

TRIO

Vsk. 12 nro 1

kesäkuu 2023



TRIO vsk. 12 nro 1

Kesäkuu 2023

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 Inkeri Ruokonen (TY), professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT yliopistonlehtori Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2023

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

Aikakauden kuvat3

ARTIKKELIT

INARI TILLI

Tärähdyttävät sankarit New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939 –
Mieskuoro Finlandia kulttuuridiplomatian instrumenttina.....9



KIRJA-ARVOSTELUT

ERKKI HUOVINEN

Musiikin aatehistoriaa33

LEKTIOT

SAMULI KORKALAINEN

Interdisciplinary approaches to the history of Lutheran church music in Finland.....43

LEENA LAMPINEN

Choral music and identities in Tanzania49

ANTTI OHENOJA

Original xylophone etudes in the new percussion repertoire55

SIRKKU RINTAMÄKI

Löytöretkellä virren sieluun63

SAMI RUUSUVUORI

Puhallinorkesteri ja sille sävelletty eurooppalainen ohjelmisto.....73

ABSTRACTS IN ENGLISH.....83

Aikakauden kuvat

Kesän 2023 *Trion* tekstit yllyttivät pääkirjoitusta kirjoittaessani jälleen kerran aivovoimisteluun, joka kohdallani usein tarkoittaa analogioita ja aasinsiltoja. Tällä kerralla ajatukseni kulkivat maailmannäyttelyistä ja kulttuuridiplomatiasta Suomen ja Ukrainan kansojen yhteneviin kohtaloihin sekä ajan hengen tavoittamisen vaikeuteen niin menneen kuin nykyajankin osalta. Mitä ja millaisia ilmiöitä ja tapahtumia valita ajankuvan hahmottamiseksi, jos aiheena on suomalaisen mieskuoron konserttikiertue Yhdysvaltoihin keväällä 1939? Miten se, että nykyhetkestä käsin tiedämme, mitä oli tapahtuva, vaikuttaa ajankuvan muodostamiseen? Entä käsityksemme omasta ajastamme, osin tiedostamattomat ja monin muin tavoin rajoittuneet; eikö tapa, jolla ymmärrämme omaa aikaamme, ole lähtökohtaisesti erilainen kuin historiallisen tilanteen ”haltuunotto”? Millä tavoin ennen eläneiden näkemys omasta ajastaan – esimerkiksi sitä kautta, mitä sanomalehdet katsovat kertomisen arvoiseksi – voisi auttaa meitä ymmärtämään oman aikamme ilmiöitä ja odotuksiamme meille vielä tuntemattomasta tulevaisuudesta? Ja vielä: miten kaikki tämä liittyy anakronismin ilmiöön, joko tarkoitukselliseen tai tarkoittamattomaan?

Inari Tillin artikkeli ”Tärähdyttävät sankarit New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939 – Mieskuoro Finlandia kulttuuridiplomatian instrumenttina” valottaa Suomessakin tutun kulttuuridiplomatian keinoja miltei sadan vuoden takaa. Mieskuoro Finlandian konserttituree Yhdysvaltoihin ja New Yorkin maailmannäyttelyyn keväällä 1939 keskellä kiristyvää maailmantilannetta panee miettimään, miten vähän historian rakenteet ja prosessit muuttuvat. Tutulta vielä tänäkin päivänä tuntuvat tietynlainen ”hypetys” sekä ”Suomi mainittu” -ilmiö. Ne kertovat pienen kansakunnan tarpeesta tulla huomioiduksi tai edes havaituksi.

Samankaltaista kuorodiplomatiaa harrastaa ja harrasti myös nykyinen ja sadan vuoden takainen Ukraina. Joulukuussa 2022 Carnegie Hallissa maalle sympatiaa ei kuitenkaan laulanut mieskuoro vaan heleä-ääninen lapsikuoro.¹ Miltei kuukaudelleen sata vuotta ennen tätä teki samassa salissa maansa kulttuuria tunnetuksi 1918 itsenäiseksi julistautuneen Ukrainan valtiollinen kuoro. Molemmissa konserteissa suurimman suosion sai säveltäjä Mykola Leontovytšin (1877–1921) sovittama ”Shchedryk”. Tämä pääskyselästä kertova ukrainalainen kansanlaulu levisi pian maailmalle uusien sanoin nykyisinkin tunnettuna joululauluna ”Carol of Bells”. (Peresunko 2019.)

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rdR7rUsPNnA>

Ontuviin historiallisiin analogioihin lienee yhtä helppo sortua kuin anakronismeihin ja liian nopeiden johtopäätösten tekemiseen. Anakronismeihin on historiantutkimuksessa perinteisesti suhtauduttu kriittisesti, vaikka ne voisivatkin tarjota kiinnostavia kysymyksenasetteluja esimerkiksi silloin, kun historiallista taidetta tulkitaan nykyajasta käsin (ks. Kuusamo 2021). Heräsin pohtimaan, millaisia erilaisia anakronismeja voikaan olla, johtuen nyt vaikkapa lehtien, tässä tapauksessa *Trion*, joskus varsin hitaista julkaisuaikatauluista. Lukijan suhde tekstin kirjoitushetken nykyaikaan ja sitä myöten historialliseen perspektiiviin hämärtyy, mikäli artikkeli julkaistaan huomattavasti sen kirjoittamisen jälkeen. Näin on Tillinkin artikkelin tapauksessa. *Triossa*, kuten monessa muussakaan tieteellisessä lehdessä, ei ilmoiteta käsikirjoituksen toimitukseen saapumis- ja sen julkaisupäätöksen päivää, ainakaan toistaiseksi. Lukija ei siis voi tietää, että Tillin käsikirjoitus on saapunut lehteen jo elokuussa 2022. Tekstin aktiivinen kirjoittaminen lienee näin ollen tapahtunut saman vuoden ensimmäisellä puoliskolla, ja siis ainakin osin ennen Venäjän laiton- ta hyökkäystä Ukrainan 24.2.2022² – puhumattakaan ukrainalaisen lapsikuoron hyvätahdon kiertueesta vuoden 2022 lopussa, jolloin julkaisupäätöskin oli jo tehty. Maailmanpoliittinen näköala ja ymmärrys oli silloin aivan toinen kuin pääkirjoituksen kirjoittamisen hetkellä kesäkuussa 2023.

Alkukesän 2023 tilanteessa en kuitenkaan voi olla ajattelematta yhteyksiä yhtäältä Suomen ja Ukrainan sotien välisen kuorodiplomatian ja toisaalta 1930-luvun lopun ja nykyajan välillä, onhan Venäjän hyökkäys Ukrainan rinnastettu omaan talvisotaamme Krimin miehityksestä 2014 lähtien (Suomi 2014). Geopolitiikka, mahtimaiden tai sellaisiksi itsensä kuvittelevien pienempiensä kohdistuvat hyökkäykset ja paluu protektionistiseen talouspolitiikkaan ovat pelottavallakin tavoin osa oman aikamme kuvaa samankaltaisesti kuin keväällä 1939. Silloin Hitlerin Saksa oli pian valloittava ensin Sudeettialueen ja sitten koko Tšekkoslovakian, ja hyökkäys Puolaan oli alkava syyskuun ensimmäisenä päivänä. Neuvostoliiton hyökkäyssotaa Suomeen ennakoi sen vaatimus vuokrata itäisen Suomenlahden keskellä olevat sotilaallisesti tärkeät saaret. Tässä painostavassa tilanteessa jämäkän mieskuoron lähettäminen Yhdysvaltoihin kirkastamaan kuvaa pienestä Suomesta demokraattisena ja itsenäisenä valtiona on varmasti näyttänyt ainakin lähtömaassa erityisen merkitykselliseltä. Jotain samankaltaista lienee koettu 1920- ja 2020-luvun sekasortoisessa ja yhtenäisyyttä hakevassa Ukrainassa.

Menneen aikakauden ilmapiirin tai ajan hengen tavoittaminen on aina hankalaa ja historiantutkimuksen menetelmiin perehtymättömille jopa arveluttavaa. Miten voisin muodostaa oman perspektiivin vuoden 1939 alkupuolen aikaan? Aloitin perehtymisen tutustumalla Wikipediaan listattuihin vuositapahtumiin ja niiden taustoihin. Vaikka maailmanpoliittinen tilanne olikin varsin synkkä, ei sodan mahdollisuus vielä keväällä 1939 ehkä näyttänyt väistämättömältä saatikka itsestään sel-

² <https://um.fi/venajan-hyokkays-ukrainaan>

vältä – näinhän ajattelen ja toivon nytkin. Kansakunnan hyvinvointiin oli juuri tehty merkittäviä parannuksia, vaikka tammikuussa Suomen jääkiekkomaajoukkue olikin Baselin maailmanmestaruusturnauksen ensikertalaisena hävinnyt kaikki ottelunsa. Vuoden alussa oli astunut voimaan ikäihmisten toimeentuloa turvaava ensimmäinen kansaneläkelaki. Toukokuussa olivat vuorossa vuoden 1922 työsopimuslain tilalle säädetyt uudet vuosilomalait. Ne turvasivat jopa 5–12 päivän palkallisen loman (Työntekijäin vuosilomalaki 110/1939; Laki kunnan ja muun julkisen yhdyskunnan viran- ja toimenhaltijain vuosilomasta eräissä tapauksissa 111/1939). Taiteen ja tieteen hyvinvointiinkin oli tulossa uusia rakenteita. Suomen Kulttuurirahasto perustettiin Kalevalan päivänä kansalaiskeräyksen ja muiden lahjoittajien turvin. Vielä ei ollut tiedossa, että tammikuinen laki Suomen Akatemiasta ei koskaan astuisi voimaan sellaisenaan, vaan vasta vuosina 1948–70 tulisi toimimaan niin kutsuttu Vanha Akatemia 16 palkallisine akateemikkoineen.

Menneen tavoittaminen toki edellyttää Wikipedia-listaa huomattavasti laajempaa perehtymistä, eikä tietysti nykyisyyttäkään ole helppo hahmottaa. Missä määrin kohtaamme jotain aivan uutta, ja milloin asiat tuntuvat toistuvan samanlaisina – ja kuitenkin uudessa perspektiivissä? Muun muassa tätä pohtii Erkki Huovinen tämän numeron kirja-arviossaan professori emeritus Matti Huttusen musiikin oppi- ja aatehistoriaa käsittelevästä kokoomateoksesta. Miten voimme edes kuvitella hahmottavamme erilaisia ajassa tapahtuvia murroksia ja niiden merkityksiä ilman syvällistä katsetta taaksepäin, ilman sitä, että eri aikojen käsitykset ja tapahtumat voivat ikään kuin keskustella keskenään, valottaa toisiaan ajassa?

Kun New Yorkin 1939 maailmannäyttelyn tunnus oli *Building the World of Tomorrow New York*, Osakan maailmannäyttely 2025 on valinnut päällisin puolin katsottuna varsin samankaltaisen teeman: *Designing Future Society*³. Tarkasti ottaen sen perspektiivi ja asenne niin elinympäristöömme kuin sen muokkaamiseenkin on kuitenkin mielestäni erilainen. Teema antaa toiveikkaasti ymmärtää, että emme enää ylimielisesti rakentaisi – ja samalla tuhoaisi – maailmaa vaan muotoilisimme yhteiskuntaa, toivottavasti sellaiseksi, joka säilyttää tulevaisuuden myös lapsenlapsillemme.

Laajentaakseni nykyajasta käsin listattua vuositapahtumien kokoelmaa vierailin Kansalliskirjaston digitaalisessa sanomalehtikokoelmassa ja tutustuin aikalaisten valintoihin uutisoinnin arvoisista sattumuksista. Etsin Helsingin Sanomain ja Uuden Suomen uutisista nykyisestä perspektiivistä katsoen tutun tuntuisia aiheita Tillin artikkelin ajoilta alkuvuodesta 1939. Löytyivätpä ne Mieskuoro Finlandian matkastakin kertovat jutut. Mutta etusivuja hallinneet raportit valtioiden välisistä kahnauksista ja Espanjan pian diktatuuriin päättyvästä sisällissodasta eivät ole kaukana nykytodellisuudesta. Seuraavassa on joitakin esimerkkejä muista minulle *déjà vu* -tunteen herättäneistä uutisotsikoista. Lukija voi halutessaan itse pohtia, miten ne sisältöineen voisivat valottaa nykyaikaa sekä sitä, millä tavoin omaan ymmärryk-

³ <https://www.bie-paris.org/site/en/all-world-expos>

seemme talvisotavuoden keväästä vaikuttaa silloisten tapahtumien samankaltaisuus nykyisyyden kanssa.

HS 9.1.1939. Aino Kallas: Kirjan kohtalo.

HS 1.2.1939. Rajaseutuolot viime vuonna tyydyttävät. Tänä vuonna rajaseututoimintaa tehostetaan entisestään.

US 12.2.1939. Ruotsin puolustusmäärärahoja korotettu 60 milj. kruunulla uudessa budjettiehdotuksessa. 27,4 milj. kr. sotalaivojen rakentamiseen.

HS 14.2.1939. Kaupunkien menot nousseet huomattavasti. Lainavaroja käytetään yhteensä 310 milj. mk. Nousukauden pysähtyminen näkyy kuitenkin jo talousarvioissa.

US 19.2. 1939. Yliopiston vanha rakennus korjataan kauttaaltaan tänä vuonna.

US 19.2. 1939. Kuluva talvi kaikkein vähäjäisimpiä 26 vuoteen.

HS 25.2.1939. Laki yleisestä lääkärinhoidosta hyväksytty. Sen yhteydessä eduskunta lausuneen toivomuksen kansakoulujen koululääkäreiden tehtävien täydentämisestä.

US 3.3.1939. Sairaanhoidajatarpula kärjistynyt. Viime vuonna lähes 200 tapauksessa ei vakinaiseen paikkaan ollut ainoatakaan hakijaa. Pikaisia toimenpiteitä sairaanhoidajatarpulan ratkaisemiseksi.

US 28.3.1939. Kolme sutta ammuttu lentokoneesta käsin. Kuusipäinen susilauma osui lentokoneen eteen.

HS 31.3.1939. Uusia nikkeli löytöjä Nivalassa.

US 22.4.1939. Tullihallituksen pääjohtajan matkalaskut. Valtionvarainministeriö pyytänyt selitystä.

Helteisellä vuoden 2023 juhannusviikolla mieleni palaa kuumaan kesään 1939 talvisodan alla, mutta ennen kaikkea juuri tälläkin hetkellä, näitä sanoja kirjoittaessani, sodasta kärsivään Ukrainaan. Vakavan aiheen päätteeksi sopinee alkuvuoden 1939 uutiskuva vakavista Sibelius-Akatemian professorismiehistä. Viimeinen pääkirjoitukseni päättyy siten loppukevennykseen pienenä toivon signaalina – sen jälkeen, kun olen ensin kiittänyt lehden koko toimituskuntaa hyvästä yhteistyöstä.

Ajankohtaansa kuvastava *all male panel* Helsingin Sanomissa 18.3.1939:



Sibelius-Akatemian vastanimittetyt professorit eilen koolla. Vasemmalta Selim Palmgren, Ilmari Hannikainen, Ernst Linko, Elin Mårtensson, Leo Funtek ja Oiva Soini.

LÄHTEET

- Kuusamo, Altti 2021. Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa–anakronismi, kronotopia ja heterokronia. *Tahiti – Taidehistoria tieteenä* 11(2), 49–62.
<https://doi.org/10.23995/tht.112169>
- Laki kunnan ja muun julkisen yhdyskunnan viran- ja toimenhaltijain vuosilomasta eräissä tapauksissa 111/1939. Suomen säädöskokoelma.
- Peresunko, Tina 2019. 100 Years of Ukraine’s Cultural Diplomacy: The European Mission of the Ukrainian Republican Capella (1919–1921). *Kyiv-Mobyla Humanities Journal* 6, 69–89.
<https://doi.org/10.18523/kmhj189010.2019-6.69-89>
- Suomi, Juhani 2014/1973. Kerran viel’. Toisen painoksen esipuhe 1973 julkaistuun teokseen *Talvisodan tausta. Neuvostoliitto Suomen ulkopoliitikassa 1936–1938*. Helsinki: Tammi.
- Työntekijäin vuosilomalaki 110/1939. Suomen säädöskokoelma.

Tärähdyttävät sankarit New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939 – Mieskuoro Finlandia kulttuuridiplomatian instrumenttina

New Yorkissa järjestettiin 30.4.1939–31.10.1940 maailmannäyttely, jonka teemana oli tulevaisuuden maailman rakentaminen. Näyttelyssä ihailtiin viimeisimpiä teknologisia keksintöjä, ja tarkoitus oli esitellä myös eri maiden kansoja ja kulttuurisaavutuksia eilen, tänään ja tulevaisuudessa. Toinen maailmansota syttyi vain neljä kuukautta avajaisten jälkeen, ja tulevaisuudesta tulikin aivan toisenlainen kuin oli ajateltu. Utopistinen teema vaihtui vuonna 1940 nostalgiseen, rauhaa ja vapautta korostavaan (Duranti 2006, 663). Maailmassa vallinneesta kireästä tilanteesta kertoi esimerkiksi se, että Kiina ja Saksa eivät osallistuneet maailmannäyttelyyn. Kiinan poisjättäytymisen syyinä oli käynnissä ollut sota Japania vastaan. Hitlerin johtaman Saksan vetäytymiseen näyttelystä vaikuttivat Yhdysvaltojen kieltä myydä maahan heliumia sekä Saksan liian suurelliset suunnitelmat paviljongin koon suhteen (Cull 1997, 340). Sen sijaan esimerkiksi Neuvostoliitolla, Italialla, Tšekkoslovakialla ja Puolalla oli näyttelyssä omat paviljonkinsa.

Suomi osallistui maailmannäyttelyyn iskulauseella ”Finland – the country of freedom and democratic spirit”. Tällä haluttiin painottaa maan vapautta ja puolueettomuutta kiristyneessä maailmantilanteessa. Suomalaiset halusivat korostaa kuulumistaan länsimaisiin, demokraattisiin kansoihin, ja Suomen maailmannäyttelyn osaston sisältö sekä tapahtumat pyrittiin yhdistämään mottoon (mm. *Uusi Suomi* 14.5.1939). Paviljongin suunnitellut arkkitehtipariskunta Aino ja Alvar Aalto korostivat erityisesti puuta ja sen käyttöä, mikä näkyi myös Suomen osaston nimessä ”A Symphony in Wood”. Suomi pyrki maailmannäyttelyssä esittäytymään taloudellisessa mielessä puunjalostusteollisuuden maana, mutta tavoitteena oli lisäksi tarjota yleiskuvaa nuoresta valtiosta ja sen väestöstä (Paasivirta 1962, 72). Suomalaisen teollisuuden tuotteiden, Suomea kuvaavien valokuvien sekä lyhytfilmin ohella paviljongissa kuultiin myös taiteilijoiden esityksiä.

Suomen osaston avajaisissa 4.5.1939 esiintyi Mieskuoro Finlandia, joka oli perustettu varta vasten New Yorkin maailmannäyttelyssä esiintymistä sekä Pohjois-

Amerikkaan suuntautunutta matkaa varten.¹ Mieskuoro Finlandian puheenjohtaja ja ensimmäinen varajohtaja L. Arvi P. Poijärvi on muistellut, että yksi syy juuri Mieskuoro Finlandian esiintymiselle New Yorkin maailmannäyttelyssä oli tavoite erottautua joukosta näyttelyhumussa. Erottuiko kuoro todella näyttelyn muusta ohjelmatarjonnasta, siihen on vaikea vastata. Poijärven sanat kuoron matkakertomuksessa kuitenkin kuvaavat hyvin esiintymisen perimmäistä tarkoitusta sekä motiivia lähteä matkalle:

Ei riittänyt, että Suomesta lähetettiin tuolle meille varatulle paikalle esille pantavaksi tavaroita, tuotteita, kuvia ja diagrammoja. Maailmannäyttelyssä tuli olla jotain, joka tärehdyttäisi koko näyttelyä, joka saisi nimen Finland kulkemaan suusta suuhun kulovalkean tavoin. (Nikulainen ym. 1947, 19.)

Paikallinen radioyhtiö (National Broadcasting Company, New York) äänitti Mieskuoro Finlandian esiintymisen New Yorkin maailmannäyttelyn avajaisissa 4.5.1939, ja radiolähetyksen kuultiin myös Suomessa. Ennen paluumatkaansa kuoro piti myös konsertin maailmannäyttelyn suuressa konserttisalissa 6.5.1939. Maailmannäyttelyn esiintymisten lisäksi kuoro konsertoi Yhdysvalloissa ja Kanadassa varsinkin amerikansuomalaisten asuttamilla alueilla sekä meno- ja paluumatkallaan Lontoossa, Pariisissa ja Berliinissä. Kuoron taiteellisena johtajana toimi professori Heikki Klemetti, ja kuoron laulajat oli valittu useiden tiukkojen laulukokeiden perusteella. Kuoro tervehti matkalle lähtiessään ja siltä palatessaan Suomen tasavallan presidentti Kyösti Kalliota ja kuoroa oli saattamassa sekä vastaanottamassa Helsingin Eteläsatamassa tuhatpäinen joukko ihmisiä (Kuva 1).

Mieskuoro Finlandian Amerikan matka oli taloudellisestikin suuri hanke, ja tarvittavan matkakassan kerääminen oli luonnollisesti tärkein edellytys matkahankkeen toteuttamiselle. Kuoron matkabudjetti nousi kaikki kulut yhteen laskettuna hieman yli 2 300 000 markkaan, mikä on nykyrahassa mitattuna hieman yli 850 000 euroa (Suomen Pankin laskuri). Myös matkabudjetin suuruus kertoo Mieskuoro Finlandian hankkeen ainutlaatuisuudesta; tiedossani ei ole tämän budjetin ylittäneitä hankkeita suomalaisten kuorojen keskuudessa. Mieskuoro Finlandian matkahanketta seurattiin lehdistön lisäksi monissa eri radiolähetyksissä. Yleisradio välitti matkaan liittyviä esitelmiä, pakinoita, haastatteluja, vierailuja kuoron harjoituksissa sekä konserttien radiointeja. Matkaa muisteltiin niin kuorolaisten, valtiovallan kuin median toimesta vielä vuosikymmenienkin jälkeen. Näiden valossa matka sekä esiintyminen New Yorkin maailmannäyttelyssä näyttäytyy poliittisena, taiteellisena ja kulttuurillisena tekona, joka ei ollut mikään tavallinen kuoromatka.

Mitä Mieskuoro Finlandian välityksellä haluttiin kertoa Suomesta New Yorkin maailmannäyttelyssä keväällä vuonna 1939? Miten kuoro perustettiin ja miten se

¹ Joissakin yhteyksissä Mieskuoro Finlandiasta on käytetty myös nimitystä Finlandia-kuoro. Selkeyden vuoksi käytän tässä artikkelissa kuorosta nimitystä Mieskuoro Finlandia.



Kuva 1. Myös kuoron jäsenet osallistuivat ohjelmantekoon. Radiopakinaa matkasta teki esimerkiksi kakkosbasso P. I. Nikulainen. (*Radiokuuntelija* 4.6.1939.)

toimi kohti matkansa tavoitetta sekä sen jälkeen?

Artikkelini sijoittuu metodeiltaan musiikin kulttuuriseen että historialliseen tutkimuskenttään. Haen tässä artikkelissa vastauksia edellä mainitsemini kysymyksiin erityisesti käsitteen *kulttuuridiplomatia* kautta. Kulttuuridiplomatian oheiskäsitteinä näen *kulttuuripropagandan* sekä *maakuovan*. Taustoitan ja tarkastelen näitä käsitteitä käymällä läpi aikaisempien tutkimusten ohella maailmanpoliittisia tapahtumia 1930-luvun lopulla sekä kuoron toimintaa. Keskiössä ovat kuoron toiminta, matkan rahoitus ja esiintyminen maailmannäyttelyssä sekä näihin liittyvät lehtikirjoitukset ja radio-ohjelmat. Hyödyllisinä aineistolähteitä ovat toimineet myös matkalaisten muistelmat ja arkistomateriaalit. Tarkastelen Mieskuoro Finlandian esiintymistä New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939 yhtenä yksittäistapauksena aiempien tutkimusten sekä muun kirjallisuuden tarjoamassa kontekstissa tekemällä ikään kuin syväporauksen tähän tutkittavaan kohteeseen. Pyrin lopuksi pukemaan sanoiksi, mitä Suomesta haluttiin viestittää muulle maailmalle ja suomalaisille itselleen mieskuorolaulun keinoin. Toivon tämän artikkelin tuovan lukijoilleen myös ennen julkaisematonta tietoa Mieskuoro Finlandian toiminnasta.

TUTKIMUSAINEISTO

Tutkimusaineistoni rungon muodostaa Mieskuoro Finlandian toimintaan liittyvä Kansalliskirjaston digitoitu sanomalehtiaineisto. Ensimmäiset havaintoni ovat marraskuun lopulta 1937, jolloin monet lehdet tiedottivat kuoron perustamisesta sekä siitä, että se oli lähdössä New Yorkin maailmannäyttelyyn 1939 (mm. *Helsingin Sa-*

nomat 24.11.1937). Tämän jälkeen lehdistö seurasi kuoron toimintaa ennen matkaa säännöllisesti, lehtien poliittisesta kannasta riippumatta. Matkan jälkeen lehdistä on löydettävissä vielä joitakin mainintoja, lähinnä mainoksia kuoron kokoontumisista matkan muisteluun liittyen. Mieskuoro Finlandian matkallaan tekemät äänitykset jäivät myös elämään radion ohjelmatietoihin vielä monien vuosien jälkeen.

Taustamateriaalina ovat toimineet myös radio-ohjelmat sekä matkamuistelmakirja *Finlandia* (toim. Nikulainen ym. 1947), jossa käydään läpi kuoron perustaminen, harjoituskausi, varsinainen matka ja sitä edeltävät lähtökonsertit, sekä esitellään kuoron johtohenkilöt ja matkan suojelijat. Suuri osa kirjasta on varattu kuorolaisten kirjoittamille matkamuistoille ja valokuville. Kirjasta löytyy myös kuorolaisten esittelyjä, konserttiohjelmia sekä konserttien saamia arvosteluja.² Kansallisarkisto säilyttää muun muassa Mieskuoro Finlandian varajohtajan Arvi Poijärven matkamuistoja, jotka sisältävät mm. lehtileikkeitä, nuotteja, konserttiohjelmia ja kirjeitä. Keräämästäni aineistosta riittäisi varmasti analysointimahdollisuuksia laajemmallekin tutkimukselle, mutta tähän artikkeliin olen sisällyttänyt tutkimuskysymysten kannalta oleellisia seikkoja eli etsinyt tietoa, miten kuoron matkan tarkoituksesta sekä kuoron esiintymisistä, varsinkin maailmannäyttelyssä, on kirjoitettu ja puhuttu. Esimerkiksi Mieskuoro Finlandian äänitykset ansaitsisivat tulla tutkituksi tarkemmin, sillä monet kuoron esittämistä isänmaallissävytteisistä lauluista soivat Suomen radiolähetyksissä varsinkin sota-aikana, oletettavasti kansalaisten mielentilaa kohottamassa sekä rintamalla kuolleiden läheisiä lohduttamassa.³

Tutkimusaineistoa läpi käydessäni kiinnitin huomiotani siihen, että kuoron matkamuistelmien julkaistiin vasta vuonna 1947 ilmeisestikin pian matkan jälkeen koitaneen sota-ajan vuoksi. Matkasta oli kirjan julkaisun ajankohtana kulunut siis jo kahdeksan vuotta, ja tämä on saattanut vaikuttaa joihinkin kuorolaisten muistoihin ja varsinkin siihen, minkälaisin sanoin matkasta jälkeensä kirjoitettiin. Oletan, että välissä käydyn sodan vuoksi isänmaallinen ote on joissakin kirjoituksissa painottunut jopa enemmän kuin mitä se olisi ollut välittömästi matkan jälkeen. Tosin on vaikea tietää, milloin kirjan tekstit on todellisuudessa kirjoitettu.

MAAILMANNÄYTTELYT, KULTTUURIDIPLOMATIA, MAAKUVA JA KULTTUURIPROPAGANDA

Maailmannäyttelyt ovat vuodesta 1851 lähtien toimineet kansallisten kulttuurien ikkunoina, joissa kukin maa on voinut esitellä niin teknologisia kuin kulttuurisia

² Mieskuoro Finlandian matkamuistelmien toimituskuntaan kuuluivat Pentti I. Nikulainen, Yrjö Vuorjoki, Runar Urbans, Väinö Kaukoranta, Ole Dahlberg ja Severi Saarinen. Urbansia lukuun ottamatta kaikki toimituskunnan jäsenet olivat Mieskuoro Finlandian laulajia.

³ Käsitykseni perustuu Yleisradion ohjelmatietoihin, joista käy ilmi, että esim. Heikki Klemetin säveltämiä lauluja ”Terve, Suomi maa” ja ”Oi kallis Suomenmaa” soitettiin radiolähetyksissä säännöllisesti.

saavutuksiaan. Suomalainen kuorolaulu on kaikunut maailmannäyttelyissä jo ennen vuotta 1939, ja kaikuu edelleen. Taiteilijaryhmien, tässä tapauksessa kuorojen, roolia maailmannäyttelyissä on sanallistettu monin eri termein, joihin ovat lukeutuneet varsinkin *kulttuuridiplomatia*, *maakuva* ja *propaganda*. Taiteilijat on voitu nähdä omien maittensa edustajina, joiden tehtävä on ollut valistaa ja yleensä kertoa siitä, että nämä maat ovat olemassa ja tehdä omia maitaan muulle maailmalle tutuksi (Clerc ym. 2022, 288). Näyttelyihin on lähetetty jo ennen Suomen itsenäistymistä myönteistä maakuvaa (engl. *country image* tai *nation image*) luomaan esimerkiksi ylioppilaslaulajia (Klinge 2011, 86–87). Isänmaallisen propagandan kerrotaan olleen yksi vuonna 1900 perustetun Suomen Laulun tärkeimmistä perustamissyistä, ja kuoro konsertoi ulkomailla ahkerasti varsinkin 1900-luvun alkupuolella (Huttunen ym. 1950, 5–6). Suomen kulttuurista maakuvaa on siis jo pitkään luotu varsinkin mieskuorolaulun keinoin.

Maailmannäyttelyiden merkitystä Suomen maakuvan ja kulttuurisen identiteetin muodostumisessa ovat aiemmin tutkineet Kerstin Smeds (1996) ja Elina Melgin (2014). Smedsin tutkimus rajautuu Pariisiin maailmannäyttelyyn (1900), kun taas Melginin tutkimuksen aikajänne 1937–1952 kattaa myös Mieskuoro Finlandian muotoutumisen ja esiintymisen New Yorkin maailmannäyttelyssä (1939).

Koska termejä on niin runsaasti, pyrin tässä artikkelissa korostamaan Mieskuoro Finlandian matkan kulttuuridiplomaattista merkitystä. Näen Mieskuoro Finlandian toimimisen oman tutkimusaineistoni valossa esimerkkinä kulttuuridiplomatian keinoin toteutetusta maakuvan luomisesta, johon sisältyy myös kulttuuripropaganda eli maan mainostus sen kulttuuria välineenä käyttämällä. Maakuvan käsitteellä tarkoitetaan valtioista muodostettuja, verrattain vakiintuneita käsityksiä, kun taas kulttuuridiplomatiassa pyritään tekemään maan kulttuurista tunnettua ja suosittua muissa maissa sekä mahdollistamaan vuorovaikutusta eri maiden välillä. Maakuvaa ja kulttuuridiplomatiata on kuitenkin nimitetty ja ymmärretty kansainvälisesti ja eri vuosikymmeninä monin eri tavoin, esimerkiksi Nicholas Cull (2008) on sisällyttänyt kulttuuridiplomatian osaksi *julkisuusdiplomatiata*. Kulttuuridiplomatiata on jopa pidetty yhtenä keskeisimmistä kulttuurisen kylmän sodan ilmiöistä sekä sen tutkimuksen ulottuvuuksista. Pia Koivunen ja Simo Mikkonen (2022) ovat kirjoittaneet kylmän sodan aikakauteen liittyneestä niin kutsutusta kulttuurisesta kylmästä sodasta, jossa yhteiskuntajärjestelmät kamppailivat sotilaallisten ja taloudellisten kyvykkyyksien lisäksi myös arvoista, asenteista, uskomuksista ja maailmankuvista, tavoitteena vakuuttaa muu maailma oman yhteiskuntajärjestelmän paremmuudesta ja kestävydestä. Maakuvasta sekä omaa valtiota ja järjestelmää koskevan uutisoinnin hallinnasta tuli Koivusen ja Mikkosen mukaan kylmän sodan alkuvuosikymmeninä keskeinen osa diplomatiata. Kuten Gienow-Hecht on todennut, toiset maat ovat pyrkineet tiettyinä aikoina kulttuuridiplomatian keinoin yksisuuntaisempaan mielipiteiden vaikuttamiseen, kun taas toiset vastavuoroiseen kulttuurien väliseen kohtaamiseen (Gienow-Hecht 2010, 3–11).

Ei pidä myöskään unohtaa termiä propaganda, joka on saanut monia eri väretyksiä, aikakaudesta riippuen. Suomi panosti 1930-luvun lopulla maakuvan rakentamiseen ja viestintään, jota tehtiin tuolloin ulkoasiainministeriön sanomalehtiosaston toimesta oman aikansa terminologialla eli (*kulttuuri*)*propagandalla* (Melgin 2014, 20). Myös sanaa mainontaa käytettiin propagandakäsitteen rinnalla. Tavoitteena oli erityisesti maan tunnetuksi tekeminen myönteisessä valossa, ja tässä tavoitteessa kulttuuri toimi hyvin. Ulkomaista lehdistöä varten valmistettiin tiedotusmateriaalia, kuten Suomea esitteleviä oppaita ja elokuvia. Myös Suomesta kertovia radioesitelmiä pyrittiin saamaan ulkomaisten tiedotusvälineisiin. Ulkoministeriön ensisijaisena tavoitteena oli saada mahdollisimman laajat joukot tietämään edes jotain Suomesta, ilman kohderyhmäajattelua. (Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 7.)

Suomeen oli perustettu vuonna 1937 Propagandaliitto, joka oli ensimmäinen pr-organisaatio Suomessa. Propagandaliiton toiminnassa oli mukana kirjailijoita, journalisteja sekä mainostajia, ja alun perin sen tehtävä oli markkinoida maailmalle Suomen vuoden 1940 olympialaisia (Autio 2014, 40). Propagandaliiton ensimmäinen konkreettinen ulkomaan propagandaan liittyvä toimenpide liittyi kuitenkin juuri Mieskuoro Finlandian Amerikan-matkaan. Tiedotusvälineitä lähestyttiin kirjeitse ja kehoitettiin muokkaamaan julkista mielipidettä suosiolliseksi haastattelujen ja pakinoiden avulla (Propagandaliitto ry:n asevelikirje 19.12.1938 Untamo Utriolle, Untamo Utrion arkisto, Kansallisarkisto). Melginin mukaan journalistit olivat keskeisessä roolissa maakuvan viestinnässä, koska he päättivät, mitä tietoa kuulijoille ja lukijoille kerrottiin (Melgin 2014, 13–14).

Koen Joonas Pörstin ohella kiinnostavaksi sen seikan, että Suomessa propagandasta innostuttiin oppina vasta 1930-luvulla ja että käsite säilyi käytössä vielä 1950-luvulle asti synonyymina mainonnalle ja maakuvan rakentamiselle. Kiinnostavaksi tämän tekee muun muassa se, että yritysviestinnän pioneeri Edward Bernays luopui jo 1920-luvulla kielteisillä mielikuvilla ladatusta propagandan käsitteestä ja korvasi sen käsitteellä *public relations*. Myös ensimmäiset merkittävät propagandaa käsittelevät tutkimukset syntyivät 1920-luvulla, esimerkkinä Harold Lasswellin propagandatekniikkaa maailmansodassa käsittelevä teos (Pörsti 2017, 8, 26).

Tuoreimpia kulttuuripropagandaan liittyviä tutkimuksia on Susanna Waldén-Antikaisen artikkeli, jossa hän analysoi säveltäjä Yrjö Kilpiseen kytkeytyviä kansallissosialistisen Saksan sanomalehtiartikkeleita. Näistä käy ilmi, että artikkelit Kilpisestä eivät olleet pelkästään Kilpisen ja hänen musiikkinsa esittelyä, vaan osa kansallissosialistista kulttuuripropagandaa, jolla rakennettiin myös Saksan ja Suomen välistä yhteistä kansallista identiteettiä (Waldén-Antikainen 2022, 13, 37).

Melgin (2014, 220) on pohtinut omassa tutkimuksessaan kulttuuridiplomatian ja maapropagandan rajaviivoja käyttämällä käsitehistoriallista metodia ja tullut johdopäätökseen, että molempia käsitteitä on käytetty maakuvan viestinnässä. Hän on tarkastellut väitöskirjassaan kulttuuripropagandaa ja kulttuurista vuorovaikutusta keskittymällä valtioon liittyviin organisaatioihin, yksityisiin yhdistyksiin ja muihin

toimijoihin, joilla oli valtioon liittyvä yhteys, kuten rahoitus. Näen rahoituksen tarkastelemisen oleellisena tämänkin artikkelin puitteissa, koska Mieskuoro Finlandian matkan rahoittamiseen osallistui myös Suomen valtio. Samoin jatkan Melginin (2014, 27) tutkimuksessaan esiin nostamaa pohdintaa, millaisena Suomi halusi tulla nähdyksi kulttuurinsa kautta.

Voin allekirjoittaa maailmannäyttelyiden roolin maakuvan luomistyössä sekä näyttelyissä esiintyvien taiteilijoiden kulttuuridiplomaattisen työn merkityksen myös omalta osaltani, koska olen saanut kuorolaulajana osallistua kahteen eri maailmannäyttelyyn. Vuonna 2000 lauloin Kamarikuoro Kampin Laulun riveissä Hannoverissa ja vuonna 2010 helsinkiläisen naiskuoro Philomelan jäsenenä Shanghaissa. Nämä molemmat maailmannäyttelyt antoivat suomalaiskuoroille mahdollisuuden esitellä oman maan kuorokirjallisuutta kansainväliselle yleisölle. Kokemukseni mukaan kulttuuri on edelleenkin keskeisessä asemassa maailmannäyttelyiden paviljongeissa, kun kukin maa haluaa esitellä saavutuksiaan mahdollisimman myönteisessä sekä erityislaatuudessa valossa. Jos esimerkiksi teollisuuden tuotteet saattavatkin muistuttaa eri puolilla maailmaan toisiaan, eri maiden musiikki sekä taiteilijat voivat kertoa niiden ominaispiirteistä jotain aivan eri tasolla. Jessica C. E. Gienow-Hecht (2009) onkin todennut, että musiikin herättämien tunteiden sekä artistien henkilökohtaisten kontaktien avulla on luotu jopa monia perinteisiä poliittisia keinoja kestävämpiä suhteita eri maiden välillä. Hän on nähnyt musikit kulttuuriagenteina, jotka toimivat kansainvälisessä ja diplomaattisessa kontekstissa (Gienow-Hecht 2009, 5, 217).

NUOREN VALTION TALOUDELLISEN JA YHTEISKUNNALLISEN ILMAPIIRIN NOUSU 1930-LUVUN LOPULLA

Suomen taloudellinen kasvu oli 1930-luvun lopulla voimakasta (Virrankoski 2012, 347, 350). Maan poliittista elämää sävytti myös demokratian kehittyminen poliittisten ristiriitojen keskellä. Suomesta ei tullut Espanjan, Italian ja Saksan tavoin diktatuuria, vaikka radikaalit liikkeet, kuten Sinimustat, AKS ja IKL, saivat myös kannatusta. Arvet eivät kuitenkaan vuoden 1918 sodasta olleet vielä kaikilta osilta parantuneet ja vasemmisto haki keinoja selviytyä sodan jälkeen vallinneesta hajaannuksen tilasta. Kuoromusiikissakin oli eri tavoin asemoituvia keskusjärjestöjä. Suomen Työväen Musiikkiliitto oli perustettu Tampereella vuonna 1920, ja liitto oli järjestänyt omia musiikkijuhliaan, kun taas Suomen Kuoroliitto (nykyinen Sulasol) oli perustettu vuonna 1922 ja FSSMF (Finlands svenska sång- och musikförbund) vuonna 1929 suomenruotsalaisten kuorolaisten ja orkesterisoittajien harrastajamusiikkiliitoksi. Myös kieliriita sävytti 1930-lukua. Esimerkiksi kiistely Helsingin yliopiston opetuskielystä ratkesi vasta, kun vuonna 1937 säädettiin laki, jonka mukaan yliopiston kieli on enimmäkseen suomi, mutta viidentoista professuurin haltijat luovuttivat ruotsiksi (Virtanen 2002, 140).

Oliko Mieskuoro Finlandian perustaminen suomenkielisistä ja ruotsinkielisistä laulajista esimerkki laulajien keskuudessa kenties vallinneesta konsensushengestä, tarpeesta luoda kansallista yksimielisyyttä? Oletan, että se on ollut hyvin mahdollista. Yhden viitteen tästä voi löytää kuoron matkamuihistelmista, jossa kerrotaan Heikki Klemetin kuoron johtajana olleen ”mies, joka kohoaisi korkealle yläpuolelle kaikkien tavallisten kuoronjohtajien ja jonka persoona yhdistäisi tulevan Amerikan-kuoron laulajat säätyyn, arvoon tai äidinkieleen katsomatta” (Nikulainen ym. 1947, 17). Yhteiskunnallisen sovinnon lämpimiin kannattajiin lukeutui myös vuonna 1937 presidentiksi valittu Kyösti Kallio, joka toimi Mieskuoro Finlandian matkan suojelijana. Pentti Virrankoski on myös todennut nationalismin toimineen nuoremman polven ratkaisuna vuoden 1918 sodasta toipumiseen: ”Vahvan valtion ja itsetietoisien kansallistunteen avulla piti eheyttämän sisällissodan runtelema maa” (Virrankoski 2012, 346, 361).

Taloudellisesti sekä yhteiskunnallisesti parantunut tilanne mahdollisti kuorolaisten unelmoinnin pitkästä ulkomaanmatkasta sekä sen lopullisen toteuttamisen. Mieskuoro Finlandian matkan valmistelut sekä itse matka osuivat kuitenkin maailmanpoliittisesti hyvin tulenarkaankin sekä huolestuttavaan tilanteeseen. Saksa oli saanut Münchenissä 1938 tehdyn sopimuksen mukaan miehittää sudeetti-alueet eli saksankielisen väestön asuttamat alueet, jotka Itävalta oli menettänyt Tšekkoslovakialle 1. maailmansodan rauhanteossa, ja maaliskuussa 1939 se miehitti loputkin Tšekkoslovakiasta alusmaakseen. Neuvostoliitto puolestaan teki Suomelle vaatimuksia rajoista ja tukikohdista vedoten Saksan uhkaan 1930-luvun puolivälistä lähtien. Kun Saksa teki huhtikuun lopussa 1939 hyökkäämättömyyssopimusehdotuksen Pohjoismaille, Suomen asenne oli myönteinen, mutta Norja ja Ruotsi kieltäytyivät. Suomi ilmoitti toukokuussa 1939, että se ei kokenut Saksaa uhaksi. (Lähteenkorva 2003, 192.)

MIESKUORO FINLANDIAN TOIMINTA ENNEN MATKAA

Ajatus Amerikkaan suuntautuvasta kuoromatkasta oli kytynyt Suomessa jo aiemmin esimerkiksi Suomen Laulun jäsenten keskuudessa, mutta haaveet matkasta olivat kariutuneet muun muassa rahan puutteeseen. Keväällä 1936 jotkin Laulu-Miesten sekä Muntra Musikanterin laulajista kehittivät ideaa kahden kuoron yhteisestä matkasta, mutta asia raukesi tuolloin varsinkin johtajakysymykseen. Mieskuoro Finlandian matkamuihistelmista saa käsityksen, että varsinkaan Laulu-Miehet ei pitänyt Muntra Musikanterin aluksi esittämästä kahden johtajan mallista, jossa molemmista kuoroista valittaisiin tehtävään yksi johtaja. Miksi Laulu-Miehet ei innostunut ajatuksesta? Siitä historiikissa ei ole mainintaa. Ehkä taustalla kyti vielä myös kieliriita, jota Poijärvi ei enää matkahanketta vuonna 1947 muistellesaan halunnut korostaa (Nikulainen ym. 1947, 17). Kesällä 1936 kuorolaiset päätyi-

vät ajatukseen siitä, että matkakuorosta tehtäisiin itsenäinen korporaationsa ja sen johtajaksi kutsuttiin tuon ajan tunnetuin ja arvostetuin suomalainen kuoronjohtaja Heikki Klemetti. Aikakin oli hankkeelle otollinen. Suomella oli Yhdysvalloissa hyvä maine maana, ”joka maksaa velkansa” (Paasivirta 1962, 81–82). Suomi oli ainoa maa, joka oli myös 1930-luvun alun laman aikana jatkanut vanhojen lainojensa maksua Yhdysvalloille. Tuleva New Yorkin maailmannäyttely toimi myös hyvänä houkuttimena matkan suunnittelulle.⁴

Merkille pantavaa on, että Ylioppilaskunnan Laulajat, johtajanaan Martti Turunen, ehti Pohjois-Amerikkaan ensin. Kuoro oli matkallaan joulukuusta 1937 helmikuuhun 1938. Kuten Mieskuoro Finlandiankin matkalla, Jean Sibelius toimi suojelijana ja toimittaja Yrjö Sjöblom järjestäjänä. Mieskuoro Finlandian tapaan myös Ylioppilaskunnan Laulajat vieraili matkallaan amerikansuomalaisten asuttamilla alueilla, ja se pyysi matkalleen mukaan professori K. T. Jutilan Suomen valtion virallisena edustajana (Ruusu vuori 1939, 7–15). Mieskuoro Finlandia valmisti omaa Amerikan-matkaansa siis osittain päällekkäin Ylioppilaskunnan Laulajien kanssa ja aloitti kirjeenvaihdon Amerikkaan kesällä 1936. Helmikuussa 1937 Mieskuoro Finlandian toimikunta lähetti kutsun saapua laulukokeisiin ”kaikille Laulu-Miesten, Muntra Musikanterin, Kalevan Laulajain ja S.S.:n (Svenska Sångare) jäsenille sekä useille muillekin ensiluokkaisiksi tunnetuille laulajille”. Koelaulut järjestettiin toukokuun lopussa ja lokakuun alussa. Myöhemminkin järjestettiin vielä pari täydentävää koelaulutilaisuutta Klemetin toivomuksesta. Kuoron laulajavalinnat oli tehty syksyyn 1938 mennessä. Kutsuja ei lähetetty esimerkiksi Ylioppilaskunnan Laulajille. Syynä tähän oletan olleen, että kyseinen matkahanke oli syntynyt nimenomaan edellä mainittujen kuorojen laulajien, opiskelijakuorolaisia vanhempien laulajien keskuudessa. Monilla kuoroon kutsutuista oli tosin aiempaa kokemusta Ylioppilaskunnan Laulajienkin rivissä laulamista. (Nikulainen ym. 1947, 18, 136–142.)

Koelaulujen perusteella kuorosta muotoutui 70-henkinen mieskuoro, jonka laulajien keski-ikä oli 37 vuotta. Kuoron laulajat olivat eri puolelta Suomea, kukin omien kuorojensa parhaimmistoa. Pääosa laulajista oli Helsingistä, mutta heitä tuli myös Viipurista, Turusta, Tampereelta, Vaasasta, Loviisasta ja Torniossa. Osaamistasosta kertoi muun muassa se, että jokainen laulajista oli toiminut myös solistisissa tehtävissä, ja se, että joukossa oli suuri määrä kuoronjohtajia. Laulajien joukossa oli ooppera- ja konserttilaulajia, laulunopettajia ja kanttoreita, kunnan ja valtion virkamiehiä, insinöörejä, pedagogeja, lääkäreitä ja yritysten johtajia. Varsinaisia työväenammattajeja en matkamuiistelmissa löytävässä laulajien listassa näe, mutta tämän saattaa selittää esimerkiksi se, ettei kutsua työväen edustajille edes lähetetty. Kuoroon oli haettu laulajia nimenomaan tunnettujen mieskuorojen keskuudesta ja usealla

⁴ Mm. L. Arvi P. Poijärvi oli mukana Mieskuoro Finlandian perustamisessa, ja hänen muistelmiaan on tallella myös puhutussa muodossa (8.9.1964 lähetetty radio-ohjelma ”Finlandia-kuoron Amerikan matka 25 vuotta sitten”, Yleisradion arkisto).

laulajista oli kokemusta myös sekakuoroissa laulamista sekä niiden johtamisesta. (Nikulainen ym. 1947, 5, 18, 136–142.)

Mieskuoro Finlandia kokoontui ensimmäistä kertaa kokoukseen sekä harjoituksiin 1.11.1937 Vanhan Ylioppilastalon musiikkisaliin. Lehdissä matkasuunnitelmista sekä kuoron perustamisesta tiedotettiin havaintojeni mukaan ensimmäistä kertaa 24.11.1937. Kuoron viralliseksi nimeksi tuli ensimmäisen kokoontumisen jälkeen Mieskuoro Finlandia, englanniksi *Finlandia Male Chorus* (mm. *Helsingin Sanomat* ja *Uusi Suomi* 24.11.1937). Kuoro harjoitteli säännöllisesti, pääkaupunkiseutulaiset laulajat viikoittain, ulkopaikkakuntalaisten liittyessä harjoituksiin kerran kuukaudessa viikonloppuisin. Ennen Amerikan matkaa harjoitustahti vielä tiivistyi, kuten esimerkiksi Carl-Erik Creutz muisteli radio-ohjelmassa 8.9.1964.

Vanhin radioarkistosta löytämäni kuoron toimintaan liittyvä tallenne on 23.5.1938 äänitetty professori, kapellimestari Georg Schnéevoigtin haastattelu, jossa hän esittää kehuva mielipiteensä kuorosta ja sen johtajasta:

Olen aivan varma siitä, että tämä Finlandia-kuoro kohoaa ylivoimaisesti kaikkein mahdollisten kilpailijainsa yläpuolelle. New Yorkin maailmannäyttelyyn menee Euroopasta monia kuoroja, ja ne kaikki lähetetään sinne hakemaan maalleen kunnia ja mainetta.

Edellä olevasta käy ilmi tarve hakea tukea matkahankkeelle ylistävien lausuntojen voimin ja että New Yorkin maailmannäyttelyyn oli lähdössä muitakin kuoroja. On kuitenkin ollut jokseenkin mahdotonta saada tietoa siitä, mitä muita kuoroja maailmannäyttelyssä lopulta esiintyi ja miten ne vertautuivat Mieskuoro Finlandian tasoon. Schnéevoigtin kommentista voi kuitenkin todentaa maailmannäyttelyiden merkityksen ja varsinkin pienen kansakunnan tarpeen erottautua myönteisessä valossa muiden joukosta, tässä tapauksessa kuoron taitojen turvin. Miksi kommentointi ajoittui juuri toukokuulle 1938? Arvelen sen johtuneen siitä, että Mieskuoro Finlandia oli saman kevään aikana perustanut oman tiedotusosastonsa, jonka tehtävänä oli kuoron tulevasta matkasta tiedottaminen pääasiassa lehdistön ja radio-ohjelmien välityksellä (Nikulainen ym. 1947, 125).

Kuoron laulun korkeasta tasosta saa hyvän käsityksen ainakin radio-ohjelmasta, joka on säilynyt Mieskuoro Finlandian harjoituksista Heikki Klemetin johdolla 15.9.1938. Harjoitusäänitteestä tehty 19 minuutin pituinen restauroitu versio antaa oivan esimerkin varsinkin kuoron vahvasta soinnista ja Klemetin työskentelystä kuoron kanssa Sibeliuksen säveltämän ”Terve kuu” -laulun parissa. Kuorossa on oopperakuoron kaltaista iskevyyttä, mutta samalla kamarikuoron kaltaista tarkkuutta. Kuoron laulussa on kuultavissa laaja dynaaminen skaala, ja varsinkin fortekohdat kuulostavat todella energisiltä. Kuoro laulaa dynaamisesti niin taidokkaasti, että tuon ajan mikrofonit eivät aivan pysty kuoron osaamistasoa kokonaisvaltaisesti toistamaan. Klemetti vaatii kuorolta varsinkin tarkkaa tekstin käyttöä, dynamiikkaa, laulun yhdenaikaisuutta sekä sävelpuhtautta. Hän jaksaa hioa teosta

loputtoman tuntuisesti, usein keskeyttäen, kuin äkseeraten, kuitenkin huumoria unohtamatta.

Kuoron tulevaa matkaa ja ohjelmiston harjoittelua käsiteltiin myös radion ruotsinkielisissä ohjelmissa. Kaj Klingen 21.9.1938 toimittamassa ohjelmassa haastateltiin muun muassa Bengt Carlsonia, joka kertoi kuoron ohjelmistosta. Kuoron taloudesta vastaava (finansminister) Magnus Malmberg korosti kuoron edustavan koko Suomea. Klemetin kriittisestä, mutta hauskaa tavasta harjoittaa kuoroa annettiin esimerkiksi näyte Törnuddin kappaleessa ”Fridolin dansar”, jota Klemetti harjoitti ruotsiksi, tosin hän vaihtoi välillä harjoituskielen suomeksi. Klemetin harjoitustyyli pysyi hauskana ja sutkauttelevana myös ruotsin kielellä ja harjoituksista välittyy nykypäivänkin kuulijalle valtava energia.

Tärkeä etappi matkalle valmistauduttaessa oli ensimmäinen julkinen konsertti 19.11.1938 Helsingin yliopiston juhlasalissa. Kuoro sai konsertistaan ylistävän innostuneita arvosteluja, joissa korostettiin kuoron sekä sen esittämän ohjelmiston tärkeää tulevaa edustustehtävää (mm. *Helsingin Sanomat* 20.11.38). Ensikonsertti saavutti niin suuren suosion, että se loppuunmyytiin. Uusintakonsertti järjestettiin samassa paikassa 4.12.1938. Myös valtionjohto näki matkahankkeen merkityksellisenä, koska kuoro kutsuttiin esiintymään tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla 6.12.1938.

Merkittävä muisto Mieskuoro Finlandian toiminnasta on 1.1.1939 tallennettu radiolähetys, joka jäi historialliseksi erityisesti siitä syystä, että Jean Sibelius johti lähetyksessä elämänsä viimeistä kertaa ja yli 20 vuoden tauon jälkeen omaa teostaan (*Andante festivo*). Mieskuoro Finlandian laulamana kuultiin Paciuksen ”Suomen laulu”, Sibeliuksen ”Metsämiehen laulu” ja Klemetin ”Oi kallis Suomenmaa”. Esitetyiksi valitut teokset edustivat suomalaisen mieskuorokirjallisuuden suosituimpia lauluja, isänmaallisuutta sekä Suomen luontoa. Lähetyksen välitti 243 Yhdysvaltojen ja 42 Kanadan radioasemaa. Lisäksi se levitettiin Yhdysvalloista lyhytaaltoteitse Etelä-Amerikkaan, Afrikkaan ja Australiaan. Suomi oli saanut aivan erityisen kunnian aloittaa uudenvuodenpäivän iltana esitysten sarjan, jonka maailmannäyttelyn järjestäjät ja kolme Yhdysvaltojen suurinta radioyhtiötä olivat yhdessä tilanneet. Suomalaisessa lehdistössä kuvailtiin, ehkäpä ajankohtaansa nähden ihan odotetusti, lähetyksen Amerikassa saamaa ihastunutta vastaanottoa. Lehtijutuissa huomioitiin myös lähetyksessä kuultua ulkoministeri Eljas Erkon puhe, jossa korostettiin Suomen ja Yhdysvaltojen välistä ystävyyttä sekä rauhan edistämisen tärkeyttä rauhatto-massa maailmassa (mm. *Helsingin Sanomat* 3.1.1939).

Mieskuoro Finlandian esiintymisistä yleisömäärältään suurimmaksi muodostui Suomessa toimivan amerikkalaisen Ford-yhtiön Messuhallissa 2.3.1939 kuoron hyväksi järjestämä konsertti, kuulijoina noin 4500 henkeä. Jäähyväiskonsertit kuoro piti yliopiston juhlasalissa 11.3.1939 ja 23.3.1939. Kuoro esiintyi vielä muun muassa 2.4.1939 Helsingin yliopistossa Kuusinen Oy:n tilaamassa konsertissa ja 3.4.1939 Kansallisteatterissa Metsäviikon avajaisissa. Näillä kaikilla esiintymisillä kartutettiin

matkakassaa poliittisesti painostavassa tilanteessa. Maaliskuussa 1939 Neuvostoliitto teki yrityksiä saada turvallisuustakuut Suomen kanssa ehdottamalla Suomenlahden saarten vuokraamista Neuvostoliitolle tai vaihtamista Itä-Karjalasta saatavaan aluekorvaukseen. Neuvottelut päättyivät tuloksettomina, juuri kaksi päivää ennen Mieskuoro Finlandian lähtöä kalliille matkalleen.

MATKAN RAHOITUS

Kuten edellä on jo mainittu, Mieskuoro Finlandian matkabudjetti oli kokonaisuudessaan hieman yli 2 300 000 markkaan, mikä on nykyrahassa mitattuna noin 850 000 euroa (Suomen Pankin laskuri). Alun perin kuoro oli arvioinut budjetiksi 2 200 000 markkaa, joten alkuperäinen arvio piti melko hyvin paikkansa. Sen sijaan valtion apu jäi arvioitua pienemmäksi, kuoro kun oli suunnitellut saavansa valtiolta 800 000 markkaa, mutta tuki supistuikin 300 000 markkaan. Tarvittava rahamäärä saatiin kuitenkin kasaan muiden lahjoitusten turvin. Loppujen lopuksi kannatustilin tuotoksi tuli noin 1 800 000 markkaa, ja loput kuoron tilille kertyneistä rahoista oli konserttituloja (Nikulainen ym. 1947, 125–126).

Suomen valtion Mieskuoro Finlandialle lopulta myöntämä 300 000 markan apuraha (valtion vuoden 1938 budjetti oli n. 5,4 miljardia markkaa) hyväksyttiin eduskuntakäsittelyssä valtion talousarvion menojen lisäyksenä. Kuoro sai siis jännittää valtion lopullista päätöstä. Marraskuun alkupuolella 1938, juuri ennen kuoron ensimmäistä julkista konserttia 19.11.1938, oli monissa lehdissä julkistettu uutinen, jonka mukaan valtiovarainvaliokunta ehdottaa Mieskuoro Finlandian ”konsertti- ja kulttuuripropagandamatkan” valtionavustuksen hylättäväksi. Kuitenkin julkistettiin ”kokoomuspuolueeseen kuuluvien edustajien vastalauseessa” ehdotetun, että apuraha myönnettäisiin (mm. *Aamulehti* ja *Helsingin Sanomat* 18.11.1938). Lopullinen keskustelu sekä päätös avustuksesta tehtiin eduskunnan täysistunnossa 24.11.1938. Eduskunnan täysistunnon pöytäkirjasta ei käy ilmi puolueiden voimasuhteita lopullisessa äänestyksessä. Voi kuitenkin todeta, että Mieskuoro Finlandian Pohjois-Amerikan matkan arvo Suomen sekä sen kulttuurin mainostajana sekä hyvän maakuvan luomisessa tunnustettiin myös korkeilla valtionhallinnon tasoilla. Tämä käy ilmi myös 300 000 markan avustuksen myöntämistä ehdottaneen maalaisliiton edustajan Antti Kukkosen perusteluista, joissa hän vetosi matkan suureen kulttuurimainosarvoon. Keskustelu avustuksen myöntämisestä oli otsikoitu näyttävästi monessa lehdessä, puoluekannasta riippumatta (mm. *Forssan Lehti* ja *Helsingin Sanomat* 25.11.1938). Voi myös spekuloida, että yhtenä syynä myönteiseen avustuspäätökseen toimi Mieskuoro Finlandian konsertti eduskunnalle 22.11.1938 juuri ennen valtionavustuksen ratkaisua.

Lisärahoitusta kuoro haki hankkeelleen muun muassa henkilökohtaisten ja yritysten avustusten avulla, konserttien lipputuloilla sekä järjestämällä arpajaiset, jota mainostettiin monissa lehdissä (Kuva 2).

Kuin taikasauva
loihii "Kaisman" tahtipaikko äänet
kuorosta, joka lähtee Amerikkaan
niittämään maallemme mainetta,

Kuin taikasana
saattaa tämä ainoa sana: **FINLANDIA-ARPA** loihia Teille **RIKKAUKSIA!**

Mikä emme auttaisi miehämme matkalle, semminkin kun tuohon "matka-apuumme" Finlandia-arvan lunastamiseen liittyvät suuret omakantaiset voiton mahdollisuudet

300,000.-
100,000.-
300,000.-
100,000.-
100,000.-
300,000.-

Mitäkö ovat ylläolevat numerot? Väilyksiä niistä rahastumisista, jotka ovat Teidänkin saantimahdollisuuksienne rajoissa. Ostakaa Finlandia-arpa jo tänään! Kaapatkaa jokin nolota summista itäellenne!

Voitot suurimmista 3,000 mk:n voittokierroksista ovat palkinto-obligatioita, pankki- ja osakkeita, jotka voitetaan itse ansaita ja taikka samalla arpa niiden rahaksi muuttamiseksi. 1,000 mk:n voittopalkinto-obligatioita. Muut voittot ovat rahakortteja.

Arpa myyväis pankit, kirja- ja paperikaupat, useimmat osuusliikkeet y.m. Ellette saa näitä arpoja postikahannuksenne, postittakaa ohjeen mukaisesti!

Arvonta helmik. 4 p.
Pienin voitto 100.-
Arpa 50 mk.

FINLANDIA-ARPAJAISET.
Helsinki, Aleksanterinkatu 19.

Lähetäkää minulle kpl. Finlandia-arpoja.

Mukana maksuksi mk. ja postilaskuiksi 4 mk., sekä voittolaskelman varten 2 mk. (Kirjeluoreen sana: *Kupunki!*)

Nimi

Osoite
(Silvästi) Uusi Suomi 16/12.

FINLANDIA ARPAJAISET

Suomi-propagandan hyväksi!

Kuva 2. Arpajaismainoksesta käy hyvin ilmi, että matkaan haettiin rahoitusta maan mainetta korostaen. (Uusi Suomi 16.12.1938.)

Kuoro haki matkaansa apurahaa myös monilta suomalaisilta kaupungeilta matkalla jaettavaa mainoslehtistä varten. Kyseistä lehteä jaettiin matkalla konserttiyleisöille, ja siinä esiteltiin Suomen luontoa, kulttuuria ja nähtävyyksiä (mm. *Uusimaa* 20.10.1938). Suurimman avustuksen eli 50000 markkaa Suomen kunnista myönsi Helsinki, ehkäpä ihan odotetusti. Päätöksessä korostui matkalla jaettavan, Suomen sivistyselämää ja matkailuuloja kuvaavan lehden mainosarvo (mm. *Ajan Suunta* ja *Uusi Suomi* 5.1.1939).

Konserteista Ford-yhtiön Messuhallissa 2.3.1939 järjestämä oli taloudellisesti tuottoisin, ja rahaa kertyi kuorolle tilaisuudesta 74 672 markkaa. Ford-konsertti myös radioitiin (Mm. *Radiokuuntelija* nro 9 1939, 13). Miksi Ford rahoitti Mieskuoro Finlandian toimintaa näinkin tuntuvasti? Yhdeksi mahdolliseksi syyksi löysin, että kuoron riveissä lauloi ja sen hallituksessa toimi Fordilla työskennellyt Yrjö Saramo. Hän työskenteli Fordilla jakelupäällikkönä sotaan saakka. Merkille pantavaa on, että Ford-yhtiö toimi myös Ylioppilaskunnan Laulajien Amerikan-matkan sponsorina, ja kuoro pääsi Mieskuoro Finlandian tavoin matkallaan tutustumaan Fordin teollisuuslaitoksiin (Ruusuvuori 1939, 28–29). Todennäköisin syy on ollut automerkin mainonta potentiaalisille suomalaiskuluttajille, mikä todetaan myös kuoron matkamuiistelmissa. Potentiaaliin kuluttajiin lukeutuivat oletettavasti tämän lisäksi koulutetut ja eliittiin lukeutuvat kuorolaiset. Ford-konsertin ohjelmisto sisälsi niin suomen- kuin ruotsinkielisiä lauluja, ja juhlan tuntua lisäsivät Fordin toimitusjohtajan Magnus Rydmanin tervehdyspuhe sekä tavaratalo Stockmannin lahjoittaman Suomen lipun luovutus. Kaiken kaikkiaan konsertointi kerrytti kuoron matkakassaan noin 565 000 markkaa (Nikulainen ym. 1947, 25, 126).

Maaliskuussa 1939 uutisoitiin, että Mieskuoro Finlandia oli saanut sisäasianministeriöltä luvan ”yleisen rahankeräyksen toimeenpanemiseen koko maassa numeroituilla listoilla kuluvan maalis- ja seuraavan huhtikuun kuluessa” (mm. *Aamulehti* 5.3.1939). Rahankeräyksen toimeenpaneminen vain joitakin viikkoja ennen kuoron matkaa sekä jotkin lehtikirjoitukset kuoron taloudellisista vaikeuksista viittaavat siihen, että matkarahasto ei ollut vielä kuukautta ennen matkalle lähtöä kertynyt kuoron toivomalla tavalla (mm. *Ylioppilasehti* 18.3.1939, *Turun Sanomat* 2.4.1939). Loppujen lopuksi yhtään kuorolaista ei tarvinnut ”jättää rannalle” ja matkarahastoa kerryttivät vielä Pohjois-Amerikassa järjestetyt konsertitkin (Saarinen 1947, 126; Kuva 3).

Kuoron matkaa rahoittivat myös monet yksityiset henkilöt, joista presidentti Kyösti Kallio oli yksi näkyvimmistä. Kun kuoro ennen matkalle lähtöään kävi tervehdyskäynnillä presidentti Kyösti Kallion luona presidentinlinnassa, konserttimatkan suojelija korosti puheessaan matkan isänmaallista tehtävää: ”Te ponnistatte voimanne osoittaaksenne edustavanne maata ja kansaa, joka tahtoo ja kykenee myös antamaan osansa taiteista herkimmän tulkintaan” (Nikulainen ym. 1947, 10).



Mieskuoro Finlandia

lähtee Amerikan-matkalleen tasan viikon kuluttua, tk. 8. pnä. Välttämättömästä matkakassasta puuttuu vielä n. 100,000:—, jonka kuoro toivoo saavansa ensi viikolla kokoon, ettei ketään tarvit-

se „jättää rannalle”. — Niille, jotka tahoisivat vielä edes pienessä määrin osoittaa myötämielisyyttä kuoron matkaa kohtaan, mainitsemme, että Mieskuoro Finlandian osoite on Cygnaeuksenk. 16 ja puh. 91 423.

Kuva 3. Rahallisista vaikeuksista oivallisena esimerkkinä käy pilakuva, jossa osa kuorolaisista pelkää jäävänsä rannalle, Heikki Klemetin raapiessa päätään laivalla Yhdysvaltojen lippua kantaen. Suomen lippu liehuu laivan perässä ja se on näkyvästi myös kuorolaisten matkalaukujen kyljessä. (*Kauppalehti* 1.4.1939.)

MIESKUORO FINLANDIAN MATKA SEKÄ ESIINTYMINEN NEW YORKIN MAAILMANNÄYTTELYSSÄ

Mieskuoro Finlandia lähti suurelle matkalleen Helsingin Eteläsatamasta Aallotar-laivalla 8.4.1939. Matkallaan New Yorkiin kuoro konsertoi Lontoon Wigmore Hallissa ja teki äänityksiä äänilevyille sekä radioon. Lontoosta kuoro matkusti junalla Southamptoniin, josta se lähti merimatkalle Atlantin yli RMS Queen Maryllä. Kuoron ensiesiintyminen New Yorkissa tapahtui Carnegie Hallissa 21.4.1939 ylistävin arvosteluin (mm. *The New York Sun* 22.4.1939). Ennen esiintymistään New Yorkin maailmannäyttelyn Suomen osaston avajaisissa kuoro teki konserttikiertueen Yhdysvalloissa ja Kanadassa, varsinkin amerikansuomalaisten siirtolaisten alueilla. Kiertueen konserttipaikkakuntia olivat Boston, Montreal, Toronto, Detroit, Cleveland, Chicago, Pittsburgh, Washington, Worcester ja Chester. (L. A. Arvi Poijärven arkisto, Kansallisarkisto.)



Suomi tunneluksi

4. Mieskuoro Finlandian laulajajäsenillä täynnä ensimmäisen luokan. Kuuluneen Pohjaksi ja maast. Pohjakatu ojentava rva Kalliole kulkija. Takana mm. ulkoministeri Irtikka ja kaupunkijohtaja Tuleheimo.

7. Onnelliset laulajat kulkineen Aallottaren kannella.

8. »Aallotari» irtautuu runnasta mukojen yleistököiden saattamassa.

9. Kuoron johtaja, professori Heikki Klemetti joutaa portilla lähdessä Tukholman kautta.

10. »Aallottaren» kapteeni Ossi Hjelst komennuksella.

Kuva 4. Mieskuoro Finlandian matkalle lähdön juhlava tunnelma pääsi esille myös lehdistössä. Valokuvista käy hyvin ilmi, että kuoroa saattamassa oli suuri yleisömäärä. (Suomen Kuvalehti 15.4.1939.)

Matkan tähtihetki koitti 4.5.1939, kun kuoro lauloi New Yorkin maailmannäyttelyssä Suomen paviljongin avajaisissa. Suomalainen lehdistö kutsui tilaisuutta erittäin onnistuneeksi (mm. *Aamulehti* 5.5.1939). Paikalle saapui myös lukuisia kutsuvieraita.⁵ Mieskuoro Finlandia lauloi paviljongin korokkeelta useita lauluja ”jotka edustava yleisö otti vastaan voimakkain suosionosoituksin”. Kuoron kerrottiin olleen ”suorastaan huippukunnossa” (*Uusi Suomi* 5.5.1939). Radioidussa tilaisuudessa kuultiin Heikki Klemetin johtamana seuraavat laulut:

Suomen ja Yhdysvaltojen kansallislaulut
Jean Sibelius: ”Venematka”
Armas Järnefelt: ”Sirkka”
Heikki Klemetti: ”Oi kallis Suomenmaa”
Fredrik Pacius (sov.): ”Porilaisten marssi”

Mieskuoro Finlandian esitysten ohella tilaisuudessa puhui muun muassa professori Jutila, jonka kerrottiin todenneen Suomen näyttelyn sekä siinä esillä olevien tuotteiden ”edustavan saavutuksia, jotka ovat tehneet Suomen maaksi, joka on vapaiden miesten arvoinen” (mm. *Helsingin Sanomat* 5.5.1939). Suomen paviljongin avajaispuheista sekä lehdistön kommentoinnista välittyy vahvasti Suomen valtion tarve mainostaa olemassaoloaan vapaana ja puolueettomana, ihanteidensa puolesta Yhdysvaltojen kaltaisena maana ja luotettavana maana, jossa myös kulttuurielämän saavutukset ovat korkealla tasolla. Tässä tapauksessa kuorolaiset edustivat korkeaa kulttuurillista osaamista sekä kansaa, joka maksaa velkansa ja jolle tarvittaessa voi antaa lisää taloudellista ja poliittista tukea. Kaikista avajaistilaisuuden amerikkalaisista puheista kerrottiin käyneen ilmi lämmin ja sydämellinen sympatia Suomea kohtaan (*Uusi Suomi* 6.5.1939). Jean Sibelius lähetti tilaisuuteen sähkösanoman, jossa hän toivotti Suomen paviljongille ”onnistumista ja tietoisuuden laajentumista Suomen kulttuurista ja musiikista” (mm. *Pohjois-Savo* 6.5.1939).⁶

Mieskuoro Finlandia konsertoi New Yorkin maailmannäyttelyssä toistamiseen parin päivän kuluttua 6.5.1939, tuolloin kuoron omalla konsertilla näyttelyn suuressa konserttisalissa. Konsertissa kuultiin Järnefeltin ”Sirkkaa” sekä kansallislauluja

⁵ Suomen näyttelypaviljongin avajaisten kutsuvierasjoukossa oli Mieskuoro Finlandian ohella mm. maailmannäyttelyn pääkomissaari Whalen, Yhdysvaltain näyttelyosaston pääkomissaari Edward J. Flynn, New Yorkin valtion kuvernööri Lehman, New Yorkin pormestari LaGuardia, Pohjoismaiden ja Viron lähettiläät ja pääkonsulit, Suomen kunniakonsulit, eri maiden näyttelyosastojen pääkomissaarit, New Yorkin kaupungin viranomaisia, Yhdysvaltojen armeijan, liike- ja sivistyselämän edustajia sekä Amerikassa vieraileva suomalainen kauppa- ja valtuuskunta. (mm. *Uusi Suomi* 6.5.1939.)

⁶ Esiintyminen New Yorkin maailmannäyttelyn Suomen-osaston avajaisissa on säilynyt tallenteena Yleisradion arkistossa. Kuoron esittämien laulujen välissä on lyhyitä, lähinnä teostietoja esitteleviä englanninkielisiä kuulutuksia, koska alkuperäisen tallenteen on Yleisradiolle toimittanut National Broadcasting Company, New York.

lukuun ottamatta samat laulut kuin Suomen paviljongin avajaisissakin, lisäksi mm. kuoron muuhunkin matkaohjelmistoon lukeutuvia lauluja (L. Arvi P. Poijärven arkisto, Kansallisarkisto):

Bengt Carlson: ”Serenad”

Emil Genetz: ”Voi jos ilta joutuisi”

Robert Kajanus (sov.): ”Taivas on sininen”

Toivo Kuula: ”Nuijamiesten marssi”

Leevi Madetoja: ”Hämärän ääniä”

Selim Palmgren: ”Paimenen ilo”; ”Tuutulaulu”

Jean Sibelius: ”Sydämeni laulu”

Aksel Törnudd: ”Fridolin dansar”; ”Kirkonkäynti”; ”Kitkat katkat”

Suomalaisten sävellysten runsas osuus Mieskuoro Finlandian matkallaan esittämässä ohjelmistossa vaikuttaa olleen itsestäänselvyys. Kuoron historiikissa korostetaan Jean Sibeliuksen teosten osuutta kuoron matkaohjelmistossa siten, että niiden kerrotaan muodostaneen ohjelmiston ”edustavimman osan” (Nikulainen ym. 1947, 12). Oletan, että Sibeliuksen teokset olivat ohjelmassa mukana myös siksi, että hänet tunnettiin Suomen ohella hyvin monissa muissakin maissa, myös Yhdysvalloissa, muun muassa Rosa Newmarchin 1900-luvun alussa tekemän julkaisutyön johdosta (1906). Kuoron nimikin oli otettu käyttöön Sibeliuksen tunnetusta teoksesta ja tarkoittihan Finlandia toki Suomeakin valtiona. Tarkoituksesta laulaa nimenomaan suomalaista ohjelmistoa antaa viitteen Messuhallissa 2.3.1939 pidetyn konsertin käsiohjelmassa oleva teksti: ”Mieskuoro Finlandia tahtoo laulaa suomalaisia säveliä matkallaan ja jatkaa sitä kulttuuripropagandaa, jonka ovat panneet alulle säveltäjämestariimme, urheilijamme, Suomen velanmaksu, Y.L.:n konserttimatka ja Delaware-juhlat”.⁷ Heikki Klemetin mukaan ohjelmistoon oli valittu nimenomaan ”edustavimpia mieskuorolaulujamme, lähinnä vanhaa hyvää ja koeteltua aineistoa” (mm. *Turun Sanomat* 5.5.1938). Bengt Carlson kertoi kuoron ohjelmistosta 21.9.1938 tehdyssä radiohaastattelussa, että se sisälsi tunnettua suomalaista ja sellaista ohjelmistoa, joka on rakasta myös amerikansuomalaisille. Mukana oli myös ruotsinkielisiä lauluja ja esimerkiksi ”Suomen laulu” laulettiin molemmilla kielillä.⁸ Tämä on ymmärrettävää varsinkin siitä syystä, että kuoro koostui niin suomen- kuin ruotsinkielisistä laulajista sekä johtajista ja sen tarkoituksena oli edustajaa koko Suomen kansaa myös kielipoliittisesti. Mieskuoro Finlandian ohjelmisto vaihteli hieinan konsertista toiseen, mutta esitettyjen laulujen, ja varsinkin niiden sanoitusten tyyppillisiä piirteitä olivat isänmaallinen henki sekä suomalaisen luonnon kuvailu ja

⁷ Delawaren siirtokuntaa oli Yhdysvaltoihin 1600-luvulla perustamassa suuri joukko suomalaissiirtolaisia. Siirtokunnan 300-vuotisjuhla juhlittiin vuonna 1938.

⁸ Finlandia-kuoro New Yorkiin. Yleisradion arkisto DR1-1055436-0.

suomen kielen dominoivuus. ”Nuijamiesten marssin” tekstillä on oletettavasti ollut myös poliittista resonanssia kyseisenä ajankohtana. Matkalla huomioitiin myös paikallinen yleisö; esimerkiksi Pariisin konsertissa kuoro lauloi Marseljeesin (L. Arvi P. Poijärven arkisto, Kansallisarkisto).

Kuoro palasi laivalla New Yorkista Cherbourgiin, josta se jatkoi matkaa junalla Pariisiin sekä Berliiniin. Paluumatkalla kuoro esiintyi vielä Pariisissa (Salle Gaveau) ja Berliinissä (Sing-Akademie). Saksan-vierailun isäntänä oli maan propagandaministeriön alainen Nordische Verbindungstelle (Peltovuori 2005, 243). Berliinissä kuoro teki myös äänityksiä Odeon-levy-yhtiölle osasta matkan ohjelmistossa olleista lauluista. Kuoron laulua kuultiin myös laivamatkoilla.

Finlandia-kuoro palasi takaisin Suomeen 22.5.1939 Stettinistä S/S Rügen-nimisellä höyrylaivalla. Yleisradio oli paikalla Eteläsatamassa kuoroa vastaanottamassa. Radioselostaja Yrjö Koskiluoma totesi kuoron saapuneen ”maallemme mainetta näyttäneeltä matkaltaan”. Hän kertoi kuoron laulaneen laulua ”Terve Suomi maa” laivan kannelta yhteen ryhmään keräytyneenä ja Klemetin johtaneen kuoroa tuullessa, tukka hulmuten. Kuoro lauloi laivan kannelta myös laulun ”Oi kallis Suomenmaa”. Vastaanottajien joukossa oli pääkaupungin mieskuoroista koottu kuoro, jonka laulua kuultiin lähetyksessä R. R. Ryynäsen johtamana. Myös pääministeri Kajanderin ja opetusministerin kerrottiin olleen kuoroa vastaanottamassa. Klemetin ja Poijärven kommentit kuultiin radiolähetyksessä ja heidän kerrottiin olleen yllätettyjä saamastaan huomiosta sekä pitäneen matkaa menestyksenä. Rantautumisen jälkeen kuoro teki jälleen tervehdyskäynnin tasavallan presidentin Kyösti Kallion ja hänen puolisonsa Kaisa Kallion luo Presidentinlinna, jossa se lauloi vielä toistamiseen laulun ”Oi kallis Suomenmaa”. Klemetin kiitettyä presidenttiä hänen henkilökohtaisestakin tuestaan, vastasi Kallio Klemetin kiitossanoihin painottaen kuoron matkan isänmaallista sekä sisäpoliittisestikin vahvistavaa tehtävää Suomen mainostajana:

Panin erikoisen arvon sille, että lähditte matkalle tästä talosta edustamaan Suomea. Minä panin kaksinkertaisen arvon, että olette palanneet tähän taloon. Mieleistä on ollut nähdä millä innostuksella on kuoronne esitykset otettu vastaan. Ja silloin on aina tullut esiin samalla myös isänmaa. Lausun teidät tervetulleiksi kotiin. Ja niin vähäinen kuin tämä kuulijakunta on, niin tuskin kiitollisempaa kuulijakuntaa voi olla, kuullessaan teidän laulavan ”Oi kallis Suomenmaa”, sillä se on teille ja meille kaikista maista kallein. Minä kiitän teitä tästä matkasta, jonka Suomen edustajina olette tehneet.⁹

Paluun jälkeen kuoro ei enää esiintynyt matkakokoonpanossaan. Sanomalehdistä löytyy viitteitä joistakin pienryhmäesiintymisistä, monet niistä laulutervehdyksiä so-

⁹ Finlandia-kuoro palasi Amerikan-matkalta; vastaanottojuhllaisuudet satamassa ja presidentinlinnassa. DIG-471079-0, ARK-2268-6.

dassa kaatuneille. Kuoro kuitenkin kokoontui muistelemaan suurta matkaansa vuosia matkan jälkeenkin; esimerkiksi vuonna 1964 ”Finlandia-kuoron tynkävahakabinetin” edustaja Severi Saarinen kutsui 50 entistä kuorolaista yhteiseen illanviettoon ”muistorikkaan matkamme 25-vuotistaivalta juhlimaan” Laulu-Miesten huoneistoon. Kuoromatkan muistelemisen kertoo ainakin sen suuresta merkityksestä kuoron jäsenille. Mitä tarkalleen vuoden 1964 juhlissa tehtiin? Kansallisarkiston säilyttämässä L. Arvi P. Poijärven aineistossa ainakin on saatavilla lähteitä juhlaillallisen sisältävään illanviettoon valmistetusta puheesta, jossa matkan elämyksellistä puolta muistellaan vielä elossa oleville kuorolaulukollegoille. Suomen Mieskuoroliiton arkistosta löytyy kutsukirjeitä laulajille myöhempinäkin vuosina järjestettyihin illanviettoihin, aina 2000-luvun alkupuolelle saakka. Tämän vahvasti kuorossa laulaneen Heimo Heimolan lapsenlapsi Helena Heimola muistellessaan minulle 9.8.2022 sitä, miten kuorolaiset kokoontuivat vuosittain yhteiselle illalliselle aina matkalle lähdön päivänä eli 8.4. Laajempaan kiinnostukseen matkaa kohtaan viittaavat myös Yleisradion arkistosta löytyvät muisteluohjelmat vuosilta 1964 ja 1979, joissa kerrataan Mieskuoro Finlandian matkan suunnittelun sekä varsinaisen matkan eri vaiheita vielä elossa olevien kuoron jäsenten voimin. Esimerkiksi Oke Jokisen 10.4.1979 toimittamassa radio-ohjelmassa todetaan matkan olleen menestys, ei pelkästään kuorolle, mutta samalla myös suomalaisille. Kuoro kävi vielä keväällä 1989 tervehdyskäynnillä presidentinlinnassa Mauno Koiviston kutsusta, joten kuoron matkahanketta muistettiin myös valtiovallan toimesta vuosikymmeniä jälkeenpäin.

MIESKUORO FINLANDIA KULTTUURIDIPLOMATIAN INSTRUMENTTINA

Tutkimusaineistosta nousee vahvasti esiin Mieskuoro Finlandian sekä kuoron esittämän musiikin kuuluva ja tärkeä kulttuuridiplomaattinen tehtävä. Mieskuoro Finlandian matkan kulttuuridiplomaattista tarkoituserää ei missään vaiheessa salailtu tai piiloteltu vaan se oli suorastaan kuoron toiminnan lähtökohta. Pääsy pitkälle matkalle Pohjois-Amerikkaan sekä maailmannäyttelyyn ovat varmasti jo sinällään toimineet kimmokkeina kuorolaisten innolle tarttua suureen ja työlääseen hankkeeseen. Kuorolaiset olivat itsekin tehtävästään tietoisia jo ennen matkan toteutumista. Poijärven mukaan Ylioppilaskunnan Laulajien matka Amerikkaan 1937 oli jo ”tehtynyt mainostusta Suomen kulttuurielämästä”. Mieskuoro Finlandian matka nähtiin tuon työn tärkeänä jatkeena tilanteessa, jossa oli tärkeä ”luoda pysyviä arvonanon ja sympatian siteitä Yhdysvaltain ja Suomen välillä” (Nikulainen ym. 1947, 19). Monet tunnetut henkilöt, kuten Suomen Yhdysvaltain-suurlähettiläs Procopé ja ulkoasiainministeri Holsti, antoivat lausuntojaan lehtijuttuihin jo ennen matkaa sen kulttuuridiplomaattisesta merkityksestä. Procopé totesi Yhdysvaltojen ystävällisen suhtautumisen Suomeen olevan ”eri aloilla ja eri suhteissa tärkeä”. Holsti puolestaan

totesi kuoron tulevan matkallaan ”niittämään suurta kunniaa itselleen ja samalla palvelemaan mainehikkaalla tavalla suomalaisen taiteen ja suomalaisen isänmaallisen hengen ylevää sanaa” (*Etelä-Suomen Sanomat* 17.12.1938). Kuoron tehtävä oli siis edustaa oman maansa kansaa ja sen parasta ainesta ja luoda samalla myös kulttuurin keinoin hyviä diplomaattisuhteita Yhdysvaltoihin. Myös Melgin on tutkimuksellaan osoittanut, että maakuvan viestinnässä sekä kansainvälisissä suhteissa taiteilijoilla ja kulttuuripiirien edustajilla oli tärkeä roolinsa (Melgin 2014, 13, 22–23, 45).

Tiedotusvälineissä oli juttuja matkan valmisteluista, koska oletan että kuorolla on ollut hyvä oma tiedostusyksikkönsä, joka on tarjonnut myös valmiita tiedotteita esimerkiksi lehdissä julkaistavaksi. Asian voi todentaa esimerkiksi vertailemalla lehtijuttuja ja niiden tekstien samankaltaisuuksia (mm. *Aamulehti* 14.3.1938 ja *Suomen sosialidemokraatti* sekä *Hufvudstadsbladet* 15.3.1938).

Selatessani Mieskuoro Finlandian matkan aikana ilmestyneitä amerikkalaisia sanomalehtiartikkeleita, huomasin entisestä kotimaasta tulleisiin kulttuurin edustajiin suhtaudutun varsin kriittikittömästi. Yhtenä syynä tähän lienee ollut se, että jutut oli suunnattu varsinkin amerikansuomalaiselle yleisölle. Esimerkiksi *Finnish American Magazine* esitteli Mieskuoro Finlandiaa seuraavin sanoin: ”Näinä päivinä pystytetään jälleen uusi merkkipaalu Amerikan suomalaisten historiaan. Olemme varmat, että jokaisen suomalaisen rinta kohoaa ylpeydestä tietäessään, että nyt saapuneen valiokuoron edelle ei mikään toinen kuoro maailmassa kykene kiipeämään” (*Finnish American Magazine* 15.4.1939). Yrjö Sjöblom totesi kuoron edustavan Suomen kuorolaulusaavutuksia ”täydellisimmällä ajateltavissa olevalla tavalla, tullessaan New Yorkin maailmannäyttelyyn ja oheiselle konserttimatkalle tekemään Suomen säveltaidetta ja sen esitystaitoa tunnetuksi suurelle maailmalle” (*The Finn-so news* 20.4.1939). Yhdysvalloissa julkaistuissa lehtiartikkeleissa korostuvat etenkin kuoron, Suomen ja suomalaisen musiikin esittely ennen matkaa ja matkan aikana. Suomalaisessa lehdistössä ja radiolähetyksissä puolestaan seurattiin matkan valmistelujen etenemistä esimerkiksi vierailuilla kuoron harjoituksissa ja haastattelemalla asiantuntijoita matkan merkityksestä sekä kuoron korkeasta tasosta ja sen myötä hyvästä kulttuurimainosarvosta Suomelle. Ehkäpä suurin ero lehtikirjoituksiin verrattaessa on radio-ohjelmien pitkä aikajänne; Mieskuoro Finlandian matkalle ja esiintymiselle New Yorkin maailmannäyttelyssä omistettiin muisteluohjelmia vielä vuosikymmeniä matkan jälkeenkin. Tämäkin osaltaan kertoo kuoron ja sen esiintymisen erityisyydestä, merkityksestä ja kiinnostavuudesta.

Kulttuuridiplomatiassa valtiolla on aina jonkinlainen kytkös toimintaan. On siis syytä myös pohtia, minkälainen suhde Mieskuoro Finlandialla oli Suomeen valtioon. Vaikka motiivi matkahankkeelle lähtikin kuorolaisten keskuudesta, oli Suomen valtio sekä merkittävät valtion edustajat mukana tukemassa matkaa taloudellisesti sekä puhumassa sen puolesta. Se, että valtiovarainvaliokunnan ehdotukseen alun perin olla antamatta rahoitusta kuoron matkalle tehtiin eduskunnan istunnossa äänestyksellä muutos, kertoo osaltaan matkan merkityksestä myös valtiovallalle.

Miksi matkalle Suomea edustamaan lähti juuri mieskuoro ja miksi juuri kuoro? Miksi ei esimerkiksi naiskuoro tai sekakuoro? Yhtenä syynä tähän näen sen, että mieskuorojen esityksiä oli totuttu Suomessa kuulemaan esimerkiksi aatteellisissa ja isänmaallisissa juhlissa. Kuorolaulu oli toki vakiintunut suomalaisille 1930-luvun loppuun mennessä jo tutuksi ja suosituksi musiikkiharrastuksen muodoksi, ja molemmille sukupuolille avoimet kirkkokuorot olivat yleistyneet Suomessa 1800-luvulta lähtien. Mieskuoroinstituutio ja tietty isänmaallinen repertuaari oli kuitenkin jo 1800-luvun lopulta liitetty yhteen tietynlaisen kansallisen yhtenäisyyden – tai ainakin yhtenäisen kansan kuvan – rakentamisessa.¹⁰ Vahvasti ja taitavasti laulavat mieskuorolaiset rinnastettiin joissakin aikalaismuuttajien kommentoissa miespuolisten urheilijoiden kaltaisiin kansallisiin sankareihin. Myös maanpuolustustoiminta oli miesten vastuulla. Ajatus kuorolaulusta maailmannäyttelyssä ei myöskään ollut vieras, ja kuorolaulun etuna esimerkiksi instrumentaaliesityksiin verrattuna näen sen, että esitettävissä lauluissa kuuluvat kansalliset kielet sekä runous, eikä tilaa vieviä instrumentteja tarvinnut kuljettaa mukana. Mieskuoro Finlandian perustaneesta laulajistosta löytyi muun muassa talouden sekä tiedotuksen asiantuntijoita ja taitoa toteuttaa matka sekä sen rahoitus. Ehkäpä tämäkin oli yksi syy siihen, miksi Suomea edusti vuoden 1939 maailmannäyttelyssä juuri Mieskuoro Finlandia, sillä tärkeässä roolissa matkan toteutuksessa olivat juuri kuorolaisten ammatit ja niiden mukanaan tuoma osaaminen matkan toteutuksessa sekä mahdollisuus irrottautua ansiotyöstä usean viikon mittaiselle matkalle.

Mieskuoro Finlandian matkan tarkoitus nivoutuu aikalaismuuttajien kommentoissa vahvasti nuoren valtion tarpeeseen kertoa omasta kulttuuristaan muulle maailmalle, mutta sen lisäksi hyvän yhteyden luomiseen Suomen ja Yhdysvaltojen välille maailmanpoliittisesti kireässä tilanteessa. Presidentti Kyösti Kallio korosti matkan suojelijana varsinkin sen isänmaallista merkitystä. Tämä osaltaan heijasteli vallitsevana arvojärjestelmänä suomalaisessa kulttuurielämässä tuolloin muutenkin vallinnutta isänmaallista henkeä, jolle tärkeää oli kansallinen yhtenäisyys sekä itsenäisyys. Kuoro nähtiin ikään kuin yhtenä demokratian edustusmuotona, ja sen tarkoituksena oli edustaa modernin valtion taiteellisia saavutuksia, mieskuorokirjallisuutta ja sen tunnetuinta säveltäjää Sibeliusia. Haluttiin todistaa, että Suomesta löytyy oma vahva mieskuorokirjallisuutensa ja että maan kulttuuri on osa länsimaista sivistysperinnettä. Maailmanpoliittisesti kiristyneessä tilanteessa myös Suomen kansa tarvitsi sankareita sekä ilon aiheita, ja Mieskuoro Finlandian laulajat keulakuvanaan tunnettu kuoromies Klemetti sekä heidän tärähdyttävä esiintymisensä New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939 olivat ihailulle ja median mielenkiinnolle tilanteeseen hyvin soveltuva kohde sekä mainio kulttuuridiplomatian instrumentti.

¹⁰ Kuorolaulun ja nationalismin välisen suhteen ovat todenneet myös monet tukijat; esimerkiksi Ryan Minor on todennut saksalaisen porvariston osallistuneen 1800-luvulla laulujuhlilla kuorolauluja laulaessaan myös kollektiivisiin nationalistisiin pyrkimyksiin (Minor 2012).

LÄHTEET

ARKISTOT

L. Arvi P. Poijärven arkisto, Kansallisarkisto
Untamo Utrion arkisto, Kansallisarkisto
Suomen Mieskuoroliiton arkisto

RADIO-OHJELMAT

Finlandia-keskustelu. 23.5.1938. Yleisradion arkisto.
Finlandia-kuoron Amerikan matka 25 vuotta sitten. 8.9.1964. Yleisradion arkisto.
Lähetys Amerikkaan New Yorkin ensikesäisen maailmannäyttelyn johdosta. 1.1.1939. Yleisradion arkisto.
Finlandia-kuoron konsertti New Yorkin maailmannäyttelyn Suomen osastossa. 4.5.1939. Yleisradion arkisto.
Kuisman mukana jenkkien maahan. Mikrofoni pistäytyy Finlandia-kuoron harjoituksissa. 17.10.1938. Yleisradion arkisto.

HAASTATTELU

Helena Heimola 9.8.2022

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

Aamulehti
Ajan Suunta
Etelä-Suomen Sanomat
Finnish American Magazine
Forssan Lehti
Helsingin Sanomat
Hufvudstadsbladet
Ilta-Sanomat
Kauppalehti
Pohjois-Savo
Radiokuuntelija
Suomen Kuvalehti
Suomen Sosialidemokraatti
The Finn-so news
The New York Sun
Turun Sanomat
Uusimaa
Uusi Suomi
Ylioppilaslehti

KIRJALLISUUS

Autio, Lasse 2014. *Taistelua mielistä! Propagandaa 1918–1944*. [Soini]: Lasse Autio; [omakustanne].
Clerk, Louis & Glover, Nikolas & Jordan, Paul (eds.) 2015. *Histories of Public Diplomacy and Nation Branding in the Nordic and Baltic Countries: Representing the Periphery*. Leiden: Brill Academic Publishers.
<https://doi.org/10.1163/9789004305496>

- Cull, Nicholas 1997. Overture to an Alliance: British Propaganda at the New York World's Fair, 1939–1940. *Journal of British Studies*, 36(3), 325–354.
<https://doi.org/10.1086/386139>
- Cull, Nicholas 2008. Public Diplomacy. Taxonomies and Histories. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 31–54.
<https://doi.org/10.1177/0002716207311952>
- Duranti, Marco 2006. Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair. *Journal of Contemporary History*, 41(4), 663–683.
<https://doi.org/10.1177/00220094060677>
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. 2009. *Sound diplomacy. Music & Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*. The University of Chicago Press.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. 2010. What Are We Searching For? Culture, Diplomacy, Agent, and the State. Teoksessa Jessica C. E. Gienow-Hecht & Mark C. Donfried (eds.) *Searching for a Cultural Diplomacy*. New York & Oxford: Berghahn. 3–11.
<https://doi.org/10.1515/9781845459949>
- Huttunen, Erkki & Saarinen, Armas & Turunen, Martti (toim.) 1950. *Suomen Laulu 1900–1950*. Helsinki: SKS.
- Klinge, Matti 2011. *Lyhyt Suomen historia*. Helsinki: Otava.
- Koivunen, Pia & Mikkonen, Simo 2022. Kulttuuridiplomatian näkökulma kylmään sotaan. *Historiallinen aikakauskirja*, 120(2), 133–140.
- Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi 2004. Lukijalle. Teoksessa Pekka Lähteenkorva & Jussi Pekkarinen (toim.) *Ikuisen poudan maa. Virallinen Suomi-kuva 1918–1945*. Helsinki: WSOY.
- Mansala, Arto & Suomi, Juhani (toim.) 2003. *Suomalainen diplomaatti. Muotokuvia muistista ja arkistojen kätköistä*. Helsinki: SKS.
- Melgin, Elina 2014. *Propagandaa vai julkisuusdiplomatiaa? Taide ja kulttuuri Suomen maakuvan viestinnässä 1937–52*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Minor, Ryan 2012. *Choral Fantasies: Music, Festivity, and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139027977>
- Newmarch, Rosa 1906. *Jean Sibelius: a Finnish composer*. Leipzig & Brüssel & London & New York: Breitkopf & Härtel.
- Nikulainen, Pentti I. (toim.) 1947. *Finlandia*. Helsinki: Otava.
- Paasivirta, Juhani 1962. *Suomen kuva Yhdysvalloissa*. Porvoo: WSOY.
- Peltovuori, Risto 2005. *Suomi saksalaisin silmin 1933–1939*. Helsinki: SKS.
- Pörsti, Joonas 2017. *Propagandan lumo: sata vuotta mielen hallintaa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Ruusuvuori, Oiva (toim.) 1939. *Ylioppilaskunnan Laulajat Amerikassa*. Helsinki: SKS.
- Smeds, Kerstin 1996. *Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Virrankoski, Pentti 2012. *Suomen historia. Maa ja kansa kautta aikojen*. Helsinki: SKS.
- Virtanen, Matti 2002. *Fennomanian perilliset. Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. Helsinki: SKS.
- Waldén-Antikainen, Susanna 2022. ”Yhteinen henkinen tila”: kansallissosialistinen kulttuuri-propaganda säveltäjä Yrjö Kilpistä koskevissa lehtiartikkeleissa 1934–1944. *Musiikki*, 52(3), 12–41.
<https://doi.org/10.51816/musiikki.121964>

Musiikin aatehistoriaa

Huttunen, Matti 2023. *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 22. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 278 s.
<http://www.urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-285-7>

Musiikin historian ystävien iloksi alan oppihistorian auktoriteetti, Sibelius-Akatemian emeritusprofessori Matti Huttunen on julkaissut kokoelman pienempiä kirjoituksiaan nimellä *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022* (viitataan jatkossa teokseen lyhenteellä MAH). Kolmetoista mukaan valittua tekstiä on teoksessa jaoteltu kolmeen osioon: ”Musiikintutkimuksen oppihistoria”, ”Suomen musiikin historia” ja ”Musiikin filosofia”. Nimikkeet antavat hyvän käsityksen kirjoittajan kiinnostuksista, mutta vieläkin osuvamman kuvan Huttusen tutkijanluonteesta tarjonnee se huomio, että useimmissa teksteissään hän antaa näiden aihepiirien vapaasti risteytyä keskenään. Huttusen tutkijantyössä suomalaisen taidemusiikin historiaa lähestytään musiikintutkimuksen oppihistorian kautta, joka puolestaan kytkeytyy laajempiin musiikin filosofiaa koskeviin keskusteluihin. Tai toisin päin ajatellen: Huttuselle musiikin filosofia paljolti jäsentyy musiikinhistoriankirjoituksen oppihistoriaa ohjaavana voimana, ja näitä yhteyksiä hän vahvimmin hahmottelee suomalaisen taidemusiikin historian kontekstissa.

Huttunen on urallaan kunnostautunut myös taidemusiikin esittämisen historian tutkijana (ks. Huttunen, 2002). Nyt käsillä olevaan antologiaan valitut tekstit kuitenkin näyttäytyvät jo hänen väitöskirjansa edustaman aate- ja oppihistoriallisen linjan johdonmukaisena jatkamisena. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa* (Huttunen 1993) oli urauurtava työ, jossa kirjoittaja paneutui varhaisessa suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa ilmenneisiin musiikkikäsitteisiin. Tutkimuksessaan Huttunen käsitteli laajimmin Martin Wegeliuksen (1891; 1892; 1893) rotuopillisia näkemyksiä ja wagnerilaista historianfilosofiaa, Heikki Klemetin (1916; 1926) evolutionistista tonaalisuuden universaalihistoriaa ja suuriin säveltäjiin huipentuvia kehityslinjoja sekä Ilmari Krohnin (1937) muoto-oppiin sisältyvää klassistista estetiikkaa ja normatiivista historiankäsitystä. Samoja henkilöitä vilisee myös uuden antologian teksteissä. Samalla Huttunen on kuitenkin laajentanut näkökulmiaan niin teoreettisesti kuin ajallisen kontekstin ja aineistolajienkin suhteen. Tutkimusaineistojen suhteen hän on levittänyt toimintakenttäänsä musiikkia koskevan lehtikirjoittelun analyysiin, mikä tulee esiin muun muassa Oskar Merikannon

musiikkikritiikkiä koskevassa ansiokkaassa luvussa. Ajallisessa mielessä Huttusen näköala on laajentunut 1890–1920-luvulta eteenpäin, kohti 1930–1950-lukujen taidemusiikkikulttuuria ja oppihistoriaa. Teoreettisesta laajennuksesta käy esimerkiksi hyödyllinen kirjoitus, jossa käsitellään Krohnin harmoniaopin suhdetta Hugo Riemannin teorioihin. Pyrin seuraavassa valottamaan Huttusen omaa asemoitumista musiikkitieteen oppihistoriaan nostamalla esille hänen tutkijantyönsä keskeisiä aatteellisia painotuksia ja metodisia valintoja.

MUSIIKINHISTORIAN NÄKYMÄTTÖMÄT VÄITTÄMÄT JA HISTORIAN JÄSENNYS TYYLIKAUSIIN

Aatehistorian sanotaan usein pyrkivän tuomaan esiin sellaisia menneiden aikojen ajattelun piirteitä, jotka ovat muuttuneet meille näkymättömiksi (esim. Whatmore 2016, 5). Huttusen oppihistoria edustaa juuri tällaista näkökulmaa musiikinhistoriankirjoitukseen. Otettakoon tässä esimerkiksi säveltäjä ja musiikkikirjoittaja Sulho Ranta (1901–1960). Väitöskirjassaan Huttunen käsittelee lyhyesti Rannan (1950; 1956) musiikinhistoriallista päätteestä osana Krohn-reseptiota, kun taas antologiassaan mainitaan useammin Rannan (1933) aiempi, suppeampi esitys *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Kriittiseen ja teoriatietoiseen musiikinhistoriankirjoitukseen tottunut nykylukija saattaisi toki ihmetellä, mitä kiinnostavaa tällaisessa oppikirjassa meille mahtaa olla. Ranta juoksee läpi länsimaisen taidemusiikin kaanonin toteavaan sävyyn, ilman sellaisia tutkimuksellisia avauksia kuin nykyään voitaisiin toivoa. Huttunen kuitenkin selittää, että Rannan tyylikausijaotteluiden taustalla hämöttää Guido Adlerin (1855–1941) toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), joka Huttusen arvion mukaan ”on yksi nykyaikaiseen musiikinhistorian kirjoitukseen eniten vaikuttaneita – ellei kaikkein eniten vaikuttanut – yksittäinen teos” (MAH, 114). Huttunen pitääkin Rannan ansiona sitä, että hän kirjassaan toi Suomeen adlerilaisen tyylihistoriallisen tarkastelutavan, joka ”on vaikuttanut suuresti suomalaisen tutkimukseen – ja vaikuttaa yhä tänä päivänä” (MAH, 26).

Toisin sanoen Rannan teoksen oppihistoriallinen merkitys ei niinkään sisälly yksittäisistä musiikillisista ilmiöistä tehtyihin huomioihin vaan koko hänen esityksensä rakenteeseen, jossa länsimainen taidemusiikki jakautuu selkeisiin tyylikausiin. Musiikinhistoriallisen esityksen perustaminen ”adlerilaiseen malliin” (MAH, 114) osoittautuu näin oppihistorialliseksi juonteeksi, jota olemme alkaneet pitää itsensäanselvyytenä, niin ettemme ehkä edes huomaa siihen sisältyvän mitään erityistä väittämää. Tyylihistoriallisen näkökulman ottaminen annettuna sisältää kuitenkin rajoitettavia piirteitä, joista on hyvä tulla tietoiseksi. Huttunen selittää tätä kirjoituksessaan, joka koskee uuden musiikin kuvaa suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa:

Tyylihistoria on selkeydessään lähes yliverlainen tapa hahmottaa musiikin menneisyyttä. Se etsii kunnianhimoisesti musiikin ja muiden taiteiden välisiä yhteyksiä, mutta nämä yhteydet jäävät useimmiten väljiksi ja estetisoiviksi. Musiikin ja muiden taiteiden välillä nähdään vallitsevan jonkinlainen esteettinen samankaltaisuus, mutta viime kädessä selittäväksi tekijäksi näyttää jäävän epämääräinen ”ajanhenki”, vaikka tätä ei välttämättä mainita nimeltä. Sen sijaan, että löytäisi musiikin, muiden taiteiden ja yhteiskunnan välisiä tarkkoja funktioyhteyksiä, lukija purjehtii musiikin historian läpi samaan tapaan kuin museokävijä: hän voi parhaimmillaan vain ihastella musiikin suuria saavutuksia (ja siinä sivussa muiden taiteiden samankaltaisuutta musiikin kanssa). Tyylihistoria on kaikessa estetisoivuudessaan varsin ankara ja rajoittava metodi: pyrkiessään niputtamaan kaiken yhtenäisten tyylinimien alle, sillä on vaikeuksia suhtautua musiikin poikkeusilmiöihin. (MAH, 117–118.)

Tällainen tutkimusote on ominaista Huttusen oppihistorialle: vanhat tekstit voivat jo jäsennyksensä ja sanomatta jättämiensäkin asioiden nojalla kertoa meille jotain olennaista siitä, miten musiikki on ymmärretty ja mitä sen on ajateltu olevan. Yllä lainattu tekstikohta havainnollistaa myös Huttusen historiakuvan ankkuroitumista saksalaisen musiikkitieteen suuren nimen, Carl Dahlhausin (1928–1989) näkemyksiin. Musiikinhistoriankirjoituksen periaatteita koskevassa teoksessaan Dahlhaus (1977) selitti Adlerin pyrkineen tyylihistoriassaan ratkaisemaan aidon ongelman: miten musiikinhistoria voisi yhtäältä tuoda esiin musiikin historiallisuuden ja toisaalta tehdä tämän nojautuen musiikin omaan taideluonteeseen? Adlerin ratkaisuksi tarjoama, toisistaan erillisten tyylien syntymiseen, kukoistamiseen ja häviämiseen nojautuva organismimalli ei kuitenkaan Dahlhausin mielestä antanut kunnollisia välineitä peräkkäisten tyylien välisten kehityssuhteiden ymmärtämiseen (Dahlhaus 1977, 27–31). Niinpä Dahlhausin oma ratkaisu oli kehitellä niin sanottua *rakennehistoriaa*, jossa musiikkiteokset ovat keskiössä musiikinhistorian taideluonteen takaajina, mutta jossa historiankirjoitus tapahtuu huomioimalla musiikkielämän käytänteiden, esteettisten kategorioiden ja sävellysteknisten periaatteiden välisiä ”funktioyhteyksiä” (Dahlhaus 1977, 206–235). Kuten edellisestä lainauksesta käy ilmi, tyylihistorian kritiikissään Huttunenkin siis peräänkuuluttaa vastaavan tapaisia funktioyhteyksiä – ja kiinnittyy siten jo terminologisellakin tasolla dahlhausilaiseen musiikinhistoriankirjoituksen traditioon.

SUHDE DAHLHAUSIN RAKENNEHISTORIAAN JA PYRKIMYS TULKINNALLISEEN MONIULOTTEISUUTEEN

Antologiaan kootuissa teksteissä Huttunen hyödyntää tehokkaasti jo väitöskirjassaan raivaamaansa käsitteellistä pelikenttää. Esimerkiksi käy edellä mainittu Adlerin tyylihistorian kritiikki, jonka mukaan musiikinhistorioitsijan tehtäväksi nähtiin vain

todistella tietyn ajan musiikin noudattaneen ennalta päätettyä ajanhenkeä (Huttunen 1993, 25, 28; vrt. MAH, 197, 259–260). Useissa antologian luvuissa kohtaamme muutenkin samoja käsitteellisiä määritelmiä ja teoreettisia kannanottoja kuin Huttusen väitöskirjassa, ja huomattavan usein ne kytkeytyvät Dahlhausin edustamaan tutkimusotteeseen. Tähän ainekseen kuuluvat esimerkiksi musiikkianalyttikoiden jakaminen muotoanalyttisiin realisteihin ja nominalisteihin (Huttunen 1993, 134; MAH, 40, 65, 214, 229) ja moneen kertaan mainittu 1800-luvun originaalisuuskäsitusten analyysi, jonka mukaan originaalisuus edellytti luomista välittömän innoituksen vallassa sekä uudistuksellisuutta (Huttunen 1993, 54; MAH, 36, 69, 92, 158, 173).

Toisaalta Huttunen on vähitellen myös ottanut etäisyyttä Dahlhausista. Antologian johdannossa hän esiintyy epäilevästi rakennehistoriaa kohtaan ja kuvatessaan musiikinhistoriankirjoituksen uusia tuulia pohtii jopa ”voisiko esittämisen tutkimus korvata tai kumota vuosisataisen teosorientoituneen mallin” (MAH, 17). Haluaisin kuitenkin seuraavassa kiinnittää enemmän huomiota Huttusen tapaan haastaa rakennehistoriaa myös Dahlhausin omalla alueella – länsimaisen taidemusiikin teosten tulkinnassa. Tähän tarjoaa eväitä vuonna 2011 pidettyyn esitelmään perustuva luku, jossa Huttunen musiikinhistorioitsijoiden oppirakennelmien sijaan poikkeuksellisesti kohdistaa katseensa yhteen historialliseen musiikkiteokseen. Näin meille aukeaa kiinnostava ikkuna Huttusen omaan tapaan kirjoittaa teoslähtöistä musiikinhistoriaa.

Säveltäjä Erik Bergmanin (1911–2006) sarjallista *Aubade*-teosta esimerkkinä käyttävässä tekstissään Huttunen esittelee ensin kolme historianfilosofista tulkintamallia todeten niissä kaikissa olevan puutteita. Bergmanin 1950-luvun lopun teoksessa risteivät monenlaiset ideat eivät tunnu sopivan sen paremmin adlerilaisen tyylihistorian olettaman yhtenäisen ajanhengen muottiin kuin osiksi koherenttia sävellysteknisen evoluution kuvaustakaan. Dahlhausin rakennehistoria puolestaan pyrki löytämään yhden keskeisen tekijän, joka selittäisi tarkasteltavan rakenteen muita komponentteja. Huttusen esittämä rakennehistoriallinen tulkinta lähtee siitä, että *Aubade* olisi kuulunut vain modernismiin, kun taas muut teoksessa heijastuvat ideat (esim. uusklassismi, impressionismi, ohjelmamusiikillisuus) olisivat teoksessa läsnä vain ”eriaikaisina” ilmiöinä. Huttunen kuitenkin hylkää tällaisen tulkinnan katsoen, että Dahlhausin ”ajatus ’eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta’ voisi nähdä *Aubaden* immuuniksi kaikelle muulle kuin ajan modernismille” (MAH, 198). Dahlhaus olisi toki saattanut huomauttaa, että hän ajatteli rakennehistoriansa rakenteiden voivan toimia kuin heuristisina ideaalityyppeinä, eikä tämä ainakaan periaatteessa sulje pois toisenlaisten osatekijöiden tuottamaa jännitettä vaan jättää ”tilaa sellaisten tapahtumien kuvaamiselle, jotka poikkeavat systeemistä, putoavat sen ulkopuolelle tai ajavat muutokseen ja lopulta systeemin tuhoutumiseen” (Dahlhaus 1977, 215). Tässä mielessä rakennehistoria tosiaan ”rohkaisee yhdistelemään keskenään ristiriitaisiltakin vaikuttavia näkökulmia”, kuten Mikko Heiniö (1992, 61) on asian ilmaissut.

Huttunen ei silti ole yksin ajatustensa kanssa. Dahlhausin saksalaiseenkin uudelleenarviointiin on sisällynyt huomio, että rakennehistoriallinen lähestymistapa oli sovitettu kuin hansikas 1800-luvun musiikin historian kuvaamiseen, eikä se tämän vuoksi ehkä ole niin relevantti lähestymistapa 1900-luvun heterogeeniseen, erilaisista ”aikarytmeistä” koostuvaan musiikin historiaan (Urbanek 2016). *Aubade*-tekstissä Huttusen ratkaisu onkin tarjota erilainen, nietzscheläinen tulkinta, joka nojautuu ajatukseen merkittävien henkilöiden ”taistelemisesta aikaansa vastaan” (ks. Nietzsche 2005, 153). Tässä tulkinnassa Bergmanin teoksen sarjallinen eheys irrottautuu perinteisen muoto-opin orgaanisuuden ihanteista samalla kun teos impressionistisuudessaan vastustaa sarjallisuudenkin estetiikkaa. Lopulta teoksella on myös ohjelmamusiikillinen ulottuvuus, vaikka se samanaikaisesti ottaa etäisyyttä perinteiseen kansallishenkiseen ohjelmamusiikillisuuteen. Huttusen mukaan ”*Aubade* on kolmeen suuntaan ironinen teos: se ironisoi sekä modernismia, kansallisia kysymyksiä että ’täsmällisyyden estetiikkaa’ olemalla yhtä aikaa sarjallinen, ohjelmamusiikillinen ja ’uusimpressionistinen’” (MAH, 203). Olipa tämän tulkinnan suhde rakennehistoriaan mikä tahansa, Huttunen haluaa joka tapauksessa musiikin historiansa sallivan tulkinnallista moniulotteisuutta (MAH, 203). Historiassa vaikuttavien aatteiden välisiä jännitteitä ei tarvitse siivota pois valitsemalla yhtä hallitsevaa näkökulmaa edes yhden teostulkinnan sisällä.

Toisaalla kirjassa Huttunen artikuloi rakennehistorian kritiikkiään myös musiikin historian opettamisen kannalta. Taaskin hän kannattaa dahlhausilaista ajatusta funktioyhteyksien etsimisestä, mutta kyseenalaistaa rakennehistoriallisen ”pyrkimy[ksen] ehyisiin ja kauniisiin rakenteellisiin kokonaisuuksiin” (MAH, 263). Täydellisten historiakuvien tarjoamisen sijaan musiikin opiskelijoita olisi Huttusen mukaan kannustettava itse etsimään funktioyhteyksiä historiallisten ilmiöiden välillä. Eheyden vaatimuksesta luopuminen mahdollistaa siis tässäkin musiikin historian hahmottamisen keskenään jännitteisten ilmiöiden risteilyminä.

ANALYYTTISESTA FILOSOFIASTA ERNST BLOCHIN SPEKULATIIVISEEN ESTETIIKKAAN

Antologiaan sisältyy myös muutamia leimallisesti musiikkifilosofia tekstejä. Kirjan viimeiseksi luvuksi on hauskaasti sijoitettu Huttusen teoreettisen filosofian laudatur-tutkielmaan perustuva, vuonna 1990 julkaistu nuoruudentyö, jossa kirjoittaja soveltaa Nelson Goodmanin (1976) notaatioteoriaa avantgarde-musiikin sävellystyyppien erittelyyn. Kirjan kokonaisuudesta voi kuitenkin nähdä, miten musiikin oppihistoriallinen tutkimus on sittemmin ohjannut Huttusen filosofisia kiinnostuksia Goodmanin edustamasta analyyttisestä taiteenfilosofiasta enemmänkin kohti Friedrich Nietzschen, Ernst Blochin ja Theodor W. Adornon kaltaista saksalaista historianfilosofiaa. Musiikin historianfilosofiaa koskevassa esseessään Huttunen to-

teaa musiikin spekulatiivisen historianfilosofian olevan läheisessä suhteessa estetiikkaan. Esteettiset käsitykset puolestaan ovat ”ainakin joiltakin osin empiirisen koeltavuuden ulkopuolella olevia perustavia vakaumuksia, jotka ohjaavat tutkimusta” (MAH, 244) ja joiden varassa taidemusiikillisia ilmiöitä on pyritty oikeuttamaan (ks. myös Huttunen 2008). Aivan kuin eritellessään musiikinhistoriankirjoittajien vetämiä suuria historiallisia suuntaviivoja Huttunen keskittää musiikin filosofiassakin huomionsa suuriin kertomuksiin ja rakenteisiin. Otan tästä esimerkiksi hänen tarjoamansa Bloch-tulkinnan.

Ernst Blochin nuoruudenteos *Geist der Utopie* (1918, lopullisessa muodossaan 1923) on perin vaikeaselkoinen kirja, jossa musiikkia koskeva kieli tihentyy itsekin eräänlaiseksi metaforis-ekspressiiviseksi musiikiksi. Bloch ajatteli edustamansa musiikkifilosofian olevan ”itsessään luovaa, ei vain kommentoivaa vaan spontaania, spekulatiivista estetiikkaa”, jonka myötä taiteen metafysiikka näyttäytyy ”viimeisenä taiteilijana”, ”sisällöllisen kokonaistaideteoksen luojana” (Bloch 1923, 144). Huttusta ovat Blochissa kiinnostaneet eritoten tämän käsitykset musiikin muodosta ja ilmaisevuudesta. Antologiaan sisältyvän Bloch-esseen ytimenä on Huttusen tulkinta Blochin kolmesta musiikinhistoriallisesta ”matosta”, dialektisesti toisiinsa kytkeytyvästä vaiheesta. Yksinkertaistaen Bloch ajatteli musiikin edistyvän ”loputtomasta itselle laulamisesta” ”suljetun liedin” kautta ”tapahtumamuotoon”, ”avoimeen liediin”, jossa musiikin konventionaaliset muototyypit lopulta kumoutuvat. Huttusen tulkinnan mukaan ”Blochin historianfilosofia johtaa siihen, että ilmaisevuus lopulta tuhoaa perinteisten muotojen maailman” (MAH, 218). Tässä katsannossa erityisesti Wagnerin ääretöntä melodiaa soiva musiikki edusti Blochille musiikinhistorian kolmatta mattoa – sellaista dramaattista muotonäkemyttä, jossa ”ilmaisevuus vangitsee tavanomaiset musiikilliset muodot” (MAH, 219). Musiikin historianfilosofiaa koskevassa kirjoituksessaan Huttunen myös selittää, että Bloch ei ajatellut musiikinhistoriallisten vaiheiden olevan adlerilaisen tyylihistorian mukaisia ehyitä kokonaisuuksia. Huttunen näkee Blochin ajatusten antina sen, miten tämä hahmotti musiikin historiassa myös omalaatuisten ja poikkeavien yksilöiden kautta syntyviä henkisiä yhteyksiä eri aikojen kulttuurin välillä (MAH, 237–238).

HISTORIALLISS-KRIITTISEN MUSIIKKITIETEEN SUHTEET MENNEISYYTEEN JA NYKYISYYTEEN

Aatehistoriallisen työskentelyn kulmakiviin kuuluu periaate, että menneiden aikojen ajatusten ymmärtäminen edellyttää niiden historiallisen kontekstin ymmärtämistä. Aatehistorioitsija Peter E. Gordon (2014) on kuitenkin huomauttanut, että menneiden aikojen ajatusten näkeminen täysin riippuvaisiksi alkuperäisistä konteksteistaan johtaisi keskusteluyhteyden menettämiseen suhteessa menneisyyden ajatteluun. Huttunen ei tee tätä virhettä. Hän näkee vaivaa käsittelemiensä ajatusten

valottamiseksi sosiaalis-historiallisissa konteksteissaan, mutta samalla hän näyttää uskovan näiden ajatusten liikkeelle panevaan potentiaaliin myös nykyajassa. Musiikkia koskevien aiempien ja nykyisten ymmärtämisen tapojen välillä vallitsee ymmärtämisen mahdollistava vaikutushistoriallinen ketju (MAH, 152). Niinpä meidän on ”uskallettava myös kritisoida menneisyydestä löytyviä ideoita” (MAH, 86), kuten Huttunen tämän tästä tekeekin – esimerkiksi pitäessään tiettyjä Krohnin ajatuksia virheellisinä tai arveluttavina (MAH, 66).

Tällainen menneisyyttä koskevan kritiikin mahdollisuus yhdistyy Huttusen viisiossa Nietzscheä maksuttuun perspektivismiin. Kun Huttunen Merikanto-kirjoituksensa sivujuonteena kysyy, ”mitä voisi lyhyesti käsiteltynä olla nietzscheläinen kriittinen musiikinhistorian tutkimus?” (MAH, 85), ollaan ymmärtääkseni hyvin lähellä Huttusen omia tutkimuksellisia ihanteita. Tässä on hänen oma vastauksensa kysymykseen:

Meidän on tutkittava historiasta löytyviä perspektiivejä, jotta oma perspektiivimme tulisi meille paremmin nähtäväksi ja läpinäkyväksi – ei siksi, että perspektiivimme sulautuisi naivistisesti johonkin menneisyydestä löytyvään perspektiiviin. Voimme selvittää, mistä perspektiivimme juontuu ja tutkia kriittisesti menneisyydestä löytyviä ideoita. Voimme toivoa, että tällä tavoin saamme selville, miksi musiikki on meille sitä mitä sen on. Selvittäessämme musiikkia koskevien ideoiden alkuperää, selvitämme samalla, mitä musiikki on. Lyhyesti: tutkimalla musiikkiin liittyneitä ideoita panostamme samalla myös musiikin ”itsensä” tutkimiseen. (MAH, 86.)

Huttunen kutsuu edustamaansa tutkimussuuntaa *historiallis-kriittiseksi musiikkitieteeksi*. Tämän tutkimussuunnan perusajatuksen hän uuttaa Dahlhausin yleisestä tarkastelutavasta, ”jossa musiikki ikään kuin nähdään – tai kuullaan – aatteiden ja ideoiden läpi” (MAH, 179–180). Historiallis-kriittisen musiikkitieteen keskeisimmäksi ideaksi Huttunen nostaakin sen, että ”musiikkia koskevien aatteiden, oppikappaleiden ja ajattelutapojen tutkiminen johtaa lopulta suurempaan itseymmärrykseen” (MAH, 18).

Tämä ei toki ole ainoa mahdollinen näkökulma musiikin ja sitä koskevan ajattelun historiaan. Parikymmentä vuotta sitten Jukka Sarjala kritisoi Huttusen väitöstutkimusta ”jo tiedetyn teoretisoinnista” suosittaen tilalle niiden prosessien kulttuurihistoriallista kuvaamista, ”joissa objektit ovat vasta tulossa havaitsemisen, kokemisen ja tiedon piiriin” (Sarjala 2002, 180). Tuolloin oli nähtävissä, miten ”mentaliteettihistoria, mikrohistoria ja arkipäivän historia, kaikki osana kulttuurihistoriallista ajatustapaa, ovat siirtäneet tutkimuksen polttopisteen pois ylevistä kokemuksista, ainutkertaisista luovista teoista ja nerokkaista yksilöistä” (*ibid.*).

Huttunen on tietysti tietoinen näistä historiatieteessä tapahtuneista mullistuksista. Jo väitöskirjassaan hän arvioi, että ”vanha, kanonisoituihin ilmiöihin pohjautuva länsimaisen taidemusiikin historian perinne rikkoutuu ennemmin tai myöhemmin” (Huttunen 1993, 34). Uuden antologiansa johdannossa hän mikrohistoriaan ja

musiikin naistoimijoiden historiaan viitaten toteaa alan tutkimuksen olevan muutosten edessä: musiikin historian ”vanhat kaavat on kokonaisuudessaan rikottava” (MAT, 16). Huttusen omaan tutkimukseen suhteutettuina nämä sanat vaikuttavat silti enemmän suvaitsevuu den retoriikalta kuin tieteelliseltä ohjelmanjulistukselta. Vaikka Huttunen kannattaa tulkinnallista moniulotteisuutta, samalla hän aatehistorioitsijana myös pyrkii ankkuroimaan tulkintansa tarkastelemiensa menneiden aikojen uskomuksiin. Selvitellessään Suomen institutionalisoituneen musiikkielämän varhaisten toimijoiden musiikkikäsitteitä hän päätyy itsekin noudattamaan näiden taidemusiikki- ja teoskeskeistä suuntautumista, jota toiset nykytutkijat ovat pyrkineet haastamaan. Hakiessaan myös tutkimuksensa filosofisia lähtökohtia tarkastelemansa ajan diskursseista hän niinikään päätyy operoimaan ajatuksilla (esim. poikkeusyksilöiden rooli historiassa), joita kulttuurintutkimuksellisesti orientoituneet kollegat saattaisivat karsastaa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Huttunen tekee tämän tietoisesti – ymmärtäen toki omaa aikaansa, mutta samalla ihanteensa mukaisesti ”taistellen aikaansa vastaan”.

KOHTI TULEVAA OPPIHISTORIAA

Mieleeni on jäänyt elävästi, kuinka Matti Huttunen eräässä yhteydessä vuosia sitten suositteli kirjoittamaan artikkelien sijaan kirjoja todeten jotakin siihen tapaan, että ”kirja on kuitenkin sellainen kulttuurihistoriallinen dokumentti”. Ajatus palautui mieleeni saatua ni Huttusen antologian käsiini. *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022* on tärkeä dokumentti keskeisen suomalaisen musiikkitieteilijän elämäntyöstä, jota etenkin tulevien musiikin oppihistorian tutkijoiden on vaikea ohittaa. Edellä olen pyrkinyt havainnollistamaan, miten antologia myös dokumentoi dahlhausilaisen tutkimusperinteen mahdollisuuksien ja rajojen etsintää suomalaisen musiikintutkimuksen kentässä. Huttusen kirjoitukset muodostavat yhtenäisen korpuksen, jossa maailman monitulkintaisuus tunnustetaan, mutta jossa musiikki on silti vielä vain taidemusiikkia ja filosofia mielellään jyhkeää saksalaista laatua.

Länsimaisen taidemusiikin säveltäjäkeskeiseksi miellettyä musiikkimaailmaa Huttunen on näistä lähtökohdista valottanut osoittamalla, miten myös musiikkia koskeva kirjoittelu on antanut sille muotoa ja merkityksiä. Huttusen tutkijantyössä taidemusiikin historia hahmottuu ei vain *musiikkia* kirjoittaneiden vaan myös *musiikista* kirjoittaneiden toimijoiden historiaksi. Tämä on tärkeä tarina ja Huttunen kertoo sen taitavasti. Ennustan, että maamme musiikkitieteen tulevassa oppihistoriassa Huttusen kirjoitukset tulevatkin antamaan kiinnostavan eräänlaisen musiikinhistoriankirjoituksellisen ”pitkän 1900-luvun” tarkasteluun.

LÄHTEET

- Adler, G. 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt.
- Bloch, E. 1923. *Geist der Utopie*. Berliini: Paul Cassirer Verlag.
- Dahlhaus, C. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Goodman, N. 1976. *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis ja Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Gordon, P. E. 2014. Contextualism and criticism in the history of ideas. Teoksessa D. M. McMahon & S. Moyn (toim.), *Rethinking modern European intellectual history*. New York: Oxford University Press. 32–55
- Heiniö, M. 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki*, 1/1992, 1–78.
- Huttunen, M. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa: Musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Huttunen, M. 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Teoksessa M. Haapakoski, A. Heino, M. Huttunen, H.-I. Lampila & K. Maasalo (toim.), *Suomen musiikin historia: Esittävä säveltaide*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. 32–55.
- Huttunen, M. 2008. The historical justification of music. *Philosophy of Music Education Review*, 16(1), 3–19.
- Klemetti, H. 1916. *Musiikin historia*. I osa. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Klemetti, H. 1926. *Musiikin historia*. II osa. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, I. 1937. *Musiikin teorian oppijakso V. Muoto-oppi*. Porvoo ja Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Nietzsche, F. 2005. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Teoksessa F. Nietzsche (toim. W. Deninger), *Gesammelte Werke*. Bindlach: Gondrom. 113–184.
- Ranta, S. 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä ja Helsinki: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Ranta, S. 1950. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet*. I osa. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Ranta, S. 1956. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet*. II osa. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Sarjala, J. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Jobdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Urbanek, N. 2016. Gedanken zur Strukturgeschichte. Teoksessa F. Geiger & T. Janz (toim.), *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Paderborn: Wilhelm Fink. 179–209.
- Wegelius, M. 1891. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar: I*. Helsinki: K. E. Holm's förlag.
- Wegelius, M. 1892. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar: II*. Helsinki: K. E. Holm's förlag.
- Wegelius, M. 1893. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början intill våra dagar: III*. Helsinki: K. E. Holm's förlag.
- Whatmore, R. 2016. *What is intellectual history?* Cambridge ja Malden: Polity Press.

SAMULI KORKALAINEN

Interdisciplinary approaches to the history of Lutheran church music in Finland

Lectio praecursoria

Public examination of the doctoral degree (Research Study Programme) on 24 April 2021 at the Organo Hall of Helsinki Music Centre. Title of the doctoral dissertation: The Standardisation of Lutheran Congregational Singing and Liturgical Melodies in Nineteenth-Century Finland and Ingria. Opponent: Professor Mattias Lundberg. Chair: University Lecturer Jorma Hannikainen.

When I was just a child in the 1980s, my family participated in the Divine Services held at Nilsii Church in Eastern Finland. I was astonished at the sound of the organ and the intensity of congregational singing. There was one melody that I liked the most: the *Sanctus* (“Holy, holy, holy”), an uplifting tune with beautiful melodic curves. Little Samppa, as my family called me, did not know that this 150-year-old melody had been used only in Finland, nor that most of the other liturgical melodies represented a common medieval European tradition. Indeed, I understood very little about the centuries-old tradition of congregational singing that I was joining when I sang my favourite melody so enthusiastically, with my child’s voice, in the midst of my local congregation. I thus experienced congregational singing locally, even though the phenomenon was truly transnational.

In nineteenth-century Finland and Ingria, most Lutheran parishioners stayed in their home parishes throughout their lives. Consequently, they experienced the changes in congregational singing locally. The ideas that influenced that tradition, however, often came from far away and flowed from place to place. In my dissertation, I used the concept of translocality to analyse networks and contacts between individual agents and regions across parochial, municipal, and regional borders. Translocality can be understood as such a broad concept that it could also include a transnational perspective. However, due to the unique geographical and political context of nineteenth-century Finland and Ingria, I considered it useful to make a distinction between translocality and transnationalism. The first refers to connections between Finland and Ingria, which were historically and culturally bound together in many ways but were clearly distinct regions. The translocal view also helped me to outline connections between towns, especially Saint Petersburg and

Helsinki, or even within the borders of the autonomous Grand Duchy of Finland. The transnational point of view, on the other hand, was a useful tool for studying flows between different countries and empires.

EHRSTRÖM’S “FINNISH MASS” AS AN EXAMPLE OF TRANSLOCAL AND TRANSNATIONAL CONNECTIONS

One of the first key figures in the process of standardising congregational singing and liturgical melodies in nineteenth-century Finland was Fredrik August Ehrström (1801–1850). He was the first person in over one hundred years to publish a collection of liturgical melodies in Finnish; the previous work was from 1702. Ehrström’s collection was titled *Suomalainen Messu* (“Finnish Mass”), and it was meant for the simple instrument, called the psalmodikon (*viirsikannel* in Finnish). Little Samppa’s favourite *Sanctus* appeared for the first time in Ehrström’s Mass.

This simple collection of liturgical melodies, only thirty-one pages, opened up a wide range of perspectives for my research. Firstly, Fredrik August Ehrström is a typical example of the people whom I studied in my dissertation. He was born to a Swedish-speaking family, but learned to speak Finnish as well. In the late 1820s he lived in Saint Petersburg, and from 1833 onwards in Helsinki, where he was known as a composer and singing teacher. In 1840, Ehrström was appointed to the position of the Organist of Helsinki. Just before that, he had spent a year in Uppsala, Sweden, to study organ-playing. He thus had connections to both East and West, both of which he was influenced by.

Ehrström also conducted liturgical singing rehearsals for students of theology. Indeed, the teaching of future pastors was most likely one reason that he published his collection. Unlike many other similar collections, Ehrström’s included notations for the parts sung by the liturgist, not only the parts sung by the churchwarden (*lukkari* in Finnish, *klockare* in Swedish) or congregation.

In the Preface of the Finnish Mass, Ehrström stated that the Mass should be sung so that it would awake people’s devotional emotions. This is a small reference to the impact of the aesthetics of the Romantic philosophy, with which I have dealt widely in my dissertation. However, Ehrström observed that the Mass was not sung in this way in Finnish parishes at the time. He thus joined the criticism that many other members of the upper classes made regarding the poor level of congregational singing.

In Ehrström’s opinion, many “wrong and excessive ornaments” should have been eliminated, but it was difficult because the “Massmen” (*messumiehet*) did not receive any proper training in singing liturgical music. It is difficult to say whether the “Massmen” referred to pastors or churchwardens – or even the whole congregation. Nevertheless, in the latter part of the century, four churchwarden-organist schools

were founded in Finland, pastors' musical training was developed at the university, and singing, even in four parts, was taught to parishioners in many Finnish and Ingrian parishes.

According to Ehrström, the melodies of his collection were mostly based on Johann Christian Friedrich Hæffner's (1759–1833) Mass, published in Sweden in 1817; according to my analysis, three melodies were based on Hæffner and Olof Åhlström's (1756–1835) collection from 1799. Most of the melodies were very similar to these Swedish predecessors; there were only small changes due to language differences. The only dissimilarity was that the Salutation was in a major key, which was typical in the Finnish tradition according to hand-written chorale books. The liturgical melodies in Ehrström's Mass thus embody all three levels of my research; from a transnational perspective, most of the melodies originated in the pan-European tradition, while the ways in which they flowed here in Finland was a translocal process, and there was a local colour as well.

All of these perspectives were clearly seen in the melody of the *Sanctus*, which had been little Samppa's favourite 150 years later in Nilsjö. According to my study, Ehrström compiled the *Sanctus* from three different melodies. The beginning was adopted from a melody used in Saint Petersburg, but not as such; Ehrström borrowed the three first phrases, but changed their order and modified the rhythm. After this, the melody continued tolerably according to Hæffner and Åhlström's 1799 collection. Elements of the rest of the melody, except the very last phrase, were taken from Abbé Vogler's (1749–1814) *Hosanna*, which was already a well-known song at that time in Finland and Ingria. The very last phrase of the *Sanctus* seems to have been composed by Ehrström himself.

When this melody was next published in Johan Vilhelm Murman's (1830–1892) Mass in 1856, the last phrase was modified. Murman apparently recognised Ehrström's use of the *Sanctus* of Hæffner and Åhlström, because he took the form of the melody for the last phrase directly from it, although from a different place. Murman amended some other small changes in the melody as well. His modified version was taken as such into all of the collections of liturgical melodies by Johan August Gottlieb Hylander (1831–1896), and was still used almost in that form in the 1980s in Nilsjö Church.

Ehrström's original plan was to publish his collection in Western stave notation with organ accompaniment. However, he was eventually convinced of the expediency and simplicity of a string instrument called the psalmodikon and, therefore, the collection was notated in *sifferskrift* numerical notation. The idea was that anybody should be able to easily learn the melodies, without further musical training. As was typical at that time, the Preface also included measurements for making a psalmodikon and instructions on how to use it. Together with Bror Nils Hagelin's (1796–1840) chorale book *Wirsi Kantele*, also published in 1837, Ehrström's collection started a sequence of different musical collections with *sifferskrift* numerical

notation in Finland. As a result, the psalmodikon became a very popular and widespread instrument both in Finland and Ingria.

THE INTERDISCIPLINARY FUTURE OF CHURCH MUSIC HISTORY IN FINLAND

The history of music has long been written as the inevitable success of national art music culture. Many studies here in Finland and elsewhere have emphasised the long national continuity that extends from the second half of the nineteenth century to the present day. Along with – and based on – this support of the national canon, the aim has also been to demonstrate the value of Western art music.

To some extent, a similar orientation has limited research on the history of church music in Finland. Although many high-quality studies have been carried out, there are still blind spots, one of the most significant of which has been the perspective of the nineteenth century. The reason for this has presumably been that the incoherent congregational singing of the time, as well as the scarcity and simplicity of liturgical melodies in nineteenth-century Finland, did not meet the standards that were later set, nor the style and level that was later achieved. Sometimes, the problem has been that the whole corpus of church music has been considered first and foremost as an art form rather than as liturgical or congregational practice.

Over the past decades, however, a different kind of research has come into existence. Especially in the area of the history of organ music, composers who have been left out of the canon have now been highlighted. In my dissertation I aimed to expand the research horizon even more, and for that reason I chose an interdisciplinary approach.

We need to adopt a new stance if we want to keep the research of church music history in Finland alive. Only a few people seem to be interested in it now, at least if we consider the publications from the twenty-first century. This public defence is actually a rare occasion; the last doctoral dissertation on the history of Lutheran church music in Finland was published here at the Sibelius Academy in 2008. The last to take place at the Åbo Akademi University in Turku was in 2005. At the University of Helsinki, there have been two doctoral dissertations (in 2004 and 2016) about the recent history of church music, but if we want to include at least the first part of the twentieth century, the last such dissertation is from 2009. Therefore, in its own genre, my dissertation is the first example in twelve years.

What is the reason for such lack of research? Firstly, I think that there is at least one easily acceptable reason: the variety of different research interests in church music has clearly broadened. Nowadays there are, for instance, many interesting volumes on present-day congregational practices, church musicians' identity, and music in non-Western cultures. History *per se* is thus not the only interesting area of

study in the field, as it seemed to be for a long time. Secondly, another reason might be that the church music practices in Finland and other countries – and in different denominations – have become increasingly numerous. In comparison with that, the congregational singing and organ-playing of previous centuries might seem a narrow and even uninteresting field of study. Finally, a third reason could be that potential scholars might easily think that everything has already been studied satisfactorily; that there is nothing new to explore.

My dissertation proves this last reason, at least, to be wrong. Everything has not been studied, even though there is not much new material to explore. Rather, this is a matter of the theoretical framework used; that is, the theories, research perspectives, key concepts, and level of interdisciplinarity. Nowadays we understand that the narrative given by the primary sources – *wie es eigentlich gewesen*, “how things actually were” – is only the surface, under which there are many meanings, experiences, mental and social processes, emotions, et cetera. These research interests are reachable with various theories, mostly embraced from other scientific disciplines. The research of church music today needs not only a knowledge of practical theology but also psychology, sociology, anthropology, and ritual studies, to name only a few.

I am deeply aware that my dissertation could have reached even deeper levels of understanding if my eyes had opened earlier to all of the possibilities I have just mentioned. However, by combining different disciplines and using different theoretical concepts, I have been able to demonstrate in a new way how the Lutheran Church was not a separate section of society, nor were Finland and Ingria isolated from pan-European ideas and movements. In my dissertation, the intellectual historical background is handled more broadly and deeply by outlining the common philosophical, theological, cultural, and political atmosphere of the time. Through this approach, a deeper understanding of the motives of people active in the process of standardising congregational singing was achieved.

In the future, I am ready and eager to continue my research on Finnish and Ingrian church music; however, I admit it would be great to have other scholars doing it with me. Even though we are living in financially challenging times, it is essential that the scientific research of church music continues at the Sibelius Academy, alongside artistic research, given the central role of the university and the enormous historical significance of the field. I would also hope to work towards the resurgence of research on church music at other Finnish universities. I am convinced that with new perspectives, theories, and approaches, new generations of church musicians, theologians, anthropologists, and historians can find their own research interests and may then dive, for instance, into the exploration of nineteenth-century church music.

I am sure that even today there are children who are astonished at the sound of the organ and the intensity of congregational singing in Finnish churches. These children might have their favourite melodies; perhaps it is the *Sanctus*, perhaps a

hymn. Some day in the future, our descendants may be interested in where these melodies came from, what they meant to people who sang them, or what their place in liturgical practice was. Multitudinous treasures are waiting for the enthusiastic scholars of church music, and I can tell you: they are worth finding.

LEENA LAMPINEN

Choral music and identities in Tanzania

Lectio praecursoria

The public examination of Leena Lampinen's Research Study Programme doctoral dissertation Our songs and other people's songs. Music and identities in a Lutheran diocese in Tanzania was held on 10 May 2021 at the Black Box Hall of Helsinki Musiikkitalo. The Opponent was Professor Jean Kidula (University of Georgia) and the Chair DMus Jorma Hannikainen.

RESEARCH CONTEXT

What is “your music”? What are “your songs” like? What is the kind of music that definitely does not feel like yours, music that you consider someone else’s music? To what kinds of groups do you belong through the music you enjoy making or listening to? Perhaps you play in a band, sing karaoke, or attend concerts – or maybe you are a member of a choir.

Mtu ni watu – a person is people – states a Swahili proverb, and describes well the concept of communality that is central to the context of my research: we exist together with other people. Within this kind of framework, which emphasizes the importance of collectiveness and community, it is not surprising that an activity like choral singing has become such a popular activity in Tanzania. It plays an important role in Christian expression, and it is also a visible and audible element in society more broadly. Church choir singing in Tanzania, and in East Africa more generally, is a phenomenon whose extent and importance are rather difficult to explain to someone who has not experienced it; and, on the other hand, it is often taken for granted by those for whom it is an everyday practice.

My study focuses on one Christian denomination and its music. Borrowing the words of one of my interviewees, “I talk about the Lutheran church. [...] Our church is a singers’ church. It is a church of singing” (Interview 9). The Evangelical Lutheran Church in Tanzania is one of the world’s largest Lutheran churches. According to the Lutheran World Federation (2020), it has approximately 7.9 million members throughout the country. The North Central Diocese – the geographical scope of my study – is one of its 26 dioceses, with approximately 300,000 members

(ELCT 2020; Mashauri, February 18, 2021). This church has a long history that is connected to several Lutheran missionary organisations and churches.

CHORAL MUSIC IN THE EVANGELICAL LUTHERAN CHURCH IN TANZANIA

Choral music in this Lutheran church can be seen as a continuum that started with the imported and translated Western hymns in the nineteenth century and has continued through different phases and processes to the present moment, consisting of various musical styles. Vocal music in congregational and choral forms is an integral part of church services and other church-related events.

The current postcolonial musical landscape in which the studied choirs operate consists of a variety of layers that exist simultaneously and intermingle with each other. The musical heritage of the church's mission era is intertwined with several other musical elements, both local and global. It is not always easy – or even necessary – to determine the origin of such musical influences. This is the reality in which choral music is now composed and performed, and it is a fertile ground for a wide range of creativity. There is no need to claim any musical style as better or worse than others – “God can be praised through many styles,” as one interviewee pointed out (Interview 9). The studied choirs exist in many forms and employ many kinds of music. Different repertoires provide people with a variety of possibilities of choice and identifications.

Roughly divided, choral music includes gospel music, classical or “Western” style church music and music that is based on or inspired by local ethnic music cultures. However, the boundaries are fluid. In addition to this genre-based classification of music, my interviewees also had a different approach to the music they sing. They used expressions such as “our songs and other people's songs”, “ordinary songs”, “notated songs”, or “songs of the church and songs of the world” to describe their choirs' repertoires.

CHORAL REPERTOIRES AND IDENTITIES

The use of identity as an approach for this study was in a way an opportunity that my interviewees offered me. It was presented in the interviews, not in the form of the word “identity”, but as a way of viewing oneself in relation to the surrounding people and communities: Who am I? or, Who are we? in relation to or in the context of other people or other groups. Discussions about choral repertoires in the form of “our songs” and “other people's songs” pointed me toward examining how church

choirs and choir conductors – *walimu wa kwaya*¹ in Swahili – identify themselves through and in relation to the music they sing. “Our songs” can be our choir’s, our church’s, or our ethnic group’s songs. “Other people’s songs” can include songs from other choirs, other churches, other cultures, or other geographical locations. In the interviews, “our songs” often referred to the songs that somehow made the interviewee’s choir’s repertoire unique in comparison to others. This concept does not deal with a particular musical genre, or a particular choir type. It is about people’s experiences.

These choirs, seen through the lenses of their *walimu*, consider themselves active agents. It is an essential part of their being. In church services, choirs have practical, spiritual, and emotional functions. Their practical task is to lead the congregation and to raise awareness of the particular time period in the church year. From the spiritual point of view, the choirs’ task is to convey the biblical message in a way that the listeners can understand and be nourished by – choir songs “should be like the sermon of that day,” said one of my interviewees (Interview 8). Some participants explained that church choir songs should also touch people at the emotional level – “first, the choir should be touched by the songs they sing so that the listeners could be touched even more,” said another *mwalimu* (Interview 2). From a broader perspective, choirs are representatives of their parishes, localities, and even their denomination, among others. Choral identities consist of musical, religious, ethnic, and national elements, and aspects related to their everyday surroundings.

My interviewees identified themselves in several ways: I am a choir conductor, a music teacher, a composer, a player of a certain musical instrument. I am a choir member and a performer of a particular musical style. I am a self-taught *mwalimu* or I am a *mwalimu* with formal training in music, but a volunteer in any case. I am a Christian, a Lutheran, and a member of our local parish. I am a member of my ethnic group, I am Tanzanian, I am African.

The work of *walimu* consists of a variety of tasks that are connected to both individual and social identities. A *mwalimu* is an individual musician with certain individual talents and abilities that differentiate him or her from others. At the same time, he or she is also part of several groups, such as his or her choir, the wider community of choir conductors, or the local parish. For the participants in this research, being a member of a church choir is a combination of self-expression through singing, communality, and performance of one’s faith. It is a means of formation, transformation, and preservation of identities.

In my study, the diversity of identities did not cause problems to *walimu* themselves; there is a place for each of them to be active and emphasized. Different situations call for different identities – they are unlike but not unequal. Challenges usually appear in relation to the environment, since the self-understanding of a *mwalimu*

¹ *Mwalimu* = a teacher, *walimu* = teachers, *kwaya* = choir(s) in Swahili.

as a musician may not always fit the church's understanding of what a musician or a *mwalimu wa kwaya* in the church context should be like.

The *walimu* need to be creative and able to adapt themselves to various needs and wishes on the listeners' part, since, as one interviewee pointed out:

“In the church, each person has her taste. When someone hears a song of praise, she wants to cry. Meaning that for her this is now a true service. When we sing and dance someone else says that now this is a proper service. When we sing a traditional song, yet another one says that now you brought me home.” (Interview 10)

I believe that church musicians from many locations can agree with this interviewee. It is a challenge to find a combination of music that suits everyone. Many of my interviewees appeared as promoters of musical variety in church services. Different musical styles complement each other, and they are seen as a response to the needs of the congregation present. I see this as a fruitful approach to the planning of music for worship services. The message of a particular Sunday can become meaningful to a larger group of people if it is transmitted through different forms of musical expression.

THE IMPORTANCE OF COLLABORATION

Collaboration is an important theme of my study, and was brought up in the interviews in various forms, such as “When you collaborate with other people, they will teach you things that you don't have” (Interview 4). One important aspect was musical collaboration: choirs meet with other choirs, and *walimu* meet with each other or are invited to teach their colleagues' choirs, also beyond denominational boundaries. It is a source of the feeling of belonging and collegiality, and a visible sign of ecumenism. This was also some *walimu*'s solution to the need of pleasing or reaching as many people as possible – If I want my choir to sing a song representing a certain musical style, but I am not able to do it myself, I will ask someone else to do it.

During the years I spent in Tanzania, I learned a lot about musical collaboration between *walimu wa kwaya*. As a *mwalimu* myself, I saw and experienced how a single choir rehearsal can be realized by sharing the tasks among several people, and how each *mwalimu* within a choir is responsible for organizing an entire rehearsal in his or her turn. That was new to me.

In the new strategy of the Evangelical Lutheran Church in Finland (2020), collaboration is highlighted, and people working in the church are encouraged to build networks in many directions. I see crossing various boundaries as a necessity. From the music's point of view, combining different abilities and knowledge on a regular basis is a valuable resource and a way of learning for everyone involved – it is a communal way of working. No one is able to do everything by him- or herself, but uniting resources produces more opportunities and broadens the perspective.

Another form of collaboration that was discussed in many interviews was collaboration in parishes with regard to planning worship services – again a theme that may sound familiar in other contexts as well. According to some of my interviewees, those are situations that often challenge *walimu*'s musical identities as experts in their field. This applies especially to the trained *walimu* who during the interviews often expressed a feeling that they are not acknowledged as much as they would like to be, and that their knowledge and skills were underused.

In the church-related events, music and musicians are assumed to be present, but often without much recognition – and this is not unique to Tanzania. After the Duke of Edinburgh's funeral a few weeks ago, composer and conductor John Rutter (2021) wrote in his blog: "Amid all the torrents of expert or would-be expert verbiage about the service and those attending it, I heard not one word of comment about the music which had formed such a crucial part of the funeral service, much less any commendation of the musicians who had planned and executed it with such flawless professionalism and unstinting commitment." Sounds familiar, I would say.

THE ROLE OF MUSIC AND MUSICIANS

When I worked as a music teacher in Tanzania, some of my students told me that "Our parents don't understand why we study music." Music was not considered a proper profession. Here in Finland, the pandemic has brought into the spotlight the question of the appreciation of musicians, artists in general, and other people working in the cultural sector. The Finnish journalist Laura Hallamaa (2021) wrote some weeks ago that "Find a real job" is a sentence that many of these people have heard during this past year. Many of them – musicians among others – largely lost their source of livelihood due to the restrictions caused by the pandemic. However, although the cultural sector did not seem to be among the priority areas when it came to governmental economic support, these exceptional times have nevertheless proven the importance of a variety of cultural forms. Many people are eagerly and impatiently waiting for the possibility to attend concerts, festivals, and many other kinds of cultural activities. Like so many other things, you realize their significance when they are taken away from you.

I wrote in my dissertation that the Evangelical Lutheran Church in Tanzania should not take its rich choral music for granted, as something that just appears when needed. There are always people behind it; these people, their knowledge, and their hard work should be appreciated. But would not this apply to other situations and other contexts as well? Music, theatre, literature, or visual arts do not just appear. There are always people behind them.

With my work I join other scholars, such as Imani Sanga and Gregory Barz, who have studied Tanzanian Lutheran church choirs and their music. I have broadened

the view by moving the scope from the city of Dar es Salaam to another geographical location in the country, including both urban and rural areas. I have also explored the topic through the lens of a church musician. Working on this research has been a journey across various boundaries, a negotiation between different disciplines, different research methods and traditions.

My goal throughout this project has been to give the *walimu* the possibility to express their thoughts about the work they do and the music they create, localize, and perform. This study shows how deeply my interviewees think about music and about its meaning to themselves and to others. Music is an essential part of them and their lives, and a natural form of self-expression. As one interviewee said: “Music is in my blood” (Interview 8).

REFERENCES

- Evangelical Lutheran Church in Finland 2020. *Ovet auki. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon strategia vuoteen 2026*.
<https://evl.fi/documents/1327140/52567038/Ev.lut.kirkko-strategia.pdf/9fb95410-78a0-6ace-a331-aa2c31b869c5?t=1600781363026>
(Accessed: March 12, 2021.)
- ELCT 2020. Evangelical Lutheran Church in Tanzania.
www.elct.org
(Accessed: April 24, 2020.)
- Hallamaa, Laura 2021. Hankkikaa itse oikea työ. March 31, 2021.
<https://yle.fi/uutiset/3-11861164>
- Interviews with choir conductors of the North Central Diocese of the Evangelical Lutheran Church in Tanzania. March 2016.
- Lutheran World Federation 2020.
<https://www.lutheranworld.org/country/tanzania>
(Accessed: January 19, 2021.)
- Mashauri, Hezron. Musical Director of the North Central Diocese of the ELCT. Personal communication with the author. February 18, 2021.
- Rutter, John 2021. Did they mention the music? Reflections on a royal funeral. Blog entry April 20, 2021.
<https://johnrutter.com/latest-blog/did-they-mention-the-music?fbclid=IwAR2Zz6TtH3n3DCCjNdjIno4WXXnd8O6YBxSwtyA3zSLIX5oPZOTNQF1OwE>

AUDIO EXAMPLES:

Loruvani Choir: *Mikononi mwa mitume*

Loruvani Choir: *Sauti ya mtu*

Magugu Choir: *Wapendwa Wakristo wenzetu*

ANTTI OHENOJA

Original xylophone etudes in the new percussion repertoire

Lectio praecursoria

Antti Ohenoja's artistic doctoral degree was examined on September 27, 2022 in the Sonore hall of the Musiikkitalo in Helsinki. The theme of the postgraduate concerts was: The music of Iannis Xenakis (1922–2001), Japanese percussion music, and percussion in a chamber music context. The title of the thesis of doctoral degree was: From Petrushka to Les Noces A musical journey composing original xylophone compositions influenced by Igor Stravinsky, with an examination on practice as a process. Doctor of music Markus Kuikka acted as the chair of the examination event. The chairman of the board, Doctor of Music Marcus Castrén, gave a statement about the artistic part of the degree. Examiner Susan Powell, Professor of Percussion at Ohio State University, gave her statement on the written work.

In this lecture I will review my five doctoral concerts and the key elements of my thesis. The topic of my concert series was music by Iannis Xenakis (1922–2001), Japanese percussion music, and percussion in the chamber music context. The percussion music of Xenakis has fascinated me since I first started to learn his piece *Rebonds* (1987–89). In my concerts I also performed *Psappha* (1975) and *Okho* (1989) by him. *Psappha* is a multi-percussion composition and *Okho* is written for three djembes. It was interesting to plan the concert programs with contrasting pieces. The music by Xenakis is quite intense, and I wanted to make sure that I was able to find suitable places for the pieces in the concert programs. *Rebonds* started the second concert, which I thought worked well as an opener. The energy and the surprise element of the first percussion sounds in the concert gave *Rebonds* a pristine impact, and a feeling of an open canvas waiting to be painted with colorful sounds.

The fourth concert also started with Xenakis; this time the chosen composition was *Psappha*. *Psappha* is a relentless work that requires intense concentration and a high ability to read graphic notation. For me, reading and performing from the graphic notation took some time to get comfortable with, but after extensive practice the unusual notation started to feel familiar.

Okho for three djembes ended the concert series. This work was performed by me, Patrik Kiviniemi, and Elmeri Uusikorpi as the finale of the fifth concert. I enjoyed performing *Okho* the most out of the three Xenakis pieces. *Okho* is a marvelous piece

that utilizes West African drumming strokes with the composer's visions and calculations of architectural forms, created with the hands and sticks of the performers. I also enjoyed the variations of sounds that Xenakis combined between the three players. The full palm strokes in the center of the drum provided a low, dark bass tones, while the strokes played closer to the side of the drum and the slap strokes created high pitched, bright sounds. The rhythms were very powerful and almost hypnotic in their assertive and onward going manner.

Japanese percussion music was the second theme of my concert series. I wanted to perform Japanese percussion works, among other reasons because of the large and interesting instrumentations that the pieces usually have. The compositions are also composed skillfully, with brave and exciting musical contrasts. The marimba repertoire in Japanese percussion music is massive, and I was originally introduced to Japanese music through solo marimba pieces and Toru Takemitsu's (1930–1996) *Rain Tree* (1981) for vibraphone, 2 marimbas, and crotales. *Rain Tree* was not part of my concert series, but there were other interesting and exciting pieces that I included in the program.

I had an opportunity to collaborate with Japanese composer Toshi Ichianagi (1933–2022) at the Avanti's Summer Sounds festival over a decade ago. I even performed his duet for marimba and piano with him, called *Paganini Personal* (1982), which is based on Paganini's (1782–1840) solo violin caprice no. 24. Due to that experience, I chose to play two of his compositions in my concert series. *Trio Interlink* (1990) for percussion, violin, and piano was performed by me, Jackie Shin, and Eriikka Maalismaa in my second doctoral concert. Ichianagi's *Wind Trace* (1984) for three percussionists was the last piece in my fourth doctoral concert. I performed the piece with Jani Niinimäki and Petteri Kippo.

The last big theme in my concert series was the percussion in chamber music context. For me, chamber music is one of the most delightful musical settings to perform in. I enjoy chamber music especially because one has to listen and see from the other musicians' perspectives, how they like to interpret and shape the musical events in the compositions. Every musician has different characteristics, so it is interesting to observe how people react in different ways to musical impulses and passages.

EERO HÄMEENIEMI'S *TIIN CHAAR*

The first music performance in the lecture was Eero Hämeenniemi's (b. 1951) *Tiin chaar* (2014) for marimba, tabla, and trombone. One of the most exhilarating aspects of the doctoral project for me was the collaboration with composers. *Tiin chaar* is my commission from Hämeenniemi. The title simply means "three, four". Eero wanted to incorporate three against four rhythms in the music, which are

heard several times during the piece, especially in the later section with the tabla and trombone. The three against four rhythm is essentially the rhythmic motive of the work.

At the beginning stages of the commission process I had telephone meetings with Eero, explaining what kind of piece I would like to order from him. We both have knowledge of Indian music. Eero has a vast knowledge of South Indian classical music, the Carnatic music, and I have some knowledge and performance experience on tabla in North Indian classical music, the Hindustani music. Hindustani music is also performed and studied in Pakistan, Afghanistan, and Bangladesh.

Eero and I did not have a very busy exchange of plans for the piece, because I felt that he already had a composer's vision for it. *Tiin chaar* turned out to be a wonderful piece. My dear friend and colleague Darren Acosta and I have performed the piece several times in Helsinki, and also in Porvoo. My defense was the first time we played music from the piece in public after approximately four years. Darren and I premiered the piece in my third doctoral concert in May, 2016.

COMMISSIONS FROM KA NIN CHAN AND LOTTA WENNÄKOSKI

The two other commissions that I premiered in my concert series were in the fifth concert. Ka Nin Chan (b. 1949) and Lotta Wennäkoski (b. 1970) composed new works for me. Chan's piece is titled *Pitkä Talvi* (2017), where he describes the long and dark winter of the Nordic country.

I quote the composer from the score's programme note:

This work describes: the anticipation of a harsh Winter,
the eventual acceptance of the force of nature
the appreciation of the beautiful wintry scenery
the anticipation of Spring
the resolution that time marches on

Wennäkoski's piece is titled *Rimbalzi* (2021). Both of the composers were open to my suggestions on technical and musical questions. The pieces are complex, with plenty of tiny details, so there were interesting exchanges of ideas and thoughts during the collaborative process. I had never worked with a string quartet before in a contemporary music setting, so I specifically requested from Ka Nin Chan that the instrumentation be for vibraphone, marimba, and a string quartet. The piece was conducted by Janne Valkeajoki, and the performers were Sibelius Academy's doctoral students and professional Helsinki musicians.

In Wennäkoski's *Rimbalzi*, which is Italian and means "bounces and rebounds", I performed with Heikki Nikula, who is a long-time leading authority of bass clarinet in Finland. I had a setup of vibraphone, gongs, and non-pitched percussion

instruments, and Heikki also had a small tam-tam and a temple block with his bass clarinet.

THE CONCERT SERIES FROM A BROAD VIEWPOINT

The first doctoral concert was a unique representation of percussion music over a time span of nearly a century, from 1918 to 2011. In this concert program I performed important works from the percussion repertoire, specifically on those instruments that I feel are most expressive and versatile to play. For me these are the xylophone, snare drum, marimba, and the tabla. The ending of the program highlighted my role as a ragtime ensemble xylophone soloist and improviser on three compositions by the American George Hamilton Green (1893–1970).

In the second doctoral concert, titled “Marimba Concertos and music by Xenakis and Ichiyanagi”, I explored the combination of percussion with ensemble. The chamber music theme of the concert series also included the performance of the aforementioned Toshi Ichiyanagi’s *Trio Interlink*, as well as *Rebonds*, which is arguably Xenakis’ most famous percussion solo work. The performance of *Allegria marimba concerto* (2003) by Jarmo Sermilä (b. 1939), which saw its premier performance in the second concert, was a long-time goal for me. It brought a colorful and interesting sound to the program with its unusual orchestration. The composer drew inspiration from his trip to Cuba, and it is written for a marimba soloist, strings, three trumpets, harp—which has a prominent role—and percussion. The concert concluded with Emmanuel Séjourné’s (b. 1961) *Concerto for Marimba and Strings* (2005). The composition is widely performed and has established itself as an energetic and melodic concerto with an easily recognizable French atmosphere. Both of the concertos were accompanied by the Camerata Finlandia Chamber Orchestra, conducted by Jackie Shin.

My third doctoral concert was a collaboration with wind players. I performed three wide scale solo works, beginning with Elliott Carter’s (1908–2012) *March* from his collection *Eight Pieces for Four Timpani* (1949/66). The second solo work was David Maslanka’s (b. 1943) ethereal and virtuosic marimba solo *Variations on Lost Love* (1997), and the third solo composition was Maki Ishii’s (1936–2003) expansive *Thirteen Drums*, op 66. (1985).

The compositions with wind instruments were Dave Maric’s (b. 1970) *Lucid Intervals* (2006), which I performed with trumpet artist Pasi Pirinen. Kimmo Hakola’s (b. 1958) *Five Clips* (2003) was the next duo with percussion and clarinet, which I performed with the aforementioned clarinet artist Heikki Nikula. The last two compositions of the program were also for percussion and wind instruments. Ka Nin Chan’s composition *Nature/Nurture* (2002) for marimba and wind instruments was performed by me on marimba, with wind instrumentalists and conductor Jackie

Shin. The concert reached its climax with the premier of Eero Hämeenniemi's *Tiin chaar*. The percussion part in the piece is a fascinating combination of marimba at the beginning which then transitions to the tabla after the introduction of the work. The role of the trombone is also versatile, and equal to the percussion part. In the beginning of the composition, the trombone has a lyrical character. In the second half of the piece the trombone joins the tabla in joyous and extremely rhythmical fireworks of polyrhythms and virtuosic cascades.

In my fourth doctoral concert I performed an extensive repertoire that included Iannis Xenakis' percussion solo *Psappha*, Toshi Ichianagi's *Wind Trace* for percussion trio, and Kazunori Miyake's (b. 1963) *Chain* (2001) for solo marimba. The themes of my concert series—the percussion solo music of Iannis Xenakis, Japanese percussion music, and percussion in the chamber music context—were strongly present in the program. The compositions by Dave Maric (b. 1970), Nebojsa Jovan Zivkovic (b. 1962), Timothy Ferchen (b. 1947), and Joseph Schwantner (b. 1943) were demanding concert pieces that brought interesting and colorful aspects to the entire program.

The fifth and final doctoral concert took place in January, 2022. The concluding concert reflected the entire concert series, its impact on my artistic growth, and my aspirations for my whole doctoral degree. *At the Frontier*, the title of the concert, depicts the starting of a new chapter in my life after finishing the degree and starting to apply all of the new ideas and experiences that I have accumulated during the process. The concert featured exciting new premiers by Lotta Wennäkoski and Ka Nin Chan, and the Xenakis theme was highlighted with his explorative and innovative work *Okho*.

In a nutshell, my doctoral concert series was constructed with well-known classics from the percussion solo and chamber music repertoire, alongside premier performances of compositions that I commissioned for my doctoral project. All of the composers that wrote new works for me have had important influences on my career as a percussionist.

Performance of an excerpt from Eero Hämeenniemi's (b. 1951) *Tiin chaar* (2014). Antti Ohenoja, marimba, Darren Acosta, trombone.

SUMMARY OF THE THESIS

The core of my thesis focuses on Igor Stravinsky's xylophone parts, my original compositions, and the xylophone. I have been fascinated by Igor Stravinsky's (1882–1971) xylophone writing since I first heard it on recordings many years ago. Whenever the sound of the xylophone appeared in the music, I felt a sense of excitement and an immediate elevation of interest. I could feel a certain musical magic that

the xylophone's sounds and notes were expressing. Sometimes the parts only had a few notes in their entrances, but even those little thematic inputs impacted the musical events in the pieces. These impressions make the xylophone parts fascinating, dynamic, and multifaceted. A question might rise about why I chose to write about Stravinsky and the xylophone. To me, the xylophone is the most interesting orchestral mallet instrument, and Stravinsky's xylophone parts especially fascinate me. I also specialize in ragtime xylophone music performance, so the instrument was a very natural choice for me to focus on in the thesis.

In my thesis I reviewed and discussed my own xylophone compositions, which I composed based on Stravinsky's xylophone parts of *Les Noces* (1923) and *Petrushka* (1911). I have also been interested in composing music since my high school days. At first, it was jazz improvisation on vibraphone that caught my interest. There were also short elementary jazz and pop music composition lessons available in my high school, so I was introduced to composing music rather early on. When I moved to Canada to study at the University of Toronto, I was delighted that in my music theory courses, and also in the University's percussion competitions, the students were required to compose their own pieces. I really enjoyed these creative processes, and became familiar with performing my own music as well. My teachers from the Nexus percussion ensemble were also composing original music for their ensemble, and in other projects as well, so it felt natural to see and hear compositions by my teachers and classmates. For my doctoral project I took composition lessons with the composer Markus Fagerudd, who gave me insight into and knowledge of the composition process.

In my compositions for this thesis, Stravinsky's xylophone parts appear without alterations, excluding some tremolos being cut from their original length to make them fit better into the compositions. The xylophone parts from *Les Noces* and *Petrushka* are not included in their entirety in my compositions; instead, the most challenging and well-known passages were used and thematically developed to create a solo piece structure. I embedded the selected excerpts from Stravinsky's xylophone parts in my compositions, as I wanted to create an organic whole where the music would grow and develop around Stravinsky's musical textures and figures. Through that process I aimed to bring out new approaches and ideas for xylophone repertoire and performance. For decades, the marimba has been the most-used mallet instrument in solo recitals, and most of the existing solo repertoire is written for it. My two new xylophone compositions are additions to the xylophone repertoire, and it is my hope that they might enhance both the role and presence of the xylophone in the solo recital context. As an orchestral mallet instrument, the xylophone enjoys a leading role within the mallet instrument family.

In my thesis I also explored the historical aspects of the xylophone and its development. I tried to find answers to the question about the origin of the xylophone. That journey did not eventually come up with a clear answer to the question, and

as a matter of fact it might be a question that will never receive a definite answer, because of the long history of the instrument. There are ancient traditions of xylophones in Southeast Asia, particularly in Indonesia and Malaysia, and also in West Africa, in Mali, Senegal, Cameroon, and Gambia for example. Because the xylophone is an instrument with ancient roots, it is challenging to outline the origin and the developmental stages of the instrument. However, in my thesis I reviewed different viewpoints that percussion musicologists have debated over the years.

It is suggested that the xylophone originated in Asia or Africa. When Europeans arrived in Africa and Asia hundreds of years ago, the xylophone was already a highly sophisticated instrument in those societies.¹ For example, there are literary references to an Asian metallophone from AD 900. The metallophone is believed to have been an extension of the already highly developed trough xylophone.² In Africa, there were highly developed xylophones 400 years ago that have only small differences from the African xylophones of today. There were also many skillful players, and the xylophone was established as a popular instrument already at that time.³ James Blades (1901–1999), a famous British musicologist, suggests that the xylophone is in fact one of the earliest melodic instruments.⁴ He furthermore notes that the Asiatic and African xylophones have much in common. The only major difference is that the Asian xylophones are commonly trough xylophones, where the wooden bars have a trough (a wooden cradle under the bars) that resonates the bars' sound as one resonating chamber. The African xylophones usually have individual gourd resonators under the bars, like on a balafon. Blades suggests that knowledge of the instrument may have been transmitted via personal connections made through migration or commerce, which may have allowed the instrument to travel between the continents.⁵ It is also suggested that the xylophone could have been independently developed in Asia and Africa without any sharing of knowledge between the different continents. In Europe, the xylophone as such was first mentioned when Arnolt Schlick called it *hültze glechter*, which means wooden clatter, in his early treatise on organ building published in 1511.⁶

In the next chapters of my thesis I reviewed my compositions, which are aimed at university level students and professional percussionists. The compositions are technically and musically very challenging, and my aim was to make the pieces demanding and at the same time rewarding to study and to perform. Chapters 4 and 5 in my

¹ Blades, James 1984, *Percussion Instruments and Their History*, Faber&Faber. 71-72. .

² Ibid. p. 71.

³ Ibid. p. 72.

⁴ Ibid. p. 71.

⁵ Ibid. p. 74.

⁶ Anderson, Lois Ann, Blades James, Holland James, List George & O'Brien-Rothe Linda L. 2001. *Grove Music Online: Xylophone*. <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.49801>

thesis focused on performance practice and analytical elements of the compositions. In these chapters I went through the events in the music and provided ideas on how to interpret and execute the musical passages. There are also percentual section charts and linearly displayed form structures for the compositions. I hope that the various aspects presented in these chapters help to clarify the structural elements of the pieces and give new ideas for interpreting the compositions. In the musical examples, the quotes from Stravinsky are in blue and my original passages are in black.

The final chapter of the thesis, before the conclusion, focused on practice as a process. I also reviewed my own compositions from this new angle of practice as a process. This is a topic that I am interested in researching more in the future; the connection between performance and psychology is a topic that intrigues me very much. In this chapter I talked about effective ways to practice, based on the points made by percussionist Raynor Carroll. I elaborated on his short practice tips in the text, and also discussed ways to practice percussion parts effectively in a short time frame. I also quoted some of the leading pedagogues in the percussion field on these subjects.

The aim of my thesis was to create new pieces for solo xylophone that were influenced by Stravinsky's xylophone parts, and to raise the popularity of the xylophone as a solo instrument. The importance of pedagogy was also at the core of the thesis. I wanted to share my experiences with the practice process, performance practice, interpretation, and technical questions with fellow percussionists. Ultimately, I wanted to contribute new ideas and thoughts on music to younger aspiring percussionists.

Premier performance of Antti Ohenoja's (b. 1982) *Etude Les Noces* (2020) and *Reflections on Petrushka* (2020). Antti Ohenoja, xylophone.

SIRKKU RINTAMÄKI

Löytöretkellä virren sieluun

Lectio praecursoria

Sirkku Rintamäen taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 2.3.2023 Sibelius-Akatemian kurssikeskus Kallio-Kuninkalan Leonora-salissa Järvenpäässä. Jatkotutkinnon aihe: Löytöretki virren sieluun – näkökulmia virren affektinmukaiseen toteuttamiseen. Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluva tutkielma: Villivirrestä Virsileikkiin: virren luomisesta luovaan virteeseen. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Peter Peitsalo. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Annikka Konttori-Gustafsson. Lausuntonsa kirjallisesta työstä antoi dosentti, TaT Teija Löytönen. Sirkku Rintamäen kanssa musisoivat Titta Lampela ja Jussi Lehtipuu, laulu, Juho Punkeri, laulu ja viulu sekä Elsa Sihvola, sello. Myös yleisö lauloi mukana osassa tilaisuudessa esitetyistä Sirkku Rintamäen säveltämistä villivirsistä.

Musiikkiesitykset lektion aikana:

Kaisa Raittila (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Taulu on tyhjä*

Irja Askola (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Jumala, kutsutko minut tanssiin*

Kaisa Raittila (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Siintelisit silmilleni*

Heimo Hatakka (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Villejä virsiä*

Leena Ravantti (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Virsi 902a Jumalamme, suuruuttasi*

Kaisa Raittila (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Ole minulle*

Heimo Hatakka (san.), Sirkku Rintamäki (säv.): *Tämä matka* (4. säkeistö)¹

Alussa oli laulu. Minussa oli ja on laulu, jotakin, joka jo soi, huminaa, josta syntyy jotakin, joka soi. Laulua, sointia, joka syntyy uudelleen ja uudelleen, uutena niiden laulujen kaiuista, niiden laulujen versona, joita minulle on laulettu, joita minun kehooni on jäänyt kajahtelemaan. Alussa oli ja on tila, jossa on lupaus virrestä. Taulu on tyhjä, mutta tyhjyydessä soi jo.

¹ Esitetyt villivirret on julkaistu kokoelmassa Rintamäki 2022 (a & b) lukuunottamatta villivirttä *Siintelisit silmilleni* (ei julkaistu) sekä Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirjan lisävihkon virttä 902a *Jumalamme, suuruuttasi*.

MISTÄ LÄHDETTIIN?

Tämä tutkimusmatka, Löytöretki virren sieluun, sai alkusysäyksensä virsien ja yhteislaulujen sävellys- ja sanoitusseminaarista Päiväkummun kurssikeskuksessa vuonna 2010, tarkemmin sanoen sen Riihikirkossa, jossa syntyi laulu, villivirsi, virsi *Taulu on tyhjä* Kaisa Raittilan sanoihin. Kun vuosia myöhemmin istuin Sibelius-Akatemiassa hahmottelemassa, millaisista aineksista mahdollinen jatkotutkintoni rakentuisi, tiesin, että virttä siinä ainakin olisi synnyteltävä. Halusin toteuttaa erilaisia musiikillisia haaveitani ja ylipäänsä koetella taiteilijansiipiäni, harjoittaa niitä lentämään yhä varmemmin ja rohkeammin. Tutkimuskohteekseni päätin valita jotakin aivan keskeistä kirkkomusiikissa. Halusin päästä syvemmälle virteen, siihen, mitä virsi on koskettavana ja vaikuttavana musiikkina. Halusin myös kyseenalaistaa fraasit ”synkästä”, ”tylsästä” virrestä sekä vastustaa kirkkomusiikin työntämistä ja perääntymistä taide-musiikin ja dynaamisen, luovan musiikkielämän marginaaliin. Mietin, mitä voisin osaltani tehdä, jotta virsi ja sen luomisen polte ei sammuisi. Mietin, miten virsi voisi lähteä lentoon, olla koskettava, mukaansatempaava ja innostava. Syvennyin virteen musiikkina, niin yksilön toteuttamana kuin yhteisöllisenä taiteena suunnaten katseeni ja kutsuen mukaan myös ja erityisesti niitä, jotka ovat virren liepeillä, joille virsi ei ehkä vielä ole läheinen. Etsin matkakumppaneikseni ihmisiä, joille taiteen kieli resonoi ja jotka ovat valmiita lähestymään kanssani virttä avoimesti, uteliaasti ja herkästi.

Matkani virren sieluun on siis ollut matka virren syvään olemukseen, sen koskettavuuteen, herkkävireiseen toteuttamiseen ja luomiseen. Taiteellisen tohtorintutkintoni otsikoksi hahmottui ”Löytöretki virren sieluun – näkökulmia virren affektinmukaiseen toteuttamiseen”. ”Affektinmukainen” oli sana, josta lähdin tutkimusmatkallani liikkeelle. Sana ”affektio” merkitsee vaikutusta, koskettumista ja liikuttumista.² Ajattelen, että sana *affektinmukainen* liittyy tutkimukseni syvään sisäistyneeseen, tekstin sävyjä tulkitsevan virsimusisoinnin juurille, kuten Johann Sebastian Bachin virsitaitteeseen. Hän loi ja musisoi virttä yhtä rikkaasti kuin muutakin ajan musiikkia. Tutkimukseni edetessä sana affektinmukainen on kuitenkin osoittautunut rajalliseksi. Matkani on johtanut virsimusisoinnin kehollisuuden ja moniaistisuuden tunnistamiseen ja rikkaaseen soveltamiseen. Se on johtanut leikkiin. Leikki osoittautui sittemmin affektinmukaista täydentäväksi mutta myös kohdallisemmaksi, hedelmällisemmäksi ja tutkimukseeni kokonaisvaltaisemmin soveltuvaksi käsitteeksi.

TAITEELLISILLA POLUILLA

Löytöretkelle lähtiessään ei voi tietää, mitä tulee löytämään. Voi toivoa, että löytyisi mahdollisimman rikkaasti uutta. Siksi lähestyin virttä tutkintoni taiteellisissa osiois-

² Ks. esim. Deleuze (2012, 63–67, 84) ja Kurikka (2016, 87–89).

sa useista eri rooleista ja tehtävistä käsin, kuten laulajana, soittajana ja tulevaisuuden virren säveltäjänä, sekä erilaisista musiikillisista tulokulmista. Avaan seuraavaksi tarkemmin tutkintoni viiden taiteellisen osion sisältöjä, tavoitteita ja oivalluksia.

Ensimmäisen taiteellisen osion nimi oli ”Virsi kohtaa lapsen”. Olen työssäni kanttorina saanut johtaa muun muassa lapsi- ja nuorisokuoro Kannelkelloja, ja halusin aloittaa matkani virren sieluun, kohti koskettavaa, mukaansatempaavaa, luovasti ja herkästi toteutettua virttä juuri lasten kanssa. Tämä osio oli messu, jonka runkona toimi suomenkielinen ensiesitys Johan Varen Uglandin säveltämästä ja Eyvind Skeien sanoittamasta messusta *Barn i Guds tid, Lapsi Jumalan ajassa* lapsi- ja nuorisokuorolle, kaksille uruille sekä puhallinsoitinpainotteiselle yhtyeelle. Käännöksen teki Pekka Kivekäs. Olin syvästi vaikuttunut teoksen rikkaasta ja ilmaisuvoimaisesta tekstistä ja musiikista kuultuani sen Norjassa vuonna 2008. Teoksen sanoittajan Eyvind Skeien mukaan lapsille tulee tehdä parasta, mitä me pystymme luomaan. Heidän tai kenenkään muunkaan omaksumiskykyä ei tule aliarvioida. Tavoitteenani tässä osiossa oli luoda lapsia ja nuoria innostava, rikas liturginen kokonaisuus, jossa messusävellyksen toteuttamisen lisäksi haasteenani oli inspiroivien virsisovitusten laatiminen lapsi- ja nuorisokuorolle sekä itselleni uudenlaiselle soitinkokoonpanolle. Kokeilimme yhden virren alkusoittona linnunlauluimprovisaatiota, ja punoin sovituksiin monenlaista muutakin musiikillista leikkiä, kuten messun käsiohjelmaan värikoodein merkityt lauluosuudet kirkkosalin eri puolilla istuville virressä *Luodut, te Herraa kiittääkää*. Myöhemmin leikistä kehkeytyikin tutkimukseni keskeinen käsite. Lasten kanssa virttä luodessani opin myös jotakin tärkeää rohkeudesta: virressä, musiikin virtauksessa, yhteisessä luomisen tilassa, leikkiessä ei tarvitse pelätä mitään.

Toiseen opinnäytetilaisuuteen valmistautuessani syntyi sana *villivirsi*, johon palaan myöhemmin tässä lektiössä. Tämä osio, konsertti, saikin nimekseen ”Villivirsiä”, ja sen teemoina olivat uuden virren säveltäminen ja toteuttaminen sekä keskustelun herättäminen tulevaisuuden virrestä paneelikeskustelun muodossa. Myöhemmin samana vuonna 2016 julkaistiin suomen- ja ruotsinkieliset virsikirjan lisävihkot, joten keskustelu tulevaisuuden virrestä tuntui erityisen ajankohtaiselta. Pohdin ja pohdimme tuolloin muun muassa, saako virren luoda virreksi vai pitääkö odottaa komitean hyväksyntää ja millainen voisi ylipäänsä olla tulevaisuuden virsi. Sana villivirsi syntyiikin osittain tarpeesta löytää polku jähmettävästä virallisuudesta vapaampaan, luovuutta ruokkivaan virsiluomisen tilaan. Villivirsi tuntui myös osuvammalta sanalta perinteisistä virsistä varsin paljon poikkeaville virsilleni. Kokosin konsertin ohjelmiston omista sekä muiden säveltämistä uusista virsistä. Haasteenani oli aktivoida pääasiassa aikuisista koostuvaa yleisöä näiden virsien laulamiseen kuoron ja soitinyhtyeen tukiessa osallistumista sekä rohkaista heitä myös kollektiiviseen improvisointiin. Oivalsin, että mukaan lähtemistä edesauttavat lämpimän ja välittömän ilmapiirin luominen sekä sellainen esilaulu ja soitto, joka luo sekä turvallisuutta että jännittävää kutkuttavuutta. Villivirret saivat innostuneen vastaanoton, jopa niin, että päätimme muutaman muun tulevaisuuden virsistä innoittuneen kanssa julkaista

lisävihkoja täydentävän, vielä rohkeammin virren rajoja tunnustelevan virsikokoelman. Tämä kokoelma, *Villivirsiä* julkaistiin syksyllä 2022.

Kolmannessa opinnäytetilaisuudessa, ”Virsi ja vanha musiikki” -konsertissa toteutin virsiä vanhaan musiikkiin erikoistuneen laulu- ja soitinyhtyeen kanssa hyödyntäen etenkin 1600-luvun musiikin keinovaroja niin sovittamalla, lainaamalla, yhdistelemällä, muuntelemalla kuin improvisoimalla. Tavoitteenani oli laajentaa käsitystäni virren juurista ja muunneltavuudesta sekä osallistaa yleisöä edellistä osiota rohkeampaan improvisointiin, virren yhteiseen luomiseen. Keräsin kaikista muista paitsi ensimmäisestä osiosta kirjallista osallistujapalautetta. Tämän konsertin eräässä palautteessa kuvailtiin kokemusta syliksi, josta ei haluaisi lähteä pois. Toisessa palautteessa taas ehdotettiin: ”Tehdään tänne pesä.” Virren tilallisuuteen liittyvät pohdintani saivat tämän osion kokemuksistani ja palautteista tärkeitä rakennuspuita.

Taiteellisen opinnäytteen neljättä osiota suunnitelllessani kirkastui yksi tutkinnon suurimmista oivalluksistani, leikin merkitys ja potentiaali yhteisen virren luomisen lähtökohtana, menetelmänä ja olotilana. Olin suunnitellut konserttia aikaisemmin nimellä Virsi ja improvisaatio, mutta käsitin, että leikki on sana, joka voi resonoida, kajahdella jokaisessa osallistujassa. Tutkimukseni ihmiskuvan mukaisesti jokainen on leikkivä ihminen, *homo ludens*. Leikki on jotakin syvempää, yhteisölliseen virren luomiseen soveltuvampaa kuin taitoa kysyvä improvisaatio. Leikki poistaa pelkoja siitä, osaanko, teenkö varmasti oikein. Oivalsin leikin olevan myös oman virren luomiseni ja virressä olemiseni perusta. Tässä osiossa etsin konkreettisia vastauksia tutkimuskysymykseeni, miten virttä voi luoda yhdessä toisten kanssa. Kehitin monitaiteellisen tiimin kanssa *virstileikin*, joka on valmistelevan työpajan ja konsertin muodostama kokonaisuus. Virstileikissä luodaan uutta virttä yleisön kanssa maalaen, tanssien, soittaen, laulaen ja jopa sanoittaen. Virstileikkiä kannattelee ammattimaisesti toteutettu musiikillinen ja muu taiteellinen turvaverkko, joka mahdollistaa erilaisista lähtökohdista tulevien ihmisten liittymisen mukaan, pitää huolta yhteisen leikin sujuvuudesta sekä johdattaa lempeästi mutta selkeästi tilanteesta toiseen.

Viimeinen opinnäytetilaisuuteni, ”Nykyvirsi”, punoi yhteen taiteellisen opinnäytteen langat. Loin lauluyhtyeen, tanssijan, kuvataiteilijan sekä kolmen soittajan kanssa moniaistisen virsitilan, jossa yhdistyivät tilaussävellykset, eri tavoin toteutetut villivirret, kuvataide, liike sekä runosta yleisön kanssa puhuen toteutettu virsi. Virren kokonaisvaltainen luonne, virrestä inspiroituminen, uuden virren luominen näkyi, tuntui ja kuului. Tanssin virttä.

TUTKIELMA: TUTKIMUSASETELMAN HAHMOTTUMINEN JA TUTKIMUSKYSYMYKSET

Taiteellisten osioiden ja etenkin virstileikin kokemisen jälkeen aloin hahmottaa, mistä, mitä ja miten minun tulisi tästä kaikesta kirjoittaa. Taiteellisen työni kautta

syntyneet oivallukset, tutkimustulokseni, kuten villivirsi, virsileikki ja virsitila hioutuivat erilaisten tukiepintojen, kirjallisuuden lukemisen, taiteellisten kokeilujen, kirjallisten harjoitteiden ja monien keskustelujen kautta tutkielmani keskeiseksi sisälöksi. Taiteellinen työ ja kirjoittaminen ovat tapahtuneet minussa pitkälti samoilla mekanismeilla, ne ovat kietoutuneet yhteen. Tutkielmani otsikoksi tuli *Villivirrestä Virsileikkiin: virren luomisesta luovaan virteen*.

Taiteilijalähtöinen taiteellinen tutkimus ja kehollisuus muodostavat tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen. Lähestyn tutkimuskohdettani, virttä ja sen luovaa toteuttamista taiteellisen tutkimuksen kautta kuvaten, mitä virrellä ja virressä juuri tässä tutkimuksessa tehtiin. Taiteilijalähtöisyys avaa minua tutkijana, eli sitä, mistä tulen ja miten olen tämän tutkimuksen kontekstissa. Virsi musiikkina ja ilmiönä on läpeensä kehollista. Kehollisuus on myös keskeistä taiteellisessa taiteilijalähtöisessä tutkimuksessa, jossa tutkija ei pyri neutraloimaan omaa persoonaansa tutkittavan asian saamiseksi keskiöön vaan on ja elää tutkimuskohteen kanssa mahdollisimman lähellä, aistien, kokien ja työsten, kyynänpäät savessa. Kehollisuus läpäisee tutkimukseni ja siitä kirjoittamisen. Se on perustana kosketukselle, intersubjektiivisuudelle ja tilallisuudelle, jotka sisältyvät tutkimukseni käsitteistöön.

Tutkintoni tehtävänä oli siis tutkia virttä luovana musiikkina etsien toisiinsa kytkeytyvien taiteellisen työskentelyn ja kirjoittamisen kautta vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Miten virren määritelmä voi laajentua taiteilijalähtöisen taiteellisen tutkimuksen kautta? Miten leikin, kosketuksen, kehollisuuden, tilallisuuden ja intersubjektiivisuuden näkökulmat voivat rikastaa virren toteuttamista ja virsikäsitystä? Miten virttä voi luoda yhdessä toisten kanssa?

HERKKYYS JA MIXT-KIRJOITTAMINEN MENETELMINÄNI

Olen tutkinut virttä soittamalla, laulamalla, säveltämällä ja kirjoittamalla. Menetelmikseni löysin herkkyyden ja mixt-kirjoittamisen. Ne vastaavat kysymykseen, miten tutkin soittamalla, laulamalla, säveltämällä ja kirjoittamalla. Herkkyys menetelmänä tarkoittaa minulle avautumista aistimaan ja koskettumaan, olemaan kekseliäs sekä teknisesti ja ajatuksellisesti nopeasti reagoiva. Se tarkoittaa itsessäni olevan luovuuden ja leikin herättelyä niin, että kykenen aistimaan ja vastaamaan ympäristöstä ja sisimmästäni nouseviin impulsseihin musisoimillani. Tarvitsen herkkyyttä siihen, että niin musisoimillani kuin koko olemukseni voisi olla lämmin ja mukaan kutsuva. Herkkyys menetelmänä tarkoittaa herkkyyttä pyhyden ja mysteerin äärellä, toisen ihmisen ainutlaatuisuuden kunnioittamista, hienotunteisuutta ja herkkävireisyyttä kosketuksen eri ulottuvuuksissa, itsensä alttiiksi antamista, kajahtelemista. Tämä filosofi Gaston Bachelardin (2003, 12–18, 31–34, 42–45) termi on ollut tärkeä sanoittaja sille, mitä luomisen ensi hetkessä tapahtuu. Kajahtelu on haltioitumista uuden äärellä. Se herättää luomisvoiman.

Mixt-kirjoittaminen oli pitkän etsinnän tulos: jotta voisin kirjoittamalla luoda virttä, avata aihettani mahdollisimman moniulotteisesti, tarvitsin kielen, virsikielen, joka yhdistää erilaisia kirjoittamisen tapoja ja tasoja, kuten poeettista, tarinallista, kehkeytyvää, kajahtelevaa, kehollista kieltä sekä kriittis-analyttistä tutkimuskieltä. Jan Baetensin (2019, 13–22) ajatukset erilaisia tekstityyppejä yhdistävästä mixt-kirjoittamisesta taiteellisen tutkimuksen artikuloimiseksi, Walter Benjaminin (Elo 2018, 281–295) ajatukset maagisesta, taianomaisesta kirjoittamisesta sekä muun muassa Kirsi Heimosen (2009) väitöskirja *Sukellus liikkeeseen: liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä* johdattivat minua kohti mixt-kirjoittamisen menetelmää.

VIRSITILA, VILLIVIRSI JA VIRSILEIKKI

Mikä on virsi? Mitä löysin? Oma tutkimukseni on laajentanut aikaisempia virren määrittelyjä, tuonut uusia kerroksia, versoja siihen, mikä ja mitä on tämä yhdessä tai yksin toteutettu musiikillinen rukous, ylistys, hapuilu, ”laulu, jolla on jokin yhtymäkohta uskonnolliseen kysymyksenasetteluun”, kuten Hansson ja Straarup (2001, 9–19) muotoilevat niin sanotussa väljässä virsimääritelmässään. Olen löytänyt muun muassa virsitilan, villivirren ja virsileikin laajentamaan käsitystä siitä, mitä ja miten virsi voi olla.

Kathleen Coessensin (2014, 77–78) mukaan kaikki taide luo uutta tilaa – se laajentaa, muuttaa, uudistaa tilaa, jossa ollaan. Virsi on yhdessä luotua taidetta, joka luo uutta tilaa. Se on musiikkia, joka tuntuu. Virsitila syntyy virressä olemisessa, esimerkiksi silloin, kun virsi lauletaan. Se on uudistuva, muuntuva ja luova tila, johon jokainen osallistuja sekä muun muassa kulloinenkin akustiikka vaikuttavat. Virsi virtaa. Virren virtaan liitytään, kun virsi saa soivan muodon tai sitä ajatellaan. Joku veisaa aina jossakin. Virsi soi jo.

Villivirsi on niin ikään virren määrittelyn laajennus, mutta samalla myös inspiraationa ja työkalu uuden virren luomiselle. Määrittelin villivirttä tutkielmassani (2023, 89–90) seuraavasti: Villivirsi on virsi. Se tunnistaa juurensa, mutta versoo omalla tavallaan. Se on henkilökohtainen ja herkkä. Villivirsi on virsiluomisen tila. Villivirren luomisessa on tärkeää olla avoin sille, millaiseksi kyseinen villivirsi haluaa syntyä. Villivirsi on aito, herkkä. Sitä ei luoda laskelmoiden. Ei voi tietää, syntykö helppoa vai vaikeampaa. Ei-vielä-tietäminen on tärkeä lähtökohta, villivirressä korostuu virren mysteeriluonne. Sitä luodaan usein ihan arkisesti, mutta ollen samalla avoimena salaisuudelle. Ajatus siitä, että virsi virtaa ja siihen virtaan liitytään, on myös villivirren luomisessa läsnä. Villivirsi on myös virren toteuttamisen inspiraationa. Villivirsi virtaa ja solisee, joskus jyyttää ja pysäyttää, se tuntuu kehossa. Villivirren luova toteuttaminen edellyttää yhteistä herkistymistä aistimaan ja virtaamaan. Se voi sisältää yllätyksellisyyttä; villivirttä toteutettaessa ei voi täysin tietää,

mitä syntyy, mihin suuntiin ja tunnelmiin virressä oleminen johtaa.

Kesyntykö villivirsi, kun se päätyy virsikokoelmaan? Ajattelen, että villiyyttä voi punoa kaikkiin virsiin. Yksi villivirsistäni päättyi virsikirjan lisävihkoon saaden otsikokseen virsi 902a.

Virsideikki laajentaa niin ikään virsikäsitystä. Se avaa virren luomisen kaikille osallistujille. Virsideikissä virsi on leikkikenttä ja lelu. Virsideikissä virttä lähestytään luottavaisesti ja uteliaasti. Virsideikillä on säännöt: ne muistuttavat muun muassa lämpimästä, avoimesta ja hyväksyvistä asenteista kaikkia leikkijöitä kohtaan. Virsideikki on sovellettavissa erilaisiin tilanteisiin ja kohderyhmille. Se koostuu uusista ja vanhoista sekä hetkessä luotavista virsistä ja virsikäytännöistä. Virsideikissä osallistujat luovat muun muassa uusia virsisanoituksia, 8-tavuisia rukouksia tai runoja, jotka liitetään kalevalaistyypin sävelmään. Virsideikkiin sisältyviä erilaisia virsitoteutuksia yhdistää ajatus virrestä muuntavana, muunneltavana, kehollisena ja kokonaisvaltaisena, yhdessä luotavana tilana ja materiaalina.

KOHTI TULEVAA, TUTKIMUKSEN MERKITYS

Ajattelen, että virsi kajahteluna, pesänä, sylinä, villinä lentoon lähettävänä virtauksena, yllätyksenä, herkkänä ja rohkeana, räväkkänä räminänä ja syvänä hiljaisuutena on salaisuus. Siinä on läsnä mysteeri, Pyhän kosketus. Luovan virren salaisuuden äärellä oleminen voi olla innostavaa, koskettavaa, mukaansatempaavaa. Virren yhtäaikainen ikaikaisuus ja tässä hetkessä läsnä olemus, samanaikainen virtaaminen ja ajan pysäyttävä meditatiivinen rauhoittavuus on kaikki virren olemuksellisuutta, jota ei ole tarpeen eikä mahdollistakaan selittää täydellisesti auki sanoin, vangita yhteen määritelmään. Kun virttä määritellään, on syytä muistaa laulaa, soittaa ja hengittää virttä, liikkua virressä, luoda uutta virttä.

Tuntuu, että kuluneiden vuosien aikana jotakin on auennut, vapautunut, lähtenyt virtaamaan. Ei vain minussa, vaan laajemminkin. Ehkä katselemme koko ajan laajentuvasta perspektiivistä; ehkä oikein tekemisen, konventionaalisuuden paine on hellittämässä. Ehkä kirkossa on jo avaruttu tai alettu avartua kohti kehkeytyvää, moniaistista virttä, joka ei kuulu vain siihen vihkiytyneille.

Virren voi luoda virreksi, vaikka virallisten virsikirjojen ja kirkkojen kaanoneihin valittavien virsien kokoelmat pysyisivätkin säädelyinä. Eri asia on, miten uudet virret ja myös virren luovat toteuttamistavat saataisiin laajasti kokeiltaviksi, käyttöön ja kehkeytymään edelleen.

Luova virsi, villivirsi, virsi muuttaa ihmistä. Tutkimukseni myötä ajattelen entistä vahvemmin, että virsi yhdistää meidät menneisiin veisaajiin ja niihin, jotka veisaavat jossain juuri nyt. Luova virsi luo yhteyttä ja lämpöä kanssaveisaajia, kanssaluojia kohtaan. Sille on mielestäni tänä päivänä paljon tarvetta. Kaipaan sellaisia virsiä ja virren luomisen tiloja, joissa uskalletaan avautua kohti jotakin, mikä ei ole kokonaan

ennalta sovittua tai jonkun hallitsemaa. On selvä, että luovan virsitilan syntymiseen tarvitaan jonkinlaiset leikin säännöt, turvan tuova kehikko, mutta kehikon rakennuspuut voivat vaihdella järeämmistä tuskin havaittaviin.

Voi olla, että leikkiä ja jopa virsi-sanan käyttämistä vastustetaan muussa kuin oman perinteen ja oman virsinäkemyksen piirissä. Voi olla, että uuteen virteen, nykyvirteen ei ole tarvetta – virsi riittää ja voi hyvin sellaisena kuin sen on lapselta saakka omaksunut. Hyvä niin. Mutta jos ajattelen virttä nykypäivän kanttorina, virren sisäpiiriläisenä, koettaen tavoittaa filosofi Emmanuel Lévinasin (1996, 55; Heimonen 2009, 91) ajatusta vastuusta toisesta ihmisestä, koen vahvasti, että emme voi sulkeutua sisäpiiriin suojiin ja pitää aarretta vain itsellämme. Virsi kuuluu kaikille. Miten se voisi avautua niille, jotka ovat liepeillä? Miten virsi voisi kuulua myös vaikkapa niille, jotka eivät voi syystä tai toisesta laulaa? Tutkimukseni myötä kuuntelun, kehollisen virressä olemisen ja resonoimisen ulottuvuus on saanut uudenlaisia merkityksellisyyttä. Laulaminen ei ole ainoa tapa luoda virttä yhdessä. Voimme esimerkiksi lausua, leikkiä yhdessä runosta virttä; voimme luoda siihen kerroksellisuutta, erilaisia yhtäaikaista osallistumisen tapoja ja resonoimisen mahdollisuuksia. Voimme toteuttaa virttä maalaamalla. Voimme tanssia. Voimme luottaa myös virren kuuntelemiseen kokonaisvaltaisena, antoisana osallistumisena. Siinäkin syntyy virsitila. Voimme antaa itsemme ja virren alttiiksi, lahjaksi. Virsi ei lakkaa olemasta virsi, vaikka se ilmenisi uusin tavoin.

Virttä on tärkeää luoda luomisen ilosta ja vapaudesta käsin, pannen likoon koko muusikkoutensa, persoonansa ja herkkyytensä. Virttä on tärkeää luoda ottaen siihen muita mukaan. Virren tulee saada olla Musiikkia isolla alkukirjaimella, ei vain sanoja palvelevia säveliä ja kaikkia miellyttämään pyrkivää toteuttamista. Virren tulee saada olla sitä, mitä se myös on: taidetta. Sanaa taide ei pidä vierastaa. Taide voi olla tai se voi rikastaa uskon äidinkieltä; se voi mahdollistaa yhteisen, intersubjektiivisen kokemuksellisuuden tämän päivän pirstaloituvassa ja yksilökeskeisessä hengellisessä ja henkisessä ilmastossa. Jollemme uskalla luoda, aidosti, herkästi, koko potentiaallilla, kirkkomusiikki jättäytyy varmistelemaan. Varmistelemissa on pelkoa. Siinä voi olla myös yläpuolelle asettautumista, sen tietämistä, millainen virren tulee olla, millaisia virsiä toiset oppivat ja haluavat laulaa.

Tämä tutkimus on avannut tietä virren taiteelliselle tutkimukselle ja virsitutkimuksen kontekstissa uudenlaiselle virrestä kirjoittamiselle. Se on osoittanut, että virttä on hedelmällistä ja tärkeää tutkia taiteellisen tutkimuksen keinoin. Miten taiteellisen kirkkomusiikin tutkimuksen kautta syntyneet materiaalit, käytänteet, ideat ja oivallukset voisivat ylipäänsä rikastuttaa koko kirkkomusiikin kenttää, myös kansainvälisesti? Näen, että tarvitaan yhteistyötä kirkon ja Taideyliopiston sekä eri tutkimusverkostojen välillä. Tarvitaan joustavia, tarpeen mukaan muuntuvia tutkimustulosten jakamiseen ja edelleen käytännön tasolla kehittämiseen tähtäviä koulutusrakenteita sekä materiaalien kustantamis- ja levittämISRakenteita. Tarvitaan taiteellisten projektien tuottamista yhteistyössä sekä eri medioiden luovaa käyttämistä

niiden jakamisessa. Tarvitaan rahoitusta ja rohkeutta. Tarvitaan uskoa siihen, että taiteellinen tutkimus on arvaamattoman suuri voimavara nykypäivän ja tulevaisuuden haasteiden edessä kamppailevalle kirkolle. Kirkkomusiikin taiteellinen tutkimus ei kuitenkaan hyödytä vain kirkkoa ja sen piirissä toimivia, vaan sillä on valtavasti potentiaalia rikastuttaa myös yhteiskuntaa ja muuta taidemaailmaa. Kirkkomusiikin taiteellisen tutkimuksen merkittävyys voi näyttäytyä yhteiskunnassa silloin, kun tutkijat uskaltavat tekemään yhteistyötä, näkymään ja kuulumaan, panemaan itsensä likoon taiteilijoina, keskustelijoina, ihmisinä myös kirkon ulkopuolella. Virren olemuksellisen yhteisöllinen luonne ja pyhyden ulottuvuus voivat puhutella, kutsua mukaan, tuoda kaivattua lämpöä ja armollisuutta myös usein varsin kilpailuhenkiseen taidealalle.

Unelmoin, että virsi elää ja voi hyvin tulevaisuudessakin niin perinteisesti kuin villimmin toteutettuna. Unelmoin, että virsi yhteisöllisenä ja monille muistijälkiä jo lapsuudessa synnyttäneenä voimavarana voisi olla tulevaisuudessa myös uudenlaisen kohtaamisen ja resonoimisen paikka, jota jokaisen siihen osallistujan luovuus synnyttää ja rikastaa. Kohtaaminen voi sekä musiikin oman emotionaalisen ja kehollisen vaikuttavuuden että virren monitasoisten merkityssisältöjen ansiosta olla erityisen syvä kokemus. Voisiko villivirsi, nykyvirsi, tulevaisuuden virsi olla kosketuksen, koskettavuuden tapahtumapaikka, jossa meissä alkaa virrata? Kun oikein soittamisen, kaikkien miellyttämisen ja jännittämisen paine hellittää musiikin virtaukseen liittyessä? Kun kaikkea ei koeteta selittää auki, kun opettaminen vaihtuu ihmetteilyyn, Pyhän äärellä hengittämiseen?

LÄHTEET

- Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Baetens, Jan 2019. Writing Cannot Tell Everything. Teoksessa Corina Caduff & Tan Wälchli (toim.) *Artistic Research and Literature*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 13–22. <https://doi.org/10.30965/9783846763339>
- Coessens, Kathleen 2014. The Web of Artistic Practice: A Background for Experimentation. Teoksessa Darla Crispin & Bob Gilmore (toim.) *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Leuven: Leuven University Press. 69–82. <https://doi.org/10.11116/9789461661661>
- Deleuze, Gilles 2012. *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Elo, Mika 2018. Ineffable Dispositions. Teoksessa Michael Schwab (toim.) *Transpositions: Aesthetico-epistemic Operators in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. 281–295. <https://doi.org/10.11116/9789461662538>
- Hansson, Karl-Johan & Straarup, Jørgen 2001. Psalmen i kultur och samhälle: om Nordhymns enkärundersökning. Teoksessa Karl-Johan Hansson, Folke Bohlin ja Jørgen Straarup (toim.) *Dejlig er jorden: psalmens roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv. Åbo: Åbo Akademis förlag*. 9–19.
- Heimonen, Kirsi 2009. *Sukellus liikkeeseen. Liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Acta Scenica -julkaisusarja. Helsinki: Esittävien taiteiden tutkimuskeskus Tutke. <http://hdl.handle.net/10138/33936>
- Kurikka, Kaisa 2016. Kolmen pisteen tunteet: Ilmari Rantamalan Harhama ja eksessin affektit. Teoksessa Anna Helle ja Anna Hollsten (toim.) *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS. 85–108.
- Lévinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.
- Rintamäki, Sirkku 2023. *Villivirrestä Virsileikkiin: virren luomisesta luovaan virteen*. Taiteilijakoulutuksen mukaisen musiikin tohtorin tutkinnon tutkielma. EST 71. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-307-6>
- Rintamäki, Sirkku et al. 2022a. *Villivirsiä*. Laulukirja. Helsinki: Sulasol.
- Rintamäki, Sirkku et al. 2022b. *Villivirsiä*. Säestyskirja. Helsinki: Sulasol.
- Virsikirjan lisävihko* 2016. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 2015 hyväksymä virsikirjan lisävihko. Helsinki: Lasten Keskus ja Kirjapaja.

Puhallinorkesteri ja sille sävelletty eurooppalainen ohjelmisto

Lectio praecursoria

Sami Ruusuvuoren taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 7.5. 2022 Musiikkitalon Organo-salissa Helsingissä. Jatkotutkinnon aihe oli Sinfoninen puhallinorkesteri ja sille sävelletty eurooppalainen ohjelmisto. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Markus Kuikka. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Annikka Konttori-Gustafsson. Lausuntonsa kirjallisesta työstä antoi FT Kari Laitinen.

Musiikkiesitykset lektion aikana:

Juha Pisto (1966–): *Gravitone* (Tasavallan Presidentin edustusorkesteri Kaartin soittokunta 4.3.2020 Temppeleaukion kirkossa)

Armas Järnefelt (1869–1958): *Virran rannalla* (Solistiseitsikko Imperial 29.4.2018 Klaukkalan kirkossa)

Marzi Nyman (1979–): *Morpheus*, 3. osa ”Westernization” (Poliisin edustusorkesteri Helsingin poliisisoittokunta)

Esitykset kuunneltiin nauhoitteina.

Työskenneltyäni joitain vuosia kapellimestarina Puolustusvoimissa koin voimakasta tarvetta kehittää itseäni edelleen muusikkona ja johtajana. Tohtoriopinnot tuntuivat kiinnostavilta, mutta kaikista tärkein, tutkimuksen aihe puuttui. Kesti muutamia vuosia löytää aihe, joka olisi tarpeeksi kiinnostava. Lopulta tutkimuksen kohteeksi muodostui yksinkertaisuudessaan se, jonka parissa päivittäin intohimoisesti työskentelen – puhallinorkesteri.

Työssäni kapellimestarina olen kollegoideni tavoin käyttänyt lukemattomia tunteja etsien ohjelmistoa ja suunnitellen konserttiohjelmaa. Ammattilaispuhallinorkesterit ovat eri puolilla maailmaa pääosin poliisien ja puolustusvoimien kokoonpanoja. Toisin kuin sinfoniaorkestereissa, tällaisissa kokoonpanoissa ei ole ollut tapana käyttää vierailevia kapellimestareita, jotka levittäisivät samalla myös uutta ohjelmistoa. Tästä johtuen Euroopassa on lukuisia puhallinorkesteriteoksia, jotka tunnetaan vain paikallisesti. Uusien, mielenkiintoisten ohjelmistojen laatiminen on työlästä, koska puhallinorkesteriteoksista ei ole olemassa kattavaa luetteloa. Niinpä

osana jatko-opintoja kokosin teosluettelon keskeisistä eurooppalaisista sinfonisista puhallinorkesterisävellyksistä, eli puhallinorkesterille sävelletystä taidemusiikista. Teosluettelo sisältää sävellyksiä 1900-luvun alusta nykyaikaan. Sävellyksiä tehtiin puhallinorkesterille toki myös 1800-luvulla, mutta kokoonpano vakiintui vasta 1900-luvun taitteessa. Ajanjakso myös kattaa pääosin keskeisen sinfonisen puhallinorkesteriohjelmiston.

Tutustuin satoihin puhallinsävellyksiin kerätessäni materiaalia. Merkittävin tietolähteeni olivat eri maiden puhallinmusiikin asiantuntijat, kapellimestarit ja nuottikustantajat. Lähestyin asiantuntijoita sähköpostilla, jossa kerroin tutkimuksestani ja pyysin heitä suosittelemaan 10–30 maansa parasta alkuperäistä sinfonista puhallinorkesterisävellystä. Lisäksi valintakriteereinä oli, kuten edellä mainitsin, että teos on sävelletty vuoden 1900 jälkeen, se on kustannettu ja siitä tulee olla verkossa saatavilla äänikuva. Ehdotusten pohjalta valitsin edustavimmat sävellykset teosluettelon. Lähteinä käytin eri maiden asiantuntijoiden lisäksi äänitteitä, verkkojulkaisuja ja olemassa olevaa kirjallisuutta. Halusin koota luettelon, johon on valittu eri maiden edustavimmat, mielenkiintoisimmat sävellykset, jotka herättäisivät kiinnostusta ja joita halutaan esittää. Valintani on tietysti subjektiivinen, kapellimestarin työssä muodostunut näkökulma. Pysin lähtökohtaisesti tuomaan esille korkeintaan muutaman teoksen säveltäjää kohden. Uskon, että jos joku säveltäjästä herättää erityistä mielenkiintoa, on hänen teoksiaan jokaisen helppo löytää itse lisää. Joidenkin säveltäjien kohdalla tein lukumäärässä kuitenkin poikkeuksen, jos tuotanto sisälsi esimerkiksi solistiteoksia, joita on usein haastavaa löytää. Halusin myös hyödyntää tilaisuuden ja tuoda esiin suomalaista sinfonista puhallinmusiikkia, joten suomalaiset sävellykset ovat edustettuina muita laajemmin. Tällä hetkellä katalogissa on 451 sävellystä, ja se tietysti päivittyy ajan myötä. Toivon, että verkosta löytyvä teosluettelo osaltaan auttaa ohjelmasuunnittelussa ja edistää sävellysten leviämistä niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Teosluettelo löytyy sivulta www.windbandmusic.eu

KONSERTTISARJA

Taiteellinen tohtoritutkinto sisälsi neljän konsertin sarjan sekä äänitteen. Konserteissa olen johtanut keskeisimpiä eurooppalaisia puhallinorkesterisävellyksiä, tutkimukseni myötä löytämiäni teoksia ja niiden Suomen ensiesityksiä sekä suomalaisia tilaussävellyksiä. Kaikki konsertit olivat Temppeleaukion kirkossa, ja kaksi konserteista myös radioitiin Ylen toimesta. Orkestereina konserteissa olivat Laivaston soittokunta, Helsingin poliisisoittokunta, Kaartin soittokunta sekä äänityksessä Solistiseitsikko Imperial. Kaikkiaan tutkinto on sisältänyt 26 teosta, joista tilaussävellyksiä oli viisi. Oli opettavaista ja myös kunnia saada olla mukana jokaisen teoksen sävellysprosessissa.

ENSIMMÄINEN KONSERTTI: SINFONISEN PUHALLINMUSIIKIN ALKU

Ensimmäiseen jatkotutkintokonserttiini valitsin 1900-luvun alun keskeisimpiä eurooppalaisia puhallinteoksia. Konsertin sävellykset ovat vaikuttaneet osaltaan sinfonisen puhallinmusiikin kehitykseen. Orkesterina oli Merivoimien edustusorkesteri, Laivaston soittokunta, ja pianosolistina DocMus-tohtorikoulussa jatko-opintojaan suorittava Eveliina Sumelius-Lindblom.

Puhallinorkesterin edeltäjänä voidaan pitää *Harmoniemusikia*. Kokoonpanoon kuului yleensä kaksi oboeta, kaksi klarinettia, kaksi fagottia ja kaksi käyrätorvea. *Harmoniemusik* oli 1800-luvulla kasvanut isoksi puhallinorkesteriksi, jonka kokoonpano vaihteli sen mukaan, mitä soittimia oli saatavilla. Kokoonpanojen kirjavuus aiheutti ongelmia muun muassa ohjelmiston suhteen. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa puhallinorkesterien kaottinen tila tulee hyvin esille kuningatar Viktorian syntymäpäiväparaatissa Skutarissa (Üsküdar) vuonna 1854. Paraatiin osallistui noin 16 000 sotilasta. Heidän asunsa ja marssiminen olivat täydellisiä, mutta ilman täydyessä korviahuumaavista hurraahuudoista soittokunnat kajauttivat *God Save the Queen*, ei vain eri sovituksina vaan myös eri sävellajeissa! Paraatin tapahtumat johtivat siihen, että kolme vuotta myöhemmin (1857) perustettiin The Royal Military School of Music (Kneller Hall Military School) antamaan koulutusta muusikoille ja kapellimestareille.

Viisikymmentä vuotta myöhemmin, 1900-luvun taitteessa, englantilainen säveltäjä, pasunisti ja pedagogi Gustav Holst näki aitiopaikalta, kuinka puhallinorkesterit Englannissa soittivat marssien lisäksi lähes pelkästään sovituksia orkesteriteoksista. Hän sävelsi vuonna 1909 puhallinorkesterille teoksen *The First Suite in E-Flat for Military Band*, op. 28/1, joka oli konserttisarjani avausteos. Holstin sävellykset nostivat osaltaan puhallinmusiikin arvostusta ja innoittivat myös muita säveltäjiä tekemään puhallinorkesteriteoksia.

Konsertin toisena kuultu sävellys, Igor Stravinskyn konsertto pianolle ja puhaltimille sai ensiesityksensä Pariisin oopperatalossa 22.5.1924. Kapellimestarina toimi Serge Koussevitzky ja solistina säveltäjä itse. Sävellys sai erinomaisen vastaanoton. Stravinsky esiintyi konserton solistina jopa nelisenkymmentä kertaa. Konsertto on tunnetuin sävellys pianolle ja puhallinorkesterille.

Seuraavan teoksen säveltäjä Jules Strens kuului belgialaisten säveltäjien ryhmään *Les Synthétistes* joka toimi vuosina 1925–1931. Opettajansa Paul Gilsonin innoittamana ryhmän tarkoituksena oli nostaa belgialaisen sinfonisen musiikin asemaa ja saada uusia teoksiaan esitettyä. *Les Synthétistes* teki tiivistä yhteistyötä ja järjesti konsertteja Belgian kaartinsoittokunnan (Symphonic Band of the 1st Guides Regiment) kanssa. *Danse Funambulesquen* ("Nuorallatanssija") hän sävelsi ensin vuonna 1925 sinfoniaorkesterille ja teki siitä vuonna 1930 version myös puhallinorkesterille. Sävellyksestä on tullut Strensin esitetyin teos.

Saksassa puhallinorkesterit kukoistivat 1900-luvun alussa. Ensimmäisen maail-

mansodan alkaessa Saksassa oli jopa 550 sotilassoittokuntaa, joissa oli yhteensä yli 15 000 soittajaa. Saksan hävittyä sodan orkestereita jäi Versailles'n rauhansopimuksen jälkeen jäljelle 140, ja jokaisessa soittokunnassa oli vain 24 soittajaa ja yksi kapellimestari. Armeijan vahvistuessa myös sotilassoittokuntien määrä jälleen kasvoi, mutta soittajien taso ei kuitenkaan ollut enää yhtä korkea kuin aiemmin.

Yksi Saksan armeijan sotilaista, säveltäjä Paul Hindemith (1895–1963) tutustui sotilassoittokuntaan ensimmäisessä maailmansodassa. Hänet määrättiin palvelusajana soittamaan bassorumpua soittokunnassa sekä viulua jousikvartetissa. Hindemith aloitti vuonna 1923 Donaueschingenin festivaalin taiteellisena johtajana Saksassa. Hän koki, ettei puhallinmusiikki nauttinut ansaitsemaansa arvostusta, joten hän halusi tuoda sitä esille yhdessä mekaanisen musiikin kanssa. Hindemith kutsui vuoden 1926 festivaalille säveltäjiä tekemään uusia teoksia puhallinkokoonpanoille ja sotilassoittokunnille. Syntyi konsertillinen uusia sävellyksiä. Yksi niistä oli Hindemithin *Konzertmusik für Blasorchester op. 41*.

Amerikan puhallinkapellimestariyhdistys tilasi italialaiselta Ottorino Respighiltä teoksen kolmanteen vuosikokoukseensa vuonna 1932. Yhdistyksen pyrkimyksenä oli kehittää Amerikan puhallinmusiikkikulttuuria tilaamalla uutta musiikkia aikansa johtavilta säveltäjiltä. *Huntingtower* on nykyään yksi tunnetuimpia italialaisia puhallinsävellyksiä.

TOINEN KONSERTTI: RAZZIA

Toiseen konserttiin valitsin harvemmin Suomessa kuultuja sävellyksiä. Orkesterina oli poliisin edustusorkesteri, Helsingin poliisikohtokunta ja solistina sellisti Samuli Peltonen. Hugo Alfvénin musiikki on myöhäisromanttista, ja sen virtuoosinen ja värikäs sävelkieli muistuttaa Richard Straussia. Alkusoitto (*Fest-Overture*) on sävelletty Tukholmassa vuonna 1909 pidetyn ruotsalaisen teollisuus- ja käsityönäyttelyn avajaisiin. Alfvénin päiväys alkuperäisessä partituurissa osoittaa, että hän sai teoksen valmiiksi vain kaksi päivää ennen konserttia, 2. kesäkuuta 1909 klo 22:52. Alkusoitto on sen verran teknisesti haastava, että luulenpa soittajien olleen lirissä tuolla harjoitusaikataululla.

Itävaltalainen Friedrich Gulda oli tunnettu säveltämisen lisäksi erityisesti loistavana pianistina poikkeuksellisista Bach, Mozart ja Beethoven -tulkinnoistaan. Guldan kiinnostus alkoi ajan myötä siirtyä jazziin. Hän rupesi esittämään myös klassisen musiikin konserteissaan pitkiä improvisaatioita kappaleiden välillä. Vuonna 1989 valmistunut konsertto sellolle ja puhallinorkesterille on Guldan taidonnäyte eri musiikkityyleistä. Se on vakiinnuttanut paikkansa puhallinorkestereiden ohjelmistossa ja tarjoaa sellistille uudenlaisia haasteita. Äärimmäisen vaikeiden soittotekniikoiden lisäksi pitää hallita aggressiivinen rock. Olikin täysosuma valita konsertin solistiksi Kansallisopperan soololisti Samuli Peltonen.

Minulla oli ilo saada seurata Baijerin poliisioittokunnan työskentelyä Münchenissä vuonna 2018 etsiessäni materiaalia tutkimukseeni. Orkesteri oli yksi parhaista puhallinorkestereista, mitä olen kuullut. Heillä oli työn alla uuden musiikin konsertti, ja harjoituksia oli seuraamassa lisäksi myös useita saksalaisia säveltäjiä. Yksi harjoitettavista teoksista, Philipp Fabian Kölmelin sävellys *Razzia* nousi ylitse muiden. Valitsin sen konsertin nimikkoteokseksi.

Englantilaisen Martin Ellerbyn sävellyksiä esitetään laajalti Euroopassa, Aasiassa ja Amerikassa. Suomessa Ellerbyn musiikkia on esitetty Kuhmon kamari-musiikkifestivaalilla. Muuten hän on suomalaisille lähes tuntematon säveltäjä. Sävelkielessään Ellerby käyttää hyväkseen perinteisiä harmonioita ja kontrapunktia uudenlaisella tavalla, mistä on muodostunut hänen tavaramerkkinsä. Se tekikin suuren vaikutuksen sekä yleisöön että soittajistoon.

KOLMAS KONSERTTI: TÖÖLÖ I

Kolmanten tohtorikonserttiini valitsin uutta suomalaista musiikkia neljältä eri tyyli-suuntaa edustavalta säveltäjältä. Olen työskennellyt monipuolisesti eri musiikki-tyyleissä, joten halusin tuoda myös tähän konserttiin sävellyksiä eri genreistä. Orkesterina oli tasavallan presidentin edustusorkesteri, Kaartin soittokunta, jonka kanssa työskentelin urani ensimmäiset kuusi vuotta ja jonka kanssa pääsin kasvamaan tähän upeaan työhön. Viulukonserton solistina oli musiikin tohtori Eeva Oksala.

Tapasin Juha Piston ensimmäistä kertaa jo 12-vuotiaana Kälviän musiikkileirillä, jolla hän toimi opettajana ja puhallinorkesterin johtajana. Olen saanut vuosien varrella johtaa useita Juhan teoksia. Piston sävelkieli ja harmonian käsittely ovat tehneet minuun suuren vaikutuksen. Orkestraatio on paikoin erittäin rohkeaa ja sisältää uudenlaisia sävyjä. Sävellyksen nimi *Gravitone* viittaa hypoteettiseen alkeishiukkaseen gravitoniin, jonka arvellaan toimivan painovoiman välittäjähiukkasena.

Olin konsertin solistin, Eeva Oksalan kanssa samassa seminaarissa Sibelius-Akatemiassa. Kesken luennon Eeva kertoi lähtevänsä palaveriin Timo Alakotilan kanssa uudesta konsertosta. Kysyin häneltä, mille orkesterille teos olisi tarkoitus kirjoittaa. Koska orkesteria ei ollut vielä sovittu, ehdotin sinfonista puhallinorkesteria, josta sekä Eeva että myöhemmin myös Timo innostuivat. Konserttoja viululle ja puhallinorkesterille on todella vähän. Tunnetuin niistä on Kurt Weillin viulukonsertto vuodelta 1924, joten oli jo korkea aikakin saada lisää musiikkia tälle kokoonpanolle: Alakotilan viulukonsertto ”Between Three Worlds” (2018).

Marzi Nymanin *Morpheus* tilattiin Helsingin poliisioittokunnan 70-vuotisjuhlakonserttiin vuonna 2017. Olin tietysti kuullut Marzin sävellyksiä ja johtanut muutamia hänen loistavia sovituksiaan, jotka olivat tehneet minuun vaikutuksen. Toivoin Marzilta tyystin uudenlaista puhallinmusiikkia – ja sitä saa, mitä tilaa. Sen

lisäksi, että kolmiosainen teos on sävelkieleltään ”marzimaista”, on uusina elementteinä myös porakoneita ja luettua tekstiä.

Timo Forsström on ollut ystäväni ja kollegani jo lähes 20 vuotta. Työskentelimme yhdessä ensin Kaartin soittokunnassa ja nykyään poliisisoittokunnassa. Olen saanut kantaesittää lukuisia hänen sävellyksiään ja sovituksiaan. Olen johtanut hänen musiikkiaan myös ulkomailla; kaikkialla hänen sävellyksensä on otettu hyvin vastaan. Forsströmin sävellykset ovat hyvin yleisöystävällisiä, ja tämänkin teoksen, *Different Time, Different Place* (2020), teemat jäävät jo ensikuulemalta mieleen.

NELJÄS KONSERTTI: KLASSINEN III

Viimeisen tohtorikonserttini ohjelma kuvastaa konserttisarjaani pähkinänkuoressa: Suomen ensiesitys, tilaussävellyksen kantaesitys sekä eurooppalaista kantaohjelmistoa. Orkesterina oli Helsingin poliisisoittokunta ja käyrätorvisolistina musiikin tohtori Tommi Hyytinen.

Konsertti alkoi espanjalaisen puhallinmusiikin helmellä: Joaquín Rodrigon *Adagio para Orquesta de Instrumentos de Viento*. Rodrigon sävelkieli tuo upeasti esiin espanjalaisia tunnelmia. Espanjassa puhallinmusiikki kukoistaa, mutta meillä Suomessa ei tunneta juuri lainkaan espanjalaista puhallinmusiikkia.

Konsertin solistin, hyvän ystäväni Tommi Hyytisen kanssa aloitimme musiikin opiskelun samoihin aikoihin Pohjanmaalla. Olemme soittaneet yhdessä eri kokoonpanoissa jo 35 vuoden ajan. Mietimme Tommin kanssa sopivaa säveltäjää käyrätorvikonsertolle. Toivoimme säveltäjän pystyvän hyödyntämään Hyytisen poikkeuksellista osaamista niin luonnontorven kuin modernin käyrätorven osalta sekä ottamaan huomioon puhallinorkesterin laajan väripaletin. Olin aikaisemmin johtanut Radion sinfoniaorkesterin vaskien kanssa Yleisradion kantaneuhalle Uljas Pulkkiuksen teoksen *Bells*. Olin ihastunut Pulkkiuksen sävelkieleen, ja päätimmekin Tommin kanssa tiedustella Uljakselta kiinnostusta konserton säveltämiseen. Pulkkis on myös DocMusin jatko-opiskelija, ja satuttuamme samaan filosofian seminaariin saatoin kysyä asiaa häneltä. Saimme saman tien myönteisen vastauksen. Uskon, että tätä loistavaa konserttoa, *Sonority* (2021), tullaan esittämään usein myös tulevaisuudessa.

Tärkeä osa kapellimestarin kehittymistä sävellysten harjoittamisessa ja tulkintojen sisäistämisessä on teosten johtaminen useita kertoja eri orkestereiden kanssa. Orkesterin johtaminen on vahvasti vuorovaikutteista. Kapellimestari saa ideoita ja impulsseja soittajilta ja muokkaa niiden myötä teoksen tulkintaa. Paul Hindemithin *Konzertmusik* on eurooppalaista kantaohjelmistoa. Johdin sen jo ensimmäisessä tohtorikonsertissa ja pääsin tekemään sen tässä konsertissa poikkeuksellisesti jo viidennen orkesterin kanssa. Näin teoksen kanssa työskenneltyäni saatoin tutkia omaa kehittymistäni jatko-opintojen aikana.

Tohtoriopintojeni konserttisarjan päätti yksi 1900-luvun lopun tunnetuimmista

puhallinteoksista, Philip Sparken *The Year of the Dragon* (1984). Sävellystä on käytetty vuosien varrella lukuisissa kilpailuissa, ja orkesteri pääsikin teoksessa näyttämään taitonsa niin virtuositeetin kuin dynamiikan osalta.

LEVYTYS: BARCAROLA

1900-luvun taitteessa Suomessa puhallinorkesterin edeltäjänä toimi uniikki kokoonpano, torviseitsikko. Aikansa merkittävimmät säveltäjät, kuten Sibelius, Järnefelt, Kuula ja Madetoja, kirjoittivat musiikkia kyseiselle kokoonpanolle. Musiikin avulla kohotettiin kansallistunnetta, vahvistettiin kansallista identiteettiä ja tuettiin itsenäistymistä. Huippusäveltäjänimistä huolimatta suurin osa näistä sävellyksistä on jäänyt tuntemattomiksi jopa suomalaisille. Koska torviseitsikko hallitsi suomalaista puhallinmusiikkia yli puolen vuosisadan ajan, halusin sisällyttää tutkintooni myös tälle kokoonpanolle sävellettyjä teoksia. *Barcarola*-äänite (Pilfink records) sisältää Armas Järnefeltin, Leevi Madetojan ja Toivo Kuulan vaskipuhaltimille säveltämän tuotannon ensimmäisen kokonaisuäänityksen. Orkesterina oli Solistiseitsikko Imperial, jossa soitan myös tenoritorvea.

HISTORIIKKI JA NYKYTILANNE

Puhallinmusiikista on saatavilla valitettavan vähän kirjallisuutta, eikä esimerkiksi Sibelius-Akatemian opintotarjonta sisällä puhallinorkesterimusiikin historiaa. Et siessäni ohjelmistoa Euroopan eri maista sain mahdollisuuden tutustua lukuisiin puhallinmusiikin asiantuntijoihin, jotka kertoivat maansa puhallinorkestereiden historiasta, mikä auttoi ymmärtämään sävellysten taustoja ja puhallinmusiikin kehittymistä. Tutkimalla aihetta niin olemassa olevan kirjallisuuden, verkkojulkaisujen kuin erityisesti haastattelujen pohjalta pyrin tutkielmassani tuomaan esiin keskeisen eurooppalaisen puhallinorkesterin historian. Suomen osalta kirjoitan aiheesta laajahkosti luodakseni taustaa nykytilanteelle Suomessa. Kysyn tutkimuksessani, kuinka puhallinorkesterimusiikki Suomessa ja Euroopassa on kehittynyt ja mitä se on nykyään. Selvitän, kuinka soittimet ovat kehittyneet, ketkä ovat olleet keskeisiä puhallinmusiikin vaikuttajia, mitkä ovat koulutuksen erot eri maissa sekä mikä merkitys esimerkiksi sodilla ja muilla yhteiskuntaan vaikuttaneilla ilmiöillä on ollut puhallinorkestereihin. Tarkastelen eurooppalaisen puhallinorkesterimusiikin lisäksi puhallinmusiikkia Australiassa, Japanissa ja Yhdysvalloissa. Kuvaan näiden maiden vaikutusta eurooppalaiseen puhallinmusiikkiin ja esittelen myös eroavaisuuksia eri maiden koulutuksessa sekä yleisesti ohjelmistoa nykypäivänä.

Kun kiersin Eurooppaa ja keräsin materiaalia teosluettelo varten, sain ilahtuneena huomata, kuinka korkea puhallinmusiikin taso on useassa Euroopan maassa

ja kuinka laaja puhallinorkesterikenttä nykyäänkin on. Oli myös mielenkiintoista huomata, kuinka toiminta niin ammatti- kuin harrastelijaorkestereissakin on useimmiten edelleenkin henkilövetoista. Yksikin ihminen voi siis muuttaa historiaa. Toivon, että tutkielmani historiaosuus lisää tietämystä sinfonisen puhallinorkesterin historiasta, keskeisistä vaikuttajista ja sävellyksistä sekä nykytilanteesta.

MITEN TOIMINTAA TULISI KEHITTÄÄ

Olemme ylpeitä musiikkiopistojärjestelmästämme ja varmaan syystäkin, mutta toimintaa pitäisi mielestäni rakentaa Australian ja Yhdysvaltojen tavoin yhteisötoimelle eikä niinkään yksityisopetukselle, kuten edelleen on tehty suurella osalla maamme musiikkiopistoista. Kuka jaksaisi vuosi toisensa perään heitellä yksinään koreja ilman pelikavereita? Orkesterit ovat useimmiten motivoivin osa musiikkiharrastusta, ja ne ovat lisäksi erinomaisia sosiaalisten taitojen ja ryhmätyöskentelytaitojen oppimiseen. No miten sitten lapset ja nuoret saataisiin innostumaan soittamisesta? Kokemukseni mukaan kaikki lähtee hyvästä, motivoituneesta, koulutetusta toiminnan vetäjästä. Sellaisia pitäisi kouluttaa paljon lisää kouluihin, kansalais- ja musiikkiopistoihin sekä konservatorioihin. Niissä kasvatetaan tulevat ammattimuusikot, musiikinharrastajat sekä ammattiorkestereiden yleisöpohja. Myös orkestereiden toiminnan pitää olla tavoitteellista. Positiivista on se, että Suomessa sävelletään poikkeuksellisen paljon puhallinmusiikkia. Meillä ei kuitenkaan hyödynnetä vierailevia kouluttajia kuten esimerkiksi Norjassa, vanhempainyhdistykset ovat kadonneet ja perheet eivät ole mukana lasten harrastuksessa kuten esimerkiksi jalkapallossa tai jääkiekossa. Meiltä myös puuttuu iso, kaikki puhallinorkesterit kokoava tapahtuma. Norjassa tällainen on itsenäisyyspäivän paraati, Japanissa puolestaan maailman suurin musiikkikilpailu, johon osallistuu vuosittain 800 000 puhallinsoittajaa.

Sibelius-Akatemian ulkomaalaisten opiskelijoiden osuuden kasvu tekee osaltaan varsinkin sotilassoittokuntien rekrytoinnin entistä haastavammaksi, sillä niissä edellytetään edelleen Suomen kansalaisuutta. Mikäli suomalaisten opiskelijoiden osuus edelleen pienenee, vaarana on, että sotilassoittokuntien taso laskee ja Suomesta loppuvat korkeakoulutetut muusikot ja soitonopettajat. Yksi vaihtoehto olisi, että Sibelius-Akatemiaan perustettaisiin Ruotsin tapaan erillinen pedagogilinja, johon sisäänpääsyvaatimuksena olisi suomen kielen taito. Monella paikkakunnalla puhallinopettajan pitää pystyä opettamaan, jos ei kaikkia orkesterin soittimia, niin vähintään kaikkia vaskipuhaltimia sekä johtamaan puhallinorkestereita. Olisi syytä pohtia, pitäisikö kapellimestarikoulutusta lisätä soitonopetukseen yleisemmin. Eri-laisten yhtyeiden johto sisältyy kuitenkin lähes jokaisen soitonopettajan sekä muusikon työnkuvaan, ja orkesterinjohdon opinnot antaisivat myös valmiudet orkesterimuusikoille lukea paremmin kapellimestareiden lyöntiä.

Euroopassa on paljon ammattimaisesti toimivia puhallinorkestereita, mutta koen, että puhallinorkesterikoulutuksen puuttuminen Euroopan musiikkikorkeakouluista vähentää sinfonisen puhallinorkesterimusiikin arvostusta ja kiinnostavuutta. Omiin musiikkiopintoihini ei ole koskaan sisällynyt puhallinorkesterimusiikin historiaa yhtä sotilasmusiikin kurssia lukuun ottamatta. Aineen pitäisikin mielestäni olla pakollinen vähintäänkin kaikille ammattiopintojaan suorittaville puhallinsoittajille.

Suomessa yksikään ammattimaisesti toimivista puhallinorkestereista ei konsertoi säännöllisesti, vaan yhä edelleen sotilassoittokuntien kalenterit täyttyvät suurimmalta osin armeijan sisäisistä esiintymisistä sekä erilaisista seremonioista. Helsingin poliisisoittokunnan toimiminen vain 50 prosentin työajalla ei myöskään mahdollista viikoittaista konsertointia. Vakinaistamalla Poliisisoittokunnan soittajat ja poistamalla kaikki soittamiseen kuulumattomat velvoitteet, kuten kenraali John J. Pershing teki aikoinaan Yhdysvaltojen armeijan soittokunnille, pystyttäisiin huomattavasti lisäämään orkesterin konserttitoimintaa valtakunnallisesti sekä suorittamaan yhtä poliisin tärkeimmistä tehtävistä, rikosten ennalta ehkäisyä, jota toteutetaan valistuskonserttien muodossa. Samalla saataisiin lapsille ja nuorille positiivinen kohtaaminen poliisin kanssa. Puhallinorkesteri ja sen soittimet tehtäisiin tutuiksi, ja annettaisiin ison orkesterin luoma konserttikokemus. Uskon, että ainoastaan jatkuva, säännöllinen konserttitoiminta antaisi mahdollisuudet nostaa suomalaiset puhallinorkesterit kansainväliselle tasolle.

INARI TILLI

Shocking heroes at the New York World's Fair 1939 – The Finlandia Male Chorus as an instrument of cultural diplomacy



At the opening of the Finnish section of the New York World's Fair on May 4, 1939, the Finlandia Male Chorus performed; the choir had been founded especially for the trip to North America, and in particular for performing at the New York World's Fair. In addition to general coverage in the press, the choir's travel plans, its preparations, and the trip itself were followed on many different radio broadcasts. What did *Mieskuoro Finlandia* want to tell about Finland at the New York World's Fair in the spring of 1939? How was the choir founded, how did it work towards the goal of its journey, and what did it do afterwards? Answers to these questions are sought here especially through the concepts of cultural diplomacy and country image.

In contemporary comments, the purpose of the Finlandia Male Chorus' trip was strongly related to the need of a young country to tell the rest of the world about its own culture, but another aim was to create a good connection between Finland and the United States amidst a tense situation in world politics. As the patron of the trip, President Kyösti Kallio particularly emphasized its patriotic significance. According to the article, the Finlandia Male Chorus' activities serve as a good example of the creation of a country's image implemented through the means of cultural diplomacy, which also includes cultural propaganda, i.e. the promotion of a country using its culture as a tool. The methodological approach of the article is situated in the cultural and historical research field of music.

Keywords: choir, country image, cultural diplomacy

About the author: Master of Music and journalist Inari Tilli is a specialist in choral music at the Finnish Broadcasting Company.

BOOK REVIEW

ERKKI HUOVINEN

History of Musical Ideas

In his book *Music, Ideas, History: Texts 1990–2022* (in Finnish: *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*), Matti Huttunen sheds light on the world of Western art music by show-

ing how past historiographies of music have given it form and meaning. While grounded in Dahlhaus' principles of structural history, Huttunen also challenges such models by allowing greater interpretive multidimensionality. He believes that by studying past writings about music, we can learn about music and ourselves, but his research also reflects a Nietzschean distance to one's own time. In future accounts of Finnish musicology, Huttunen's writings may provide a focus for a "long 20th century" of musical historiography.

Keywords: historiography, history of ideas, music history, philosophy of music, structural history

About the Author: PhD Erkki Huovinen is Professor of Music Education at the Royal College of Music in Stockholm, Sweden, specialised in the psychology of music, aesthetics, and methodology of music research.

LECTIONES PRAECURSORIAE

SAMULI KORKALAINEN

Interdisciplinary approaches to the history of Lutheran church music in Finland

It is possible to achieve new perspectives on church music history in Finland by pursuing research within an interdisciplinary theoretical framework, i.e. by embracing theories, research perspectives, and key concepts from other scientific disciplines. By outlining the philosophical, theological, cultural, and political atmosphere of the time, a deeper understanding of the people active in standardising congregational singing in nineteenth-century Finland and Ingria, as well as the impact of pan-European influences on the process, was attained in the study.

Keywords: nineteenth century, church music, translocal, interdisciplinarity, transnational, Finland

About the author: Doctor of Music and Master of Theology Samuli Korkalainen is the president of the Finnish Society for Hymnology and Liturgy and a member of Suoni Research Association.

LEENA LAMPINEN

Choral music and identities in Tanzania

In her doctoral research, Lampinen explored the connection between choral repertoires and identities within church choirs in one Lutheran Diocese in Northern Tanzania. The participants in this research were a group of choir conductors in this diocese. The concept of identities was approached from individual, social, and group aspects as well as religious, ethnic, and national viewpoints.

Keywords: choir, choral repertoire, identities, Lutheran church, Tanzania

About the author: Leena Lampinen is a church musician, researcher, and music teacher (Länsi-Vantaan musiikkiopisto). She graduated as a Doctor of Music in 2021 from the Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki.

ANTTI OHENOJA

Original xylophone etudes in the new percussion repertoire

The lectio praecursoria reviews my doctoral thesis and its research topic. The topic of my artistic doctoral thesis was the introduction of new aspects and perspectives on Igor Stravinsky's (1882–1971) xylophone writing through original solo xylophone compositions by the author. The history and background of the xylophone was also discussed. The final chapter of the thesis focused on practice as a process, with the author's own viewpoints combined with the ideas of some of the leading pedagogues and performers of the percussion field. The topics of my concert series for the Doctor of Music degree in the Arts Study Programme at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki was music by Iannis Xenakis (1922–2001), Japanese percussion music, and percussion in the chamber music context.

Keywords: Antti Ohenoja, Igor Stravinsky, original compositions, percussion, xylophone

About the author: Doctor Antti Ohenoja is a Finnish percussionist and timpanist currently working in the Malaysian Philharmonic Orchestra in Kuala Lumpur.

SIRKKU RINTAMÄKI

On a voyage of discovery into the soul of the hymn

In her lectio praecursoria, Sirkku Rintamäki introduces the main perspectives of her doctoral research. Her study approached the subject of the creative hymn through a process of artistic research. The artistic components were: *Hymn meets Child*, *Wild Hymns*, *Hymns and Early Music*, *Hymnplay*, and *Contemporary Hymn*. Rintamäki's thesis is titled *From Wild Hymns to Hymnplay: From Hymn Creation to the Creative Hymn*. The new concepts introduced in Rintamäki's study are: wildhymn, hymnplay, and hymnspace, where the hymn expands into a shared creative space.

Keywords: artistic research, hymn, play, space

About the author: Sirkku Rintamäki is a versatile church musician, singer, pianist, and composer.

SAMI RUUSUVUORI

Wind orchestra and European repertoire composed for it

This thesis introduces the history of the symphonic wind band, the current situation and the repertoire. As a result of mapping the repertoire, the attached catalogue has been collected of significant European symphonic wind band music from the 20th century to the present day. In addition to this thesis, the doctoral degree consists of four concerts, including premieres, Finnish premieres, standard European repertoire, and the first complete brass recordings by Armas Järnefelt, Leevi Madetoja and Toivo Kuula.

Keywords: concert band, history of wind music, military music, orchestral conducting, repertoire, symphonic wind band, wind orchestra

About the author: DMus Sami Ruusuvuori is Chief Conductor of the Helsinki Police Symphonic Band and Chairman of the Finnish Wind Band Association (SPOL).