raivo, rakkaus: johdauts surrealismaan* (Gaudeamus 2001) and *Le Surréalisme. Pour un réalisme sans rivage* (L'harmattan 2008) and numerous articles on the French Enlightenment, the history of the doctrines of cerebral localization and the philosophy of surrealism. Currently he is writing a monograph with the working title *Culture, Language and Cognition from Descartes to Lewes*. In addition to research, he is teaching philosophy of arts at the DocMus Doctoral School of the Sibelius Academy.

LECTIO PRAECURSORIA

David Lundblad

Svensk körklang. Ett vokalt perspektiv från 1800-talet till nutid.

In his doctoral degree, David Lundblad focused on the overtones of Swedish vowels and the correlation between spoken and sung Swedish language by comparing historical ideals with more modern research.

Lundblad's concerts related to his thesis were aimed at showing the connection between the language and the sound, as well as the repertoire and the sound. In his research he worked with choirs from both Sweden and Finland. This gave Lundblad the opportunity to experiment and emphasize Swedish vowel-sound with both Swedish and non-Swedish speaking singers. This ideal was illuminated in the five concerts given. The knowledge of Swedish vowels and singing tradition opens the door to a new understanding of how the so-called Swedish choir sound is created.

Keywords: amateurs, formants, pedagogy, phonation, professionals, singing language, Swedish, vowels

About the author: David Lundblad is a Swedish conductor, composer and music researcher in the field of choir singing. In 2019 David Lundblad graduated as a Doctor of Music from the DocMus Doctoral School of the Sibelius Academy, Helsinki.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

30
V U O
T T A

MUSIIKIN TOHTOREITA
SIBELIUS-AKATEMIASTA