

MusiikkiFOLKLORISMI
&
JÄRJESTÖ-
KULTTUURI

Vesa Kurkela

MUSIIKKIFOLKORISMI JA JÄRJESTÖKULTTUURI

MUSIIKKIFOLKLORISMI
&
JÄRJESTÖKULTTUURI

Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen
hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja
nuorisjärjestöissä

VESA KURKELA



(c) Vesa Kurkela

Kansi: Anu Laakkonen

English translation: Jyri Kokkonen

Taitto ja kuvitus: Harmageddon Productions

Kuvalähteinä käytettiin seuraavia 1800-luvun kansanlaulukirjoja: s. 2 Tenkanen 1898; s. 8 Berggreen 1868; s. 12 Dahl 1880; s. 68 Reinholm 1849; s. 134 Krohn 1881; s. 252 Sivori 1887.

Kuvattu asiakkaan originaalista

GUMMERUS KIRJAPAINO OY
JYVÄSKYLÄ 1989

ISSN 0785-2746
ISBN 951-96171-1-6



Sirpalle

ABSTRACT

MUSIIKKIFOLKLORISMI JA JÄRJESTÖKULTTUURI - Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä. *MUSIC-FOLKLORISM AND ORGANIZATION CULTURE - The ideological and artistic utilization of folk music in Finnish musical and youth organizations.*

Vesa Kurkela, University of Helsinki SF

The aim of the study is a theory of music-folklorism applicable to the study of the relations between folk music and the culture of organizations. A further aim is to analyze ideological features of folk music in the publicity of Finnish mass-movements in the 20th century.

The theoretical analysis approaches folklorism from the perspectives of social psychology, ideology and esthetics. The results are combined into a general model of music-folklorism. This model compares the music-folklorism of organizations with the neo-folklorism of art music, fusion folk music ('world music') and the modernization of folk music. Organizational music-folklorism differs from other types especially in its relatively low degree of musical innovation. Its cultural significance centres on ideology.

The above is supported by the analysis of the folk-music ideology of Finnish organization culture. The material studied consists of articles on folk music in the publications of various organizations from the 1890s to the 1960s. Also analyzed are arrangements of folk tunes which had a major role in the repertoire of mass-movements.

In the 19th century the writings on folk music and the main types of folk tune arrangements reflected an idealistic upper-class image of the people. This was adopted almost as such in the musical ideology of the mass-movements. At the same time the arrangements of folk tunes became formalized. Music-folklorism became an effective method in the esthetic and moral indoctrination of the masses with the aim of musical integration, a uniform culture where folk music would become a part of the system of art music.

Finally the folk-music ideology of organization culture is viewed with the aid of a semiotic analysis of myth. The writings concerning folk music signify five basic myths of the folk-music ideology of organization culture: (1) the myth of a national culture, (2) the myth of the harmonious folk-life of the past, (3) the myth of authentic folk music, (4) the myth of noble music with morally uplifting power, and (5) the myth of anti-music. A diachronic review of the material shows that the structure of the myths remained unchanged, even though their content and meanings changed through time.

SISÄLTÖ

ALKULAUSE 9

I JOHDANTO 13

1. Tutkimuksen kohde ja tarkoitus 15
2. Tutkimusongelma ja sen ratkaiseminen 17
3. Lähdeaineisto 20
4. Järjestökulttuuri ja musiikki 21
5. Mitä on folklorismi? 27
6. Kansanlaulusta järjestömusiikkiin 35
7. Teesejä järjestökulttuurin ja musiikin suhteesta 36

II FOLKLORISMI JA TUTKIJAT 41

1. Tutkijat ja nationalismi 42
2. Deskriptiivinen tutkimustoiminta 46
3. Folklorismin kritiikki 49
4. Kansanmusiikin tutkijat aitoutta puolustamassa 53
- tapaus IFMC

III FOLKLORISMI JA TUTKIMUS 69

1. Folklorismin taustavoimat 71
 - 1.1. *Bodemannin malli* 74
 - 1.2. *Eskapistinen ja innovoiva folklorismi* 80
2. Folklorismin ideaalityypit 85
 - 2.1. *Typologian kritiikki* 91
3. Folklorismi ja ideologia 93
 - 3.1. *Folklorismi vallankäytön muotona* 95
 - 3.2. *Folklorismi symbolina* 97
 - 3.3. *Folklorismi ja porvarillinen hegemonia* 100
 - 3.4. *Folklorismi ja sosialistinen hegemonia* 104
4. Folklorismi musiikkina 108
 - 4.1. *Alustavaa luokittelua* 109
 - 4.2. *Uusfolklorismi* 112
 - 4.3. *Järjestöfolklorismi* 115
 - 4.4. *Fuusiokansanmusiikki* 119
 - 4.5. *Kansanomainen folklorismi* 122
5. Musiikkifolklorismi - yleinen malli 126

IV MUSIIKKIFOLKLORISMI JÄRJESTÖJEN 135
IDEOLOGIASSA

1. Musiikkifolklorismi ja julkisuus 135
2. Musiikkifolklorismi ja porvarillinen eetos 144
 - 2.1. Kuviteltu kansanmusiikki ja idealistinen kansanomaisuus 148
 - 2.2. Musiikki ja moraliteetti 153
 - 2.3. Idealistinen estetiikka ja luonnollinen kauneus 155
 - 2.4. Idealismi järjestökulttuurissa 158
3. Kansan musiikkimaun ja -kyvyn kultivointi 164
 - 3.1. Laulunopetuksen ensisijaisuus 166
 - 3.2. Kansanmusiikki ja integraatio 169
 - 3.3. Kansanmusiikki: kansallista ja helppoa 174
 - 3.4. Korkeaa taiteellisuutta vai hyvää helpotajuisia? 177
4. Musiikkifolklorismi ja siveyskasvatus 181
 - 4.1. Sota tanssia vastaan 183
 - 4.2. Vastainvaasio: kansalliset tanssit 186
 - 4.3. Taistelu renttulauluja vastaan 191
 - 4.4. Laulutekstien muuttaminen 194
 - 4.5. Ekskurssi tekstimuutoksiin: Törnuddin laulukirja 200
5. Kansanperinteen vaaliminen 210
 - 5.1. Väärä kansanomaisuus ja aitouden kriteerit 212
 - 5.2. Aitous ja kansansävelmien keruu 214
 - 5.3. Aitousfilosofia ja kansanperinteen keksiminen 218
 - 5.4. Kansallispuvun keksiminen 221
 - 5.5. Vaalimisasiologia järjestökulttuurissa 227
6. Antimusiikin vastustus 234
 - 6.1. Haitari antisoittimena 236
 - 6.2. Jatsi, hotti ja iskelmä antimusiikkina 241

V FOLKLORISMI JÄRJESTÖMUSIIKISSA 253

1. Kansansävelmäsovitus ja kansanmusiikki 253
2. Salonkimusiikin mallit 254
3. Sovitustyylin synty ja vakiintuminen 257
4. Idealistinen kansanomaisuus ja sovitukset 263
 - 4.1. Sentimentalisuus 267
 - 4.2. Hillitty hilpeys 268
 - 4.3. Potpuri - sentimentalisuuden ja hilpeyden yhdistelmä 272
5. Vanhakantainen sovitustyyli 1900-luvulla 279
 - 5.1. Sovitustyyli ja koukkuanalyysi 280

5.2. Koukut kansanlaulusovituksissa	282
5.3. Kliseet ja koukut 1900-luvun kansansävelmäsovituksissa	289
6. Sovittamisen ideologia	300
6.1. Etäännyttämisen ajatus	302
6.2. Sovitukset ja taiteellistaminen	305
6.3. Sovittaminen ja yksinkertaisuuden idea	310
6.4. Kansanomaisuus vs. modernismi	315
6.5. Huonot kansansävelmät - huonot sovitustavat	320
7. Kaavamaisuuden puolustus	324
VI PÄÄTÖS:	
MUSIIKKIFOLKLORISMIN MYYTIT JÄRJESTÖKULTTUURISSA	327
1. Kansanmusiikin myytit	328
2. Myytti ja kulttuurinen hegemonia	334
3. Valistustekstien struktuurianalyysi	336
4. Kansanmusiikin myyttien binaarianalyysi	339
VII JÄLKIKATSAUS	
KANSANMUSIIKIN MYYTIT JA NYKYPÄIVÄ:	
KAUSTISEN JULKISUUS	369
1. Kaustinen ja kansallisen kulttuurin myytti	372
2. Kaustinen ja hyvän musiikin myytti	379
3. Kaustinen ja aidon kansanmusiikin myytti	381
3.1. <i>Tapaus I: epäaito rapsodia</i>	385
3.2. <i>Tapaus II: aidompi kansantanhu</i>	389
SUMMARY	394
LÄHDELUETTELO	415
LIITTEET	442

KO'ONNUT JA PIONOLLE

SOVITTANUT

A. P. BERGGREEN.



KYÖPENHAMINASSA.

ALKULAUSE

Miksi ihmiset pitävät kansallispukuja ja käyvät tanhupiirissä? Miksi ihmeessä erilaiset kuorot laulavat aina vain samoja kansanlaulusovituksia, ja miksi samat koulussa opetetut 'kansanlaulut' viehättävät kansalaisia? Mihin perustuu kansanmusiikin asema nykyajan julkisuudessa, ja mihin perustuu aitousajattelu, joka lähes aina putkahtaa esiin, kun kansanmusiikista puhutaan?

Muun muassa nämä kysymykset saivat minut kiinnostumaan ilmiöstä, jota tässä kirjassa kutsutaan musiikkifolklorismiksi. Suhtautumiseni kansanmusiikin sovellutuksiin ja siihen liittyvään aatemaailmaan oli aluksi varsin nuiva. Entisenä rockmuusikkona en voinut käsittää, miten kukaan voisi olla kiinnostunut kuorolaulusta tai kanteleesta, pelimanneista tai tanhuista. Varsinkin sovitettu kansanmusiikki kuulosti musiikilta, josta oli onnistuttu saamaan kaikki voima pois. Siinä ei todellakaan ollut 'schwungia'. Ystäväni Juhani Similä keksi sille osuvan nimenkin: musiikkikulttuurin salvettu kollikissa.

Ehkä juuri asian käsittämättömyys sai kiinnostukseni heräämään. Mutta opin tie oli pitkä. Keväällä 1984 kirjoitin aiheesta ensimmäisen esseen, jossa tarkastelin folklorismia vallankäytön muotona (Kurkela 1985a). Samana keväänä minulle suotiin etuoikeus päästä prof. Eero Tarastin johtamaan tutkimusprojektiin; sen tehtävänä oli selvittää suomalaisen musiikkikulttuurin murrostiloja teollistumisajalla. Aloitin tutkimushankkeella, joka tähtäsi suomalaisen kisällilaulun historian kirjoittamiseen. Mutta jostain kumman syystä työläisnuorten agitaatiolaulussakin minua kiinnosti eniten laulajien suhde kansanmusiikkiin ja kansalliseen ideologiaan. Kisällilaulututkimus jäi, ja vuodesta 1985 lähtien kirjoitin lukuisia artikkeleita musiikkifolklorismista (Kurkela 1985; 1986; 1986a; 1986b; 1987; 1987a; 1988). Ne kaikki pohjustivat nyt käsillä olevaa väitöskirjaa.

Työni ei olisi kuitenkaan onnistunut, ellen olisi päässyt pois poleemisesta otteestani. Olin liian kriittinen, liian epäempaattinen, mikä johtui lähinnä siitä, että asenteeni oli ulkopuolisen asenne. Minun piti päästä sisään sovelletun kansanmusiikin maailmaan. Tähän minut johdatti kaksi guraa: Pekka Jalkanen ja Heikki Laitinen.

Säveltäjä Pekka Jalkasen ansiota - tai syytä - oli se, että liityin

vuodenvaihteessa 1986 laulajaksi hänen johtamaansa *Pohjalaisten Osakuntien Laulajat* -sekakuoroon. Jalkasen mielestä minun oli opittava tuntemaan tutkimani aihe käytännössä. Vasta sen jälkeen ymmärtäisin musiikkifolklorismin merkityksen musiikin-harrastuksen kannalta. Vasta sen jälkeen voisin yrittää selvittää kansanmusiikin hyödyntämistä kulttuurisena prosessina. Siinä hän oli oikeassa.

Käytännön kokemuksen lisäksi tarvitsin uusia näkökulmia aiheeseeni. Kuvaan astui Sibelius-Akatemian kansanmusiikin lehtori Heikki Laitinen. Keskustelut hänen kanssaan syvensivät ratkaisevasti tietojani suomalaisesta kansanmusiikista ja kansanmusiikki-ideologiasta. Omaksuin Laitiselta myös periaatteen, jonka mukaan humanistisella tutkimuksella ei ole paljon merkitystä, ellei se tuo jotain uutta myös nykyihmisen elämään. Myös historiallisten aiheiden on osallistuttava tämän päivän keskusteluun. Periaate näkyy tässä kirjassa laajana epilogina. Sen tarkoitus on suunnata tutkimusaiheittani nykyaikaan ja herättää keskustelua tämän päivän kansanmusiikin myyteistä.

Perustimme Jalkasen ja Laitisen kanssa myös opintopiirin musiikkifolklorismin probleemien ratkomiseksi; sen nimeksi tuli 'Pelosten mutatat - lätt varierade', ja kokoonnuimme talvella 86-87 useaan otteeseen iltasessioihin aiheen pariin. Näissä istunnoissa samoin kuin Eero Tarastin johtamissa Musiikin murros -projektin kokouksissa kirjani tutkimusongelmat ja päämäärät sekä sen asiasisältö hahmottuivat lopulliseen muotoonsa. Lopputulos on tässä.

Edellä mainittujen opettajien ja työtovereiden lisäksi olen kiitoksen velkaa suurelle joukolle ihmisiä ja instituutioita.

Ensiksi haluan kiittää Työväenmusiikki-instituuttia ja sen työntekijöitä siitä, että olen voinut tehdä työtäni todella vaikute-rikaassa ympäristössä. 'Tuutti' on paikka, jossa kaikki maailman asiat on asetettu välillä kyseenalaisiksi - eikä vähiten tutki-mustyö. Mutta olen aina saanut myös työrauhan ja tukullisen ideoita, kun olen niitä kaivannut. Työtoverini ja oppilaani Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella, Sibelius-Akatemiassa ja Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksella ovat myös suoneet mahdollisuuden mitä erilaisimpaan mielipiteiden vaihtoon; nämä keskustelut ovat vaikuttaneet usein suoraan väitöskirjani sisältöön. Tähän joukkoon tulee lisätä Musiikin murros-

projektin jäsenet ja lähipiiri; heistä erityisesti Erkki Pekkilä ja Jukka Sarjala ovat usein pohtineet kanssani tutkimuksen ongelmia ja edesauttaneet työtäni. Kiitos myös *POL*-sekakuorolle ja sen nykyiselle ja entisille johtajille, jotka ovat johdattaneet minut kuorolaulun kummalliseen maailmaan. Ilman tätä johdatusta ja ilman stemmatoveri, diplomikitaristi Sammu Juvosen vaikutusta ymmärtämykseni kuorosovitusten koukuista olisi perin vaatimaton. Kaiken muun tukensa lisäksi Philip Donner, Sirpa Kurkela, Anu Laakkonen, Ilpo Saunio ja Hannu Tolvanen ovat olleet korvaamattomana apuna kirjan painokuntoon saattamisessa.

Tutkimustyöni ja tämän kirjan painatus ovat olleet taloudellisesti mahdollisia Suomen Akatemian, Suomen Kulttuurirahaston ja Oskar Öflundin säätiön tuella. Lisäksi Suomen Akatemia on rahoittanut matkojani useisiin Euroopan maihin, joista olen hankkinut vertailuaineistoa ja tutustunut samalla kansanmusiikin soveltamisen todellisuuteen. Lopuksi kiitän Suomen etnomusikologista seuraa, joka on ottanut kirjan julkaisusarjaansa.

Helsingin Töölössä syksyllä 1989
Vesa Kurkela

Seka-äänisiä laulelmiä,
Suomen nuorisolle toimittanut

MAAVI HAHL.



HELSINGISSÄ V. 1880.

I JOHDANTO

Kansallisen musiikkikulttuurin syntyä on usein pidetty teollistumisajan Suomen musiikin tärkeimpänä tapahtumana. Tällöin on haluttu korostaa suomalaisen taidemusiikin kehitystä ja keski-eurooppalaiseen malliin perustuvan musiikkielämän muotoutumista. Monesti unohtuu, että kansallisen musiikkikulttuurin kehitys oli Suomessa muutakin kuin taidemusiikin historiaa. Kansallisen kulttuurin nousu synnytti myös sellaisia musiikinlajeja, jotka sijoittuivat tavallaan taidemusiikin ja kansanmusiikin välimaastoon. Musiikkifolklorismia, kansanmusiikin taiteellista ja ideologista soveltamista voidaan monestakin syystä pitää yhtenä tuon välimaaston leimallisimmista ilmiöistä. Se oli musiikin alue, joka syntyi kansankulttuurin musiikin pohjalle, mutta joka silti muodosti aivan erillisen musiikinlajin. Kansanlaulusovitukset kuoroille ja soittokunnille ovat tästä hyvänä esimerkkinä. Musiikkifolklorismille on tyypillistä, että sen sävelmistö ja usein myös laulutekstit ovat lähtöisin kansanmusiikista. Sen sijaan musiikin esitystapa, esteettiset periaatteet, käyttöyhteydet ja funktiot poikkeavat monesti täysin siitä, mitä ne ovat kansankulttuurissa olleet.

Kuorojen ja orkesterien kansansävelmäsovitukset muodostavat hyvin keskeisen osan musiikkifolklorismin historiaa. Mutta sovelletun kansanmusiikin vaikutus on näkynyt myös muilla Suomen musiikin tasoilla - taidemusiikissa, koululaulussa, pelimannisoitossa sekä populaarimusiikissa. Vaikutus on ollut jatkuva 1800-luvun puolivälistä alkaen. Folklorismin virtausten voimakkuus ja merkitys ovat tosin vaihdelleet eri idiomeissa eri tavalla.

Musiikkifolklorismi ei ole kuitenkaan pelkkää musiikkia. Kuten sanan loppuosan päätte 'ismi' kertoo, tämä ilmiö pitää sisällään myös tietyn aatemaailman. Erityisen kiintoisaa musiikkifolklorismissa onkin sen ideologinen ulottuvuus. Se on ilmennyt varsinkin erilaisten kansanliikkeiden ja järjestöjen aatteellisessa toiminnassa. Kansanmusiikki, sen jalostus sekä siihen liitetyt arvot ovat olleet usein näkyvästi esillä, kun kansalaisjärjestöt ovat pohjineet aatteellisia, kansallisia, esteettisiä tai eettisiä kysymyksiä.

Musiikkifolklorismin synnyn lähtökohdat olivat siinä, että

Euroopan musiikki oli vuosisatojen ajan jakautunut karkeasti ottaen kahteen osaan, yläluokan (lähinnä hovien ja kirkon) ja kansan (etuoikeuksia vailla olevien) musiikkeihin. Musiikkikulttuurin kehitys nojasi paljossa näiden kahden musiikkialueen vuorovaikutukseen. Molemmipuolinen vaikutteiden otto ja musiikilliset lainat 'alhaalta ylös ja ylhäältä alas' olivat olennainen osa Euroopan musiikin historiaa aina antiikista lähtien.¹

Myös Suomessa voidaan erottaa jo keskiajalta lähtien kaksi musiikkiperinnettä, säätyläistön ja talonpoikien musiikki. Ne muodostivat kaksi erillistä musiikillista käsitysjärjestelmää, mutta ne saivat silti vaikutteita toisiltaan. Siten ei ollut outoa, että 1800-luvun Suomessa kansallisen herätyksen kokenut eliitti alkoi käyttää kansanlaulusovituksia musiikkirientojensa osana. Oli yhtä lailla ymmärrettävää, että jossakin Pohjanmaalla musiikkia harrastavat talonpojat saattoivat omaksua korkeakulttuurisia sävelmiä, esimerkiksi hovitansseja oman yhteisöllisen musiikkinsa osaksi.

Ennen 1800-lukua alempien yhteiskuntaluokkien musiikki ei herättänyt sen kummempaa huomiota Suomen yläluokassa. Mutta sitten kansan runot, laulut ja soitto joutuivat silmiinpistävän voimakkaan mielenkiinnon kohteiksi. Tähän tarvittiin kansallisuusaatetta, joka korosti kansan ja kansakunnan olemassaoloa valtion perustana; toisaalta asiaan vaikutti romantiikan aatemaailma, joka kiinnitti yläluokan huomion kansakunnan muinaiseen menneisyyteen. Kansanmusiikista tuli kansallista musiikkia, kun se aiemmin oli käsitetty sosiaaliseksi ja paikalliseksi ilmiöksi. Kansanmusiikista tuli samalla yksi kansallisvaltion ja kansallisen liikkeen symboleista.

Vielä suurempi muutos kansanmusiikin asemassa tapahtui 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä. Sovitetuista kansansävelmistä tuli nyt tärkeä osa kansallismielisten joukkoliikkeiden musiikkia. Samalla kansanmusiikkiin liitettiin arvoja ja uskomuksia, jotka tukivat tehokkaasti järjestöjen aatteellisia pyrki-

1) Tällainen jaottelu on, kuten sanottu, erittäin karkea; se ei pyri kuvaamaan eurooppalaisen musiikkikulttuurin kehitystä muuta kuin siltä osin, mikä koskee alaluokan (tai -luokkien) musiikin suhdetta muuhun musiikkiin: eri yhteiskuntaluokkien musiikit kehittyivät vuosisatojen ajan omina kulttuurisina kokonaisuuksinaan; vuorovaikutuksesta huolimatta alaluokan musiikillinen maailmankuva - kuten yleinenkin maailmankuva - poikkesi hyvin paljon yläluokan maailmankuvasta (vrt. Wiora 1958; Ling 1983).

myksiä. Kehittyi myös aivan uusia musiikkimuotoja, ja musiikkifolklorismi sai varsin merkittävän aseman Suomen musiikkielämässä. Muutokset koskivat erityisesti seuraavia seikkoja:

1) Musiikkifolklorismi sai uuden organisatorisen perustan. Siitä tuli kiinteä osa uudenlaista järjestökulttuuria, kun erilaiset joukkoliikkeet omaksuivat kansanlaulusovitukset kuorojensa ja orkestereidensa repertuaariin.

2) Musiikkifolklorismista tuli kiinteä osa kansanvalistusta. Sivistyneistö tajusi, että kansanlaulusovitukset soveltuivat paitsi musiikkikasvatukseen, myös alaluokan siveelliseen ja ideologiseen valistukseen. Kansanmusiikin ideologisesta hyödyntämisestä tuli yksi osa järjestelmää, joka tähtäsi kansalliseen yhtenäisyyteen, sopeuttamiseen ja kansallismielisen yläluokan hegemonia-aseman turvaamiseen.

3) Musiikkifolklorismista tuli tehokas ase kansallisen liikkeen palvelukseen. Jalostettu kansanmusiikki sai voimakkaan symbolisen merkityksen, samanlaisen kuin valtiolippu, kansallispuku tai *Kalevala*. Lisäksi sen avulla oli mahdollista levittää tehokkaasti kansallishengen sanomaa.

4) Teollistuva ja uudelleen organisoituva yhteiskunta synnytti uudenlaisia musiikkikokoonpanoja, kuten moniäänisiä laulukuoroja ja torvisoittokuntia. Uusi musiikki syrjäytti vanhemman talonpoikaisen musisoinnin ja kansanlaulun.

1. Tutkimuksen kohde ja tarkoitus

Tutkimuksen aiheena on selvittää, millä tavoin suomalaista kansanmusiikkia on eri aikoina hyödynnetty ideologisesti ja taiteellisesti. Tätä prosessia kutsutaan musiikkifolklorismiksi. Tutkimus keskittyy siihen musiikkifolklorismin alueeseen, joka syntyi ja kehittyi suomalaisten kansanliikkeiden musiikkiharrastuksen osana 1800-luvun lopulta alkaen. Alueen keskeisintä musiikkia olivat kuorosovitukset, joita sovittajat tuottivat kansanlauluista etupäässä harrastajakuorojen repertuaariin. Myös kansansävelmäso-

vitukset amatööriorkesterueille - erityisesti torvisoittokunnille - kuuluivat järjestöjen folklorismin piiriin. Siihen kuului myös kansantanssi, talonpoikien yhteisöllisten tanssien perustalle kehitelty tanssiharrastus.

Tämä kirja ei kuitenkaan pyri vain näiden musiikinlajien kehityksen kuvaamiseen. Ensisijaisena tutkimuskohteena on se arvomaailma ja ideologia, joka on ohjannut kansanmusiikin soveltamista ja hyväksikäyttöä suomalaisessa järjestökulttuurissa. Asiaa tarkastellaan sekä teoreettisesta että historiallisesta näkökulmasta. Tutkimuksen tarkoituksena on ensin kehittää musiikki-folklorismia koskeva teoria, joka soveltuu erityisesti kansanmusiikin ja järjestökulttuurin välisen suhteen tutkimiseen. Tämän jälkeen teoriaa sovelletaan käytäntöön; siihen tukeutumalla analysoidaan kansanmusiikkiin liittyvää ideologiaa suomalaisten järjestöjen julkisuudessa 1890-luvulta alkaen.

Järjestöjen kohdalla huomio kiinnittyy niihin yhdistyksiin, jotka ovat olleet luonteeltaan 'kansanomaisia'. Näiden yhdistysten taustalla olivat 1800-luvun lopulla syntyneet kansanliikkeet, kuten raittiusliike, nuorisoseurat ja työväenliike. Niiden avulla yhteiskunnan alakerrostumat pyrkivät hankkimaan itselleen lisää taloudellisia, sosiaalisia ja kulttuurisia resursseja. Tällainen "itsenäinen intressiyhteenliittyminen" joutui alituisen jännitteeseen niiden sopeuttamis- ja sivistämispyrkimysten kanssa, joita valtio ja sivistyneistö kohdistivat kansanjoukkoihin. Tässä mielessä järjestöfolklorismin historia on osa suomalaisen kansanvalistuksen aatehistoriaa. (vrt. Siisiäinen 1988b, 1, 8-15).

Toisena valintakriteerinä on ollut järjestöjen suhde musiikkiin. Mukaan on pyritty saamaan ne joukkojärjestöt, joissa musiikki on ollut pääasiallinen toimintamuoto tai ainakin keskeinen osa järjestön eettistä ja esteettistä kasvatustyötä. Kohderyhmiksi on valittu ensinnäkin kaksi suurta nuorisoliikettä, suomenkieliset nuorisoseurat ja työläisnuorisoliike; toisena kohdealueena ovat suomenkieliset musiikkijärjestöt *Suomen Työväen Musiikkiliitto* sekä *Sulasol* ja sitä edeltäneet porvarilliset musiikin harrastajajärjestöt. Järjestöjen kansanmusiikki-ideologian sisältöä analysoidaan toisaalta järjestölehtien kansanmusiikkiaiheisten kirjoitusten avulla. Toisaalta analyysin kohteena on itse musiikki, kansansävelmäsovituksiset. Järjestöjen kansanmusiikki-ideologia heijastuu myös siinä tyyliä ja tekniikassa, johon sovitajat ovat

tukeutuneet, kun he ovat tehneet kansansävelmistä sovituksia amatöörikuorojen ja orkesterien ohjelmistoon.

2. Tutkimusongelma ja sen ratkaiseminen

On hyvin ilmeistä, että järjestöt tarjosivat musiikin tekemiselle aivan toisenlaiset puitteet kuin perinteinen kansankulttuuri. Tästä huomiosta nousee kirjan keskeinen tutkimusongelma, joka on tiivistettynä seuraava: miten suomalaisen kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen syntyi ja kehittyi järjestökulttuurin osana? Tätä yleistä ongelmanasettelua voi eritellä seuraavien kysymysten avulla: Millaista on järjestökulttuurin piirissä syntynyt musiikkifolklorismi? Miten se eroaa muista folklorismin lajeista? Millainen aatemaailma on ohjannut järjestöjen musiikkifolklorismin kehitystä, ja millaisten ideologioiden palveluksessa se on ollut? Minkälainen esteettinen ajattelu on liittynyt järjestöfolklorismiin, ja mihin musiikki- ja tyyliperinteisiin sen kehitys on perustunut? Miten järjestöfolklorismin ideologia on muuttunut, ja miten se näkyy nykypäivän musiikkikulttuurissa?

Näihin kysymyksiin etsitään konkreettista vastausta kirjan neljässä viimeisessä luvussa (luvut IV-VII); niissä analysoidaan musiikkifolklorismin ideologista ja taiteellista sisältöä suomalaisessa järjestökulttuurissa viimeisen sadan vuoden aikana. Sitä ennen musiikkifolklorismin herättämiä kysymyksiä pohditaan yleisemmin ja teoreettisemmin. Tämän luvun lopuksi määritellään, mitä tutkimuksen strategiset käsitteet musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri tarkoittavat. Sen jälkeen pohditaan näiden kahden kulttuuri-ilmiön keskinäistä suhdetta. Siinä tuodaan esille, millä tavalla tämä tutkimus olettaa järjestökulttuurin vaikuttaneen musiikin ja erityisesti kansanmusiikin kehitykseen.

Seuraavassa luvussa (II) luodaan katsaus folklorismin ja tiedeyhteisön väliseen suhteeseen. Jakson päätarkoitus on vastata kysymykseen: miksi folklorismista tuli ongelma, jota alettiin tutkia? Jo pelkkä kysymyksen esittäminen paljastaa jotakin olennaista folklorismin kehityshistoriasta. Kansanperinteen soveltaminen syntyi ja kehittyi kiinteässä yhteydessä kansanperinnettä tutkivien tieteiden kanssa. Vielä tämän vuosisadan puolivälissä pidettiin täysin luonnollisena, että esimerkiksi kansanmusiikin

tutkijat osallistuivat kansanmusiikkia soveltavaan taiteelliseen ja ideologiseen toimintaan. Siinä ei nähty mitään ongelmaa, eikä folklorismin tutkiminen juolahtanut kenenkään mieleen. Kuitenkin jo 1950-luvulla tiedeyhteisön piirissä esiintyi kriittisiä äänenpainoja, joissa arvosteltiin erityisesti kansanmusiikin soveltamisen moderneja menetelmiä. Kritiikki ennakoiti itse folklorismin tutkimusta, joka käynnistyi seuraavalla vuosikymmenellä.

Kirjan kolmannen pääluvun tarkoituksena on rakentaa musiikkifolklorismia koskeva yleinen teoreettinen malli. Sen tulee soveltua erityisesti järjestökulttuurin kansanmusiikkisovellutusten analysoinnin perustaksi. Mallin taustaksi eritellään aluksi sitä tieteellistä keskustelua, jota folklorismi-ilmion ympärillä on käyty viime vuosikymmeninä. Tässä yhteydessä tarkastellaan folklorismin taustalla olevia sosiologisia ja ryhmäpsykologisia prosesseja, ja folklorismin eri ilmenemismuotoja typologisoidaan näiden taustavoimien suhteen. Tämän jälkeen analysoidaan folklorismin suhdetta ideologiaan. Toisaalta etsitään vastausta siihen, millä tavoin folklorismi voi liittyä erilaisten taustaideologioiden palvelukseen ja kulttuurisen hegemonian ylläpitoon; toisaalta pidetään kuitenkin mielessä, että myös folklorismi voi itsessään olla ideologia, julkilausuttujen ja vakiintuneitten arvokäsitysten kokonaisuus. Kolmantena folklorismia tarkastellaan musiikkina. Teoreettisen pohdinnan aiheena on kysymys, voidaanko musiikkifolklorismin eri ilmenemismuodoista erottaa selväpiirteisiä suuntauksia, erillisiä musiikkifolklorismin lajeja. Erityinen huomio kohdistuu siihen, millaisia ominaispiirteitä järjestökulttuurin synnyttämä musiikkifolklorismi sisältää. Kolmannen luvun loppujaksossa tämän järjestöfolklorismin ominaispiirteitä verrataan muihin musiikkifolklorismin tyyppeihin: taidemusiikin uusfolklorismiin, fuusiokansanmusiikkiin sekä kansanomaiseen folklorismiin.

Tutkimuksen 'empiirinen' osa analysoi suomalaisen järjestökulttuurin musiikkifolklorismia ideologisella ja musiikkityylin tasolla. Heti alkuun on tehtävä tärkeä raja. Tutkimus *ei ole* suomalaisen järjestöfolklorismin historia, joka kuvaisi ja analysoisi eri kansanmusiikin sovellutusten kehitystä ja muutosta vuosikymmenestä toiseen. Järjestöjen musiikkifolklorismin historialliset vaiheet ovat lähinnä esimerkkiaineistoa, johon teoreettisia päätelmiä verrataan ja jolla niitä verifioidaan.

Neljännessä pääluvussa tarkastelun kohteena on se ideologia, joka on ohjannut suomalaisen järjestöfolklorismin kehitystä 1800-luvun lopulta nykyaikaan saakka. Analyysi rajoittuu musiikkifolklorismin *julkisuuteen*; toisin sanoen tarkastelun kohteena on lähes yksinomaan se arvomaailma, jonka järjestöjen lehdet ovat kansanmusiikista välittäneet.² Analyysin tärkeimmät kohteet ovat ensinnäkin se, millä tavoin 1800-luvun säätyläistön käsitys kansasta ja kansankulttuurista kotiutui joukkoliikkeiden ideologiaan. Toiseksi analysoidaan sitä, miten kansanmusiikkia ja siihen liitettyjä arvoja on sovellettu kansanvalistuksessa, järjestöjen esteettisessä ja siveellisessä kasvatustyössä. Kolmas analyysin kohde on kansanmusiikkiin liittyvä aitousfilosofia, sen vaikutus kansanperinteen vaalintaan ja jalostukseen sekä 'huonon' musiikin vastustukseen suomalaisessa järjestökulttuurissa.

Viidennessä luvussa näkökulma siirtyy musiikista puhumisesta itse musiikkiin. Tutkimuksen kohteena ovat ne kansansävelmäsovituksiset, jotka ovat kuuluneet järjestöjen kuorojen ja orkesterien ohjelmistoon 1800-luvun lopulta lähtien. Keskeisellä sijalla on sovitusten tyylin analyysi, sen syntyyn vaikuttaneet tekijät sekä tärkeimmät ominaispiirteet. Lisäksi jaksossa analysoidaan sitä, miten 1800-luvulla vakiintuneet sovitusklišeet ovat säilyttäneet asemansa tämän vuosisadan kansansävelmäsovituksissa. Musiikkifolklorismin ideologinen aspekti on tutkimuksen ongelmanasettelun kannalta niin tärkeä, että se määrittelee myös musiikkianalyttisen osuuden. Myös tyylianalyysin tavoitteena on selvittää, miten 1800-luvulta peräisin oleva kansanmusiikki-ideologia heijastuu sovituksissa. Tässä yhteydessä eritellään myös sitä, mitä suomalaiset säveltäjät ovat tuoneet julki kansansävelmien sovittamisesta ja siihen liittyvistä arvoista.

VI luku on kirjan varsinainen päätösluku, jossa analyysin tulokset kootaan yhteen. Se koostuu järjestölehtien kansanmusiikkitekstien struktuurianalyysistä. Sen avulla käydään systemaattisesti läpi tutkimuksen koko tekstiaineisto, josta suodatetaan esiin musiikkifolklorismin kehitystä ohjanneet myytit kansanmusiikista ja sen olemuksesta. Myyttianalyysin tehtävänä on myös selvittää, miten järjestöfolklorismin ideologia on muuttunut tarkasteltavana aikana.

2) Luvussa I.3. on selvitetty, miten tutkimusaineisto on rajattu järjestölehtien osalta.

Kirjan viimeinen luku on eräänlainen jälkikatsaus. Siinä pohditaan, miten kansanmusiikin myytit ja järjestöfolklorismin ideologia elävät nykyaikana ja lähimenneisyydessä. Tarkastelun kohteena on Kaustisen kansanmusiikkifestivaalin julkisuus vuodesta 1968 alkaen. Analyysi paneutuu siihen, millä tavoin järjestökulttuurin kansanmusiikki-ideologia on heijastunut modernissa kansanmusiikkijuhlissa, uusien julkisuusmuotojen yhteydessä.

3. Lähdeaineistosta

Kirjan lähdeaineisto koostuu lähinnä kolmesta eri osasta. Ensimmäisen ryhmän muodostaa se teoreettinen kirjallisuus, joka käsittelee folklorismin olemusta ja kansanperinteen muutosta modernissa yhteiskunnassa. Tällaista tutkimusta on tuotettu perinnetieteiden piirissä suhteellisen runsaasti, joskin nimenomaan musiikkiin liittyvä folklorismitutkimus on ollut melko vaatimatonta.

Tutkimuksen varsinaista aihepiiriä, suomenkielisen järjestökulttuurin musiikkifolklorismia käsittelevä lähdeaineisto koostuu toisaalta järjestölehtien kansanmusiikkikirjoituksista sekä toisaalta erilaisista nuottijulkaisuista, jotka sisältävät kansansävelmäsovituksia. Tutkimuskohteeksi valittiin joukko järjestöjä, joiden toiminnassa kansanmusiikin soveltamisella on ollut näkyvä sija. Tämän rajauksen mukaisesti lehtitekstit on koottu kahden suuren nuorisjärjestön *Suomen Nuorison Liiton* (nuorisoseurojen) ja *Suomen Demokraattisen Nuorisoliiton* lehdistä, sekä kahden suuren musiikkijärjestön, *Sulasolin* ja *Suomen Työväen Musiikkiliiton* lehdistä, minkä lisäksi aineistoon kuuluvat tämän vuosisadan alussa ilmestyneet musiikkilehdet *Säveletär* ja *Finsk Musikrevy*³. Pisin yhtenäinen aineisto on nuorisoseurojen *Pyrkijä*-lehdestä, vuodesta 1890 vuoteen 1961; *SDNL:n Terä*-lehdestä on koottu kansanmusiikkikirjoitukset vuosien 1945 ja 1960 väliltä; *Sulasolia* ja sitä edeltäneitä porvarillisia musiikkijärjestöjä edustaa *Suomen*

3) *Finsk Musikrevyn* ottaminen mukaan tutkimusaineistoon johtui siitä, että tutkimuksessa haluttiin käyttää Otto Anderssonin kirjoituksia eräänlaisena vertailuaineistona, kun kansansävelmien sovittajien käsityksiä analysoitiin. Andersson oli paitsi merkittävin suomenruotsalainen kansanmusiikintutkija, myös laaja-alainen musiikkimies, joka oli hyvin perehtynyt sekä kansanmusiikin järjestötoimintaan että kansansävelmien sovittamisen problematiikkaan. (ks. Dahlström 1985).

Musiikkilehti, josta on mukana kansanmusiikkiaiheisia artikkeleita vuosien 1924-1939 väliseltä ajalta; *Työväen musiikkilehti* ja sitä edeltänyt *Työn Sävel* ovat työväenliikkeen kuorojen ja orkesterien äänenkannattajia; niistä on poimittu kansanmusiikkiartikkeleita vuosien 1921 ja 1964 väliseltä ajalta. Artikkeleita on mukana yhteensä 146 kappaletta. Tätä aineistoa täydentää lähimenneisyyden osalta lehtiartikkelien ja käsikirjoitusten kokoelma, joka sisältää Kaustisen kansanmusiikkifestivaalin herättämää keskustelua ja siellä pidettyjä juhlapuheita.

Kansanmusiikkisovituksia koskevaksi lähdeaineistoksi on koottu mahdollisimman täydellisesti kaikki 1800-luvun puolella julkaistut sovituskokoelmat laulukuoroille ja torvisoittokunnille.⁴ Tämän vuosisadan osalta on ollut pakko suorittaa valikointia, koska sovituksia on julkaistu tavattoman paljon. Analyysin kohteeksi on valittu suurimpien suomenkielisten musiikkijärjestöjen *Sulasolin* ja *STM:n* kustantamat kansanlaulusovitukset sekä valikoima kaupallisten kustantajien nuotteja.

4. Järjestökulttuuri ja musiikki

1800-luvun lopulla, Suomen kansallisen nousun ja yhteiskunnallisen murroksen vuosina syntyi joukko uudentyyppisiä yhteisöjä: lukuseuroja, raittiusseuroja, työväenyhdistyksiä, nuorisoseuroja. Niiden toiminta perustui kansalaisten oikeuteen perustaa yhdistyksiä, jota oikeutta 1800-luvun lopun lainsäädännölliset uudistukset ja vapaamielisempi poliittinen ilmapiiri tuntuvasti laajensivat (vrt. Stenius 1977, 81-87; Klinge 1977). Yhdistysten perustaminen oli osa laajaa muutosprosessia, jonka teollisuuskapitalismin kehittyminen sysäsi liikkeelle kaikissa teollistuvissa maissa. Yhdistyksiä oli perustettu Suomeen yleiseurooppalaisen mallin mukaisina salaseuroina jo 1700-luvulla. Seuraavaa yhdistystoiminnan kehitysvaihetta edustivat 1800-luvun alun sivistysseurat. Ne pyrkivät jo julkiseen toimintaan ja suurempiin jäsenmääriin ns. tilaajajulkisuuden keinoin. Käytännössä niiden luonne oli varsin elitistinen - sääty-yhteiskunnan luokkajako ehkäisi

4) Apuna tässä työssä käytettiin Helsingin yliopiston kirjaston pienpainatekokoelmaan kuuluvaa nuottikokoelmaa sekä siihen liittyvää kortistoa.

tehokkaasti jäsenpohjan laajenemisen. (Stenius 1987, 119-157). Merkittävin elitistinen sivistysseura oli vuonna 1831 perustettu *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*, josta tuli "suomalaisen 'kulttuuripääoman' kasaamisen kansallinen organisaattori" monien vuosikymmenten ajaksi (Siisiäinen 1988a, 18). Myös suomalaisen musiikkifolklorismin kehityksessä SKS:llä oli merkittävä rooli, erityisesti kansansävelmien keruu- ja julkaisuutoiminnan järjestäjänä ja valvojana.

Varsinaisten kansanliikkeiden ja laajapohjaisten joukkojärjestöjen aika koitti Suomessa varsin myöhään, jos Suomen tilannetta vertaa länsieurooppalaiseen kehitykseen. Henrik Stenius ajoittaa modernien kansanliikkeiden synnyn 1860- ja 1870-luvuille, jolloin säätyläistö perusti erilaisia luku- ja valistusseuroja kansan keskuuteen ja jolloin myös vapaapalokunta-aate levisi Suomeen. Oikeastaan vasta 1880-luvulla voidaan puhua joukkoliikkeiden ajasta; silloin syntyivät ensimmäiset järjestöt, jotka perustuiivat laajojen kansanjoukkojen rekrytointiin. (Stenius mt., 212->). Uusille joukkojärjestöille oli tyypillistä, että ne pyrkivät jonkin aatteellisen päämäärän saavuttamiseen. Erityisen tärkeiksi nousivat nationalismi ja kansanvalistuksen aate - kaksi päämäärää, jotka molemmat tähtäsivät itsenäisen kansakunnan syntyyn.

Kansanliikkeiden kehitys oli sängen nopeaa. Jo 1880-luvulla yhdistyslaitos muodosti kansallisen ja kulttuurisen liikehdinnän ydinalueen. Liikkeet vetivät kansanjoukkoja puoleensa ja pian lähes jokainen suomalainen joutui niiden kanssa jollakin tavalla tekemisiin. Vuoden 1905 suurlakon aikoihin suurimpien kansanliikkeiden, työväenliikkeen, osuustoimintaliikkeen, raittiusliikkeen ja nuorisoseurojen jäsenmäärät liikkuiivat 30 000:n ja 100 000:n välillä (Alapuro & al. 1987, 51). Olennaista oli, että lähes koko joukkopohjainen järjestötoiminta oli luonteeltaan kulttuuri-liikettä. Yhdistysverkosto loi perustan, jonka varaan kansakunnan kulttuurielämä 1900-luvulla rakentui.

Mihin järjestöjen näkyvä asema perustui? Vastausta tulee etsiä suomalaiskansallisen liikkeen erityispiirteistä. Suomalainen kulttuuri rakentui 1800-luvulla tiiviisti nationalismin värittämässä ilmapiirissä. Se nationalismi, joka suomalaisessa sivistyneistössä - ja myöhemmin kansassa - sai vastakaikua, oli saksalaisen idealismin läpitunkema. Hegeliläinen valtiokäsitys kotiutui kansallisuusliikkeeseen erityisesti Snellmanin filosofisten ja po-

liittisten kirjoitusten tuella. Valtio merkitsi hegeliläisessä filosofiassa vapautta, ja tämä oli omiaan vaikuttamaan siihen, että snellmanilainen, fennomaaninen kansallisuusliike samastui helposti valtioon. Järjestötoiminnasta tuli eräänlainen valtion jatke, ja toisin kuin maissa, joissa liberalismi vaikutti voimakkaasti poliittiseen elämään, vapaa kansalaistoiminta ei Suomessa kohdistunut niinkään valtion pakkovaltaa vastaan. Tämä selittää ainakin osittain sen, miksi kansalaisjärjestöt saavuttivat Suomessa niin näkyvän aseman julkisessa elämässä. Ne edustivat puolivierallista kulttuuria, ne olivat osa valtion julkisuutta. (Alapuro & al. 1987, 18, 36).

Kansanvaltaiset joukkoliikkeet ja järjestöt merkitsivät samalla yhteisöllisen elämän muutosta. Syntyi järjestökulttuuri kokouksineen, seurataloineen, iltamineen. Järjestöjen jäsenistö koostui etupäässä alemmista yhteiskuntakerrostumista, ja näin järjestökulttuurista tuli tavallaan uusi kerrostuma vanhemman kansankulttuurin pinnalle. Myös se musiikki, jota uudet joukkoliikkeet suosivat, erosi selvästi kansankulttuurin aiemmasta musiikista. Erottavia tekijöitä oli useita. Järjestökulttuuri synnytti alusta lähtien uusia kokoonpanoja, laulukuoroja ja torvisoittokuntia. Ne tunnettiin kyllä ennestäänkin mm. ylioppilaslaulun ja sotilasmusiikin piiristä, mutta nyt myös kansan syvät rivit omaksuivat ne. Uutta oli myös musiikkitoiminnan laajuus. Perinteisen kansankulttuurin musiikki rajoittui yksittäisten pelimanniensa tanssi- ja seremoniasoittoon, yksinlauluun sekä pienryhmien vapaamuotoiseen yhteislauluun. Uudet kokoonpanot toivat uuden musiikkiläisen käytännön, jossa jopa useat kymmenet harrastajat soittivat ja lauloivat nuoteista johtajansa johdolla. Musiikin tuottaminen oli selvästi kurinalaisempaa kuin kansanmusiikissa. Uutta oli myös se, että laulukuorot ja soittokunnat alkoivat 1880-luvulta lähtien kokoontua yhteisille laulu- ja soittojuhlille, joita erityisesti *Kansanvalistusseura* ja nuorisoseurat järjestivät. Juhlat vetivät puoleensa niin yleisöä kuin esiintyjäkin. Kun vuonna 1900 Helsingissä pidettiin KVS:n laulujuhlat, niihin osallistui lähes kaksi ja puolituhatta laulajaa ja soittajaa - kahdeksan vuotta myöhemmin Viipurin juhlilla päästiin jo kolmeen tuhanteen osanottajaan. (Pajamo 1982, 62). Paitsi että tuollaiset joukkoesiintymiset olivat ennenkokemattomia pienen suuriruhtinaanmaan julkisuudessa, ne heijastivat samalla sitä murroskautta, johon suomalainen musiikki-

kikulttuuri oli juuri siirtymässä.

Oli syntynyt uusi musiikinlaji⁵, järjestömusiikki. Sen omaleimaisuus ei perustunut niinkään itse musiikin sisältöön. Laulu- ja soittokuntien ohjelmisto koostui varsinkin aluksi kappaleista, joita 1800-luvun säätyläistö suosi käyttömusiikkinaan: romanttisista laulelmista, isänmaallisista marsseista, kansanlauluista. Omaleimaisuus liittyi pikemminkin harrastuksen organisaatioon. Sen malli tuli suoraan yhdistystoiminnasta: uudet musiikkiryhmät olivat itsekin pieniä järjestöjä; niillä oli tavallisesti omat johtokuntansa, vuosikokouksensa, pöytäkirjansa, sääntönsä. Ne saattoivat olla jopa koko järjestöelämän perusta. Tiedetään tapauksia, joissa yhdistys sai alkunsa soitto- ja lauluseurasta, ts. torvisoittokunnan ja sekakuoron perustaminen paikkakunnalle laukaisi muunkin järjestöelämän liikkeelle.⁶ Normaalisti kehitys kulki kuitenkin toisinpäin - siellä missä muodostui aktiivista yhdistystoimintaa, järjestömusiikin harrastus vakiintui lähes automaattisesti.

Modernin järjestökulttuurin synty vaikutti monin tavoin musiikkifolklorismin kehitykseen. Kansanmusiikkia oli tosin alettu sovittaa säätyläistön käyttöön jo ennen joukkoliikkeiden syntyä; ensimmäiset sovituskokoelmat ilmestyivät jo vuosisadan puolivälissä. Säätyläistö osasi hyödyntää kansanmusiikin symbolista voimaa vieläkin aiemmin - kansallismielinen sivistyneistö oli omaksunut esimerkiksi kanteleen kansalliseksi tunnukseksi jo 1820-luvulla, ns. Turun romantiikan aikana. (vrt. Asplund 1983, 10-12, 27-38; Väisänen 1917, 11-19). Tästä huolimatta on perusteltua väittää, että koko sovelletun kansanmusiikin kehitys, sen keskeiset lajipiirteet ja jopa sen suosio saavat selityksensä siitä yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta verkostosta, joka muodostui

5) On kuitenkin syytä muistaa, että 1880-luvulla järjestömusiikki oli jo vanha musiikinlaji, jos sen kehitystä tarkastellaan yleiseurooppalaisella tasolla. Kuten koko joukkorjestejien periaate, myös järjestömusiikin mallit tulivat Suomeen ulkomailta, lähinnä Keski-Euroopasta. Siellä puhallinorkesterit ja laulukuorot olivat osa nationalististen kansanliikkeiden ja työväenliikkeen toimintaa viimeistään 1800-luvun puoliväliltä alkaen. Keski-Euroopan, erityisesti Saksan järjestömusiikin kehityksestä, ks. esim. Preussner 1954, 134->; Klusen 1969, 145-156; Busch 1987; Ruhr 1987).

6) Mm. kun Viipurin Uuraan työväenyhdistyksen torvisoittokunta aloitti toimintansa 1870-luvun lopulla, "ei ollut vielä paikkakunnalla mitään edistysseuraa, työväenjärjestöistä puhumattakaan". Myöhemmin soitto- ja laulukuorot liittyi työväenyhdistykseen, sillä soittajat olivat perustetun työväenyhtiön aktivisteja. (A-i 1927, 30)

joukkoliikkeiden ympärille.

Musiikkifolklorismin ja järjestökulttuurin välinen sidos kehittyi lähinnä kahdella tavalla. Ensinnäkin kansansävelmäsovituksista tuli jo 1800-luvun lopulla näkyvä osa laulu- ja soittokuntien repertuaaria. Esimerkiksi *Kansanvalistusseuran* sekaäänisten laulujen viiden ensimmäisen vihkon 63:sta laulusta 13 on kansanlaulusovituksia.⁷ Myös kansanmusiikin symbolisen arvon hyväksikäyttö löysi aikaisessa vaiheessa paikkansa joukkoliikkeiden elämästä ja erityisesti niiden juhlatilaisuuksista. Niinpä viimeistään 1890-luvulla tuli tavaksi kutsua runonlaulajia ja "vanhan kansan soittajia" esiintymään *Kansanvalistusseuran* ja nuorisoseurojen laulujuhille. Varsin pian pelimanneille alettiin järjestää myös soittokilpailuja, joihin kilpailijoita houkuteltiin rahapalkintojen avulla.⁸

Erityisesti rajakarjalaiset runonlaulajat ja kanteleensoittajat - mm. Iivana Onoila sekä Iivana ja Pedri Shemeikka - synnyttivät vuosisadan vaihteen karelianismin herkistämässä laulujuhla-väessä kansallista mielialaa. Heidän esiintymisensä jäi todellakin vain symboliseksi, sillä kuten Seppo Knuutila on osoittanut, heidän musiikkiaan ei yleensä osattu arvostaa; sitä ei yksinkertaisesti ymmärretty, ja se oli sivistyneiden juhlavieraiden mielestä jopa häiritsevää. Niinpä estradille nostetut runonlaulajat saivat tyytyä olemaan eräänlaisia vanhan kulttuurin näytteitä, folklorismin kansallisia mallinukkeja. (Knuutila 1985, 18).

Toisaalta myös kansanmusiikin oma kehitys kulki pian vuosisadan vaihteen jälkeen kohti yhdistystoimintaa. Samalla kansanmusiikista tuli osa järjestökulttuuria siinä missä kuorolaulusta, urheilusta tai näyttelemisestä. On tosin huomattava, että kansanmusiikin järjestäytyminen oli Suomessa huomattavan hidasta, jos

7) Myös muut vuosisadan vaihteen laulukirjat, jotka oli tarkoitettu joukkoliikkeiden laulukuorojen käyttöön, suosivat kansansävelmäsovituksia. Niinpä Anton Rikströmin kokoelmassa *Kotoa ja muualta*, "100 sekaköörille sovitettua laulua oppilaitosten ja pienempään lauluseurain tarpeeksi" (1890) lähes kolmannes sisällöstä (29 laulua) oli kansansävelmiä.

8) Esimerkiksi *Finsk Musikrevyssa* (1907, 116-117) oli kilpailukutsu "till allmogefiolister (gehörspelmän)"; pääpalkinnoksi luvattiin 75 ja 50 markkaa. *Säveletär* (1907:13-14, 190-192) kertoi samana vuonna Etelä-Pohjanmaan nuorisoseurain kesäjuhlista Alavudella. Ohjelmassa oli myös "kansan vieluniekkein" kilpailut, joissa "jaettiin vanhoille soittajille rahapalkintoja, nuoremmille kunniakirjoja".

sitä vertaa muihin Euroopan maihin, esimerkiksi Ruotsiin. Heikki Laitinen on äskettäin esittänyt kiintoisan havainnon, joka selittää huonoa organisoitumisen astetta: hänen mukaansa kehityksen taustalla on karelianismi; suomalainen yläluokka eli vielä tämän vuosisadan alussa niin voimakkaassa karelianismin huumassa, ettei sen ollut tarpeellista antaa muulle talonpoikaiskulttuurille suurta arvoa. Perinnejärjestöjä ei syntynyt, koska sivistyneistö ei ollut tavallisesta kansanperinteestä tarpeeksi kiinnostunut. Vasta viisikymmentä vuotta myöhemmin löytyi kansanmusiikkiliikkeelle "sosiaalinen tilaus", kun myös ei-karjalainen kansanperinne oli saanut vanhan ja arvokkaan leiman. (Laitinen 1987b).

Toisin kuin kansansoitto, tanhuharrastus sai järjestömuodon jo 1901, kun *Suomalaisen Kansantanssin Ystävät* perustettiin. Seuran jäsenistö koostui kuitenkin enimmäkseen kaupunkiporvaristosta; varsinainen kansanjoukkojen tanhutoiminta kehittyi seuraavina vuosikymmeninä naisvoimistelu- ja nuorisoseurajärjestöjen yhteydessä. Nuorisoseurat, joista ensimmäinen perustettiin jo 1881 Kauhavalle, olivat samalla myös suomenkielisen pelimannitoiminnan ainoa järjestökehys; ensimmäinen varsinainen pelimanniyhdistys syntyi 1960-luvun alussa, ja paikallinen harrastustoiminta järjestäytyi *Suomen Pelimanniyhdistykseksi* vasta vuonna 1968. (Rausmaa 1977, 13-16; Väisänen 1946, 184; Mäkelä 1975, 12)

Ruotsinkielisellä puolella kansanmusiikin harrastus järjestäytyi suomenkielisiä tehokkaammin. Oma merkityksensä oli varmasti sillä, ettei karelianismilla ollut suurta vaikutusta ruotsinkieliseen kulttuuriin - heidän vanhinta ja arvostetuinta musiikkiperinnettään olivat juuri riimilliset kansanlaulut ja pelimannimusiikki. Helsinkiin perustettiin vuonna 1906 ruotsalaisen ja saksalaisen esikuvan mukaisesti *Brage*-yhdistys. Sen jäsenistö ryhtyi harrastamaan näyttämöllistä ja sovitettua kansanmusiikkia hyvin monimuotoisesti: laulukuoron, pelimanniyhtyeiden, tanssiesitysten ja kuvaelmien muodossa. (mm. Andersson 1930, 63; Häggman 1974, 93-94).

Järjestökulttuurin mukana sovitettun kansanmusiikin harrastus laajeni yläluokan parista tavallisen kansan keskuuteen. Tämä merkitsi ratkaisevaa murrosta kansankulttuurin musiikissa: siihen alkoi tulla vaikutteita säätyläisten musiikista, ylikansallisesta taide- ja viihdemusiikista. Se merkitsi selvää muutosta myös kan-

sanmusiikin sisällä. Aiemmin kansankulttuurin laululle, soitolle ja tanssille oli ollut tyypillistä, että samat kappaleet vaihtelivat alueittain ja eri henkilöiden esityksissä sekä muuntuivat jatkuvasti. Nyt moderni järjestökulttuuri sananmukaisesti jähmetti kansanomaisen musiikin. Kansansävelmien sovittajat laativat järjestöjen kuoroille ja orkestereille kappaleita, jotka tosin pohjautuivat kansanmusiikin melodioihin, mutta joilla ei ollut paljoakaan tekemistä perinteisen musiikkimaailman kanssa. Ne kuuluivat aivan toiseen kulttuuriin, toiseen tyyliin. Kansansävelmäsovitukset olivat tässä mielessä musiikkikulttuurin murroksen agentteja: niiden avulla kansanjoukot omaksuivat helpommin ylikansallisen säätyläismusiikin sävelkielen. (vrt. Laitinen 1982).

5. Mitä on folklorismi?

Tämän kirjan nimessä voisi sanan musiikkifolklorismi sijalla olla 'kansanmusiikin jalostus ja hyväksikäyttö', sillä jokapäiväisessä puheessa noiden kahden otsikon sisällöt vastaavat suurinpiirtein toisiaan. Musiikin alueella folklorismilla on viitattu nimenomaan ilmiöön, jossa kansanmusiikkia sovitetaan erilaisille kokoonpanoille tai jossa kansanmusiikkia hyödynnetään kaupallisesti tai ideologisesti. Tosin on varsin yleistä, että musiikkifolklorismi sekoitetaan jokapäiväisessä puheessa musiikkifolkloreen eli kansanmusiikkiin tai musiikkia koskevaan folkloristiikkaan eli kansanmusiikintutkimukseen.

1960-luvulla folklorismin tutkimuksesta tuli lähes muotiaihe erityisesti saksalaisessa ja itäeurooppalaisessa kulttuurintutkimuksessa. Siitä on kirjoitettu kymmenittäin artikkeleita, pidetty erilaisia konferensseja ja seminaareja sekä laadittu erilaisia määritelmiä. Tästä huolimatta käsitteen käytössä voi havaita jos jonkinlaista sekavuutta ja hajontaa. Musiikin alueella folklorismilla on viitattu mm. kansanmusiikkivaikutteisiin taidemusiikissa (esim. Dahlhaus 1980, 92), pelimannimusiikin modernisoitumiseen ja kaavoittumiseen (esim. Velure 1979, 78-81), kansanmusiikkisovituksiin (esim. Baumann 1976, 61-67), sosialististen maiden valtiojohtoiseen kansanmusiikkitoimintaan (esim. Heimann 1977, 206-208) sekä kansanmusiikkifestivaaleihin (esim. Niedermüller 1986, 11-15). Kyseessä on selvästikin denotatiivinen ja

operationalisoitu käsite; ts. jokainen tutkija on valinnut sopivia esimerkkitapauksia ja pelkästään niiden avulla määritellyt folklorismin siten kuin se on parhaiten soveltunut juuri hänen tutkimusongelmaansa. Näin käsitteen määrittely on jäänyt usein viitteelliseksi ja epäanalyttiseksi. (vrt. Eskola 1975a, 166-167; 1975b, 22-23).

Yleisesti hyväksytyt teoreettinen määritelmä näyttää folklorismilta puuttuvan. Eräänä syynä tähän on se, että teoreettisissa esityksissä folklorismi-käsitteen alle on laskettu lähes kaikki mahdolliset muutosilmiöt, jotka kansankulttuuri ja sen tuotteet ovat modernissa yhteiskunnassa kokeneet (vrt. Bodemann 1983, 108). Tämä on antanut aiheen monenlaiseen kritiikkiin. Folklorismitermiä on pidetty aivan liian diffuusina ja yleisenä, jotta se voisi olla tehokas tutkimusväline (esim. Wolf-Knuts 1985, 19; Strobach 1982, 32). On myös ehdotettu koko termistä luopumista ja sen korvaamista mm. revitalisaation (elvyttämisen) käsitteellä tai vieläkin yksityiskohtaisemmin kuvaavilla käsitteillä, kuten kansanomaisten tuotteiden markkinointi ja väärinkäyttö, kansanomaisien tuotteiden jalostaminen, vaalinta tai pelastaminen (esim. Wolf-Knuts 1985, 19-22; Trümpy 1982, 267, Strobach 1982, 32-36).

Folklorismi on kuitenkin vakiinnuttanut asemansa niin kansanperinteen kuin musiikintutkimuksen käsitteenä. Lisäksi vaihtoehtoiset termit kuten revitalisaatio ja kansanperinteen vaalinta (Folklorepflege) ovat sisällöltään liian suppeita ainakin musiikkifolklorismin tarkasteluun. Ne jättävät ulkopuolelleen kiintoisia musiikin ilmiöitä, joilla on aina ollut tärkeä asema kansanmusiikin soveltamisen historiassa. Esimerkiksi Kaustisen kansanmusiikkifestivaali on kehittynyt pääasiassa kansanmusiikin elvyttämisen ja vaalinnan varaan. Mutta nuo termit eivät missään nimessä kata kaikkia modernin kansanmusiikkifestivaalin ulottuvuuksia. Kun juhlilla esitetään esimerkiksi Pehr Henrik Nordgrenin orkesteriteos *Taivaan valot* (1985), jossa säveltäjä käyttää hyväkseen primitiivisiä soittimia ja vanhan kansankulttuurin musiikin sointivärejä, kysymys ei ole enää kansanmusiikin vaalinnasta tai elvytyksestä. Yhtä vähän nämä termit sopivat kuvaamaan sitä, miten paikallinen matkailualan yrittäjä moninkertaistaa motellinsa yöpymishinnat festivaaliviikon ajaksi tai miten juhlapuhujaksi kutsuttu ministeri valottaa puheessaan puolueen-

sa aluepoliittisia pyrkimyksiä. Silti kaikki esimerkit kuvastavat kansanmusiikin hyväksikäytön eri puolia, taiteellista, kaupallista ja poliittista. Ne liittyvät kaikki omalla tavallaan musiikkifolklorismiin. Termistä luopumisen sijasta tuntuu tässä työssä järkevämmältä muodostaa folklorismin eri määritelmistä ja sitä koskevista teorioista synteesi, joka sopii erityisesti musiikkiin liittyvän folklorismin tutkimukseen.

Hermann Bausingerin mukaan folklorismilla on kaksi erillistä "käsitetä historiaa"; ne korostavat ilmiön eri puolia, mutta ovat suhteellisen helposti yhteensovitettavissa. Niistä toinen on keskittynyt selvittämään muutoksia kansanperinteen muodoissa ja sisällöissä sen siirtyessä nykyajan taiteen ja viihteen osaksi. Toinen on puolestaan asettanut etusijalle kansanperinteen ja kulttuuriteollisuuden kohtaamisen ja sen yhteiskunnalliset ja kulttuuriset seuraukset. (Bausinger 1981, 40-43).

Edellinen näkökulma näyttää olleen varsin tyyppillinen itäeurooppalaiselle tutkimukselle. Siinä folklorismi viittaa prosessiin, jossa kansanperinne (ja erityisesti kansantaide) siirtyy ja muuttuu osaksi modernia henkistä kulttuuria. Samalla folkloren esteettiset ja etniset merkitysalueet korostuvat. Neuvostoliittolainen tutkija K. Chistov kuvaa muutosta seuraavasti:

[O]n the whole one can speak of the loss of traditional non-textual communications and of a priority development of aesthetic and ethnic functions at the expense of all the other functions. By becoming part of the system of modern spiritual culture, in which non-folklore forms predominate, folklore acquires a secondary character ("folklorism"). (Chistov 1980, 9).

Chistovin kommentissa heijastuu ajatus kulttuurin jakautumisesta kahteen alueeseen, folkloreen ja ei-folkloreen. Tämä käsitys on toistunut itäeurooppalaisessa folklorismikeskustelussa alinomaan; folklorismi on nähty juuri näiden kahden alueen välisen vuorovaikutuksen suhteena. Tätä näkökulmaa kuvaa hyvin Vilmos Voigtin folklorismimääritelmä. Voigt tarkastelee folkloren ja ei-folkloren välistä suhdetta nimenomaan folkloreen liittyvien taiteellisten ilmiöiden tasolla ja olettaa niiden välillä vallitsevan kahdensuuntaisen korrelaation:

'Folklorism' begins in folklore and moves in the direction of non-folklore,

whereas the folklorisation process begins with non-folklore and moves in the direction of folklore. -- In each case the process is characterised by the adoption and spread of various styles, motifs and formulas, usually in modified form. (Voigt 1980, 419).

Folklorismilla Voigt tarkoittaa siten kehitystä, jossa "kansanpuvut, kansantaide, kansanmusiikki, kansantanssi, jopa perinneruutat ja tietyt kansanuskomusten ja -tapojen aspektit voidaan populaaristaa ei-folkloristisessa (non-folkloric) muodossa" (ibid.). Folklorisaatiosta Voigt ei anna esimerkkejä, mutta hän viittaa sillä selvästi kehitykseen, jossa tietyt korkeakulttuurin taidemuodot ja yläluokkaiset tavat ja käyttöesineet omaksutaan kansankulttuuriin - usein muuntuneessa ja yksinkertaistetussa muodossa. Kansallispuvun historia tarjoaa esimerkin folklorismin ja folklorisaation välisestä läheisestä suhteesta. Tuo historia alkoi vuosisatoja kestäneellä folklorisaatioprosessilla, jossa kansanihmiset omaksuivat juhla-asuihinsa piirteitä hovien ja sotilaiden pukeutumisesta. Tämän jälkeen seurasi tyypillinen folklorismin prosessi, kun kansallismielinen säätyläistö keräsi käytöstä poistettuja kansanpukuja museoihinsa, sommitteli niiden pohjalta juhlapukuja kansallisiin tilaisuuksiin ja yritti levittää niiden käyttöä myös kansan keskuuteen. Kansallispuku oli syntynyt.¹

Folklorisaatiolle löytyy valaiseva esimerkki myös musiikin alueelta: joukkoliikkeiden kuorolauluharrastus 1800-luvun lopulta alkaen. Kuorolaulun välityksellä yläluokan musiikillinen maailmankuva, estetiikka, arvot ja musiikillinen repertoaari siirtyivät ainakin osittain järjestökulttuurin yhteyteen. Ne tulivat samalla osaksi tuon ajan kansankulttuuria, sillä joukkoliikkeiden jäsenistö koostui suureksi osaksi alaluokasta. Folklorismin ja folklorisaation läheinen suhde näkyi myös kuorolaulun kohdalla: kansankuorojen ohjelmistossa kansansävelmäsovitukset - tyypillinen folklorismin ilmentymä - saivat keskeisen sijan.

Bausingerin mukaan länsisaksalainen folklorismitutkimus on - päinvastoin kuin itäeurooppalainen - pitänyt folklorismin esteettistä tasoa vain esimerkkinä, joka heijastaa laajempia muutoksia kansanperinteen asemassa modernissa yhteiskunnassa. Muutokset ovat olleet luonteeltaan sellaisia, että varsinkin varhaisempi folklorismitutkimus suhtautui niihin selkeän kielteises-

1) vrt. luku VI.5, jossa kansallispuvun syntyprosessia analysoidaan tarkemmin.

ti. Kuten myöhemmin osoitan, folklorismitutkimus alkoi lännessä nimenomaan folklorismin kritiikillä.

Keskeinen muutoksen aiheuttaja löydettiin kulttuuriteollisuudesta; ns. Frankfurtin koulukunnan (erit. Adorno & Horkheimer) teesit kulttuuriteollisuuden vaaroista ja vaikutuksesta moderniin kulttuuriin heijastuivat näin suoraan länsisaksalaiseen folklorismitutkimukseen. Tutkijat näkivät kulttuuriteollisuudessa syyn lähes kaikkeen siihen negatiiviseen kehitykseen, jonka kohteeksi kansanperinne oli joutunut: folklorismin tuotteet eivät olleet enää perittyjä vaan tehtyjä, kauppatavaran kaltaisia. Folklorismissa kaupallinen puoli oli "drastisesti lisääntynyt", jos sitä verrattiin kansankulttuurissa myös aiemmin ilmenneisiin taloudellisiin suhteisiin. (Bausinger 1981, 42-43).

Vaikka tutkimuksen painotukset ovatkin vaihdelleet maasta ja tieteenperinteestä riippuen, voidaan folklorismia käsittelevistä kirjoituksista poimia esiin koko joukko yhteisiä piirteitä. Lähes kaikki tutkijat kiinnittävät folklorismissa huomion kontekstuaalisiin seikkoihin, välittymistapaan ja funktioihin. Niinpä Hermann Bausinger pitää folklorismin "oleellisena merkinä" sitä, että tietyt kansankulttuurin ilmiöt tuodaan esille niiden alkuperäisen kontekstin ulkopuolella, uudessa funktiossa ja uusin tarkoituserin (Bausinger 1969, 5). Hans Moser kutsuu samaa asiaa toisenkäden perinteenvälitykseksi: "In der Vermittlung und Vorführung von Volkskultur aus zweiter Hand drückt sich am deutlichsten aus, was unter dem Begriff Folklorismus verstanden sein soll." (Moser 1962, 180; vrt. Emmerich 1971, 128). On mahdollista, että tämä käsitys juontaa juurensa Walter Wioran kirjoituksista 1950-luvulla; Wiora puhui nimenomaan kansanlaulujen toisesta olemuksesta (das zweite Dasein des Volksliedes), kun hän tarkasteli kansanlaulun muuttunutta asemaa modernissa yhteiskunnassa (Wiora 1959, 17 ->).

Näistä määritelmistä ei vielä ilmene, miten perinne-elementtien irrottaminen, jalostus ja funktionsiirto käytännössä tapahtuu. Magne Velure on esittänyt tärkeän tarkennuksen: folklorismi ei synny itsestään, vaan on tarkoituksellista; folklorismi on kansanperinteen tiedostettua elvyttämistä ja uusintamista (Velure 1977, 80). Selvästi Veluren linjoilla on myös tsekkiläinen etnologi Bohuslav Beneš, joka korostaa folklorismin synnyttämisen aktiivista luonnetta. Hänen mukaansa folklorismin synty on aina yksittäis-

ten perinteenuudistajien käsissä; he matkivat ja muokkaavat kollektiivista folklorea siten, että sille muodostuu oma, muusta erotuva kehityslinja (Beneš 1981, 117).

Myös Hermann Bausinger käsittelee kysymystä folklorismin synnyn käytännöstä. Hänen huomionsa täydentää edellä esitettyä. Bausingerin mukaan aloite folklorismin ilmiön muodostumiseen tulee yleensä "von aussen", perinneyhteisön ulkopuolelta. Asiaan kuuluu, että folklorismin tuote suunnataan myös "nach aussen" ulkopuoliselle yleisölle esityksen, presentaation muodossa. (Bausinger 1981, 42).

Veluren, Benesin ja Bausingerin havainnot tarjoavat tälle tutkimukselle hyvin keskeisen metodisen ohjeen. Edellä kuvasin passiivin avulla, miten folklorismin prosessissa kansanperinne irrotetaan ja siirretään kontekstistaan jne. On kuitenkin huomattava, että tällaisella toiminnalla on aina ollut tunnetut tekijänsä. Usein he ovat olleet kansan musiikkikasvattajia, säveltäjiä, järjestöaktiiveja ja muusikkoja. On tärkeää, että tutkimus selvittää folklorismin syntyä näiden 'agenttien' toiminnan kautta eikä epämääräisinä kollektiivisena toimintana.

Velure esittää vielä yhden folklorismin syntyä koskevan tarkennuksen, joka näyttäisi olevan tärkeä tämän työn kannalta. Folklorismi ei synny mistä tahansa kansanperinteestä, vaan sen kohteena ovat ensisijaisesti "esiteollisen yhteiskunnasta peräisin olevat kulttuuri- ja elämäntavat, pääpainon ollessa vanhemmassa talonpoikaaisyhteisössä" (Velure 1977, 78). Tämä johtui paljolti 1800-luvun kansallismielisen sivistyneistön maailmankuvasta, joka idealisoi talonpoikaiston kansalaisyhteiskunnan perusluokaksi ja tukipilariksi. Tässä mielessä Velure nimittää folklorismia "kansallisromanttisen ideologian käytännön toteuttamiseksi". (mt., 80).

On selvää, että folklorismin prosessi voi käyttää materiaalinaan myös muuta folklorea kuin talonpoikaista; ei tarvitse viitata kuin työväen kulttuuriin ja eri etnisten kulttuurien tuotteiden hyväksikäyttöön ja soveltamiseen. Veluren väite ei siis pidä paikkansa koko maailman folklorismin kohdalla - se kuvaa lähinnä folklorismin kehitystä Norjassa. Mutta mikä on tässä tärkeää, Veluren näkemys tuntuu sopivan hyvin myös suomalaiseen musiikkifolklorismiin: suuri osa jalostetun kansanmusiikin tuotteista on peräisin juuri 1800-luvun talonpoikaiskulttuurin alueelta.

Joissakin folklorismia käsittelevissä kirjoituksissa toistuu vie-

lä yksi kiintoisa aspekti. Niissä tutkijat eivät ole tyytyneet vain erottamaan folklorea ja ei-folklorea toisistaan, vaan vielä enemmän heitä ovat kiinnostaneet kansanperinteen aitouteen liittyvät kysymykset. Raja on siis vedetty nimenomaan 'aidon' kansanperinteen ja 'epäaidon' folklorismin välille. Tämä raja on piirretty erityisen painokkaasti niissä tutkimuksissa, joissa folklorismia on kutsuttu kansanperinteen väärentämiseksi, *fakeloreksi* (esim. Dorson 1969). Tälle puristiselle suuntaukselle folklorismi on sitä, kun kansanperinne irrotetaan "luonnollisesta" kontekstistaan ja funktioistaan ja siirretään täysin uuteen ("keinotekoiseen") ympäristöön.

Folklorismin näkeminen pelkästään aidon kansanperinteen katoamisena - ja ainakin implisiittisesti perinteen degeneraationa - on tietenkin varsin yksipuolista. Tällöin unohtuu se tosiasia, että kansanperinteen muuttuminen folklorismiksi on täysin luonnollista, kulttuurin muutokseen liittyvää kehitystä. Näkökulma on tässä mielessä perin staattinen eikä ota huomioon kulttuurin dynaamista luonnetta.

Puristinen näkökulma ei varmaankaan olisi kovin hedelmällinen uuden folklorismin teorian luomiselle. Mutta se on toisessa mielessä hyvinkin hedelmällinen. Se kertoo omalta osaltaan siitä, miten musiikkifolklorismin ideologia on muodostunut: aitouden ihanne on ollut kenties tärkein vaikuttaja koko tuon ideologian muodostumisessa (vrt. esim. Bausinger 1980, 50-52; Velure 1977, 80). Musiikkifolklorismin ideologia on perustunut käsityksiin, jotka ovat myyttisiä olemukseltaan ja jotka palautuvat romantiikan ajan ihmisen maailmankuvaan. 'Aito kansanlaulu', 'kansanhenki' ja muut herderiläiset termit ovat hallinneet folklorismin aatemaailmaa lähes nykypäivään saakka. Tästä seuraa, että kansanmusiikkikirjoittelu on rakentunut hyvin pitkälle myyttisen kielen varaan. Olen aiemmin tehnyt analyysin nuorisoseurojen musiikkikirjoittelusta ennen 1960-lukua (Kurkela 1985b). Päädyin siihen, että kansan nuorten musiikkikasvatus on perustunut suuressa määrin myyttisiin kuviin ja binaarisiin arvoasetelmiin. Näyttää siltä, että myyttianalyysi tarjoaa tässäkin työssä toimivan metodin, jolla musiikkifolklorismin ideologiaa voidaan selvittää.

Folklorismin määritelmässä toistuvan funktion- ja kontekstin-siirtymän sekä folkloren "toisen olemuksen" voi käsittää myös niin, että folklorismissa eilispäivän kulttuuriin kuuluva perinne-

elementti alkaa elää uutta elämää nykypäivässä. Mutta koska folklorismin ideologia nojautuu myyttiseen menneisyyteen, tämä uusikin elämä heijastaa enemmän menneisyyttä kuin nykyisyyttä. Sovellettu kansanperinne onkin tavallisesti hyvin voimakas menneisyyden symboli. (vrt. Bringéus 1979, 7; Laaksonen 1974, 164-165).

Folklorismin rakentajat suhtautuvat yleensä varsin tunteenomaisesti eilispäivään. Tämä ilmenee esimerkiksi siten, että kansanperinteelle annetaan romanttinen sädekehä, siitä puhutaan ylevästi ja tiettyä fraseologiaa käyttäen. Perinnefraasit näyttävät olevan ihmeen muuttumattomia: esimerkiksi sanonta "kansansävelmät ovat loppumaton aarreaitta" on sopinut niin 1800-luvun lopun kansanvalistusmiehen, 1950-luvun kommunistijohtajan kuin 1980-luvun folkjazzia soittavan muusikon sanavarastoon. Menneisyys korostuu myös kansanmusiikkia soveltavien ryhmien pukeutumisessa: esiintymisasut vievät usein katsojan ajatukset kuvitteelliseen 1800-luvun maaseutuyhteisöön (kansallispuvut); ne voivat viitata yhtä hyvin myös 1920-luvun agitaatioryhmiin (uuden laululiikkeen sinipaidat) tai muinaissuomalaiseen yhteisöön (kalottipäähineet, tuohikontit ja virsut, shamaanasut).

Tunteisiin vetoavuus, näyttämöllisyys, romantiikka, viihteellisyys - nämä kaikki ominaisuudet tekevät folklorismista tehokkaan manipulaatiovälineen. Se vetoaa joukkoihin. Folklorismin tuotteet sisältävät tai ovat sinällään myös symboleja, joihin voidaan ladata hyvinkin erilaisia viestejä ja merkityksiä. Tällaisia symboleja ovat esimerkiksi kansallispuvut, murteet, soittimet (mm. kantele) sekä talonpoikainen esineistö (rukinlavat, kärrinpyörät, puukot). Tavallisesti folklorismin symboliarvo on yhteydessä johonkin etnosentriseen ajatuskuvioon, kuten nationalismiin tai regionalismiin (maakuntahenkeen). (Köstlin 1982, 135-136; Niedermüller 1986, 14-15).

Ei ole yllättävää, että erilaiset ideologiat ovat valjastaneet folklorismin omien päämääriensä ajamiseen. Se että folklorismi 'katsoo menneeseen' ja korostaa siten arvojen pysyvyyttä, on epäilemättä lisännyt sen suosiota; vallitsevat ajatustottumukset varmistavat myös ideologian säilyvyyden.

Erityisen selvästi tämä näkyy järjestökulttuurin folklorismissa, jonka tärkeimpiä muotoja ovat juuri kansanperinnettä sovelta-

vat esitykset - kuorolaulu ja kansantanhu. Voi jopa väittää, että järjestökulttuurin ja folklorismin välinen sidos on juuri tässä: folklorismi on tarjonnut joukkoliikkeille takeen jatkuvuudesta, järjestöt puolestaan kansanperinteen vaalinnalle ja jalostukselle tarpeeksi voimakkaan aatteellisen ja taloudellisen perustan.

6. Kansanlaulusta järjestömusiikkiin

Walter Wiora on ollut monessa suhteessa keskeinen musiikki-folklorismin tutkija. Kuten lähes kaikki aikansa kansanmusiikin tutkijat, Wiora oli ensin kiinnostunut nimenomaan aidosta ja autenttisesta kansanmusiikista ja julkaisi mm. aidon kansanlaulun käsitteestä varsin syvällisiä tutkielmia (Wiora 1949; 1950; 1953).

Vuonna 1959 Wiora otti kuitenkin askeleen kohti folklorismin tutkimusta ja tarkasteli kansanmusiikkia aiempaa laajemmasta näkökulmasta. Nyt hänelle ei enää riittänyt aidon kansanlaulun tutkimus, ja hän päätti ruveta tutkimaan kansanlaulua myös sen toisessa olomuodossa (das Volkslied des zweiten Daseins). Wioran mukaan aito kansanlaulu oli jo rappiovaiheessa (Wiora 1959, 25). Sen tilalle oli tullut toisenlaatuinen kansanlaulu, jonka luonnetta Walter Heimann kuvaa seuraavasti: "kaukana alkuperäisistä käyttöyhteyksistään ja suullisesta välittymisestä kaikenlaiset laulut löytävät uuden yhteiskunnallisen alueen kouluista ja yhdistyksistä, järjestöistä, laulupiireistä ja teknisistä tiedotusvälineistä, musiikillisesta folklorismista sen laajimmassa merkityksessä" (Heimann 1977, 188).

Wioran ajatus erityisestä organisaatioiden kansanmusiikista on tärkeä lähtökohta tälle tutkimukselle, sillä se yhdistää musiikifolklorismin suoraan järjestökulttuuriin. Samaa seikkaa on painottanut myös Wolfgang Steinitz, jolla on klassikon asema etenkin itäeurooppalaisessa kansanlaulun tutkimuksessa. Steinitzin erityisala oli saksalainen työväenmusiikki, ja hänen mukaansa Saksassa työväenliikkeen kuorolaulu oli työväenhenkisten kansanlaulujen suora perillinen. Ne olivat työväenliikkeen uutta järjestöperinnettä, joka poikkesi laadullisesti kansanlauluista monessa suhteessa. Ne eivät varioineet, vaan levisivät nuottien avulla; niiden kulkeutumista valvoi tiukka organisaatio, perinteen välittyminen oli siten ylhäältä ohjattua. Lisäksi musiikin tekijät ei-

vät olleet enää tavallista kansaa, vaan työväenliikkeen intelligentiaa. (Steinitz 1962, xxv-xxvii).

Myös kolmas merkittävä musiikkifolklorismin tutkija Max Peter Baumann on liikkunut tutkimuksissaan järjestökulttuurin alueella. Hänen aiheenaan oli sveitsiläinen *jodel*-folklorismi, joka kehittyi jo 1800-luvulla kaupunkiporvariston yhdistystoiminnan osana. Baumannin näkemys folklorismista on silmiinpistävän kriittinen ja pessimistinen tätä kulttuuri-ilmiötä kohtaan. Hänen mielestään musiikkifolklorismi on niin taiteellisilta kuin ideologisilta lähtökohdiltaan konservatiivista, menneisyyttä ihannoivaa ja sitä peilaavaa. (Baumann 1977, 65-67). Jo alustavankin tarkastelun perusteella voi havaita, etteivät Baumannin näkemykset päde kaikkeen kansanmusiikin hyväksikäyttöön ja jalostukseen. Kansansävelmien sovittamisen ja soveltamisen historiasta voi osoittaa paljon esimerkkejä, joissa musiikkifolklorismi on luonteeltaan nimenomaan uutta luovaa toimintaa.

Silti Baumann on tavoittanut teoriassaan jotakin hyvin olen-naista. Hänen pessimistinen kuvansa johtuu paljolti hänen omasta tutkimuskohteestaan. *Jodelin* historiassa folklorismin konservatiivinen puoli korostuu hyvin vahvana. Ne jalostetun *jodel*-laulun muodot, jotka kehittyivät 1800-luvulla, ovat säilyttäneet asemansa nykyaikaan saakka. Lisäksi jalostetun jodlauksen taustalla oleva ideologia korostaa epätavallisen voimakkaasti etnosentrisiä ja konservatiivisia arvoja. (Baumann mt., 226->).

Baumannin havainnot muodostavat sangen tärkeän lähtökohdan myös tälle tutkimukselle. Vaikuttaa siltä, että hyvin huomattava osa suomalaisten järjestöjen sovitetusta kansanmusiikista on pohjautunut romantiikan ajan taiteellisille konventioille. Lisäksi on ilmeistä, että musiikkifolklorismin ideologia on myös Suomessa korostanut konservatiivisia ja nationalistisia arvoja. Tuossa aatemaailmassa folklorismi on saanut mieluummin säilyttävän kuin innovatiivisen leiman.

7. Teesejä järjestökulttuurin ja musiikin suhteesta

Järjestökulttuuri loi musiikkifolklorismille aivan erityisen kasvualustan. Järjestöelämän ominaispiirteet vaikuttivat ilmeisesti ratkaisevasti siihen, millaiseksi sovelletun kansanmusiikin harrastus

kehittyi. Seuraavaksi esitän neljän teesin muodossa, miltä järjestökulttuurin ja musiikin välinen suhde näyttää yleisellä tasolla. Nämä teesit ovat keskeinen olettamus pohja, johon tämän kirjan tutkimusprosessi perustuu.

I KURINALAISUUS

Järjestökulttuuri on luonteeltaan kurinalainen. Se suosii myös musiikissa säännönmukaisia ja rationaalisia aineksia ja pyrkii poistamaan säännöttömyydet.

Kurinalaisuus musiikissa tarkoittaa mm. sitä, että musiikin tyyli on mahdollisimman yhtenäinen. Esimerkiksi musiikkikappaleiden variaatiot eivät ole suotavia. Kansanmusiikki on tässä suhteessa usein järjestömusiikin vastakohta: kun kansanmusiikkikappaleet siirtyvät erilaisiin repertuaareihin, ne synnyttävät helposti toisintoja; myös kansanmusiikin tyyli vaihtelee eri alueellisissa ja sosiaalisissa konteksteissa. Tästä seuraa, että kansanmusiikin on pakko muuttaa järjestökulttuurissa luonnettaan: se saa yhden selkeän, vakiintuneen muodon; folkloresta tulee folklorismia.

Järjestökulttuurin kurinalaisuus näkyy musiikissa sekä musiikillisella että organisatorisella tasolla. Musiikin rakenteessa tämä sääntöjen suosiminen merkitsee mm. sitä, että sävelmäaineisto ja laulutekstit yhdistetään järjestelmään, joka on mahdollisimman systemaattinen ja yleisesti tunnettu. Tällainen järjestelmä on kehittynyt pisimmälle taidemusiikissa, joka nojaa vuosisatoja vanhaan filosofiseen ja teoreettiseen ajatteluun. Taidemusiikin teoriasta ja estetiikasta on tullut myös järjestömusiikin teon mitta.

Samasta syystä järjestöjen musiikkifolklorismikin rakentuu viime kädessä taidemusiikin perinteelle. Hyvän ja huonon kansanlaulun tai työväenmarssin kriteerit eivät ole yleensä poikenneet koulujen musiikinopetuksen tai konservatorioitten arvo maailmasta. Asiaa on edistänyt se, että järjestöjen musiikilliset auktoriteetit - kuoronjohtajat, järjestömusiikin säveltäjät ja soittajat - ovat tavallisesti saaneet konservatoriokoulutuksen.

Organisaation tasolla kurinalaisuus näkyy ainakin kahdella tapaa. Ensinnäkin musiikkiryhmien 'organisaatio', ts. niiden kokoonpano saa järjestökulttuurissa helposti hyvin vakiintuneen muodon. Hyvä esimerkki tästä on kisällilaulu, työläisnuorten agitaatiolaulun perinne. Siinä lauluryhmän kokoonpano oli melko

tarkoin säädelty: sekaryhmiä ei sallittu, laulajien lukumäärä vaihteli tavallisesti viiden ja kymmenen välillä, säestäjiä oli yksi ja soittimena oli mandoliini, kitara tai haitari. (Tietenkin esim. lukumääristä voitiin poiketa, mutta se oli harvinaista.)²

Lisäksi kurinalaisuus ilmenee organisaation tehokkuutena. Perinteen kulkeutuminen ja vakiintuminen ovat laadullisesti aivan erilaisia prosesseja järjestökulttuurissa kuin pienyhteisöissä (esim. kansankulttuurissa ennen joukkoliikkeitä). Järjestöjen organisaatio on pitänyt huolen siitä, että kun jokin musiikkityyli on hyväksi havaittu, se on myös levinnyt jokaiseen piirijärjestöön, jopa jokaiseen paikallisosastoon. Paradoksaalista on, että organisaation tehokkuus näyttää olevan myös järjestömusiikin rappingin syy. Ajan myötä musiikkityyli yhdenmukaistuu niin paljon, että sen uutta tuottava taso saattaa hävitä kokonaan. Tyyli muuttuu kaavamaiseksi vanhan toistoksi.

II VÄLINEELLISYYS

Musiikilla on järjestökulttuurissa ensisijaisesti välineellinen tehtävä.

Järjestön toiminnan kannalta ei ole juuri olemassa laulua, soittoa tai tanssia niiden itsensä vuoksi - kaikki musiikkiharrastus palvelee viime kädessä järjestön tarkoitusperiä ja päämääriä. (Poikkeuksena ovat varsinaiset musiikkijärjestöt, joissa juuri musiikin harrastus on toiminnan päämäärä; niissäkin musiikin välineelliset funktiot saattavat tulla tärkeämmiksi kuin pelkkä soitto tai laulu: esim. yhdessäolo, seurustelu, matkustaminen, musiikkijuhlien järjestäminen, hyvään musiikkiin kasvattaminen jne.)

Järjestömusiikilla on useita välineellisiä tehtäviä; ne esiintyvät monesti vielä yhtä aikaa saman musiikin harrastuksen yhteydessä. Musiikki voi korostaa ja levittää järjestön ideologiaa (esim. agitaatiolaulu); se voi tuoda esiin muita ideologisia arvoja ja sanomia, jotka ovat tärkeitä järjestön imagolle (esim. Suomen Kommunistisen Puolueen "kansallisen kulttuurin linja" ja siihen liittynyt kansanmusiikin harrastus 1950-luvulla); se voi kerätä lisää joukkoja järjestön lippujen alle (esim. tanhuharrastus); se voi tarjota kiehtovan ja kilpailevan vaihtoehdon nuorison epäsuotuisille harrastuksille; se voi tehdä järjestön juhlat arvokkaammiksi tai viihtyisämmiksi ja yleisön vastaanottavaisemmaksi ideologiselle

2) Kisällilaulun historiasta, ks. Gronow 1979; Kurkela 1988.

julistukselle.

Jo näistäkin esimerkeistä ilmenee, että kansanmusiikin sovellutukset ovat tehokas väline järjestöjen päämäärien saavuttamisessa. Mistä tämä sitten johtuu? Vastaus liittyy läheisesti kahteen ominaisuuteen, jotka järjestömusiikin tulee täyttää ollakseen hyvää: kansanomaisuuteen ja kansallisuuteen.

III KANSANOMAISUUS

Järjestökulttuurissa musiikin tulee noudattaa suhteellisen kansanomaisia intonaatioita.

Joukkoliikkeiden valta perustuu paljon laajojen kansalaisryhmien tukeen. Niiden on myös otettava kannattajiensa mielipide huomioon. Sen vuoksi järjestöjen musiikkitoiminnankin on noudatettava tavallisten ihmisten mieltymyksiä. Ne taas pysyttelevät populaarilla linjalla: suosituissa kappaleissa pitää yleensä olla kaunis ja mieleenjäävä melodia ja mukaansatempaava rytmi. Taiteellisemman musiikin suhteen laajat kansankerrokset ovat yleensä vastakarvaisia. Lisäksi kansan musiikkimaku muuttuu varsin hitaasti, mikä tekee uusityylisen järjestömusiikin kehityksestä vaikean.

Musiikilla on tärkeä merkitys järjestöelämän ylläpitämisessä, manipulaatiossa ja yhteishengen lujittamisessa, mikä asettaa omat vaatimuksensa kansanomaisuudelle. Järjestömusiikin tulee olla niin helppoa ja yksinkertaista, että kansanjoukot voivat sen vaivatta omaksua. Muuten musiikin tehokkuus kärsii. Lisäksi on hyvä, että uusi musiikki sisältää ennestään tuttuja aineksia - ne varmistavat uutuuden suosion.

Edellä mainituista seikoista johtuu, että joukkoliikkeiden säveltäjät ja sovittajat ovat käyttäneet mielellään kansanmusiikkia hyväkseen. Lisäksi heidän on ollut turvautuminen varsin konservatiivisiin näkemyksiin - avantgardismi ei ole viihtynyt heidän piirissään. Tämä on tullut esille varsinkin silloin, kun järjestömusiikin tekijät ovat yhdistäneet kansanmusiikkia ja säveltaidetta toisiinsa, esimerkiksi tekemällä kansanlauluista kuorosovituksia. Aiemmin järjestöjen musiikkifolklorismi oli nimenomaan kansanjoukkojen johdattamista korkeakulttuurin musiikkimaailmaan - kuorolaulun ja torvisoiton avulla. Mutta tuon johdattamisen oli kartettava modernismia, koska uuden musiikkimaailman oppiminen oli tarpeeksi vaikeata muutenkin. Tämä

on epäilemättä ollut tärkeä syy esimerkiksi kuorokansanlaulujen yksinkertaisuuteen ja sovitusstyylin vanhanaikaisuuteen.

IV KANSALLISUUS

Järjestömusiikki pyrkii heijastamaan kansallisia ja muita etnosentrisiä arvoja.

Koko suomalainen järjestökulttuuri työväenliikettä myöten on kehittynyt kansallisen nousun vanavedessä. Nationalismi tai patriotismi eri muodoissaan on yleensä saanut hyvin positiivisen arvon järjestöissä, vaikka isänmaallisuuden muodot ovat monesti olleet toisilleen hyvinkin vastakkaiset - esimerkiksi 1930-luvun suursuomalaisuuden ja 1950-luvun SKP:n kansallisen kulttuurin linjan kohdalla.

Tästä on johtunut, että järjestöjen musiikki on lähes poikkeuksetta sisältänyt voimakkaita kansallisia symboleja. Ja mikä tarjoaisikaan niitä runsaammin kuin kansanlaulu ja musiikillinen folklorismi yleensä. Sen voimana on myös poliittinen neutraalisuus: samat kansanlaulusovitukset ja tanhut ovat soveltuneet lähes kaikkien joukkoliikkeiden musiikiksi ja kansalliseksi tunnukseksi, ideologisista rajoista riippumatta. Kansanperinnettä soveltavat ohjelmaryhmät ovat voineet turvautua jopa moninkertaiseen symboliikkaan: ensinnäkin itse esitys (kansanlaulu, kansantanhu) on jo sinänsä viestinyt selvän kansallisen sanoman; edelleen esiintymispuvut ovat vedonneet kansallistuntoon - kansallispuku on ollut lähes pakollinen asu kansantanssiesityksissä, erityin yleinen se on ollut myös kuorojen päällä, ja jopa kisälliryhmät ja 1970-luvun poliittisen laululiikkeen ryhmät suosivat sitä; tämän lisäksi esityksiin on voinut liittyä muita kansallisia vertauskuvia, kuten lippuja, viirejä ja muita koristeita.

Etnosentristen ideoiden läheinen suhde järjestökulttuuriin ja musiikkifolklorismiin selittää paljolti sen, miksi järjestöjen kansanmusiikkiharrastus on usein suuntautunut ulkomaista ajanvietettä vastaan. Musiikkifolklorismi on ollut ase kansallisten arvojen vaalijoiden kädessä; sen suosiminen on liittynyt massakulttuurin kritiikkiin, jota kansanvalistushenkinen musiikkipolitiikka on Suomessa vuosikymmeniä harjoittanut.

II FOLKLORISMI JA TUTKIJAT

Kansanperinteen soveltaminen ja hyväksikäyttö erilaisiin tarkoituksiin kansankulttuurin ulkopuolella on todennäköisesti ikivanha käytäntö. On voitu osoittaa, että yhteisöllisen kansanperinteen tuotteita, kuten lauluja, tansseja ja näytelmiä on esitetty ainakin keskiajalta saakka myös perinneyhteisöjen ulkopuolella, mm. markkinoilla ja hovien juhlissa. (esim. Moser 1962, 190-192). Vielä paljon varhaisemmilta ajoilta on kuvauksia siitä, kuinka yläluokka on hyödyntänyt eri kansallisuuksien pukuja omissa juhlissaan ja paraateissaan - tällaisia tietoja on säilynyt mm. egyptiläisiltä, kreikkalaisilta ja roomalaisilta (esim. Voigt 1984, 237). Myös kansanmusiikilla on ollut jo pitkään tärkeä merkitys korkeakulttuurin musiikin kehitykselle: kirkko- ja hovimusiikin tekijät käyttivät kansansävelmiä materiaalinaan jo gregoriaanisen laulun kaudella. (vrt. Wiora 1958, 52-103).

'Folklorismi' näyttäisi siis olevan lähes yhtä vanha ilmiö kuin luokkayhteiskuntakin. Alempien luokkien perinnetuotteet ovat ilmeisesti aina kiehtoneet hallitsevaa luokkaa; niiden hyödyntäminen on ollut osa luokkajakoisten yhteiskuntien kulttuurista todellisuutta kaikkina aikoina. Kiintoisa on tässä yhteydessä teoria, jonka Peter Burke on esittänyt varhaisemman kansankulttuurin kehityksestä Euroopassa. Hänen mukaansa eurooppalainen yläluokka olisi ollut vielä renessanssiajalla kulttuurisesti "kaksikielistä": oman säätyelämänsä ohella ylimystö osallistui jatkuvasti alempien kansankerrosten yhteisölliseen elämään; se kykeni ymmärtämään ja nauttimaan kansankulttuurin eri taideilmauksista ja otti niistä tietenkin vaikutteita myös omaan kulttuuriinsa. Vasta seuraavilla vuosisadoilla yläluokka "sivisti" itsensä pois kansankulttuurin yhteydestä. (Burke 1979, 23-29).

Folklorismin syntyajankohtaa on edellisen perusteella turha yrittää määrittää. Siitä huolimatta esimerkiksi Vilmos Voigt on taipuvainen sijoittamaan varsinaisen folklorismin synnyin aikaan, jolloin kansanperinteen tutkimus alkoi saavuttaa itsenäisen tieteenalan asemaa (1980, 420). Folklorismi siinä merkityksessä kuin se nykyään tunnetaan olisi näin syntynyt 1800-luvun alkupuolel-

la.¹ Voigtin näkemystä on suhteellisen helppo perustella. Termi folklorismi viittaa paitsi kansanperinteen hyödyntämiseen, myös tietynlaiseen aatemaailmaan, joka ohjaa perinnejalostusta systemaattisempaan suuntaan. Folklorismin ideologian kehitys on selvästi sidoksissa romantiikan ajan aatevirtauksiin, erityisesti nationalismiin sekä niiden varjossa kehittyneeseen kansanperinteen tieteelliseen tutkimukseen. Modernin folklorismin synty sijoittuu samalla ajankohtaan, jolloin eurooppalainen yläluokka "löysi uudelleen" kansankulttuurin. Se oli menettänyt edellisinä vuosisatoina kulttuurisen kaksikielisyytensä, mutta 1700-luvun lopulla tuli aika etsiä kansa uudelleen. (vrt. Burke mt., 3-22).

Nykyaikainen folklorismi ei kerta kaikkiaan olisi ollut mahdollista ilman systemaattista kansanperinteen tallennus- ja julkaisuutoimintaa, ilman tutkimusta. Folklorismi onkin tutkimuskohteena siinä mielessä erikoinen ilmiö, että sen historia on kiinteä osa sitä tutkivan tieteen, perinteetutkimuksen omaa kehityshistoriaa. Vastaavasti musiikkifolklorismi kietoutuu monin tavoin eurooppalaisen kansanmusiikintutkimuksen vaiheisiin. Folklorismin vaiheiden selvitys onkin aluksi kohdistettava sivistyneistöön ja sen ajatteluun. Sivistyneistö, erityisesti kansanperinteen tutkijat ja sen keräämisestä innostuneet harrastajat olivat se moottori, josta nykyaikainen perinneharrastus sai syntyessään voimansa.

1. Tutkijat ja nationalismi

Kansanperinteen tutkimus samoin kuin perinteenjalostus tarvitsivat taakseen tarpeeksi voimakkaan ideologian, joka herätti sivistyneistön ymmärtämään kansanperinteen arvon. Tuo ideologia oli kansallisuusaate. Se saavutti keskeisen aseman hyvin monessa Euroopan maassa 1800-luvun aikana. Kansallisuusaatteen

1) Ensimmäiset etnologian ja folkloristiikan akateemiset oppituloit perustettiin tosin vasta 1870- ja 1880-luvuilla - Suomessa alan akateeminen historia voidaan katsoa alkaneeksi vuonna 1888, jolloin Kaarle Krohn nimitettiin suomalaisen ja vertailevan kansanrunoudentutkimuksen dosentiksi Helsingin yliopistoon. Mutta kansanrunouden ja muun perinteen keruu ja siihen liittynyt tieteellinen keskustelu saavuttivat vakiintuneen aseman jo selvästi aiemmin; mm. ensimmäiset tieteelliset seurat perustettiin jo 1830-luvulla. (ks. Hautala 1954, 213; Honigman 1976, 113-114)

nousu liittyi yleensä porvarillisen vallankumouksen voittokulkuun. Uudeksi johtavaksi luokaksi nouseva porvaristo - Suomessa lähinnä fennomaaninen sivistyneistö ja virkamiehet - siirtyi myös kansallisten liikkeiden johtoon. Samalla nationalismi yhdistyi porvarillisen hegemonian syntyyn. Porvarillisen hegemonian luonteeseen kuului, että uusi yläluokka pyrki vaikuttamaan alempien yhteiskuntakerrostumien kulttuuriseen olemassaoloon. Tämä pyrkimys kohdistui sekä rahvaan taloudellisen että henkisen olomuodon muuttamiseen, ja se ilmeni nimenomaan voimakkaana kansanvalistusharrastuksena, kansanopetuksen kehittämisenä, sivistysseurojen perustamisena. Tässä yhteydessä myös kansanperinteestä ja sen soveltamisesta tuli yksi tärkeä väline, jonka avulla uusi kansallismielinen yläluokka pyrki ylläpitämään poliittista ja kulttuurista johtoasemaansa.²

Sivistyselämässä ja taiteissa nationalismi sai ilmauksensa kansallisromantiikkana. Romanttinen suhtautuminen kansallisuuteen, kansaan sekä sen perinteeseen olikin lähes välttämätön ehto modernin folklorismin synnylle. Erityisesti baltiansaksalaisen filosofin Johann Gottfried von Herderin ajatukset herättivät vasta-kaikua monien maiden sivistyneistössä; Herder oli ehkä tärkein innoittaja myös Suomen vähälukuiselle älymystölle 1810-luvulta alkaen. Nämä ns. Turun romantikot synnyttivät kansallisen ohjelman, joka sittemmin kytki muinaisrunot ja kansanlaulut sekä niiden jalostuksen tiiviisti suomalaiskansallisen liikkeen yhteyteen. (esim. Wilson 1985, 24-34).

Herderin sanoma oli selkeä: Jokainen kansakunta oli elimellinen kokonaisuus. Sillä oli omat ainutlaatuiset kulttuuripiirteensä ja erityinen kansanhenki, joka erotti sen muista kansallisista kokonaisuuksista. Tuo kansanhenki näkyi erityisen hyvin kansanrunoudessa. Kansanrunot olivat Herderin mukaan "kansansielun ilmentymiä" ja "kansallisuuden arkistoja". Monissa maissa kansallinen kehitys oli kuitenkin katkennut, ja kansat olivat joutuneet vieraiden kulttuurivaikutusten alaisiksi. Ainoa keino palauttaa kehitys jälleen oikeille raiteilleen oli siinä, että alettiin kerätä muinaisrunoja ja lauluja kansan keskuudesta. Niitä tutkimalla ja niiden henkeä noudattamalla aito kansansielu voitiin jälleen he-

2) Ks. luku III.3.3. 'Folklorismi ja porvarillinen hegemonia', jossa asiaa käsitellään yksityiskohtaisemmin.

rättää henkiin. Se takaisi, että kansakunta kehittyisi myös tulleisuudessa omista lähtökohdistaan. (esim. Herder 1878, 29; 1881, 212; 1883, 137; 1893, 530-533).

Herderin kirjoituksissa oli vielä yksi erityispiirre, joka ilmeisesti vaikutti paljon folklorismin ja kansanperinteeseen tukeutuvan taiteen kehitykseen. Kuten Lauri Honko toteaa (1983, 43), Herder ei vetänyt suurta rajaa kansanrunouden ja taiderunouden välille. Todella suuri kirjallisuus oli hänen mielestään sellaista, joka ammensi voimansa juuri folkloresta - Shakespeare oli tästä parhaita esimerkkejä (esim. Herder 1883, 136). Tämä näkemys innosti mm. Goethea ja muita varhaisromantikkoja heidän kirjallisissa harrastuksissaan. Mutta sillä oli myös laajempi merkitys: romantiikan ajan taiteentekijät pitivät luonnollisena muokata ja jalostaa kansanperinteen elementtejä luomistyössään ja siirtää niitä uuteen kontekstiin maalaustaiteessa, arkkitehtuurissa, kirjallisuudessa - ja musiikissa. Kansanperinne nähtiin eräänlaisena aarreaittana, jonka hedelmiä voitiin mielin määrin muokata ja käyttää hyväksi korkeakulttuurin esteettisen ajattelun ja sääntöjen puitteissa. Folkloren taiteellinen hyväksikäyttö saavuttikin seuraavan sadan vuoden aikana ennennäkemättömät mittasuhteet.

Herderin kirjoitukset vaikuttivat näin erittäin paljon siihen, että kansallisromanttinen sivistyneistö alkoi monissa Euroopan maissa pitää rahvaan vanhoja runoja ja lauluja erityisen kallisarvoisina. Tämä liittyi silloin ja paljon myöhemminkin nationalismin yleiseen kehitykseen: nationalismin leviäminen perustui tavallisesti juuri luulotellun ja ihannoidun kansankulttuurin (*Volk, narod*) olemassaoloon (vrt. Gellner 1983, 57). Samalla yläluokan suhtautuminen kansanperinteeseen häivytti siitä todellisuuspohjan. 'Perinne', jota pantiin talteen, oli usein keruuaikakohdan elävää talonpoikaiskulttuuria. Mutta kansallismielisen sivistyneistön romanttisessa tajunnassa tuo perinne muuttui lähes välittömästi muinaisajan kulttuuriksi. Etnologi Orvar Löfgren kuvaa 1800-luvun alkupuolen nationalismin suhdetta folkloreen seuraavasti:

Under nationalliberalismens klassiska epok hämtade den intellektuella eliten i Europa sina nationalistiska argument ur föreställningar om en äkta folkkultur. Dialektforskare, lexikografer och sagosamlare utgjorde en ideologisk spjutspets i detta projekt där det gällde att skapa nationsspråk och

nationalkulturer. En mer eller mindre mytologisk folkkultur förvandlades till elitkultur och spreds så åter ut till folket som 'nationalkultur' med officiellt kvalitetstämpel. (Löfgren 1985, 80).

Murretutkijoiden, sanakirjantekijöiden ja sadunkerääjien joukkoon voidaan täydellä syyllä istuttaa myös kansansävelmien kerääjät, joiden työmaa avautui samanaikaisesti kansanrunojen kokoamisen kanssa. Kansanrunot, nuo "kansansielun ilmentymät" esitettiin yleensä laulaen, ja sävelmien keräys kuului sivistyneistön kansallismielisiin harrastuksiin alusta alkaen.³

Samaan aikaan yleistyi käsitys, että muinaisajan laulut olivat katoamassa, painumassa historian kätköihin. Niitä oli kiireen vilkkaa ryhdyttävä keräämään ja tallentamaan jälkipolvia varten. Tässä huomiossa oli siemen, josta kansanperinteen tutkimus kehittyi itsenäiseksi tieteenä 1800-luvun kuluessa - kehitys vaihteli tietenkin eri maissa, mutta tämän vuosisadan alussa oltiin tilanteessa, jossa folkloristiikka oli vakiinnuttanut asemansa suuressa osassa Euroopan akateemista maailmaa.

Varsinkin Suomen kaltaisissa pienissä maissa, jotka kamppailivat itsenäisyytensä puolesta, kansanperinteen vaalinta ja perinnetieteet saavuttivat poikkeuksellisen voimakkaan aseman. Lauri Hongon mukaan tämä oli seurausta siitä, etteivät pienet kansat kykene vastaamaan kriisitilanteisiin sodan tai muun aggression avulla. Tulevaisuutta on etsittävä sitäkin innokkaammin omasta menneisyydestä. (Honko 1980, 47). Ernest Gellnerin mukaan tämä tulevaisuuden etsintä tähtäsi alusta alkaen vaihtoehtoisen korkeakulttuurin luomiseen - vanhan kansankulttuurin aineksia hyväksikäyttämällä:

If the nationalism prospers it eliminates the alien high culture, but it does not then replace it by the old local low culture; it revives, or invents, a local high (literate, specialist-transmitted) culture of its own, though admittedly one which will have some links with the earlier local folk styles and dialects. (Gellner mt, 57).

Gellnerin näkemys sopii hyvin kuvaamaan kansallisen folklorismin syntyä sellaisissa maissa, jotka joutuivat monien vuosikym-

3) Vrt. Suppan 1978 ja Ternhag 1980, joissa on selvitelty Saksan ja Ruotsin osalta kansansävelmien keruun ja sovituskokoelmien julkaisemisen historiaa 1800-luvun alkupuolella.

menten ajan korvaamaan itsenäisyshalunsa kulttuurisella liikehännällä ja kansallisen sivistyksen vaalinnalla. Näissä maissa kansanmusiikin tutkimus ja soveltaminen myös ilmeisesti hyötyivät tilanteesta; ne kykenivät saavuttamaan kansainvälisestäkin korkean tason jo tämän vuosisadan alkupuolella. Suomi ja Unkari ovat tästä hyvinä esimerkkeinä.

Kansallisen korkeakulttuurin kehittämisen lisäksi nationalismin ja kansankulttuurin läheinen sidos merkitsi muutakin: se sitoi tutkimuksen tiiviisti perinteen soveltamiseen ja kansankulttuurin ohjailuun. Kansanperinteen tallentamiseen ja tutkimiseen liittyi jo 1800-luvun alkupuolella ajatus, että vanha katoamassa oleva arvokas perinne voitaisiin herättää uudelleen eloon, jos sitä muokattaisiin ajan vaatimusten mukaiseksi ja jos sitä levitettäisiin kirjojen välityksellä takaisin kansalle (Klusen 1969, 145). Perinteen jalostus nähtiin alusta alkaen välttämättömäksi mm. siksi, etteivät perinnetuotteet sellaisinaan vastanneet sivistyneistön esteettistä makua sekä siksi, että perinteenelvyttäjät - romanttisista visioistaan huolimatta - luottivat samalla kulttuurin kehitykseen. Muinaiseen sankariaikaan ei ollut enää paluuta. Esimerkiksi kun Turun romantiikan kärkihahmo A. I. Arwidsson julkaisi Ruotsissa 1842 kolmannen osan kokoelmastaan *Svenska fornsånger*, hän totesi kirjan esipuheessa ykskantaan: "att söka återuppväcka förgångna dagar är ett fåfängt bemödande" (Arwidsson 1842, XII-XIII). Silti Arwidssonkin toivoi, että säätyläisnuoriso omaksuisi joi-takin "yksinkertaisia kansanhuveja"⁴ seuraelämänsä osaksi. Myöhemmin, modernin järjestykulttuurin syntyessä tämä toive ulotettiin myös kansannuorison - yksinkertaisista kansanhuveista haluttiin jalostaa ja muokata soveliasta ajanvietettä valistuneen nuorison ratoksi. Tämänkaltaiset pyrkimykset muodostivat yhden tärkeän perustan, jonka varassa folklorismi kehittyi.

2. Preskriptiivinen tutkimustoiminta

Folklorismista tuli 1800-luvun loppupuolella hyvin keskeinen kulttuuri-ilmiö niin taiteen, kasvatuksen kuin erilaisen järjestötoiminnan alueella. Tutkijoilla oli siinä monesti aivan keskeinen

4) "dessa enkla förlustelser", mt., XIII.

rooli. Tämä johtui paljolti siitä, ettei ainakaan Suomessa akateeminen tutkimus voinut pysytellä kovin erillään yhteiskunnan keskeisistä pyrinnoista. Niinpä suuri osa tutkijoista sitoutui tavalla tai toisella nationalistiseen toimintaan. Kansanperinteen tutkijoille tämä sitoutuminen oli ilmeisesti tavallista luonnollisempaa, onhan tutkimusalueetta yleisesti pidetty tieteistä kansallisimpana. Lähes kaikki alueen tutkijat osallistuvat jollakin tavalla - yleensä hyvin monipuolisesti - käytännön kansallisiin rientoihin; skaala ulottui kansanvalistuksesta aina Suur-Suomi-ideologiaan saakka. (Wilson 1985; vrt. Knuutila 1985a).

Perinnetutkimuksella oli näin selvästi kaksinainen luonne. Se oli samalla sekä *deskriptiivistä* että *preskriptiivistä*, kuvailevaa ja ohjailevaa - alueet suhtautuivat toisiinsa hieman samalla tavoin kuin lingvistiikka ja kielenhuolto kielentutkimuksen alueella (vrt. Karlsson 1982, 11-12). Toisaalta folkloristit ja kansanmusiikintutkijat tekivät vakavaa ja "objektiivista" tiedettä, tutkivat perinteen alkuperää ja kulkureittejä, vertailivat toisintoja sekä kehittivät kansansävelmien luokitusjärjestelmiä. Mutta toisaalta tutkijat ottivat usein kansanvalistajan roolin ja sovelsivat tutkimustaan normatiivisesti. He pyrkivät hyödyntämään tutkimustuloksiaan siten, että perinneharrastus sai toivotun suunnan.

Myös kansanmusiikin tutkijoilla oli vielä tämän vuosisadan alkupuolella kaksi selvää roolia, joiden välillä he liikkuvat su-lavasti. Suuri osa suhtautui työhönsä kuten kuuluisa englantilainen laulututkija Cecil Sharp: hän ei tyytynyt pelkästään tal-lentamaan ja tutkimaan maansa kansanlauluja, vaan kävi aktiivi-seen työhön niiden levittämiseksi; hän mm. toimitti koululaulu-kirjoja, jotka sisältivät kansanlaulusovituksia. Sharp oli myötä-vaikuttamassa myös siihen, että Englannissa syntyi voimakas kansantanssi- ja laululiike *English Folk Dance and Song Societyn* ympärille. (Kennedy 1955, 15; Harker 1985, 172-197)

Ohjaileva ote sai suuren jalansijan erityisesti musiikin-opetuksessa. Eri maissa musiikkikasvattajat käyttivät hyväkseen kansanmusiikkia sovelletussa muodossa, ja monet tutkijat ke-hittivät kansanmusiikille perustuvia opetusmenetelmiä. Yksi tun-netuimmista oli Zoltan Kodaly, joka keskittyi pitkän tutkijan-uransa loppupuolella musiikkikasvatukseen; Kodaly-metodista tulikin sosialistisen Unkarin musiikkikasvatuksen perusta, ja se 'keksittiin' 1960-luvulta alkaen myös muissa maissa ja levisi laa-

jalle. (esim. Eösze 1962, 39-46; Szemere 1986, 16).

Myös Suomessa preskriptiivinen toiminta näyttää olleen luonnollinen osa kansanmusiikin tutkijoiden työtä. Loistavin esimerkki oli Otto Andersson. Laajan tutkimustyönsä ohella hän synnytti itse asiassa koko suomenruotsalaisen kansanmusiikki-liikkeen, toimi sen johdossa, teki runsaasti kansanmusiikki-sovituksia erilaisille kokoonpanoille sekä kirjoitteli ahkerasti lehtiin kansanmusiikin kehittämistä ja muista musiikkipoliittisista kysymyksistä (Forslin 1964; Dahlström 1984, 15-18).

Anderssonin kirjallisessa tuotannossa on useita esimerkkejä siitä, kuinka vuosisadan alun kansanmusiikintutkija saattoi ottaa voimakkaastikin kantaa kansanmusiikin kehitykseen. Eräs Anderssonin voimakkaimmista kannanotoista kohdistui haitariin. Hän oli vakuuttunut siitä, että haitari pilaisi kansan musiikkimaun; se latistaisi vanhat kauniit melodiat vajavaisen rakenteensa vuoksi ja totuttaisi rahvaan rakastamaan rämeä-äänistä tanssimusiikkia. Vuonna 1907 Andersson äityi jopa vaatimaan haitarien polttamista, koska muu ei tuntunut enää estävän niiden leviämistä (Andersson 1907, 200-201).

Andersson oli epäilemättä harvinaisen värikäs sanailija ja tavallista aktiivisempi kansanmusiikkitoiminnan ohjaaja. Mutta hän ei ollut ainoa. Voi perustellusti väittää, että miltei jokainen suomalainen kansanmusiikintutkija osallistui tavalla tai toisella soveltavaan ja ohjailevaan toimintaan. Esimerkiksi kansanlaulusovitusten tekeminen kuului vuosisadan alussa lähes jokaisen musiikin ammattilaisen harrastuksiin - oli hän sitten musiikintutkija, säveltäjä tai opettaja.

Tämän lisäksi kansanmusiikintutkimuksen johtavilla hahmoilla oli omat erityisalueensa soveltaa tutkimustuloksia: Ilmari Krohn käytti tietojaan hengellisten kansansävelmien toisoinnoista ennen kaikkea virsien ja hengellisten laulujen uudistamiseen; hän kuului tämän vuosisadan alussa useaankin eri komiteaan, joiden tehtävänä oli luterilaisen kirkkolaulun järjestäminen (esim. Krohn 1951, 79-90). A.O. Väisänen toimi pitkään *Kalevalaseuran* sihteerinä, ja oli luonnollista, että hän pyrki edistämään kalevalaisen kulttuurin harrastusta. Kalevalan juhluvuoden aattona 1934 Väisänen esimerkiksi toimitti kalevalaisten sävelmien ja tekstien kokoelman, joka sisälsi tarkat esitysohjeet näyttämölliseen runonlauluun. Tämä pikku vihkonen oli tarkoitettu apukeinoksi "sii-

hen, että lähestyvien Kalevalan riemujuhlain aikaan sekä vastaedeskin toimeenpantavissa juhlissa koululaiset ja opistolaiset, sekä lapset että nouseva nuoriso, voivat joukolla osallistua Kalevalan esittämiseen muinaisen runonlaulun tapaan" (Väisänen 1934, 3).

Väisänen tuli myös tunnetuksi jo 1930-luvulla kansanmusiikin radio-ohjelmien tekijänä; niiden välityksellä radionkuuntelijat tutustuivat moneen vanhaan pelimanniin, runonlaulajaan ja kanteleensoittajaan. Myöhemmin Väisästä ja Erkki Ala-Könniä käytettiin usein tuomareina pelimannikilpailuissa, jotka olivat sodan jälkeen yleisiä erityisesti Pohjanmaalla ja Keski-Suomessa. Tällaisissa tehtävissä tutkijat saattoivat ainakin epäsuorasti vaikuttaa kansanmusiikkiharrastuksen sisältöön, mm. suosimalla tai rohkaisemalla tiettyjä soittotyylejä, genrejä ja kokoonpanoja. (Helistö 1977, 2-5; Laitinen 1981, 27; Saha 1981, 17-18).

Folklorismi kuului näin luonnollisena osana perinteentutkimuksen olemukseen. Ilmeisesti se oli niin luonnollinen osa, etteivät folkloristit ja kansanmusiikintutkijat lainkaan huomanneet sen olemassaoloa. Tai ainakaan he eivät pitäneet sitä mitenkään ongelmallisena, keskustelemisen arvoisena. Kenenkään päähän ei myöskään pälkähtänyt ryhtyä tutkimaan perinteenvaalinnan ominaispiirteitä. Tähän viittaa mm. se, että niin perinteen jalostaminen jonkinlaisena tutkimuskohteena kuin myös folklorismi käsitteenä saivat huomiota osakseen oikeastaan vasta 1960-luvulla.

3. Folklorismin kritiikki

Vuonna 1962 länsisaksalainen etnologi Hans Moser julkaisi artikkelin otsikolla "Vom Folklorismus in unserer Zeit". Kirjoitus toi esiin lähes kaikki ne kysymykset, joiden parissa folklorismin tutkimus on sittemmin askarrellut. Artikkelit oli selvä lähtölaukaus folklorismin tutkimukselle, josta nopeasti tuli tärkeä osa-alue erityisesti länsisaksalaisessa etnologiassa. Samalla artikkeli auttaa pääsemään niiden syiden jäljille, jotka nostivat folklorismin teollisen keskustelun piiriin.

Moser kiinnitti huomiota siihen, että sanat folklore, folkloristinen ja folkloristiikka olivat tulleet jonkinlaisiksi muotisanoiksi

kulttuurikirjoittelussa, mainonnassa ja propagandassa. Nykyai-
kaa leimasi siis lisääntyvä kiinnostus kaikkeen kansanomaiseen
sekä "kaikkiin sen reservaatteihin, joissa elämällä on tai ainakin
näyttää olevan vielä erityispiirteitä, alkuperäisyyttä, voimaa ja
väriä". Samalla tämä kiinnostus oli selvästi rohkaissut erilaisia
pyrkimyksiä, joiden tarkoitus oli voimistaa kaikkea kansallista
omalaatuisuutta. (Moser 1962, 179).

Tässä yhteydessä voitiin Moserin mielestä puhua sovelletusta
folkloristiikasta, jonka sijaan hän kuitenkin ehdotti folklorismi-
termiä. Sana folklorismi oli näin astunut saksalaisen perinteen-
tutkimuksen käsitteistöön.¹ Moser myönsi epäsuorasti myös sen
mitä perinnetieteilijät olivat kautta aikojen tehneet: hänen mu-
kaansa oli vielä paljon mahdollisuuksia "kultivoida olemassaole-
via aitoja perinnemuotoja haluttuun suuntaan". Mutta tämä van-
ha tapa ei enää uudelle folklorismille riittänyt. Nyt "aitoja perin-
nemuotoja" irroitettiin yhä enemmän omilta elinalueiltaan, niitä
muokattiin uudelleen keinotekoisesti tai taiteellisesti, niitä sievis-
teltiin ja raaisteltiin. Ja jos perinnetuotteelta puuttui todellinen si-
säلتö, oli monia mahdollisuuksia luoda uutta kansanomaisuutta,
vieläpä keksiä sitä vapaasti ja päätyä lopulta "tarjoamaan nykyajan
suurelle, vastaanottavaiselle yleisölle vaikuttava sekoitus aitoa ja
epäaitoa" (mt., 179-180).

Moser suhtautui folklorismiin varsin ymmärtävästi. Mutta
silti kirjoituksen pontimina tuntuu olleen huoli ja hienoinen när-
kästys siitä, että moderni massakulttuuri ja laajeneva matkailute-
ollisuus pystyivät levittämään keinoperinnettä hyvin tehokkaasti
ja hyvin laajalle yleisökunnalle. Kohta mikään ei enää olisi "ai-
toa". Artikkelin päättyi varoituksen sanoihin:

Ausserdem züchtet der Folklorismus geltungssüchtige Organisatoren
neu-alter Volkstradition, die über die Grenzen einer gesunden Heimat-
pflege hinaus, mit allerlei Halbwissen befrachtet, überall Vergessenes ent-
decken und heben und dazu noch selbstschöpferisch tätig sein wollen. Sie
werden auch der wissenschaftlichen Volkskunde zur Gefahr. In der Fach-

1) Folklorismi-termi esiintyi tosin jo vuonna 1958 sosiologi Peter Heintzin tieto-
sanakirja-artikkelissa, jossa sillä viitattiin mm. nativististen liikkeiden kansanperinne-
sovellutuksiin (Bausinger 1981, 41-42). Taidemusiikkikirjoittelussa folklorismin
rinnakkaistermi folklorisaatio tuli tunnetuksi jo 1920-luvulla, kun Theodor Adorno
käytti sitä arvioidessaan Bartókin sävellyksiä: "[E]r ist - - in ein naives Folklorisieren
zurückgefallen." (Wiesengrund Adorno 1927, 881).

literatur wurden schon verschiedentlich solche Schöpfungen neuerer Zeit ahnungslos akzeptiert, und es wurden daraus Fehlschlüsse auf alte Traditionen und erstaunliche Kontinuitäten gezogen." (Moser mt, 208).

Tällainen moralistinen näkökulma "aidon perinteen" turmelemista kohtaan tuntuu olleen varsin tyypillistä 1960- ja 1970-lukujen länsieurooppalaiselle etnologialle. Vilmos Voigt kutsuu tätä suuntausta osuvasti *folklorismin kritiikiksi* (Voigt 1970, 402). Hermann Bausinger puolestaan kertoo, kuinka vaikeaa etenkin Saksan Liittotasavallan etnologeille on ollut lausua sana folklorismi ilman että heidän suunsa ei vääntyisi halveksivaan asentoon (Bausinger 1981, 43). Bausingerin mukaan tällainen kansanperinteen hyväksikäytön vastainen asenne perustuu historiallisiin syihin. Saksassa kansanperinteen sovellutukset ovat liittyneet erittäin voimallisesti epädemokraattisiin pyrkimyksiin. Ensinnäkin saksalainen yläluokka pyrki käyttämään folklorismia 1800-luvulta alkaen vahvan valtiovallan turvaamiseen - toisin kuin monissa pienissä kansallisvaltioissa, saksalaiseen folklorismiin ei liittynyt juuri mitään kansanvaltaista tai kansanjoukkojen vapaudenilmauksia. Koska kansanperinteen symboleilla oli hyvin keskeinen merkitys myös Hitlerin Saksan propagandassa, folklorismin painolasti kasvoi moninkertaiseksi. Toisen maailmansodan jälkeen Saksassa vallitsi eräänlainen kansallinen krapula. Yltiönationalismi ja rotuoppi olivat synnyttäneet tuhoisan maailmanpalon, jonka seurauksena suuri osa Eurooppaa oli raunioina. Sodanjälkeisinä vuosina myös perinteentutkimus pyrki suhtautumaan äärimmäisen kriittisesti kaikkiin kansallista uhoa nostattaneisiin ilmiöihin, niiden mukana myös folklorismiin. (Bausinger mt., 44-45).

Bausingerin selitys pitää epäilemättä paikkansa. Mutta siihen sisältyy vain osatotuus. Se ei selitä kokonaan sitä, miksi juuri 1960-luvulla folklorismi nousi Länsi-Euroopassa tieteellisen mielenkiinnon kohteeksi. On huomionarvoista, että voimakkaimmat folklorismin kritiikin esimerkit otettiin tapauksista, joissa massakulttuuri oli kyennyt hyödyntämään kansanperinnettä erityisen tehokkaasti. Tällainen kaupallinen hyödyntäminen ei vastannut Moserin mainitseman "terveen kotiseututyön" tottumuksia. Kysymys oli siis paljolti makukysymys: akateemisen perinteentutkimuksen edustajat kävivät folklorismin kritiikissään taisteluun

massakulttuurin epäesteettistä ja mautonta perinnehyödyntämistä vastaan. Itse perinteen hyödyntäminen ja soveltaminen eivät sinänsä olleet kritiikin aiheena.

Tämä ilmeni hyvin kun Moser vertasi sosialististen maiden folklorismia länsimaiseen perinnejalostukseen. Hän kiinnitti huomiota siihen, miten Itä-Euroopan maissa folkloren tutkimusta ja sen tuloksia hyödynnettiin laajasti perinteen jalostuksessa, erityisesti ammattimaisten ryhmien esityksissä. Toimintaa johti hyvä maku:

Das Ergebnis sind Darbietungen von höchster künstlerischer und geschmacklicher Vollendung. Bei uns hat man stattdessen ohne viel Überlegung einfach das, was man in einem Zentrum der Unterhaltungsindustrie bequem zur Hand hatte, geschmacklich Anfechtbares und Billiges, nur durch den heimischen Publikumserfolg Legitimiertes zusammengepackt. (Moser 1962, 208).

Sosialistisissa maissa perinteenjalostus ei ole koskaan saanut yhtä voimakasta negatiivista kaikua kuin lännessä. Kuvaavaa on, että siellä termi folklorismi tunnettiin jo kauan ennen Moserin artikkelia. Viktor Gusevin mukaan (1980, 12) Neuvostoliiton perintetutkijat omaksuivat termin käytön ranskalaiselta Paul Sebillot'ltä, joka jo 1800-luvun lopulla oli kuvannut folklorismilla erilaisia toimintoja ja intressejä, jotka liittyivät kansanperinteeseen (elämäntavoissa, taiteessa, kirjallisuudessa). M. K. Azadovskij käytti termiä 1930-luvulla tarkoittamaan kaikkia sellaisia folkloreharrastuksen muotoja, jotka olivat tieteellisen folkloristiikan ulkopuolella. V. M. Zirmunskij määritteli folklorismin vielä laajemmin. *Venäläisen folkloristiikan historian* esipuheessa hän tarkoitti folklorismilla "erilaisia kansantaiteen ja kansallisuuden ilmauksia erilaisissa kirjallisen ja sosiaalisen kehityksen vaiheissa". Folklorismi oli hänen mukaansa laaja sosiaalinen ilmiö; se oli yhteydessä siihen sosiaaliseen taisteluun, joka liittyi venäläisessä kirjallisuudessa ja kulttuurissa kansanperinteen määrittelyyn ja käyttöön. 1970-luvulla neuvostoetnologia määritteli folklorismin "sosiaalisten ja luokkatekijöiden määrittelemäksi historiallisesti kehittyväksi prosessiksi, joka yhdistää ja muuntaa folklorea yhteisöllisissä elämänmuodoissa, kulttuurissa ja ammattimaisessa

taiteessa".²

Edellä tuli vähintäänkin epäsuorasti ilmi koko joukko folklorismitutkimuksen keskeisiä ominaispiirteitä. Kansanperinteen tutkijat olivat monissa maissa hyvin aktiivisesti mukana erilaisissa toimissa, jotka tähtäsivät kansanperinteen säilyttämiseen jälkipolville jalostetussa muodossa. Tämä harrastus liittyi luonnollisena osana perinteentutkimuksen vaiheisiin 1800-luvulta alkaen. Tiedemiehet eivät olleet asiasta huolissaan kuin vasta siinä vaiheessa, kun arvottomaksi koettu massakulttuuri alkoi hyödyntää folklorea. Epäesteettinen kansanperinteen hyötykäyttö herätti perinnetieteilijät arvioimaan folklorismi-ilmiötä kriittisesti. Samoihin aikoihin korostui ajatus aidosta kansanperinteestä, mikä sai mm. kansanmusiikintutkijoiden kansainvälisen yhdistyksen määrittelyä tarkoin aidon perinnemusiikin rajat. Tällainen sopimuksenvaraisuus herätti alusta lähtien runsaasti polemiikkia. Mutta musiikkifolklorismin kannalta oleellista oli se, että tieteelliseen keskusteluun oli syntynyt - ainakin implisiittisenä - kaksi folklorismin lajia, hyvällä maulla tehty perinteenvaalinta sekä massakulttuurin halpahintaiset tuotteet. Vasta jälkimmäisen voimakas esiinmarssi sai tutkijat lännessä huomaamaan koko perinetyön ristiriitaisen olemuksen.

Sosialistisissa maissa, joissa kansanperinteen epäesteettinen hyötykäyttö on ollut vaikeampaa valtion kontrollin vuoksi, folklorismi on vain harvoin noussut samanlaisen kriittisen arvioinnin kohteeksi.³ Neuvostoliitossa ja muissa Itä-Euroopan maissa sanalla folklorismi on edelleen sangen positiivinen kaiku.

4. Kansanmusiikin tutkijat aitoutta puolustamassa - tapaus IFMC

Kansanperinteen tutkijat havahtuivat ajattelemaan systemaattisemmin folklorismin olemusta vasta 1960-luvulla. Se ei silti tar-

2) *Kratkaja literaturunaja enciklopedija* 1978, 762; siteerattu em. Gusevin artikkelissa.

3) Tilanne on tosin selvästi muuttumassa. Niinpä esimerkiksi Neuvostoliitossa on tällä vuosikymmenellä pohdittu varsin kriittisesti kansanperinteen ja sen sovellutuksena syntyneen estraditaiteen välistä suhdetta (esim. Rütüel 1987, 192-193). Nähtäväksi jää, missä määrin kritiikki tulee muuttamaan estradikansanmusiikin ja -tanssin asemaa asianomaisten maiden musiikkielämässä.

koita, etteikö esimerkiksi kansansävelmien sovittaminen tai kysymys niiden autenttisuuden varjelemisesta olisi askarruttanut tutkijoita jo aikaisemminkin. Tämä näkyi selvästi tieteenalan kansainvälisen yhteistoiminnan historiassa. Kansanmusiikintutkijoiden vanhin kansainvälinen yhteistyöelin, *International Council for Traditional Music* aloitti toimintansa 1940-luvun lopulla. Tieteelliseksi seuraksi sillä on hieman epätavallinen syntyhistoria, sillä se kehittyi perinnettä soveltavan harrastustoiminnan pohjalta. Neuvoston suoranainen edeltäjä oli kansantanssijoiden järjestö *International (Advisory) Folk Dance Council* (per. 1935), jonka ensisijainen tarkoitus oli edistää kansainvälisten festivaalien järjestämistä. Maailmansota kuitenkin katkaisi niiden suunnittelun. Sodan jälkeen vuonna 1947 tanssineuvosto piti Lontoossa konferenssin ja päätti laajentaa toimintaansa "käsittämään kaikki kansanmusiikin muodot." Järjestön uudeksi nimeksi tuli *International Folk Music Council (IFMC)* - 'kansanmusiikki' poistettiin neuvoston nimestä vasta tämän vuosikymmenen alussa; se korvautui 'perinnesiikilla', jonka katsottiin kattavan paremmin sen, mitä etnomusikologit nykyisin tutkivat. (JIFMC 1949, 3; Karpeles 1969, 14-20; vrt. Pekkilä 1982, 26-28).

Neuvosto sai alusta alkaen laajan kansainvälisen pohjan: ensimmäisen vuoden aikana siihen liittyi 140 perinnesiikin asiantuntijaa kaikkiaan 33 maasta. Monet jäsenistä olivat kansanmusiikin harrastajajärjestöjen johtohenkilöitä. Kuitenkin tutkimuksen ja tutkijoiden osuus IFMC:n toiminnassa oli heti hyvin keskeinen: jo sen ensimmäiseen hallitukseen (18 henkeä) kuului 12 professoria tai tohtoria; tieteellisyys näkyi myös vuosittaisissa konferensseissa, joiden esitelmät olivat etupäässä tieteellisiä selvityksiä tai kuvauksia (ainakin ne jotka julkaistiin järjestön lehdessä). IFMC:n konferensseja voi siten pitää kansanmusiikkialan tiedeyhteisön kokouksina; niihin tosin otti osaa myös lukuisa joukko kansanmusiikin harrastajia. Lisäksi on ilmeistä, että neuvosto veti puoleensa erityisesti niitä tutkijoita, joille tutkimustulosten soveltaminen oli läheinen asia. (JIFMC 1949, kansilehti; 1951, 4; 1953, 2-6).

Toisaalta harrastajatoiminta ja tutkimustulosten soveltaminen eivät olleet vieraita juuri kenellekään tuon ajan tutkijalle. Se näkyi myös neuvoston kokouksien aihevalinnoissa. Lähes välittömästi kun *International Folk Music Council* perustettiin, sen piirissä vi-

risi - ajoittain kiihkeäkin - väittely preskriptiivisen tutkimuksen sisällöstä, päämääristä sekä kansanmusiikin hyväksikäytön etiikasta ja estetiikasta. Neuvosto piti vuosittain konferensseja eri puolilla maailmaa, ja osa konferenssien alustuksista ja keskusteluista julkaistiin vuotta myöhemmin *IFMC*-journalissa.⁴

Edellä kävi ilmi, kuinka 1960-luvun folklorismi-diskurssissa heijastui etnologien huoli "aidon perinteen" puolesta - ilman aitouden käsitettä koko folklorismin ongelmaa ei olisi ilmeisesti syntynytkään. Kiintoisaa on, että kansanmusiikintutkijat ennätivät tässä etnologien edelle. Oikeastaan koko 1950-lukua sävytti kansanmusiikkineuvoston piirissä keskustelu siitä, mitkä olivat aidon kansanmusiikin rajat, miten kansanmusiikin elvytystä tuli edistää ja millaiset virtaukset perinnesäilytyksessä olivat vaarallisia ja ei-toivottuja.

4.1. Perinteen pelastaminen

IFMC-journalin varhaisia numeroita lukiessa havaitsee nopeasti, mikä kansanmusiikin kehityksessä erityisesti huolestutti tutkijoita. Jo lehden ensimmäisen numeron pääkirjoitus toi esille ongelman, joka seuraavina vuosina liittyi piilevänä lähes kaikkeen kansanmusiikkikeskusteluun: kansanmusiikki "perinteisenä taidemuotona" oli häviämässä - toisaalla nopeasti, toisaalla hitaammin. Huoli kansanmusiikin olemassaolosta olikin voimakkaana pontimena, kun kansanmusiikin tutkijat 1950-luvulla pohivat tutkimuskohteensa olemusta.

Lääke aidon kansanmusiikin häviöön oli myös selvä: perinteen elvytys. Pääkirjoituksen mukaan neuvosto saattoi parhaiten edistää kansanmusiikin säilymistä rohkaisemalla kansanmusiikin perinteenkannattajia ja auttamalla heitä uskomaan jälleen sen ar-

4) *IFMC*:n vuosittaiset konferenssit pidettiin järjestön ensimmäisenä kymmenvuotiskautena seuraavissa kaupungeissa: 1948 Basel, Sveitsi; 1949 Venetsia, Italia; 1950 Bloomington, Indiana, Yhdysvallat; 1951 Opatija, Jugoslavia; 1952 Lontoo, Englanti; 1953 Biarritz, Ranska ja Pamplona, Espanja; 1954 Sao Paolo, Brasilia; 1955 Oslo, Norja; 1956 Trossingen ja Stuttgart, Saksan liittotasavalta; 1957 Kööpenhamina, Tanska. (Karpeles 1969, 31-32). Kansanmusiikin rajoista ja sen olemuksesta keskusteltiin erityisen paljon Baselin, Bloomingtonin, Lontoon, Sao Paolon sekä Trossingenin ja Stuttgartin kokouksissa; osa alustuksista tai niiden lyhennelmät julkaistiin *JIFMC*:n seuraavan vuoden numeroissa.

voon ja kauneuteen. Mm. festivaalien järjestäminen katsottiin tässä tehokkaaksi avuksi.

Kansanmusiikin luonnolliseen kehitykseen ei siis enää luotettu tai uskottu - pääkirjoituksen mukaan kaikkein eristäytyneimpiä alueita lukuunottamatta kaupunkikeskusten muodit ja huvitukset olivat leviämässä kaikkialle, eikä kansanmusiikki voinut säilyä aktiivisena kulttuurisena voimana ilman tekehengitystä. Nyt nousi esiin kysymys elvytyksen tyylistä ja sisällöstä. Pääkirjoitus toi esiin muutamia normatiivisia periaatteita, joista riitti keskustelunaihetta moniksi vuosiksi eteenpäin:

It would therefore seem that the survival of folk music is bound up with its revival, and this raises the question of what steps should be taken in the delicate task of lifting folk music from its traditional environment and transplanting it in fresh soil. We have on the one hand to avoid the adoption of an artificial "peasant" style that is foreign to us and on the other hand we have to beware of making "conscious" improvements. Again, we must guard the uninitiated from accepting every song or dance that is performed by peasants or country people as necessarily a folk song or folk dance. Selection of material is an important factor in the revival of folk music and in this the artist as well as the scholar must play his part. (JIFMC 1949, 1-2).

Kommentti ilmaisee, kuinka kansanmusiikin tutkijat varasivat itselleen auktoriteetin roolin. Kirjoitus oli eräänlainen preskriptiivisen musiikintutkijan huoneentaulu - sen mukaan tutkijan tehtävä ja velvollisuus oli kertoa kansanmusiikkiväelle, mikä oli aitoa perinnettä ja mitkä olivat soveliaat elvytyksen muodot. Myös elvytyksen kohdalla aidon kansanmusiikin ihanteesta tuli määrävä normi. Se välkkyi jatkuvasti taka-alalla, kun elvytyksen ehdoista keskusteltiin. Kuitenkin neuvoston piirissä huomattiin pian, että "tietoiset parantamistoimenpiteet" oli syytä hyväksyä, mikäli ylipäänsä haluttiin jatkaa perinнемusiikin elämää.

"Tietoiset parantamistoimenpiteet" tukeutuivat lähinnä kahden tekniikkaan, aineiston valikointiin sekä aineiston muokkaamiseen. Valikoinnin merkitys tuli esille jo em. kommentissa; se tuntuu saaneen tutkijoiden varauksettoman kannatuksen myöhemminkin - ainoastaan valikoinnin periaatteista kiisteltiin. Aineiston muokkaaminen oli jo visaisempi kysymys. Kansanmusiikin sovittaminen oli näet monella tapaa ristiriidassa autenttisen

kansanmusiikin ihanteen kanssa. Se herätti sen vuoksi suurempaa erimielisyyttä tutkijoiden keskuudessa.

AINEISTON VALIKOINTI

Se että valikointi nousi näkyvälle sijalle 50-luvun tutkijoiden keskustelussa, perustui lähinnä kahteen seikkaan. Ensinnäkin valikoinnilla oli kansanmusiikintutkimuksessa hyvin pitkä historia takanaan; se oli ollut tehokas keino rakentaa kansanmusiikin julkisuudesta halutun kaltaista. Kansanmusiikin aineskokoelmat, laulukirjoista ja sovituksista puhumattakaan olivat lähes poikkeuksetta perustuneet toimittajien, ts. tiedeyhteisön valintaan.

Lisäksi vakaumus siitä, että kansanmusiikin luonnollinen kehitys oli heikentymässä tai pysähtynyt kokonaan, lisäsi valikointipaineita. Kansanmusiikin määritelmään, jonka *IFMC* virallisesti hyväksyi vuonna 1954, sisältyi käsitys siitä, että yhteisö toteutti luonnollista valintaa sukupolvesta toiseen ja kontrolloi siten kansanmusiikin kehitystä (*JIFMC* 1955, 23). Jos kerran luonnollinen kehitys oli tyrehtymässä, niin myös luonnollisen valinnan prosessi oli häiriintynyt, mikä lisäsi tutkijoiden vastuuta asiassa. Lontoon konferenssin yleisraportti käsitteli asiaa vuonna 1952:

At the present day the process of natural selection operates less freely. The people are no longer dependent on themselves for their own recreation, but it is laid on for them by the many organisations and individuals who are busy catering for the public amusement. Then again there are waves of fashion which affect unsophisticated people to a degree unknown when communities were more self-contained and tradition had a stronger hold. (*JIFMC* 1953, 13).

Huoli musiikkikulttuurin rappiosta oli siten myös valikointipyrkimysten taustalla. Lontoon konferenssin avajaispuheessa 1952 Ralph Vaughan Williams, tunnettu säveltäjä ja kansanlaulujen kerääjä, toi selvin sanoin esille tutkijayhteisön velvollisuudet. Puhujan mielestä ala kärsi liiallisesta avarakatseisuudesta. Tämä näkyi erityisesti siinä, että toiset tutkijat pyrkivät kutsumaan kaikenlaista kansan suosimaa musiikkia 'kansanlauluksi ja -tanssiksi'. Samat ylisuvaitsevat piirit halusivat edistää kaikkea musiikkia, jota kylätansseissa tanssittiin ja kapakoissa laulettiin. Kansanmusiikin tutkijat olivat, Vaughan Williams syytti, unohtamassa vastuunsa musiikkikulttuurin kehitystyössä. Vastuu koski tutki-

muskohteiden valintaa, mutta erityisesti tutkijoiden oli oltava tarkkoja siinä, millaisen kuvan kansanmusiikki synnytti yleisön mielissä:

As preservers it is our duty to place on record - - everything which we can pass as genuinely traditional; but when it comes to the question of dissemination we must discriminate. - - Only that which is genuinely traditional must be preserved, and all that must be recorded in our libraries and museums; but only that which has the germs of great art must be let loose on the simple-minded public whom we invite to sample our wares. (JIFMC 1953, 8).

IFMC:n 80-vuotiaan presidentin ehdottomuus selittyi osittain hänen iällään ja osittain sillä, että oli kyse juhlapuheesta - puheentpitäjät kärjistivät mielellään asioita. Mutta toisaalta Vaughan Williams ei sanonut mitään sellaista, joka ei olisi sopinut 50-luvun IFMC:n konferenssien yleiseen ilmapiiriin. Samanlaisia kommentteja voi löytää neuvoston julkaisuista runsaasti. Niistä kaikista nousee esiin kaksi asiaa: huoli epäaitojen kansanlaulujen tulvasta sekä vaatimus sensuurista, joka takaisi, että ihmiset oppisivat tuntemaan autenttisen kansanlaulun sekä tajuamaan sen kauneuden.

Kuvaava oli arkansasilaisen Paul Brewsterin puheenvuoro, jonka hän piti Indianan konferenssissa vuonna 1950. Brewster kiinnitti huomiota kansanmusiikin varjolla tuotettuihin radio-ohjelmiin, joita markkinoitiin 'Amerikan etevimpien kansanlaulajien' esityksinä. Lauluilla ei kuitenkaan ollut mitään tekemistä oikean kansanlaulun kanssa, Brewster väitti:

But the *singers*, these juke box troubadours with their cute mannerisms, their "public appearances", their "request numbers", their sickeningly sentimental ditties all cut to the same pattern - they would not know a real folk song "if (to use an old folk phrase) they met it in the big road." (Brewster 1951, 16-17; kurs. alkutekstissä).

Samassa istunnossa professori Ben G. Lumpkin Coloradon yliopistosta toi esiin toisen tekijän, joka oli syyppää epäaitojen kansanlaulujen tulvalle. "Viimeisen kymmenen tai viidentoista vuoden aikana", Lumpkin valitteli, "poliitikot, sosiaalityöntekijät, agitattorit ja jopa tiedostavat taiteilijat ovat omaksuneet nämä ter-

mit [kansanmusiikki ja -laulu] ja käyttäneet niitä huolimattomasti tarkoittaessaan äskettäin sävellettyä tai omaksuttua musiikkia ja tekstejä." Hänen mukaansa myös levy-yhtiöt olivat seuranneet samaa suuntausta ja myivät kansanmusiikkina lauluja, jotka enintään imitoivat tiettyjä kansanmusiikin piirteitä. (Lumpkin 1951, 74).

Kumpikin puheenvuoro painotti rajalinjan vetämistä todellisen kansanlaulun ja epämääräisten populaariversioiden välille. Yleisön oli saatava kuultavakseen enemmän aitoja kansanlauluja, eivätkä ketkään muut kuin tutkijat ja kansanmusiikin kerääjät voineet paremmin edistää tätä pyrkimystä. Brewsterin mielestä tiedeyhteisön oli omaksuttava erityinen "lähetystyön henki", heidän oli neuvottava levytuottajia ja radiotoimittajia, jotta aidot kansanlaulut saataisiin varmasti aitoina julkisuuteen (mt, 17). Syy sensuuriin oli siten selvä. Tutkijayhteisö ei ollut sinänsä kansanmusiikin laajentuvaa levitystä vastaan - sehän teki kansanmusiikkia tunnetuksi ja laajensi sen kannattajakuntaa, mikä oli omiaan vahvistamaan kansanmusiikin asemaa. Mutta ärtymystä nostatti se, että uudet "perinteenkannattajat" - radio, levy-yhtiöt, poliitikot ja muut propagandan levittäjät "pelasivat väärin", ne eivät noudattaneet tutkijoiden arvomaailmaa eivätkä 'oikean' kansanmusiikin valintakriteereitä.

Valintakriteerit, joiden mukaisesti IFMC:n tutkijat halusivat karsia kansanmusiikin tarjontaa, jäivät kuitenkin yleensä hämäräksi. Edellä siteerattu Vaughan Williamsin vaatimus siitä, että julkisuuteen laskettavan kansanmusiikin tuli sisältää "suuren taitteen alkioita", oli sekin melko epämääräinen. Kuitenkin Vaughan Williamsin työtoveri⁵ Maud Karpeles esitti Indianassa varsin tyhjentävän arvion siitä, miten nämä alkiot löytyisivät. Ensin Karpeles painotti tieteellisen tutkimuksen osuutta: "oppineet ja asiantuntijat" kykenivät erittelemään, mitkä elementit kansanmusiikissa olivat vanhoja, mitkä taas nykyajasta peräisin, mitkä sisäsyntyisiä, mitkä taas ulkoisista lähteistä tulleita. Vanhat ja sisäsyntyiset olivat siten positiivisia valintakriteereitä. Mutta, kuten Karpeles varoitti, "oli erehdys tehdä pitkäikäisyydestä fetissi". Luonteenaista kansanmusiikille oli iättömyys, koska kaikkien aiko-

5) Tiedot Ralph Vaughan Williamsin ja Maud Karpelesin yhteistyöstä ja heidän toiminnastaan kansanmusiikin tutkimuksen alalla perustuvat Charles Haywoodin (1972) artikkeliin.

jen ilmaukset olivat siihen varastoituina. Niinpä lopulliseksi kriteeriksi kohosi esteettinen arvio:

I think that the ultimate test should be based on artistic grounds. The purest folk music is that which has been submitted to the crucible of tradition, and which emerges as a complete artistic unity. If the modern ingredients in folk music do not stand out as misfits but merge with the older elements so that together they make a satisfying whole, then I think we can be confident that this music has as much claim to authenticity as the music produced by the peasants of some isolated region who have no contact with modern ways of life. (Karpeles 1951, 13-14).

Karpelesin kollegat eivät kuitenkaan kaikki hyväksyneet taiteellista periaatetta. George Herzog Indianan yliopistosta huomautti, että Karpelesin näkemys autenttisuudesta oli subjektiivinen - se perustui arvioijan omaan makuun ja arvomaailmaan (JIFMC 1951, 14). Saman yliopiston folkloristiikan professori Stith Thomson kysyi, oliko edes olemassa sellaisia esteettisiä arvoja, joita kansanlaulujen autenttisuuteen voitiin soveltaa. (mt, 16). Karpeles myönsi subjektiivisuuden, mutta hänen mielestään kokenut tutkija oli "imeytynyt perinteeseen" niin hyvin, että hän jos kukaan kykeni tuntemaan - ehkä aivan intuitiivisesti - milloin perinne-elementit "muodostavat tyydyttävän kokonaisuuden". Myös IFMC:n varapresidentti, professori A. E. Cherbuliez uskoi esteettisen arvion voimaan. Mutta hän vaati, että myös perinteenkannattajien oma maku tuli ottaa huomioon esteettisissä arvioinneissa: "Suuri tehtävämme on saattaa oppineiden tietoinen maku ja kansanmusiikoiden tiedostamaton maku keskenään sopusointuun". (mt, 14-15).

Näin ainakin osa 1950-luvun kansanmusiikintutkijoista luotti siihen, että tutkija kykeni oppineisuutensa avulla sisäistämään kansanlaulun kauneussäännöt. Tällainen todistelu pyrki selvästi legitimoimaan tiedeyhteisön arvovaltaa ja ennen kaikkea sen oikeutta ja velvollisuutta määritellä hyvän ja huonon kansanlaulun rajat. Se oli uskomus, jonka perusteet olivat yhtä kiistanalaisia kuin aidon kansanlaulun ominaisuudet.

Kaikki tutkijat eivät tätä uskomusta hyväksyneetkään. Esi-merkiksi yhdysvaltalainen Charles Seeger esitti vuonna 1953 varsin erilaisen näkemyksen siitä, kenellä oli oikeus sanella perinteenvaalinnan ehdot. Hänen mukaansa kansanmusiikin harrasta-

jien omat mieltymykset olivat kaiken valikoinnin ylin kriteeri: ei väliä mitä mieltä perinteen elvyttäjä oli asioista, hänen oli hyväksyttävä kansan maku toimintansa pohjaksi.

This base will in all probability be a conglomeration of opera arias, salon music, popular songs of various vintages, some folk and near-folk materials (such as hill-billy, makwaya, mambo, jazz, be-bop and their successors) with more and more exotic music and - not to be forgotten - the commercial exploitation of the whole lot. Indigestible? By no means. Oral tradition can digest anything, give it but enough time. (Seeger 1953, 42-43).

Seegerin puheenvuoro enteili 1970-luvulla syntyneitä uutta kansanmusiikkiliikettä ja fuusiokansanmusiikkia, jolle on ollut tyyppillistä eri musiikkiperinteiden sulauttaminen toisiinsa. Se oli 1950-luvun tiedeyhteisössä radikaalia puhetta - kuvaavaa on, ettei se herättänyt *IFMC*:n lehdessä minkäänlaista vastakaikua, ei pienintäkään kommenttia. Seeger oli selvästi edellä aikaansa. Mutta samalla hänen kirjoituksensa muistuttaa, että jo 50-luvulla kansanmusiikintutkimuksen pinnan alla kuohui; uudet näkökulmat ja asenteet odottivat vuoroaan.

AINEISTON MUOKKAAMINEN

Sävelmien sovittaminen ja jalostus oli jo vanhastaan hyväksi havaittu menetelmä, jolla kansanmusiikin elämää voitiin pidentää. On selvää, että jalostuskysymys oli jatkuvasti esillä myös *IFMC*:n kokouksissa, kun tutkijat miettivät perinnesävelmusiikin elvytyksen keinoja. Aidon kansanmusiikin ihanne korosti kuitenkin perinteen "luonnollista" elämää ja koskemattomuutta. Näin muokkauspyrkimykset joutuivat helposti ristiriitaan autenttisuuden kanssa tai herättivät vähintäänkin keskustelua.

Autenttisuuden käsitteeseen kuului olennaisena osana suullinen välittyminen. Tuo ideaali sai tutkijat huomaamaan, että jo normaali tallennusprosessi muokkasi automaattisesti perinnettä ei-toivottuun suuntaan. "Kansanlaulujen kerääminen ja tallentaminen ovat jo sinänsä loukkaus luonnollista kasvua ja luonnollista välittymistä kohtaan", totesi Fritz Bose vuoden 1956 konferenssissa. Hän perusteli väitettään kertomalla jutun "karjalaisesta tietäjästä", joka oli selittänyt menettävänsä taikavoimansa sen jälkeen, kun oli kuullut loitsunsa Bosen nauhurilta. Vielä pahempi karhunpalvelus tehtiin Bosen mielestä silloin, kun kerätty mu-

siikki julkaistiin painettuina kokoelmina. Kirjoitettu versio tuli hyvin nopeasti normiksi varsinkin nuorempien perinteenkannattajien keskuuteen ja hävitti samalla variaatiot. (Bose 1957, 20-21)

Näistä varjopuolista huolimatta aidon kansanlaulun tallentaminen, tutkimus ja julkaiseminen olivat Bosen mielestä välttämättömiä: ne olivat turvallinen takuu kansanlaulun jatkuvuudelle. Tutkijoita ei tullut noista toimista moittia, sillä ilman heitä kansanlaulu olisi pian kuollut sukupuuttoon. Päinvastoin oli nopeasti pelastettava luonnollisen kansanlaulutradition jäänteet teollisen tallennuksen keinoin, ennen kuin ne joutuisivat "kasvavan urbanisaation uhriksi", mitä teollistuminen ja matkailu edesauttoivat. (ibid.).

Bose asetti ensin oman ja kollegojensa työn kyseenalaiseksi, mutta antoi sille välittömästi synninpäästön. Hieman samalla tavalla kävi keskusteluissa, joissa tutkijat pohtivat kansanmusiikin jalostamisen ongelmaa. 1950-luvun tutkijayhteisöön kuului joihtakin "puristeja" (Karpeles 1951, 12), jotka pitivät kansanmusiikin autenttisuutta ehdottomana normina. Heidän mielestään kaikenlaiset muokkaustoimenpiteet huononsivat kansanlaulua ja sen asemaa. Walter Wiora julkaisi vuonna 1950 kirjan *Das echte Volkslied*, jossa puristinen näkemys tuli näyttävästi esiin. Kirjan sanoma levisi myös saksankielisen tutkijapiirin ulkopuolelle, sillä sitä esiteltiin kansanmusiikkineuvoston lehdessä seuraavana vuonna (Dale 1951).

Wiora arvosteli kirjassaan kansanmusiikin soveltajia, jotka hänen mielestään väärensivät kansanlaulun kansanomaista olemusta mm. lisäämällä tunteellisuutta ja liioiteltuja ilmauksia. Kansanlaulu menetti Wioran mielestä luonteensa, kun ammattimuusikot käsittelevät sitä taiteellisesti. Vain hyvin harvoin, kuten Brahmsin ja Musorgskin kohdalla, kansanlaulujen muokkaus oli johtanut toivottavaan tulokseen; useimmiten sovitukset olivat hävittäneet sävelmistä aitouden. Moniääninen sovitus lisäsi kyläkin monien laulujen esteettistä arvoa, pohti Wiora, mutta samalla se heikensi niiden "eksistentiaalista yksinkertaisuutta", varsinkin silloin kun jatkuva säestysääni häiritsi hiljaisuuden tunnelmaa. Laulut menettivät helposti vakavuutensa ja uskottavuutensa. (Wiora 1950, 73).

Puristien sanoma ei jäänyt vastausta vaille. Neuvoston kokouksiin osallistui myös niitä, jotka ylipäätänsä eivät enää luot-

taneet autenttisen musiikin tehoon. "Jopa yksinkertaisen nykyihmisen korva asettaa tiettyjä tonaalisia vaatimuksia kansanmusiikkiohjelmalle", todisteli radiotoimittaja Wilhelm Kutter tutkijoille Stuttgartin kokouksessa 1956 (Kutter 1957, 37). Autenttisia äänityksiä ei hänen mielestään voinut aina soittaa sellaisenaan, vaan ne oli laulatettava nuoremmilla laulajilla jonkinlaisen soitinsäestyksen kera. Radion oli "pestävä kansanlaulun kasvot" sovituksen avulla - "oli pestävä muttei pyntättävä", mikä tarkoitti, etteivät sovitukset saaneet olla liian monimutkaisia tai koristeellisia. (mt., 36).

Myös monet IFMC:n johdossa olevista tutkijoista asettuivat Kutterin kannalle; he eivät missään tapauksessa halunneet kyseenalaistaa oikeutta jalostamiseen. Se kuului luonnollisena osana preskriptiivisen kansanmusiikintutkimuksen traditioon, ja varsin moni tutkija oli sitä tavalla tai toisella harrastanut. Niinpä kansanmusiikin sovittamisen kritiikki nostatti herkästi vastarintaa. Indianan konferenssissa 1950 Ben Gray Lumpkin intoutui arvostelemaan perinnesäestämisen ja taidemusikin "hybridejä". "Oopperamaiset versiot, jotka ovat täynnä näyttämöllisyyttä ja sentimentaalisuutta, ovat erityisen kaukana kansanlaulujen hengestä", Lumpkin huomautti. Mutta samaan hengenvetoon hänen oli myönnettävä ammattilaulajille taiteellinen vapaus: "Kellään ei ole tietenkään oikeutta estää taiteilijaa laulamasta millä hyvänsä hänelle sopivalla tavalla; mutta ihmiset jotka eivät tunne kansanlaulua erehtyvät usein luulemaan oopperaversioita oikeiksi kansanlauluksi." (Lumpkin 1951, 75).

Lumpkinin huomautus oopperatyylisen "kansanlaulun" sopivuudesta oli varsin kevyttä kritiikkiä. Mutta se riitti herättämään jalostuksen kannattajat puolustukseen. Hänen alustuksensa jälkeen julkaistiin IFMC:n lehdessä kolme kommenttia, joista jokainen puolusti suoraan tai epäsuorasti kansanlaulun taiteellisia tulkintoja. George Herzog uskoi, että "sivistyneet laulajat" kykenivät esittämään kansanlauluja ilman tavanomaisia konserttimanereitäkin, kunhan he vain tutustuivat aineistoon tarkemmin. Maud Karpeles piti keinotekoisena ja arveluttavana, jos ammattilaulajat matkisivat kansanlaulajien tyyliä. Karpelesin mielestä kansanlaulun muuntaminen taidelauluksi oli hyväksyttävää, jos se tehtiin "taiteellisesti ja musikaalisesti". Myöskään Marius Barbeau ei nähnyt kansanlaulun taiteellistamisessa mitään ongelmaa, jos

tulkitsija osasi asiansa. Ongelma oli muualla: "Ongelma on siinä, että kansanlauluja on käytetty kaupallisesti hyväksi". (JIFMC 1951, 75-76).

Kaikista kommentteista kuului läpi luottamus tietoon ja ammattitaitoon. Keskustelijat eivät nähneet mitään ristiriitaa siinä, että autenttista musiikkia muokattiin taiteelliseen muotoon; se oli vain tehtävä musikaalisesti ja hyvää makua noudattaen. Tämä käsitys vahvistettiin Lontoossa 1952 jopa virallisella kokouspäätöksellä: "Konferenssin mielestä koulutettu ääni ei ole välttämätön kansanlaulujen laulamissa, mutta konserttilaulajia ei pitäisi koettaa estää niitä laulamasta" (JIFMC 1953, 17).

Kansanlaulujen taiteellinen hyödyntäminen ei siten kohonnut miksikään merkittäväksi riidan aiheeksi 50-luvun kansanmusiikin tutkijoiden keskuudessa. Vaikka "puristit" eivät sitä välttämättä hyväksyneetkään, se vastasi vanhaa tapaa ja oli ilmeisesti sopusoinnussa useimpien tutkijoiden musiikkimaun kanssa. Ongelma nähtiin muualla, ja itse asiassa se tulikin jo julki professori Marius Barbeaun kommentissa. Kansanmusiikintutkijat katsoivat, että aidon kansanmusiikin muokkaamisen ongelma oli kaupallisuus ja massakulttuuri.

4.2. Aidon kansanmusiikin viholliset

Simon Frith on hiljattain analysoinut populaarimusiikin arvo maailmaa, erityisesti sellaisena kuin se ilmenee lehtikirjoittelussa. Kaikkein kiintoisinta Frithin artikkelissa on huomio, että myös iskelmien ja rockin perusmyyttejä on autenttisuus. Esimerkiksi rockin historiassa kaikki keskeiset uudet tyylit (50-luvun rock and roll, 60-luvun rhythm and blues, 70-luvun punk rock) löivät itsensä läpi "aitoudellaan". Niiden puolestapuhujat korostivat niiden olevan jotain rehellisempää ja alkuperäisempää kuin tavanomainen popmusiikki. Kaikissa tapauksissa autenttisuutta kuvattiin reaktion teknologiaan; se oli paluuta musiikintekemisen juurille. Tämä merkitsi rockin ideologiassa mm. sitä, että "raa'at saundit ovat autenttisempia kuin kypsät saundit". (Frith 1986, 265-266).

On ilmeistä, että populaarimusiikin autenttisuuskäsitys perustuu lähestulkoon samalle ajatuskuviolle kuin edellä kuvattu

ideaali aidosta kansanmusiikista. Niiden olemuksessa on tietenkin eroja: siinä missä kansanmusiikin ideaali pyrki säilyttämään vanhaa, rockin ideaali pyrki luomaan uusia tyylejä, uudistamaan; siinä missä kansanmusiikin ideaali vieroksui kulttuuriteollisuutta, rockin ideaali tukeutui massakulttuuriin. Tästä huolimatta niiden perusta on selvästi yhteinen: romanttinen käsitys jostakin vilpittömästä ja rehellisestä musiikista, joka tuli erottaa väärännöksistä ja ala-arvoisesta. (Frith mt, 267; vrt. Wiora 1949, 18).

Frithin mukaan autenttisen rockin ihanne kohdisti arvostelun ensisijaisesti *teknologiaa* kohtaan. Tuossa kritiikistä Frith erottaa kolme vastakohtaparia. Ensinnäkin teknologia on ristiriidassa *luonnon* kanssa: huono ja epäaito musiikki kuulostaa luonnottomalta ja keinotekoiselta. Toiseksi teknologia on ristiriidassa *yhteisön* kanssa: epäaito musiikki on liian viimeistelyä ja teknistä - se vieraannuttaa esittäjän kuulijoistaan ja lisää kaupallisuutta, tähtikulttia ja manipulaatiota. Kolmanneksi teknologia on *taiteen* vastakohta: muusikot liikkuvat taiteen alueella, mutta kun äänitekniikat päättävät musiikin sisällöstä, se muuttuu epätaiteeksi. (Frith mt, 264-265).

50-luvun aidon kansanmusiikin ihanne oli siinä mielessä yhtenevä edellisen kanssa, että myös siinä luonto, yhteisö ja taide merkitsivät positiivisia voimia; ne olivat autenttisuuden takeita. Niiden vastakohtat, keinotekoisuus, vieraantuneisuus ja epätaiteellisuus olivat ominaisuuksia, joilla aidon kansanmusiikin "vihollista" kuvattiin. Kaikkien kohdalla tutkijat löysivät myös syy yhteyden teknologiaan, tarkemmin sanottuna massakulttuurin välineisiin, äänilevyihin ja radioon.

Autenttisen kansanlaulun ja taiteellisuuden välinen liitto oli edellisen luvun punainen lanka - keskustelu perinteen valikoinnista ja muokkamisesta palautui viime kädessä juuri siihen. Lyhyesti sanottuna massakulttuurin estetiikka loukkasi perinnesiikkin tutkijoita; he olivat sivistyneistöä, jonka maailmankuvassa korkeakulttuurinen taidekäsitys ja sen kauneusarvot olivat pysyviä ominaisuuksia. Massakulttuurin muokkaama kansanmusiikki oli yksinkertaisesti rumaa.

Myös keinotekoisuuden kysymys tuli aiemmin esiin, tosin eräänlaisena transformaationa. Luonnonvastaisuuden ja keinotekoisuuden sijasta aidon kansanmusiikin suojelijat puhuivat variaationin ja omaperäisyyden häviämisestä. Edellä mainittu Fritz

Bosen puheenvuoro oli tästä hyvänä esimerkkinä - Bosehan asetti koko tallennus- ja julkaisu toiminnan siinä mielessä kyseenalaiseksi, että se tuhosi perinnesäveltäjien luonnollisen elämän ja poisti variaation. Tavallaan siinäkin arvostelu kohdistui teknologiaan: äänityslaitteisiin ja kirjapainotaitoon. Radiosta saatiin helpposti vielä suurempi syntipukki - monet kansanmusiikintutkijat katsoivat että aidon kansanlaulun häviäminen oli alkanut hetkellä, jolloin radio levisi perinneyhteisöön. Norjalainen Ole M. Sandvik kuvasi radion vaaroja 1952:

The radio has become a formidable rival to traditional song. Every minute of the day the children can hear music from remote places, and in the long run this may destroy the sense of the national musical mother-tongue. (JIFMC 1953, 12).

Radiosta etsittiin myös syytä siihen, että autenttinen kansanmusiikki oli menettämässä yhteisöllisyytensä. Radio oli levinnyt myös Skotlannin ylängölle, ja yhteisöjen "pitkät hiljaiset illat" olivat kadonneet, surkutteli englantilainen Ethel Bassin tilannetta (ibid.). Argentiinalainen tutkija Francisco Curt Lange oli myös selvästi pahoillaan, jopa vihainen, kun hän Sao Paolon konferenssissa 1954 kertoi miten joukotiedotusvälineet olivat tuhonneet yhteisöllisen musiikin Argentiinasta.

Äänilevyjen kuuntelu levisi syrjäisiin maalaistaloihin melko varhain, ja nykyisin kansa ei enää sävellä; sen sijaan sen kokouksissa ja juhlissa on "folklorica"-musiikkia, joka on tosiasiaa kaupungeissa sävellettyä, usein sellaista musiikkia, jotka eivät ole koskaan olleet lähelläkään sitä aluetta, mistä heidän musiikkinsa väitetään olevan peräisin. Näin syrjäseutu on nopeasti ryöstetty yhteisöllisistä rikkauksistaan, sitä eivät ole tehneet vain kaupalliset yritykset vaan myös tietyt niin sanotut folkloristit, valetieteilijät, jotka käsittelevät aineistoaan ikään kuin se olisi kauppatavaraa. (Englanninkielisen käännöksen mukaan, Lange 1955, 20).

Langen puheenvuoro tuo väistämättä mieleen 1960-luvun folklorismikeskustelun. Jos palaamme tämän katsauksen alkuun, huomaamme, että Hans Moserin argumentointi oli lähes identtistä Langen kanssa: myös hän arvosteli kaupallisia perinnejuhlia ja esitti moralisoivan tuomion "perinnettä riistäville" kollegoilleen. Langen puheenvuoro oli siten folklorismin kritiikkiä tyypillisimmillään. Tämä huomio koskee viime kädessä koko 50-luvun kan-

sanmusiikkikeskustelua IFMC:n piirissä. Monet tuon ajan kansanmusiikintutkijoista halusivat tehdä pesäeron perinnesäveltämiseen. Tutkijoiden tuohuttaminen on hyvin ymmärrettävää, olihan heidän puhtaaksiviljelemäänsä elvytys- ja jalostustoimintaan tunkeutumassa uusi yrittäjä. Se vähät välitti tutkijayhteisön normeista ja oli lisäksi huomattavan kilpailu- ja leviämiskykyinen.

IFMC:n tutkijat harjoittivat näin folklorismin kritiikkiä, tosin ilman folklorismin käsitettä. Vallitseva idealistinen käsitys autenttisuudesta kansanmusiikista teki arvostelun suhteellisen helpoksi - massakulttuurin muokkaama musiikillinen kansanperinne oli tuon ihanteen vastaista niin esteettisesti kuin ideologisesti. Tämä kritiikki pohjusti kansanmusiikin osalta sitä mielenkiintoa kansanperinteen soveltamista ja sen ongelmia kohtaan, joka seuraavalla vuosikymmenellä synnytti varsinaisen folklorismin tutkimuksen.



III FOLKLORISMI JA TUTKIMUS

Folklorismia koskevan kirjallisuuden voi jakaa karkeasti kolmeen osaan sen mukaan, mikä tutkijoita ja folklorismin tuottajia on ilmiössä ensisijaisesti kiinnostanut. Laajimman alueen muodostavat sellaiset tutkimukset ja teorit, jotka pyrkivät selittämään folklorismia yhteiskunnallisena (sosiologisena, sosiaalipsykologisena, kulttuuri-, talous- ja aatehistoriallisena) ilmiönä. Valtaosa etnologista folklorismitutkimusta sijoittuu tälle alueelle. Nämä työt pitävät kansantaidetta ja sen kokemia muutoksia usein vain esimerkkinä; varsinainen tutkimuskohde on kansanperinnettä muokkaava yhteisö ja yhteiskunta. Niiden merkitys musiikkifolklorismin tutkimukselle on siinä, että niissä teoreettinen keskustelu on edennyt epäilemättä pisimmälle.¹

Toinen alue koostuu töistä, jotka selittävät ja luokittelevat folklorismia taiteellisenä ja esteettisenä ilmiönä. Tämän työn kannalta ovat erityisen kiintoisia sellaiset tutkimukset, joissa pohditaan, millaisia muutoksia folklorismin prosessi saa kansanmusiikissa aikaan. Edellä mainitun Baumannin lisäksi eräät muutkin tutkijat ovat selvittäneet folklorismin ominaispiirteitä myös musiikkiläisen tuotteen tasolla ja tarjoavat näin materiaalia teoreettisen synteessin tekoon. (esim. Velure 1977; Heimann 1977; Cohen & al. 1983; 1985).

Musiikkifolklorismin esteettisen puolen selvittelyssä ovat omana ryhmänään kirjoitukset, jotka pohtivat kansanmusiikin sovittamisen ongelmaa käytännön kannalta. Muutamit säveltäjät ja sovittajat ovat selittäneet omaa tai kollegojensa suhdetta musiikkifolklorismiin. Tällaisia kirjoituksia ei tosin ole paljon; vaikka monet suomalaiset säveltäjät ovat olleet varsin aktiivisia kirjoittamaan, ei sovitustekniikoista tai kansansävelmien hyväksikäytöstä puhuminen ole ollut heidän mielialuettaan. Taustalla on selkeä arvostuskysymys: sovitusten tekeminen on ollut monelle säveltäjälle ainoastaan keino ansaita rahaa, ei taiteellinen päämäärä sinänsä. Sovitustyö ei ole ollut erityisen arvostettua, ja

1) Viime vuosina on ilmestynyt lukuisia tieteellisten lehtien teemanumeroita ja seminaariraportteja, joitten perusteella saa hyvän käsityksen etnologisen folklorismitutkimuksen laajuudesta. Ks. esim. Bausinger 1969; Hörandner & al. 1982; Nord nytt 25/1985.

hieman samalla tavalla säveltäjyhteisö näyttää suhtautuneen kansansävelmien käyttöön säveltaiteen pohjana.² Kansanmusiikkia hyödyntävä säveltäjä on usein leimautunut vanhanaikaiseksi traditionalistiksi, ja folkloristista kautta on helposti pidetty säveltäjän uran "taantumana". Esimerkiksi Aarre Merikannon tuotannon folklorevaihetta 1930-luvulla on - ainakin jälkikäteen - pidetty hänen uransa laskukautena. (vrt. Heiniö 1984, 19-20, 226-241; Heikinheimo 1985, 308-341).

Keskeisellä sijalla ovat tässä Otto Anderssonin, Sibeliuksen ja Heikki Klemetin kirjoitukset (Sibelius 1980; Andersson 1930; Klemetti 1936 etc.). Ulkomaisista säveltäjistä Béla Bartók on samaten esittänyt kiintoisia ja varsin analyttisiä näkemyksiä kansanmusiikin jalostuksesta (Szabolcsi 1957). Kirjoitusten perusteella on mahdollista tuoda esiin tiettyjä normeja ja periaatteita, jotka ovat ohjanneet kansanlaulujen sovitustyötä ja folkloreaiheiden käyttöä taidemusiikin luomisprosessissa. Lisäksi niiden perusteella voidaan tyypitellä kansanmusiikin esteettisen jalostuksen muotoja.

Lisäksi viime vuosien tutkimuksessa on joukko töitä, jotka pyrkivät yhdistämään yhteiskunnallisen ja esteettisen aspektin. Esimerkiksi Vilmos Voigtin kirjoituksissa tämä tendenssi näkyy selvästi (Voigt 1970; 1980). Myös tämän jakson päämääränä on luoda teoreettinen synteesi aiemman folkloristitutkimuksen pohjalta. Koska tutkimuskohteenani on musiikkifolklorismi, perinnejalostuksen taiteellinen puoli kuten sovitustekniikat ja tyylikysymykset ovat tärkeässä asemassa. Toisaalta lähdän siitä, että musiikkifolklorismi on aina perustaltaan yhteiskunnallinen ja ideologinen ilmiö. Tämä tarkoittaa, että tutkimuksessa kiinnitetään paljon huomiota musiikkifolklorismin aatteellisen perustan analysointiin.

2) Näin näyttää olleen siitä huolimatta, että kansanmusiikin sovittamisella ja muulla taiteellisella hyödyntämisellä on ollut voimakas kansallinen symboliarvo suomalaisessa musiikkijulkisuudessa. Symbolinen arvo ei ole kuitenkaan automaattisesti nostanut musiikkifolklorismin taiteellista arvoa säveltäjyhteisön piirissä.

1. Folklorismin taustavoimat

Viime vuosien etnologiassa on esitetty monenlaisia teorioita ja malleja folklorismin synnystä ja kehityksestä. Kansanperinteen tutkijat ovat kiinnostuneet erityisesti niistä syistä tai yleisistä ehdoista, joiden vallitessa yhteisössä syntyy tarve käyttää menneisyyden tai olemassaolevan kansankulttuurin tuotteita hyväksi ja saada niistä voimaa olemassaololleen. Toisaalta tutkijat pyrkivät erittelemään, millaisia muutoksia folklorismi heijastaa yhteisön rakenteessa, sen vuorovaikutussuhteissa ja taloudellisessa perustassa. Lisäksi he ovat koettaneet löytää erilaisia funktioita, joita folklorismi voi eri tilanteissa saada.

Edellä korostettiin, kuinka folklorismi ja nationalismi liittyivät kiinteästi toisiinsa 1800-luvun Euroopassa; niiden välinen sidos on säilynyt vahvana aivan nykyaikaan saakka. Monissa maisissa kansallinen herääminen ja sen synnyttämät joukkoliikkeet perustivat toimintansa varsin näkyvästi kansanperinteen varaan. Erityisesti folklorismin tuottamat symbolit näyttävät olleen nationalismille tärkeitä. Hyvänä esimerkkinä tästä oli *Kalevala*. Se oli tyypillinen folklorismin tuote, josta tuli koko Suomen kansallisen liikkeen vertauskuva. *Kalevalan* vaikutus ulottui tosin aluksi vain kansallismielisen sivistyneistön ajatteluun - ja siihenkin ainoastaan jonkinlaisena kansallisuusaatteen tunnuksena. Kirjallisenä tuotteena *Kalevala* jäi 1800-luvun puolivälin yläluokalle tuntemattomaksi jo pelkästään kielensä takia. Ruotsinkielisen säätyläistön oli hyvin vaikea käsittää sen sisältöä. (vrt. Klinge 1982, 25).

Tilanne muuttui osittain, kun kansallinen liike laajeni vuosisadan lopulla kaikkiin yhteiskuntakerroksiin. Siitä lähtien *Kalevala* on ollut symboli, joka on voimakkaasti vaikuttanut kulttuurielämän kaikilla tasoilla, eri taidemuodoissa, kansansivistyksessä, tiedotusvälineissä sekä kansallisissa tieteissä. Mutta kuten monessa yhteydessä on huomautettu, *Kalevala* oli useimmiten vain symboli; sen kansallinen merkitys jäi samalla tavalla vertauskuvalliseksi ja tunnusmaiseksi kuin siniristilippu, *Maamme*-laulu tai leijonavaakuna. *Kalevala* ei juuri koskaan kulunut kirjallisuuden harrastajien käsissä siinä määrin kuin sen kansallisen symboliarvon perusteella voisi päätellä. (vrt. Honko 1980, 42-49; Wilson 1985; Klinge 1982b).

Musiikkifolklorismin piiristä voi myös löytää ilmiöitä, joiden nationalistinen merkitys jäi pääasiassa symboliselle tasolle. Selkein tapaus oli kantele. Vaikka kantele sai jo 1800-luvun puolivälissä kansallissoittimen aseman ja vaikka soittimen kehitystyö tuotti lopulta kromaattisen konserttisoittimen, kantele ei koskaan saavuttanut sellaista koko kansan soittimen asemaa, jota sen kansallinen arvo olisi kenties edellyttänyt (vrt. Asplund 1983, 49, 71). Mutta musiikkifolklorismin alueella tapahtui myös toisenlaista kehitystä. Varsinkin kansansävelmäsovituksset - samoin kuin kansantantnut myöhemmin - saivat voimakkaan aseman sekä sivistyneistön että kansanjoukkojen musiikin harrastuksen osana. Ehkä juuri sen vuoksi niistä ei myöskään tullut yhtä arvokasta tai kunnioitettua 'kansanperinnettä' kuin *Kalevalasta*. Niiden suhde taiteen harrastajiin ja isänmaallisten juhlien yleisöön pysyi selvästi läheisempänä ja tuttavallisempana.

Nationalismi ja kansallisromantiikka ovat olleet ratkaisevassa asemassa musiikkifolklorismin ja järjestökulttuurin kehityksen kannalta. Tämä tutkimus keskittyy selvästi sellaiseen historialliseen aikaan, jonka alku osuu Suomessa kansallisuusaatteen nousun hetkiin ja jonka vaiheet ovat osa nationalismin historiaa. Nationalismin ja folklorismin välistä suhdetta on siis mahdoton sivuuttaa. Tutkimuksen neljännen pääluvun tehtävänä on analysoida sitä ideologiaympäristöä, jossa suomalainen musiikkifolklorismi kehittyi. Nationalismin moni-ilmeinen rooli tulee siinä yhteydessä yksityiskohtaisesti esiin.

Mutta nationalismi ja yleensäkin ideologinen taso eivät sellaisenaan kykene selittämään kansanperinteen jalostuksen kaikkia puolia. Folklorismi on kulttuuri-ilmiönä hyvin monipuolinen kokonaisuus, ja sen teoreettinen analyysi tuntuu vaativan monien eri näkökulmien yhdistämistä. Lisäksi voi huomata, ettei nationalismi edes ideologisella tasolla selitä kaikkia folklorismin tyyppejä. Esimerkiksi 1960-luvun nuorison folk-liike oli selvä osoitus folklorismista; vastaavasti kun työväenliike alkoi samoihin aikoihin elvyttää ja jalostaa omaa perinnettään, kyse oli folklorismille analogisesta ilmiöstä. Näiden ilmiöiden yhteys kansallisuusaatteen kanssa on, jos ei nyt olematon, niin ainakin kovin epäselvä.

Lähtökohdaksi tarvitaan selvästi yleisempi teoria folklorismista. Se tulisi kyetä selittämään kansanperinteen vaalimista ja hyväksikäyttöä sen kaikissa muodoissa, niin 1800-luvun kansal-

lisen nousun aikana kuin nykypäivän kaupallisten perinnefestivaalien osalta. Teorian edellytyksenä on, että folklorismia analysoidaan erilaisista näkökulmista, minkä jälkeen analyysin tulokset yhdistetään. Seuraavissa jaksoissa folklorismia - ja erityisesti musiikkifolklorismia - tarkastellaan kolmen erilaisen aspektin osalta. Ensin otetaan esiin folklorismin *sosiologinen ja sosiaalipsykologinen aspekti*; se on keskeinen, kun halutaan ymmärtää niitä sosiaalisia ja mentaalisia tekijöitä, jotka synnyttävät ja käynnistävät erilaisia kansanperinteen hyväksikäytön ja vaalinnan prosesseja. Tämä näkökulma luo eräänlaisen perustan, joka auttaa analysoimaan folklorismia yhtenä kulttuurituotannon muotona. Toiseksi on vuorossa jo mainittu *ideologinen aspekti*. Nationalismin ohella - ja usein siihen liittyen - folklorismin taustalla on myös muita ideologioita voimia. Ne liittyvät mm. kansansivistykseen, musiikkipolitiikkaan ja aluepolitiikkaan. Tärkeäksi ideologinen taso nousee jo sen vuoksi, että tutkimuksen aiheena on järjestökulttuurin folklorismi. Kansanliikkeet ja järjestöt ovat yleensä perustaneet toimintansa johonkin tarkoin määriteltyyn aatemaailmaan; ideologiat ovat vaikuttaneet vahvoina myös niiden kulttuuriharrastuksiin ja taidekäsitteisiin. Lisäksi on syytä painottaa, että ideologia-sanalla on folklorismin yhteydessä myös toinen merkitys. Se viittaa erityiseen maailmankuvaan ja arvojärjestelmään, joka on ohjannut folklorismin taiteellista kehitystä. Tämä *sisäinen* ideologia ilmenee erityisen hyvin folklorismin julkisuudessa (lehtikirjoituksissa, puheissa, kirjoissa, sähköisissä tiedotusvälineissä).

Sisäinen ideologia nostaa samalla esiin kolmannen näkökulman, joka keskittyy folklorismin *esteettiseen aspektiin*. Näkökulma on erityisen tärkeä siksi, että tämä työ käsittelee musiikkifolklorismia. Ehkä keskeisin osa musiikkifolklorismin erityispiirteistä selittyy juuri esteettisen tarkastelun avulla. Siihen kuuluvat mm. kansansävelmäsovitusten tyylin ja tekniikan kehitys sekä yleensäkin analyysi siitä normistosta, joka on säädellyt jalostetun kansanmusiikin ja -tanssin taiteellista kehitystä.

1.1. Bodemannin malli

Ulrike Bodemann on esittänyt hiljattain teorian, joka näyttäisi kykenevän selittämään folklorismin synnyn varsin yleisellä tasolla. Bodemann lähtee siitä, että folklorismi on periaatteessa ylihistoriallinen ilmiö; se on "nähtävä potentiaalisena kulttuurisena käytäytymis- ja toimintamallina, joka nousee korostetusti esiin tiettyissä historiallisesti määriteltävissä konstellaatioissa" (Bodemann 1983, 103). Toisin sanoen tiettyinä aikakausina kulttuuri on erityisen otollinen folklorismin kehitykselle.

Bodemannin mukaan folklorismi on *kulttuurinen reaktio*. Se syntyy silloin, kun ryhmä tai yhteisö kokee jollakin tavalla epävarmuutta kulttuurisesta olemassaolostaan. Folklorismi on näin selvä *kompensaatioyritys* sitä tyhjiötä kohtaan, joka kehittyy kulttuurisen tasapainon järkkyyessä. Tasapaino järkkyy normaalisti voimakkaiden muutostilojen seurauksena. Nämä mullistukset voivat olla taloudellista laatua, mutta ne voivat koskea myös sosiaalisia, väestöllisiä tai kommunikatiivisia seikkoja. (mt., 103-104).

Lisävalaistusta Bodemannin näkökulmalle tarjoavat tutkijat Jeggle ja Korff. Heidän mukaansa folklorismi on nimenomaan *esteettinen kompensaatio* tilanteessa, jossa yhteisön taloudellinen ja sosiaalinen asema on olennaisesti heikentynyt. Tämä selittää mm. sen, miksi voimakkaat kansanperinneliikkeet kehittyvät usein seuduilla, jotka ovat elinkeinoelämältään 'takapajuloita'. Kansanperinnettä ja sen arvoja korostamalla yhteisöt pyrkivät löytämään "sisäisen rikkauden", kun tie ulkoiseen rikkauteen näyttää olevan tukossa. (Jeggle & al. 1974, 55-56).

Voimme helposti löytää esimerkin Bodemannin kriisiteorialle suomalaisen folklorismin varhaishistoriasta. *Kalevalan* synty on nimittäin mahdollista tulkita kompensaatioyritykseksi, jonka avulla Suomen sivistyneistö pyrki reagoimaan kulttuuriseen epävarmuuteensa. *Kalevala*-tutkijoista ainakin Lauri Honko näyttäisi olevan tässä Bodemannin linjoilla. Hän yhdistää *Kalevalan* syntyhistorian siihen kansalliseen identiteettikriisiin, jonka autonomisen Suomen muotoutuminen 1800-luvun alussa synnytti:

Vuonna 1809 identiteettikriisiin joutunut Suomi oli tai tunsikin olevansa - - historiaton, juureton, kulttuuriton valtio, ja sen miehet lähtivät rakentamaan kansakuntaa pisintä mahdollista tietä, johon sisältyi kielen vaihto

ynnä historian kirjoittaminen ja kirjallisuuden luominen uudella kielellä. -
 - Tässä tilanteessa kansanperinne näytti ehtymättömältä resurssilta, kätke-
 tyltä aarteelta, joka tuli vain kaivaa hellävaroen maasta ja tuoda päivänva-
 loon sädehtimään. (Honko 1983, 62).

Hongon mielestä identiteetikriisin käynnisti vuosien 1808-1809 sota, jonka seurauksena suomalaisen yhteiskunnan rakenteet ja valtasuhteet liikahtivat paikaltaan. Aina ei kriisin syyn tarvitse olla yhtä dramaattinen. Bodemann mainitsee viisi tyypillistä "perustilannetta", joissa kulttuurinen epävarmuus ja sen kompensatiotarve saattavat luoda otollisen maaperän folklorismille. Ne kaikki voivat vaikuttaa tehokkaasti siihen, että kansanperinnettä aletaan soveltaa ja jalostaa ja että se saa uusia yhteisöllisiä funktioita:

I VIERAAN VASTUSTUS

Kun yhteisö joutuu kosketukseen vieraitten kulttuurien kanssa, yhteisön oman arvon kohottaminen nousee usein keskeiselle sijalle. Bodemannin mukaan tämä tarve korostuu varsinkin nykyisin, koska joukkotiedotusvälineet tuovat ulkomaisen kulttuurin jokaisen saataville. Ulkomainen muuttuu "tyypilliseksi" ihmisten silmissä, siitä tulee eräänlainen klisee. Usein vieraat etnisen kulttuurin tuotteet ovat samalla jo valmiiksi jalostettuja; ne ovat eräänlaista eksoottista folklorismia. Mutta sellainen ei välttämättä tyydytä yhteisön omanarvontunnetta, vaan nousee helposti tuota tunnetta vastaan. Tässä kulttuurien vastakkainasettelussa kehityy tietoisuus siitä, että oma kulttuurinen repertuaari on arvokasta ja houkuttelevaa. Tähän liittyy herkästi ajatus tuon houkuttelevuuden varmistamisesta: omaa kansanperinnettä ryhdytään uudistamaan ja kehittämään eteenpäin. (Bodemann mt., 104-105).

Bodemann painottaa näin *oman kulttuurisen ympäristön korostamisen*³ merkitystä nykyajan folklorismin synnyttäjänä. Mutta on huomattava, että ulkomaisen perinteen vastustus on ollut tavallista jo ennen joukkotiedotusvälineiden aikaa. Esimerkiksi suomalaisen musiikkivalistuksen historia on täynnä ilmauksia, jotka asettavat kotimaiset laulut ulkomaisten kappaleiden edelle. Kotoinen-vieras -dikotomia on ollut yksi folklorismin perusjaoista alusta alkaen. Sille löytyy filosofinen perusta jo varhaisroman-

3) "Erhöhung der Eigenwelt".

tiikasta, Herderin kirjoituksista 1770-luvulta alkaen. Tämä periaate jos mikä sitoo folklorismin nationalismiin ja muihin etnosentrisiin ideologioihin (regionalismi, revivalismi). Kyseisessä ajattelutavassa vieras kulttuuri merkitsee tavallisesti pahuutta ja rappiota, kun taas kotoperäinen perinne takaa yhteisön onnen ja jatkuvuuden.

II ERISTYMINEN JA ITSESUOJELU

Itsearvostus 4 on Bodemannin mielestä nimenomaan vähemmistökulttuureille tyypillinen folklorismin perusta (mt, 105). Oman kulttuurin arvon korostaminen on reaktio tilanteeseen, jossa ryhmä on eristynyt etnisesti, uskonnollisesti tai taloudellisesti; sen kulttuuriset standardit poikkeavat ympäristöstä ehkä hyvinkin paljon. Vähemmistöt eläytyvät sivullisen rooliinsa usein yhä voimakkaammin ja pitävät liioitteluun saakka kiinni omasta ominaislaadustaan. Konrad Köstling nimittää tällaista käyttäytymistä ylikompensaatioksi: omaa perinnettä pyritään suojelemaan kynsin hampain liioiteltuja vihollisia vastaan; perustetaan militantteja suojelujärjestöjä, asetetaan tiukat normit ulkopuolisille suhteille jne. (Köstlin 1982, 145).

Musiikin kohdalla samankaltaisia ilmiöitä ovat pohtineet mm. Bruno Nettel ja Margaret Karthoumi. Nettelin mukaan (1978, 131; 1985, 26) pienten, uhanalaisten musiikkiryhmien reaktio ulkoiseen muutospaineeseen on usein oman perinteen keinotekoinen säilyttäminen (artificial preservation); siinä ryhmä erottaa vanhat perinteensä tietoisesti niistä kulttuurin aspekteista, jotka ovat länsimaistumassa. Säilytyspyrkimystä voidaan tukea lisäksi sillä, että oman perinteen tyylipiirteitä liioitellaan. Karthoumi (1981, 237-238) on puolestaan kiinnittänyt huomiota samaan ilmiöön nativististen kansanliikkeiden yhteydessä. Hänen mukaansa pienten etnisten ryhmien perinteisen musiikin elvyttäminen (revival) voi saada voimansa nationalismista, rodullisesta ylemmydentunteesta tai turismista; se voi pohjautua myös historiallisiin, nostalgisiin tai taiteellisiin syihin.

III RYHMÄIDENTITEETIN RAKENTAMINEN

Folklorismi voi olla monessa tapauksessa ryhmän kollektiivisen

4) "Selbstbespiegelung", sanatarkasti itsepeilaus tai itsensä heijastelu.

identifikaation takaaja. Bodemann ottaa esille sellaiset käsityöläisammattikunnat, jotka teollistumisajan alussa kokivat sosiaalisen identiteettinsä uhatuksi. Niille oman perinteen näkyvä esiletuominen oli keino vahvistaa ryhmän kiinteyttä ja merkitystä. Perinneharrastus voi vahvistaa järjestökulttuurista myös laajemmalla mitalla. Se kykenee yhdistämään taustoiltaan erilaisia ryhmiä ja yksilöitä samojen tunnusten alle ja tarjota kiinteyttä tuovan symbolin, jonka kaikki voivat hyväksyä (vrt. Brückner 1966, 84-95). Se että valtiollinen nationalismi on aina suosinut kansanperinteen jalostusta, perustuu pitkälle tähän ominaisuuteen.

Tässä on itse asiassa myös järjestökulttuurin ja folklorismin välisen yhteyden perustekijä. Folklorismi on tarpeeksi harmitonta, mutta samalla yhdistävää, että erilaiset organisaatiot voivat käyttää sitä hyväkseen ilman ideologisia ristiriitoja. Tämä aspekti on ollut erityisesti työväenliikkeen perinneharrastuksen tärkeä taustavoima.

IV KORVIKEMAAILMA

Bodemannin mukaan lisääntynyt vapaa-aika on luonut hyvinvointiyhteiskunnassa tarpeen käyttää työn ulkopuolinen aika toimintaan, joka muodostaa selvän vastakohtan, "vastamaailman" työlle ja arjen rutiineille (vrt. Bausinger 1966, 65). Tähän tarpeeseen sopii hyvin se, että menneisyydestä haetaan vastapainoa nykyisyydelle ja että kannatetaan "alkuperäisyyttä" kontrastina järjestökulttuurille, täydellistetyille organisaatiolle. Tässä mielessä järjestökulttuurin ja folklorismin välillä vallitsee paradoksaalinen suhde: samalla kun folklorismi saattaa olla järjestölle elintärkeä symboli, joka pitää ryhmän koossa, niin samalla yksilö voi paeta folklorismin maailmaan ja unohtaa sen avulla koko järjestövallan olemassaolon.

Nykyajan folklorismi on siinä mielessä totaalinen ilmiö, että kaikki yhteiskuntaryhmät ottavat siihen yhtäläillä osaa (vrt. Bausinger 1969, 8). Tilanne oli toinen vielä 1800-luvulla. Ei ole sattuma, että nimenomaan yläluokka toimi teollistumiskauden alussa folklorismin käynnistäjänä ja edistäjänä. Tyypillinen esimerkki tästä oli nouseva porvaristo, jonka maailmankuvan muutosta Frykman ja Löfgren ovat Ruotsissa tutkineet. 1800-luvun kaupunkiporvaristo rakensi luonnosta ja talonpoikien kulttuurista itselleen romanttisen vastamaailman, josta se etsi menneisyyttään

ja johon se voi tarpeen tullen paeta kiireistä kaupunkielämää. (Frykman & al. 1979).

Nykyisin kaikki yhteiskunnan jäsenet voivat kulkea 1800-luvun romanttisen säätyläistön jalanjalkia, ja niin myös usein taapahtuu. Kaija Heikkinen huomattaa osuvasti, kuinka nykyajan "folklorismi on jonkinlaista tajunnallista villin idyllistä agraarialuetta, johon vapaa-aikoina teollisuusväestö lomilla piipahtaa" (Heikkinen 1985, 119). Vastamaailman luominen liittääkin folklorismin kiinteästi turismiin ja modernin ja postmodernin ihmisen seikkailunhaluun. Kuten Dean MacCannel huomauttaa, modernille ihmiselle ei riitä se todellisuus ja se ympäristö, jossa hän normaalisti toimii. Hän kaipa elämältä myös autenttisuutta ja sitä hän kokee ryhtymällä turistiksi. Autenttisuus nimittäin löytyy helpommin muista kulttuureista, muista historiallisista kausista sekä puhtaammista ja yksinkertaisemmista elämäntyyleistä. (MacCannel 1976, 3). On hyvin mahdollista, että myös modernin ihmisen autenttisuuden kaipuu - siinä missä folklorismin kehityskin - palautuu romantiikan ajan yläluokan maailmankuvaan. Tuo tunne synnytti jo 1800-luvulla turismia ja lisäsi autenttisen kansankulttuurin vetovoimaa säätyläistön silmissä. Viihdeteollisuuden ja tekniikan kehitys on vain monipuolistanut ratkaisevasti niitä mahdollisuuksia, joita nykyajan turisteilla on käytettävissään. Turismista samoin kuin folklorismin harrastuksesta on tullut osa modernin yhteiskunnan massakulttuuria.

V VASTAKULTTUURIN ILMAUS

Voimistunut halu takaisin luontoon ja luonnollisuuteen on omiaan synnyttämään taaksepäinsuuntautunutta folklorismia, joka etsii mallejaan menneisyyden elämäntavoista, yksinkertaisesta elämästä (Bodemann mt., 105). Mutta on huomattava, että regressiivinen folklorismi saattaa yhdistyä myös vastakulttuuriseen toimintaan. Mm. Saksan *Jugendmusikbewegung* oli 1920-luvulla protestiliike, joka kansanperinteen harrastuksen avulla asettui vastustamaan teollistuvaa ja yhä moniarvoisemmaksi kehittyvää yhteiskuntaa. Sen kannattajakunta koostui lähinnä keskiluokkaisesta nuorisosta, joka koki erityisen voimakkaan arvokriisin 1. maailmansodan jälkeisissä yhteiskunnallisissa mullistuksissa. Liike etsi uutta *Gemeinschaftia* luonnon helmasta, vaellusretkistä ja keskiaikaisista "aidoista" kansanlauluista. (Kolland 1978). Sa-

mantapaisia vastakulttuurisia protestiliikkeitä voi luetella menneiltä vuosikymmeniltä useitakin: 1960-luvun folk-liike ja hippie-liike kuuluivat selvästi tähän ryhmään, samoin kuin Unkarissa 1970-luvun alussa levinnyt tanssitaloinnostus (esim. Sági 1979). Huomionarvoista on, että kansanmusiikin hyödyntäminen on ollut usein keskeinen ellei keskeisin osa tällaista nuorison protestia.

Folklorismin tulkitseminen vastakulttuuriksi tai sen ilmaukseksi on kuitenkin melko ongelmallista. Folklorismin synty on Bodemannin tulkinnan mukaan lähes aina tietyllä tapaa protesti: reaktio kulttuuriseen epävarmuuteen ja yhteisön kokemaan identiteettikriisiin. Mutta se mitä yleensä tapahtuu itse folklorismin kehityksen aikana, on kaukana vastakulttuurisesta. Folklorismille näyttää pikemminkin olevan tyypillistä, että se pitemmän päälle vahvistaa tehokkaasti vallitsevaa systeemiä ja kulttuurista hegemoniaa. "Perinteellisestä kansankulttuurista peräisin olevat elementit ovat jo kauan sitten integroituneet nykyajan kulttuuriin", Konrad Köstlin toteaa pohtiessaan folklorismin vastakulttuurista luonnetta. Köstlinin mukaan vastakulttuurinen pako menneisyyteen kuuluu luonnollisena osana länsimaiseen kulttuurikehitykseen, ja folklorismin ilmenemismuodoilla on keskeinen rooli tuossa prosessissa (Köstlin 1982, 143). Tulee kuitenkin muistaa, että vastakulttuurinen folklorismi on luonteeltaan temporaalista: se mikä voi tänään viestiä protestia kulttuurista hegemoniaa vastaan, onkin jo huomenna osa tuota hegemoniaa. Ulrike Bodemann on kiinnittänyt huomiota samaan seikkaan:

Bei genauer Betrachtung erscheint es zunächst fast paradox, dass Kulturformen, deren Entstehung sich aus der Suche nach kompensatorischen Reaktionen gegen eine herrschende Lebenswelt ergibt, in den Dienst bestimmender Instanzen eben diese Welt treten. - - In der Indienstnahme durch kommerzielle oder auch politische und andere Institutionen kann der Folklorismus deshalb zum systemaffirmierenden Hilfsmittel werden. (Bodemann mt., 106).

Bodemann ottaa esimerkikseen muotiteollisuuden, joka on ainakin Länsi-Saksassa kyennyt tehokkaasti vesittämään kansallispukuliikkeen vastakulttuurisen idean: siinä vaiheessa kun kansallispukuja aletaan markkinoida tehokkaasti, liikkeen alkuperäinen pyrkimys vastustaa epäkansallista muotipukeutumista menettää

merkityksensä (ibid.). Kansallispuvuista tulee neutraalia folkloremuotia siinä missä rohdinpaidat, mustat miesten liivit tai eteläamerikkalaiset ponchot sitä jo ovat.

Samanlaisia esimerkkejä löytyy myös musiikin alueelta. 1920-luvun Saksan vastakulttuurinen *Jugendmusikbewegung* integroitui seuraavalla vuosikymmenellä osaksi Kolmannen valtakunnan virallista musiikkielämää; suomalaisten työläisnuorten agitatiivinen kisällilaulu muuttui 1950-luvulla viihteelliseksi kvartettilauluksi; 1960-luvun protestihenkinen folk kehittyi kaupallistumisen myötä iskelmälliseksi laulelmaksi. (ks. Hodek 1977, 74-119; Kurkela 1988, 104-110; Frey & al. 1987, 190-221; Frith 1988, 31-35).

1.2. Eskapistinen ja innovoiva folklorismi

Max Peter Baumann on esittänyt folklorismista kiintoisan näkemyksen, jonka avulla voi jatkaa folklorismin syntyyn vaikuttavien syiden analyysiä. Baumannin mukaan folklorismin prosessia voidaan kuvata *innovaationa*. Sen taustatekijöinä ovat teollistuminen, sosioekonomiset muutokset ja ryhmän erikoislaatua korostavan identiteettitunteen vahvistuminen.⁵ (mt., 63).

Baumann erottaa tästä uudistumisesta kaksi tyyppiä, *positiivisen* ja *negatiivisen* innovaation. Edellinen viittaa prosessiin, jonka kuluessa vieraan kulttuurin ominaisuudet vaikuttavat kohteena olevasta kulttuurista kiehtovilta; uutuudenviehätys saattaa johtaa vieraiden kulttuurivaikutusten omaksumiseen ja integrointiin. Samalla positiivinen innovaatio koettaa laajentaa yhteisön vanhojen normikäsitteiden, arvojen ja symbolien aluetta. Negatiivinen innovaatio viittaa puolestaan kehitykseen, jossa ulkoiset kulttuurivaikutukset aiheuttavat epävarmuutta yhteisön omassa identiteetissä. Tämä johtaa kaikkea vierasta vastaan kohdistuvaan puolustusreaktioon, oman kulttuurin vahvistamiseen ja ylikorostuneeseen etnosentrismiin. Negatiivinen innovaatio pyrkii vanhan kulttuurisysteemin rajojen suojeluun, ja nämä rajat määräytyvät sisälähtöisesti, kulttuurin perinteenkannattajien näkemysten mukaisesti. Negatiivinen innovaatio on suuntautunut henkisesti menneeseen. (Baumann 1978, 63-64).

5) "Erstarkung gruppenspezifischer Identifikationsgeföhle".

Tuntuu ehkä omituiselta, että Baumann kutsuu tällaista eskapistista folklorismia innovaatioksi. Lähempi tarkastelu kuitenkin paljastaa, että ratkaisu on osunut oikeaan. Bodemannin esittämistä tapauksista varsinkin (2) eristyvä ja (5) vastakulttuurinen folklorismi ovat sellaisia, joissa kulttuurisen epävarmuuden kompensatio on helposti eskapistista, menneisyyteen pakenevaa. Ne ovat näin esimerkkejä Baumannin negatiivisesta innovaatiosta. Mutta olennaista niissäkin on se, että perinne *muuttuu*. Eskapistinen ja innovoiva folklorismi ovat itse asiassa saman kompensatiotyörytymisen kaksi puolta. Ne molemmat joutuvat reagoimaan jollakin tavalla ulkoa tulevaan kulttuurivaikutukseen. Tämä vaikutus on tavallisimmin peräisin korkeakulttuurista tai populaarikulttuurista. Näille kulttuurimuodoille on tyypillistä kansainvälisyys ja yleisyys - ne ovat siten luonteeltaan yhteisöllisen ja paikallisen kansanperinteen vastakohtia.

Folklorismi merkitsee aina muutosta kansanperinteen olemuksessa. Tämä näkyy hyvin tutkimuksessa, jonka Shiloah ja Cohen ovat tehneet israelilaisen kansanmusiikin muutostiloista. He tarkastelevat muutosta kahdella ulottuvuudella: toisaalta sen mukaan, onko musiikki sisä- vai ulkosyntyistä (orthogenetic vs. heterogenetic) ja perustuuko sen olemassaolo säilyttämiseen vai uudistamiseen (perpetuation vs. innovation), toisaalta sen mukaan, perustuuko musiikin tuotanto yhteisön ulkopuoliseen tukeen vai ei (spontaneous vs. sponsored) sekä esitetäänkö sitä yhteisön omassa keskuudessa vai ulkopuoliselle yleisölle (internal vs. external audience). (Shiloah & al. 1983, 237). Tarkastelemalla näitä ulottuvuuksia ristiin Shiloah ja Cohen rakensivat typologia-kentän, joka kuvaa orienttijuutalaisten musiikin uudistumista (ks. TAULU 1.).

Kaavio esittää varsin havainnollisesti, miten orienttijuutalaisten etninen musiikki on muuttunut modernin Israelin kulttuuri-kehityksen yhteydessä. Ensimmäistä kenttää (traditional) lukuunottamatta kaavio tyypittelee musiikinlajeja, jotka edustavat erilaisia musiikkifolklorismin muotoja. Kun tarkastelemme sitä innovaatiokäsitystä, johon kaavio perustuu, kysymys negatiivisesta innovaatiosta nousee jälleen eteemme. Kaavion mukaan innovaatiota tapahtuu vain ylhäältä alaspäin. Sen seurauksena orienttijuutalaisten perinteinen yhteisöllinen musiikki on muuttunut toisaalta eräänlaiseksi liturgisen musiikin yleistyyliksi, jossa on

TAULU 1.

Typologia Israelin orienttijuutalaisten musiikkityylin muutoksista (Shiloah & al. 1983, 238).

	Spontaneous Internal audience	Spontaneous- Sponsored External audience	Sponsored External audience
Perpetuation- Orthogenetic	(1) Traditional	(2) Conserved	(3) Museumised
Innovation- Ortho/Heterogenetic	(4) Neo-Traditional	(5) Transitional	(6) Pseudo-ethnic
Innovation- Heterogenetic	(7) Popular	(8) Ethnic fine	(9) Fine

aineksia monista etnisistä musiikeista (neotraditional), ja toisaalta yhteisölliseksi musiikiksi, jossa on paljon vaikutteita ulkomaisesta populaarimusiikista (popular). Innovaation seurauksena ulkopuoliselle yleisölle suunnattu perinnesmusiikki (conserved) on muuttunut erilaisiksi populaarityyleiksi (transitional, ethnic fine), joissa on huomattava määrä länsimaisen musiikin keskeisiä elementtejä. Tämä musiikki välittyy joukkotiedotusvälineiden kautta kansallisella ja kansainvälisellä tasolla; se on estetisoitua estradimusiikkia, jota esitetään perinnefestivaaleilla, kansanmusiikkikilpailuissa ja konserttitaloissa. Innovaation seurauksena tutkijoiden keräämä ja arkistoima perinnesmusiikki (museumized) muuttuu joko kaupalliseksi folkloreviihdeksi (pseudoethnic) tai yhdeksi elementiksi ylikansallisen länsimaisen taidemusiikin sävellyksissä (fine). (mt., 238-243).

Shiloah ja Cohen keskittyvät vain positiivisen innovaation tarkasteluun. Mutta kaaviosta voi hahmottaa myös innovaation negatiivisen tyyppin, kun sitä lukee vasemmalta oikealle. Mitä tapahtuukaan, kun orienttijuutalaisten perinnesmusiikkia vaalitaan tietoisesti, kun se säilötään arkistoihin ja kun länsimaisen musiikin ammattilaiset julkaisevat siitä nuottipainoksia? Shiloah ja Cohen vastaavat:

The modifications range from simplification to stylization; microtonality, a large part of the ornamentation, rhythmic freedom and complexity, as well as inherited vocal intonations, nasal and guttural emissions and pronunciations are neglected. The long individual improvisations are shortened and heterophony in group singing is changed into monophony. This process starts by the intentional simplifications in transcriptions of traditional tunes into Western notation - - and culminates in performances of these tunes from the simplified notated version. (mt., 239).

Kysymyksessä on näin folklorismille tyypillinen prosessi, jossa kansanmusiikki kaavoittuu ja menettää kosketuksensa alkuperäiseen elinympäristöönsä. Mutta ei ole epäilystäkään, etteikö kysymyksessä olisi samalla innovaatio, ts. jonkin kulttuurin elementin laadullinen uudistuminen ja erilaistuminen aiempaan verrattuna (vrt. esim. Barnett 1953, 181). Tällainen negatiivinen, taaksepäin suuntautunut innovaatio on hyvin olennainen osa koko folklorismin prosessia. Suuri osa toiminnasta, jota kutsutaan *kansanperinteen vaalinnaksi*, kuuluu tämän ilmiön piiriin.

Kaavoittuminen ja esitystyylin etnisten piirteiden väheneminen eivät kuitenkaan aina liity kansanmusiikin vaalintaan. Vaalimisyrittäminen saattaa myös lisätä etnisiä piirteitä ja tuottaa aivan uusia tyynejä, kun perintevaaliijat ryhtyvät manerisoimaan musiikkiaan. Manierismi on sitä, kun perinteenkannattajat ylikorostavat niitä piirteitä perinteessään, jotka he kokevat jollakin tavalla juuri heidän perinteelleen tyypillisiksi, sellaisiksi, jotka pistävät ulkopuolisen yleisön silmään ja vahvistavat yhteisön identiteettiä. Palatkaamme vielä Israelin musiikkiin. Ruth Katz on antanut esimerkin Aleppo-juutalaisten manierismista. Nuoret Aleppo-yhteisön jäsenet käyttävät lauluissaan enemmän koristeita kuin vanhemmat laulajat, vaikka israelilaisen musiikin yleinen tyylinmuutos on täsmälleen päinvastainen, koristelua eliminoiva (Katz 1970, 465-469). Erkki Pekkilä on puolestaan osoittanut tiettyjä manieristisia piirteitä Suomen nykyisestä kansanmusiikin harrastuksesta: kansanlaulajat karhentavat ääntään tupakalla, jotta laulu kuulostaisi alkuperäisemmältä; pelimannit vetävät päälleen hauskat perinneasut, koska se heidän mielestään kuuluu suomalaisen kansanmusiikin esittämiseen. Manierismissa näkyy myös eskapistisen folklorismin kaksinainen olemus. Vaikka sen ideologinen tausta on säilyttävä ja menneisyyttä korostava, se samalla muuttaa perinnettä. Kyseessä on Pekkilän mukaan "itsesäilyttävän

muuntumisen tapahtumasarja". (Pekkilä 1985b, 172).

Kiintoisan esimerkin positiivisesti innovoivasta folklorismista tarjoaa se kansanperinteen jalostus, joka on kehittynyt Euroopan sosialistisissa maissa. Sosialistinen folklorismi on valtiojohtoista ja pitkälle suunniteltua perinnetyötä. Perinteen tutkimus on usein vaikuttanut suoraan siihen, millä tavalla kansanperinnettä on käytetty hyväksi taiteellisissa tarkoituksissa. Jalostettua kansantaidetta esittävät ryhmät ovat usein erittäin korkeatasoisia ja toimivat ammatillisella pohjalla. Sosialistinen folklorismi on hyväksynyt ulkoisen kulttuurikontaktin - tässä tapauksessa korkeakulttuurin taiteen - ja omaksunut sen kauneuskäsitykset perinnejalostuksen esteettiseksi periaateiksi.⁶

Folklorismiin liittyy tällöin hyvin positiivinen arvovaraus. Sosialistinen kulttuuripolitiikka on katsonut, että folklorismi merkitsee luonnollista prosessia, jonka kuluessa folklore kehittyy osaksi uutta henkistä kulttuuria. Folklorismin tuotteilla on virallinen asema sosialistisessa julkisuudessa; ne ovat sen "pysyvä kaiku", kuten itäsaksalainen tutkija Ulrich Bentzien asian ilmaisee. Samalla ne ovat todiste työtätekevien luokan kulttuurisesta voimasta ja tukevat näin monin tavoin sosialistisen valtion kulttuuripoliittisia pyrkimyksiä. (Bentzien 1982, 19-20).

Innovaationäkökulma pohtii folklorismi-ilmiöiden suhdetta aikaan - nykyisyyteen ja menneisyyteen. On selvää, että jonkin folklorismin tuotteen arvottaminen innovaatioksi tai kehitystä jarruttavaksi on perin suhteellista; se riippuu lähes täysin luokittelijan omasta kulttuurisesta - ja erityisesti esteettisestä - arvomaailmasta. Esimerkiksi suomalainen pelimannisoitto, joka vaikiinnutti tyyliinsä 1970-luvulla kaustislaisen yhtyesoiton pohjalle, oli soittajien ja suomalaisen pelimanniperinteen kannalta eittämätön innovaatio. Mutta jos asiaa tarkastelee perinnettieteen tai taidemusiikin näkökulmasta, moderni pelimannisoitto saa helposti konservatiivisuuden syytteet niskaansa: se yhdenmukaisti ja kaavamaisti perinnettä, se yksinkertaisti soittotyylviä, se latisti kansankulttuurin musiikillisia ilmaisumuotoja.

6) Ks. luku III.3.4. (Folklorismi ja sosialistinen hegemonia), jossa asiaa käsitellään yksityiskohtaisemmin.

2. Folklorismin ideaalityypit

Bodemannin luokittelu tarjoaa yhden perustan kehitellä musiikifolklorismin teoriaa pitemmälle. Folklorismi on ilmiönä siksi laaja, että on tarpeen yrittää löytää myös muita näkökulmia ja jatkaa sen eri ilmenemismuotojen tyypittelyä edelleen. Tutkimusaiheen mukaisesti rajoitan näkökulmani sellaisiin seikkoihin, jotka ovat relevantteja nimenomaan joukkoliikkeiden musiikin tutkimuksessa. Seuraavassa pyrin löytämään eräänlaisen yleisen luokittelurungon, jota sovellan myöhemmin yhteen folklorismin erityistapaukseen, järjestökulttuurin musiikkiin.

Norjalainen Magne Velure on esittänyt sellaisen perusjaon folklorismista, joka näyttää olevan hyvin yleinen tutkijoiden keskuudessa. Se sopii lähtökohdaksi, kun aletaan etsiä järjestösidonnaisen folklorismin olemusta. Velure jakaa alueen kahtia, *kaupalliseen* ja *idealistiseen* folklorismiin. Kaupallinen folklorismi on usein yhteydessä turismiin ja joukkoviitteeseen - se on siis alue, jonka laajeneminen toisen maailmansodan jälkeen synnytti ensin folklorismin kritiikin ja sittemmin sitä koskevan tutkimuksen. Idealistisella folklorismilla Velure tarkoittaa kansanperinteen järjestötoimintaa. Hänen mielenkiintonsa pääkohteita ovat juuri kansanmusiikin ja -tanssin järjestöt, jotka ovat syntyneet vaalimaan kansanperinnettä, kouluttamaan kansantaiteen harrastajia sekä tuottamaan näytösluonteisia folklore-esityksiä julkiseen käyttöön. (Velure 1977, 77-78).

Veluren näkökulma osuu kyllä folklorismin ydinalueelle, mutta se sisältää joukon ongelmia. Ensiksikään se ei kata ilmiötä kokonaisuudessaan. Velure ei tunnu ottavan huomioon, että kansanperinteen idealistinen hyväksikäyttö ulottuu myös varsinaisten perinnejärjestöjen ulkopuolelle - koululaitokseen, kansansivistystyöhön, työväenliikkeeseen. Niiden hyödyntämä kansanperinne kuuluu yhtä lailla alueeseen, jota Velure kutsuu idealistiseksi folklorismiksi. Toiseksi Veluren näkökulman ulkopuolelle jää kokonaan kansanperinteen taiteellinen hyväksikäyttö korkeakulttuurin alueella, kuten taidemusiikissa ja kuvataiteessa. On tietenkin mahdollista, että Velure on ajatellut kansankulttuurin taiteelliset sovellukset kaupallisen folklorismin piiriin, mutta se ei ole luultavaa. Korkeakulttuurinen taide ja kaupallisuus ovat muodostaneet kovin epäsuhtaisen parin varsinkin kulttuurimme

lähimenneisydessä, jolloin taiteen teko on perustunut nimenomaan valtion tukeen.

Veluren jaottelun täydentämiseksi otetaan seuraavaksi esiin kaksi muuta tulkintaa folklorismin tyypeistä. Toinen on edellä mainitun Ulrike Bodemannin erittely folklorismin sekundaarisista funktioista; toisen jaottelun on esittänyt neuvostoliittolainen etnologi Viktor Gusev. Veluren tavoin myös Bodemann katsoo, että kaupallistuminen on nykyajan folklorismin pääkomponentti; se on muuttanut perinnetuotteiden olemusta ja synnyttänyt uusia tyyplejä. Kaupallisuus ilmenee erityisesti turismin ja muoti-teollisuuden tarpeiden tyydyttämisenä. Kaupallinen hyödyntäminen korostaa nimenomaan folklorismin tuotteiden viehätysvoimaisia ominaisuuksia, joita ovat näyttämöllisyys sekä kyky johdattaa ajatukset pois normaalin arkipäivän elämästä. (mt., 107). Asian voisi ilmaista myös siten, että kaupallisuus on synnyttänyt perinteenjalostukseen uuden estetiikan, eräänlaisen "tavaraestetiikan", joka funktionalisoi esteettisen objektin sen myymistä varten. Kaupallisen folklorismin estetiikka poikkeaa perinteisen folklorismitaiteen kauneuskäsityksistä ja on usein myös selvässä ristiriidassa sen kanssa. (vrt. Haug 1982, 16-17).

Viktor Gusev erottaa folklorismista kolme tasoa: 1) *elämäntapaan liittyvän folklorismin*, 2) *ideologisen folklorismin* ja 3) *taiteellisen folklorismin*. Ensimmäinen kategoria tarkoittaa niitä folkloren muotoja, jotka säilyvät ihmisten elämäntapaan liittyvinä myös suurten sosiaalisten ja kulttuuristen muutosten jälkeen. Toisella kategorialla Gusev viittaa folkloren aatteelliseen ja poliittiseen hyväksikäyttöön, mutta sen voi käsittää myös folklorismin välittämän arvomaailman tasoksi. Seppo Knuutila onkin tulkinnut Gusevin toista kategoriaa siten, että se viittaisi niihin muutoksiin, joita kansanperinteen merkitykset kokevat yhteiskunnallisen tietoisuuden eri tasoilla ja kansakunnan sosiaalisten kerrostumien aktiivisessa toiminnassa (Knuutila 1985, 16-17). Gusevin kolmas taso liittyy kansanperinteen taiteelliseen muokkaukseen. Siinä folkloren ainekset sulautuvat eri taidelajeihin; niitä tyyllitellään ja muunnellaan korkeakulttuurin taiteen ilmaisullisten vaatimusten mukaisesti. (Gusev 1980, 13-14).

Gusevin luokittelussa pistää heti silmään, ettei hän erota kaupallista folklorismia omaksi alueekseen. Tämä on ymmärrettävää itäeurooppalaisen tutkimuksen näkökulmasta; siellä kansanpe-

rinteen kaupallinen hyväksikäyttö ei ole ainakaan vielä ollut samanlainen ongelma kuin kapitalistisissa maissa (vrt. Heikkinen 1985, 130).

Toinen silmiinpistävä piirre on Gusevin ensimmäinen taso, elämäntapaan liittyvä folklorismi. Gusev siis katsoo, että osa folklorismista syntyy spontaanisti, ilman ulkoista ohjausta. Tällainen kansanomainen folklorismi on normaalin uudistumisen tulosta tilanteissa, joissa kulttuurin muodot ja elämäntapa muuttuvat. Termi sopii hyvin kuvaamaan esimerkiksi erilaisten vähemmistökansojen perinteensuojelupyrkimyksiä. Myös työväenliikkeen perinnetyössä voidaan havaita tällaista omaehtoisuuden makua.⁷

Gusevin tapaan myös Bodemann erottaa folklorismin toiseksi päälinjaksi poliittisen ja ideologisen hyväksikäytön. Hän huomauttaa, kuinka myös poliittinen hyödyntäminen on herättänyt lännen tutkijoissa ja julkisessa keskustelussa negatiivisia konnotaatioita - alue on ollut kaupallisen folklorismin tapaan alttiina etnologien kritiikille (Bodemann mt., 107). Sosialistisissa maissa taiteen ja politiikan välinen suhde on luonnollinen asia, ja niinpä Itä-Euroopan tutkijat suhtautuvat myös folklorismin ideologisiin kytkeisiin sängen neutraalisti; sosialistinen folklorismi on osa virallista kulttuuripoliittikkaa, siis poliittista.

Kaupallinen ja poliittinen folklorismi ovat luonteeltaan selvästi välineellisiä. Niiden tehtävänä on tukea tavoitteita, joilla ei välttämättä ole mitään suoraa yhteyttä kansanperinteen harrastamiseen. Mutta folklorismilla voi olla vielä kolmaskin olemus. Se näkyy selvimmillään, kun kansanperinettä sovelletaan taiteen-tekoon. Gusevin kolmas kategoria, taiteellinen folklorismi viittaa suoraan tähän. Myös Bodemannin mukaan taiteen alueella tava- taan folklorismia, jossa kansanperinne ei saakaan mitään selkeää funktiota sen jälkeen kun se on irronnut alkuperäisestä funktio- kentästään. Tällaista uudelleenelvytystä on vaikea huomata - usein se ei ole edes kovin tiedostettua toimintaa.(Bodemann mt., 107-108). Esimerkkinä tästä voisivat olla vaikka vanhat kärrin- pyörät, joita ihmiset asettelevat portinpieliensä koristukseksi. Täl- laisen folklorismin tarkoituksena saattaa olla pelkästään esteetti- sen nautinnon tuottaminen.

Bodemannin huomio koskee läheisesti myös musiikkifolklo-

7) Ks. luku III.4.5. (Kansanomainen folklorismi), jossa asiaa käsitellään enemmän.

rismia. Toisinaan on hyvin vaikeaa löytää kansanmusiikin jalostamisen muodoille minkäänlaista ideologista perustaa ja varsinkin minkäänlaista eksplisiittistä näyttöä tälle ideologialle. Monet taidemusiikin säveltäjät ja kuorosovitusten tekijät ovat selittäneet, että juuri kansansävelmien kauneus ja aitous on viehättänyt heitä (esim. Knut Kangas 1928, 50; Heikki Klemetti [Kasper 1951]). Heidän kiinnostuksensa folklorismia kohtaan on ollut siten ensisijaisesti musiikillista: kansanmusiikki on yksinkertaisesti ollut vain soveliaista materiaalia musiikkimiesten käyttöön. Tämä on näkynyt erityisen hyvin nykysäveltäjien suhtautumisessa kansanmusiikkiin. Erkki Salmenhaaran mukaan kansanmusiikki ei ole enää säveltäjien henkinen esikuva. Se on vain yksi tyyliaines muiden joukossa, "yllätys- ja vieraannuttamismomentin omaava tyyliaines, jota käytetään juuri sen vuoksi, että se on jotakin erilaista, moderniin konserttimusiikkiin kuulumatonta". (Salmenhaara 1978, 225).

Varsin samanlaista ajattelua esiintyy myös kansanomaisemman musiikin alueella. Halu oppia uutta ja kehittää itseään tuntuu usein olleen syynä siihen, miksi kansanmusiikin harrastajat ovat alkaneet jalostaa soittoaan ja lauluaan taidemusiikin mallin mukaan. Monimutkaisemmat esitystavat - moniäänisyys, soinnutus, bel canto -laulu - ovat yksinkertaisesti viehättäneet kansanmiehiä. He ovat kokeneet folklorismiharrastuksensa nimenomaan uudistuksena, pyrkimyksenä johonkin parempaan ja arvokkaampaan. Tähän muutokseen ei ole välttämättä liittynyt minkäänlaista tarvetta vaalia ja uudistaa perinnettä jostakin ideologisesta syystä.

Gusevin, Bodemannin ja Veluren luokituksista voi varsin helposti muodostaa synteesin, jonka avulla on mahdollista tyypitellä folklorismia yleisellä tasolla. On selvää, että tällä tavalla tuotettu typologia on hyvin karkea ja ideaalittyypinen - myöhemmin on syytä pohtia myös sitä, miten hyvin se vastaa todellisuutta.

Ensimmäiseksi folklorismin ideaalittyypiksi saadaan *kaupallinen folklorismi*. Se on mukana sekä Veluren että Bodemannin luokituksissa ja viittaa niihin folklorismin muotoihin, joiden syntyyn on vaikuttanut ensisijaisesti kaupallinen intressi. Esimerkkejä on helppo luetella: matkamuseorihkama (folkloreukset, tuohityöt, puulusikat), kansanmusiikin nimellä markkinoitu iskelmämusiikki, Bomba-talo Nurmeksessa (ravintolapalveluja karja-

laisen kulttuurin maineella), perulainen inka-kauppa Helsingin Sörnaisissa (eksoottista 'etnotilpehööriä').

Toinen ideaalityyppi on mahdollista rakentaa sellaisista folklorismin ilmentymistä, joiden ensisijainen tehtävä on palvella jotakin aatteellista tavoitetta. Velure puhuu tässä yhteydessä idealistisesta, Bodemann poliittisesta ja Gusev *ideologisesta folklorismista*. Gusevin termi on näistä käyttökelpoisin, koska siihen voi sisällyttää sekä perinnejärjestöjen aatteellisen folklorismin (Velure) että kansanperinteen poliittisen hyväksikäytön (Bodemann). Tämä kategoria näyttäisi kattavan suuren osan siitä folklorismista, joka on liittynyt suomalaisen järjestykulttuurin kehitykseen. Sen tyypillisistä muodoista voi mainita mm. seuraavat: kansantanhuesitys itsenäisyys- tai puoluejuhlassa, maataloustyökalun kuva valtio- ja puoluelipussa, Väinämöis-asuiset runonlaulajat ja kanteleensoittajat *Kansanvalistusseuran* laulujuhliilla, kansallissosialistien julistama saksalaisten kansanlaulujen sävellyskilpailu vuosina 1933-34⁸, *Kalevala*-juhlavuoden muistomitali.

Kolmas folklorismin ideaalityyppi rakentuu Bodemannin ja Gusevin erottamasta *taiteellisesta folklorismista*. Varsinkin musiikin alueella näyttäisi esiintyvän folklorismia, joka ainakin näennäisesti olisi riippumaton ulkomusiikillisista tekijöistä kuten kaupallisuudesta, politiikasta tai muusta aatteellisesta toiminnasta. Edellä mainittiin jo esimerkkinä moderni taidemusiikki, jossa säveltäjät ovat saattaneet käyttää folkloren aineksia pelkkänä efektinä, keinovarana muiden sävellysteknisten ratkaisujen rinnalla. Myös kuvataiteesta voidaan erottaa joitakin ismejä, kuten primitivismi ja naivismi, joissa kansantaiteen ja primitiivisen taiteen elementtejä on käytetty puhtaasti taiteellisina keinovaroina (vrt. Voigt 1980).

Folklorismin ideaalityypit tarjoavat mahdollisuuden verrata niiden asemaa koko siinä kulttuurisessa kentässä, jossa folklorismi on kehittynyt. Mikä on folklorismin tyypillisin ilmenemismuoto, se joka varmimmin tulee vastaan, kun folklorismin eri ilmiöitä analysoidaan? Asiaa voi tarkastella sen perusteella, kuinka monet Bodemannin mainitsemista folklorismin taustatekijöistä liittyvät kuhunkin ideaalityyppiin: ideologiseen, taiteelliseen,

8) Kilpailua on selostettu mm. Priebergin (1982, 120-122) ja Sarjalan (1985, 189-190) tutkimuksissa.

kaupalliseen folklorismiin. Seuraava kaavio havainnollistaa tätä asiaa.

TAULU 2.

Eri taustatekijöiden yhteys folklorismin eri ideaalityyppeihin

Tyyppi:	Ideologinen	Taiteellinen	Kaupallinen
I Vieraan vastustus	+	-	-
II Eristyminen	+	-	-
III Ryhmäidentiteetti	+	+	-
IV Toinen todellisuus	-	-	+
V Vastakulttuuri	+	-	-

(+ = selvä yhteys; - = ei selvää yhteyttä)

Ideologinen folklorismi - ja siihen kiinteästi liittyvä järjestökulttuuri - näyttäisi olevan se alue, joka on yhteydessä useimpiin Bodemannin mainitsemiin taustatekijöihin. Vieraan kulttuurivaiikutuksen vastustaminen sisältää jo sinällään selkeän ideologisen sanoman, nationalistisen tai regionalistisen tunteen ilmaisun. Sen käynnistämä kansanperinteen hyväksikäyttö on aina ideologista, joko poliittista tai idealistista (omaa kansanperinnettä ihannoivaa). Sama koskee mitä suurimmassa määrin myös eristymisen eli kulttuurisen itsesuojelun aiheuttamaa folklorismia, joka on erityisen tyyppillistä vähemmistökulttuureille. Myös ryhmäidentiteetin määrittelyn tarve synnyttää helposti folklorismia, joka on luonteeltaan ideologista; esimerkiksi folklorenäytökset erilaisissa kansanjuhliissa toimivat tällaisessa funktiossa. Ne symboloivat jotakin sellaista, joka on omiaan yhdistämään eri kansanryhmiä: yhteistä alkuperää, kansallisuutta, pitäjähenkeä, paikalliskulttuurin historiaa. Edelleen on selvää, että vastakulttuuriseen toimintaan liittyvä folklorismi on luonteeltaan syvästi ideologista. Esimerkiksi kun Saksan musiikkiliikkeen nuoret lauloivat 1920-luvulla keskiajalta peräisin olevia kansanlauluja, musiikki toimi protestina *Gemeinschaftin* puolesta modernia yhteiskuntaa vastaan.

Ainoastaan Bodemannin neljäntenä mainitsema taustavaikutin, nykyajan ihmisen kaipuu toiseen todellisuuteen näyttäisi jäävän ideologisen folklorismin ulottumattomiin. Se on samalla tärkein ja lähes ainoa lähde, josta kaupallinen folklorismi ammentaa voimansa. Moderni turisti ei tarvitse kansanmusiikkimatkaillleen mitään ideologista vahvistusta; hän voi ostaa folklore-ukun, tuohivirsut tai 'aitoa' kansanmusiikkia sisältävän äänilevyn pelkän kulutusvaistonsa käskystä; vastaavasti moderni kansanmusiikkifestivaali tarjoaa turistille palan autenttisuutta, paluuta "viljin idylliseen agraarimaiseen" (Heikkinen). Kaupallisen folklorismin tuotteet ovat nimenomaan kulutushyödykkeitä. Niiden viehätysvoima perustuu aivan samoihin ominaisuuksiin kuin minkä tahansa muun vapaa-ajanvieton 'välineen' - rockvideon, oopperajuhlan tai vahakabinetin - vetovoima.

Taiteellisen folklorismin suhde Bodemannin taustatekijöihin on hieman ongelmallinen. On selvää, ettei mikään noista tekijöistä voi suoraan käynnistää puhtaasti taiteellista prosessia. Mutta toisaalta Bodemannin taustatekijöistä ainakin ryhmäidentiteetin muodostamispyrkimys voi olla virikkeenä taiteellisen folklorismin luomiselle. Esimerkiksi se että Sibelius tai Bartók käyttivät säveltaiteessaan kansankulttuurin musiikillisia aineksia, ei olisi todennäköisesti ollut mahdollista ilman sitä ilmapiiriä, joka muodostui Suomen ja Unkarin kansakuntien identiteetin vahvistamispyrkimyksistä. Toisin sanoen: kansallisen identiteetin rakentaminen loi eräänlaisen sosiaalisen tilauksen, johon säveltäjät vastasivat taiteellisen folklorismin keinoin.

2.1. *Typologian kritiikki*

Edellä folklorismia jaoteltiin erilaisiin tyyppeihin sen mukaan, miten eri tutkijat ovat folklorismia luokitelleet. Tällainen tyyppittely auttaa jäsentelemään asioita; esimerkiksi tässä tapauksessa se viittaa siihen, että järjestökulttuurille tyypillinen folklorismi muodostaa folklorismin ehdottoman ydinalueen. Mutta typologioiden teossa on aina omat vaaransa. Folklorismin kohdalla tuo vaara piilee siinä, että luokat jäävät pelkiksi teoreettisiksi ideaalityypeiksi eivätkä kuvaa todellisuutta kovinkaan hyvin.

Huomio kiinnittyy erityisesti kaupallisen folklorismin tyypp-

piin. Periaatteessa sana kaupallisuus sisältää jo itsessään niin voimakkaan arvovaruksen, ettei se sovellu kulttuuritutkimuksen analyttiseksi käsitteeksi. Lisäksi sen sisältö on äärimmäisen häilyvä: on vaikea sanoa missä kaupallisuuden raja kulkee, sillä kaikki modernin kulttuurituotannon alueet ovat riippuvaisia jonkinasteisesta kaupankäynnistä. Vastaavasti kaikessa nykyajan folklorismissa on mukana kaupallinen aspekti, muodossa tai toisessa.

Kun kaupallisen folklorismin sisältöä alkaa pohtia tarkemmin, huomaa, että ideaalityyppi kertoo huomattavasti enemmän luokittelijan arvomaailmasta kuin itse luokiteltavasta kohteesta. Folklorismin tutkijoiden innokkuus etsiä kaupallisen folklorismin ominaispiirteitä on usein perustunut kriittiselle ajatuskululle: kaupallisuus on haitallista ja tuhoaa terveen kansanperinteen vaalinnan saavutukset (vrt. Moser 1962). Ei liene sattuma, että juuri kaupallisuus oli se ulottuvuus kansanperinteen hyväksikäytössä, joka synnytti 1950-luvulta alkaen folklorismin kritiikin ja varsinaisen folklorismin tutkimuksen. (vrt. luku II).

Tässä tutkimuksessa kaupallinen folklorismi jätetään tämän jälkeen käsitteenä sivuun. Paitsi että käsite on epäanalyttinen, sen kuvaama folklorismin tyyppi ei ole ollut erityisen keskeinen siinä kontekstissa ja sillä ajanjaksolla, joihin tämä tutkimus pääasiassa keskittyy: järjestökulttuurissa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella.

Typologian kritiikki koskee myös muita ideaalityyppejä, ideologista ja taiteellista folklorismia. Ensinnäkin on myönnettävä, etteivät sen enempää Bodemann kuin Gusevkaan esitä folklorismin lajeja puhtaiden tyyppien muodossa. Bodemann puhuu erilaisista funktioista, joita folklorismi voi saada. Gusev taas korostaa, että historiallisessa tarkastelussa kaikki folklorismin alueet tulisi ottaa huomioon; niiden summa kattaa koko ilmiön (Gusev 1980).

On siis syytä huomata, että ideologisen ja taiteellisen folklorismin erottelu on varsin keinotekoinen - ne menevät käytännössä selvästi päällekkäin. Gusev tuskin tarkoittaakaan, että olisi olemassa "puhdasta" ideologista folklorismia tai taiteellista folklorismia. Ne onkin parempi käsittää kahdeksi ulottuvuudeksi, jotka sisältyvät enemmän tai vähemmän vahvoina kaikkiin folklorismin tuotteisiin.

Jopa täysin esteettiseltä näyttävään folklorismiin voi sisältyä merkityksiä, jotka yhdistävät sen ideologiseen tasoon. Palatkaamme edellä mainittuun kärrinpyöräesimerkkiin. Vaikka vanhat kiesit kököttäisivät portin pielessä puhtaasti esteettisen ajattelun tuloksena, ne viestivät ympäristöön voimakkaita sanomia. Ne saattavat olla vertauskuvana esimerkiksi kotiseutuhengelle tai vaurasta talonpoikaisuutta korostavalle elämänasenteelle, jota voisi hieman leikillisesti nimittää 'ökytalofolklorismiksi'¹.

Todennäköisesti taiteellinen folklorismi on vain harvoin arvovapaata. Voisi jopa väittää, että ainakin ennen 1960-lukua kansanmusiikkia hyödyntävien säveltäjien tukena oli lähes aina vähintään implisiittinen aatemaailma, jossa kansalliset arvot tai 'rakkaus kansanperinteeseen' olivat tärkeällä sijalla. Myöhemmin säveltäjät ovat voineet kyllä myös parodioida kansallisia arvoja folkloristisella taiteellaan. Mutta silloinkin heidän taustanaan voi olla selkeä ideologia tai paremminkin anti-ideologia. (vrt. Salmenhaara 1978, 224-226).

Edellä esitetystä voi johtaa tärkeän metodisen ohjeen: folklorismia tulee tarkastella tasaveroisesti kahdella alueella, ideologisella ja taiteellisella. Keskeiseksi tämä ohje tulee kansanmusiikin soveltamisen yhteydessä. Tähän toimintaan liittyy aina taiteellinen ja esteettinen panos - musiikinteko on aina jollakin tavalla luovaa ja esteettistä toimintaa. Mutta toisaalta: musiikkifolklorismin tuotteet näyttäisivät aina sisältävän symboleita ja merkityksiä, jotka liittyvät ne johonkin aatemaailmaan tai oppijärjestelmään. Lisäksi on huomattava, että se mitä ja miten näistä musiikkifolklorismin tuotteista puhutaan, miten niiden arvoa ja merkitystä selitellään esimerkiksi lehtien palstoilla, se jos mikään sitoo kansanmusiikin hyväksikäytön ideologian alueelle.

3. Folklorismi ja ideologia

Ideologia-sanan esiintyminen folklorismin yhteydessä ei herättäne suurempaa ihmetystä; kansanperinteen hyväksikäyttö ja soveltaminen on kietoutunut monin tavoin siihen arvomaailman alueeseen, jota sanalla ideologia arkikielessä tarkoitetaan: po-

1) Kiitän säveltäjä Pekka Jalkasta tämän savolaisperäisen ilmaisun löytymisestä.

liittisiin ohjelmajulistuksiin ja kansallisten joukkoliikkeiden ohjelmiin. Mutta ideologia-termi vaatii tässä yhteydessä täsmentämistä; sen sisältö tieteellisenä käsitteenä on selvästi toinen kuin arkikielen ilmauksena. Lähtökohdaksi sopii Juha Mannisen näkemys, joka erottaa ideologian toisaalta yksilöpsykologisesta maailmankatsomuksesta ja toisaalta yhteisön kollektiivisesta maailmankuvasta. Nämä rajankäynnit tuottavat ideologialle kaksi toisistaan poikkeavaa merkitystä, joita molempia tarvitaan tässä tutkimuksessa.

Toisin kuin yksilöllinen maailmankatsomus, Manninen huomauttaa, ideologia on "useille yksilöille yhteinen henkinen muodoste, olkoonkin että sen lausuvat julki tietyt erityiset yksilöt" (Manninen 1977, 25). Lisäksi ideologian käsite on selvästi yhteiskuntatieteellinen; se sisältää "tulkinnan jonkin laajan ihmisten kokonaisuuden historiallisesta ja yhteiskunnallisesta paikasta, eduista, tehtävästä, kutsumuksesta" (mt., 23-24). Tällainen ideologiakäsitys viittaa erityisesti poliittisiin ideologioihin, joiden taustana on taistelu yhteiskunnallisesta vallasta ja materiaalisista resursseista. Raymond Williamsin näkemys ideologiasta "aatemaailmana, joka nousee tiettyjen materiaalistien intressien piiristä" kuvastaa hyvin tällaista ideologian määritelmää (Williams 1976, 129; vrt. Williams 1988, 70). Kuten myöhemmin ilmenee, folklorismin kohdalla ideologia viittaa tässä merkityksessä nimenomaan vallitsevaan ideologiaan ja kulttuuriseen hegemoniaan.

Ideologialle voidaan kuitenkin antaa myös toinen merkitys, joka laajentaa sen käyttöaluetta. Tällöin ideologiaa tarkastellaan suhteessa yhteisön kollektiiviseen maailmankuvaan, joka koostuu erilaisista olemassaolon ja maailman perusteita koskevista arvoista, normeista ja käsityksistä. Ideologia on tässä tulkinnessa kollektiivisen maailmankuvan aktiivinen alue, joka ei ole edes välttämätön maailmankuvan olemassaolon kannalta: jokaisella yhteisöllä, jokaisella yhteisön jäsenellä on aina tietty maailmankuva ja arvomaailma; jotta maailmankuva synnyttäisi ideologian, tarvitaan siihen tietoista arvojen perusteiden kehittämistä ja julkilausumista (Manninen mt., 25). Olennaista ideologiassa onkin se, ettei se ole mikä tahansa arvo- tai aatemaailman osa, vaan että se viittaa nimenomaan noiden maailmojen tietoihin ja manifesteihin muotoihin; ne ilmenevät yleensä *kirjallisina* teksteinä ja julkilausumina. Tässä merkityksessä ideologialla voidaan viitata

myös eri kulttuurin ja taiteen alueita koskeviin arvojärjestelmiin ja niiden julkisiin ilmauksiin - musiikki-ideologiaan, kasvatus-ideologiaan, folklorismin ideologiaan. (vrt. Bohman 1985, 10; Heiniö 1984, 4).

Ideologia-termin kaksinaismerkitys aiheuttaa sen, että folklorismin suhde ideologiaan on varsin monitahoinen; tästä suhteesta voi erottaa kaksi keskeistä aspektia, ideologisen välinearvon sekä ideologisen itseisarvon. Ensin mainittu liittää folklorismin erilaisiin taustaideologioihin, kuten nationalismiin, kansanvalistusaatteeseen, regionalismiin sekä eri järjestöjen ja puolueiden ohjelmiin. Jälkimmäinen aspekti käsittelee folklorismia omana ideologisena kokonaisuutenaan.

Folklorismilla on ollut - ja on edelleen - selvä välineellinen tehtävä erilaisten aatteiden palveluksessa. Niinpä jalostettu kansanmusiikki tuntuu olleen varsin tehokas ase monien joukkoliikkeiden käsissä, kun ne ovat taistelleet vaikutusvallasta ja kannattajien sieluista. Välineellistä hyödyntämistä on omiaan helpottamaan se, että folklorismi itsessään kykenee symboloimaan ja myös välittämään tehokkaasti monien aatteiden viestiä. Se on ollut yksi tärkeistä keinoista, joiden avulla porvaristo loi teollistumisajan alussa hegemoniansa. Yhtä lailla se on sopeutunut puoluehegemonian tukemiseen sosialistisissa yhteiskunnissa. Toiseksi on muistettava, että myös folklorismi itsessään on ideologia. Folklorismin sisäinen ideologia muodostuu niistä arvoista ja arvostuksista, joita kansanperinteen soveltajat ovat eri aikoina tuoneet julkisuudessa esiin. Tämän tutkimuksen empiirisen osan yksi päätavoite on juuri tämän ideologisen alueen kartoitus ja analysointi suomalaisen järjestökulttuurin julkisuudessa (luku IV).

3.1. Folklorismi vallankäytön muotona

Hermann Bausinger on tuonut esille mielenkiintoisen näkökulman folklorismin ja vallankäytön väliselle suhteelle. Vaikka hän tarkasteleekin nykypäivän folklorismia, sopivat hänen ajatuksensa hyvin myös folklorismin ja järjestökulttuurin historiaan. Bausingerin mukaan moderni yhteiskunta kärsii yhtenäisyyden puutteesta. Kuitenkin tietty arvojen ja aatteiden homogeenisuus

on valtaapitävien kannalta suotavaa, jopa välttämätöntä. Konsensus vähentää hallitsemiseen liittyviä ongelmia. Folkloristisilla esityksillä ja ilmauksilla voidaan helposti korostaa sellaisia arvoja, jotka legitimoivat vallankäyttöä ja vallitsevaa ideologiaa. Folklorefestivaalit tuovat näyttämöllisessä muodossa tuon legitimitetin massojen ulottuville. Ne ilmaisevat, että järjestys on sitenkin olemassa. (Bausinger 1981, 53-54).

Pierre Bourdieu on puolestaan tutkinut urheilun merkitystä yhteiskunnallisen vallankäytön kannalta. Hän löytää urheilusta monia piirteitä, jotka käyvät yhteen folklorismin kanssa. Itse asiassa urheilun synnyssä on paljon yhteistä folklorismin kanssa: "Urheilu, joka on syntynyt todellisista kansan harrastamista peleistä, siis kansan tuottamista peleistä, tulee uudelleen kansan käyttöön sitä varten tuotettuina esityksinä, folk musicin tapaan" (Bourdieu 1985, 164). Bourdieu kirjoittaa urheilun ja vallankäytön välisestä suhteesta sellaista, joka pitää täysin paikkansa myös folklorismin kohdalla. Lisäksi kommentista selviää, millä tavoin järjestökulttuuri on integroitunut yhteiskunnallisen hegemonian osaksi:

Kuten eräs historioitsija huomauttaa, nuoria on helppo valvoa heidän ollessaan urheilukentällä, he ovat terveessä puuhassa ja kohdistavat väkivaltaisuutensa tovereihinsa sen sijaan että tuhoaisivat rakennuksia tai kiusaisivat opettajiaan. Tämä on epäilemättä yksi urheilun leviämisen ja urheilujärjestöjen synnyn avaintekijä, järjestöjen, jotka on alunperin perustettu täysin vapaaehtoisin voimin, mutta joita valtiolta on yhä enenevässä määrin ryhtynyt tukemaan. Tämä äärimmäisen taloudellinen nuorison mobilisointi-, valvonta- ja työllistämiskeino on luontainen taisteluväline ja taistelun kohde kaikkien enemmän tai vähemmän totaalisesti organisoituneitten instituutioiden, puolueiden, ammattiliittojen ja tietenkin kirkkojen mutta myös paternalistisen liikkeenjohdon välillä. Niiden pyrki- myksenä on massojen mobilisointi ja poliittinen valloittaminen ja samalla kertaa nuorison symbolinen valloittaminen. (mt., 162).

Folklorismin historiassa voi erottaa monia esimerkkejä, joissa jalostettua kansanperinnettä on käytetty tehokkaasti hyväksi massojen mobilisoimiseen. Suomalaisen tanhukulttuurin kehitys on tässä suhteessa valaiseva. Kansantanhusta tuli 1950-luvulla todellinen joukkoharrastus, joka kokosi väkeä suomalaisten nuorisjärjestöjen toiminnan yhteyteen. Parhaiten tanhuharrastuksen järjestämisessä onnistuivat nuorisoseurat; seurojen oman arvion

mukaan niiden suurimmissa kesäjuhlissa esiintyi 1950-luvun lopulla jopa 2500-3000 tanhunuorta (esim. Ruotsala 1962, 229-231, kuvatekstit). Nuorisoseurojen menestys innosti myös poliittisia nuorisjärjestöjä kehittämään tanhutoimintaansa - tanhuilun toivottiin tuovan lisää jäseniä yhdistyksiin. Niinpä esimerkiksi Suomen Demokraattinen Nuorisoliitto käynnisti vuonna 1952 kampanjan tanhuharrastuksen puolesta. 1950-luvun 'tanhukauden' aikana liiton osastoissa oli parhaimmillaan noin tuhat kansantanssijaa. Heille tanhu oli usein tärkein syy osallistua osastojen toimintaan; järjestö sai joka tapauksessa uusia jäseniä, joita voitiin ainakin yrittää rekrytoida myös muuhun - poliittisempaan - toimintaan. (Kurkela 1986, 138-153).

3.2. Folklorismi symbolina

Folklorismin tehokkuus vallan välineenä perustuu suuressa määrin siihen, että siihen voidaan ladata voimakkaita vertauskuvallisia sisältöjä. Tämä symboliarvo ei olisi läheskään niin vahva, ellei folklorismin prosessi irrottaisi kansanperinnettä sen yhteisöllisestä kontekstista ja tekisi siitä näyttämöllistä esitystä. Näyttämöllinen musiikkifolklorismi ja urheilu ovat tässäkin mielessä samankaltaisia ilmiöitä. Ne molemmat toteutuvat pääasiassa passiivisena harrastuksena, penkkiurheiluna sekä musiikin ja tanssin katseluna ja kuunteluna. Bourdieu kirjoittaa:

Ne ovat populaareja siinä merkityksessä, jonka tämä määre saa aina kun sitä käytetään viittaamaan joukkotuotannon aineellisiin hyödykkeisiin tai palveluksiin, kuten autoihin, huonekaluihin ja lauluihin (mt., 160).

Péter Niedermüllerin mukaan talonpoikaisperinteen soveltaminen irrallisena, esineellisenä ohjelmanumerona menee pisimmälle suurissa poliittisissa juhlissa. Niissä perinnenäytökset esittelevät folklorea vain epäsuorasti, symbolisten ilmaisujen muodossa. Tällainen näytösfolklorismi on usein sisällöltään kaikkein mielenkiinnostominta; sen arvo on kokonaan välineellinen. Samalla hän väittää, että symbolinen folklorismi on erityisen luonteenomaista työväenliikkeen ja sosialismin julkisuudelle, ja ottaa esimerkin yleisten poliittisten juhlapäivien vietosta:

The symbols and symbolic actions, the meaning of which is rooted in peasant folklore, are all the more important. Generally, but especially in Eastern Europe, they are connected with the peasantry, the people and in some way popular movement. (Niedermüller 1986, 13-14).

Niedermüllerin näkemys tuntuu oikealta, ainakin jos sitä vertaa Suomen tilanteeseen. Olen itse selvittellyt tšekäläisen työväenliikkeen suhdetta folklorismiin ja kansanperinteeseen yleensä. Suurin merkitys näillä asioilla on ehdottomasti ollut siinä, että ne ovat tuoneet esille työväenliikkeen kansallismielisyyttä; kansanperinteen harrastus on vain harvoin ollut työväenliikkeessä itseisarvo, liikkeen suhde folklorismiin on ollut selvästi välineellinen. Folklorismilla on hankittu mm. lisää nuorisoa järjestöjen toimintaan sekä koristeltu juhlaohjelmaa kansallisin tunnusmerkein. Tanhuharrastus on täyttänyt nämä molemmat funktiot erityisen hyvin. (Kurkela 1985, 37-40).

Bo Lönnqvist on tutkinut Suomen ruotsinkielisen väestön kulttuuria ja identiteettiä vahvistavia symboleja. Niistä keskeisimpiä ovat juhannussalko, Lucia-neito, kansallispuvut sekä näyttämölle siirretyt talonpoikaishäät - tyyppillisiä folklorismin ilmenemismuotoja kaikki. Lönnqvistin mukaan tämänkaltaisilla symboleilla tulee olla määrättyjä ominaisuuksia, jotta ne kykenisivät olemaan tehokkaita etnisiä tunnuskuvia. Näiden symbolien erityinen käyttökelpoisuus piilee siinä, että ne ovat saaneet normatiivisen ja vakiintuneen muodon. Symbolit säilyvät, vaikka kielialue ja kotiseutu muuttuu tai häviääkin. (Lönnqvist 1981, 146-149)

Symbolien kannalta on myös tärkeää, että ne ovat "ohjelma-numeron tapaisia", ts. ne eivät saa olla kollektiivisia tai paikallisia kuten kansankulttuuri yleensä, vaan niiden täytyy olla yleispäteviä ja siirrettäviä. Lönnqvistin mukaan juhannussalko, Lucia, talonpoikaishäät ja kansallispuvut eivät ole riippuvaisia ajasta tai alueesta. Niitä voidaan esittää ja käyttää yhtä hyvin kaupungissa kuin maaseudulla, sisällä ja ulkona, kotimaassa ja Ruotsin ja Amerikan siirtolaisten parissa. Lisäksi niiden merkitystä lisää se, että ne lävistävät luokkarajat: kansallispuvukuja ja juhannussalkoja käyttävät niin porvarilliset kuin ruotsinkieliset sosialidemokraattiset järjestöt. (mt., 150-152).

Lisäksi symbolien täytyy olla joustavia, ne eivät saa sitoa lii-

kaa. Kielivähemmistön identiteetille on tunnusomaista tietynlainen dualismi; suomenruotsalaisuutta ei ole tarpeen korostaa kaikissa yhteyksissä, vaan tarkoin harkituissa ja tiedostetuissa tilanteissa, kuten esim. juhlissa. Joustavat symbolit auttavat vähemmistöä välttämään sellaiset identiteettikonfliktit, joita kaksikielisyys mahdollisesti aiheuttaisi. Symbolit ovat rekvisiittaa, jonka voi panna piiloon, kun haluaa olla suomalainen. Mutta sen saa helposti taas esille, kun suomenruotsalaisuuden esittämisen aika koittaa. (mt., 151-152).

Lönnqvistin erittelemät ominaispiirteet, jotka tekevät folkloristisista symboleista tehokkaita eivät koske ainoastaan vähemmistöryhmän folklorismia. Vakiintuneisuus, normatiivisuus, siirrettävyys, yleispätevyys ja joustavuus tuntuvat olevan ominaisuuksia, joita folklorismin symbolinen hyödyntäminen edellyttää lähes aina, oli käyttötilanne tai ympäristö mikä tahansa. Järjestökulttuurin musiikkifolklorismi täyttää nämä ehdot hyvin.

Ensinnäkin jalostetulla kansanmusiikilla on vakiintunut ja normatiivinen olemus. Se on yksi tärkeimmistä tunnusmerkeistä, kun halutaan tyypitellä musiikkifolklorismi erilleen musiikkifolkloresta. Folklorismin musiikkituotteet eivät juuri varioi, vaan ne esitetään kerta kerran jälkeen täsmälleen samalla tavalla. Muutenkin järjestökulttuuri asettaa musiikkifolklorismin tuottajille omat norminsa - kurinalaisuus on selvästi voimakkaampaa kuin kansansoitossa ja -laulussa.

Toiseksi musiikkifolklorismi tuo kansanmusiikin paikallisyhteisön tasolta yleiskulttuurin osaksi. Musiikkifolklorismi on koko kansakunnan yhteistä musiikkia. Paikallisten toisintojen merkitys vähenee, ja koko yhteiskunta, sen kaikki kerrostumat, alueelliset ja sosiaaliset ryhmät tunnistavat jalostetun kansanmusiikin jollakin tavalla omakseen. Ja vaikka kansansävelmäsovitukset eri paikkakunnilla ovatkin erilaisia - esimerkiksi soittokuntien ohjelmistoissa - sovituksen idea ja eri musiikkiryhmien repertuaari on kaikkialla hyvin samankaltainen. Sama kansanlaulusovitus sekakuorolle on periaatteessa soveltunut niin kommunistinuorten kuin sinimustanuorten, niin oppikoulunuorison kevätjuhlan kuin eläkeläisjärjestön joulujuhlan, niin maaseudun nuorisoseuran illtaman kuin pääkaupungin hienostopiirin kesäkonsertin ohjelmaan. On tuskin olemassa muuta musiikkia, joka on voinut samalla tavalla levitä yhtä laajojen yhteiskuntapiirien keskuuteen,

ilman että sitä juuri mikään ryhmä olisi asettanut kyseenalaiseksi. Sama koskee lähes kaikkea kansanperinteen soveltamista. Folklorismi on niin 'epäpoliittista', että se sopii kaikkien aatteiden sisään. Niinpä folklorismi onkin liittynyt historiansa aikana hyvin erilaisten ja toisiinsa nähden vastakkaisten aatteiden palvelukseen: monarkismiin, sosialismiin, fascismiin, porvarilliseen vallankumoukseen, pienten kansallisvaltioiden nationalismiin, talonpoikaisliikkeisiin jne.

3.3. Folklorismi ja porvarillinen hegemonia

Bourdieu'n edellä kuvaama kehitys, jonka kuluessa "enemmän tai vähemmän totaalisesti organisoituneet instituutiot" pyrkivät valloittamaan kansanjoukot edustamiensa aatteiden ja tarkoitusperien taakse, edellyttää tarkempaa selvitystä folklorismin osalta. Folklorismin ja vallankäytön välinen suhde luotiin 1800-luvulla ns. porvarillisen vallankumouksen yhteydessä.

Folklorismin historiallinen kehitys oli läheisessä yhteydessä siihen yhteiskunnalliseen muutokseen, jonka kuluessa teollinen vallankumous ja kapitalismin kehitys mursivat perinteiset valtarakenteet. Syntyi uudenlainen porvarillinen julkisuus. Musiikin alalla tämä julkisuus oli pitkään edustuksellista, ts. aiemman hovi-musiikin tapaan musiikkielämä korosti hallitsevan luokan ideologiaa ja maailmankuvaa. Porvariston hegemonia perustui monissa maissa 1800-luvulla siihen, että porvaristo asettui kansallisten liikkeiden johtoon. On luonnollista, että kansallisia arvoja symboloiva folklorismi sijoittui porvariston edustavassa julkisuudessa korkeaan asemaan. Kansankulttuurin sovellutukset ilmaisivat aluksi juuri nousevan porvariston kulttuurista valtaa. Folklorismin eri ilmenemismuotojen - kansallispukujen, tanhun ja kuorokansanlaulun - synnylle olikin usein tyypillistä, että ne saivat alkunsa kaupunkiporvariston harrastusmuotona. Vasta myöhemmässä vaiheessa ne levisivät kansan tai paremminkin järjestökulttuurin keskuuteen. (vrt. Lönnqvist 1983, 179-187; Fornäs 1979, 20-24).

Folklorismin ja porvariston välinen suhde selittyy hyvin Gramscin esittämän hegemoniateorian avulla. Gramscin mukaan porvaristo esiintyy jatkuvassa liiketilassa olevana organisma,

joka kykenee liittämään itseensä koko yhteiskunnan ja sulauttamaan muut yhteiskuntaluokat omalle kulttuuriselle ja taloudelliselle tasolleen. Tässä mielessä porvaristo eroaa ratkaisevasti aiemmista hallitsevista luokista: toisin kuin porvaristo, ne eivät pyrkinet laajentamaan luokkarajojaan ja -ideologiaansa alempien yhteiskuntakerrostumien suuntaan. (Gramsci 1971, 260).

Porvariston kulttuuriselle dominanssille on kuitenkin tyypillistä, ettei se ole voinut rakentua pelkästään yhden luokan kulttuurin varaan. Se perustuu melkein aina eri hallitsevien luokkien liittoutumille, mutta toisaalta se omaksuu myös piirteitä alistettujen luokkien kulttuurista. (esim. Löfgren 1982, 43-45). Tämä tarkoittaa mm. sitä, että porvarillinen kulttuuri sisältää paljon elementtejä aiempien hallitsevien luokkien kulttuurista - musiikin kohdalla konserttilaitoksen kehittyminen 1800-luvulla ruhtinashevien musiikkiperinteen pohjalle oli tästä tyypillinen esimerkki. Toisaalta porvarillisen hegemonian monikulttuurinen olemus edellytti myös kansankulttuurin aineksia, joita voitiin valikoiden sisällyttää kulttuuriseen repertuaariin. Folklorismin historia on itse asiassa osoitus juuri tästä.

Ehkä keskeisin kysymys dominoivan kulttuurin säilymisen kannalta on se, miten tehokkaasti vallassa olevat kykenevät 'leimaamaan' yhteiskunnan omalla arvomaailmallaan. Tähän sillä on monia keinoja yhteiskunnan väkivaltakoneistosta alkaen. Mutta arvot eivät välity väkivalloin; paljon tehokkaampaa on se, että kulttuurihegemonian perustana oleva arvomaailma upotetaan alaluokan maailmankuvaan pikkuhiljaa ja huomaamatta. Yhteiskunnan tiedonvälitys ja koulutusjärjestelmä olivat tässä avainasemassa. Niiden avulla porvarillinen maailmankuva voitiin hyvin tehokkaasti istuttaa kansan keskuuteen. Kaikkein tehokkaimmin se onnistui siten, että porvarillinen maailmankuva ja sen arvot tuotiin esille luonnollisina, ainoina oikeina. Dominoivasta kulttuurista tuli *Kulttuuri*, yläluokan taiteesta *Taide*. (vrt. Bohman 1985, 10; Williams 1976, 118).

Mutta yläluokan taide oli kovin kaukana kansantaiteesta ja rahvaan esteettisestä maailmankuvasta. Dominoiva Kulttuuri ja Taide eivät sellaisenaan kyenneet vaikuttamaan kansanjoukkojen maailmankuvaan. 1800-luvun lopun kansalliselle porvaristolle olikin tyypillistä, että se koetti popularisoida taidettaan. Musiikkikasvatuksen päämääränä oli luoda yhtenäinen musiikkielämä,

joka perustui taidemusiikin traditiolle. Alemmat yhteiskuntaluokat oli saatettava ymmärtämään taidemusiikin kieltä. Musiikkifolklorismi, erityisesti kansansävelmäsovitykset tarjosivat tähän tehokkaan asean, sillä ne sisälsivät rahvaalle tuttuja aineksia, olivat tarpeeksi yksinkertaisia ja melodisia sekä - ennen kaikkea - suosittuja.²

Folklorismin avulla kansallismielinen porvaristo kykeni artikuloimaan³ muulle väestölle monia arvomaailmansa osia. Musiikkifolklorismi oli tässä selvässä erikoisasemassa, sillä esimerkiksi kuorolaulun avulla voitiin tavoittaa suuria kansanjoukkoja ja välittää niille uusi musiikillinen maailmankuva varsin kiehtovassa muodossa. Lisäksi jalostettu kansanmusiikki kykeni välittämään myös suorasanaisia ideologisia viestejä - esimerkiksi koulujen kansanlauluille oli tyypillistä, että niihin kirjoitettiin uudet sanat, jotka vastasivat porvariston maailmankuvaa (vrt. Mustakallio 1987).

Raymond Williams on analysoinut kiintoisalla tavalla niitä dominoivan kulttuurin pyrkimyksiä, joiden tavoitteena oli tehdä alakulttuurin dynaamiset elementit vaarattomiksi. Tässä mukauttamisprosessissa monet alakulttuurin tuotteet liitettiin vallitsevaan systeemiin, osaksi uutta yhtenäiskulttuuria. Näin porvaristo pyrki tekemään vaarattomaksi erityisesti nousevan työväenliikkeen; työväenliikkeen poliittinen liikehdintä integroitiin vallitsevaan parlamentaariseen järjestelmään, sen sanomalehdistö osaksi yleistä lehdistökulttuuria, sen tavat ja taiteelliset ilmaukset kultivoitiin sellaiseen muotoon, että työväenkulttuurista tuli osa kansallista sivistysliikettä. Samalla alaluokka "sisäisti käytännössä" vallitsevan hallitsemisjärjestelmän pakot ja rajoitukset. (Williams 1980, 101-104; 1988, 128). Stefan Bohman kuvaa väitöskirjassaan tätä mukauttamis- ja kultivointikehitystä varsin yksityiskohtaisesti; kirja sisältää paljastavan analyysin siitä, miten ruotsalainen työväenluokka mukautettiin porvarilliseen yhteiskuntaan, sen ideologiseen ja taiteelliseen arvomaailmaan (Bohman 1985).

2) Vrt. Göran Rosanderin analyysiä folklorismista, jossa hän toteaa: "Typiskt för folklorismen är att den gör saken i fråga publikvänlig." (Rosander 1985, 31).

3) Artikulaatio tai artikulaation periaate on erityisesti brittiläisten kulttuurintutkijoiden käyttämä ilmaisu. Se viittaa prosessiin, jonka avulla dominoiva tai valtaan pyrkivä kulttuuri siirtää arvomaailmansa osia esimerkiksi musiikin avulla muihin yhteiskuntakerroksiin. ks. esim. Hall 1981, 235-238; Middleton 1987, 171-173.

Mutta dominoivan kulttuurin mukauttamistendenssi koski yhtä lailla myös talonpoikaiskulttuuria, ja tässä folklorismin prosessi näytteli hyvin keskeistä roolia. Koska folklorismin perusta oli maaseudun kansanperinteessä, se synnytti illuusion jostakin demokraattisesta, alempien luokkien elämänkokemuksiin ja maailmankuvaan tukeutuvasta kulttuurista. Tuohon illuusioon kuului olennaisena osana se, että näyttämölle viedyt ja elvytetyt kansankulttuurin muodot heijastivat eräänlaista luokatonta talonpoikaisyhteisöä. Folklorismin välittämä kansakuva oli harmoninen ja idealistinen - sen avulla voitiin häivyttää ja peitellä luokkayhteiskunnan ristiriitoja. Tällaisen kuvan vahvistaminen oli tärkeää porvarillisille kansallisille liikkeille, kun ne tarvitsivat kansanjoukkoja päämääriensä ajamiseen. (vrt. esim. Lönnqvist 1983, 189-199).

Alemmat kansankerrokset omaksuivat jalostetun kansanmusiikin varsin helposti. Se oli helppo kokea läheiseksi mm. siksi, että se muistutti tarpeeksi paljon kansan autenttista perinnettä. Toisaalta se oli hienompaa ja virallisempaa, jotakin sellaista, johon valtaanpyrkivät kansanliikkeet tähtäsivät, kun ne halusivat korostaa omaa arvoaan.

Hegemoniateoriaa tulkiten folklorismi oli osa eräänlaista salaliittoa, jonka voimin porvaristo ylläpiti ja kiinteytti kulttuurista valtaansa. Mutta 'salaliittoteoria' ei kykene selittämään folklorismin yhteiskunnallista olemusta kokonaisuudessaan. Osa folklorismin liikehdinnästä kehittyi selvästi ilman porvarillista ohjausta, tai ainakaan tuo ohjaus ei ollut ratkaisevaa perinneharrastuksen kehittymisen kannalta. Niinpä myös sosialistinen kulttuuripolitiikka omaksui folklorismin keskeiseksi alueekseen, ensin Neuvostoliitossa 1920-luvulta alkaen ja toisen maailmansodan jälkeen lähes poikkeuksetta kaikissa sosialistisissa maissa. Sosialistisen folklorismin suhde valtaan on ollut varsin samankaltainen kuin vanhempaa perua olevan porvarillis-kansallisen folklorismin. Porvarillisen hegemonian tilalla on ollut sosialistinen hegemonia, joka on hyödyntänyt folklorismia ideologisesti ja poliittisesti ehkä vieläkin tehokkaammin kuin edellinen.

3.4. Folklorismi ja sosialistinen hegemonia

Sosialistinen hegemonia ei ole kulttuurintutkimuksessa samalla tapaa vakiintunut käsite kuin porvarillinen hegemonia, eikä siihen liity samanlaista laajaa teoreettista pohdintaa. Se on haluttu nostaa tässä esille lähinnä muistuttamaan siitä, ettei folklorismin hyväksikäyttö ideologisessa tarkoituksessa ole suinkaan rajoittunut vain porvarillisen nationalismin yhteyteen. Folklorismin ja vallitsevan ideologian välinen suhde on ollut myös sosialistisissa valtioissa hyvin kiinteä. Tämä on helppo käsittää, kun muistaa minkälaisen tehtävän sosialistinen järjestelmä taiteelle ja yleensäkin kulttuurielämälle antaa: sen tärkeänä funktiona on tukea työläisten ja talonpoikien vallankumousta, kommunistista puoluetta ja sosialistista isänmaata. Toisin sanoen, sen tehtävänä on sosialistisen hegemonian turvaaminen.

Toisin kuin länsimaissa kansanperinteen jalostus on saanut Neuvostoliitossa ja muissa Itä-Euroopan sosialistisissa maissa hyvin virallisen aseman. Siitä on tullut valtion ohjaamaa ja voimakkaasti tukemaa kulttuuritoimintaa, jonka tarkoituksena on edistää ja kehittää folkloresta internationaalista sosialistista kansantaidetta. Kaikissa sosialistisissa maissa luotiin jo 1940-luvun lopulla vahva organisaatiopohja, kulttuuritalojen ja klubien verkosto. Sen avulla kansanperinteen harrastus sai voimakkaan joukkoliikkeen luonteen. Tämän keskusjohtoisesti kontrolloidun folklorismin perustana onkin viranomaisen pyrkimys "edistää ja suojella vielä luonnollisessa ympäristössään eläviä folkloren muotoja"; tarkoitus on pitää ne elossa ja kehittää niitä (Burszta 1969, 10).

Folklorismin kritiikki on perustunut paljolti huoleen siitä, että arvokas ja autenttinen kansanperinne katoaa sen modernien sovellutusten vuoksi. Sosialististen maiden kansanperinteen vaalinnalle tällainen ajattelu on ollut suhteellisen vierasta. Päinvastoin, sosialistinen folklorismi perustuu vapauttamisen ajatukseen: kansanperinteen uudistaminen katkoo paikallista talonpoikaisperinnettä rajoittaneet kahleet ja nostaa sen korkeammalle tasolle, organisatorisesti kehittyneemmän sosialistisen kulttuurin osaksi (Heimann 1977, 206, vrt. Antonijevic 1969, 32; Burszta mt., 15). Tämä lähtökohta tulee hyvin ilmi Wolfgang Steinitzin kuvattaessa, kuinka sosialistinen kulttuuripolitiikka emansipoi ja uu-

distaa vanhan yhteiskunnan kansanperinteen tuotantoa:

Die Menschen, die früher Träger der Volksüberlieferung, der Märchenüberlieferung, die begabte Erzähler und Sänger waren, wurden in der Arbeiterbewegung zu Redakteuren, zu Arbeiterschriftstellern, zu Leitern von Arbeiterchören und Theatergruppen. (Steinitz 1962, XXVII).

Mikä sitten on ohjannut kansanperinteen uudistamista sosialistisessa kulttuurissa? Jósef Burszta antaa tähän suoran vastauksen, kun hän tarkastelee puolalaisen folklorismin kehitystä. Oli sitten kyseessä folkloren taiteellinen muokkaus sen autenttista muotoa vaihtamatta tai folkloren elementtien uudelleenmuokkaus täysin uudenlaiseen käyttömuotoon, toiminnan esteettinen perusta on sama:

In beiden Fällen haben wir es jedoch mit einem Verfahren zu tun, das nur noch den Grundsätzen und Regeln der Kunst eigen ist (mt., 10).

On sanomattakin selvää, että Burszta viittaa sanalla "Kunst" korkeakulttuurin taiteeseen. Sosialistinen folklorismi on noussut taiteena korkeakulttuurin tasolle, ja tämä merkitsee, että klassisen taiteen estetiikasta tulee myös folklorististen tuotteiden mitta-keppi - alkuperäisen folkloren kansanomaisen estetiikka menettää samalla merkityksensä (vrt. Heimann mt., 207).

Kansanperinteen taiteellistaminen ilmenee erityisen hyvin musiikki- ja tanssinäytöksissä, joita eri sosialististen maiden ammattimaiset folkloreryhmät esittävät.⁴ Tällaisia ryhmiä perustettiin eri maihin sodanjälkeisinä vuosina, ja ne ovat saavuttaneet hyvin vakiintuneen aseman musiikkijulkisuudessa (esim. Dömötör 1969, 28). Ryhmät ovat yleensä suuria ja esitykset näyttäviä. Tarkkailijan huomio kiinnittyy helposti esitysten yhdenmukaiseen koreografiaan, jossa voi havaita suoria vaikutteita klassisesta

4) Tässä viitataan erityisesti niihin ryhmiin, joita sosialistiset maat lähettävät ulkomaille omina 'edustusryhminään'. Sosialistisen folklorismin todellisuus on paljon luonnollisesti kirjavampi. Hiottujen estradiryhmien lisäksi on kaikissa maissa suuri määrä kansanmusiikkiryhmiä, joiden esitystyylillä on kansanomaisempi: on mm. autenttisuuteen pyrkiviä ryhmiä, jotka kaihtavat sovituksia esityksissään; on fuusioihin pyrkiviä ryhmiä, jotka yhdistävät kansanmusiikkia populaarimusiikkiin. Eri folklorismin tyyppisiä varten järjestetään vuosittain myös omia festivaaleja. (Huomio perustuu kokemuksiin, joita olen hankkinut vieraillessani vuosina 1985-88 eri perinnefestivaaleilla ja tutkimuslaitoksissa Unkarissa, Bulgariassa, Tsekkoslovakiassa ja Puolassa).

baletista. Myös soitinryhmien esitykset ovat hyvin hiottuja, sointi taidemusiikin orkesteri-ihanteen mukainen: puhdas ja yhtenäisen. Voi väittää, että sosialistinen musiikkifolklorismi on kehittänyt oman yhtenäisen tyylin, kansantaiteellisen yleismusiikin kielen, jonka eri murteita eri maiden ryhmien esitykset ovat.

Tällaisen kehityksen voi ymmärtää paremmin, kun miettii, miten folklorismin synty sosialistisessa ideologiassa tulkitaan. Walter Heimannin mukaan tuo tulkinta perustuu näkemykseen kulttuurin dialektisesta kehityksestä: aiemmin erillään eläneet ja toisilleen vastakkaiset kulttuurimuodot - alaluokan kansankulttuuri ja hallitsevan luokan korkeakulttuuri - ovat muodostaneet sosialistisessa folklorismissa synteesin. Ne ovat nousseet uudelle tasolle ja yhdistyneet uudeksi kansalliskulttuuriksi. (Heimann mt., 206).

Sosialistinen folklorismi on ollut nimenomaan virallisen kansallisen kulttuurin luomista, mikä on nostattanut kansanperinteen soveltamisen arvoa sosialistisessa kulttuurijulkisuudessa. On selvää, että tämä on heijastunut myös sosialististen maiden folklorismin tutkimukseen. Toisin kuin lännessä, vain hyvin harvat tutkijat ovat suhtautuneet folklorismi-ilmiöön kriittisesti. Kriittikiä folklorismia kohtaan on kyllä esitetty, mutta kritiikki on seurailut länsisaksalaisten etnologien linjaa: kritiikin kohteena on kapitalistinen kulttuuriteollisuus sekä kansanperinteen kaupallinen hyväksikäyttö. Hyvin kuvaava on Viktor Gusevin näkemys, kun hän vuonna 1977 vertasi porvarillista ja sosialistista folklorismia keskenään:

Kun folkloren elvytyksestä ja muokkauksesta tulee nykyisessä porvarillisessa yhteiskunnassa väistämättä kansainvälisen turismin verkoston väline ja syötti, erityinen huume kansanjoukkoja varten, niin se sosialistisessa yhteiskunnassa uuden sukupolven aatteellis-esteettisen kasvatuksen välineenä palvelee työtätekevien laajojen joukkojen henkisten tarpeiden tyydytystä, demokratian voimistamista ja ammattitaitteen kansallista omaleimaisuutta. (siteerattu saksaksi, Strobach 1982, 32-33).

Folklorismin saama pejoratiivinen sivumerkitys lännessä on aiheuttanut sen, että eräät sosialististen maiden folklorismitutkijat ovat halunneet jopa terminologian avulla erottaa pahamaineisen läntisen folklorismin sosialistisesta vastineestaan. Hyvänä esimerkkinä tästä on Hermann Strobachin esittämä jako folkloris-

miin ja *kansanperinteen vaalintaan* (Folklorepflege). Folklorismitermin hän haluaa jättää tarkoittamaan sitä kansanperinteen hyväksikäyttöä, josta koko folklorismikeskustelu 1960-luvulla käynnistyi, näyttämöllisiä folklore-esityksiä tai joukkotiedotusvälineiden kautta leviäviä folklorismin tuotteita. Kansanperinteen vaalinnan Strobach määrittelee seuraavasti:

Es handelt sich bei diesem Prozess um eine bewusste und organisierte Aufnahme und Weiterentwicklung historischer Elemente und Traditionen der Volkskultur, die zu aktiver künstlerischer Betätigung und direkter menschlicher Kommunikation vielfältiger Art in der kulturellen Lebenspraxis und im Alltagsleben der Werktätigen führt. Diese Pflege kann bestehende Traditionen bewahren und Weiterführen oder Volksüberlieferungen, die durch Forschung ermittelt oder vermittelt wurden, wieder aufnehmen und produktiv für die Bedürfnisse der sozialistischen Kultur und Lebensweise umsetzen. (Strobach 1982, 36).

Strobachille "Folklorepflege", toisin kuin folklorismi, on jotakin luonnollista toimintaa, jossa olemassaolevia kansanperinteen muotoja voidaan kultivoida tiettyyn suuntaan ilman että niiden alkuperäinen elinpiiri muuttuu. Hän käyttää esimerkkinään pieniä amatööriryhmäitä, jotka harrastavat eri kansanperinteen muotoja kerhoissa, laitoksissa ja yhdistyksissä. Niiden toiminta on yhteisöllistä ja melko informaalista. Strobachin määritelmä sisältää ainakin implisiittisen ajatuksen sosialistisesta kulttuurista eräänlaisena vanhemman kansankulttuurin luonnollisena ja elimellisenä jatkumona. Se on perustaltaan tervettä - toisin kuin lännen kaupallinen folklorismi. Tosin siinäkin, Strobach huomauttaa, voidaan erottaa hyviä ja huonoja tuloksia, onnistuneita ja vähemmän onnistuneita ratkaisuja (ibid.).

Strobachin jaottelu vaikuttaa tietystä mielessä keinotekoiselta. Jo se että Strobach korostaa valtiollisten ja yhteiskunnallisten organisaatioiden, laitosten ja järjestöjen roolia tällaisen amatööritoiminnan ohjauksessa ja edistämässä (mt., 37), kertoo mistä on kysymys: myös nämä amatööriryhmät kuuluvat siihen kulttuurisfääriin, jossa folklorismi - niin sosialismissa kuin kapitalismissakin - on tällä vuosisadalla kehittynyt. Ilmiön nimittäminen uudella nimellä ei tietenkään poista sitä tosiasiaa, että kyseessä on vain yksi folklorismin muunnos - siinä mielessä kuin folklorismi tässä tutkimuksessa ymmärretään.

Kansanperinteen taiteellinen soveltaminen ja sen ideologinen hyväksikäyttö on kehittynyt sosialistisissa maissa pitkälle. Sen kytkeytyminen kulttuurin hallitsevaan ideologiaan on ollut kenties vieläkin voimakkaampi kuin markkinatalousmaissa. Tämä kytkentä ei tietenkään selitä kuin osaksi musiikkifolklorismin korkeaa kehitystasetta Euroopan sosialistisissa maissa. Vähintään yhtä suuri vaikutus on ollut sillä, että monissa Itä-Euroopan maissa kansanmusiikki on säilynyt vahvana ja elävänä perinteenä pitkälle nykyaikaan saakka. Perinteen soveltajilla on ollut yllin kyllin aineistoa mitä soveltaa. Lisäksi näissä maissa - esimerkiksi Romaniassa, Bulgariassa ja Slovakiassa - kansallinen taidemusiikki kehittyi varsin myöhään, ja kansanmusiikin jalostaminen sai myös sen vuoksi epätavallisen näkyvän sijan kansallisen kulttuurin rakennustyössä. (vrt. Wiora 1958, 141).

Sosialistinen folklorismi on omaleimainen kokonaisuus, jos sen ominaispiirteitä verrataan siihen folklorismiin, jonka porvarillinen hegemonia on synnyttänyt. Noiden piirteiden yksityiskohtaisempi selvittely ei kuitenkaan kuulu tämän tutkimuksen piiriin. Sen sijaan sosialistisen folklorismin tapaus on toisessa mielessä hyvin tärkeä tämän työn kannalta. Se osoittaa, että kansanperinteen jalostamisen ja hyväksikäytön perustana oleva ideologia voi koostua hyvin erilaisista *tulkinnoista*. Historiansa aikana folklorismi näyttää joutuneen hyvin monien uudelleentulkintojen kohteeksi, mikä on olennaisesti lisännyt sen soveltuvuutta erilaisten ideologioiden palvelukseen.

4. Folklorismi musiikkina

Edellisissä luvuissa folklorismia pyrittiin tyyppittelemään ja analysoimaan yleisenä kulttuuri-ilmiönä. Periaatteessa kaikki sitä koskeva pätee myös sillä erityisellä kulttuurin alueella, jonka musiikki muodostaa. Musiikkifolklorismilla on silti myös omat erityispiirteensä. Niiden selvittämisessä on tarkasteltava ennen kaikkea folklorismin esteettistä ulottuvuutta. Tässä luvussa analysoidaan niitä lainalaisuuksia, jotka säätelevät kansanmusiikin hyväksikäyttöä, vaalimista ja jalostamista taiteellisena toimintana. Toiseksi musiikkifolklorismin aluetta jaetaan eri luokkiin sekä taiteellisten että edellä kuvattujen ideologisten ominai-

suuksien perusteella. Lopuksi pyritään luomaan synteesi, jossa eri musiikkifolklorismin lajien väliset erot ja keskinäiset suhteet tuodaan esiin. Kyseessä on siis eräänlainen yleinen musiikkifolklorismin malli. Erityinen huomio koko jaksossa kohdistuu siihen musiikkifolklorismin alueeseen, joka on ollut tyypillistä järjestökulttuurin taideharrastukselle. Sen tuloksena syntyy ennakkokäsitys suomalaisen järjestökulttuurin ja musiikkifolklorismin suhteesta. Kirjan loppuosan tehtävänä on analysoida tämän ennakkokäsityksen paikkansapitävyyttä historiallisen aineiston valossa.

4.1. Alustavaa luokittelua

Kansansävelmien hyväksikäyttö on ollut Suomen musiikin historiassa leimallinen piirre jo lähes 150 vuoden ajan. Tuona aikana kansansävelmät ovat kelvanneet lähes kaikkien musiikkimuotojen palvelukseen - ei taida olla sellaista musiikkikulttuurin aluetta, jolle folklorismi olisi vierasta. Ennen kuin erittelemme musiikkifolklorismin taiteellista puolta teoreettisemmin, on tarkoituksenmukaista luoda yleissilmäys siihen, millaisia eri osaluoteita sovelletun kansanmusiikin piiristä voidaan erottaa.

Omansa alueensa muodostaa epäilemättä se taidemusiikissa vuosisatoja jatkunut käytäntö, jossa säveltäjät ovat käyttäneet hyväkseen folkloren elementtejä, kuten sävelmäkatkelmia, asteikkoja, eksoottisia soittimia tai kansanrunoutta ja luoneet niiden pohjalta säveltaidetta.

Toinen selväpiirteinen alue koostuu kuorolauluista. Huomattava osa kuorolauluista on luettavissa taidemusiikin 'suureen traditioon'; sillä on vain vähän tai tuskin lainkaan yhtymäkohtia kansanmusiikkiin. Mutta kuoromusiikissa on myös laaja kerrostuma, jonka sävelkieli ja intonaatiot liikkuvat kansanomaisemalla alueella. Kansanlaulusovitukset ja kansanlaulua imitoivat sävellykset muodostavat tämän kerrostuman ydinalueen.

Soitinmusiikissa voidaan erottaa kansanomaisille kuorolauluille analoginen perinne. Sen tyypillinen ilmenemismuoto on kansansävelmille rakennettu potpuri. Tällaiset kappaleet olivat vuosisadan alun torviseitsikkojen vakio-ohjelmistoa; ehkä tunnetuin esimerkki on 'Pahlmanin potpuri', sikermä suomalaisia kansanlauluja ja marsseja, jonka turkulainen kanttori Emil Pahl-

man sovitti vuonna 1871 torvisoittokunnalle. (Klemetti 1937a).

Neljäntenä on kansanmusiikin vaalinnan ydinalue, pelimannitoiminta. Sen historiaan mahtuu monenlaista vaihetta, alkaen vuosisadan alun pelimannikilpailuista ja päätyen kaustislaiseen yhteysoittoon sekä muinaissuomalaisen musiikin orkestereihin. Pelimannitoimintaa lähellä on viides tyyppi, tanhuharrastus. Se normitti talonpoikaisyhteisön perinteiset tanssit jo vuosisadan alussa näytösluonteiseksi joukkoharrastukseksi. Tanhuharrastus on ollut yksi elinvoimaisimmista musiikkifolklorismin alueista nykypäivään saakka.

Kuudentena alueena on työväen musiikkiperinteen vaalinta ja jalostustyö. Tavallisesti tätä tyyppiä ei ole mielletty lainkaan folklorismiin kuuluvaksi, vaikka se epäilemättä sitä on. Eräänä syynä on se, että folkloren tutkimus on keskittynyt lähes yksinomaan talonpoikaiseen perinteeseen. Oikeastaan vasta 1960-luvulla havahduttiin huomaamaan työväenperinteen olemassaolo, minkä jälkeen syntyi erilaisia hankkeita ja instituutioita työväenperinteen tallentamiseksi ja tutkimiseksi.¹ Työväenmusiikki on kokenut arvonnousunsa myötä lähes kaikki vaiheet, jotka kuuluvat normaaliin folklorismin prosessiin: sitä on sovitettu moniäänisesti kuoroille ja viihdeorkestereille, sen autenttisia versioita on tallennettu arkistoihin, sen sovellettuja ja jalostettuja versioita on julkaistu nuotteina, tekstikokoelmina ja levyinä ja sitä on esitetty alkuperäisen ympäristönsä ulkopuolella - alkupe-
räinen ympäristö, työväenyhteisöt ja työväentalojen iltamakulttuuri ovat jo siirtyneet historiaan.

Seitsemäntenä tyyppinä on sellainen populaarimusiikki, joka käyttää kansanmusiikkia raaka-aineenaan. Alue on hyvin laaja, eikä sen rajoja ole helppo hahmottaa. Siihen kuuluu musiikinlajeja, joiden syntyä kaupallinen intressi ja levyteollisuus ovat ensisijaisesti ohjanneet. Suomalaiset Dallapé-polkat ja -jenkat, Kippari-kvartetin iskelmät sekä yhdysvaltalainen hillbilly-musiikki ovat tästä hyviä esimerkkejä. Toisin kuin esimerkiksi tanhuharrastusta tai pelimannitoimintaa, näitä musiikinlajeja on vaikea kuvitella kompensatioyrityksiksi, joiden perusta olisi yhteisön kulttuurisessa epävarmuudessa. Ne näyttävät olleen myös

1) Suomalaisen työväenperinteen tutkimuksen vaiheista ja työväenliikkeen oman perinnetietoisuuden kehityksestä, ks. Stenvall & al. 1987, 108->.

vähemmän sidoksissa folklorismin 'luontaisiin' taustaideologioihin, kuten nationalismiin, regionalismiin tai kansanvalistus-aatteeseen. Folklorismin ilmentymät populaarimusiikissa ovat pikemminkin ilmaisseet musiikkikulttuurin yleistä muuttumiskykyä. Ne ovat olleet osoituksia siitä, kuinka tehokkaasti populaarimusiikin tekijät ovat kyenneet hyödyntämään myös vanhemman kansankulttuurin musiikillisiä elementtejä ja tyylejä. Toisaalta myös populaarimusiikin alueelta on mahdollista erottaa musiikinlajeja, joiden synnyssä vastakulttuurinen folklorismi on ollut vaikuttavana tekijänä. Ne täyttävät myös selvästi paremmin folklorismin sosiaalipsykologiset ja ideologiset tunnusmerkit. Esimerkiksi folk-musiikki on ollut osoitus perineharrastuksesta, jonka taustalla on (tai oli ainakin 1960-luvulla) nuorison protesti ja toisen todellisuuden etsiminen kansanperinteestä. (vrt. Frey & al. 1987, 205-239).

Kaikille edellä kuvatuille musiikkifolklorismin tyypeille on yhteistä ainakin se, että niiden tekijät ovat käyttäneet hyväkseen kansanmusiikkia ja "irroittaneet sen alkuperäisistä yhteyksistään" (esim. Bausinger 1969, 5). Samalla musiikki on saanut uusia funktioita. Kaikissa tapauksissa kansanmusiikki on kokenut myös tyyllillisen ja rakenteellisen muutoksen, milloin vähäisemmän (pelimannisoitto), milloin todella perinpohjaisen (taidemusiikin folkloristiset teokset).

Mitkä näistä alueista liittyvät sitten selvästi järjestökulttuuriin ja ovat siten keskeisellä sijalla tämän kirjan tutkimusongelman kanssa? Ensi näkemältä kaikki muut paitsi ensimmäinen (taidemusiikki) ja viimeinen (populaarimusiikki). Mutta myös näillä idiomeilla on ollut huomattava vaikutus järjestömusiikin kehitykseen - erityisesti tyylin kehitykseen. Ne on syytä pitää mukana tarkastelussa ainakin toistaiseksi.

Voidaan myös kysyä, kattaako mikään teoria näin laajaa musiikin kenttää; onko olemassa tutkimuksia, jotka käsittelevät kaikkea tätä yhtenäisenä folklorismin alueena? Vastaus on kielteinen. Musiikkifolklorismin tutkimus on selkeästi rajautunut kahteen sektoriin. Ne eivät juuri ota toisiaan huomioon, saatikka koko kenttää. Musiikkitieteestä ja estetiikasta lähtevä tutkimus on käsittänyt musiikkifolklorismin lähinnä toiminnaksi, jossa taidemusiikin säveltäjät jalostavat kansanperinnettä tai käyttävät sitä teostensa perustana. Kansanmusiikintutkijat ja etnologit ovat

puolestaan keskittyneet talonpoikaismusiikin muutokseen teollistuvassa yhteiskunnassa. Esimerkiksi Magne Velure tarkoittaa musiikkifolklorismilla sitä, kun talonpoikaissyhteiskunnan musiikki muuttuu järjestömuotoiseksi harrastustoiminnaksi (Velure 1977, 78). Eri näkökulmia on silti mahdollista yhdistää ja rakentaa malli, joka erittelee nimenomaan joukkoliikkeiden musiikkifolklorismin ominaisuuksia.

4.2. Uusfolklorismi

Béla Bartókin jo klassiseksi käyneen luokituksen mukaan taidemusiikin ammatillaiset voivat hyväksikäyttää kansanperinnettä kolmella tavalla: 1) talonpoikaissävelmä sellaisenaan tai hieman muunneltuna varustetaan säestyksellä, ts. säveltäjä tekee kansanmelodiasta sovituksen tai käyttää sitä keskeisenä raaka-aineena laajemmassa teoksessa; 2) säveltäjä tuottaa kansansävelmäjäljittelmän ja tekee siitä sitten taidemusiikkia; 3) säveltäjä omaksuu "kansanmusiikillisen ilmapiirin", ts. kansanlaulu on hänelle "periaatteellisenä henkisenä esikuvana" (Bartók 1957b, 161-164).

Bence Szabolcsi on sittemmin täydentänyt Bartókin luokitte-
lua käyttämällä esimerkkinään säveltäjän omaa tuotantoa (Szabolcsi 1957, 78-82). Hänen jaottelunsa perustana on se, missä määrin sovitus on etäännyntynyt "autenttisesta kansanlaulusta". Szabolcsia tulkiten Bartókin ensimmäinen kategoria on mahdollista jakaa kolmeen osaan. Ensimmäisessä tapauksessa sovitus on vain kehys, joka ei juuri millään lailla muuta talonpoikaissävelmän luonnetta, ilmaisutapaa tai sävyä. Esimerkkinä tästä voisi olla kansanlaulukokoelma, jonka toimittaja on lisännyt nuotteihin yksinkertaisen säestyksen sointumerkkien avulla. Szabolcsin toisen ryhmän muodostavat "yksinkertaiset sovitukset". Esimerkiksi suuri osa kansansävelmäsovituksista kuoroille kuuluu tähän luokkaan. Niissähän kansanmelodia pysyy tavallisesti hallitsevana elementtinä koko laulun ajan; kuitenkin sitä tukee neliääninen tekstuuri, jonka harmonia ja äänenkuljetus on laadittu 'oikeaoppisesti', kontrapunktisääntöjä noudattaen. Kolmanneksi Szabolcsi erottaa "komplisoidun sovituksen", joka käyttää kansansävelmiä "raaka-aineenaan". Siinä itse sovitus on jo musiikillisen ilmauksen pääasia ja kansansävelmä vain sovituksen "motto".

Yksinkertaista potpuria monimutkaisemmat rapsodiat ja parafrasit kansansävelmistä voisivat olla esimerkkinä tästä ryhmästä.

Bartókin kaksi ensimmäistä kategoriaa kuvaavat hyvin myös suomalaisen järjestömusiikin folklorismia: suuri osa joukko-liikkeiden soveltaman kansanmusiikin repertuaarista on ollut juuri kansansävelmäsovituksia kuoroille tai soittokunnille. Osa on puolestaan sellaisia sävellyksiä, joissa säveltäjä on selvästi tavoitellut musiikillisen folkloren tyyliä, vaikkei ole varsinaisiin sävelmälainoihin turvautunutkaan.

Kolmannella luokalla Bartók viittasi omaan tuotantoonsa sekä niihin taidemusiikin virtauksiin, jotka syntyivät reaktionä romantiikkaa vastaan ja hakivat vanhana pidetystä musiikista aineksia modernille sävelkielelle. Bartók selitti musiikillisen ajattelunsa perustaa vuonna 1928 seuraavasti:

Meiner Ansicht nach stossen wir in jeder modernen Musik unseres Zeitalters auf zwei gemeinsame Charakterzüge, die miteinander in engem Zusammenhang stehen, fast möchte ich sagen, ebenso wir Ursache und Wirkung. Die eine ist die mehr oder weniger radikale *Entfernung* von der Musik des Gestern, besonders von der der Romantiker. Die andere hingegen ist die Bestrebung, sich dem Musikstil älterer Epochen zu nähern. Mit anderen Worten, man wurde der Werke des romantischen Zeitalters überdrüssig und begann daher Ausgangspunkte zu suchen, die in denkbar grösstem Kontrast zu der Ausdrucksweise der Romantiker steht. (Bartók 1957a [1928], 148; kursivointi kirjoittajan).

Pekka Jalkanen on varsin osuvasti nimittänyt tätä Bartókin periaatetta *etäännyttämisen ajatukseksi* (Jalkanen 1987, 14). Sen keskeinen idea on käyttää kansansävelmiä eräänlaisen vastakohtaperiaatteen mukaan, ei integroimalla niitä vallitsevaan (jälkiromanttiseen) sävelkieleen, vaan korostamalla sellaisia kansanmusiikin ominaisuuksia, jotka ovat mahdollisimman kaukana taidemusiikin kielestä. Tähän tarvittiin kansansävelmien vanhempia kerroksia, joissa tonaalisen musiikin vaikutus oli kaikkein vähäisin. Bartók löysi soveliaan vanhan musiikin Unkarin ja sen naapurimaiden talonpoikaismusiikista. Se miten hän perinnettä hyödynsi, poikkesi aiemmasta kansanmusiikin jalostuksesta olennaisella tavalla: hänen estetiikkansa oli pikemminkin modernistista kuin traditionaalista (romantiikan ajan tyylin mukaista). Tämä huomio

tulee korostuneesti esiin Bartókin maanmiehen Vilmos Voigtin kirjoituksissa. Voigt on tarkastellut historiallisesti kansanperinteen hyväksikäyttöä eri taiteen aloilla, kuvataiteessa, musiikissa ja kirjallisuudessa. Kansanperinteen taiteellisessa muokkauksessa Voigt näkee kaksi selvää tyyppiä, *perinteisen* folklorismin ja *uusfolklorismin* (Neofolklorismus). Perinteinen folklorismi on taaksepäinsuuntautuvaa ja välineellistä - sen tehtävänä on olla erilaisten ideologioiden ja erityisesti kansallisuusaatteen tukipilarina. Tyyllisesti ja teknisesti tämä folklorismi on tukeutunut 1800-luvun esteettiseen traditioon, musiikin kohdalla myöhäisromantiikan taidemusiikkiin. (Voigt 1980, 421-422).

Uusfolklorismi ei Voigtin käsityksen mukaan liity enää samalla tavalla ideologioiden palvelukseen; sen käyttö rajoittuu esteettiselle alueelle, autonomisen säveltaiteen piiriin. Uusfolklorismi on siten osa vuosisatamme taiteellista avantgardismia; sille sukuisia ilmiöitä ovat olleet mm. naivismi ja primitivismi kuvataiteessa. Voigtin mukaan uusfolklorismin ja perinteisen folklorismin välillä on selvä ristiriita: monet uusfolklorismin edustajat ovat vastustaneet jyrkästi perinteistä kansantaiteen jalostusta ja pitäneet sitä vanhoillisena (Voigt 1970, 402-404).

Perinteisen folklorismin kohdalla nousee siten jälleen esiin kysymys folklorismin innovaatioluonteesta. Edellä jo todettiin, kuinka jonkun folklorismin tuotteen innovaatioarvo riippuu täysin tarkastelukulmasta. Musiikki, jota uusfolklorismin tekijät pitivät vanhoillisena, on saattanut olla hyvinkin suuri innovaatio kansankulttuurin näkökulmasta. Lisäksi folklorismin innovoivaan olemukseen liittyy kiintoisa epäsuhta taiteellisen tuotteen ja ideologian välillä. Niinpä musiikkifolklorismin taustalla oleva ideologia saattaa olla uudistavaa, jopa vallankumouksellista (kansallinen vapaustaistelu); sen sijaan itse taiteellinen tuote ei välttämättä seuraa innovoivaa linjaa, vaan pitääytyy traditionalismissa. Aiemmin toin esiin myös tilanteen, jossa ideologian ja folklorismin taiteellisen puolen suhde on päinvastainen: manierismi saattaa uudistaa kansanmusiikkia huomattavassa määrin, vaikka perinneyhteisön ideologia haluaisi nimenomaan säilyttää kulttuurinsa vanhat piirteet.

Järjestökulttuurin musiikkia ajatellen uusfolklorismi ei tunnu olevan kovin keskeinen alue - joukkoliikkeiden musiikki on selvästi keskittynyt alueille, jotka täyttävät paremmin perinteisen

folklorismin tunnusmerkit. Silti uusfolklorismista on hyvinkin tullut vaikutteita järjestöjen soveltamaan kansanmusiikkiin - usein viivästyneenä. Myös vanhakantaisempaan musiikkikäsitukseen tukeutuvat kuorosovittajat ovat saattaneet omaksua joi-takin modernistisia tyylikeinoja ja tekniikoita, mikä on sitten vähitellen vaikuttanut järjestömusiikin sisältöön.

4.3. Järjestöfolklorismi

Vilmos Voigtin termi 'perinteinen folklorismi' viittaa musiikissa täsmälleen Bartókin kahteen ensimmäiseen kategoriaan, kansansävelmäsovitukseen ja kansansävelmien mukaelmiin. Niiden kiinteä yhteys järjestökulttuurin musiikkiin on tullut monesti todettua. Tämä musiikkifolklorismin laji nouseekin ehdottomasti tärkeimmäksi kirjan aiheen kannalta - sille sopii hyvin nimeksi *järjestöfolklorismi*. Musiikillisen järjestöfolklorismin erityispiirteistä on ennätetty tuottaa jo varsin systemaattista ja luokiteltua tietoa. Parhaana esimerkkinä on jo mainittu Max Peter Baumannin väitöskirja, jonka tutkimuskohteena on sveitsiläisen kansanlaulun, jodlauksen jalostus. Tuosta kansanmusiikista kehittyi jo 1800-luvun Sveitsissä selkeää järjestöfolklorismia: etupäässä kaupunkiporvaristosta syntyisin olevat musiikkimiehet alkoivat säveltää *jodelliedejä*. Samalla harrastus keskittyi erityisten järjestöjen yhteyteen. (Baumann 1976, 210-224; 234-236).

Kuten folklorismin tutkijat yleensäkin, Baumann määrittelee musiikkifolklorismin suhteessa musiikilliseen folkloreeseen. Musiikkifolklorismi on tällöin prosessi, jonka kuluessa kansankulttuurin musiikki saa uuden muodon ja muuttuu joksikin muuksi, toisentyyppiseksi perinteeksi. Baumannia hieman tulkiten prosessista voidaan erottaa seuraavat neljä muutosta musiikkifolkloren ole-muksessa (mt., 65):

- Musiikilliselle folkloreelle tyypillinen pragmaattinen musiikkikäsitys muuttuu naiivin teoreettiseksi. Naiivilla teoriolla Baumann viittaa siihen tapaan, jolla kansansävelmien soittajat työstävät musiikkia: he tukeutuvat taidemusiikin teoriaan, mutta samalla sitä yksinkertaistaen ja trivialisoiden. Kansanmusiikin soittamiselle ja imitoinnille on lisäksi tyypillistä, että soittajat käyttävät usein vanhanaikaisia sovitustapoja ja -tekniikkoja.

- Musiikin välittymistapa muuttuu sikäli, että vaikka se orientoituu edelleen kansanperinteeseen, niin perinteen välittyminen on muuttunut kirjalliseksi (literarisch-fixiert).
- Musiikin esteettinen ja emotionaalinen painotus lisääntyy, sillä sovitetun kansanmusiikin tehtäväalue muuttuu: musiikkifolklorismi etäännytty kansanmusiikin tyypillisistä käyttöyhteyksistä (viihdytys, yhteisöllinen tanssi, työlaulut jne.), samalla kun uusissa esitystilanteissa korostuvat taiteelliset ja ideologiset aspektit.
- Musiikkifolklorismiin kiinnittyneet yhteisöt muuttuvat traditionalistisiksi, ja niille on tyypillistä suuntautua omaan menneisyyteensä sekundaarisen perinteenvälityksen avulla (esimerkiksi opiskelamalla kirjoista kansankulttuurin historiaa).

Baumann luettelee pitkän listan ominaisuuksia, jotka hänen mukaansa liittyvät järjestöpohjaisen musiikkifolklorismin oleukseen. Vertaan sitä seuraavassa erityisesti siihen, miten Magne Velure luonnehtii norjalaista musiikkifolklorismia, joka on kehittynyt pelimanni- ja kansantanssijärjestöissä (Velure 1977).

ESKAPISMI - VANHAA JA AITOA

Veluren mukaan folklorismissa ikä takaa perinteen laadun ja arvon (mt., 78). Myös Baumannin pääteesejä on se, että folklorismiin sitoutunut yleisö kiinnittyy traditionalismiin; sille on luonteenomaista suuntautua omaan menneisyyteensä sekundaarisen perinnekosketuksen avulla - musiikkifolklorismissa perinne ei jatku välittömänä, vaan teosmuotoisten esitysten, ammattilaisten tekemien sovitusten sekä näyttämöllepanon avulla (Baumann mt., 65-66).

Perinteen historian korostaminen sisältää kuitenkin mielenkiintoisen paradoksin. Velure huomauttaa, että samalla kun folklorismin kannattajat korostavat perinteen iän ja aitouden merkitystä, kansanperinne irrotetaan kaikista historiallisista ja sosiaalisista yhteyksistään (mt., 79). Baumann kuvaa tätä funktionsiirtymäksi; siinä kansanmusiikki irtoaa välittömistä elinyhteyksistään ja muuntuu traditionalismiin sitoutuneeksi musiikkiluomukseksi (Baumann mt., 65).

Folklorismi tuottaa menneisyyden jäljitelmiä, mutta näihin jäljitelmiin suhtaudutaan usein hyvin romanttisella tavalla, aivan kuin ne todella edustaisivat muinaisuutta. Kaikesta tästä seuraa

täydellinen historiattomuus. Tämä selittää myös sen, miksi suhteellisen nuoretkin perinnejalostuksen tuotteet saavat nopeasti vanhan ja aidon kansanperinteen statuksen. Suomalainen tanhuharrastus on tästä hyvänä esimerkkinä.

NORMATIIVISUUS

Veluren tutkimalle pelimannifolklorismille on tyypillistä normatiivisuus - musiikin tuottamista säätelevät varsin tiukat säännöt. On varsin ilmeistä, että kurinalaisuus juontaa juurensa järjestökulttuurista. Perinteinen folklorismi on kehittynyt lähes poikkeuksetta joukkoliikkeiden yhteydessä. Oli sitten kyse tanhuharrastuksesta, pelimannisoitosta tai kuorolaulusta, järjestöt määräävät toiminnan rajat. Järjestöillä on usein valta määrittellä, mikä on oikeaa ja väärää esitystyylä, aitoa ja epäaitoa ohjelmistoa. (Velure mt., 78).

Baumannin tutkimuksessa järjestöfolklorismin kurinalaisuus tulee kiintoisasti esiin. *Jodel*-laulua edistävät järjestöt ovat määrittelleet tarkoin, millaisia sovituksia jodlauksesta saa tehdä; normit ovat esimerkiksi soinnutuksen suhteen erittäin ankaria: dissonanssit ovat kiellettyjä, samoin avoimet rinnakkaiset kvintit ja oktaavit. Kansanmelodia tulee varustaa "yksinkertaisella, kirkaan harmonisella säestyksellä, joka on konstalemantonta, vailla hienostelua ja moderneja rytmejä". (Baumann mt., 237).

Normatiivisuus takaa sen, että järjestöt kykenevät määräämään, mikä perinteen osa tai tyyli pääsee arvostettuun asemaan. Tästä esimerkkinä Velure mainitsee ns. *Hardanger*-viulun, joka perinnepoliittisista syistä piti monien vuosikymmenien ajan ylivaltaa Norjan kansanmusiikkijulkisuudessa. Mm. tavallista viulua soittavia pelimanneja kehoitettiin siirtymään *Hardanger*-viuluun, jos mielivät pärjätä pelimannikilpailuissa. (Velure mt., 80).

Normatiivisuus merkitsee myös sitä, että järjestöjen kansanmusiikki standardisoituu. Pelkästään jo se, että kansanmusiikkia esitetään nuoteista, yhdenmukaistaa musiikin tehokkaasti. Musiikkifolklorismi on opus-musiikkia, kuten Baumann asian Zofia Lissaa siteeraten ilmaisee.²

2) Baumann mt., 49, 64; Lissa tosin huomattaa, ettei kansansävelmäsovitus menetä kokonaan kollektiivista luonnettaan; sävelmän kollektiivinen alkuperä luo leimansa myös opus-muotoon saatettuun sovitukseen, mikä erottaa kansansävelmäsovituksen tavannomaisesta sävellyksestä. (Lissa 1968, 164).

Veluren mukaan järjestöjen opetustoiminta varmistaa yhdenmukaistumisen: Opetuksessa opettajan rooli on yleensä hyvin keskeinen. Hänen välityksellään perinne menee sellaisenaan oppilaiden tajuntaan. Järjestökulttuurin tapaan kuuluu ilmeisesti myös se, että oppilaat toistavat opettajan neuvot sellaisenaan; omaehtoista keksintää ei juuri tunneta. (Velure mt., 81). Veluren tarjoama kuva järjestöjen musiikkikasvatuksesta on kieltämättä pessimistinen. Itse järjestömuoto ei sinällään ratkaise, millaiseksi sovelletun kansanmusiikin opetus kehittyy. Kuitenkin järjestöelämään liittyy tietty kurinalaisuuden ihanne, jonka historia ulottuu ainakin 1800-luvun kansanvalistushenkisten joukkoliikkeiden aikaan saakka. Kurinalaisuuden korostuminen saattaa sopivissa olosuhteissa johtaa äärimmäiseen normatiivisuuteen järjestöjen musiikkikasvatuksessa.

KONSERVATIIVISUUS

Järjestöfolklorismi on Veluren mukaan myös selektiivistä. Sen tarkoitus on tuottaa edustuksellista musiikkia, joka antaa kiiltokuvamaisen heijastuksen menneisyydestä (mt., 81). Esteettisessä mielessä hienoimmat kappaleet valitaan tähän tarkoitukseen. Velure ei tosin pohdi sitä, mitä tämä estetiikka on, mutta Baumann ilmaisee asian varsin selkeästi: Hänen mukaansa "musiikkifolklorismi on taidemuoto, joka sovittaa ja imitoi kansanmusiikkia. Sävellyks- ja soinnutustekniikka on otettu taidemusiikista yksinkertaisessa ja vanhanaikaisessa muodossa." Mistä musiikkifolklorismin "naiivi teoria" sitten syntyy? Baumann katsoo, että sen syyt ovat musiikkikoulutuksen ja kansanmusiikin yhteensovittamattomuudessa. Musiikkifolklorismin kannattajat suuntautuvat tietoisesti kansanmusiikkiin, mutta heillä ei ole mahdollisuuksia ymmärtää sitä sellaisenaan - heidän musiikkikoulutuksensa ei anna siihen välineitä. Musiikkikasvatus tarjoaa välineitä vain taidemusiikin traditiosta. Niinpä musiikkifolklorismin tuottajat omaksuvat taidemusiikista yksinkertaistettuja malleja, jotka ohjaavat sävellystekniikkaa ja esityskäytäntöä. Tämä on keskeinen syy, miksi konservatiivinen taidenäkemyks vaikuttaa voimakkaana järjestöjen musiikkifolklorismissa. (Baumann mt., 66).

INTEGRAATIOPIYRKIMYS

Järjestöfolklorismilla on vielä yksi ominaisuus, joka erottaa sen

selvästi esimerkiksi taidemusiikin uusfolklorismista. Kansansävelmäsovitukset kuuluvat nimenomaan siihen musiikin alueeseen, jonka avulla musiikkikasvattajat ovat pyrkineet nostamaan kansan musiikkikultturia lähemmäksi korkeakulttuuria. Baumann toteaa varsin osuvasti, että "musiikkifolklorismi on innovaatioilmiö, jossa äärimmäiset vastakohtaisuudet kansanperinteen ja taidemusiikin välillä pienenevät". Tästä näkökulmasta tarkasteltuna musiikkifolklorismi tuottaa "emansipoitua ja dynaamistettua kansanmusiikkia", jota on käsitelty musiikillisin keinoin pitemmälle. Samalla musiikkifolklorismi välittää yläkulttuurisen taidekäsitteen kansan keskuuteen (mt., 66-67).

Baumannin huomiot musiikkifolklorismin musiikillisesta integraatiovoimasta ovat hyvin merkittäviä tämän työn kannalta. Mutta Baumann jättää huomioimatta, että tällä integraatiovoimalla on huomattavasti syvempikin merkitys. On nimittäin ilmeistä, ettei järjestöfolklorismin integraatiokyky rajoitu pelkästään musiikkiin. Se toimii myös yhteiskunnallisella tasolla. Edellä on jo viitattu siihen, kuinka musiikillisen kansanperinteen sovellutuksilla on ollut tärkeä rooli kulttuurisen hegemonian ylläpidossa. Musiikkifolklorismi oli yksi tehokas väline siinä mukauttamisprosessissa, jonka avulla porvaristo sulautti alaluokan kulttuurin oman kulttuurinsa yhteyteen.

Järjestöfolklorismi näyttää olleen tyypillisin ja laajin alue musiikkifolklorismin historiassa. Aiemmassa typologisessa tarkastelussa ilmeni, kuinka järjestökulttuurille tyypillinen ideologinen - idealistinen ja poliittinen - folklorismi liittyi useimpiin folklorismiprosessin taustavoimiin. Järjestöfolklorismia voi hyvällä syyllä kutsua kansanmusiikin hyödyntämisen ydinalueeksi. Musiikkifolklorismin eri ominaispiirteet vaikuttavat siinä hyvin monipuolisesti. Seuraavaksi on syytä pohtia, onko järjestökulttuurin liepeillä muita musiikkifolklorismin ilmenemismuotoja, sellaisia kansanmusiikin soveltamisen perinteitä, jotka selvästi poikkeavat edellä esitetyistä järjestöfolklorismin ominaispiirteistä.

4.4. Fuusiokansanmusiikki

Järjestöfolklorismi ja uusfolklorismi tukeutuvat ratkaisuisaan samaan lähteeseen, taidemusiikin esteettiseen ajatteluun. Viime

vuosikymmenien uusi kansanmusiikkiharrastus ilmentää kuitenkin sellaista folklorismia, jonka esteettinen ajattelu on selvästi toinen. Kutsun tätä folklorismin lajia *fuusiokansanmusiikiksi*. Sille oli aluksi tyypillistä, että sen tekijät pyrkivät löytämään alkuperäisiä esitystapoja ja -tyylejä, yhdistelemään niitä uudempaan sävelilmaisuun ja rakentamaan näistä aineksista tämän aikakauden musiikkia. Tietenkin tällaiseen alkuperäisyyden etsimiseen liittyi roima annos mielikuvitusta ja tulkintaa. Silti fuusioiden tekijät ovat käyttäneet myös tutkimustietoa hyväkseen ratkoessaan esitystyylin ja ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä.

Fuusiokansanmusiikki syntyi selvänä oppositioilmiönä virallista musiikkielämää ja sen hegemoniaa kohtaan. Tämä näkyy vieläkin siten, että eräät uuden kansanmusiikkiliikkeen johtohahmot esiintyvät näkyvästi julkisuudessa ja esittävät kriittisiä kannanottoja mm. pelkästään taidemusiikkiin perustuvan musiikkikasvatuksen mielekkyydestä.³ Lisäksi uusi kansanmusiikkiliike oli tietynlainen reaktio sitä kohtaan, että folklorismi tavallisesti pyrkii vieraannuttamaan kansanperinteen alkuperäisistä yhteyksistään. Niinpä liikkeen piirissä on esiintynyt pyrkimystä kansanmusiikin vanhojen funktioiden elvyttämiseen; mm. Unkarin tanssitaloissa soittoon ja lauluun on yhdistetty tanssiminen, samalla kun koko tapahtumasta etsitään yhteisöllistä sisältöä (esim. Sági 1979).

Fuusiokansanmusiikille on ollut samalla tyypillistä, etteivät sen tekijät ole yleensä jääneet autenttisuuden lumoon. Päinvastoin, erityisesti 1980-luvulla fuusiokansanmusiikin tekijät ovat laajentaneet ilmaisuaan yhtäältä modernin populaarimusiikin, toisaalta vieraiden etnisten musiikkien suuntaan. Päämääränä näyttää olevan se, että historiallista kansanmusiikkia pyritään kehittämään niin pitkälle ja niin monella tavalla kuin mahdollista. Samalla kansanmusiikin omaleimaisuus pyritään säilyttämään. Niinpä merkittävimmät suomalaiset fuusiokansanmusiikin kokoonpanot soittavat nykyisin musiikkia, jonka ilmaisuarsonaali vaihtelee suomalais-ugrilaisesta primitivismistä balka-

3) Erityisen näkyvästi keskusteluun on osallistunut Heikki Laitinen, joka Sibelius-Akatemian kansanmusiikin lehtorina on kouluttanut 1980-luvulla kokonaisen uuden ammatillisen kansanmusiikkosukupolven - koulutus näyttää tähtäävän nimenomaan musiikillisten fuusioiden kehittämiseen. (Laitisen kannanotoista, ks. esim. Laitinen 1988; Saha 1984).

nilaisvaikutteiseen tanssisoittoon ja etnorockiin. Samalla fuusio-kansanmusiikki on osa kansainvälistä etnistä fuusiomusiikkia, joka tunnetaan paremmin kaupallisena nimikkeenä "world music".⁴

Fuusio-kansanmusiikki eroaa järjestö- ja uusfolklorismista nimenomaan esteettisen ajattelunsa puolesta. Se pyrkii välttämään korkeakulttuurisia ratkaisuja ja korvaa ne omalla estetiikallaan - *bel canton* sijasta etsitään vanhakantaista möreää laulutapaa, ja -lostettujen soittimien sijasta suositaan primitiivisiä instrumentteja. Vastapainoksi tälle 'aidonaisuudelle' fuusio-kansanmusiikin tekijät hyödyntävät usein hyvinkin reippaasti modernin populaarimusiikin keinovaroja: käytössä ovat niin tyyppilliset rock-musiikin sähkösoittimet (sähkökitara, syntetisoija, sähköbasso, rytmikone) kuin primitiivisten soitinten innovaatiot (sähkökantele, paimensoitinten innovaatiot).

Oli musiikkifolklorismin taiteellinen perusta sitten perinteinen, avantgardistinen tai kansanomaisia fuusioita kehittävä, musiikin tekijöiden suhtautuminen kansanmusiikkiin on ollut lähes poikkeuksetta samankaltainen: perinnettä on kunnioitettu ja ihailtu, se on nostettu korkeaan asemaan. Näyttää siltä, että folklorismin rakentajilla on lähes välttämättä oltava erityinen 'perinneysyike', sellainen kulttuurinen maailmankatsomus, joka pyrkii romantisoimaan vanhaa hyvää aikaa, samaistumaan siihen ja myötelämään sitä. Unkarilainen tutkija Lajos Vargyas kuvaa sitä, miten Bartók ja Kodaly suhtautuivat kansanperinteeseen. Luonnehdinta pätee epäilemättä hyvin laajaan osaan folklorismin tekijöitä:

[T]hey found not only interesting music but also an independent human universe which captured their imagination as creative artists and the spirit of which they transplanted into their own work (Vargyas 1982, 44).

4) Katsaus perustuu etupäässä fuusio-kansanmusiikkia sisältävien äänilevyjen kuunteluun. Mm. seuraavat levytykset ovat keskeisiä tässä suhteessa: primitiivisen musiikin fuusiot - Primo: *Haltijan opissa* OMLP 8, 1984; ulkomaista etnistä musiikkia soveltavat fuusiot - Piirpauke: *Kirkastus* KEL 620, 1981; *Algazara* ZEN 2009, 1987; Pohjantahti *Pohjantahti* Polydor 829 497-1, 1986; rockia soveltavat fuusiot - Tuulenkantajat: *Tanssityttöanssi* ZEN 2008, 1987.

4.6. Kansanomainen folklorismi

Kaikki edellä käsitellyt teoriat folklorismista painottavat sitä, että folklorismin prosessissa kansanperinne siirtyy tai paremminkin siirretään pois alkuperäisestä kontekstistaan. Sen elinympäristö, käyttöyhteydet ja sitä ohjaavat ajattelutavat muuttuvat. Selkeimmin tämän ilmaisee Vilmos Voigt, jonka mukaan folklorismi on "folkloreä joka on siirtynyt ei-folkloren alueelle"; toisin sanoen se koostuu sellaisesta kansanperinteestä tai sen elementeistä, jotka ovat siirtyneet perinneyhteisön ulkopuolelle. (Voigt 1978, 99-100).

Péter Niedermüller on kansanjuhlia tutkiessaan huomannut kiintoisan yhteensopimattomuuden Voigtin folklorismi-määritelmän ja juhlien todellisuuden välillä. Osa perinnejuhlita on luonteeltaan sellaisia, etteivät ne mahdu Voigtin esittämän folklorismi-määritelmän alle. Niedermüllerin näkemyksen mukaan folklorismin joutuu määrittelemään eri tavalla siitä riippuen, tarkoittaako sillä perinneharrastusta kaupunkimaisessa vai maaseutu-ympäristössä. Se miten perinneharrastus määräytyy sosiaalisesti, nousee nyt keskeiseksi kysymykseksi.

Niedermüller huomasi olennaisen eron paikallisten perinnejuhlien ja suurten festivaalien ja juhlapäivien välillä. Paikallisilla juhlilla on kaksi luonteenomaista piirrettä. Niiden järjestäminen on yleensä paikallisten voimien tai alueellisten organisaatioiden käsissä, ja toiseksi esteettinen folklorismi, kuten musiikkiesitykset ovat niiden ainoa toimintamuoto ja subjekti. Kommunikaatio esittäjien ja yleisön välillä on suoraa, pienyhteisön kaltaista. Ja vaikka perinne identifioituu esteettisten folklorenäytösten kautta, soiton, laulun ja tanssin "juuret", ts. alkuperäinen konteksti on kuuntelijoiden tiedossa. Niedermüller kutsuu tätä juhlamuotoa perinteeksi, joka ilmentyy estradinäytöksissä, "painon ollessa sanalla 'perinne'".⁵ (Niedermüller 1986, 12).

Suuremmissa juhlissa folklore-esitykset ovat vain yksi osa ohjelmaa; mukana on paljon muutakin tarjontaa: popmusiikkia, kilpailuja, taide-esityksiä ja muita spehtaakkeleita. Kansanmusiikin siteet paikallisiin yhteisöihin ovat poikki, ja perinnenäytökset esitetään hyvin valikoidusti ja populaaristetusti, ohjelmana ohjel-

5) This group of phenomena could be defined as "tradition manifest in the frame of programmes", the stress being on the word "tradition".

man seassa. Kaiken ohjelman tarkoitus on tukea virallisen organisaation arvoja ja ideologisia päämääriä. (mt., 12-13).

Niedermüllerin havainto innostaa etsimään vielä yhtä laajennusta musiikkifolklorismin malliin. Näyttää siltä, ettei musiikkifolklorismi olisikaan pelkästään kansanperinteen siirtoa jalostetussa muodossa toisesta kontekstista toiseen. Niedermüllerin paikallisuhaesimerkki osoittaa, että folkloristinen perineharrastus kuuluu olennaisena osana myös pienyhteisön elämään ja sen sisäiseen kehitykseen. Perinteenkannattajat voivat siis itsenäisesti, oman ryhmänsä sisällä uudistaa traditiota. Lopputulos täyttää joitakin keskeisiä folklorismin tunnuspiirteitä: perinne uudistuu yläkulttuurin esteettisiä normeja seuraten korkeampitasoiseksi; samalla tietyt kansanomaiset piirteet katoavat. Yleisellä kansansivistyksellä ja järjestökulttuurilla on ollut tässäkin avainasema. Ne ovat tehneet yläkulttuurin esteettiset mallit tunnetuiksi rahvaan keskuudessa.

Näyttää perustellulta lisätä musiikkifolklorismin malliin vielä yksi alue, joka viittaa kansankulttuurin alhaalta lähtevään, omaehtoiseen modernisaatioon. Se että innovaatio tapahtuu alhaalta päin on tässä keskeistä - kysymys on nimenomaan siitä, että kansanmusiikki uudistuu perinteenkannattajien omista lähtökohdista, heidän omien motivaatioidensa varassa. (vrt. Netti 1985, 25).

Alhaaltapäin kumpuavan modernisaation mahdollisuus palauttaa jälleen mieleen edellä esitellyn Viktor Gusevin folklorismi-mallin. Tämä tapaus on verraten lähellä sitä, mitä Gusev nimittää elämäntapaan liittyväksi folklorismiksi ja jolla hän tarkoittaa "folkloren uusintamista ympäristössä, jossa kaikki perinnäiset työhön, riitteihin ja tapoihin liittyvät olosuhteet ovat hävinneet tai muuttuneet perusteellisesti" (Gusev 1980, 13). Gusevin määritelmä vastaa suunnilleen samaa, mitä József Burszta tarkoittaa folklorismin "ensimmäisellä asteella". Siinä on Bursztan mukaan olennaista, että folkloren elementtejä käytetään hyväksi ja kehitetään niiden muotoa vaihtamatta, "autenttisessa muodossa". Usein myös kansanperinteen "vanha luonnollinen ympäristö" pysyy samana - toisaalta tällainen toiminta saattaa synnyttää "taiteellisesti uutta luovia tilanteita". (Burszta 1969, 10).

Tässä tutkimuksessa tätä aluetta nimitetään *kansanomaiseksi folklorismiksi*; se muodostaa eräässä mielessä taiteellisen musiikkifolklorismin vastapoolin. Kansanomainen folklorismi kuvaa

sellaista kansanmusiikin kehitystä, joka johtuu ensisijassa kulttuuriympäristön ja perinteenkannattajien elinolosuhteitten muutoksista. Joukkotiedotusvälineiden, koululaitoksen ja järjestökulttuurin välityksellä kansanmusiikin esittäjät saavat usein uusia näkemyksiä musiikista, ja paine musiikin muutokseen kasvaa. Suomen kansanomaisen musiikin historiasta tällaisia kehitystrendejä voi ottaa esille useita. Esimerkiksi Keski-Pohjanmaalla kansansoitto 'jalostui' 1940-luvulla siten, että pelimannit alkoivat soittaa yhteissä sekä omaksuivat uudemmasta tanssisoitosta kontrabasson; samalla mm. viulunsoittotyylillä yksinkertaistui melodiansäveltely osalta ja esitysten harmoninen ja rytmisen selkeys lisääntyi (vrt. Westerholm 1976, 8-9; Helistö 1972).⁶

Toisaalta on mahdollista osoittaa esimerkkejä, joissa kansanlaulun esittäjät ja kisällilaulajat uudistivat tyyliään pyrkimällä moniääniseen lauluun. Usein moniäänisyys tarkoitti lauluissa vain kaksiaänisiä kohtia, joilla esitystä ajoittain väritettiin. Esimerkiksi SDNL:n kisälliryhmien ohjelmistosta on säilynyt yksinkertaisia sovituksia kansanlauluista. Niiden esikuvana on selvästikin ollut "oikeaoppinen" kuorosovitus. Mutta toteutus on toinen. Sovitukset ovat syntyneet todennäköisesti kahdella tavalla. Niiden tekijä on joko imitoinut näkemiään kuoronuotteja varsin vähäisen musiikinteorian tietämyksen varassa tai sitten tekijä on muokannut esimerkiksi neliäänisestä korrektista sovituksesta kaksiaäänisen yksinkertaisesti poistamalla tekstuurista alimmat äänet. Lopputulos on molemmassa tapauksessa sama: sovitukset sisältävät äänenkuljetuksellisia virheitä ja ovat varsin kaukana siitä moniäänisyydestä, johon tonaalinen harmoniaoppi ja 1800-luvulta peräisin oleva kuorosovitus tyyli perustuvat. Sovitukset

6) Kaustislaisen viulunsoittotyylin muutoksesta saa hyvän käsityksen vertaamalla 1930-1950-luvuilla tehtyjä pelimannisoitotäänityksiä 1960-luvulla ja sitä myöhemmin tehtyihin. Tyylin muutosta voi seurata myös tarkemmin yhden yhtyeen kohdalla: Kaustisen Purppuripelimannien soittoa tallennettiin 1950-luvulla useaan otteeseen. Näissä äänityksissä yhtyeen viulunsoittotyylillä poikkeaa huomattavasti niiden levytysten tyylistä, joita Purppuripelimannit tekivät myöhemmin 1960- ja 1970-luvuilla Konsta Jylhän suosion ollessa suurimmillaan. Vrt. esim. keskenään seuraavia levytyksiä: *Kaustinen, pelimannien pitäjä* (PL 40049 RCA) sekä *Konstan parhaat* (LSP 10323, LSP 10391); Edellisen kaksois-LP:n ensimmäinen levy sisältää historiallisia äänityksiä Kaustisen kansanmusiikista 1930-luvulta alkaen; jälkimmäinen on hyvä läpileikkaus Purppuripelimannien modernisoituneesta soittotyylisestä ja Konsta Jylhän sävellystuotannosta.

kertovat paitsi moniäänisen laulutyylin suuresta viehätysvoimasta kisällien keskuudessa, myös siitä innokkuudesta, jolla musiikkioppia tuntemattomat kansanmuusikot pyrkivät uudistamaan musiikkiaan. (ESIMERKKI 1.)

Missä määrin kussakin tapauksessa oli kyse täysin omaehtoisesta modernisaatiosta, on melko vaikea selvittää. Muutospaineet tulivat monesti ylhäältäpäin, esimerkiksi sivistyneistön, musiikin ammattilaisten, koulun ja tiedotusvälineiden myötävaikutuksella. Mutta niitä tuli myös alhaalta, kansansoittajien ja -laulajien omasta keskuudesta sekä yleisön taholta. Oleellisinta oli kuitenkin se, että kansanmuusikot vastasivat muutospaineisiin uudistamalla *itse* musiikkiaan. Modernisaatio oli heidän oman luovuutensa ja kekseliäisyytensä varassa.

ESIMERKKI 1. *Kansanlauluja II* (Malmin Tytöt)⁷

Etop minä pa-nen il-len tal-len. Nä-n-ni kei-ku-
 ma-han et-tä sur-nuo-ri sy-öän-mo-si ma-pe-ti-ti-
 toi-pa-ma-hen. Lakin-u-den tunteen minä tun-pe-roviti
 läh-tän valkua Sae-ni o-li syn-ty-nä ma-si.

7) SDNL:n kisällilaulukokoelma, Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki.

5. Musiikkifolklorismi - yleinen malli

Musiikkifolklorismin tyyppien vertailuun voi soveltaa Bruno Nettlin esittämää jaottelua, joka koskee etnisten musiikkikulttuurien muutosta tämän vuosisadan teollistuvissa ja kaupungistuvissa yhteiskunnissa (esim. Nettl 1985). Nettl erottaa toisistaan käsitteet *Westernization* ja *modernization*. *Westernization* eli länsimaistuminen kuvaa muutosta, jossa uudistumisen esikuvana ja perustana on länsimainen musiikki ja musiikillinen ajattelu; musiikin uudistajien tarkoitus on muuttaa etninen musiikki osaksi länsimaista musiikkisysteemiä ja sen arvomaailmaa. Musiikin muutos tuottaa tällöin fuusion, jossa länsimaisen musiikin konventiot ja keinovarot määräävät koko lopputuloksen - etniset piirteet ja perinteet ovat vain musiikin koristeina, niillä ei ole itsestä roolia muutoksessa. (Nettl 1978, 123-136; vrt. m. Nettl 1983; 1985, 24-26).

Modernisaatio viittaa puolestaan muutosprosessiin, jossa musiikkiperinne uudistuu omien lähtökohtiensa ja perinteisen musiikillisen ajattelun ohjaamana. Myös modernisaatiossa musiikki saattaa saada hyvin paljon lisäpiirteitä länsimaisesta suuresta traditiosta (taide- tai populaarimusiikki). Mutta muutos toteutuu siinä tarkoituksessa, että kansanmusiikki jäisi elämään modernin kulttuurin uusissa olosuhteissa. Musiikin olemassaolon ehdot, kuten tuotantotavat, levitysmekanismit ja funktiot ovat ratkaisevasti muuttuneet, ja modernisaatio on musiikintekijöiden vastaus näihin muutoksiin. Kuitenkaan he eivät pyri siihen, että uudistuva musiikkiperinne tulisi osaksi läntistä yhtenäiskulttuuria. Länsimaistumisen ja modernisaation välinen jako on siis viime kädessä mentaalinen. (Nettl 1985, 25).

Nettlin jakoa voi käyttää myös 1800-luvun ja tämän vuosisadan suomalaisen kansanmusiikin muutosten tarkastelussa. Kun ajattelemme, mitä uuden järjestyksellisen kulttuurin, uusien musiikkikokoonpanojen ja kansansävelmäsovitusten ilmestyminen merkitsi 1800-luvulla suomalaiselle kansankulttuurille, vastaus löytyy välittömästi Nettlin termistä länsimaistuminen. Järjestyksellisen kulttuurin suosimat kansanlaulusovitukset perustuivat kokonaan länsimaisen ylikansallisen musiikin malleihin. Jos kuorojen esittämiä kansanlauluja tai soittokuntien kansansävelmäpotpureita vertaa talonpoikauskulttuurin aiempaan musiikkituotantoon, ero on sil-

miinpistävän suuri - oikeastaan kaikki keskeiset musiikillisen tyylin elementit muuttuivat radikaalisti: musiikinteko siirtyi muistinvaraisuudesta nuottisoittoon, kokonaan uuteen äänenmuodostukseen, uudenaiseen dynamiikan käsittelyyn, funktionaaliseen harmoniaan sekä uudenaiseen moniäänisyyteen; samalla kansankulttuuri omaksui uusia soittimia (haitari, venttiilivasket), joiden rakenne ja soinnilliset ominaisuudet korostivat uuden länsimaisen musiikin voimaa (vrt. Laitinen 1982, 125-127). Musiikillisen kansankulttuurin länsimaistuminen ei tietenkään rajoittunut ainoastaan soivan musiikin tasolle. Vähintään yhtä suuri muutos tapahtui suomalaisten musiikillisessa maailmankuvassa - muutenhan musiikillinen muutos ei olisi ollutkaan mahdollinen. 1800-luvun lopulla kehittynyt musiikkifolklorismi liittyi siis todella ratkaisevaan musiikin muutokseen, josta Heikki Laitinen on - tuskin liioittelematta - todennut: "Se oli kai teolistumisajan musiikkikulttuurin suurin murros." (mt., 125).

Uusfolklorismi on toinen musiikkifolklorismin tyyppi, joka on selvästi sijoitettavissa länsimaistumis-kategorian alle. Kun taidemusiikin säveltäjät käyttävät tiettyjä kansanmusiikin elementtejä sävelteoksissaan, ei näillä elementeillä sinänsä ole enää suoraa yhteyttä kansanmusiikkiin. Niistä on tullut pelkästään taiteellisen sävelteoksen rakennusaineita, säveltäjät käsittelevät niitä samalla tavoin kuin muitakin musiikillisiä elementtejä - länsimaisen taidemusiikin perinteen rajoissa. Oli sitten kyseessä Béla Bartókin tapainen säveltäjä, joka pitää kansanmusiikkia periaatteellisenä henkisenä esikuvana luomistyölleen, tai säveltäjä, joka etsii kansanmusiikista eksoottisia tai vieraannuttavia efektejä teokselleen, lopputulos on kansanmusiikin kannalta sama: osa sen olemuksesta tai elementeistä siirtyy ylikansallisen taidemusiikin perinteeseen. Kyseessä on etnisen musiikkiperinteen täydellinen länsimaistuminen.

Edellisessä jaksossa tuotiin esiin musiikkifolklorismin kansanomaisen tyyppi. Se eroaa lähtökohdiltaan selvästi sekä järjestöfolklorismista että uusfolklorismista. Kansanomaisen musiikkifolklorismin, kuten esimerkiksi pelimannisoiton uudistuminen on tyyppillinen tapaus muutoksesta, josta Nettel käyttää nimitystä modernisaatio. Modernisaatio viittaa sellaiseen kansanmusiikin muutokseen, joka tapahtuu normaalin kulttuurin dynamiikan puitteissa: kun kulttuuri muuttuu, muuttuu musiikkikin. Perin-

nesoitto ja -laulu uudistuvat ja ottavat samalla vaikutteita ulkomaisesta taide- ja populaarimusiikista. Kuitenkin vaikutteet eivät muuta keskeisiä tyylipiirteitä, sitä kansanomaisuutta, joka ilmenee esimerkiksi äänenmuodostuksessa, laulujen ja tanssimusiikin ekspressiivisyydessä tai esitystavassa. Muutokset koskevat tyypillisesti soittimistoa, sävelmistöä ja esityskäytäntöjä. Uudistumisen perusta on kuitenkin koko ajan kansansoittajien omassa maailmankuvassa.

Mikä on sitten edelläkuvatun fuusiokansanmusiikin asema Nettlin dikotomiassa? Tämä modernin folklorismin toinen tyyppi (vrt. uusfolklorismi) on ideologialtaan usein selvässä oppositiossa länsimaisen taidemusiikin traditioon. Sen tavoitteena on uudistaa talonpoikaisen tai etnisen musiikin perinnettä, mutta se välttää taidemusiikin estetiikasta lähtöisin olevia uudistamiskeinoja. Fuusiokansanmusiikin lähtökohta liittyy sen selvästi modernisaation yhteyteen: musiikin tekijät uudistavat kansanperinnettä sen estetiikan pohjalta, joka on liittynyt entisajan talonpoikien lauluun ja soittoon.

Mutta kuten vastakulttuuriselle folklorismille yleensäkin käy, myös fuusiokansanmusiikki on menettänyt oppositioluonnettaan ajan myötä. Modernisaatio merkitsee lähes väistämättä myös sitä, että musiikin tuotanto kytkeytyy yhä tiiviimmin toisaalta levyteollisuuteen, toisaalta yhteiskunnan ylläpitämiin koulutusinstituutioihin (vrt. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin opetus). Fuusiokansanmusiikki omaksuu yhä enemmän piirteitä modernista populaarimusiikista ja maailman eri etnisistä musiikeista; siitä saattaa tulla folkrockia, folkjazzia tai yksinkertaisesti vain uudenlaista fuusiomusiikkia, jota tavataan nykyisin kutsua nimellä *world music*.

Tämä kaikki merkitsee, että omaehtoinen modernisaatio saa antaa tietä länsimaistumiselle; tässä tapauksessa länsimaistuminen ei tarkoita yhdentymistä taidemusiikin perinteeseen, vaan länsimaiseen populaarimusiikkiin. Samalla ympyrä sulkeutuu, sillä on syntynyt jotain sellaista, jolle löytyy esikuvia myös populaarimusiikin varhemmasta historiasta: niin amerikkalainen *hillbilly* kuin suomalaiset *Dallapé*-jenkat olivat esimerkki folklorismista, joka häilyi modernisaation ja länsimaistumisen välillä.

Seuraavassa asetelmassa (TAULU 3.) musiikkifolklorismin ilmenemismuodot on jaettu neljään osaan sen mukaisesti, miten ne

edellisessä luvussa ryhmiteltiin: järjestöfolklorismiin, uusfolklorismiin, fuusiokansanmusiikkiin ja kansanomaiseen folklorismiin. Kaaviosta ilmenee, miten eri musiikkifolklorismin lajit suhteutuvat Nettlin käsitteisiin länsimaistuminen ja modernisaatio. Tämän lisäksi musiikkifolklorismin tyyppejä tarkastellaan kaaviossa suhteessa erilaisiin taustatekijöihin ja ominaisuuksiin, jotka määrittelevät ne musiikkifolklorismin lajeina. Koska tämä tutkimus keskittyy jatkossa ensimmäiseen tyyppiin, järjestöfolklorismiin, tarkastelukulma on sen mukainen. Eri taustatekijöitä ja ominaisuuksia pohditaan ensin järjestöfolklorismin kohdalla, minkä jälkeen asiaa verrataan muihin musiikkifolklorismin tyypeihin.

Kaaviossa annetaan ensin joitakin esimerkkejä kustakin folklorismin lajista sekä sävellystyyppien että musiikin tekijöiden osalta. Järjestöfolklorismi koostuu pääosin sellaisista kansansävelmä ja -tanssisovituksista, jotka on tehty järjestökulttuurin uusille musiikkikokoonpanoille, laulukuoroille, soittokunnille ja tanhuryhmille. Kunkin musiikinlajin osalta on myös mainittu yksi keskeinen sovittajan nimi järjestökulttuurin alkuajoilta. Uusfolklorismin kohdalla on lueteltu joitakin säveltäjiä, joiden tuotannossa kansanmusiikki on näkyvästi läsnä, mutta sen hyödyntäminen modernistista verrattuna järjestöfolklorismiin. Fuusiokansanmusiikista luetellaan puolestaan joitakin tunnetuimpia suomalaisia yhtyeitä, jotka ovat tuotannossaan yhdistäneet suomalaista kansanmusiikkia mm. muihin etnisiin musiikkeihin, rockiin ja iskelmään. Pelimannit ja kisällilaulajat on otettu esimerkeiksi alhaaltapäin lähtevästä modernisaatiosta, kansanomaisesta folklorismista. Pelimanneista on mainittu Konsta Jylhä ja kisälliryhmistä Hiilipojat. Tämä ryhmä uudisti ehkä eniten kisällilaulun tyyliä 1950-luvun aikana.

Tämän jälkeen kaaviossa tarkastellaan eri musiikkifolklorismin lajien olemusta. Järjestöfolklorismi liittyy jo nimensä mukaisesti hyvin kiinteästi siihen kulttuurikokonaisuuteen, joka on kehittynyt 1800-luvun lopulta lähtien erilaisten kansanliikkeiden ja yhdistystoiminnan yhteydessä. Tämä ominaisuus erottaa järjestöfolklorismin melko selvästi muista musiikkifolklorismin tyypeistä; ainoastaan kansanomainen folklorismi on joissakin erityismuodoissaan (kisällilaulu) ollut tiiviisti sidoksissa järjestöelämään; yleensä modernisoituva kansanmusisointi ei ole ollut Suo-

TAULU 3.
Musiikkifolklorismi - yleinen luokitusmalli

"Westernization" -----> <----- "modernization"				
<----- <i>Taiteellinen musiikkifolklorismi</i> -----> <----- <i>Kansanomainen</i> -> JÄRJESTÖFOLKLORISMI UUSFOLKLORISMI FUUSIOKANSANMUS. <i>mus.folklorismi</i>				
-kuorosovitukset -soittokuntapoturit -tanhusommitelmat	-itsenäiset sävellykset -taidemusiikki	-uuspelimannimus. -eksoottiset fuusiot -world music	-pelimannimus. -kisällilaulut	
-Emil Sivori -Emil Pahlman -Anni Collan	-Béla Bartók -P.H. Nordgren -Veljo Tormis	-Primo, Etnopojat -Tuulenkantajat -Pohjantahti	-Konsta Jylhä -Hiilipojat	
-salonkimusiikin mallit	-modernismi	-kansan- ja populaarimusiikin mallit		
-integraatio -yhtenäiskulttuuri	-etäännyttäminen -Hochkunst	-kansanomaiset fuusiot -vastakulttuuri	-integraatio -paikalliskultt. -osakulttuuri	
1.	+	-	-	+ -
2.	+	+	-	-
3.	+	-	-	?
4.	+	-	-	+
5.	+	-	-	-
6.	+	?	-	-
7.	+	+	+	+

1. järjestökulttuurin kiinteä osa
2. yläkulttuurin esteettis-filosofinen perinne
3. muutoshaluttomuus (pyrkimys innovaatioihin alhainen)
4. pyrkimys musiikilliseen integraatioon suuri
5. kasvatuksellinen väline (siveellinen ja taiteellinen kansanvalistus)
6. yhteiskunnalliseen integraatioon pyrkiminen
7. ideologinen ase (kansallinen/etnosentrinen symboliarvo suuri)

messä kovinkaan leimallisesti järjestökulttuuria - esimerkiksi pelimannisoitto järjestäytyi maanlaajuisesti vasta vuonna 1968.

Toinen hyvin luonteenomainen piirre järjestöfolklorismissa on se, että se on kehittynyt yläkulttuurin esteettisen ja filosofisen arvomaailman rajoissa. Tämä heijastuu suoraan kahteen seikkaan: yhtäältä siihen, millaista järjestöfolklorismi on musiikkina, sekä toisaalta kansanmusiikkia koskeviin arvoihin ja ideologioihin järjestökulttuurissa. Muista musiikkifolklorismin lajeista vain uusfolklorismi on kehittynyt yhtä tiiviisti säveltaiteen traditioon sidottuna, jos kohta sen ja järjestöfolklorismin musiikillisessa ajattelussa on suuria eroja ja jopa jyrkkiä vastakkaisuusiakin.

Järjestöfolklorismin musiikillista ajattelua voisi kutsua termillä vanhakantainen, sillä sen pyrkimys innovaatioihin on veraten alhainen. Musiikinteon tyylillisenä esikuvana ovat 1800-luvulla vakiintuneet sovitustyyppit, joilla on selvä yhteys tuon ajan populaarimusiikkiin, salonkimusiikkiin sekä toisaalta ankaran tyylin koraalisoinnutukseen. Tällaisen tyylin tavoitteena on selvästi musiikillinen integraatio: se koettaa yhdistää yksinkertaisena pidetyn kansansävelmistön taidemusiikin traditioon korostamalla tuota yksinkertaisuutta, suosimalla yksinkertaisia harmonioita, laulullisuutta, selkeää tonaalisuutta sekä yksinkertaista rytmiikkaa.

Muiden musiikkifolklorismin lajien pyrkimys innovaatioihin on huomattavan suuri. Taidemusiikin uusfolklorismi on tukeutunut tässä modernistisiin näkemyksiin; sen suhde kansanmusiikkiin on etäännyttävä, mikä tarkoittaa, että säveltäjät korostavat enemmänkin kansansävelmien ja taidemusiikin sävelkielen eroja kuin yhtäläisyyksiä. Myöskään fuusiokansanmusiikki ei perustu taidemusiikin ja kansanmusiikin väliseen integraatioon. Päinvastoin, se pyrkii välttämään taidemusiikin esteettisiä malleja ja keskittyy yhdistelemään erilaisia kansanomaisia musiikkiperinteitä toisiinsa. Lähtökohtana on koko ajan kansan- ja populaarikulttuurin musiikillinen ajattelu. Kansanomaisen musiikkifolklorismin suhde innovaatioon ja integraatioon on hieman epäselvä. Alhaalta lähtevä modernisaatio on jo määritelmän mukaan uudistushakuista, sillä musiikkityylin muutos on aina innovaatio.¹ Kuitenkin musiikkiperinteen uudistuminen on ollut suh-

1) Ks. luku III.1.2., jossa folklorismin ja innovaation suhdetta pohditaan yksityiskohtaisemmin.

teellisen verkkaista, ja sen tuloksena syntyneet musiikkityylit merkitsevät selvää integroitumista taidemusiikin tai vanhemman populaarimusiikin perinteeseen (salonkimusiikki). Niinpä pelimannimusiikin modernisaatio on perustunut paljon siihen, että kansansoittajat ovat omaksuneet aineksia taide- tai salonkimusiikin esitystyylistä (esim. pitenevät kaaritukset, vibraton käyttö ja salonkitrillit viulisteilla) samalla kun he ovat etääntyneet vanhatyylisestä soitosta. Kisällilaulun moniäänistyminen oli myös esimerkki innovaatiosta, jossa kansanomaisen laulutyyli integroitui korkeakulttuurin musiikin yhteyteen (kvartettilaulu).

Järjestöfolklorismilla on ollut vielä yksi ominaisuus, joka erottaa sen selvästi muusta kansanmusiikin jalostamisesta: sen kiinteä suhde musiikilliseen kansanvalistukseen. Syy tämän suhteen kehittymiselle on ollut siinä, että järjestökulttuuri ylipäättänsä kehittyi kansanvalistuksen idean katveessa. Oli varsin luonnollista, että järjestöjen taideharrastukseen yhdistyi voimakkaita kasvatuksellisia tavoitteita. Kansansävelmäsovitukset eivät tehneet tässä poikkeusta; ne pikemminkin olivat erittäin sopivaa materiaalia niin eettisen kuin esteettisenkin kansanvalistuksen käyttöön. Samalla järjestöfolklorismin integroiva tehtävä laajeni musiikillisesta yhteiskunnalliseen: erityisesti kuorolaulu on ollut harrastusmuoto, joka on tähdännyt yhtenäiskulttuurin muodostamiseen niin musiikillisella kuin aatteellisellakin tasolla. Muut musiikkifolklorismin muodot eivät ole samalla tavalla liittyneet yhtenäiskulttuurin rakentamiseen. Uusfolklorismi on pysytellyt osana säveltaidetta, sillä ei ole ollut samanlaista näkyvää asemaa kansanjoukkojen musiikissa kuin järjestöfolklorismilla; fuusio-kansanmusiikin luonne on ollut toisaalta vastakulttuurinen, toisaalta siitä on tullut osa modernia populaarikulttuuria; kansanomaisen musiikkifolklorismin on puolestaan kytkeytynyt leimallisesti joko osakulttuuriseen musiikintuottamiseen (kisällilaulu) tai paikalliskulttuuriin (maaseudun pelimannit).

Kaikilla musiikkifolklorismin tyypeillä on kuitenkin yksi yhteinen ominaisuus. Ne kantavat mukanaan kansallisia tai muita etnosentrisiä merkityksiä, joita voidaan käyttää ideologisesti hyväksi. Silti on todennäköistä, että tälläkin sektorilla juuri järjestöfolklorismilla on ollut suurin välinearvo - se on ollut erityisen tehokas ase nationalististen aatteiden palveluksessa.

Luokitusmallin esiin nostamien ominaisuuksien perusteella

järjestöfolklorismi eroaa hyvin selvästi muista musiikkifolklorismin tyypeistä - erottavia tekijöitä on jokaiseen muuhun tyyppiin nähden selvästi enemmän kuin yhdistäviä ominaisuuksia.

Luokittelu on tässä vaiheessa ainakin osittain hypoteettinen; se vaatii tarkempaa testaamista lähdeaineistolla, joka antaa yksityiskohtaisen kuvan suomalaisen kansanmusiikin sovellutuksista, hyväksikäytöstä ja siihen liittyneestä arvomaailmasta viimeisen sadan vuoden aikana. Kirjan loppujaksojen keskeisenä tehtävänä onkin juuri tämä: luokitusmallin esittämät olettamukset verifioidaan suomalaisen järjestökulttuurin kansanmusiikin osalta.

Uusi Kannel
Karjalasta,



I.

Toimittanut
Savo-Karjalais-Osakunta.

IV MUSIIKKIFOLKLORISMI JÄRJESTÖJEN IDEOLOGIASSA

Musiikkifolklorismin ideologinen taso koostuu niistä arvoista ja käsitteistä, jotka ovat ohjanneet kansanmusiikin käyttöä ja soveltamista erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa. Erilaiset aatesuunnat ovat löytäneet musiikkifolklorismista erinomaisen välineen, jolla on voitu edistää tai tuoda julki ideologisia tavoitteita. Lisäksi kansansävelmäsovitusten tekijät ja muut kansanmusiikin hyväksikäyttäjät ovat pohtineet - myös julkisesti -, millaisia arvoja kansanmusiikkiin sisältyy, miten sitä tulee jalostaa ja vaalia sekä mikä on sen asema musiikinlajien joukossa.

Tämän jakson tarkoitus on selvittää musiikkifolklorismin liittyneen arvomaailman kehitystä suomenkielisessä järjestökulttuurissa 1800-luvun lopulta 1960-luvulle saakka. Kyseessä on siten verraten pitkä ajanjakso, mikä synnyttää helposti epäilyksen, että tehtävä on liian laaja. Aikarajaus on kuitenkin helposti perusteltavissa. Musiikkiarvoille näyttää olevan tyypillistä, että ne muuttuvat hyvin hitaasti. Tätä käsitystä tukevat mm. ne havainnot, joita olen tehnyt eri järjestöjen musiikkia koskevasta lehtikirjoittelusta: samat aihepiirit, samat asenteet ja käsitykset näyttävät lyöneen ajasta riippumatta leimansa keskusteluun. Esimerkiksi vielä 1950-luvulla eri järjestöjen musiikkikasvattajat ja -harrastajat askartelivat hyvin samanlaisten kysymysten äärellä kuin esimerkiksi 1890-luvun nuorisoseurojen henkiset johtajat. Keskeisiä kysymyksiä olivat edelleen ulkomaisen huonon musiikin vaikutuksen ehkäiseminen sekä huoli kotimaisen kansanmusiikin aseman heikentymisestä, nuorison tanssi-innosta ja taidemusiikin huonosta tuntemisesta. Mikäli aikarajaus olisi suppeampi, tutkimus ei välttämättä kykenisi erottamaan minkäänlaisia muutoksia järjestöjen musiikkiarvoissa. (vrt. Kurkela 1986a; 1986b).

1. Musiikkifolklorismi ja julkisuus

Musiikkifolklorismin arvojen tutkija havaitsee varsin nopeasti, että kansanmusiikin hyväksikäyttö ja juhla-kulttuuri liittyvät kiinteästi toisiinsa. Kun moderni järjestökulttuuri syntyi 1800-luvun

lopulla, se sovelsi ja hyödynsi rahvaan musiikillista perinnettä nimenomaan julkisissa tilaisuuksissa kuten kansanjuhliissa ja iltoissa. Kuorokansanlaulut, pelimannisoitot, tanhut ja muut perinnesovellutukset vakiinnuttivat paikkansa juhlien ohjelmanumeroina ja niistä tuli siten estradiesityksiä. Musiikkifolklorismin historia onkin suurimmaksi osaksi julkisten perinnenäytösten historiaa.

Vastaavalla tavalla musiikkifolklorismin kytkeytyminen järjestöjen ideologiaan on saanut ilmauksensa etupäässä julkisella tasolla, juhlapuheissa ja lehtikirjoituksissa. Musiikkifolklorismin arvojen historia näyttäisi siten liittyvän nimenomaan julkisuuden sfääriin.

Tämä ei silti tarkoita, että musiikkifolklorismin arvomaailma olisi pelkästään sitä, mitä esimerkiksi painetun sanan perusteella voisi päätellä. Musiikkifolklorismin ideologialla on ollut myös epävirallinen ja privaatti tasonsa. On selvää että ne merkitykset, joita kansanmusiikin sovitelmat ovat yksityisissä musiikin harrastajissa herättäneet, ovat paljolti vaikuttaneet koko musiikkifolklorismin kehitykseen. Ja yhtä epäämätöntä on, että jalostetun kansanmusiikin merkitykset ja aatteelliset kytkennät ovat saaneet eri sisältöjä yksityisellä ja epävirallisella tasolla kuin julkisuudessa. Kehitys, innovaatiot ja uudet ideat palautuvat viime kädessä aina yksityiseen ihmiseen; julkisuus tai järjestöjen kollektiivinen toiminta eivät sinänsä synnytä musiikillisia uudistuksia sen enempää kuin uusia aatteitakaan. Mutta tämä on ratkaisevaa: julkisuus ja järjestökulttuuri kontrolloivat yksityisten ihmisten luovaa panosta ja vaikuttavat ratkaisevasti siihen, mikä tulee olemaan musiikillisen tai aatteellisen innovaation kulttuurinen merkitys.¹

Lisäksi on muistettava, että kun tutkitaan ideologiaa arvomaailmasta tai (musiikillisesta) maailmankuvasta eriytyneenä kokonaisuutena, on tutkittava arvojen tietoisia ja manifesteja muotoja (vrt. Bohman 1985, 9). Mikko Heiniötä siteeraten voi todeta, että "musiikilliseen maailmankuvaan sisältyviä käsityksiä

1) Etnomusikologisessa kirjallisuudessa on pohdittu varsin paljon yksilön ja kulttuurin instituutioiden välistä suhdetta ja painoarvoa musiikin muutosten ja innovaatioiden synnissä. Tutkijat ovat tavallisesti painottaneet sitä, että musiikillinen muutos on riippuvainen yhtä lailla molemmista, joskin innovaation alkusysäyksen katsotaan lähtevän yksilöiden luovasta toiminnasta. Ks. esim. Blacking 1986; Kubik 1986, 52-58).

voidaan kutsua ideologiaksi vasta siinä vaiheessa, kun ne saavat aktiivisen roolin". Heiniö kuitenkin tähdentää, ettei tämän aktiivisen roolin tarvitse ilmetä minään normatiivisina ohjeina tai sääntöinä tullakseen ideologiaksi. Pelkkä julkisuus riittää: "maailmankuvan sisältö saa musiikinhistoriallisesti vaikuttavan ideologisen funktion heti, kun se ylipäänsä saatetaan julkisuuteen". (Heiniö 1984, 311). Heiniön näkemyksen voi tulkita myös siten, että on tutkijan tehtävä muodostaa ja koota julkisten verbalisointien pohjalta käsitteellisiä kokonaisuuksia ja normatiivisia lauseita ja abstrahoida näin varsinainen ideologinen järjestelmä, joka on näiden verbalisointien taustalla.

Myös metodisista syistä musiikkifolklorismin aatemaailman tutkija joutuu keskittymään lähes pelkästään julkiseen tasoon. Privaatin tason huomioon ottaminen on varsin ongelmallista, jos ei kerrassaan mahdotonta, kun tutkimus liikkuu diakronisesti kauas menneisyyteen. Aatehistorian konventionaaliset menetelmät - tekstien analyttinen läpikäynti, luokittelu ja tulkinta - eivät riitä sen selvittämiseen, eivätkä muutkaan ajateltavissa olevat menetöt kuten esimerkiksi syvähaastattelu yllä tutkimuskohteeseen.

Julkisuuden ratkaiseva rooli sekä musiikkifolklorismin että siihen liittyvän ideologian kehityksessä johtaa miettimään tarkemmin julkisuuden olemusta. Hyvän lähtökohdan tarjoavat tässä tutkimukset, jotka analysoivat julkisuutta poliittisen käyttäytymisen muotona. Tämä tutkimussuuntaus on paljolti perustunut Jürgen Habermasin kirjaan *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), ja Habermasin esittämiä ajatuksia on viime vuosikymmeninä sovellettu varsin hedelmällisesti niin sosiologian, tiedotusopin ja aatehistorian piirissä. Johan Fornäs ja Heikki Hellman ovat tuoneet teorian myös musiikkikulttuurin tutkimukseen, ja heidän näkemyksensä sopivat hyvin tämänkin työn pohjaksi. (Fornäs 1982; Hellman 1982).

Musiikin kohdalla julkisuusteorian soveltaminen tarkoittaa sitä, että musiikkielämää tarkastellaan yhtenä julkisuuden instituutina. Lähtökohdaksi nykyajan musiikkijulkisuuden tarkastelulle sopii Habermasin käsite *porvarillinen julkisuus*. Tämän julkisuusmuodon synty on kiinteässä yhteydessä kapitalismin kehityshistoriaan 1600- ja 1700-lukujen Länsi-Euroopassa; porvariston taistelu poliittisesta vallasta synnytti ideaalin vapaitten ihmisten

mielipiteenmuodostuksesta, joka perustui kriittiseen keskusteluun ja järjelyyn. Uusi julkisuus oli yhteydessä sanomalehdistön syntyyn: juuri kriittinen lehtikirjoittelu ja vapaitten porvareitten yhteisöllinen elämä (klubit, seurat, kahvilakeskustelu) muodostivat julkisen mielipiteen, jolla oli suuri merkitys liberaalin porvariston valtapyrkimyksissä. (Habermas 1981, 46-60).

Porvarillisen julkisuuden idea merkitsi samalla vanhemman julkisuusmuodon, *edustuksellisen* (representatiivisen) julkisuuden merkityksen vähenemistä. Feodalismien aikainen julkisuus oli Habermasin mukaan representatiivista siinä mielessä, että kaikki julkisuuden ilmaukset tähtäsivät hierarkisen yhteiskuntapyramidin demonstroimiseen ja edustamiseen kansan edessä. Tämä näkyy mm. aatelin valtaa korostavissa tavoissa, pukeutumisessa, taiteessa ja taistelunäytöksissä, mutta myös retoriikassa, hovien julkisessa puhetyylissä. Retoriikka ei pyrkinyt järjelyyn tai keskusteluun, vaan koostui fraaseista, joiden ainoa funktio on hovien vallan representoiminen. (Habermas mt, 17-25; vrt. Dahlqvist 1984, vii-xi).

Musiikki oli aiemmin tiivisti kytketty edustuksellisen julkisuuden palvelukseen. Mutta porvarillinen julkisuus muutti osittain myös eurooppalaisen taidemusiikin luonnetta: syntyi vapaa porvarillinen musiikkielämä. Vapaus tarkoitti tässä riippumattomuutta kirkon ja hovien ylläpitämästä musiikkitoiminnasta, ja tämä vapaus ilmeni parhaiten konsertti-instituution kehityksessä. Maksulliset konsertit ja musiikkikritiikki olivat myös osa uutta julkisuutta; ne liittyivät kiinteästi liberaalin porvariston seuraelämään ja lehdistön kehitykseen. Mutta on huomattava, että musiikki säilytti myös uudessa tilanteessa huomattavan paljon representatiivisen julkisuuden piirteitä. Koko konserttilaitos kehittyi jo 1800-luvulla suuntaan, joka ilmensi nousevan porvariston voimaa. Kehitys on tällä vuosisadalla vain korostanut konserttien edustuksellisia piirteitä. Tällaisia piirteitä ovat esimerkiksi sinfoniakonserttien ohjelmistojen keskittyminen 100-200 vuotta vanhaan musiikkiin, konserttitilanteen vakavuus ja juhlallisuus, muusikoiden pukeutuminen frakkeihin sekä yleisöjen yläluokkainen sosiaalinen koostumus. (vrt. Fornäs 1982, 6-9).

Porvarillinen julkisuus perustui - ainakin ideaalimuodossaan - vapaaseen keskusteluun ja rationaalisesti saavutettuun yhteisymmärrykseen. Mutta julkisuus alkoi muotoutua uudelleen siinä

vaiheessa, kun yleisen mielipiteen muodostus levisi porvariston rajojen ulkopuolelle ja kun yhteiskunnan alemmat kerrokset alkoivat päästä osallisiksi poliittisesta päätöksenteosta. Julkisuus sai nyt Habermasin mukaan selvästi manipulatiivisia piirteitä, sillä erilaiset organisaatiot joutuivat taistelemaan vallasta ja tarvitsivat tähän kansanjoukkojen tukea (Habermas 1985, 21). Suomessa tällainen tilanne voidaan havaita 1800-luvun lopulla, jolloin erilaiset kansanliikkeet laajensivat yhteiskunnallista keskustelua säätyläistön ulkopuolelle. Lisäksi on syytä pitää mielessä, ettei Suomessa tätä ennenkään muodostunut sellaista kulttuuri-ilmapiiiriä, johon olisivat sopineet vanhemman porvarillisen julkisuuden tunnusmerkit. Kuten Martti Siisiäinen huomauttaa, liberaalis-radikaalinen yhdistystoiminta ja sille ominainen kriittinen keskustelu oli Venäjän vallan aikaisessa Suomessa vähäistä ja se rajoittui verraten harvalukaiseen ruotsinkieliseen yläluokkaan. Kansallisen liikkeen johtoon nouseva fennomaaninen yläluokka käsitti koko vapauden olemuksen toisin kuin liberaalit: heille valtio merkitsi henkisen vapauden korkeinta astetta, jossa kansakunta saavutti moraalisen täydellisyyden; heidän aatemaailmaansa yhdistystoiminta ja julkisuus eivät voineet suuntautua kriittisesti valtiota vastaan, vaan niiden tehtävänä oli toimia valtiota täydentävinä instituutioina (Siisiäinen 1988a, 19; vrt. Stenius 1987, 50-52).

Habermas käyttää uudesta tilanteesta nimitystä *näytösluonteinen* (demonstratiivinen) julkisuus. Se viittaa julkisuuteen, jota ohjataan ylhäältäpäin, jossa julkinen mielipide ei enää muodostu kriittisen keskustelun avulla. Ei liene sattuma, että suuret kansalliset juhlat syntyivät tähän samaan aikaan. Jo 1800-luvun lopun "kansanjuhlat" voidaan nähdä manipulatiivisina tilaisuuksina; niissä kansallismielinen säätyläistö valisti kansaa ja johti julkista mielipidettä omille pyrkimyksilleen otolliseen suuntaan. Myöhemmin vallanpitäjien piiri laajeni, mutta tilanne pysyi samana: juhlien synnyttämä julkisuus tarjosi foorumin erilaisten ideologioiden vahvistamiseen. Se että kansallisten juhlien ohjelmaan otettiin jo varhaisessa vaiheessa kansanperinnenäytöksiä tuntuu hyvin luonnolliselta. Näytösluonteinen folklorismi on osoittanut olevansa yllättävän taipuisa väline manipulatiivisen julkisuuden palveluksessa. Folklorismin voima on toisaalta siinä, että se symboloi tehokkaasti kansallisia päämääriä ja pyrki-

myksiä. Toisaalta se suuntaa katseen romantisoituun kansankulttuuriin, ristiriidattomalta näyttävään muinaisuuteen. Edellä jo viitattiin siihen, mitä Hermann Bausinger on huomauttanut kansanperinneyhtöisyyksien merkityksestä yhteiskunnallisen konsensuksen kannalta. Niillä voidaan helposti korostaa sellaisia arvoja, jotka legitimoivat vallankäyttöä ja vallitsevaa ideologiaa. Tällainen toiminta tulee entistä tärkeämmäksi, kun yhteiskunta kehittyy moniarvoiseksi ja sen järjestys on vaarassa. (Bausinger 1981, 54).

Modernissa valtiossa näytösluonteinen julkisuus on muuttunut yhä enemmän massakulttuurin ja kulttuuriteollisuuden säätelemäksi - Negt ja Kluge puhuvat niiden yhteydessä uusista tuotantotulkisuuksista (Negt & al. 1978, 12). Eri julkisuusmuotojen väliset erot musiikissa käyvät hyvin ilmi Heikki Hellmanin artikkelista, jossa hän tutkii musiikkijulkisuuden kehittymistä Suomessa. Hellmanin mukaan teollistumisajan musiikinhistoriaa voidaan tarkastella vanhojen porvarillisen julkisuuden muotojen ("tuottava" julkisuus) sekä uuden tuotantotulkisuuden välisenä kehityshistoriana. Molemmat julkisuuden lajit vaikuttavat tämän päivän musiikkielämässä, joskin eriaikaisina rakenteina, "erilaisen aikakauden kantajina" (Hellman 1982, 73-74). Vanhemmat julkisuusmuodot näyttävät kiinnittyneen ennen kaikkea yhteiskunnan 'viralliseen' musiikkielämään, kuten konserttilaitokseen, musiikinopetukseen ja yleensäkin alueille, joissa taidemusiikilla on voimakas asema. Uudempien musiikkijulkisuuksien ydinaluetta ovat ääniteteollisuus ja yleensäkin musiikkia hyödyntävä massakulttuuri.

Vanhempien julkisuuden muotojen ohjaama musiikkielämä on Hellmanin mukaan sosiaalisesti ja kulttuurisesti eriytynyttä; se sisältää - tai sisälsi ainakin aiemmin - myös voimakkaita jääniteitä perinteisen maatalousyhteisön musiikista. Tuotantotulkisuuden musiikki on sen sijaan yleistä ja universaalia; siinä kansainväliset ainekset pyrkivät syrjäyttämään kansalliset. Lisäksi vanhemmat julkisuusmuodot tukeutuvat järjestökulttuuriin ja siihen amatööriharrastukseen, joka on peräisin 1800-luvulla syntyneiden joukkoliikkeiden toiminnasta. Tuotantotulkisuuden musiikki on jo muuttunut ammattimaiseksi tai on ainakin ammattimaisen toiminnan ehdollistamaa. (Hellman *ibid.*).

Musiikkifolklorismi kuuluu tässä mielessä vanhemman julki-

suuden piiriin: sen perusta on usein erilaisten järjestöjen ja paikallisten vapaaehtoisten työssä; se on eräänlainen muistuma talonpoikaismusiikin kaudelta tai ainakin osa juhlayleisöstä kokee sen sellaiseksi. Lisäksi musiikkifolklorismilla on voimakas kansallinen symboliarvo.

Habermasin julkisuusteoriaa on myös laajasti arvosteltu muun muassa siitä, että se selittää historian kehityslinjoja liian mekanistisesti; sen avulla ei siten voisi tulkita pitkiä historiallisia kehitysjaksoja - ei ainakaan yhteiskunnan kaikkien tasojen osalta. (esim. Sörensen 1975; Väliverronen 1985). Kuitenkin Habermasin huomiot julkisuuden kehittymisestä soveltuvat tähän tutkimukseen vähintäänkin heuristiseksi apuvälineeksi, jonka avulla etsitään uusia näkökulmia ja selitysmalleja musiikkifolklorismin ideologian kehitykseen (vrt. Väliverronen mt., 28). Lisäksi tuntuu ilmeiseltä, että julkisuusteoria auttaa tulkitsemaan musiikkifolklorismin ja ideologian välistä kehityshistoriaa verraten hyvin. Aiemmin jo todettiin, että musiikkia koskevat arvot näyttäisivät muuttuvan varsin hitaasti; ne ovat kuin muuttumattomia tai vain hyvin hitaasti muuttuvia blokkeja dynaamisen yhteiskunnan sisällä. Julkisuusteorian mekanistisuus ei ainakaan välittömästi joudu ristiriitaan musiikkiarvojen staattisen luonteen kanssa.

Idealityyppiset julkisuusmuodot valaisevat musiikkifolklorismin eri puolia, ja on syytä eritellä niiden osuutta kansanmusiikin soveltamisen eri vaiheissa.

I EDUSTUKSELLINEN JULKISUUS

Edellä kiinnitin huomiota siihen, kuinka porvarillisessa musiikkijulkisuudessa on huomattava määrä aiemman representatiivisen julkisuuden piirteitä. Edustuksellinen julkisuus näkyy selvimmin ooppera- ja konserttilaitoksen kehityksessä: valtaan päässyt porvaristo omaksui nämä musiikkilaitokset vanhemmasta hovien ylläpitämästä musiikkielämästä. Samalla monet seremonialliset ja mahtipontiset piirteet säilyivät konserttikäytännössä; ne symboloivat nyt porvariston ja porvarillisen valtion voimaa. Vastaavalla tavalla tietyistä musiikkifolklorismin muodoista kehittyi porvarillisissa kansallisvaltioissa erityistä juhla- ja kulttuurista. Ne representoivat isänmaan kunniaa ja kauneutta sekä samalla kansallismielisen porvariston mahtavuutta. Vanhimpia suomalaisia esimerkkejä folklorismin ja edustuksellisen

julkisuuden suhteesta oli keisari Aleksanteri III:n vierailu Suomessa vuonna 1885. Vierailun yhteydessä keisarinna Maria Feodorovnalta luovutettiin Suomen naisten lahjana vene, jota sousti kahdeksan kansallispukuun pukeutunutta naista. Naiset edustivat Suomen eri maakuntia erilaisine pukuineen, joiden rekonstruktioista vastasi *Suomen Käsityön Ystävät*; puvut oli tehty museoon koottujen vanhojen kansanpukujen mukaan. Bo Lönnqvistin mukaan tapaus oli ensimmäinen, jolloin kansanpuvuista tehtyjä seikkaperäisiä jäljennöksiä käytettiin Suomessa kansallispukuina (Lönnqvist 1979, 125). Samalla tilanne edusti representatiivista julkisuutta tyypillisimmillään: siinä jalostettu kansanperinne symboloi alamaisten kansallisuutta, mutta juhlisti samalla hallitsijan kunniaa.

Musiikkifolklorismin kohdalla edustava julkisuus ilmeni hyvin kansansävelmäpotpureissa, erityisesti niiden tavassa yhdistää kansansävelmäketjuihin marssi- ja hymnisävelmiä. Tällaisia sävelmiä olivat esimerkiksi *Vaasan marssi*, *Porilaisten marssi*, *Parolan marssi* sekä *Maamme*-laulu ja useat maakuntalaulut. Ne saivat suomalaiskansallisen liikkeen keskuudessa hyvin voimakkaan isänmaallisen merkityksen. Isänmaallisten kappaleiden myötä potpurit saivat korostetun kansallisen sävyn, mikä osaltaan lisäsi niiden käyttöä ja suosiota erilaisten juhlatilaisuuksien ohjelmassa. Tyypillinen esimerkki nationalistisesta potpurista on niistä tunnetuin, jo edellä mainittu Pahlmanin potpuri. Siinä on peräti kaksi isänmaallista marssia, *Vaasan marssi* ja *30-vuotisen sodan marssi*, minkä lisäksi potpuri alkaa kappaleella *Honkaen keskellä*, joka Yrjö Koskisen kirjoittamine sanoineen levisi jo 1800-luvun puolivälin jälkeen nationalistisen laulukirjallisuuden kärkeen. Heikki Klemetin kommentti Pahlmanin potpurista, kuinka se "sotilaallisesti isänmaanmielisenä" lunasti paikkansa kansallisten rientojen vakio-ohjelmistossa, kuvastaa hyvin tehtävää, jonka edustuksellinen julkisuus varasi musiikkifolklorismille: sen tuli kansallislaulujen, lippujen ja kansallispukujen tapaan juhlistaa valtakunnan ja valtion olemassaoloa (Klemetti 1937a, 75).

On ilmeistä, että juuri folklorismin edustuksellinen hyödyntäminen lisäsi kansansävelmäsovitusien nationalistista arvoa. Valtion virallisissa juhlatilaisuuksissa perinnenäytökset ja kansanlaulut saivat kansallisen arvomusiikin leiman; niistä tuli samantyyppistä edustuksellista taidetta kuin *Maamme*-laulusta, kansallis-

henkisistä kuorosävellyksistä tai joistakin Sibeliuksen orkesterikappaleista (*Finlandia*, *Andante festivo*). Tämä on syytä pitää mielessä, kun pohditaan sitä, miksi sovellettu kansanmusiikki on kyennyt varsin hyvin säilyttämään asemansa valtion ylläpitämien laitosten musiikissa (koululaitos, puoluejärjestöt, musiikkijuhlat jne.).

II NÄYTÖSLUONTEINEN JULKISUUS:

Näytösluonteinen julkisuus, joka kehittyi Suomessa samoihin aikoihin kuin moderni järjestökulttuurikin, on ensimmäinen selvästi manipulatiivinen julkisuusmuoto. Sen avulla valtaa pitävä eliitti sekä valtaan pyrkivät organisaatiot koettivat saada kansanjoukot omien pyrkimystensä taakse. Suuri osa musiikkifolklorismin muodoista heijasteli tämän julkisuustyypin tavoitteita. Erityisen hyvin sitä kuvastivat suuret perinnenäytökset, jotka vahvistivat rahvaan uskoa isänmaan ja järjestön asiaan. Jo 1800-luvun lopun laulujuhilla tuhannet kansalaiset kokoontuivat katsomaan ja kuulemaan, miten laulukuorot ja soittokunnat esittivät kansansävelmäsovituksia. Sovitukset olivat tosin vain verraten vähäinen osa musiikkiryhmien ohjelmistoa, mutta niiden symbolinen merkitys oli erittäin suuri. Samaa voi sanoa niistä runonlaulajista ja kanteleensoittajista, joita juhlien järjestäjät toivat 1890-luvulla, karelianismin innoittamana yleisön eteen esiintymään. Seuraavaa vaihetta näytösluonteisen musiikkifolklorismin historiassa olivat pelimannikilpailut, joita nuorisoseurat ja *Brage*-yhdistys pitivät vuodesta 1907 alkaen. Myös niissä "vanhan kansan soittajat" nostettiin julkisuuteen kansallisen kulttuurin vaalimisen innoittamana. Samoihin aikoihin myös tanhuesitykset yleistyivät kansanjuhlissa; näyttämöllinen tanhuharrastus kohosi huippuunsa kuitenkin vasta 1950-luvulla, jolloin tuhannet kansallispukuiset nuoret koristivat eri nuorisojärjestöjen juhlia. Viimeinen vaihe tässä juhlien ketjussa oli moderni kansanmusiikkijuhla, jollaisia alettiin järjestää erityisesti 1970-luvulla, Kaustisen juhlien herättämän julkisuuden innostamana.

Perinneharrastus oli tärkeä osa indoktrinaatiota, joka kohdistui järjestöjen jäsenistöön - siihen kuuluivat siveys- ja esteettinen kasvatus, kansallistunnon opettaminen sekä monet muut kansanvalistusliikkeen pyrkimykset. Myös näytösluonteiseen julkisuuteen liittyi julkinen keskustelu mm. järjestöjen ylläpitämässä leh-

dissä. Mutta toisin kuin liberaalissa porvarillisessa julkisuudessa, se ei ollut luonteeltaan kriittistä, vaan pikemminkin järjestöjen ideologiaa vahvistavaa. Järjestökulttuuri pyrki siis säätelemään julkista keskustelua - vastaavasti perinneharrastus oli mahdollista ainoastaan järjestökulttuurin osana.

III TUOTANTOJULKISUUS:

Nykyajan musiikkikulttuuri elää kuitenkin jo pääasiassa tuotantojulkisuuden aikaa. Musiikinteon pääpaino on siirtynyt aktiivisesta tuottamisesta passiiviseen kuluttamiseen; teollinen ja kaupallinen musiikkituotanto on hallitsevana. Folklorismin kohdalla tämä heijastuu erityisen hyvin moderneissa kansanmusiikkijuhlissa - neidän ovat samalla osa suomalaista turistibisnestä, jossa hallitsevat massakulttuurin tuotannon rautaiset lait: tarjoa tuote, houkuttele paljon yleisöä, tuota voittoa tai tuhoudu. On kuitenkin huomattava, että vanhemmat julkisuusmuodot elävät ja voivat hyvin myös nykypäivänä - valtion tuella. Itse asiassa valtion virallinen musiikki-ideologia ei ole suhtautunut kovinkaan suopeasti tuotantojulkisuuden periaatteisiin. Ihanteena on ollut - myös kansanmusiikkijuhlilla - vanhakantainen juhlaidylli, joka viestii vapaan kansalaistoiminnan ja aatteellisen järjestökulttuurin suuntaan. Koska ihanteet ja todellisuus, kansanmusiikkiaate ja kaupallisuus joutuvat helposti ristiriitaan keskenään, kansanmusiikkijuhlien ja koko nykypäivän musiikkifolklorismin julkisuus on myös ristiriitainen. Samalla se heijastelee sitä suurta murrosta, jonka siirtyminen vanhemmista julkisuusmuodoista tuotantojulkisuuteen musiikkikulttuurin eri sektoreilla on aiheuttanut.

2. Musiikkifolklorismi ja porvarillinen eetos

Musiikkifolklorismin ja erityisesti siihen liittyvän ideologian kehitys on Suomessa heijastanut erityisen hyvin kulttuurisen eliitin käsityksiä ja aatemaailmaa. 1800-luvun alkupuolella kansanperinteen vaaliminen ja soveltaminen saivat voimansa harvalukuisesta sivistyneistöstä. Sivistyneistön ja säätyläistön johtoasema säilyi pitkään myös kansanliikkeiden perinnetyössä. Tämä johtui paljolti siitä johtavasta roolista, joka yläluokalla oli suomalaisen

järjestökulttuurin kehityksessä. Joukkoliikkeiden historiaa selvittelleet tutkijat ovat korostaneet, kuinka varsinkin fennomaaninen liike kehittyi harvinaisen pitkään säätyläistön ehdottoman päättävällän alaisena. Vertailu muihin Itä-Euroopan maihin osoittaa, että suomalainen kansallisuusliike oli leimallisen yläluokkainen aina vuosisadan vaihteeseen saakka. Monissa vertailu- maissa kansalliset johtajat sekä nationalismin tukijoukot tulivat keskiluokan ja talonpoikaiston piiristä. Suomessa fennomaanien johtajat olivat enimmäkseen valtion ylempiä virkamiehiä tai aatelia. (Alapuro & al. 1987, 12-14; Liikanen 1987; vrt. Viires 1986, 595).

Viimeistään suurlakon jälkeen fennomaaninen ylimystö menetti kuitenkin yksinvaltansa suurimmissa kansanliikkeissä. Työväenliike jätti 1890-luvun lopulla taakseen ns. wrightiläisen vaiheensa, irtautui raittiusyhdistyskennöistään ja siirtyi sosiaalidemokraattiseen kauteen. Samalla liikkeen johtoon tuli työläis- taustaisia henkilöitä. Porvarillisella puolella säätyläisjohtoinen *Kansanvalistusseura* menetti kulttuurisen johtoasemansa mm. nuorisoseuraliikkeelle, jonka johtajisto koostui etupäässä maaseudun talollisista ja heidän pojistaan. Kuitenkin myös nuorisoseurat korostivat toiminnassaan epäpoliittista ja yhtenäiskansallista ideologiaa, jota *Kansanvalituseuran* pitkäaikaisen sihteerin A. A. Granfeltin mukaan on usein nimetty granfeltilaisuudeksi (Alapuro & al. mt., 35-36). Muutos järjestökulttuurin valtasuhteissa ei siten merkinnyt porvariston kulttuurisen hegemonian katoamista. Se ei kadonnut kokonaan edes työväenliikkeestä; sen kulttuuriharrastukset pysyttelivät myös jatkossa paljolti niissä muodoissa, jotka olivat syntyneet 1800-luvun lopulla. 1800-luvun säätyläistöltä peräisin oleva kulttuurinäkemys säilytti keskeisen asemansa ja jatkoi kehitystään perustaltaan samana vielä 1900-luvun itsenäisessä Suomessa, sen järjestökulttuurin eri lohkoilla.

Oli myös toinen seikka, joka liitti musiikkifolklorismin ideologian tehokkaasti kansallismielisen eliitin aatemaailmaan: kansanvalistuksen ajatus. Suomalainen kulttuuri kehittyi 1800-luvulla tiiviisti nationalismin värittämässä ilmapiirissä. Suomalainen kansallisuusliike oli pohjimmiltaan idealistinen, hengen voimaa korostava. Se oli kuitenkin omaksunut vaikutteita myös edellisen vuosisadan valistusfilosofiasta. Tämä näkyi siinä, että kansanvalistuksen idea sai keskeisen sijan fennomaanisen liikkeen toi-

minnassa. Erityisesti J.W. Snellmanin kirjoituksissa korostui ajatus vapaasta ja autonomisesta kansasta, jonka kehityksen ehdottomana edellytyksenä hän piti koko kansan, kaikkien yhteiskuntaryhmien sivistystason kohottamista. Valtiolla oli oikeus vaatia sivistystä kaikilta jäseniltään, ja sen velvollisuus oli myös suoda heille tilaisuus tämän saavuttamiseen. Snellman päätteli, että liberaalinen talouspolitiikka ja elinkeinovapaus kasvattaisivat varallisuuseroja ja kärjistäisivät yhteiskunnallisia ristiriitoja. "Varallisemman luokan oma etu" (Castrén) edellytti kansanvalistusta, sillä se lisäsi joukoissa samalla lainkuuliaisuutta. Sivistyksen kasvu paransi Snellmanin mukaan myös köyhän kansan elinehtoja, "osin opettamalla häntä käyttämään ansioitaan tarkoituksenmukaisemmin, osin moraalisesti velvoittamalla omistajaa kohtelemaan häntä avokätisemmin sekä lopuksi siten, että työläisten itsensä on helpompi siirtyä työtätekevien luokasta omistavaan luokkaan". (Snellman 1982, 326-327; vrt. Castrén 1930, 41).

Kansanvalistuspyrkimys oli epäilemättä näkyvin osa suomalaisuusliikettä 1800-luvun puolenvälin jälkeen. Keskeisin valistusjärjestelmä oli kansakoulu, jonka välityksellä monet sivistyneen maailman tiedot ja tavat siirtyivät kansan pariin, varsinkin maaseudulle. Kansakoulujen rinnalle maaseudun ja teollisuusyhteisöjen säätyläistö alkoi 1860-luvulta lähtien kehittää yhdistyspohjaista valistustyötä. Papit, kansakoulunopettajat, tehtailijat, lääkärit ja muu vallasväki perustivat monille paikkakunnille lukuseuroja, valistusseuroja, laulu- ja soitto kuntia sekä osuuskirjastoja. (Numminen 1961, 22-42; Klinge 1980, 45-46).

Suomalainen järjestökulttuuri syntyi samanaikaisesti kansanvalistusliikkeen kanssa. Tämä historiallinen yhteys merkitsi sitä, että joukkojärjestöjen toiminta oli päämääriltään sivistävää, kansaa kasvattavaa. Kansanvalistuspyrkimys ei ollut paljoakaan riippuvainen järjestöjen maailmankatsomuksesta: idea kansanvalistuksesta löi itsensä läpi niin porvarillisissa nuorisoseuroissa kuin työläisnuorisojärjestöissä, niin partiojärjestöissä kuin kommunistisessa pioneeriliikkeessä. Järjestömuotoisen musiikin harrastuksen kohdalla kohtalonyhteys kansanvalistuksen aatteeseen oli - jos mahdollista - vieläkin suurempi. Tämä johtui siitä, että järjestömusiikki kehittyi tiiviissä vuorovaikutuksessa *Kansanvalistus-seuran* toiminnan kanssa. KVS:n laulu- ja soittojuhlat, joita pidettiin eri kaupungeissa vuodesta 1884 lähtien, olivat tärkeä perusta

kuorolaulun ja torvisoiton kehitykselle. Juhlien synnyttämän innostuksen varassa kumpikin musiikinlaji laajeni todelliseksi joukkoharrastukseksi jo vuosisadan vaihteeseen tultaessa. (vrt. Smeds & al. 1982, 53-64).

Kaikesta edellä sanotusta johtuu, että musiikkifolklorismin aatehistoria Suomessa on hyvin pitkälti kansallismielisen yläluokan ideologian historiaa. Kansanliikkeet yhdistivät musiikkifolklorismiin omia aatteellisia painotuksiaan, jolloin kansanmusiikkiin liitetyt arvot ja käsitykset saivat uusia merkityksiä. Mutta perusta pysyi samana. Se näyttää koostuneen lähes nykyaikaan saakka muutamasta keskeisestä komponentista, jotka tavallaan määrittelevät musiikkifolklorismin ideologian. Tällaisia ideologian peruspilareita voidaan alustavasti luetella kolme. Seuraavien lukujen tarkoitus on analysoida niiden kehittymistä järjestökulttuurin julkisuudessa.

1) Romanttinen suhtautuminen menneisyyteen, joka korosti kansanmusiikin muuttumatonta luonnetta, vanhojen kappaleiden arvoa sekä niiden pelastamisen välttämättömyyttä. Tässä oli ehkä painavin syy siihen, miksi ylipäättänsä alaluokan perinnemusiikkia pyrittiin niin innokkaasti jalostamaan ja muuttamaan muiden musiikinlajien (taide- ja populaarimusiikki) koodien mukaiseksi.

2) Käsitys kansanmusiikin kansallisesta luonteesta johti siihen, että lähes kaikki musiikkifolklorismin muodot ja ilmentymät saivat voimakkaan kansallisen symboliarvon. Samaan käsitykseen perustui myös se, että jalostettua kansanmusiikkia haluttiin suojella ja tukea ulkomaisen rappiomusiikin vastapainona.

3) Käsitys kansanmusiikin kasvattavasta voimasta, joka ilmeni pääasiassa kahdella tavoin. Yhtäältä musiikkifolklorismia käytettiin siveellisen kansanvalistuksen välineenä, mm. hyveellisten nuorison tapojen ja harrastusten edistäjänä ja paheellisten poistajana (tanjuharrastus vs. tanssin vastustus; kansallispuiku vs. muotivaatteiden vastustus). Toisaalta jalostetun kansanmusiikin avulla pyrittiin kansan musiikkimaun ja -kyvyn kultivointiin. Tämän toiminnan päämäärä oli vuosikymmenestä toiseen yksi ja sama: johdattaa kansa vähitellen taidemusiikin maailmaan.

2.1. Kuviteltu kansanmusiikki ja idealistinen kansanomaisuus

Musiikkifolklorismin ideologiaa on huomattavasti helpompi ymmärtää, jos sen liittää siihen uuteen maailmankuvaan, joka syntyi 1800-luvulla kansallismielisen yläluokan keskuudessa. Uuden maailmankuvan yksi peruspaalu oli romantiikassa, sen tavassa nostaa myyttinen menneisyys ja villi luonto tunteenomaisen juhlinnan kohteeksi. Tämä heijastui suoraan siihen, miten säätyläistö koki alaluokan elämän ja kansanperinteen. Asiaa voi kuvata väittämällä, että 1800-luvun säätyläistö tarkasteli kansankulttuurin todellisuutta eräänlaisen illusorisen prisman läpi. Lauri Hongon mukaan tässä oli eräs romantiikan paradokseista: säätyläistö ihanoi kansaa, vaikka kansa oli etäinen; kansa selitettiin luovaksi ja aktiiviseksi, vaikka se oli alistettu ja passiivinen (Honko 1983, 62).

Musiikin kohdalla tämä illuusio, *kuviteltu kansanmusiikki* tulee hyvin esille lukuisissa lehtikirjoituksissa, joita yläluokka kirjoitteli 1800-luvun puolivälistä lähtien suomalaisesta kansanlaulusta, sen voimasta ja ominaispiirteistä. Heikki Laitinen on analysoinut näitä kirjoituksia (1987, 40-43), ja hänen mukaansa säätyläistön kansanlaulukäsitys koostui neljästä perusajatuksesta. Ensinnäkin kansanlaulu asetettiin *osaksi laatumaisemaa*, osaksi sitä kuvitteellista maaseutua, jota taidemaalarit mielellään tallensivat kankaalle samoina vuosina (vrt. Klinge 1982a, 126-129). Aikakauden lehtikirjoittelulle oli varsin tyypillistä, että suomalaista laulua ja kanteletta verrattiin metsän lintuun, joka vielä eli "luonnollisessa vapaudessansa - - maamme viheriäisissä laaksoissa ja metsissä", kuten *Suometar*-lehti kirjoitti 1850-luvun alussa (Anon. 1853). On selvää, että tuo romanttinen maisema oli varsin kaukana rahvaan elämän todellisuudesta.

Toiseksi säätyläistö näyttää ajatelleen, että suomalainen kansanlaulu oli *surullista*. Tätä käsitystä levitti ja uusintoi erityisen tehokkaasti *Kanteletar*, Elias Lönnrotin runokokoelma, joka ilmestyi vuonna 1840. Lönnrot oli sepittänyt *Kantelettaren* ensimmäisen runon yhdeksännen ja kymmenennen säkeen muotoon: "Soitto on suruista tehty, murehista muovaeltu". Laitinen huomauttaa, että "soitto" tarkoittaa runossa kantele-soitinta eikä kansan soittotyylä (mt., 40). Mutta tämä tosiasia ei estänyt sitaattia nousemasta yhdeksi merkittävimmistä hokemista, jolla suoma-

laista kansanmusiikkia on eri yhteyksissä kuvailtu. Lönnrotin runon sitaatti oli syöpyntynyt sivistyneistön tajuntaan jo 1850-luvulla, ja se lainautui myös lehtikirjoituksiin. Kun *Suometar*-lehti selosti kanteleensoittaja Kreeta Haapasalon esiintymismatkaa Helsinkiin, kirjoituksesta huokui voimakas usko surumielisen kansanlaulun voimaan:

Me kysyimme, keltä hän on oppinut kauniit laulunsa; hän vastasi "surulta". Ei mikään vastaus olisi voinut olla enemmän tosi ja sattuva; kuka ei tästä muista satua laulun synnystä? Hänellä on kaunis heliä ääni. Itse on hän nöyrä ja siivoluontoinen. (Anon. 1953).

Komentissa peilautui myös kolmas ominaisuus, jonka säätyläistö asetti kansanlaululle. Laitinen kuvaa tätä ominaisuutta: "Suomalainen kansanlaulu, kansanlaulaja ja hänen mukanaan itse kansakin on *köyhää, mutta nöyrää*" (mt., 43). Yhteinen kansa ei kapinoinut, vaan se eli siivoa ja vaatimatonta elämää; samaten sen laulut kuvasivat sitä ristiriidattomuutta, joka yläluokan näkemässä kansankulttuurissa vallitsi. Näin säätyläistön romanttinen käsitys kansanluonteesta heijastui suoraan sen musiikkinäkemykseen; kansa - tai paremminkin ideaalikansa - oli yhtä kuin sen laulut ja runot - ja päinvastoin. Tällaisen rinnastuksen taustalla oli tapa, jolla romantikot Herderistä alkaen lähestyivät kansanperinnettä: kansan runojen ja laulujen ajateltiin olevan parhaita kansanhengen ilmentymiä; niissä heijastui parhaiten se mitä kansa oli, mitä se ajatteli ja mikä siinä oli parasta ja kestäväntä. (esim. Klusen 1969, 133-137).

Tästä rinnastuksesta seurasi myös neljäs ominaisuus, jonka säätyläistö kansanlaulussa näki. Oikea kansanlaulu oli *yksinkertaista*, mutta samalla *kaunista*. Yksinkertaisuus johtui paljon siitä, että säätyläistön kuvittelema ihannekansa oli sekin yksinkertaista ja vakaata aivan kuten Runeberg rahvasta kirjallisessa tuotannossaan kuvasi (vrt. Klinge 1982a, 199). Yksinkertaisuuteen liittyi myös näkemys kansanmusiikista kaiken musiikin alkumuotona, musiikillisen evoluution alkupisteenä. Mutta kaikki yksinkertainen ei ollut säätyläistön korvissa kaunista. Kuten Laitinen huomauttaa, tarvittiin Kreeta Haapasalon kaltainen kansanlaulaja, joka esitti uudempia kansanlauluja, ennenkuin säätyläistö kykeni pitämään kansanlaulua kauniina. Toisin kuin vanhempi runolau-

lu, rekilaulumelodiat olivat tarpeeksi lähellä säätyläistön omaa musiikkimakua ja musiikkikäsitystä. Tästä sai alkunsa kiintoisa paradoksi, joka on leimannut suomalaisen musiikkifolklorismin kehitystä: symbolisella tasolla kantele ja kalevalainen musiikki saivat keskeisen sijan kansanmusiikkiin liittyvässä julkisuudessa; mutta musiikillisella tasolla kansanmusiikin vaalinnan, levittämisen ja jalostamisen kohteeksi valittiin aivan muut sävelmät, riimillisen kansanlaulun selkeän tonaaliset melodiat.¹

Tuon paradoksin ymmärtää paremmin, jos pitää mielessään 1800-luvun säätyläistön kansanlaulukäsityksen idealistisen luonteen. Se *idealistic* kansanomaisuuden ajatus, joka ohjasi musiikkifolklorismin arvomaailmaa alusta alkaen, oli olemukseltaan varsin ristiriitainen. Siihen kuului toisaalta rakkaus vanhoja ja surumielisiä kansansävelmiä kohtaan. Mutta toisaalta kansansävelmien sovittajia - ja sovitusten vastaanottoa - ohjasivat säätyläismusiikin omat esteettiset periaatteet. Eräs tällainen periaate koski laulamisen puhtautta ja kauneutta. Se että rahvaan laulu todellisuudessa oli monessa suhteessa *bel canto* -laulun vastakohta, häiritsti ilmeisen paljon kansan musiikkikasvattajia. Se pani heidät näkemään muinaisen kansanlaulun ihanteellisessa valossa; uusi kansanlaulu oli vanhaan verrattuna pelkkää degeneraatiota ja rappiota. Nimimerkki Viita kirjoitti 1893 *Pyrkijään* mielenkiintoisen luonnehdinnan suomalaisista kansanlauluista. Idealistisen kansanomaisuuden vastapooli paljastui, kun hän valitteli aluksi nuorison laulutaidon rappiotilaa:

Monin paikoin osataan tuskin yhtään puhdasta kansanlaulua kunnolleen. - - Ja mitä nuoriso sitte laulaa? - - Se laulaa ruokottomia rektivirsiä ja alarvoisia renkutuksia ja lellityksiä sekä - arkiveisuja. Lyhyesti sanoen se on kurjan ruokotonta roskaa, joka nyt koettaa täyttää jalon kansanlaulun sijaa laulunhaluisessa Väinön kansassa. - - Harvassa paikassa kuulee kansan kesken laulettavan puhtaalla, selvällä äänellä, vaan entisen vapaan, hellän laulun sijasta kuulee jos jonkinmoisia "koristuksia" laulamissa. Melodiassa on venykkeitä, lisäälyjä ja "kiekautuksia"; laulaja koettaa ahdistella ääntään kurkkuaan ja suutaan vääntelemällä sopimattomasti, sekä, niin kuin sanotaan, "laulaa nenäänsä", joten ääni tulee hönisten. (Viita 1893, 37-38).

Viidan kuvaus valaisee samalla, miten yläluokan omaksuma

1) Ks. luku V, jossa asiaa käsitellään tarkemmin.

idealistinen kansanomaisuus vaikutti järjestökulttuurin musiikkikäsitteisiin, tässä tapauksessa nuorisoseurojen musiikkijulkisuuteen. Myös Viidan kansanlaulukäsitys oli selvästi idealistinen - ja samalla epähistoriallinen: hänen mukaansa vanhempi kansanlaulu laulettiin kirkkaalla äänellä, kun taas uudempi kansanlaulu oli karkeaa kurkkulaulua, nasaalia "höninää". Voi hyvällä syyllä väittää, että Viita käänsi kansanomaisen laulun historian pääläelleen. Tosiasiassa se laulutapa, jolla Viita kuvasi uudempaa kansanlaulua, liittyi nimenomaan vanhaan kansanomaiseen lauluun. Jo Gottlund oli *Otavassaan* selvittänyt, miten rahvas suosi nimenomaan tärisevää ja kiljuvaa laulua ja soittoa, "Sillä heijän kuuloaistimet ovat aivan karkeet, ja tarvihtoovat kovoa paukuttamista, ennes kuin heltyyvät" (1829, 171). Sen sijaan on ilmeistä, että nuoriso alkoi jo 1800-luvun lopulla laulaa yhä enemmän "puhtaalla, selvällä äänellä", kun se sellaista oppi kansakouluissa ja yhdistysten kuoroissa.

Viidan kansanlaulukäsityksen ristiriitaisuutta ilmentää vielä sekini, että hän kaikesta huolimatta korosti nimenomaan *uudeman* kansanlaulun etevämyyttä vanhempaan nähden:

[U]udempi kansanlaulu - - [on levinnyt] enimmin ja laajimmin vielä nykyisinä päivinäkin, ja joka tunteellisemmin ja valtaavammin vaikuttaa yhäti niin laulajaan, kuin kuulijaankin. Siinä on, niin sanoissa, kuin säveleissäkin niin paljon vaihtelevuutta, jota vanhemmassa kaipaa. - - Se ei sävelissäänkään enää tyydy tulkitsemaan kaikkia tunteiden eri tiloja tuolla vanhalla, yksinkertaisella Kalevalan melodialla, vaan yhä uusia ja uusia, eri tunnetilojen mukaan sopivia sävelmiä se luopi lukemattomia. (Viita mt., 36).

Uudempi kansanlaulu oli siis Viidan mielestä vanhoja sävelmiä parempaa, vaikka vanhempi "vapaa hellä laulu" olikin uudempaa laulua arvokkaampaa! Tämän ajatuksenjuoksun ymmärtääkseen on tehtävä selvä ero romanttisen kansanlauluihanteen ja vallitsevan musiikkietetiikan ja melodiakäsityksen välillä. Romanttinen kansanlauluihanne, joka korosti vanhoja aikoja, luonnollisuutta ja kansallisuutta, ei välttämättä ollut mikään musiikillinen ihanne. Se oli ennen kaikkea ideologinen ihanne, joka korosti musiikkifolklorismin symbolista voimaa. Musiikkina vanhempi kalevalainen laulu oli yläluokan ja musiikin ammattilaisten mielestä liian yksinkertaista ja yksitoikkoista. Siitä ei ollut

kansanmusiikin jalostamisen materiaaliksi.

Viidan edustama ristiriitainen kansanlaulukäsitys sai ilmeisesti pysyvän sijan siinä arvomaailmassa, joka ohjasi kansansävelmien hyväksikäyttöä ja jalostamista järjestökulttuurissa. Tähän viittaa jo sekin, että Viidan teksti julkaistiin *Pyrkijässä* uudelleen vuonna 1946 lyhennettynä ja seuraavalla kommentilla varustettuna:

Sama asiantila, joka vallitsi puoli vuosisataa sitten, vallitsee nytkin. Tosin kansanlaulu on väliillä nähnyt parempiakin päiviä, mutta on alkanut jälleen luisua alaspäin. Tehkäämme nuorisoseuroissa kaikkemme, jotta kansanlaulut alkaisivat taas kukoistaa. (Viita 1946, 25).

Kirjoituksen otsikkona oli nyt "Millaisena kansanlaulu elää, sellaisena elää kansan henki". Näin nuorisoseurojen äänenkannattaja välitti sodanjälkeiselle sukupolvelle saman näkemyksen idealistisesta kansanomaisuudesta, jonka nuorisoseurojen perustajat olivat omaksuneet.

Viidan kirjoitus *Pyrkijässä* antaa viitteen siitä, että säätyläisön kansanlaulukäsitys levisi lähes sellaisenaan järjestökulttuuriin. Ne ominaispiirteet, joita säätyläistö liitti kansanlauluun, toistuivat jossakin muodossa lähes aina, kun järjestöjen lehdet kirjoittivat kansanmusiikista. Useissa kirjoituksissa vanhojen käsitysten toistuminen on niin sananmukaista, että lukijan on vaikea olla hämmästelemättä kansanmusiikkikäsitusten muuttumatonta luonnetta. *Suomen Musiikkilehti* julkaisi vuonna 1926 kirjoituksen, josta seuraava katkelma on peräisin. Lehden mukaan kyseessä oli "maalaiskuoron iltamassa pidetty esitelmä", ja voi vain mielesään kuvitella, kuinka monta vastaavaa esitelmää kansanmusiikin olemuksesta on Suomen saloilla ja seurataloilla vuosikymmenten varrella pidetty.

Suomen laulu on kuin sen luontokin vakavaa ja surunvoittoista. - - Kansan henki löytää laulun voimasta huojennusta elämän murheissa ja kohtalon kovissa koettelemuksissa. - - Kansanlaulumme vallitseva sävel on suru, joka on ikäänkuin kanteleemme pohjasävelenä. - - Toinen laulumme piirre on yksinäisyys, surun sisko, jonka seurassa suru parhaiten viihtyy. - - Tavallisesti kaksi lauloi kilvan toistan täydennellen vastakkain istuen sormet sormien lomissa. - - Siksi laulu on meille rakas ja Väinön kannel kallis. - - Mitä ovat nykyajan kansanlaulut puhtaitten syvämielisten ja kaunissisältöisten vanhojen suomalaisten kansanlaulujen rinnalla!

(A.L. 1926, 186).

Sitaatissa korostuvat erityisesti kansanlaulun surumielisyys sekä se, että laulu on Suomen luonnon kaltainen. Lisäksi kansanlaulun kauneus tuodaan selvästi esiin. Laulun suhde köyhyyteen on myös mukana kielikuvassa: kirjoittaja painottaa laulun virkistävästä vaikutuksesta kansan elämän kovissa koettelemuksissa. Oikeastaan vain kansanlaulun ja laulajien nöyryys on jäänyt pois kuvasta, mikä onkin ymmärrettävää. Järjestökulttuuri kehittyi pääosin kansanvaltaisten joukkoliikkeiden yhteydessä, eikä sen kansakuva voinut rakentua käsitykseen kaikkeen alistuvasta rahvaasta. Järjestöjen kansa ei ollut enää samalla tavoin nöyrää kuin säätyläisten kansa.

2.2. Musiikki ja moraliteetti

Säätyläistön käsitykset kansasta ja sen musiikista näkyivät musiikkifolklorismin sisällössä ja aatemaailmassa hyvin selvästi. Yleisemmällä tasolla kyse oli säätyläistön maailmankuvasta, joka heijastui suoraan tai välillisesti järjestöfolklorismin ideologiaan. Erityisesti se maailmankuvan osa, joka liittyi siveellisiin ja esteettisiin kysymyksiin, jätti pysyvät jälkensä sovitetun kansanmusiikin kehitykseen.

Jonas Frykman ja Orvar Löfgren ovat tutkineet yläluokan maailmankuvaa Ruotsissa 1800-luvun jälkipuoliskolla (Frykman & al. 1979). *Porvarillinen eetos*, kuten he tutkimuskohdettaan nimitävät, hallitsi ja ohjasi Ruotsin yläluokan elämää ja ajatusmaailmaa. Sillä oli voimakas vaikutus koko ruotsalaisen kulttuurin myöhempään kehitykseen, sillä porvarilliset arvot ja tavat levisivät tämän vuosisadan alussa lähes koko kansan keskuuteen. Porvarillisesta eetoksesta tuli 1900-luvun yleiskulttuurin perusta. (vrt. Bohman 1985, 189-193).

Frykmanin ja Löfgrenin mukaan porvarillinen ihminen suhtautui luontoon, perinteeseen, työhön, perheeseen ja moraalikysymyksiin tyystin toisella tavoin kuin kansanihminen. Luonnosta ja kansankulttuurista yläluokka loi kuvitteellisen ja romanttisen vastamaailman; sieltä voitiin etsiä lepoa ja rauhaa kiireisen kaupunkielämän ja rumien teollisuusympäristöjen vastapainoksi. Li-

säksi kansankulttuuri oli se lähde, josta romantiikan innostama säätyläistä etsi myös omia kansallisia juuriaan; tämä oli omiaan kohottamaan kansanperinteen arvoa porvarillisessa julkisuudessa. (Frykman & al. 1979, 26-37).

Uusi porvarillinen eetos merkitsi myös yhteisöllisten käyttäytymisnormien kiristymistä. Ehdoton protestanttinen etiikka vaikutti yhä enemmän työntekoon - työkuri koveni, kello alkoi mitata tarkasti työaika, ja maatalousyhteisöjen verkkainen vuoden-aikarytmi sai väistyä tehokkuusajattelun tieltä. Protestanttinen etiikka, joka pietismin välityksellä oli juurtunut niin ruotsalaiseen kuin suomalaiseen kulttuuriin, kiristi normeja myös siveellisissä kysymyksissä. Porvarillista maailmankuvaa hallitsi hyvin selkeä moralistinen dualismi, joka jakoi asiat jaloihin ja synnillisiin. Ajan moraalisaännöt säätelivät erityisen ankarasti sukupuolten välistä kanssakäymistä ja seksuaalisuutta yleensäkin. Toisaalta kaksinaismoraali kuului asiaan. Vapaamielinen sukupuolielämä ja muu siveettömänä pidetty huvittelu olivat julkisesti ja virallisesti pannassa, salassa niitä voitiin toki harrastaa. (mt., 52-61; 185-204).

Frykmanin ja Löfgrenin tutkimustuloksia voi soveltaa melko suoraan myös Suomeen ja Suomen yläluokan maailmankuvan tarkasteluun vuosisadan vaihteen molemmin puolin. On jopa todennäköistä, että Suomessa tiukat moraalikysymykset ja kantilainen kategorinen imperatiivi ihmisen käyttäytymistä säätelevissä normeissa olivat vankemmassa asemassa kuin ruotsalaisessa yhteiskunnassa. Saksalaisen idealismin perinne, joka nimenomaan korosti moraalia vapaan ihmisen kehittymisen ohjenuorana, vaikutti täällä voimakkaampana kuin Ruotsissa, missä liberalismilla oli suurempi vaikutus. Tuija Pulkkinen mukaan saksalaisen idealismin vaikutus näkyy yhä vahvana suomalaisessa kulttuurissa; moralismi sävyttää täällä esimerkiksi poliittista keskustelua huomattavasti suuremmassa määrin kuin muualla Skandinavian maissa (Pulkkinen 1987, 68).

Uuden porvarillisen eetoksen kehittyminen merkitsi mm. sitä, että eliitin ja rahvaan välillä vallitseva kulttuurikuilu nousi yleiseen tietoisuuteen. Realistinen kansanelämä alkoi näyttää säätyläisistä yhä vastenmielisemmältä ja vieraammalta. Se mitä aiemmin pidettiin luonnollisena Jumalan säätämänä tosiasiassa, nostatti nyt vaatimuksen kansan tapojen ja takapajuisuuden parantamisesta. Ihanteet ja todellisuus nousivat näin yhä voimakkaam-

min vastakkain. Kansallismielinen eliitti pyrki toisaalta idealisoimaan ja juhlimaan kansaa ja sen elämää, mutta arkipäivän todellisuus oli sille liikaa. Ihannekansaa etsittiin ja se löydettiin historian muinaisuudesta; nykyinen rahvas, sen tavat ja taiteelliset ilmaukset olivat sivistyneistön mielestä raakoja, synnillisiä, likaisia ja saastuneita. Kansa eli alennustilassa, ja vain tehokas kansanvalistus kykeni sen siitä vapauttamaan. (Vrt. Frykman & al. mt., 121-130; 214-220; Wirilander 1974, 395-402).

1800-luvun lopun laulujuhilla ja muussa kansallisessa julkisuudessa kehittyi malli arvokkaasta kansankulttuurista, johon kuuluivat kansallispuvut, kuorolaulu ja voimisteluesitykset. Myöhemmin voimisteluesitysten rinnalle nousivat vielä kansantanssinäytökset. Nämä sovelletun kansanperinteen muodot rakentuivat edellä mainitun idealistisen kansanomaisuuden varaan; ts. niiden esteettinen ja siveellinen perusta oli säätyläistön kansakuvan mukainen. Ihanteellisen kansankulttuurin malli toimi kahdella tasolla. Ensinnäkin kansanvalistajat hyödynsivät jalostettua kansanmusiikkia siihen siveyskasvatukseen, joka tähtäsi kansanelämän tapojen ja ihanteiden muuttamiseen porvarillisen eetoksen mukaisiksi. Toiseksi porvarillinen eetos heijastui myös kansan taiteelliseen valistukseen, ja siinäkin musiikkifolklorismilla oli tärkeä rooli. Mutta mikä tärkeintä, siveellinen ja taiteellinen puoli sekoittuivat perusteellisesti keskenään. Porvarillisen eetoksen, kansanmusiikin ja musiikkikasvatuksen välinen sidos muodosti näin kiintoisan kokonaisuuden. Siinä esteettinen idealismi ei juuri koskaan irronnut moralistisesta katsantokannasta eikä siveellinen idealismi kauneusajattelusta. Tämä eettisen ja esteettisen, moralismin ja kauneusajattelun välinen suhde olikin ehkä tärkein lähtökohta koko järjestöfolklorismin ideologian kehittymiselle.

2.3. Idealistinen estetiikka ja luonnollinen kauneus

Frykman ja Löfgren eivät paljoakaan käsittele porvarillisen eetoksen suhdetta taiteeseen. Mutta voimme analysoida vuosisadan vaihteen yläluokan taidekäsitystä tukeutumalla niihin lähteisiin, joita suomalainen musiikkijulkisuus on tuottanut. Sama protestanttinen traditio, joka vaikutti siveellisyyskäsityksiin ja niiden

ankaruuteen, näkyi myös kansanvalistajien esteettisessä ajattelussa. Tämä merkitsi mm. sitä, että esteettiset normit tuotiin esiin lähes yhtä ehdottomina kuin moraaliset normit. Hyvänä esimerkkinä tästä suhtautumisesta on musiikkilehti *Sävelettären* artikkeli vuodelta 1906. Siinä anonyymi kirjoittaja pohti musiikin ja moraalien välistä suhdetta.

Säveltäjän tulee tarkoin varoa ilmaisemasta musiikillaan muita kuin ja-loimpia tunteitaan, yleisön tulee rohkeasti viheltää sellaisille sävellyksille, jotka esittävät alhaisia tunteita, ja arvostelijan tulee säälimättä paljastaa kaikki mätä, esiintyköön se missä tahansa. Säveltäjät, jotka luovat moraalisesti ala-arvoisia teoksia, eivät ole taiteilijoita, vaan he ovat käsityöläisiä, teknikkoja, kätyreitä, kuokkavieraita, lakeijoihin, sirkusilveilijöitä. Mutta kuinka moni tällainen sirkusilveilijä tahtookaan nykyaikana käydä taiteilijasta, ja kuinka monesta huutaakaan arvostelija ja yleisö, että he ovat valittuja neroja! Oikea taiteilija on samalla pappi. - - Konserttitalin tulee olla temppele, taiteen temppele, ja taiteilijain ja yleisön tulee katsoa, että tähän temppeleihin ei pääse mitään epäpyhää. Sillä pyhä pyhittää, epäpyhä saastuttaa, tapahtukoon se huomattamme tai huomaamattamme. (Anon. 1906, 183-184).

Tällaisella moraalifilosofisella pohdiskelulla oli selvä yhteys myös siihen hengenfilosofiaan, jonka perustana oli saksalainen idealismi ja joka vaikutti ratkaisevasti Suomen kansallisen liikkeen ideologiaan. Esimerkiksi Matti Klinge on todennut 1800-luvun fennomaniasta, kuinka sen ideologiassa materia, ulkoinen ympäristö ja esineet käsitettiin vain hengen heijastukseksi; henkiset arvot menivät aineellisten edelle - vain niiden kehittäminen oli arvokasta sekä yksilön ja kansan kannalta. (Klinge 1977, 155).²

Waldemar Ruin oli tämän vuosisadan alun tunnetuimpia kasvatustutkijoita Suomessa; ns. taidekasvatustutkimuksen johtohahmona hän vaikutti ratkaisevasti siihen, millaiseksi virallinen taidekasvatustutkimus muovautui (esim. Tuomikoski-Leskelä 1979, 249-258). Vuonna 1906 Ruin kirjoitti *Sävelettär*-lehden artikkelin

2) Idealismin filosofian voimakas vaikutus näkyi yhteiskuntaelämän kaikilla tasoilla, myös humanistisessa tutkimuksessa, jossa tämän vuosisadan alkukymmenillä harjoitettiin voimakasta kritiikkiä 1800-luvun lopulla ylivalian saanutta positivismia kohtaan. Antipositivismi sai varsin voimakkaan aseman filosofian ja estetiikan sisäisessä diskurssissa, mikä oli varmasti omiaan vahvistamaan idealismin vaikutusta muussa yhteiskunnallisessa keskustelussa ja mm. taiteen julkisuudessa. (Ks. Huuhtanen 1979, 129->).

"Laulun ja soiton merkityksestä ihmisen henkiselle kehitykselle". Kirjoitus sisälsi joukon keskeisiä ajatuskulkuja, joita idealistinen filosofia liitti musiikkiin. Samalla se kaikessa kaunopuheisuudessaan saattaa meidät siihen sfäärien korkeuteen, josta käsin vuosisadan vaihteen taidefilosofia tarkasteli musiikillisia ilmiöitä:

[J]a kun kerran laulun ihanteellinen voima on saanut sulkea meidät syyliin, niin kuinka nopeasti, kuinka luonnollisesti se onkaan siirtänyt meidät ulkonaisesta kauneudesta henkielämän keskusta. -- Kuinka paljon enemmän pystyykään laulu liittämään yhteen tuntevia ihmisyksiköitä, huolimatta eri mielipiteistä, eri kielistä - niin kenties juuri laulu meidän maassa eniten vaikuttaa siihen, että ihmisten erilaisista tahdoista muodostuu yksimielinen, elävä muuri synnyinmaan suojaksi! - Onnistuukohan meille puolestamme tavoittaa kiinni, itsessämme säilyttää ja ikuistuttaa tämä laulun hengetär, niin ettei hänen ihana ilmestymisensä painuisi unhoitukseen samalla kuin viimeiset sävelet täällä haipuivat ilman tuuliin, niin, ettemme uudelleen joutuisi elämän itsekkäiden, särkevien voimain uhriksi. - - Niin, riippuu itsestämme, kunnioitammeko laulun hengetärtä todellakin uskonnolla hänen ilmestyksiinsä, s.o. ottamalla vaaria niissä ilmenevästä elämän sisällyksestä ja totuudesta, eikä ainoastaan siitä haihtuvasta huvista, jota se ajankuluksi tuopi. (Ruin 1906, 163-165).

Ruin nosti esille ainakin neljä aspektia, jotka ovat vaikuttaneet paljon kansanjoukkojen musiikkikasvatukseen tällä vuosisadalla. Ensinnäkin Ruin liitti laulun *totuuden* käsitteeseen; laulussa oli siten salainen voima, joka paljasti todemman olevaisen ja saattoi kuulijan syvempään henkiseen tilaan. Toiseksi Ruin painotti, että laulun sisältämään totuuteen tuli uskoa - laulu ei saanut olla pelkkää huvia ja ajankulua. Tällä näkemyksellä oli selvä yhteys siihen filosofiseen traditioon, joka varsinkin saksalaisessa hengentieteessä *erotti taiteen viihteestä*, totuuden epätodesta (esim. Löwenthal 1983). Kolmas erittäin luonteenomainen aspekti oli siinä, että Ruin liitti laulun kansakunnan *integraatiokehitykseen*. Laulu yhdisti Ruinin mukaan kansan sydämet. Tämä tarkoitti nimenomaan sitä, että laulun avulla voitiin lieventää yhteiskunnallisia ristiriitoja. Kuten myöhemmin osoitan, tämä integraation ajatus on ollut ehkä tärkein tekijä, joka on vaikuttanut eri versioina musiikkifolklorismin ideologiassa. Laulussa oli siis voima, joka paransi kansakunnan ristiriidoista. Samaa ajatusmallia Ruin sovelsi vielä yksilötasollakin. Neljänneksi hän nimittäin katsoi, että oikea laulu *suojasi yksilöitä* itsekkyydeltä ja särkevilä

voimilta.

Suomalaisessa musiikkijulkisuudessa hengenfilosofinen perinne ja vakava uskonnollissävvyinen ajattelutapa näyttävät vaikuttaneen voimakkaina pitkälle tämän vuosisadan puolelle. Jukka Sarjala on kiinnittänyt asiaan huomiota tutkiessaan 1920- ja 1930-lukujen musiikkikritiikin ideologiaa. Hänen mukaansa tuon ajan kriitikoille musiikin ilmaisema henki oli usein kaikki kaikessa. Musiikkiarvostelijat suosivat romantiikan ajalta periytyvää poetisoivaa estetiikkaa. Sen mukaan "teosten musiikilliset ansiot punnittiin sen varassa, missä määrin rationaalinen kalkyyli ja sävellystekniikka osattiin kietoa välittömyyden ja reflektioimattomuuden kaapuun". Suhtautumistapa oli omiaan korostamaan traditionalistisia arvoja. Uusi eurooppalainen taidemusiikki sai kriitikot usein varauksellisiksi, sillä he kuuluivat modernistisissa teoksissa helposti ulkonaisten tehokeinojen tavoittelua - tunteilmaisun kustannuksella. (Sarjala 1988, 9; vrt. Tarasti 1986, 56)

Sarjalan huomioita tukee oivalla tavalla seuraava sitaatti *Suomen Musiikkilehdestä* vuodelta 1929. Siinä säveltäjä Erkki Melartin esitti kaksi "mietelmää", joista paistoi läpi syvä idealistis-uskonnollinen vakaumus. Jalo musiikki ja puhdas sielu kuuluivat Melartinin mielestä kiinteästi yhteen; ne olivat osa Jumalan valtakuntaa:

- Epäpuhtaat sielut eivät voi viihtyä jalon musiikin seurassa.
- Sielu, joka janoaa puhdasta musiikkia, vaeltaa aina Jumalan teillä. (Melartin 1929, 102).

2.4. Idealismi järjestökulttuurissa

Hengenfilosofinen ja uskonnollinen perinne näyttävät olleen varsin pitkään ammatillisen musiikkielämän henkisenä tukirankana. Mutta nämä perinteet vaikuttivat todennäköisesti vielä voimakkaammin ja vielä kauemmin siihen taidekasitykseen, joka ohjasi kansanvalistushenkisten joukkoliikkeiden ohjelmatoimintaa ja taidekasvatusta. Järjestökulttuurissa idealismin filosofiasta kehittyi eräänlainen kansanomaisen muunnos, jossa arvoasetelmat näkyivät yksinkertaisempina ja ehdottomampina kuin akateemisessa keskustelussa. Erityisen hyvin se näkyi nuorisoseurojen

ideologiassa; nuorisoseurat kantoivat ehkä kaikkein selvimmin 1800-luvun lopun fennomaanista perintöä ja sen mukaista idealismin maailmankuvaa. Nuorisoseurojen idealistiset kasvatustavoitteet tulivat esiin jo keväällä 1881 kirjoitussarjassa, jonka Laihialta kotoisin oleva lukiolainen Juho Hietanen kirjoitti *Vaasan Lehteen* (3.-7.3.1881). Kirjoitussarja vaikutti ratkaisevasti siihen, että vielä saman vuoden juhannuksena perustettiin ensimmäinen nuorisoseura Kauhavalle (Numminen 1963, 117). Hietasen kirjoitus nosti esiin kaksi seikkaa, jotka sittemmin muodostivat eräänlaisen perustan nuorisoseurojen kasvatustyölle. Niistä voi välittömästi huomata, miksi juuri jalostetun kansanperinteen harrastus tuli liittymään hyvin kiinteästi nuorisoseurojen toimintaan. Ensimmäinen seikka koski turmiollisia tapoja:

Kansallisuudelle vahingollisia tapoja, kuin juoppous, haureus, ylellinen kahvin juonti, tupakan poltto, sopimaton ylpeileminen puvussa ja tavoissa, y.m. ei yhdistyksen osakkaiden lainkaan tule harjoittaa. - - Sillä eihän kukaan heistä, joka lapsiansa mielii kasvattaa jaloiksi kansalaisiksi, voi väittää, että nuoriso yleensä harrastaa kansallisia ja jaloja pyrintöjä, kuljeskellen öisin kosimassa, pelaten, juoden ja iljettäviä rekivirsiä laulaen? (Hietanen 1881).

Nuorisoseurojen sivistyspyrkimykset suuntautuivat hyvin voimakkaasti turmiollisina pidettyjä tapoja vastaan. Tästä oli yhtenä seurauksena, että jalostetun kansanperinteen harrastuksesta tuli eräänlainen vaihtoehto tai vastavoima kaikelle siveettömälle ja epäesteettiselle - ts. nuorison epäviralliselle ja spontaanille kulttuurille. Samalla kansanperinteen harrastus menetti olennaisen kosketuskohdan aiempaan kansankulttuuriin. Siitä tuli osa järjestökulttuuria, jonka esteettisenä perustana oli korkeakulttuuri.

Toiseksi Hietanen korosti sitä, että nuorisoseuralaisille tuli opettaa henkeä jalostavia huvitusmuotoja:

Yhdistyksen tarkoituksena on edistää kaikkea tosikansallista sivistystä, parantaa kansan tapoja ja aineellisuuden tilaa. Välttämätöntä on, että yhdistys kokoontuu vuosittain tarpeen mukaan ja toimeen panee nuorisolle sivistäviä hupia entisten kisojen sijaan, joissa useinkin riitoja ja tappeluja nousee juopuneiden kesken.

Kokous-paikoissa ei huvitus ensi tilassa saa olla päätarkoituksena, vaan siellä tulee keskustella yhdistyksen asioista, pitää esitelmää isänmaallisista aineista, harjoittaa laulantoa ja lausuntoa ja lopuksi - - säilyttää

huveissa kansan omia tapoja. (ibid.)

Tässä kommentissa tuli esille se, kuinka nuorisoseurojen toiminta pyrki voimakkaasti korostamaan "tosikansallista sivistystä". Toisaalta juuri kansanomaisen tapojen säilyttämisen katsottiin auttavan tämän päämäärän saavuttamiseen. Näkemys tarjosi vakaan perustan eri folklorismin muotojen harrastukselle.

Miten nuorisoseuranuoria sitten ohjattiin "sivistävään hupiiin" eli kohottavan taiteen maailmaan? Siitä saa hyvän käsityksen seuraavasta *Pyrkijä*-lehden sitaatista vuodelta 1926. Nimimerkki A.V:n aiheena oli pohtia, millainen taide sopi nuorisoseurojen jäsenille.

[P]idän sen taiteena, mikä on mielestäni kaunista ja mikä luo mieleeni puhdasta, kaunista iloa, tai puhdasta, kaunista surua. -- Kun tältä pohjalta lähdemme, niin -- luontainen vaistomme etsii taiteesta vain sen, mikä siinä on todella kohottavaa, ylöspäin vievää ja vain sellainen on nuorisoseuraväelle itsekasvatusihmisinä suositeltavaa. -- Eikö ihanne ole sittenkin kaikkein todellisinta siitä, mitä me ihmiset omistamme ja eivätkö idealistit ole todellisuuden parhaimmat tulkitsijat? -- Mutta meidän aikamme taiteilijain varsin huomattavalla osalla lienee pohja-ajatuksena se että puhtaasta, raittiista elämästä ei voi koskaan mitään todellista ja kaikki tuntevaa taidetta syntyäkään. Tämä lähtökohta on nuorisoseuraihmissen kannalta katsoen sairas. Ja tällaiselta pohjalta lähtevä taidekaan ei voi olla meikäläisen kannalta muuta kuin sairasta. (A.V. 1926, 137-140).

Kirjoitus liputti voimakkaasti idealistisen taidekäsityksen puolesta. Kirjoittajan mielestä todellinen taide oli ennen kaikkea kaunista ja siveellisesti puhdasta, ihmisen sielunelämää kohottavaa. Samalla kirjoittaja asettui vastustamaan "meidän aikamme taiteilijoita", ts. modernia taidetta, jota hän piti sairaana. Modernismi ei ammentanut voimaansa "puhtaasta, raittiista elämästä" eikä siten voinut edistää ihanteellisen nuorisokasvatuksen tavoitteita.

Työväenliikkeen piirissä taidekasvatus kulki vuosisadan alussa hyvin pitkälle porvarillisen järjestökulttuurin omaksunaa tietä - työväen sivistysjohtajat tulivat usein yläluokasta tai olivat ainakin omaksuneet yläluokkaisen maailmankuvan koulutuksen kautta (vrt. Kalela 1978, 116-124; Kurkela 1986b, 39-41). Lisäksi työläisnuorten järjestötoiminta kehittyi aluksi läheisessä yhteydessä nuorisoseuroihin ja omaksui niiltä juhliensa taiteellisen

sisällön. Erityisesti näytelmäkappaleiden esittäminen tuli suosituksi vuosisadan alun työväeniltämissä, mutta myös runonlausunta, torvisoitto, kuoro- ja joukkolaulu, puheidenpito ja voimisteluesitykset saivat keskeisen aseman - aivan kuten nuorisoseurojen juhliessakin. Korkeakulttuurista peräisin olevat taideharrastukset toivat mukanaan myös kansanvalistushengen. Niinpä *Sosiaalidemokraattisen Nuorisoliiton* (per. 1906) lehdissä ja kokouksissa esiintyi alusta lähtien puheenvuoroja, joissa hyökättiin ala-arvoisena pidettyjä taidemuotoja vastaan. Arvostelua saivat osakseen ensinnäkin "kassakappaleet", jotka kuuluivat työväennäyttämöiden vakio-ohjelmistoon. Viihteellisten näytelmien katsottiin pilaavan yleisön taiteellista makua. Myös työläisnuorisoon suosimat helppotajuiset rikos- ja rakkauslukemistot ynnä muu "roskakirjallisuus" nostettiin kritiikin kohteeksi. Toinenkin suosittu populaaritaiteen laji, elokuva näyttää saaneen työläisnuorten taide- maun vartijat varuilleen jo sangen aikaisin. Esimerkiksi kun *Helsingin Nuorisoseura*³ piti hieman ennen kansalaissotaa viikkokokoustaan, keskustelukysymys kuului: "Onko elävistä kuvista mitään hyötyä siveellisessä merkityksessä?" (Kairamo i.v., 180).⁴

Työläisnuorisoliikkeessä ilmeni silti varsin pian pyrkimyksiä tehdä pesäero porvarilliseen nuorisotyöhön. Nuorisoseuroja alettiin pitää yhä yleisemmin manttaalitalonpoikien jälkeläisten kasvatusjärjestöinä, selvästi porvarillisina yhteenliittyminä, jotka vain yrittivät hämätä epäpoliittisuudellaan. Lisäksi työväenliikkeen radikaalimmat johtajat omaksuivat yleisesti sen kannan, että porvarillisen siveyskasvatuksen tavoitteet olivat työväenliikkeen etujen vastaisia. Tohtoreiden ja maistereiden saarnat "muka kristillisestä siveydestä ja isänmaanrakkaudesta" olivat vain haitaksi, sillä niiden perimmäinen tarkoitus oli pitää nuoriso työväenliikkeen ulkopuolella, totesi Edvard Valpas jo vuonna 1901 eräässä pamfletissaan (Valpas 1901, 5).

Irtautuminen porvarillisesta nuorisotyöstä ei kuitenkaan vaikuttanut työväenliikkeen kulttuurinäkemuksiin. Esimerkiksi rapioviihdettä voitiin arvostella muunkin kuin kristillisen syntikä-

3) Seura kuului nimestään huolimatta sosialidemokraattiseen työläisnuorisoliikkeeseen (vrt. Kankaanpää 1951, 5-6).

4) Kairamon tutkimuksen lisäksi olen myös itse referoinut tarkemmin taidekasvatusa koskevaa keskustelua työläisnuorisoliikkeen piirissä vuosisadan ensimmäisillä vuosikymmenillä (Kurkela 1986b, 37-49).

sitteen pohjalta - sen synty voitiin selittää aivan hyvin kapitalismista johtuvaksi (Kairamo mt., 80). Paljon kiintoisampaa on kuitenkin se, että pesäero porvarilliseen kulttuuriin saattoi työväenliikkeessä tarkoittaa myös taiteellisen modernismin torjuntaa. Niinpä esimerkiksi nonfiguratiivinen kuvataide miellettiin työläispiireissä helposti porvarilliseksi rappiotaiteeksi.

Vuonna 1921 sosialidemokraattisen nuorisoliiton *Nuorten Toivo* -lehdessä ilmestyi artikkeli "Taide nyt ja tulevaisuudessa". Siinä tuotiin esiin taidekäsitys, joka ainakin 1950-luvulle saakka näyttää ohjanneen työläisnuorten taidekasvatusta. "Nykyinen porvarillinen taide ei ole taidetta missään merkityksessä", kirjoittaja tuumi ja kertoi maisemamaalauksesta, joka oli vaikuttanut aivan aasin hännällä maalatulta sotkulta. Tämänkaltaiset taulut kuvasivat kirjoittajan mielestä hyvin "porvariston nykyistä taideaistia". Oli todella "suuri eroitus", kun vertasi nykyistä taidetta antiikin kuvanveistoon. Tulevaisuudessa, sosialistisen yhteiskunnan toteuduttua, palattaisiin jälleen vanhoihin luonnonmukaisiin ilmaisukeinoihin:

Tulevaisuuden taide tulee olemaan täydellinen vastakohta nykyajan prostitueeratulle taiteelle. Emme vielä tiedä millaista, mutta proletariaatti tulee luomaan taiteensa, joka tulee vastaamaan ihmisen luonnollista taideaistia eikä yksinomaan kapitalistin turmeltunutta makua. (Sana 1921).

Kun sosialistinen realismi nousi Neuvostoliitossa 1930-luvulla vallitsevaksi dogmiksi, sillä oli heijastusvaikutus myös suomalaisen työväenliikkeen taidekäsitykseen. Erityisen selvästi tämä näkyi siinä taidekasvatuksessa, joka kohdistui sodan jälkeen kansandemokraattisiin järjestönuoriin. Elettiin kylmän sodan aikaa, ja Neuvostoliiton ja Yhdysvaltain huonot suhteet heijastuivat myös suomalaisten kommunistien asenteisiin, taidenäkemykset mukaanluettuna. Kulttuurikritiikin kärki suunnattiin amerikkalaiseen "roskakulttuuriin", kuten Hollywood-elokuviin, jazziin, iskelmään ja viihdekirjallisuuteen. Mutta myös taiteellinen modernismi joutui helposti arvostelun kohteeksi, varsinkin jos se sattui olemaan Amerikasta peräisin. Niinpä kansandemokraattiset nuoret saivat lukea järjestölehddestään talvella 1954 murskaavan arvion amerikkalaisen nykytaiteen näyttelystä. Toimittajan kritiikki kohdistui juuri sellaisiin piirteisiin, jotka modernissa

kuvataiteessa sotivat klassisen kauneuden ja näköistaiteen periaatteita vastaan:

Toisissa tauluissa - ne kai ovat viimeistä huutoa - tuntui siltä, että oli annettu jonkun pollen hiukan hännällään huiskia erilaisia värejä kankaalle tai sitten heitelty pari kolme pullollista mustetta kaikkien muiden värien joukkoon. - - En jaksanut käsittää sitäkään, ettei ihmisistä ole edes yritettykään tehdä ihmisten näköisiä - monet tauluista olivat ehkä muuten ymmärrettäviä, mutta ihmiset olivat vääristettyjä. - - [O]saan ainakin antaa paremmin arvoa tämän jälkeen sille todelliselle taiteelle, jota me tavalliset ihmisetkin ymmärrämme, jossa ei ole mystiikkaa, ei kubismia eikä mitään abstraktisuutta, vaan joka on taidetta ja pyrkii antamaan meille taide-elämyksiä, tuomaan lähellemme kaiken sen kauniin, mitä elämässä on. (M. H-n 1954).

Työläisnuorten taidekasvatus kaihtoi modernistisia virtauksia ja käsitti ne rappioilmiöiksi. Tästä johtui, ettei työläisnuorisoliikkeen linja eronnut käytännössä juuri lainkaan nuorisoseurojen idealistisista taidenäkemyksistä. Myös työläisnuorten taidekasvatus korosti kauneusarvoja, joille oli tyypillistä tukeutuminen luonnollisuuteen ja perinteeseen. Mikäli näkemyksissä oli eroja, ne olivat lähinnä *merkitysten tulkinnoissa*, toisin sanoen siinä miten esimerkiksi huonona pidetyn taiteen yhteiskunnallinen perusta selitettiin.

* * *

Yläluokan näkemykset ja vuosisadan alun porvarillinen julkisuus vaikuttivat ilmeisen suoraan tässä tarkasteltujen joukkojärjestöjen taidekäsitykseen. Järjestöjen näkemys taiteesta oli varsin konservatiivinen; se korosti kauneutta ja "luonnollista makua" ja vastusti modernismia. Näillä näkemyksillä oli monia yhtymäkohtia niiden suomalaisten säveltäjien käsityksiin, jotka Mikko Heiniön mukaan uskoivat kauneuden historiallisuuteen ja tradition voimaan (vrt. Heiniö 1984, 49-50). Myöhemmin osoitan, kuinka nämä näkemykset heijastuivat myös järjestömusiikin julkisuuteen. Säveltäjät, jotka erityisen paljon tekivät musiikkia järjestöjen käyttöön - säveltäjät, joista huomattava osa ei kuulu Heiniön tutkimuksen piiriin - olivat omaksuneet samankaltaisen näkemys-

hyvästä musiikista. Hyvän musiikin tuli olla taiteellista, mutta kansanomaista, kaunista ja helposti ymmärrettävää. (ks. luku V.6.4.)

Luonnollisuutta ja tradition voimaa korostava taidekäsitys vaikutti myös järjestöfolklorismiin. Sillä oli selvä yhteys siihen, miksi kansansävelmäsovitusten tyyli pysytteli varsin vanhakan-taisena vuosikymmenestä toiseen. Musiikkifolklorismin kannalta oli erityisen keskeistä, että järjestökulttuuri omaksui yläluokalta kansanomaisuuden ideaalin. Myöhemmin osoitan edelleen, kuinka tämä ideaali heijastui myös kansansävelmien sovitustyylin kehitykseen. 1800-luvun säätyläismusiikin sovitustavat ja -muodot loivat perustan järjestöjen musiikkifolklorismin kehitykselle.

3. Kansan musiikkimaun ja -kyvyn kultivointi

Vuonna 1939 julkaistiin *Suomen Musiikkilehdessä* artikkeli "Musiikista Suomessa muan sana". Sen kirjoittaja oli J.A. Lindlöf, Porvoon tuomiokapitulin virkamies. Erikoiseksi jutun teki pelkääntään se, että se oli ilmestynyt aiemmin *Suometar*-lehdessä jo vuonna 1857.¹ Artikkelin antoi varsin monipuolisen kuvan 1850-luvun suomalaisesta musiikkielämästä, sen puutteista, ongelmista ja tulevaisuudennäkymistä. Voidaan silti kysyä, miksi se julkaistiin uudelleen yli 80 vuotta myöhemmin. Heikki Klemetti perusteli jutun uutta painattamista mm. sillä, että "siinä lausutaan tulevaisuuteen soitannon viljelyksen järjestämiseen tähtääviä ajatuksia" ja että "siinä ilmenee lämmin kansallinen henki". Artikkelin sopi näin ilmeisen hyvin *Suomen Musiikkilehden* edustamiin arvoihin 1930-luvun Suomessa - mikä on jälleen yksi osoitus siitä, kuinka pysyviä musiikilliset arvot ovat olleet suomalaisessa musiikkielämässä.

Lindlöfin artikkeli oli kuitenkin toisessa suhteessa vielä kiintoisampi. Kirjoittaja tuli samalla paljastaneeksi, mitä säätyläistä ajatteli rahvaan musiikista, sen tilasta ja sen jalostamispyrkimyksistä 1800-luvun suuriruhtinaskunnassa.

Kansanlaulut kuvailevat selvemmin kuin mikään muu kansan hengellistä

1) *Suometar* 15.5. (lisälchti), 22.5. ja 29.5.1857.

kykyä ja luontoa, jotta niistä melkein paraiten opimme omaa kansaamme tuntemaan. - - [K]ansan lauluilla on suuri vaikutus yleiseen siivollisuuteen, menoihin ja tapoihin. Sopivat ja kunnolliset laulut, näet, hyödyttävät näitä yhtä varmaan kuin huonot rivolaulut ovat niille turmelevaa. - - [M]onien moisia lauluja kulkee rahvaassa. Useat niistä ovat ihania ja arvokkaita, mutta niiden luku on pieni sopimattomien "rivolaulujen" rinnalla. - - Hyvät ja sopivat kansanlaulut pelastettakoot, koottakoot kirjoihin ja levitkoot muitten kunnollisten lauluteosten kanssa rahvaan keskuuteen "estämättä osoittamaan voimaansa rivolaulujen kukistamiseksi." Tämä työ on jo hyvässä alussa, kiitos Suom. Kirjallisuuden seuran, jonka toimesta kunnollisia kansanlauluja nuotteineen koottu ja osittain painettukin. - - Mutta itse rahvaalle yleiseen ovat ne vielä tuntemattomia, joka ei kumma olekaan, ehkä se kummalta kuuluu; ja tehtävää olis siis, ellei työ jää puolittekoiseksi, kansanlaulujen ynnä muitten sopivain suomenkielisten laulujen levittäminen itse rahvaassakin." - - Jos maallinen laulanto rahvaassa saataisiin täten kuntoon, olisi siitä monenlaista hyötyä. Siten se näännytäisi sopimattomat laulut, auttaisi isänmaallista mieltä, hyviä tapoja ja siivistystä. (Lindlöf 1939, 143).

Lindlöfin kirjoituksen kansanlaulua koskeva osuus on monessa mielessä tärkeä. Se ensinnäkin osoittaa, että jo 1850-luvulla säätyläistö ymmärsi idealistisen kansanlaulun arvon kansansivistystyössä. Kun järjestökulttuuri alkoi uusien joukkoliikkeiden myötä kehittyä 1800-luvun lopulla, idea jalostetusta kansanmusiikista rahvaan tapojen ja kauneuskäsitysten parantajana ei ollut mitenkään vieras. Ilmeisesti sivistyneistössä oli jo pitemmän aikaa ollut yleisenä käsitys, että kauniit kansanlaulut auttaisivat yläluokkaa ymmärtämään paremmin kansan elämää. Edelleen kansansävelmien tunnetusitekemiseen liittyi selkeä arvomomentti: vain kauuniita sävelmiä tuli suosia, sillä ne edistivät kansassa siveellisyyttä ja hyviä tapoja; vastaavasti musiikkivalistuksen tehtäväksi tuli käydä taistoon rivoja lauluja vastaan, sillä ne rapauttivat kansan moraalialia. Lisäksi säätyläistö ajatteli, että kauniit kansanlaulut loivat maahan kansallista henkeä - niiden kannattaminen oli myös kansallisen liikkeen kannattamista.

Neljäskin merkittävä huomio voidaan Lindlöfin kirjoituksesta tehdä. Säätyläistön ideaalikansanlaulut - *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* ym. kustantajien julkaisemat painetut kansansävelmät ja niistä tehdyt sovitukset - eivät Lindlöfin mukaan olleet rahvaalle välttämättä tuttuja. Ne kuuluivat säätyläiskulttuuriin siinä missä muutkin kuorolaulut ja salonkikappaleet. Musiikillisen va-

listustyön yhdeksi päätavoitteeksi tulikin hyvin paradoksaalinen tehtävä: ihanteellisten kansanlaulujen levittäminen itse kansan pariin! Tämä paradoksi selittää omalta osaltaan, miksi se 'kansanmusiikki', jota säätyläistö, kansakoulu ja joukkoliikkeet pyrkivät edistämään, ei ollut aluksi missään mielessä tavallisen kansan musiikkia. Se oli luonnoltaan jotain muuta, aivan oma musiikilajinsa. On syytä olettaa, että sovitetun kansanmusiikin sävelkieli oli vielä 1800-luvulla alaluokalle sangen vieras, uusi ja kummallinen. Vasta vuosikymmeniä kestävä valistustyön avulla myös kansanjoukot omaksuivat nämä kansalliset kansanlaulut omakseen.

3.1 Laulunopetuksen ensisijaisuus

Ideaalikansanlaulujen levittämiseen liittyi näin alusta lähtien ajatus rahvaan musiikillisesta sivistämisestä. "Tähän tarvittaisiin paitsi kunnollista opettajaa myös erityinen 'opetuskirja', joka sisältäisi lyhyen 'osoituksen' nuottikirjoituksesta sekä lauluopin alkeista ja kansan- y.m. laulujen 2- tai 3-äänisesti sovitettuina", Lindlöf selvitteli valistustyön edellytyksiä. Hänen mukaansa kansan musiikillisen kasvatuksen oli keskeyttävä nimenomaan lauluun, koska soittaminen ei ollut alaluokalle kovinkaan ominaista:

Tässä heitämme käsittelemättä soitannon, jota pidämme yhteiselle kansalle jossain määrin vieraana, niinkuin se vaatiikin, ollakseen edes vähän kunnollisempaa, niin sanoakseni ammatillista harjoitusta. Laulanto sitä vastaan on itse kansan rinnasta kotoperää; harvat ovat ne ihmiset, jotka eivät joskus ole sitä harjoittaneet, ja vielä harvemmat, jotka eivät sitä rakasta. (Lindlöf mt., 70).

Lindlöfin näkemys on helppo ymmärtää säätyläisten musiikkiarvoja vasten. Kirjoittaja tuskin tarkoitti, ettei kansan keskuudessa olisi soitettu. Mutta vika oli siinä, että "yhteinen kansa" soitti yläluokan mielestä lähinnä arvotonta musiikkia. Kansanomainen soitto oli 1850-luvulla aivan samoin kuin sata vuotta myöhemminkin etupäässä tanssisoittoa. Se ei täyttänyt ihanteellisen kansanomaisuuden vaatimuksia eikä siten voinut kohota arvokkaan musiikin luokkaan. Kunnollinen, arvokas soitinmusiikki oli vielä 1850-luvulla rahvaalle tuntematonta, ja se oli sitä vielä pitkän ai-

kaa. Kansanvalistajat keskittivät huomionsa nimenomaan laulamiseen, jossa uskottiin päästävän helpommin kultivoituun tulokseen.

1860-luvulla perustetusta kansakoululaitoksesta tuli kiistämättä tärkein lenkki rahvaan musiikillisen alkeiskasvatuksen alueella. Mutta musiikillisen kansanvalistuksen idea vaikutti siihen, että myös järjestökulttuuri omaksui musiikkikasvatuksen keskeiseksi toimintamuodokseen. Järjestöjen musiikkiharrastuksen ja erityisesti kuorolaulun tehtäväksi tuli kansakoulujen laulunopetuksen hedelmien kypsyttäminen. Se kuinka tärkeänä esimerkiksi nuorisoseuroissa pidettiin kansan musiikkivalistusta, ilmenee *Pyrkijän* artikkelista vuodelta 1890. Nimimerkki N. E. W., joka todennäköisesti oli Isokyrön kappalainen Niilo E. Vainio², kirjoitti:

Laulannon opetus kansakouluissamme sentähden ennen kaikkia silmällä pitääköön lasten aistin kehittämistä oikeaan suuntaan. Mutta kansakouluissa kylvetyt siemenet ovat elämässä perästäkin päin hoidettavat, jotta toivotun kasvun kantaisivat. Siinä suhteessa on kansallisilla lauluseuroilla suuri merkitys. - - Yleisemmin olisi tätä hyvää asiata harrastettava ja arvokkaiden laulujen - sekä kansansäveleiden että koti- ja ulkomaistenkin mestarien sepittämien - kautta kansan aistia oikeaan suuntaan kehitettävä. Moniaalla puuhataan sekä on jo olemassakin torvisoittokuntia, jotka tosin eivät suinkaan ole halveksittavia, jos heidän ohjelmansa vain pysyy hyvänä, alenematta paljaisiin tanssinuotteihin; mutta ainakin minun yksinkertaisesta mielestäni lauluseurat ovat enemmän jalostuttavia. (Vainio 1890, 82-83).

Kirjoittajan mielipide laulumusiikin jalostavasta voimasta on yhdenmukainen sen kanssa, mitä 1800-luvun lopun suomalaiset kasvatusfilosofit ja musiikkipedagogit asiasta ajattelivat. Tuon ajan musiikkikasvatusta käsittelevistä kirjoituksista käy varsin selvästi ilmi, kuinka laulu asetettiin kansanopetuksessa soitinmusiikin edelle. Tämä johtui paljolti siitä, että sanoilla katsottiin olevan voimakkaampi aatteellinen vaikutus kuin sävelillä. Esimerkiksi *Koulujen kasvatusopissa* Z.J. Cleve perusteli laulun ensisijaisuutta siveellisen kasvatuksen vaatimuksilla: laulunopetuksen eettinen vaikutus syntyi juuri siinä, kun aistilliseen kuulohavain-

2) Kyseinen Vainio toimi mainittuna vuonna aktiivisena avustajana *Pyrkijän* toimiskunnassa (Numminen 1961, 252).

toon kytkeytyi sanallinen merkityssuhde. "Lukeminen käypi laulamisen edellä" Cleve totesi, ja vasta "sanalliset sulosoinnut" takaisivat opetustuloksen. Oli tietenkin katsottava, etteivät laulutekstit sisältäneet "mitään typerää ja mautonta, vielä vähemmän mitään siveelliseltä kannalta arveluttavaa. (Cleve 1886, 91).

Käsitys laulun ensisijaisuudesta jäi pitkäksi aikaa pysyväksi arvoksi kansanjoukkojen musiikkikasvatukseen. Siitä tuli itsensänselvyys, josta ei kiistelty. "Kahdesta seikasta luulisin oltavan yksimielisiä", todisteli musiikinlehtori Vilho Siukonen vuonna 1933, "laulu kuuluu ensimmäiseen kouluun, kansakouluun, ja musiikki kuuluu korkeampaan taide-elämään" (Siukonen 1933, 137). Siukonen olisi voinut aivan hyvin jatkaa, että laulu kuului myös järjestömusiikkiin ennen soittoa, sillä niin voimakkaasti juuri lauluharrastuksen lisääminen ja vaaliminen liittyivät eri järjestöjen musiikkikasvatuksen tavoitteisiin.

Musiikkipedagogien kirjoituksissa painottui laulun eettinen taso, sen "ihanteellinen voima", joka siirsi yksilön "ulkonaisesta kauneudesta henkielämän keskustaan", kuten kasvatusfilosofi Waldemar Ruin kuvasi laulun ja soiton merkitystä ihmisen henkiselle kehitykselle (Ruin 1906, 163). Kuten edellä kävi ilmi, tällainen idealistinen ajattelu siirtyi eräänlaisena kansanomaisena ja yksinkertaistettuna versiona joukkoliikkeiden musiikki-ideologiaan, jossa se vaikutti monin tavoin. Esimerkiksi hyvän ja huonon musiikin suhde sai järjestökulttuurissa vähintään yhtä mustavalkoisen luonteen kuin idealistisessa musiikkifilosofiassa yleensä. Musiikin katsottiin vaikuttavan erityisen voimakkaasti ihmisen sieluun ja henkiseen kehitykseen, joten hyvä musiikki oli todella jalostavaa ja huono todella vaarallista. Nuorisoseurojen musiikillinen idealismi tuli hyvin esille *Pyrkijän* artikkelissa vuonna 1899. Nimimerkki O:ri A:nen pohdiskeli siinä laulun kasvattavia ominaisuuksia selkeän kaksinapaisesti:

Jos meillä on huonoja lauluja, joiden sanat ovat epäpuhtaita ja sävelkin räikeä, niin silloin se väkisininkin mukauttaa meidän tunteemme samanlaisiksi. Mutta jos meillä on runoilijan puhdassisältöisiä lauluja, joissa isänmaan rakkaus lämpimästi meihin virtaa, niin silloin se jalostavasti kasvat-
taa puhtaita tunteita. - - Ja ollessamme kerta Suomen laulu-kansan jälkeläisiä, meidän vieläkään saa esi-isäimme rakkaita henkiarteita polkea. Sillä he lauloivat, sormet sormien lomissa, puhtaita ja kaunissisältöisiä lauluja, jotka ilmaisivat heidän puhdasta tunne-elämänsä. (O:ri A-nen 1899,

215-216).

Kirjoittaja toi samalla esille romanttisen näkemyksen esi-isien henkiaarteista. Fiktiivisellä, sormet sormien lomissa laulaneella kansalla oli ollut puhdas tunne-elämä. Samaan tuli uudenkin laulukulttuurin pyrkiä. Mihin kaikkeen nuorisoseurajohtajat uskoivat puhdassisältöisen laulun vaikuttavan, siitä antoi Tilda Löthman-Koponen vuonna 1936 varsin tyhjentävän lausunnon. "Meillä on laulussa voima", Löthman-Koponen totesi ja luetteli perään tuon voiman eri ominaisuudet: "mahtava välikappale, kasvattava tekijä, tunne-elämän puhdistaja ja kirkastaja, tahdonkin virittäjä" (Löthman-Koponen 1938, 298).

3.2. Kansanmusiikki ja integraatio

Koska musiikkia pidettiin näin mahtavana voimana ja välikappaleena, ei ole ihme, että järjestöt pyrkivät sitä myös käyttämään välineellisesti hyväkseen. Eri järjestöjen lehdissä tapaa sangen kiintoisia käsityksiä siitä, mitä eri pyrkimyksiä musiikki kykeni edesauttamaan. Musiikki yhdistettiin niin sivistyspyrkimyksiin kuin myös yhteiskunnalliseen integraatioon. Tälle ajattelulle löytyi perusta jo 1800-luvun *Kansanvalistusseuran* ideologiasta; seuran laulujuhlan luotiin juuri nostattamaan yksimielisyyttä ja kansallista henkeä; lisäksi niiden juhlapuheissa propagoitiin vanhoillisten fennomaanien näkemyksiä, jotka suuntautuivat kaikkea kumouksellisuutta vastaan (esim. Liikanen 1987, 136-137).

Kansanvalistushengen perintö kulkeutui myös työväenliikkeen musiikkiharrastuksiin. "Musiikki sivistää kansaa", Helmi Vilén todisteli vuonna 1929 *Työväen Musiikkilehdessä* ja kiinnitti huomion erityisesti kansanmusiikin asemaan maaseudun nuorison tapakasvatuksessa ja viihtyvyyden lisäämisessä: "se voi poistaa yleiseksi käyneen raakuuden, saattaa maalaiselämänkin viihtyisemmäksi ja nuoret pysyttelemään paremmin maalla kotipaikoillaan" (Vilén 1929, 209). Vilénin väitteestä on vaikea päätellä, miten rumat tavat hänen mielestään poistuisivat musiikin avulla tai miten musiikki pidättelisi maaseutunuoria kotipaikoillaan. Kuitenkin rivien välistä paistoi käsitys musiikin ristiriitoja sovittelevasta voimasta. On toisaalta ymmärrettävää, ettei Vilén kirjoi-

tuksessaan suoraan liittänyt musiikkia ja yhteiskunnallista integraatiota toisiinsa. Työväenliikkeen lehdessä ei sopinut - ei ainakaan 1930-luvun taitteessa - painottaa liikaa musiikin luokkasopua edistävää voimaa. Sellainen olisi helposti käsitetty herjäksi järjestöissä, joiden jokapäiväisessä toiminnassa avoin luokkaristiiriitä näkyi usein hyvin konkreettisella tavalla.

Musiikin integroivan voiman korostaminen sopi huomattavasti paremmin porvarilliseen järjestökulttuuriin - olihan yhteiskunnallisten ristiriitojen poistaminen keskeistä monien porvarillisten järjestöjen ideologiassa. Musiikki ja luokkasopu näyttävät olleen ruotsinkielisen kansanmusiikkiliikkeen johtohahmon Otto Anderssonin lempiajatuksia; hän palasi niihin monessa kirjoituksessaan ja puheessaan. Seuraava kommentti vuodelta 1907 on Anderssonin ajattelutavalle hyvin tyypillinen. Siinä kirjoittaja uskoi, että musiikillinen kauneus silottaisi eri yhteiskuntaluokkien välisiä vastakohtaisuuksia:

Mer än något annat är musiken egnad att i kraft af sin skönhet blifva ett band mellan olika folkklasser. Ett sammangående på detta område, ett ömsesidigt gifvande och tagande, kunde kanhända i någon mån bidraga till utplånandet af det olycksbringande brodershatet. (Andersson 1907a, 79).

Musiikin yhdistävä tehtävä sopi erinomaisen hyvin myös nuoriseurojen aatemaailmaan. Agronomi Filip Saalasti selvitteli vuonna 1895 nuoriseurojen kokouksessa laulun erilaisia teho-vaikutuksia kansansivistystyössä. Kansanlaulu sopi Saalastin mukaan hyvin sivistys- ja yhteiskunnallisiin harrastuksiin, sillä se yhdisti koko kansan:

Laulu on sivistävää, jaloa ja yhteen sulattavaa. - - Meidän lukuisat kansanlaulumme ovat syntyneet eri tunteiden vaikutuksista ja ovat selvä kuvaus koko kansan luonteesta. - - [K]uulemme usein metsissä ja järvillä laulun säveleitä, mutta siitä puuttuu usein hienoutta. Tämä on kumminkin todistuksena, että Wäinön kannel on vielä käytännössä, vaikka kielet ovat viritämistä vailla. (Saalasti 1895, 59-60).

Viittaus kanteleen virittämiseen tarkoitti epäilemättä kansanmusiikin jalostamista, ja se siis kuului kirjoittajan mielestä olennaisena osana kansan musiikkikasvatukseen. Saalastin kommentti

tin ja aiempien sitaattien perusteella on syytä päätellä, että kansanmusiikin ja kansanvalistuksen välinen suhde nähtiin järjestökulttuurissa kahdenpuoleisena. Yhtäältä kauniit ja ihanteelliset kansanlaulut edistivät kansanvalistuksen päämääriä siinä missä kaikki muukin arvokas musiikki. Toisaalta kansanvalistuksen päämäärä koski myös kansanlaulua ja kansan laulamista ja soittamista: musiikkikasvatuksen ja jalostuksen avulla myös kansanmusiikki saavuttaisi korkeamman tason samalla tapaa kuin yleinen kansanvalistus nostaisi kansan yleisen sivistystason korkeammalle. Tähän jälkimmäiseen tavoitteeseen liittyi siihenkin integraation ajatus. Tässä tapauksessa ei ollut kuitenkaan kyse siitä, että idealistinen kansanmusiikki olisi jo sinällään edistänyt yhteiskunnallista konsensusta. Kansanmusiikin tason nostamisen takana oli pyrkimys hieman toisenlaiseen integraatioon, kansan-kulttuurin ja korkeakulttuurin yhdistämiseen.

Tämäkin ajatus kumpusi suoraan 1800-luvun granfeltilaisesta kansanvalistusliikkeestä, ja myös sen tausta oli yhteiskuntapoliittinen. Liikkeen alkuaikoina, 1800-luvun lopulla sääty-yhteiskunta oli hajoamassa, ja valistustyön yhdeksi päätavoitteeksi tuli kansallisen yhtenäisyyden turvaaminen. Rahvas pyrittiin sopeuttamaan suomalaiseen kansallisyhteisöön ja yläluokan vaalimaan korkeakulttuuriin. Vapaan kansansivistystyön johtava teoreetikko Zachris Castrén loi vuonna 1925 katsauksen menneisiin vuosiin ja ilmaisi samalla kansanvalistuksen yhteiskunnallisen tavoitteen varsin selkeästi:

Raja-aitojen kaatuessa se kysymys astuu esiin, saako ylemmän säädyn hoivaama kulttuuri pysyvän sijansa yleisessä kansansivistyksessä vai painuuko se häviötään kohti. Vastaus riippuu siitä, onko johtava sääty voinut saada kansan laajemmat kerrokset tajuamaan ja kunnioittamaan sen kulttuurin arvoa, jonka vaalijaksi se on ruvennut. (Castrén 1950b [1925], 24).

Parhaiten kansan kunnioitus yläkulttuuria kohtaan voitiin taata sillä, että osa kansan omasta perinteestä kohotettiin ja yhdistettiin yläkulttuuriin. Onkin ilmeistä, että tämän vuosisadan alussa monilla musiikin ammattilaisilla ja kansansivistäjillä oli päämääränään sellaisen kansallisen musiikin kehittäminen, joka rakentuisi taidemusiikin ja kansanmusiikin yhtyneelle perustalle. Tuossa integraatiossa kansankulttuurin musiikista olisi pitänyt tulla osa

musiikillista yhtenäiskulttuuria, jonka esteettinen ja teoreettinen perusta oli taidemusiikin traditiossa. Otto Andersson oli myös tässä asiassa yksi innokkaimpia puolestapuhujia. Seuraava sitaatti kuvaa hänen asennettaan:

Vi kan tryggt se framåt mot en tid, då den gamla musikaliska folkkonsten slutit förbund med den högre tonkonsten och då man inte behöver tala om folkmusik och konstmusik såsom två skilda saker, - - och då slutligen varje vrå av bondesamhället står öppen för musikens underbara gåvor. (Andersson 1959, 162).

Anderssonin optimistinen tulevaisuuden ennustus on vuodelta 1959, mutta se olisi voinut ilmestyä aivan yhtä hyvin vuosisadan alussa. Itse asiassa hän kirjoitti lähes samansisältöisiä rohkaisukirjoituksia jo toimittamaansa *Finsk musikrevy* -lehteen vuodesta 1906 alkaen (esim. Andersson 1906b; 1907). Kirjoituksen myöhäinen ilmestymisajankohta on kuitenkin toisessa mielessä oireellinen. Se kertoo siitä, että musiikillisen yhtenäiskulttuurin perustaminen osoittautui vaikeammaksi kuin mitä musiikkikasvatijat vuosisadan alussa olettivat. Voimaperäisestä valistuksesta huolimatta integraatio ei tahtonut onnistua. Heikki Klemetti muisteli *Työväen Musiikkilehdessä* vuonna 1951, millaisia vaikeuksia musiikillisessa sivistystyössä oli ollut:

Ei pidä paikkaansa puheet Suomen kansan yleisestä musikaalisuudesta. Kaikki, mitä täällä on aikaansaatu esimerkiksi kuorolaulun alalla, on vain suurella työllä lietsottua. Meillä on erittäin vaikeaa saada kokoon kuoro, ei ole meillä kansa sellaista, jonka luontaiseen musikaalisuuteen ja sävelkorvaan voisi nojata ja poimia vain sieltä laulajat. (Kasper 1951, 6).

Klemetin mukaan vasta musiikillinen kansanvalistus oli istuttanut Suomen kansaan oikean musikaalisuuden. Tehtävä oli vaahtunut valistajilta suurina ponnistuksina - monien vuosikymmenten suunnitelmallista työtä. Juuri näiden vaikeuksien voittamisessa kansamusiikkisovituksista oli ilmeisen suuri apu. Valistustehtävä oli helpompi toteuttaa, kun käytettiin kansansävelmiä musiikin raaka-aineena. Näin taattiin musiikin kansallinen sävy, mikä oli tärkeää kansanvalistusliikkeen kansallisen päämäärän vuoksi. Toisaalta kansakoululaiset ja järjestöjen kuorot ja soittokunnat saivat esitettäväkseen musiikkia, jonka perustan he ymmärsivät.

Tämä takasi sen, että musiikillinen valistus meni paremmin perille.

Mielipiteet kansan musiikkikasvatuksesta vaihtelivat paljonkin eri musiikkielämän sektoreilla. Lehtikirjoituksista voi silti huomata ainakin yhden käsityksen, josta tuskin kukaan musiikin ammattilainen tai pedagogi oli eri mieltä. Kirjoittajat ajattelivat, että edistys musiikin alueella riippui nimenomaan siitä, missä määrin tavallinen kansa sisäistäisi taiteellisemman musiikin sävelkielen. Tällaiset näkemykset levisivät musiikkikasvattajien parista myös järjestöjen musiikin harrastajien keskuuteen. Helmi Vilenin kommentti "Kansanmusiikkimme nykyisestä tilanteesta" oli tässä suhteessa paljastava:

Musiikki kansanomaisena taiteena on häviämässä, se on taantumassa niin että sitä ei enää voida verrata siihen, mitä se on aikaisemmin ollut. - - Vanhat kuulut soittajat jotka osasivat paljon kansanomaisia lauluja, ovat hävinneet. Nykyisin ei ole aikaa eikä kärsivällisyyttä sellaisen oppimiseen. Nykyajan monimutkaiset kappaleet eivät sitäpaitsi sovellu korvakuulosta opittaviksi, joten sellaisten esittämisessä saattaa tulla kompastuksia, joiden kautta musiikki menettää arvonsa ja saattaa johtaa harhaan kuulijain vähemmän kehittyneen arvostelukyvyn. - - Kansamme kaukaisilta ajoilta perittyä aarretta, kansanmusiikkia, olisi kuitenkin vaalittava kuin kukkaa, ettei se pääsisi kuihtumaan. Muistista soitetun kansanmusiikin aika on tosin ohi, mutta sitä on opittava soittamaan nuoteista. - - Olisi järjestettävä musikaalisesti valistavia tilaisuuksia, järjestettävä kursseja, joissa käytännöllisten soitonalkneiden ohella opetettaisiin musiikin teoriaa ja historiaa. (Vilen 1929, 209).

Kirjoittajan mielestä suomalainen musiikkikulttuuri oli siirtynyt selvästi uuteen vaiheeseen. Muistinvaraisella kansanmusiikilla ei ollut enää elävää roolia kansanjoukkojen parissa. Sijaan oli astunut kehittyneempi musiikki, jota oli soitettava nuoteista. Arvokas kansansävelmistö kykeni säilymään ainoastaan siten, että se jalostettiin ja sulautettiin monimutkaisemman musiikin järjestelmään. Integraatio oli välttämätöntä, jotta kansanmusiikin olemassaolo olisi voitu turvata.

3.3. Kansanmusiikki: kansallista ja helppoa

Se että kansanvalistusliikkeen ideologiassa musiikille ja erityisesti laululle annettiin varsin tärkeä merkitys, toi järjestöjen musiikki-julkisuuteen monesti melkoista paatoksellisuutta. Laulamisen levittäminen kansan keskuuteen saattoi saada todellisen lähetystehtävän luonteen. Martti Alpirannan julistus *Pyrkijässä* vuonna 1934 tarjoaa tästä esimerkin. Kirjoittaja yhdisti laulun lähetystehtävän kiintoisalla tavalla yleisempään sivistyksen lähetystehtävään:

Laulun ilo olisi vietävä laajojen joukkojen keskuuteen, laulu laulun kansan omaksi. Yhteislaulu ja yksiaäniset kuorot on saatava korkeamman kaiun antamaan. - - Kun suuret joukot saadaan laulun lumoihin saatetuksi, silloin on sivistystyöllämme yleensäkin uuden kevään kukoistuskausi. (Alpiranta 1934, 117).

Laulun levittäminen kansanjoukkojen keskuuteen oli ideana selvästi sukua niille pyrkimyksille, jotka tahtoivat palauttaa sekä jalostetun että keksityn kansanperinteen takaisin alaluokan käyttöön. Näin musiikkikasvatuksen yleinen aatemaailma ja folklorismin ideologia yhdistyivät järjestökulttuurissa samankaltaisen ajatusmallin alle.

Laulun lähetystehtävällä, jalostetun kansanmusiikin ja -tanssin edistämällä sekä yleensä koko musiikillisen kansanvalistuksen idealla oli vielä yksi yhteinen taustavoima. Se on ilmennyt lähes kaikissa edellisissä sitaateissa vähintään implisiittisenä: käsitys musiikin kansallisesta arvosta. Nationalismi vaikutti ilmeisesti eniten siihen, että kansanmusiikista tuli niin keskeinen elementti musiikillisessa kansansivistystyössä.

Esikuvan kansallisen kansanlaulun viljelemiselle tarjosivat toisaalta 'kansankoulu', toisaalta *Kansanvalistusseuran* laulujuhlat. Kansakoulujen laulunopetuksessa kansanlaulut saivat keskeisen aseman jo 1860-luvulta alkaen. Niiden käyttöönotossa tosin epäroitiin aluksi, sillä kuten asiaa tutkinut Reijo Pajamo toteaa, "kansan keskuudessa laulettiin paljon myös rivoja kansanlauluja" (Pajamo 1976, 142). Epäilemättä kansanlaulujen suosioon vaikutti juuri niiden kansallinen merkitys, sillä kansakoulujen musiikkikasvatuksen yhdeksi päätehtäväksi tuli "lujittaa kansallistuntoa ja

siten edistää kansallisvaltion kehittämisspyrkimyksiä" (Tuomikoski-Leskelä 1979, 66).

Myös muun kansanvalistusliikkeen musiikki kytkeytyi samalla tavalla tiiviisti kansallisiin pyrintöihin. Tähän viittaavat mm. *Kansanvalistusseuran* ensimmäisen sihteerin A. A. Granfeltin sanat laulujuhlien tehtävästä:

On kentiesi joskus poikettu liian kauas siitä kansanomaisuudesta, jonka pitäisi olla näille juhlille ominaista, on joskus annettu puhtaasti harrastuksen korvata sitä isänmaallista innostusta, jota minä olisin tahtonut nähdä näissä juhlissa ensisijaisesti viljeltyinä. - - Meidän juhlamme eivät ole tarkoitettuja ammattitaiteilijajuhlaksi - - olkoot meidän juhlamme isänmaallisia, puhtaasti kansallishengen johtamia ja elähyttämiä, juhlia, joissa laululle ja soitolle suodaan tärkeä sija. Olkoot ne ensi sijassa kansallisia, vasta toisessa laulujuhlia. (Granfelt 1913, 264).

Näin musiikki sai kansanvalistushenkisissä järjestöissä välineellisen luonteen. Sen oli korostettava kansallisia arvoja, ja tähän tarkoitukseen kansansävelmät sopivat muiden isänmaallisten laulujen ohella erittäin hyvin.

Esikuvat olivat vahvat, ja ei ole ihme, että järjestökulttuurin musiikkijulkisuudessa on melko usein toistunut vaatimus edistää kansanlaulua nimenomaan sen kansallisen luonteen vuoksi. Vielä 1950-luvulla kommunistinuoria kannustettiin kansanlaulujen harrastukseen juuri niiden kansallisen arvon vuoksi. Kalevalanpäiväksi 1952 *Ohjelmatyö*-toimisto lähetti kansandemokraattisille nuorisoseustoille ohjelmapaketin, joka sisälsi *Kalevala*-aiheista ohjelmistoa. Samalla lähetekirjelmä valisti kisälliryhmiä kansallisuudesta kulttuurista ja innosti heitä kansanlaulun pariin:

Kansanmiesten ja -naisten esittämät kansanlaulut ovat kansankulttuurimme korkein muoto. Se on pohja, jolta jo on kasvanut ja edelleen kasvaa uusia arvoja ennenkaikkea taiteen piirissä. - - Suosittelemme lauluryhmille tavallisia suomalaisia kansanlauluja, joita löydätte *Kansan Laulukirjasta*. Ne sopivat hyvin kaikkiin tilaisuuksiin, eivätkä "vanhene" milloinkaan. (Työväenmusiikki-instituutti/*Ohjelmatyö*-kokoelma).

Kirjoitus oli sävyiltään sen kaltainen, että se olisi sopinut minkä tahansa kansallismielisen järjestön julkisuuteen. Se kosketteli kysymystä, joka oli herättänyt keskustelua esimerkiksi nuorisoseurojen piirissä jo 60 vuotta aikaisemmin. "Ja ennen muita opetetta-

koon kansallislauluja ja *kansanlauluja*", nimimerkki Viita korosti vuonna 1893, kun hän Pyrkijän palstoilla pohdiskeli mm. kansanuorison musiikkikasvatuksen kehittämistä. Kansallisen merkityksen lisäksi Viita löysi toisenkin perustelun kansanlaulujen suosimiselle: "Niitä kansa mielellään ja helposti oppii." (Viita 1893, 36-40; kurs. alkutekstissä).

Monet musiikkikasvattajat pitivät kansanlauluja helppoina ja kansalle läheisinä, ja juuri siksi niitä haluttiin käyttää opetus- ja harrastusmateriaalina. Kun kansanlauluja vielä sovitettiin, ne ajoivat tehokkaasti musiikkikasvatuksen päämääriä. *Suomen Työväen Musiikkiliiton* piirissä keskusteltiin 1920-luvulla jousiorkesterien perustamisesta työväenyhdistyksiin - niiden katsottiin edistävän torvisoittoa paremmin korkeamman musiikkisivistyksen leviämistä työväen piiriin. Mutta jousiorkesterisoitto oli työkansalle kovin outoa, eikä sen levittäminen ottanut onnistuakseen. *Työn Sävel* -lehti haki vuonna 1924 apua jo tutulta suunnalta, kansansävelmäsovitusten piiristä:

Torvisoittokuntia varten löytyy pieniä saksalaisia vihkosia, joissa on helposti soitettavia pikku-kappaleita. Niistä sitä torvimiehetkin ovat aakkosensa lukeneet. Nyt olisi saatava toimeen samanlaisia vihkosia pieniä orkestereita varten. *Mutta*: sovituksia omasta sävelaarteestamme, omista kansanlauluistamme ja tansseistamme joita kaikki tuntevat ja ymmärtävät, ja joita sen vuoksi on helppo saada "menemään". (Anon 1924, 2; kurs. alkutekstissä).

Kansallista ja helppoa, näihin ominaisuuksiin perustui paljolti se, miksi sovitettu kansanmusiikki sai varsin näkyvän aseman alaluokan musiikkikasvatuksessa. Mutta musiikkifolklorismilla ja kansallisuusajattelulla oli myös syvällisempi yhteys kansanmusiikilliseen sivistykseen. Tämä yhteys rakentui - jälleen kerran - idealistisen kansanomaisuuden ympärille. Arvo Räikkönen pohdiskeli vuonna 1934 *Pyrkijässä*, millaisia musiikin opintokerhoja nuorisoseuralaiset tarvitsivat. Kansallinen ajattelu yhdistyi hänen kommentissaan musiikillisen kultivoinnin ideaan:

Toiseksi on päämääränä pyrkiä kasvattamaan kerhon jäsenissä musikaalista aistia ja herättää heissä jalomman sävelkielen kaipuuta siten vieroittaakseen heidät yleisestä, pintapuolisesta musikaalisesta makusuunnasta. Taiteellisesti arvokkaan ja terveen lauluvaraston hankkiminen on

ainoa keino tuloksien saavuttamiseksi tässä. - - Nämä laulut on samalla saatava rakkaiksi ja läheisiksi. Tässä mielessä rakennettakoon koko lauluohjelmisto *kansallisen* periaatteen mukaan. (Räikkönen 1934, 627; kurs. alkutekstissä).

Räikkönen tarkoitti kansallisella lauluohjelmalla epäilemättä myös kansanmusiikkia. Mutta ei mitä tahansa kansanmusiikkia. Se kansanmusiikki, jota kansanvalistajat pyrkivät käyttämään kasvatustarkoitukseen, oli kansanomaisista ihanteellisesta mieles- sä. Se oli kaunista, harmonista, ylevää ja ennen kaikkea se oli hy- veellistä. Sovittajat pitivät huolen siitä, että kaikki karkeudet ja sopimattomuudet suodattuivat pois kansansävelmistä ja erityi- sesti laulujen teksteistä. Folklorismin prosessi tuotti nimenomaan sellaista kansallista musiikkia, joka sopi ristiriidattomasti järjes- töjen siveelliseen ja esteettiseen maailmankuvaan. Kansallisuus- ajattelu yhdisti näin musiikin estetiikan ja siveysopin kiintoisalla tavalla toisiinsa. Tästä yhteydestä myös suoraan johtui, että kan- sallinen ajattelu antoi pohjan myös sille toiminnalle, joka pyrki et- simään ihanteellisesta kansanmusiikista välinettä kansan siveelli- seen kasvatukseen ja tapojen kultivointiin. (ks. luku IV.4.).

3.4. Korkeaa taiteellisuutta vai hyvää helppotajuista?

Keskustelu kansanjoukkojen laulukulttuurin kehittämisestä jat- kui vielä pitkään; itse asiassa se on jatkunut koko tämän vuosi- sadan ajan. Siitä on erotettavissa karkeasti ottaen kaksi linjaa ja osapuolta. Yhtäällä olivat ne taidemusiikin ammattilaiset, jotka olivat kiinnostuneita kansanvalistusrienoista. Heidän tavoit- teenaan oli kohottaa amatöörimäinen kuorolaulu ja orkesterisoit- to taiteen tasolle. Toisaalla vaikutti näkemys, jonka mukaan mu- siikillisen kansanvalistuksen oli nojattava kansanomaisuuteen ja kansanmusiikin sovellutuksiin. Linjat eivät olleet toisilleen vas- takkaiset - kyse oli pikemminkin painotuseroista.

Tämän vuosisadan alussa hyvin monet säveltäjät ja kapelli- mestarit osallistuiivat *Kansanvalistusseuran* ja muiden laulujuhlien järjestämiseen. Heidän näkemyksensä laulujuhlien tehtävästä oli selvästi toinen kuin edellä mainitun A.A. Granfeltin; Granfelthan korosti juhlien kansallista merkitystä ja piti niiden luonnetta sä-

veltaiteellisena tapahtumana toisarvoisena. Musiikin ammattilaiset sen sijaan näkivät juhlien valistustehtävän "laajemmasta musiikin perspektiivistä", kuten Timo Mäkinen asian ilmaisee (Mäkinen 1984, 147). Tämä tarkoitti mm. sitä, että laulujuhilla alettiin esittää yhä vaateliaampia ja suurimuotoisempia taide-musiikin teoksia, oratorioita, oopperoita ja laajoja orkesterikappaleita. Kaiken taustalla oli ajatus laajentaa suomalaisen taidemusiikkielämän piiriä laajempien kansankerrosten omaisuudeksi. Tässä tehtävässä voitiin ja pitikin käyttää kansanlaulusovituksia apuna, mutta vain apuna. Niiden tehtävänä oli helpottaa kuorojen alkutaivalta matkalla vaikeampiin repertuaareihin. Toivo Haapasen kommentti vuodelta 1931 heijasteli varsin selvästi tällaista ajattelua:

Kuorolaulun viljelys, jolla alunperin on ollut taiteellisten päämäärien lisäksi seurallisia, isänmaallisia ja kansanvalistukseen tähtääviä tarkoituksia, viime aikoina on meillä suuntautunut yhä voimakkaammin puhtaasti taiteellisiin päämääriin. Silmäys viimeaikaisten laulujuhliemme vaikeisiin ohjelmiin riittää todistamaan tämän, samoin kuin kuorosävellyksemme kehitys ja kuorojemme laulutaidon kohoaminen. (Haapanen 1931, 67).

Kaikki eivät kuitenkaan olleet tästä kehityksestä yhtä mieltä. Eriytyisesti ne musiikkimiehet, jotka toimivat 'kentällä', amatöörimusiikin ja alkeiskasvatuksen alueella, eivät nähneet kansanjoukkojen musiikillista kehitystä yhtä valoisana. Ilmeisesti heillä oli asiaan parempi tuntuma, joka karsi liiallisen idealismin. He pitivät kansanlaulua ja kansanomaisuutta yleensäkin suuremmassa arvossa, suorastaan itseisarvona. Heille kansanlaulusovitukset olivat musiikillisen integraation tae. He ajattelivat, että ilman kansanlaulua eliitin ja kansan musiikkien välinen kuilu kasvaisi. Tämä pani heidät jatkuvasti vaatimaan kansanmusiikin tehokkaampaa vaalimista. Seminaarinlehtori Wilho Siukonen kirjoitti vuonna 1923:

Missä ovat Kalevalan laulajat, missä uudempien kansanlaulujen esittäjät? Missä entisajan pelimannit? Ja missä se kalevalainen kansanmusiikkia kohohtava ja kehittävä yleinen mielipide, joka kunnioitti ja ihaili laulua ja soittoa? Tuntuu aivan siltä, kuin kansamme musikaalisessa suhteessa eläisi jonkinlaista murroskautta. Toisella puolella vain muutamien osaksi ja hyväksi tuleva vaatimaton taidelaulu, joka on nousussa, toisella puolel-

la taantuva kansanlaulu, joka yleisen mielipiteen ja epäsuotuisten olosuhteiden painon alla kituu ja kuihtuu - se kansanlaulu, joka on saanut virikkeensä kansan oman sydämen vaatimuksista ja muodon sen oman taiteellisen vaiston mukaan. (Siukonen 1923, 44).

Kansanmusiikkia ja idealistista kansanomaisuutta korostava ajattelu näyttääkin jääneen vallitsevaksi eri järjestöjen musiikki-ideologiassa. Tässä on kuitenkin syytä erottaa toisistaan järjestöjen virallinen, idealistinen julkisuus ja musiikkimiesten käytännönläheisemmät mielipiteet. Varsinkin musiikkijärjestöjen virallinen ideologia korosti jatkuvasti kansalaisten taiteellista kasvattamista. Esimerkiksi *Suomen Työväen Musiikkiliitto* tähtäsi musiikkikasvatustavoitteissaan varsin korkealle. Liiton säveltaiteellinen linja näkyi mm. sen kustannustoiminnassa, joka keskittyi yllättävän paljon klassisen musiikin suosikkikappaleisiin ja laajamuotoisiin teoksiin, kuten ooppera-alkusoihtojen soittokuntasovituksiin ja kuorokantaatteihin.³ Myös *Suomen Musiikkilehti*, joka perustettiin muun muassa porvarillisten kuorojen ja orkesterien yhdyssiteeksi, korosti ajavansa säveltaiteen tuntemusta ja ymmärtämystä laajempien kansanjoukkojen keskuuteen:

Suomen Musiikkilehti koettaa - - yleistajuisilla kirjoituksilla lujittaa sen [suuren yleisön] mielenkiintoa säveltaiteen eri ilmaisumuotoihin sekä syventää sen käsitystä musiikin oikeasta olemuksesta, tasapuolisella arvostelulla kehittää yleisön tervettä makua j.n.e. (Anon. 1923, 1).

Mutta käytännössä ja lehtikirjoituksissa heijastui usein toisenlainen näkemys. Jopa Heikki Klemetti, joka mm. kuorotoiminnassa korosti taiteellisen tason kohottamisen ensisijaisuutta, katsoi parhaaksi varoittaa liiallisesta intomielisyydestä. 1930-luvulla Natsi-Saksan musiikkielämä kiinnosti kansanomaisuuden puolustajia, koska Kolmannen valtakunnan musiikkipolitiikka korosti voimakkaasti kansanmusiikin asemaa. Myös Klemetti neuvoi ottamaan oppia Saksasta. Liian korkeat taiteelliset tavoitteet kansan musiikkikasvatuksessa vieroittivat kansanjoukot sivistävästä musiikista. Musiikillinen rappio ja epäisänmaallisuus olisivat siitä seurauksena:

3) Esimerkiksi vuonna 1939 STM:n kustantamasta 29:stä soittokuntakappaleesta 12 oli alkusoihtosovituksia; liiton julkaisulistalla oli lisäksi kaksi kantaattia (Maasalo: *Ihminen polku* ja Järnefelt: *Maan sävel* (STM:n säveljulkaisujen hinnasto 1939).

Natsit ajavat johdonmukaisesti aatettaan myös taiteellisin keinoin. - - Musiikin tällä tavoin kansanomaistuttaminen ja määrättyihin aatteellisiin tarkoituksiin sovelluttaminen ei ole hulluin asia. Haihatelkaamme vain korkeita, taiteellisia, kivijalkakahvilain kansa pinttyy yhä enemmän gramofonivalsseihin, jatsihinsa noine viheliäisine lauluvälikkeineen. Isänmaallisuudesta ei mitään tietoa. (Klemetti 1934, 64).

Klemetin puheenvuoron takaa paljastuu selvä vastakkainasettelu soveliaan kansanomaistuttamisen ja huonon kansanomaisen välillä. Edellinen viittasi kansanmusiikin taiteelliseen sovitamiseen sekä siihen idealistiseen kansanomaisuuteen, jonka järjestökulttuuri oli omaksunut 1800-luvun säätyläistöltä. Jälkimmäinen oli yhtä kuin antimusiikki, jota musiikkivalistajat kavahtivat. Huonon musiikin pelko lisäsi jalostetun kansanmusiikin arvoa järjestökulttuurissa. Varsinkin toisen maailmansodan jälkeen järjestöjen musiikinharrastajat alkoivat esittää vaatimuksia keveämmästä ja uudenaikaisemmasta ohjelmistosta. Myös *Työväen Musiikkiliitossa* keskusteltiin 1940-luvun lopulla vilkkaasti, pitikö kansalle tarjota "mitä kansa haluaa", toisin sanoen ainakin osa musiikin harrastajista halusi luopua vanhoista kaavoista; uusi populaarimusiikki veti puoleensa (vrt. Hurri 1982, 40-41). Liiton johdon suhtautuminen näihin vaatimuksiin on malliesimerkki siitä, miten kansanvalistushenkinen järjestökulttuuri pyrki säilyttämään asemansa huonon musiikin uhkan edessä. *Työväen Musiikkilehden* päätoimittaja Urpo Iivarinen pohdiskeli vuonna 1945, millainen kansanomainen musiikki oli sopivaa työväen musiikki-rientoihin.

Liittokokouksessa mainittiin mm., että olisi toivottavaa, että pyrittäisiin kustantamaan sävellyksiä, jotka olisivat kansanomaisia ja miellyttäviä kuunnella. Sillä meidän tulisi antaa kansalle sitä mitä se haluaa. - - Mutta tässä tietenkin voi kysyä, mikä sitten on kansanomaista. Onko se nykyaikainen tanssimusiikki? Ehkä niinkin. - - Mutta ehdotuksen tekijä ei tietenkään tarkoita tämäntapaista musiikkia (onhan jazzissa, varsinkin kotimaisessa, 99 % aivan ala-arvoista musiikillisesti), vaan hän tarkoitti ilmeisesti sellaista musiikkia, mikä on helposti ymmärrettävissä ilman koulutettua makua. (Iivarinen 1945, 232).

Tämäkin kommentti osoitti, miten voimakkaana idealistisen kansanomaisuuden periaate vaikutti järjestökulttuurissa. Sovitettu kansanmusiikki, soittokuntien marssit ja salonkikappaleet sekä

kuorojen isänmaalliset ja aatteelliset laulut olivat sitä kansanomaisuutta, jonka järjestöjen musiikkikasvattajat pystyivät hyväksymään. Se kansanomainen musiikki, josta kansan enemmistö ilmeisesti eniten piti - erilaiset tanssikappaleet ja musiikki-viihde - ei sopinut musiikkikasvatuksen arvomaailmaan. Huonoa musiikkia vastaan oli taisteltava.

Kansanvalistusaate saattoi näin kansanmusiikin ja erityisesti sen sovitukset taidemusiikin ja virallisen musiikkielämän yhteyteen. Musiikkifolklorismista tuli yksi kantava voima, jonka avulla Suomen kansaa yritettiin kasvattaa paremman musiikin ymmärtämiseen ja hyveellisempien tapojen noudattamiseen. Kansanmusiikin ja taidemusiikin ideologinen yhteys heijastuu kiintoisalla tavalla myös nykypäivänä. Esimerkiksi *Suomen Yleisradion* musiikkitoimituksessa vanha integraation periaate näkyy siinä, että taidemusiikin ja kansanmusiikin ohjelmatuotanto ovat saman toimituksen ja toimituspoliittisen yksikön sisällä. Tätä yhteyttä vahvistaa vielä ns. harrastemusiikki, joka koostuu järjestökulttuurin muista musiikinlajeista kuin kansanmusiikista - kuorolaulusta, torvisoitosta jne. Sen sijaan kansanomaisen musiikin valtaosa - iskelmät, rock ja vanhempi viihdemusiikki - eivät kuulu musiikkitoimituksen (vakavan musiikin päälinjan) työkenttään.¹ On perusteltuja syitä olettaa, että musiikkikulttuurin vanhat arvovakenteet elävät juuri instituutioiden sisällä kaikkein pisimpään.

4. Musiikkifolklorismi ja siveyskasvatus

Edellä on jo lähes toistuvana teemana noussut esiin se läheinen yhteys, joka järjestöfolklorismin kehityksellä oli 1800-luvun saksalaiseen idealismiin ja sen suomalais-kansalliseen versioon, uushegeliläiseen fennomaniaan. Folklorismin julkisuudessa idealismin vaikutus heijastui selvimmin siinä, miten sovellettua kansanperinnettä hyödynnettiin kansanvalistuksen tavoitteiden toteuttamiseksi. Idealismi toi kansanjoukkojen esteettiseen kasvatukseen voimakkaan eettisen painotuksen, joka oli omiaan mustaval-

1) Asiaan liittyvästä keskustelusta, ks. esim. Lipponen 1983; Sävelradioseminaari 2/1979.

koistamaan käsitystä hyvästä ja huonosta musiikista, soveliaasta ja vahingollisesta taiteesta.

Vielä jyrkemmin järjestöjen julkisuus suhtautui varsinaisiin siveuskysymyksiin. Kansanvalistajien idealistinen moraalikäsitelmä pyrki erottamaan hyvin selvästi hyvän pahasta, puhtaan saastaisesta ja oikean väärästä. Sen taustalla oli kristinuskoon kuuluva dualistinen syntiajattelu, joka varsinkin Euroopan protestanttisissa maissa vaikutti syvästi kulttuurin eettiseen ilmapiiriin. Max Weber on klassisessa tutkimuksessaan *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki* kuvannut tarkasti, miten protestanttisen ihmisen eetos vaikutti moniin kulttuurin asenteisiin niitä kiristäen: niinpä pietismin vaikutuksesta virallisen yhteiskunnan suhtautuminen huvitteluun ja yleensä joutoaikojen pitoon muuttui 1800-luvulla hyvin ankaraksi; Suomessa tämä ilmeni erityisen hyvin körttiläisyytenä, joka pyrki tuomitsemaan tanssin ja muunkin maallisen huvielämän suurena syntinä. Vaikka varhaisempi kansallinen herätysliike suhtautui sangen negatiivisesti hengelliseen herätysliikkeeseen, körttiläisyyden perintö heijastui 1800-luvun lopulla myös kansallisen liikkeen aatemaailmaan ja sen kansanvalistusideologiaan. (Weber 1980, 36-44; Ylikangas 1979, 219-233; Järviluoma 1986, 11-14).

Protestanttisen etiikan perintö näkyi erityisen hyvin siinä, miten koko kansanvalistusliike sulautui osaksi raittiusliikettä 1880-luvulla. Täydellisen raittiuden ihanne tuli yhdeksi keskeiseksi päämääräksi nuorisoseurojen ja työväenliikkeen ideologiassa. Kiintoisaa on, että raittiuden ajatus sisälsi paljon uskonnollisia piirteitä. Irma Sulkunen ja Risto Alapuro kuvaavat uskonnollisuuden ja raittiuden välistä suhdetta osuvasti: "Uskonnollisen käsittekolminaisuuden - juoppous-köyhyys-synti - kautta ahkeruus, säästäväisyys ja *raittius* suodattuivat vähitellen koko kansalaisyhteiskunnan moraalisesti selkärangaksi" (Sulkunen & al. 1987, 152, kurs. alkutekstissä; vrt. Sulkunen 1986, 272-278). Kansalaisuskonnon asemaan noussut raittiusaate manifestoitui lopullisesti vuonna 1919 voimaan saatetussa kielto-laissa, jonka kaltaista vain hyvin harvat maailman valtioista ovat kokeneet (esim. Peltonen 1988, 22-25).

Raittiusliike kohdisti huomionsa koko kansan viinankäyttöön ja sen tukahduttamiseen. Muuten siveellinen kansanvalistus kohdistui lähinnä nuorisoon, aluksi erityisesti maaseudulla. Vuonna

1881 alkunsa saanut nuorisoseuratoiminta oli tässä keskeisessä asemassa. Erityisesti nuorison sukupuolimoraalista tuli maaseudun nuorisokasvatukselle visainen ongelma. Taistelu nuorison sielusta keskittyi lähinnä vanhan öitsimisperinteen vastustamiseen sekä toisaalta taisteluun nuorten tanssivillitystä vastaan. (Numminen 1961, 489-494).

4.1. Sota tanssia vastaan

Järjestöfolklorismin kehityksen kannalta siveellisessä kansanvalistuksessa oli kiintoisaa se, että maaseutunuorison siveellinen kasvatus kytkeytyi alusta alkaen kansantaiteen soveltamiseen. Eräänlaisena perustana soveltamispyrkimyksille oli ns. tanssikysymys, "tuo jatkuva keskustelunaihe nuorisoseuroissa" (Alanen 1976, 192), joka puhututti kansannuorison kasvattajia vuosikymmenestä toiseen. Tanssikeskustelun kohteena oli maaseutunuorison yletön tanssinhalu, joka tanssin vastustajien mielestä vei voiton kaikista hyvistä harrastuksista, johdatti muihin siveettömiin harrastuksiin ja muodosti esteen nuorison kasvatustyölle. Tanssin vastustajat pyrkivät kieltämään tai ainakin rajoittamaan nuorten tanssi-intoa, mutta pelkät kiellot eivät riittäneet. Nuorisajohtajien mielissä syntyi pian ajatus johtaa nuorten into sellaiseen tanssiin ja liikuntaan, jota voitiin paremmin valvoa sekä pitää tarpeeksi siveellisenä ja arvokkaana. Tämä johti varsin pian siihen, että kansantansseista ja -lauluista ruvettiin tuottamaan soveliasta ohjelma-aineistoa nuorisolle.

Jotta tanssikysymyksen ymmärtäisi oikein, on sitä tarkasteltava kahden kulttuurin, säätyläisten ja kansan kulttuurien välisenä ristiriitana. Jo ennen varsinaisen järjestökulttuurin syntyä kansallismielinen sivistyneistö järjesti yleisiä kansanhuveja, joiden tarkoitus oli valaa isänmaallista henkeä ja valistusta alaluokan keskuuteen. Tuollaisissa juhlissa muodostui helposti tilanteita, joissa säätyläistön siveellinen ja esteettinen maku joutui ristiriitaan vallitsevan kansankulttuurin todellisuuden kanssa. *Uuden Suomettaren* kirjeenvaihtajan kuvaus Alavudella pidetyistä kansanjuhlista vuonna 1874 valaisee hyvin tilannetta. Kirjoittaja kertoi, että paikkakunnalla oli järjestetty jo kahdeksan seurahuvia, laulullisia, näytelmällisiä ja kirjallisia. Osa huveista oli tosin pi-

detty vain herrasväen kesken; kaikissa ei ollut talonpoikaista kansaa mukana lainkaan, "eikä niitä käskettykään osanottoon", kuten reportteri totesi. Mutta kesäjuhlan yleisö - kaikkiaan likelle 3000:n - oli pääasiassa tavallista kansaa, vain muutamat olivat "herrasmiehiä". Kyseessä oli siten tyypillinen kansanvalistusjuhla. Niitylle oli rakennettu puhelava, "saarnastuoli semmoinen", josta Alavuden pastori piti juhlakansalle puheen kehoittaen sitä opettelemaan "juhlimaan pahentumatta". Yhteinen laulu kuului juhlan ohjelmaan näkyvästi:

Kaikien kilvoitusten ja puheitten välillä kaikuivat kauniit sekä yksi- että moniääniset laulut; mikä isänmaan rakkauden tunnetta lausui, mikä kevään kauneutta ja suven-suloutta ihaili. Laulajain joukossa oli poikia ja tyttöjä, toiset herrassäätymiä, toiset talonpoikaisia. (Uusi Suometar 28.8. 1874).

Kuvauksesta tulee selvästi esiin se pyrkimys, johon säätyläistö juhlia järjestäessään pyrki: eri kansanluokkien välisen kanssakäymisen tiivistämiseen ja luokkarajojen haittojen vähentämiseen. Kuorolaulu oli yksi hyvä keino tämän päämäärän toteuttamiseen. Siinä säätyläistö ja "yhteinen kansa" saattoivat laulaa rinta rinnan isänmaallisia lauluja, samalla kun alaluokan musiikillinen maku ja taito jalostuivat. Koko harrastus perustui siihen, että säätyläistö ohjasi ja valvoi rientojen sisältöä.

Ihanteellisissa merkeissä pidettyyn juhlaan kuului myös nuorten karkelo. Mutta sekin sujui säätyläisneitien opastuksessa ja keskittyi piirileikkiin:

Tuossa huvitellaan tansseilla. Tytöt ja pojat ovat, toinen tarttuen toisen käteen, ruvenneet suureen kehään, jonka sisään nuori pari vuorotellen astuu, kaikkein laulaessa: "Juokse porosein" tai "Sille annan rukkaset, vaan sulle kodot, tupaset". - - Herrasneidot tanssia johdattavat ja lauluja opettavat. (ibid.).

Kuitenkin maaseudun nuoret osasivat myös muunlaisia lauluja ja tansseja, iloluontoisia ja reipasrytmisiä. Nämä laulut olivat varsinaisesti heidän omaa musiikkiaan, kappaleita joita heille ei tarvinnut opettaa. Tällaisessa musiikissa oli vain se vika, että sitä pidettiin sopimattomana kansanvalistuksen käyttöön. Seuraavana kesänä Alavudella pidettiin jälleen valistusjuhlia. Nuorten leik-

kien ohjaajat joutuivat nyt ojentamaan talonpoikaisnuorisoa, joka oli vähällä hairahtua riettauden polulle. *Uusi Suometar* raportoi:

Missä ruvetaan rumaa nuottia renkuttelemaan, sinne rientää heti joku leikkien ja tanssien johtajattareista, alkaa toista kauniimpaa laulua, johon muutkin yhtyvät, ja tanssi tulee pian paremmin järjestetyksi. (*Uusi Suometar* 10.9.1875).

Rumien nuottien renkutus soti säätyläismamsellien esteettisiä käsityksiä vastaan. Mutta pelkkä esteettinen närkästys ei olisi vielä aiheuttanut sellaista voimakasta reaktiota tanssihuveja kohtaan kuin 1890-luvulla nuorisoseurojen piirissä tapahtui. Tarvittiin toinen, siveellinen syy. Tämä syy oli siinä, että kansanvalistajat yhdistivät tanssin muuhun paheellisena pidettyyn elämään. Anton Hasti selvitteli vuonna 1905 *Pyrkijän* palstalla, mistä tanssikysymyksessä oli pohjimmiltaan kysymys:

Sanotaan: mitä varten kielletään tanssimasta? - - [M]illä nuo tanssit ovat kiellon ja uhkasakon saaneet? Lyhyesti sanottuna ne ovat saaneet sen nurkkatansseissa vallitsevan epäsiveellisyyden, juopottelun, tappelun ynnä muiden sentapaisten tapahtumain perusteella. (Hasti 1905, 77).

Nuorison tanssi-innostus johti jo 1800-luvulla ankariin toimenpiteisiin viranomaisten taholta. Niinpä *Wiipurin Sanomat* tiesi keväällä 1890 kertoa, kuinka useat maaseudun kunnat olivat "laati-neet kiellon ja sakot tanssihuvien pitämistä vastaan, siten muka ehkäistäkseen sitä raakuutta ja pahaa elämää, josta nämät tanssitalaisuudet ovat muutamien paikoin tulleet oikein kuuluisiksi". "Toista olisi", arveli lehti, "jos alettaisiin ankarasti valvoa noita tanssi-iltamia, ettei viinaa ja muita juovutusjuomia pääse sinne sukeltamaan, ja vielä parempi jos koetettaisiin niitä kehittää siihen suuntaan että olisi muutakin, kuin pelkkää tanssia tarjona, henkistäkin nautintoa; silloinhan nuo iltamat muuttuisivat valistuksen edistäjiksi." (Siteerattu Filander 1890, 20).

Tanssikeskustelussa oli selvästi kaksi osapuolta, jyrkät tanssin vastustajat, jotka edustivat monesti kirkollisia piirejä, sekä 'koh-tuuden ystävät', tanssin puolustajat, jotka korostivat tanssin ja musiikin jalostamisen tarvetta. Nuorisoseurojen johto lukeutui etupäässä jälkimmäisiin. Johdon mielipide tuli hyvin esiin Santeri Alkion kirjoituksesta, jossa hän vuonna 1896 selvitteli nuoriso-

seurain virallista kantaa tanssikysymykseen:

[L]oppuponneksi Nuorisoseurain yleisessä kokouksessa Jyväskylässä hyväksyttiin: Nuorisoseurain tarkoituksena ei saa koskaan olla tyydyttää tanssihaluisten intohimoisia pyyteitä, vaan tulee niiden huvitusten muodostua sellaisiksi, että ne vaikuttavat jalostavasti. Niiden suhteen tulee olla varovaisia ja suvaita ainoastaan lyhempiä hetkiä iltamien ohjelmien lomissa, kun siihen tilaisuutta on. Tanssin asemaan koetettakoon saada iltamien ohjelmiin muita nuorison leikkejä ja totutettakoon nuorisoa niihin. - - Hetkellinen tanssi tekee nuorison elähyttävän vaikutuksen, semminkin jos piiri on suljettu, vähälukuisempi ja tuttavallinen. Mutta koko yön kestävä tanssi tungoksessa, jossa on osanottajia idästä ja lännestä on jo intohimon palvelusta. (Filander 1896, 65-67).

4.2. Vastainvaasio: kansalliset tanssit

Nuorisoseurojen kohtuuslinja tarjosi hyvin pian perustan niille pyrkimyksille, jotka tähtäsivät kansallisten tanssien ja piirileikkien harrastuksen lisäämiseen. Tämä pyrkimys tuli esille myös J. H. Erkon kirjoituksessa, jossa hän puolusti tanssimisen oikeutta nuorison tapa- ja seurustelukulttuurin kehittäjänä. Erkon mielestä tanssitilaisuuksien kieltäminen oli sivistyselämän oikeuksien polkemista, "koska tanssitilaisuudet edes jonkin verran meidän juroa ja jäykkää kansallisuonneltamme seurustelemaan totuttavat ja nuorison eri sukupuolia keskenään julkiseen, kaunistapaiseen käytökseen perehdyttävät". Uskonnolliset piirit, jotka olivat kovasti tanssimista ja usein myös kaikkea nuorisoseuratoimintaa vastaan, saivat samalla kuulla kunniansa:

[U]skonnolliset suunnat - - ovat synkkämielisellä maailmankäsityksellään kylväneet kansaan epäluuloa ja vihamielisyyttä kaikkea elinhalua, iloista leikkiä ja etenkin taiteenomaista tanssia kohtaan. Samaa lajia uskonnollinen käsitys on kansallisen kantelemme soinnuttomaksi saarnannut, on kansan hienoimmasta soittokoneesta viulusta vieroittanut. - - Kansojen kehittyessä muodostuvat niiden tanssitkin yhä taidokkaimmiksi. Tästä luonnontaipumuksesta tuloksena ovat monet kauniit kansallistanssit, jotka ovat yhtä oikeutettua ihmis-elämän kantamaa viljaa kuin ikään kansanlaulut ja kansansäveleetkin, joita yleisesti ihaillaan. (Erkko 1897, 134-135).

Erkko nosti kansallistanssin laulun ja soiton rinnalle edustamaan

kansallista kulttuuria. Mutta samoin kuin kansansävelmien kohdalla, ei kansalliseksi tanssiksi sopinut mikä tahansa kansanomainen hyppy. Myös kansan vanhat tanssit tarvitsivat jalostamista; niistä oli sommiteltava sellaisia tansseja, jotka vastasivat säätyläistön käsitystä kauniista kansanomaisuudesta. Samalla kansantanssien puolestapuhujat halusivat korostaa niiden voimistelunomaista luonnetta. Siten kansallistanssien harrastamisesta ei tulisi siveetöntä intohimotanssia vaan reipasta liikuntaa. Nimimerkki K.-H. esitti *Pyrkijässä* 1903 selkeän ohjelman kansallistanssien kehittämiseksi.

Mutta tuo pyörinähyppy olisi välttämättä muutettava enemmän voimistelun muotoon, jossa jalkojen liikkeitä vähennettäisiin ja vartalon liikkeitä lisättäisiin. - - Pitäisihän nykyaikana löytyä ihmisiä tuomaan tälläkin alalla esiin jotain uutta, joka vapauttaisi nuorison tuosta tukeuttavasta pyörinästä ja paljepelin räminästä. - - [T]avallaan parhaiten onnistunut hyppy [on] "franseessi". - - Mutta tässäkin täytyy nykyisen tavan mukaan olla jokin soittokone korvissa parkumassa. Kuinka viehättäviä nämä kaunokarkelot olisivatkaan, jos soitto niihin sovitettaisiin suoritettavaksi viisi- enintään kymmenkielisellä sormikanteleella. (K.-H. 1903, 138).

Tanhusommitelmien perustaksi tulivatkin voimisteluesitykset ja nimenomaan naisvoimistelu, sillä monet johtavista tanhunohjaajista olivat voimistelunopettajia. Lisäksi tanhuharrastus kehittyi kiinteässä yhteydessä naisvoimistelujärjestöihin, tanhukursseja pidettiin voimistelukurssien osana, oppikoulujen voimistelunopetukseen kuului tanhunopetusta jne.² Naisvoimistelun estetiikka vähensi tansseista raajojen liikkeitä, ja tanhu etäännytti kansanomaisen tanssin rytmikkäistä elementeistä - siitä tuli elastista mutta samalla epäriehakasta "perinnesipsuttelua", kuten tanhun arvostelijat ovat usein todenneet.

Toisin kuin kirjoittaja halusi, kanteleesta ei tullut tanhumusiikin soitinta. Todennäköisesti viittaus kanteleeseen oli tässäkin vain osoitus kanteleen voimakkaasta symbolivoimasta - kantele mainittiin järjestöjulkisuudessa hyvin usein, kun kirjoittajat halusivat painottaa kansallisia arvoja. Sen sijaan viittaus franseesiin oli siinä mielessä oireellinen, että järjestöjen kansantanssihar-

2) Esimerkiksi *Suomalaisen Kansantanssin Ystävien* alkuaikojen ohjaajat Anni Collan ja Anna-Liisa Petterson olivat voimistelunopettajia, jotka levittivät tanhuaatettaan myös naisvoimisteluliikkeeseen. (Saarelainen 1961, 7).

rastus kehittyi pääasiassa vanhojen seremoniallisten ryhmätanssien varaan. Franseesi tuli Suomessa tunnetuksi tosin vasta 1800-luvun lopulla eikä saavuttanut kansanomaisena tanssina kovinkaan suurta suosiota (Rausmaa 1981, 170). Mutta vanhemmat ryhmätanssit, erityisesti katrilli ja purpuri muodostivat kansantanssiharrastuksen pääasiallisen sisällön. Sen sijaan uudemmat paritanssit - valssi, polkka, masurkka ja sottiisi - eivät sellaisenaan kelvanneet harrastuksen muodoksi. Ainoastaan pitempien tanssiketjujen, kuten purpurien ja tanhusommitelmien osina ne pääsivät tanhukulttuurin piiriin. Tähän oli ainakin kaksi selvää syytä. Paritanssit olivat juuri niitä tansseja, joita nuoriso muutenkin tanssi ja jotka olivat tanssin vastustajien silmätikkuna. Paritansseja pidettiin selvästikin liian siveettöminä ja intiimeinä; niissä ei ollut voimistelun raikkautta, ja niiden rytmikäs poljento oli liian yksinkertaista ja raakaa säätyläistön maulle. Esimerkiksi nuorisoseuramies K.R. Kares ilmoitti *Pyrkijässä* suosivansa vanhoja arvokkaita seuratanseja; sen sijaan "nykyajan romppatansseja" oli Kareksen mielestä kartettava, ne kun olivat "vaan kiertämistä ja jalkojen säännöllistä poljentaa" (Kares 1897, 183).

Toiseksi paritansseissa oli se vika, että ne olivat liian uusia. Idealistinen näkemys kansanperinteestä suosi nimenomaan vanhoja tai vanhoina pidettyjä perinnetuotteita, oli sitten kysymys kansanmusiikista tai -tanssista. Modernit ja muodinmukaiset kansantavat ja perinnetuotteet kuuluivat ilman muuta arvottoman kulttuurin luokkaan; niitä pidettiin helposti epäkansallisinä, epäesteettisinä ja usein myös epäsiiveellisinä.

Kansalliseksi tanssiksi ei siten kelvannut mikä vain ja sen vuoksi kansantansseja oli valikoitava ja jalostettava. Edelläänimittu nimimerkki K.-H. esittikin juttunsa lopuksi toivomuksen, joka tuli kantamaan nopeasti hedelmää:

Ja että karkelokin saisi osakseen kaikkien kunnioituksen karsittakoon siitä pois kuivuneet ja mädänneet oksat ja puhdistettakoon kauniiksi puuksi, jota uskonkiihkoisen puritaaninkin täytyy ihailla. Missä on se Lönnrot, joka kerää kansankarkeloiden kelvollisimmat sirpaleet ja laatii niistä 50:tä kaunokarkeloa Suomen-nuorisolle? (K.-H. 1903, 138).

Kansantanssin lönnrotit olivat jo toimeissaan. Jo 1840-luvun lopulla H.A. Reinholm oli kerännyt kansanleikkejä ja -tansseja *Suoma-*

laisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmiin. Kansallistanssien sovittaminen oli alkanut myös varhain; vuonna 1866 helsinkiläinen herrasväki oli saanut ensi kerran nauttia "kansallistanssien" näyttämöesityksistä *Konstnärsgilletin* vuosijuhlassa. (Lönngqvist 1983, 183; vrt. Niemeläinen 1983, 41). Kuitenkin saatiin odottaa aina tämän vuosisadan alkuun, ennen kuin tanhujen harrastuksesta tuli säännöllistä järjestötoimintaa. Vuonna 1901 perustettiin Helsinkiin yhdistys nimeltä *Suomalaisen Kansantanssin Ystävät*. Sen jäsenistö oli etupäässä helsinkiläistä sivistyneistöä, joka oli kiinnostunut kansallisen tanssin kehittämisestä. Yhdistyksen keskeiseksi tavoitteeksi tuli vanhojen tanssien keruu ja niiden sovittaminen amatööriryhmien käyttöön. Vuonna 1906 *Säveletär*-lehti tiesi kertoa uuden yhdistyksen toiminnasta seuraavan:

V. 1899 [po. 1901] perustettiin pääkaupunkiin "Suomalaisen kansantanssin ystävät" niminen seura, joka otti tehtäväkseen koota ja alkuperäisessä muodossaan säilyttää suomalaiset kansantanssit. - - Mitä enemmän supisuomalainen, kansan luonnonelämään perustuva käsitystapa pääsee juurtumaan, sitä enemmän tällaisten kansantapojen arvo kasvaa. - - Mikään ei ole m.m. sopivampaa tehtävää esim. nuorison yhdistyksille kuin näiden puhtaasti suomalaisten tanssien harjoittaminen ja tunnetuksi tekeminen. - - Jos kerran kaikkien nykyaikaisten ulkomaalaisista väärennettyjen tanssien sijaan saataisiin alkuperäisiä kotimaisia olisi siinäkin hyvä askel astuttu omaperäisen kulttuurielämän kehittämässä. (E.K. 1906, 21).

Lehden uutisesta saa jo jonkinlaisia viitteitä siitä, minkälainen ideologia suomalaisen kansantanssin harrastamiseen alusta alkaen liittyi. Keskeistä siinä oli nationalistinen perusvire, joka ilmeni "supisuomalaisten" kansantapojen ja luonnonelämän korostamisena. Lisäksi siihen liittyi voimakas pyrkimys kehittää tanhusta järjestönuorten harrastusmuoto. Vuonna 1917 E. V. Pylkkänen selvitti *Pyrkijässä*, miksi tuo pyrkimys oli niin tärkeä.

[T]anssin vaikutus terveydentilalle ja ruumiin kehitykselle on edullinen. - - Myös kansan taideastin kehittämässä on kansantanssilla tärkeä tehtävä. Ne vaativat harjoittajaltaan enemmän kuin nykyään vallalla olevat maalaistanssit. Niiden suorittaminen ei voi tapahtua aivan koneellisesti, - - sillä liikkeet ovat monimutkaisempia ja niiden tulee tapahtua sirommin ja täsmällisemmin kuin tavallisissa tansseissa. - - Niillä seuduilla, missä urheilu on saanut jalansijaa, tulisi niiden harrastaminen ja harjoittaminen luonnolliseksi ja taiteelliseksi jatkoksi sille kehitykselle, jonka urheilu on

inhimillisen kulttuurin raaka-aineessa aikaan saanut. Kansantanssi on taidetta. - - Jollei nuorisolla ole tilaisuuksia - - urheilussa, tanhuissa ynnä muissa sellaisissa, niin on kyllä aina muita keinoja lähellä, kuten korttipeli, juopottelu ja tappelu. - - Kansantanhujen harrastamisella on vielä syvästi kansallinen merkitys. Sehän on vanhaa kansallista taidetta. - - Kansantanhut ovat vanhan taiteemme meille pyhiä muistomerkkejä. Missä niitä siis vielä tavataan, on se kunnioituksella vastaan otettava. - - Ei pidä unohtaa, että myös kansantanssi voi olla yhtenä kansallisena yhdyssiteenä. (Pylkkänen 1917, 129-130).

Pylkkänen tuli koonneeksi yhteen lähes kaikki ne ominaisuudet, joita tanhukulttuurin edistäjät kansantanssista tuolloin löysivät ja ovat myöhemminkin löytäneet. Ensinnäkin tanhuaminen oli terveellistä, urheiluun verrattavaa toimintaa. Mutta lisäksi tanhu oli taidetta; sen harrastaminen kehitti nuorison esteettistä ajattelua ja suorituskykyä. Tärkeää oli myös se, että tanhuaminen ohjasi nuorisoa pois siveettömistä, epäterveellisistä ja joutavanpäiväisistä tavoista ja harrastuksista - se oli hyveellistä kulttuuria, joka tarjosi vaihtoehdon kansannuorison kultivoimiseksi.

Kaiken tämän lisäksi tanhuun liitettiin yksi ominaisuus, joka teki siitä vieläkin tärkeämmän harrastusmuodon eri järjestöissä. Tanhu oli nimenomaan kansallista, suomalaista, isänmaallista; se symboloi kansallista kulttuuria mahdollisimman tehokkaasti. Tähän symboliarvoon liittyi lisäksi toinen tärkeä ominaisuus, jonka on jo aiemmin todettu ohjanneen koko musiikkifolklorismin kehitystä järjestökulttuurissa: tanhun harrastus tähtäsi musiikilliseen integraatioon, kansankulttuurin ja korkeakulttuurin yhdistymiseen korkeammalla tasolla, estraditaiteen tasolla. Pylkkäsen käyttämä sanonta "tanhu kansallisena yhdyssiteenä" muistuttaa myös toisenlaisesta integraatiotehtävästä, jonka nuorison kulttuurijohtajat tanhulle - ja kaikille järjestöfolklorismin muodoille - mielellään antoivat. Tanhu yhdistäisi eri kansalaispiirejä, eri aatesuuntia ja järjestönuoria toisiinsa yhteisen kisan merkeissä. Tässä mielessä tanhu sai hyvin samanlaisen yhteiskunnallisen merkityksen kuin urheilulla on ollut itsenäisyyden ajan Suomessa.

4.3. Taistelu renttulauluja vastaan

Siveellisen musiikkikasvatuksen teki järjestökulttuurissa erityisen kiintoisaksi se, että siveysvalistus sekoittui jatkuvasti esteettisen kasvatuksen kanssa. Esimerkiksi nuorisoseurojen piirissä musiikkillisen maun kasvatus perustui alunperin juuri huomioon, että maaseudun nuoriso lauleskeli mielellään arkkiveisuja sekä - mitä pidettiin vieläkin pahempana - varsinaisia "renttulauluja". Samalla nuorison johtajat pelkäsivät, että vanhat surumieliset kansanlaulut häviäisivät uusien renkutusten tieltä. Idealistinen kansanomaisuus oli suuressa vaarassa. Nimimerkki N. E. W. - pappismies Niilo Vainio - kuvasi tilannetta *Pyrkijässä* vuonna 1890:

Mitäkö meillä lauletaan? - - Kaiketi kansanlauluja, tokaistaneen vastaukseksi, - sekä virsiä. Niin ja mieleni tekee tähän heti lisätä: "rekivirsiä", eli suoraan sanoen renttulauluja. Näiden tieltä ovat meidän kauniit kansanlaulumme saaneet väistyä, joiden vieno, surumielinen runollisuus sekä useinkin sydämmeen sattuva sävel ovat laajalti maamme rajojen ulkopuollakin mieliä ihastuttaneet. - - Melkein kaikissa Suomen kaupungeissa torilla kaupitellaan pahanpäiväisiä, jonkun n.s. markkinaulaujan seipustamia viisuja, jotka ovat esittävinään joko jonkun kuulun rosvon ja murhaajan urostöistä, taikka kauheita onnettomuuden kohtauksia, tulipaloja y. m... - - Mutta paljoa enemmän kuin nämät runottaren kehnot rääkkäämiset ovat vasituiset renttulaulut omiansa kansan aistia turmelemaan ja sen siveellisyyttä loukkaamaan. - - Kuulin hiljakkoin omin korvin palkollisten joutoviikolla, miten tyttöparvi iltahämärässä - - lauleli: "Paperia, pläkkiä, pännä on, mutta kirjoittaa en saata. Voi jos ma saisin kerran vielä friarin vieressä maata." - - Missä häpy, missä naisen kainous? - - Se osoittaa siveellistä rappiotilaa. (Vainio 1890, 81-83).

Nuorison suosimat laulut olivat usein riiuulauluja, joita maaseudun nuoret laulelivat vapaa-aikoinaan. Niiden sanat kuulostavat nykyajan kuulijasta varsin viattomilta ja lapsenmielisiltä. Mutta vuosisadan vaihteen kansanvalistushenkeen ne eivät sopineet. Aikakauden idealistinen maailmankuva heijastui julkisuudessa siten, että kansansivistäjät ja järjestöaktivistit suhtautuivat torjuen kaikkeen musiikkiin, joka kuulosti moraalisesti vähänkin epäilyttävältä. Nuorison sukupuolielämään liittyvät laulutekstit koettiin nähtävästi kaikkein vaarallisimmiksi. Ne kuvasivat usein hyvinkin realistisesti miesten ja naisten välisiä seksuaalisuhteita; sen kaltainen rietas realismi kauhistutti kansanvalistajia. Se oli huo-

nointa kansanomaisuutta, joka romutti kaiken idealismin. Vihtori Mäki huomautti vuonna 1916 Pyrkijässä, miten myös viattomina pidetyt piirileikkilaulut saattoivat sisältää sopimatonta kansanomaisuutta:

[P]iirileikkilaulut suurelta osaltaan ovat ala-arvoisia, jopa tykkäänään sopimattomiakin sivistyneen nuorison huulille. -- [U]sein hurmautuu nuori, herkkä luonne repäisevän jätkämusiikin tahdissa reuhumaan kuin juopunut. -- Onpa suoranaista epäsiiveellisyyttäkin kätkeytyneenä näihin lauluihin, milloin selvemmin, milloin taasen salavihkaisina luokkeroiksi ja kaksimielisinä viittauksina. Lauletaan esim. miten eilenkin illalla oltiin tytön (tai pojan) kanssa mahdollisimman likeisissä suhteissa ja samalla vakuutetaan että "tätä paria milloinkaan nähdä vihkituolin edessä". -- Rikollista mieltä kasvatetaan kun otetaan "riemusoinnuksi" Hallin Jannen murhasta laulaminen. (Mäki 1916, 4-5).

Ala-arvoiset tekstit kiusasivat myös sovittajia, kun he pyrkivät ja-lostamaan kansanlauluista kuorokappaleita tai kun he toimittivat laulukirjoja järjestöjen ja koulujen tarpeisiin. Ainakin toiseen maailmansotaan saakka musiikkijulkisuus näyttää olleen erittäin puritaaninen kaikkea leikki- ja kaksimielistä kansanomaisuutta kohtaan, ja varsinkin nuorisokasvatuksessa tämä puritaanisuus jatkui itse asiassa 1960-luvulle, suureen arvojen murroskauteen saakka. Esimerkiksi vielä 1930-luvulla kuoromies Heikki Klemetti puuttui laulutekstien sisältöön ja teki samalla eron hyvän ja huonon kansanomaisuuden välille:

Sovittajan kannalta on suomalaisten kansansävelmien tekstien usein, voi ehkä sanoa useimmiten, matala taso suurena haittana. -- [A]la-arvoisia sanoja on ainakin yksinäisiin laulukokoelmiimme liian paljon otettu. Olisi pitänyt olla ankarampi, ei kaikki kansanomainen ole kaunista. Hyvän työn tekisi joku taitava runoniekka, jos ottaisi kokeillakseen myös kansanlaulun tyylisillä seipiteillä. (Klemetti 1933, 148).

Ainoastaan kaunis kansanomaisuus oli sitä, mitä tuli vaalia ja edistää, ja tämä kaunis kansanomaisuus oli juuri se ideaali, joka oli kehittynyt 1800-luvulla säätyläistön romanttisen kansakuvan perustalle. Tuon ideaalin voima oli järjestökulttuurissa hyvin suuri.

Huoli siveettömistä lauluteksteistä ei jäänyt pelkästään porvarillisten järjestöjen musiikinohjaajien huoleksi. Myös työväen-

liikkeen musiikkimiehet ja -naiset joutuivat paneutumaan kysymykseen. *Suomen Työväen Musiikkiliiton* linja ei musiikkikasvatuskysymyksissä juuri poikennut porvarillisista järjestöistä - vuonna 1920 perustettu liitto vaali 1800-luvun lopulta, ns. wrightiläisen työväenliikkeen ajalta periytyvää kulttuurinäkemystä. Sen mukaan työväen musiikkitoiminnan oli pyrittävä kasvattamaan työläiset arvokkaan musiikin yhteyteen. Kansanvalistuksen aate vaikutti liitossa lähes yhtä voimakkaana kuin porvarillisessa musiikkielämässä. Tämä heijastui myös siihen, millä tavoin liiton säveltäjät suhtautuivat kansanmusiikkiin. Idealistinen kansanomaisuus hallitsi heidänkin musiikinäkemyksiään. Vuonna 1927 säveltäjä Knut Kangas nosti esille tutun teeman, kansanlaulujen rivot sanat:

Laulurunoutemme kauniimpia ominaisuuksia on väririkkaus ja koristeellinen sommittelu. - - Totta kyllä että näissä on lukuisasti rivoja, jopa suorastaan raakojakin reki- ja raittiviisuja, joissa runopoljento käypi liian realistiseksi ja aistillisuus pukeutuu hyvinkin uskallettuihin muotoihin ja sanoihin siinä määrin, ettei niitä kaikkia voi vapaamielisinkään moraalikko hyväksyä yleisien juhlien ohjelmistoon. - - Siivilöimällä pois raa'at teot ja ajatukset ja niitä ylistelevät värssyt, jää meille helmet jällelle. (Kangas 1927, 50-52).

Kankaan näkemys ei juuri poikennut siitä, mitä esimerkiksi Klemetti kansanlaulujen teksteistä ajatteli. Siivilöinti tarkoitti tekstien sensurointia, ja siihen oltiin myös työväen musiikkijärjestössä halukkaita.

Mielenkiintoisella tavalla tämä sensuuriajattelu siirtyi myös työläisnuorisoliikkeeseen, erityisesti sen kisällilaulutoimintaan. Kisälliryhmät esittivät toisaalta agitoivia taistelu- ja ivalauluja, mutta toisaalta myös viihteellisiä kupletteja ja kansanlauluja. Ryhmien esitykset olivat usein poliittisesti tärkeitä. Sen vuoksi on helppo ymmärtää, että järjestöjohtajat pyrkivät usein tarkoin valitsemaan, millaisia tekstejä kisällit esittivät. Niinpä 1940- ja 1950-luvuilla *Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa* oli ehdottomana käytäntönä, että keskusjärjestön ympäri maata levittämät laulutekstit kulkivat jopa moninkertaisen sensuuriketjun läpi. *SDNL:n* omien johtajien lisäksi tekstiniput luetettiin *SKP:n*, *SKDL:n*, naisliiton (*SDNL*) ja lapsijärjestön (*SDPL*) valistussihteereillä. Heillä oli valta poistaa kokoelmista laulut, joita he pitivät sopimatto-

mina. He saattoivat kajota myös yksittäisiin tekstinkohtiin ja tehdä niihin muutoksia. Puoluevirkailijat olivat tietysti kiinnostuneita ennen kaikkea siitä, oliko lauluissa poliittisesti arveluttavia tai vikaanjohtavia sävyjä. Mutta myös epäsiiveillisinä pidetyt ja kaksimielliset laulut poistettiin armotta ohjelmapaketeista.³

Kisällit tekivät myös itse laulutekstejä. Valistussihteerit eivät voineet sensuroida niitä yhtä tehokkaasti. Sen vuoksi järjestönuoria oli syytä varoittaa sopimattomista teksteistä myös liiton lehdessä. Aili Mäkinen oli vuonna 1951 SKP:n valistussihteeri, ja hän katsoi velvollisuudekseen neuvoa kisällejä oikeamielisen lauluohjelmiston suuntaan:

Ehdottomasti on kiellettävä kaikkien juopporenkutusten ja juopottelua ilon aiheena pitävien laulujen esittäminen niin yleisissä kuin suljetuissakin tilaisuuksissamme. Samaa on sanottava lauluista, joissa tehdään pilkkaa eri sukupuolten tai kansojen ominaisuuksista puhumattakaan rivouksien ja kaksimiellisyyksien esittämisestä. - - Jokaiselle on selvää, että hilpeän tunnelman luomiseksi johonkin toveritilaisuuteen ei välttämättä tarvita laulua "Mimmin rantapöksyistä" vaan tulos on varmasti parempi ja jälki-vaikutelma mukavampi, jos valitaan vaikkapa iloinen kansanlaulu "Heilani kotiin kulki kaksi tietä" tms. (Mäkinen 1951).

4.4. Laulutekstien muuttaminen

Oli varsin luonnollista, että ruokottomina pidettyjen laulutekstien poistamiseksi vaadittiin toimenpiteitä ja myös ryhdyttiin toimenpiteisiin. Sopimattomat tekstit nostivat helposti esiin ajatuksen niiden korvaamisesta uusilla. Kisällit saattoivat muuttaa kaksimiellisiä tekstejään aatteellisempaan ja ylevämpään suuntaan ja lisätä näin julistuksen hehkua. Tai sitten - Aili Mäkisen neuvon mukaan - renkutuskappaleiden sijaan voitiin valita sievä ja ihanteellinen kansanlaulu. Porvarillisessa järjestökulttuurissa valitsivat tietenkin toisenlaiset aatteet, mutta muuten porvarillisten järjestöjen pyrkimys laulutekstien sievistämiseen oli samansuuntainen kuin työläisnuorilla: 'ruma' kansanomaisuus pyrittiin

3) SDNL:n nuorisajohtajien harjoittamaa laulutekstien kontrollia olen kuvannut yksityiskohtaisemmin toisessa yhteydessä (ks. Kurkela 1986, 79-84). Lähdeaineistona olivat joidenkin avainhenkilöiden haastattelut (Pauli Salonen, Ahti Nieminen, Anna-Liisa Hyvönen, Olavi Hänninen) sekä asiaan liittyvät kirjoitukset Terä-lehdessä.

muuntamaan ylätyylisempään ja ihanteellisempaan - ja samalla 'kauniimpaan' - suuntaan.

Tämä pyrkimys näkyi esimerkillisellä tavalla siinä, miten Vihdori Mäki halusi vuonna 1916 jalostaa nuorisoseuralaisten piirileikkilaulujen tekstejä. "Voitaisiinkin nykyisten repivien raakuuksien sijaan", Mäki aprikoi, "valita aiheet esim. isänmaamme hyrskyvästä, tulvahtelevasta ja jylhästä luonnosta; sen katajaisesta kansasta, uljaasta nuorisosta ja - miks'ei myöskin nuoruuslemmen hurmaavista, taivasta tavoittelevista unelmista!" (Mäki 1916, 4). Mäen esiinnostama kysymys piirileikkilauluista ei ollut nuorisoseuroissa uusi; siihen oli kiinnitetty jo aiemmin huomiota. Vuonna 1902 Anja Tuulonen ehdotti seuraavaa ratkaisua leikkilaulujen jalostamiseksi:

Ehdottaisin siis että pantaisiin toimeen jonkunmoinen piirilaulujen keräys eri paikkakunnilta, joista sitten parhaat sävelineen julaistaisiin esim. Pyrkijässä. - - Vaan onhan meillä kosolta nuoria runo- ja sävelseppiä, oikein aika rallattajaita. He kun lyövät "käden kätehen, sormet sormien lomahan", niin kohta piirin pyörteessä kajahtelevat kauniit laulut. - - Arv. runoja sävelniekat, antakaa meille puhdashenkisiä, hilpeitä, ajatuksellisia piirilauluja! (Tuulonen 1902, 7-8).

Asiaan puuttui myös Ilmari Krohn, joka vuosisadan vaihteessa oli yksi keskeisimmistä kansanlaulusovitusten tekijöistä. "Kansanlaulun alalla kyllä tarvittaisiin runoilijaimmekin apua sanojen hiomiseen", Krohn pohdiskeli *Säveletär*-lehdessä 1906 ja toi ilmi tarkoituksen, johon kansanlaulusovitusten tekijät tähtäsivät: "Siten voisi syntyä hyvä perustus kansalliselle laulutaiteelle." (Krohn 1906a, 97-98).

Sovittajana Krohn oli joutunut usein pohtimaan laulutekstien jalostamisen mielekkyyttä. Tai oikeammin sopimattomien laulutekstien muuttaminen oli hänelle itsestään selvä velvollisuus, ja tämä näkyi myös hänen toimittamissaan sävelmäkokoelmissa. Merkille pantavaa on, ettei Krohn luopunut laulutekstien sensurointi- ja muuttamiskäytännöstä edes tieteellisissä julkaisuissaan. Vuonna 1904 ilmestyi Krohnin toimittamana ensimmäinen vihko *Suomen Kansan Sävelmien* toisesta jaksosta, joka koostui laulusävelmistä. Esipuheessa Krohn korosti kokoelman tieteellistä luonnetta. Sävelmät oli järjestetty uudella tavalla, Krohnin itsensä luoman kadenssiluokituksen mukaisesti - uusi järjestelmä

perustui laatijansa mukaan "enimmiten epäamättömiin objektiivisiin tosiseikkoihin". Tieteellinen lähtökohta näkyi myös siinä, että sävelmien toisinnot oli otettu melko tarkkaan huomioon ja sävelmien merkitsemisessä oli "yleensä aivan tarkasti" noudatettu käsikirjoituksia; dynamiikkaa ja tempoja koskevat merkinnät oli kuitenkin jätetty kokonaan pois, sillä Krohn piti niitä epäluotettavina. Kaiken lisäksi Krohn oli luopunut aiempien julkaisijoiden tavasta valita sävelmät esteettisin perustein, koska kansansävelmien "merkitys vertailevalle tutkimukselle on enimmiten siitä riippumaton". (Krohn 1904, III-v).

Mutta se mitä Krohn kirjoitti laulutekstien käsittelystä osoittaa, etteivät tieteellisyydenkään vaatimukset estäneet häntä suorittamasta siveellistä sensuuria:

Laulujen sanoista on painettu mill'ei poikkeuksetta ainoastaan yksi säkeistö, tavallisesti ensimmäinen, mutta jos se on ollut sopimaton, joku seuraavista. - - Sopimattomuuden tähden on sanat poisjätetty, milloin niissä on ollut jotakin varsinaisesti törkeätä. Muuten ei ole ollut mahdollista asettaa liian ankaraa mittaa laulujen sisällykselle. Joskus niissä esiintyy keveitä periaatteita, joita ei voida vakavalta siveelliseltä kannalta hyväksyä; mutta useinkin on niiden varsinainen ajatus paljon viattomampaa lajia, kaikessa lapsellisessa avomielisyydessään, kuin miksi niitä, jos halutaan, voidaan selittää. Tietystikään ei tämä tieteelliselle tutkimukselle tarkoitettu kokoelma sovellu semmoisenaan käytettäväksi konserttisaleissa ja kodeissa, vaan ovat siinä tarjolla olevat laulut sitävarten seulottavat ja hiottavat, kuten muutenkin on tavallista kansan suusta kerättyihin aineksiin nähden menetellä. Mahdollisesta väärinkäytöksestä ei voi julkaisija käydä edesvastaukseen. - Sanojen oikeinkirjoituksesta on murteellisuudet poistettu, paitsi milloin ne oleellisesti kuuluvat laulun muotoon. (Krohn 1904, v).

Krohnin peräämä tieteellinen objektiivisuus ei voinut tunkeutua alueelle, jossa hänen henkilökohtaiset siveyskäsityksensä joutuivat sovitamattomaan ristiriitaan tutkimuskohteen sisällön kanssa. Tilanteessa heijastui erinomaisella tavalla se kaksinaisrooli, joka kansanmusiikin tutkijoilla vuosisadan vaihteessa ja myöhemminkin oli. Kuten aiemmin todettiin, tutkijat olivat samalla kansanvalistajia, eivätkä he voineet käytännössä irtautua preskriptiivisen toiminnan lumosta - eivät edes silloin, kun vannoivat tieteellisen objektiivisuuden nimeen.

Laulukirjojen tekijät olivat jo 1800-luvulla korvanneet useiden

kansanlaulujen sanat uusilla teksteillä, jotka sopivat paremmin idealistiseen kansakuvaan ja jotka edistivät kansanvalistusliikkeen ideologiaa päämääriä, kuten isänmaallisuutta, siveellisyyttä ja rakkautta kotiin ja kotiseutuun. Tunnetuimpia niistä oli laulu 'Suomen salossa' (Honkaen keskellä), itäsuomalainen kansansävelmä⁴, joka julkaistiin ensimmäisen kerran 1867 F.V. Illbergin laulukokoelmassa. Illberg kertoi laulun taustasta seuravan:

Sanat N:o 2:teen ovat Yrjö Koskisen kirjoittamat, ja niitä lauletaankin useammassa Pohjois-Savon pitäjässä kansan keskessä näillä sanoilla, vaikka sillä ennen sanotaan olleen toisetkin sanat, jotka nyt kuitenkin ovat tulleet unhotetuiksi tahi pikemminkin sanoen vaihetetuiksi Y. Koskisen sanoihin. (Illberg 1867, esipuhe).

Tässä tapauksessa en ole voinut selvittää, millä tavoin Yrjö Koskisen kotiseutua ja isänmaanrakkautta korostavat sanat "vaihettui-
vat" laulun alkuperäisen tekstin kanssa. Sen sijaan toisen tunnetun tekstimuutoslaulun, 'Kansalaislaulun' vaiheet tiedetään melko tarkkaan. Martti Jukola kertoo J.H. Erkon elämäkerrassa, kuinka runoilija koki kesällä 1883 Käkisalmella - kävelymatkoilla Vuoksen rannoilla - voimakkaita luonnonelämyksiä, jotka haltioittivat hänet isänmaalliseen hurmioon. Tämän seurauksena syntyi runo 'Olet maamme armahin synnyinmaa'. Erkon kollega, laulunopettaja Anton Rikström (myöh. Valtavuo) neuvoi Erkkoa yhdistämään runon tunnettuun balladimelodiaan 'Kreivin sylissä istunut'. Tuloksena oli kansanlaulu, josta hyvin nopeasti tuli suomalaiskansallisen liikkeen suosituimpia lauluja. (Jukola 1930, 253-254).

Kansalaislaulun synty liittyi koulumaailmaan - Erkko toimi sen sepiittäessään opettajana Viipurissa. Koulujen lauluopetuksen tarpeet synnyttivätkin suuren osan keskeisistä tekstimuutoslauluista. Niinpä kun Heinrich Wächter toimitti ensimmäisen suomenkielisen kansankoulun laulukirjan vuonna 1864, kokoelman ensimmäinen ja kolmas laulu olivat uusin sanoin varustettuja kansansävelmiä. Ensimmäisenä oleva 'Lapsen laulu' oli Sortava-

4) Myöhemmät maininnat 'Honkaen keskellä' -laulun alkuperästä kertovat sävelmän olevan Juhana Ennolan (1836-1914) säveltämä (esim. Virtamo 1981, 175). Tarkemman tutkimuksen puuttuessa on vaikea sanoa, kuinka paljon tämä tieto pitää paikkansa todellisuuden kanssa ja kuinka paljon se kuuluu "sivistyneistön folkloren" piiriin.

lasta muistiinmerkitty sävelmä, joka Rudolf Lagin yksinlaulu- ja kvartettisovitukseksi sisältyi kokoelman *Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja* toiseen vihkoon (Poppius 1855, 2, 13); myöhemmin sävelmä sai vielä toisetkin sanat ja siitä tuli yksi tunnetuimmista joululauluista, 'Joulupuu on rakennettu' (Pajamo 1984, 68-69). Wächterin kirjan kolmas laulu oli nimeltään 'Kotomaamme' (Täällä pohjan tähden alla). Sävelmä oli ilmestynyt jo 1849 ensimmäisessä kansansävelmäkokoelmassa nimellä 'Kultaselle' (Reinholm 1849, 13). Wächterin kirjassa 'Kultaselle'-laulun lemmenlupauksia sisältävä teksti vaihtui Jaakko Juteinin uskonnollisävyiseen runoon, joka painotti tuonpuoleisen elämän riemuja. Wächter käytti Juteinin tekstiä myös toiseen tunnettuun idealistiseen kansanlauluun. Kokoelmassa *Koululauluja I* (Wächter 1869) oli mukana kappale 'Lapsen laulu leskelle' (Älä itke äitini). Tässä tapauksessa Juteinin surua, vanhempien kunnioitusta ja huolenpitoa korostava teksti korvasi liperiläisen renkutusrunon "Wanhat piijat kyöpelissä ajattelee näitä: kuka ottais kullaksens ja antais kerran häitä". Tällä tekstillä varustettuna laulu kuului kokoelmaan, jonka Filip von Schantz julkaisi vuonna 1855 Rudolf Lagin yksinlaulu- ja kuorosovitukseksi (Schantz 1855, 2, 11). Laulun sävelmän variantin oli jo Gottlund pannut talteen Juvalta vuonna 1810 (Laitinen 1976, 39).

Kiintoisaa on, että juuri nämä ensimmäiset muutosteksteillä varustetut kansansävelmät säilyttivät asemansa koulujen ja yhteislaulujen aktiivirepertuaarissa. Reijo Pajamon (1976, 156) mukaan Wächterin kirjoissa julkaistut kolme tekstimuutoslaulua kuuluivat heti ilmestyttyään kymmenen yleisimmin laulettuun kappaleeseen joukkoon suomenkielisissä kansakouluissa (vuosien 1869-1881 välisenä aikana). Tekstimuutoslauluista tuli nopeasti eräänlaisia tyyppikansanlauluja, mikä osaltaan kertoo muutostekstien suuresta merkityksestä idealistisen kansanlaulun tunnetusitekemisessä. (vrt. Mustakallio 1987).

Minkälaisia keinoja kansansävelmien sovittajat ja julkaisijat sitten käyttivät, kun he halusivat muuttaa laulutekstejä arvokkaampaan muotoon? Viitteen eri mahdollisuuksista saamme Heikki Klemetin ja Väinö Kallion toimittamasta *Helmistö*-laulukirjasta, jonka esipuheessa tekijät selvittelivät menetelmiään:

Sävelmiä valitessa on niiden taiteellinen kauneus-arvo yksin ollut mää-

räävänä; kansanlaulun alkuperäiset sanat on, mikäli mahdollista, koetettu säilyttää - - Tunnettu asia kuitenkin on, että maallisissa kansanlauluissa yleensä on vähän semmosia sanoja, jotka arvelutta voi jättää lastenkin laulettaviksi. Voidaksemme siis varustaa sävelmät vaikkapa vaan parillakin säkeistöllä kunkin, on ollut pakko hankkia sävelmän-henkisiä lisäsanoja mistä niitä vaan kansanlaulun alalla on saatavissa ollut. Niinpä on eräitä säkeistöjä kansanlaulun tyyliin itsekin tehty, jopa pari, kolme sävelmää varustettu aivan omillakin, mielestämme sävelmien henkeä vastaavilla sanoilla poikasten ja tyttösten elämästä. Sanat on tehnyt allekirjoittanut Klemetti. (Klemetti & al. 1914, 3-4).

Kirjoituksesta selviää monia kiintoisia periaatteita, jotka näyttävät ohjanneen laulukirjojen toimitustyötä. Ensinnäkin toimitustyötä johdatti taiteellinen katsantokanta, mikä näkyi erityisesti siinä, että sävelmät valittiin esteettisin perustein. Mutta on selvää, että myös tekstien valinnassa toimittajat tukeutuivat hyvän runouden kriteereihin. Toinen huomio koskee itse tekstien muuttamista. Tavallisinta oli ilmeisesti se, että tekstejä muuteltiin vähäisessä määrin, sillä alkuperäiset tekstit haluttiin säilyttää. Niistä karsittiin pois pahimmat karkeudet ja ruokottomuudet tai sitten julkaistaviksi valittiin eri säkeistöjen joukosta ne, joissa oli vähiten arveluttavaa tekstiainesta. Yksi mahdollisuus oli vielä se, että toimittajat sepittivät sävelmiin kansanlaulun tekstejä imitoivat sanat, ts. he koettivat pitää sanoitusten tyylin mahdollisimman lähellä kansanlaulua. Tämä tapa oli rinnasteinen sille toiminnalle, jossa säveltäjät sepittivät itse kansanomaisia melodioita sovitus-tensa pohjaksi. Heikki Klemetti sovelsi tätä menetelmää mielellään omissa kuorosovituksissaan. (ks. luku V.6.2.).

Toisaalta on syytä pitää mielessä, etteivät kaikki laulukirjojen toimittajat ja uudelleentekstittäjät pyrkineet Klemetin ja Kallion tapaiseen 'autenttisuuteen'. He eivät välttämättä välittäneet lainkaan siitä, vastasiko sanoitusten tyyli kansanlaulujen tekstien tyyliä. Päinvastoin, monet suosituimmista muutosteksteistä olivat selkeän ylätyylistä, kansallishenkistä runoutta - Erkon 'Kansalaislaulu' on tästä tunnetuimpia esimerkkejä.

4.5. Ekskurssi tekstimuutoksiin: Törnuddin laulukirja

Raumalainen seminaarinlehtori Axel Törnudd julkaisi vuonna 1913 laulukirjan, joka oli monessa suhteessa ainutlaatuinen suomalaisen musiikkifolklorismin historiassa. Sen avulla on mahdollista pohtia tarkemmin, mitä kansanlauluille tapahtui, kun niitä jalostettiin kansanvalistuksen käyttöön sopiviksi. Tulemme huomaamaan, ettei muutos koskenut pelkästään tekstisisältöä; tekstien muuttaminen vaikutti usein ratkaisevasti laulujen musiikilliseen olemukseen, kuten melodiseen ja rytmiseen rakenteeseen.

Törnudd piti tärkeänä, "että Suomen lapset saavat ensimmäisen musiikillisen oppinsa ja herätyksensä suomalaisesta kansanlaulusta" (Törnudd 1913b, III). Tämän ajatuksen tausta oli viehättävän idealistinen. Törnudd oli selvästikin vakuuttunut siitä, että kansallisen musiikkikulttuurin perustan oli nojattava kansanmusiikkiin; se tarjosi parhaan "sielullisen perustan" musiikinopetukselle. Tähän liittyi selkeä integraation ajatus: kansanlaulut sitoivat korkeammankin musiikkielämän kansaan:

Tulevat säveltäjät, tulevat esittäjämme ja tulevat taiteen nauttijat istuvat lapsuudessaan koulunpenkillä, ja olen pitänyt yhtä tärkeänä vastaisille luojille kuin esittäjille ja kuulijoille, että aikaisimmat heitä kohtaavat taideilmiöt tulevat suoraan kansan sydäimestä. (Törnudd 1913a, 3-4).

Niinpä Törnuddin laulukirjan pääsisältö koostui kansansävelmisistä. Mutta laulujen alkuperäiset sanat eivät kelvanneet alkuunkaan. "Laulujen sanat", Törnudd selitti, "olen koonnut koulujen lukukirjoista ja etevimpien runoilijaimme runoteoksista, koska kansanlaulujen omat sanat harvoin soveltuvat koululauluihin" (Törnudd 1913b, III). Kirjan tekstintekijöiden joukossa olikin huomattava joukko 1800-luvun ja tämän vuosisadan alun tunnetuimpia runoilijoita, mm. Jaakko Juteini, J.L. Runeberg, Z. Topelius, A. Oksanen, Julius Krohn, Larin Kyösti, J.H. Erkko, Eino ja Kasimir Leino, Ilmari Kianto, Hilja Haahti, V.A. Koskenniemi sekä Arvid Lydecken.

Törnuddin kirja sisältää hyvin monipuolisen ja kiintoisan koelman erityyppisiä koululauluja. Tekstien skaala vaihtelee Lydeckenin riemukkaista lastenlauluista Eino Leinon paatoksellisiin isänmaalauluihin; siihen mahtuvat myös Hilja Haahdin uskon-

nollis-moralistiset tekstit siinä missä erilaiset raittiuseläykät. Koelman 312 laulusta Törnudd oli itse sepittänyt 107; ne olivat yksinkertaisia alkeismelodioita, "joita voi laulaa sekin, joka ei kaavoja taida" (Törnudd 1913b, III). Muut 205 laulua (65.7 %) olivat kansansävelmiä. Valtaosa niistä oli peräisin *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* kansanlaulukokoelmista; on varsin todennäköistä, että Törnudd oli poiminut ne Ilmari Krohnin toimittamasta *Suomen Kansan Sävelmien* II-jaksosta, laulusävelmien kokoelmasta, joka oli alkanut ilmestyä vuonna 1904.⁵

Törnuddin kirjassa reki- ja piirilaulut sekä arkkiveisut kokivat huomattavan muodonmuutoksen. Suurin muutos koski tietenkin laulujen sanoja. Onnettomista rakkauksista, yksinäisyydestä tai nuorten iloittelusta kertovat laulut joutuivat nyt todella uuteen 'sointuseuraan'. Törnuddin valitsemat uudet tekstit heijastavat hyvin monipuolisesti sitä ideologista perustaa, johon Suomen lasten ja nuorison valistustyö kouluissa ja järjestöissä tukeutui. Tekstien aihepiiri ja kunkin aihepiirin osuus kirjan sisällöstä ilmenevät oheisesta taulukosta (TAULU 4.).

Laulutekstien luokittelu on siinä mielessä keinotekoisia, että kunkin laulun sisällössä heijastuu usein yhtäaikaan monia aihepiirejä ja ideologioita. Luokittelun kriteerinä on ollut tekstin keskeisin sanoma, toisin sanoen se aihepiiri, joka nousee runosta voimakkaimmin esiin.

Tutkimuksen aiheen kannalta erityisen kiintoisia ovat ideologiset laulutekstit; ne kertovat, millä tavoin kansanlaulujen jalostus tässä tapauksessa satoi kansanperinteen tuotteet modernin yhteiskunnan aatteiden palvelukseen. Ehdottomasti suurimman ryhmän Törnuddin laulukirjassa muodostivat runot, jotka tavalla tai toisella heijastivat kansallisuusajattelua. Nationalistiset tekstit voidaan edelleen jakaa neljään ryhmään. Niistä suurin koostui teksteistä, joissa isänmaallisuus, isänmaan kaipuu ja itsenäisyystaistelu tuotiin varsin paatoksellisesti esiin. Törnudd suosi erityisesti Eino Leinin tekstejä, sillä luokan 32 runosta 10 on Leinin sepittämiä. Toiseen ryhmään on tässä laskettu tekstit, jotka kuvaavat hyvin ihannoiden Suomen luonnon ja maakuntien kauneutta ja ihanuutta. Kolmanneksi nationalistiset laulutekstit kertoivat suomalaisista suurmiehistä, kulttuurin ja sodan sankareis-

5) Toinen mahdollisuus tietenkin on, että hän hyödynsi suoraan SKS:n kokoelmia.

TAULU 4.

*Kansanlaulujen uudet tekstit aihepiirin tai taustaideologian mukaan
Törnuddin laulukirjassa*

Aihepiiri/ideologia	Laulujen määrä ⁶	%-osuus
1. nationalismi	79	38.5
1a. isänmaa, suomalaisuus, itsenäisyystaistelu	(32)	(15.6)
1b. Suomen luonnon kauneus, maakunnat	(25)	(12.2)
1c. sankarit, suurmiehet	(15)	(7.3)
1d. <i>Kalevala</i> , kannel Suomen laulu	(7)	(3.4)
2. luonnon kiertokulku eläinten elämä	34	16.6
3. protestanttinen etiikka (työ, ahkeruus, siveys, vaatimattomuus, puhtaus, raittius)	28	13.7
4. nonsense (leikkilaulut, rallatukset)	18	8.8
5. uskonto	16	7.8
6. surkeus, köyhyys	11	5.4
7. koti, vanhemmat, lasten puuhat	10	4.8
8. sivistyksen voima tekninen edistys	9	4.4
Yhteensä	205	100

6) Laulujen nimet on luetteloitu liitteessä 1.

ta, ja neljäntenä ryhmänä voidaan erottaa tekstit, jotka ylistivät kalevalaista kulttuuria ja kannelta. Nationalististen tekstien huomattava osuus on jälleen yksi osoitus siitä suuresta merkityksestä, joka kansallisella ajattelulla oli kansanvalistustyössä. Jos kansanlauluilla jo sinällään oli sangen voimakas kansallinen symboliarvo, niin tekstimuutosten avulla Törnudd kykeni vielä huomattavasti lisäämään niiden nationalistista merkitystä.

Toinen merkittävä ideologisten laulujen ryhmä olivat kappaleet, jotka tavalla tai toisella heijastelivat protestanttista etiikkaa ja siihen liittyvää siveyskasvatusta. Nämä laulut korostivat työn ja ahkeruuden merkitystä ihmisten elämässä; lisäksi ne neuvoivat puhtauteen, siveyteen ja raittiuteen sekä sisälsivät kauhutarinoita mm. alkoholin vaaroista. Laulujen aihepiiri muodosti tavallaan kansanvalistuksen eettisen tason. Omalla tavallaan tätä tasoa edusti vielä yhdeksän laulun ryhmä, joka ihannoii valistuksen ja teknisen edistyksen voimaa.

Laulukirjan ideologisten laulujen joukkoon on laskettava vielä 16 laulun ryhmä, jonka tekstit liittyivät ensisijaisesti uskontoon. Kun tämä ryhmä yhdistetään nationalististen ja eettisten laulujen luokkiin, huomataan, että lähes 2/3 (64.4 %) Törnuddin laulukirjan tekstimuutoslauluista oli selkeän ideologiaa.

Törnuddin laulukirjasta löytyy varsin havainnollisia esimerkkejä siitä, miten kansanlaulu muuttui, kun se jalostettiin koulu-lauluksi. Suurin muutos, joka oli sidoksissa laulutekstien vaihtamiseen, tapahtui laulujen merkitysisällössä. Törnudd saattoi käyttää iloisia tanssisävelmiä aatteellisten ja opettavaisten laulujen melodioina. Sävelmän koko merkitystaso koki tällöin melko täydellisen muodonmuutoksen, kuten seuraava esimerkki osoittaa.

Laulukirjan laulu nro 208, 'Muurahaisten hyörinää' on saanut sanansa Vilppu Kaukosen runosta. Sanat korostavat joukkovoimaa ja protestanttista työmoraalia ja sopivat siten hyvin siihen kasvatusilmapiiriin, joka vallitsi kansanopetuksen ja kansanvalistuksen alueilla (ESIMERKKI 2a):

Joutuen, joutuen kiiruhtakaa!
Korsia täynnä on metsäinen maa,
Yksinkö viet sinä? Pitkä on tie.
Pesälle kuormaasi yksin et vie.

Miehissä kortesi joudutetaan.
Tulkaa, ystävät auttelemaan!
Miehissä, yhdessä, innolla näin
Korsia kannamme kotiimme päin.

Kuitenkin Törnudd oli valinnut kappaleen sävelmäksi iloittelevan tanssilaulun, jonka Samuli Paulaharju oli vuonna 1902 pannut muistiin Kurikasta.⁷ Kerääjän mukaan laulua esitettiin tanssittaessa "mustalaista", ja alkuperäiset sanatkin viittasivat kaikkeen muuhun kuin vakaaseen puurtamiseen tai yhteistoi-
mintaan (ESIMERKKI 2b):

Haileeku haileeku haileeku lelle
Haileeku haileeku haileeku lelle
Joko täst' on meidän joukko aikaa sitten menneet?
Joko täst' on meidän joukko aikaa sitten menneet?

Moraalisesti arveluttavasta mustalaisrenkutuksesta saatiin näin kelvollinen koululaulu. Esimerkeistä voi lisäksi havaita, ettei pelkkä tekstien vaihtaminen useinkaan riittänyt; Törnudd joutui tekemään myös itse sävelmään pienempiä tai suurempia muutoksia. Usein jo uuden tekstin erilainen mitta ja tavujen määrä edellytti melodian muuttamista. Mutta myös laulun uusi merkitysisältö saattoi vaatia muutoksia.

Esimerkkitapauksessa riitti, että laulukirjan tekijä poisti alkusäkeen pisteellisen rytmin, jolloin sävelmän tanssillinen luonne katosi. Toisten laulujen kohdalla uusien sanojen riimi vaati huomattavasti suurempia muutoksia, jopa niin että laulun tonaalinen luonne muuttui. Törnuddin kirjan laulu numero 127, 'Jo Karjalan kunnailta lehtii puu' tarjoaa esimerkin tällaisesta muutoksesta. Laulun sävelmän pohjana on valssisävelmä, joka sisältyi talollisenpoika August Metsälän SKS:lle lähettämään laulukokoelmaan vuodelta 1905. Sävelmän nimenä on 'Emman laulu', ja sen teksti on arkkiveisu, jonka Jeremias Kruusi julkaisi Viipurissa samana vuonna arkissa *Uusia lauluja nuorisolle huwiksi*. Ilmari Krohn julkaisi laulun *Laulusävelmien* 10. vihkossa vuonna 1910.

Törnudd valitsi lauluun uuden tekstin Valter Juvan runoko-

7) Alkuperäisten sävelmien etsimisessä käytin hyväkseni *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* kansanrunousarkiston kortistoa, jossa arkiston kansansävelmät on luetteloitu keruupaikkakunnan mukaan.

koelmasta *Runoja, uusi sarja* (1902). Huonosti päättyneestä lemmenkohtauksesta kertova arkkiveisuteksti sai tehdä tilaa runolle 'Jo Karjalan kunnailta lehtii puu', joka kuvaa ylvästä karjalaista luontoa ja kotiseudun kaipuuta hyvin tunteisiin vetoavasti. Tässä tapauksessa Törnudd ei kuitenkaan voinut käyttää kansansävelmää suoraan, koska Juvan runon mitta poikkesi arkkiveisun tekstin mitasta. Hänen oli tihennettävä rytmiä, jotta uuden runon sanat olisivat mahtuneet sävelmään. Mutta tämäkään ei vielä riittänyt. Hän joutui lisäksi pidentämään kumpaakin melodian säettä, mistä seurasi, että yksinkertaisesta mollisävelmästä tuli toonaalisesti hieman epämääräinen, duurin ja mollin välimaastossa häilyvä. (vrt. Laitinen & al. 1976, 25-26). (ESIMERKKI 3a & 3b).

Toisenlaisen esimerkin laulujen musiikillisen tason kokemista muutoksista tarjoaa laulu n:ro 178, 'Äl' horju, suora Suomen mies'. Kuten edellinenkin kappale, myös tämä laulu korosti nationalismin ideologiaa, joskin paljon suoremmin. Eino Leinon teksti julisti nyt kansallismielisyyden sanomaa intomielisen suorasanaisesti eikä tyytynyt pelkästään ihannoimaan synnyinmaan kauneutta. Laulun sävelmä kuului kokoelmaan räakkyläläisiä kansanlauluja, jonka L. Soini oli lähettänyt *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle* vuonna 1901. Tässäkin tapauksessa kansanlaulu koki huomattavan muutoksen, kun Törnudd teki siitä koululaulun. Ensinnäkin alkuperäisen laulun ja koululaulun tekstien aihepiirit olivat mahdollisimman kaukana toisistaan: kansanlaulun hyljätyn valituksesta tulikin optimistinen taistelulaulu. Myös laulun melodia muuttui olennaisesti. Ensimmäisen säkeen kepeästä daktyylikuviosta tuli junnaava marssirytmi. Lisäksi Törnudd poisti toisen säkeen keskeisimmän melodiakulun, alaspäisen oktaavihypyn - mahdollisesti sen vuoksi, että hän piti sitä liian vaikeana koululasten laulettavaksi. Joka tapauksessa laulun sävelmä menetti kulminaatiopisteensä, ja laulun ilme latistui. (ESIMERKKI 4a & 4b).

Esimerkit osoittavat varsin yhdensuuntaisesti, mitä kansanlauluille tapahtui, kun Törnudd muutti ne koululasten lauluiksi. Uudet tekstit uudistivat laulujen merkityssisällön perusteellisesti, ja niiden luonne muuttui täysin. Vielä kiintoisampaa on kuitenkin se, mitä tapahtui itse musiikissa, sävelmien rakenteessa ja yleisolemuksessa. Törnuddin päämääränä oli tuottaa aineistoa kansakoulun laulun perusopetukseen. Tämä merkitsi epäilemättä

ESIMERKKI 2a. *Muurahaisen hyörinää*, sov. Aksel Törnudd, san. Vilppu Kaukonen (Törnudd 1913, 111)

Jou-tu-en, joutu-en kiiruhta-kaa! Kor-si - a täynnä on
metsäinen maa, Yk-sin-kö viet si-nä? Pit-kä on tie.
Pesäl-le kuormaasi yk-sin et vie.

ESIMERKKI 2b. *Haileeku, haileeku*, muistiinp. Samuli Paulaharju Kurikassa (Krohn 1904-7, 5)

Hai - lee - - ku hai - lee - - ku hai - lee - ku lei - - le!
Jo - - ko täst' on mei - dän jouk-ko ai-kaa sit-ten menneet?

ESIMERKKI 3a. *Jo Karjalan kunnalla lehtii puu*, sov. Aksel Törnudd, san. Valter Juva (Törnudd 1913, 65)

Jo Kar - jalan kunnalla leh-tii puu, Jo
Kar-jalan koivikot tuu-hettuu, Käki kukkuu siel-lä ja
ke-vät on. Vie sinne mun kai-ho pon-ne-ton.

ESIMERKKI 3b. *Muistatkos, Emma*, muistiinp. A, Metsälä Iitissä (Krohn 1904-7, 1453)

Muis - - tat - - kos, Em - - ma, il - lan sen, Muis -
 tat - kos a - jan sen? Is - - tuun-me a - las
 nur - mel - le Tois - - tem - me vie - re - - hen.

ESIMERKKI 4a. *Äl' horju, suora Suomen mies*, sov. Aksel Törnudd, san. Eino Leino (Törnudd 1913, 93)

Äl' horju, suo-ra Suomen mies I - - säi-si po-lul-
 ta. On kar-vas kan-taa orjan ies Ja
 ruos-ka kat-ke-ra.

ESIMERKKI 4b. *Mä aikani yksin kulutan*, muistiinp. L. Soini Rääkkylässä (Krohn 1904-7, 1215)

Mä ai - ka - ni yk - sin ku - lu - - tan Tääl - lä
 mur - heen laak - sos - - sa, Kun si - - nun ver - tais-
 ta - - si En löy - tä - nyt mis - tä - - kään.

sitä, että hän yritti muokata lauluista mahdollisimman helppoja niin rytmisesti kuin melodisesti. Tässä pyrkimyksessä hän poisti sävelmistä monia rytmisiä karaktäärejä, kuten pisteellisiä rytmejä ja 1/16-sävelkulkuja. Edelleen hän yksinkertaisti melodioita eliminoimalla niistä vaikeasti laulettavia intervaleja. Mikä oli lopputulos, eli mihin tämä kaikki johti? Vastaus tähän kysymykseen sisältyy implisiittisenä sitaattiin, jossa Heikki Laitinen ja Simo Westerholm pohtivat Törnuddin kirjan laulujen reseptiohistoriaa:⁸

Hämmästyttävää kuitenkin, että vain muutamat ovat niistä jääneet pysyvästi käyttöön. Karjalan kunnailta -laulun lisäksi ovat Törnuddin yhdistelmistä tänä päivänä tunnettuja eräät Arvi Lydeckenin lastenrunot («Oli kerran Afrikassa laihanlainen», «Telefoni Afrikassa», «Nasulassa nasun lasten»), mouhijärveläisen kansansävelmän ja P.J. Hannikaisen runon yhdistelmä «Mä olen paimenpoikanen» sekä kaunis ja vaikuttava «On suuri sun rantas autius», jossa kohtaavat toisensa lapualainen kansansävelmä ja V.A. Koskenniemen runo. (Laitinen & al. 1976, 25).

Törnuddin laulukirjan laulut eivät jääneet elämään, ja syykin siihen on varsin ilmeinen. Törnudd poisti lainaamistaan kansansävelmistä hyvin monia karakteristisia piirteitä, toisin sanoen juuri ne ominaisuudet, jotka olisivat voineet taata laulujen elämän ja suosion. Populaarimusiikin tutkimuksessa tällaisia suosion takajia kutsutaan *koukuiksi* (hooks). Koukkuanalyysiä selvitelleen Gary Burnsien mukaan kaikki kehityskelpoiset populaarisävelmät - itse asiassa kaikki merkittävä musiikki - sisältävät yhden tai useampia koukkuja eli elementtejä, jotka tekevät sävelmistä yksilöllisiä, muista erottuvia ja ennen kaikkea kuulijoiden mieleen painuvia (Burns 1987). Musiikin tuottajat pyrkivät esimerkiksi levytysprosessin aikana vahvistamaan näitä koukkuja, jotta musiikin vetovoima kasvaisi ja sen reseptio olisi mahdollisimman suotuisa (Muikku 1988, 39).

Törnudd tuli tehneeksi toisin. Hän pyrki karsimaan kansansävelmistä kaikki koukut, koska piti niitä kansakoululaisille liian vaikeina ja ilmeisesti myös esteettisesti ala-arvoisina (tanssi-

8) Törnuddin kirjan laulut näyttävät jääneen hyvin nopeasti pois käytöstä. Esimerkiksi sitä seuranneissa Siukosen (1929) ja Parviaisen (1935) laulukirjoissa ei ole mukana 'Karjalan kunnailta' -laulun lisäksi kuin pari leikkilaulua; Otto Kotilaisen toimittamassa koululaulukirjassa (1924), joka oli ensimmäinen Törnuddin jälkeen ilmestynyt, ei ollut mukana edes 'Karjalan kunnailta' -laulua.

rytmit!). Sen vuoksi suurin osa hänen koululauluistaan oli jo valmiiksi kuollutta musiikkia, lauluja ilman musiikillista voimaa. Hieman ironista tässä kaikessa oli se, että Törnudd pyrki täsmälleen päinvastaiseen. Hänen ideanaan oli nimenomaan tuottaa "kansan keskuudessa syntyneiden kansallisten sävelmien varassa" elävää ja luonnollista laulurepertuaaria niiden "kuivien, kuolleitten ja keinotekoisesti laadittujen harjoitusten" sijaan, joita hän varoitti käyttämästä laulunopetuksessa (Törnudd 1913a, III, 6). Törnuddin pedagoginen idea ja siihen liittyvä yksinkertaistamisprosessi eivät kuitenkaan kyenneet takaamaan uusille lauluille pitkää ikää. Kansanlaulujen koukut olivat liian monimutkaisia alkeisopetukseen, ja niistä muokatut koululaulut enimmäkseen kei-notekoisia ja ikäviä.

Sävelmien musiikillisen voiman väheneminen ei varmasti ollut ainoa syy siihen, miksi vain hyvin harvat Törnuddin lauluista säilyttivät asemansa koulukansanlauluina. Osa teksteistä oli luonteeltaan sellaisia, etteivät ne voineet kantaa pitkälle tulevaisuuteen. Esimerkiksi viinan kiroista kertova 'Juggernautin vaunut' - sekin alunperin tanssilaulun sävelmä⁹ - on tekstiltään hyvin verinen, lähes inhorealistinen. Nykypäivän ihmisen on vaikea käsittää, miten tämä Niilo Mantereen runo sopi edes vuosisadan alussa alakansakoulun lauluksi. Ainakaan koulukkeille ei jäänyt epäselväksi, mihin alkoholin käyttö johti. (ESIMERKKI 5).

Törnuddin laulukirjan tarjoama esimerkki on tietysti mielessä erityistapaus. Kirja oli tarkoitettu laulun alkeisopetukseen, mikä korosti yksinkertaistamisen tarvetta. Sen perusteella on varsin vaikea vetää yleisiä johtopäätöksiä siitä, miten folklorismin prosessi muutti kansansävelmiä. Mutta sen välityksellä saa kuitenkin yleiskuvan siitä, miten laulutekstien muuttaminen vaikutti kansanlaulujen olemukseen, miten koululaulut synnyttiin ja miksi niistä tuli helposti kaavamaisia ja stereotyyppisiä.

Tämän lisäksi on syytä muistaa, että samalla kun kansanlaulut muuttuivat koululauluiksi, niiden esityskäytäntö muuttui ratkaisevasti. Kansanlaulu oli yksilöllistä taidetta, jossa solistinen laulu ja vapaamuotoinen ryhmälaulu olivat pääasiallisimpana esitysmuotona (vrt. Laitinen 1982; Asplund 1981, 111-113).

9) Laulun melodia oli lainattu Kuusamosta tallennetusta tanssilaulusta 'Englannin parhaassa kaupungissa', jonka E. Levón oli lähettänyt SKS:lle vuonna 1902.

ESIMERKKI 5. Juggernautin vaunut, sov. Aksel Törnudd, san. Niilo Mante (Törnudd 1913, 114-115)

Ta-pa In-di-ass' ol-lut on, ker-ro-taan, Ta-pa
it-sensä uh-raa - mal-la E-pä - ju-malan vaunujen
kulki-es-sa Sen kuol-la rattaiden al - la.

(Tapa moinen eikö se hirvitä?	Ja kuitenkin, kansani, — eiköhän
Ja eikö se kerro yöstä,	Maass' armahassa myös tässä
Joss' uinuu se kansa, min keskellä	Joka vuos' epäjumalan vaunut lie
Noin voitu on kuoloon syöstä?	Yli maan noin vierimässä?

Epäjumala — Kuningas Alkohol —
Hän vaeltaa vaunuissansa,
Yli maan nuo vaunut vierivät,
Veri tippuvi rattaistansa.

Mutta kun kansanlauluja ja niiden sovellutuksia esitettiin kouluissa ja järjestöissä, esitysmuotona oli kurinalainen joukkolaulu, eräänlainen amatöörikuorolaulun ja kirkkoveisuun yhdistelmä. Myös uusi esitysmuoto oli omiaan häivyttämään lauluista musiikillisia koukkuja. Se vähensi helposti sävelmien rytmistä voimaa ja melodista ilmeikkyyttä.

5. Kansanperinteen vaaliminen

Musiikkifolklorismin historiassa talonpoikainen kulttuuri - maa-seutuväestön soitot, laulut ja tanssit - ovat olleet hyvin keskeisellä sijalla. Tähän vaikutti ratkaisevasti se, miten 1800-luvun yläluokka suhtautui kansanperinteeseen. Maalla asuvat talonpojat vastasivat parhaiten sitä ideaalikuvaan, joka säätyläistöllä 1800-luvulla kansasta oli. Sitä vastoin kaupunkien ja teollisuusyhdyksuntien alaluokka ja sen kulttuuri eivät sopineet lainkaan niin hyvin säätyläistön kansakuvaan.

Suhtautumisessaan kansaan ja sen kulttuuriin Suomen ylä-

luokka seurasi yleiseurooppalaista linjaa: romanttinen käsitys kansaperinteestä nosti staattisen maaseutuyhteiskunnan ihanteeksi niin Saksassa, Ruotsissa kuin monissa muissakin Euroopan maissa.¹ Toisaalta on huomattava, että Suomessa talonpoikaisen kansanperinteen korostunut asema sai selityksensä myös yhteiskuntarakenteesta. Suurin osa suomalaisista kuului vielä 1800-luvun lopussa maaseudun väestöön. Suomi teollistui varsinkin Länsi-Eurooppaan nähden sangen myöhään. Tämä merkitsi sitä, että kaupunkien ja teollisuuspaikkakuntien 'kansa' - alemmat sosiaaliryhmät - muodosti varsin pienen osan väestöstä. Sen itsenäinen kulttuurinen merkityskin jäi vielä varsin vähäiseksi.²

Talonpoikaisen perinteen vaaliminen sai näkyvän sijan myös kansanliikkeiden toiminnassa viimeistään tämän vuosisadan alussa. Säätyläistö toimi tässä niin kuin monessa muussakin toiminnassa aloitteentekijänä. Perinteen vaalinnan taustana oli nimmittään se, että kansallismielinen sivistyneistö halusi mielellään manifestoida kansaa ja sen perinteitä juhlien, esitysten ja erilaisen näyttelyiden avulla. Näin rakennettiin kansallisen ideologian ja romantiikan sävyttämä kiiltokuva menneisyydestä, josta myös sivistyneistö halusi etsiä juuriaan. Samalla alaluokalle voitiin opettaa, millaiselle kulttuuriperustalle yhtenäisen kansakunnan tuli rakentua (vrt. Smeds 1987, 102-107).

Tämän luvun keskeinen tarkoitus on osoittaa, kuinka myös järjestökulttuuri omaksui tämän ajattelutavan, usein lähes sellaisenaan. Sitä ennen on kuitenkin selvitettävä, miten kansanperinteen vaalinnan keskeinen tukipilari, käsitys aidosta perinteestä syntyi. Miten se vaikutti kansanperinteen keruuseen 1800-luvulla, ja miten se kotiutui myös sovelletun kansanmusiikin keskeiseksi käsitteeksi?

1) Edellä mainittu Frykmanin ja Löfgrenin tutkimus (1979) tarjoaa hyvän analyysin Ruotsin yläluokan idealistisen kansankuvan kehityksestä; ruotsalaisen kansanmusiikin ja perinteen tallentamisen osalta asiaa ovat selvittelleet mm. Jan Ling (1980; 1984) sekä Gunnar Ternhag (1980). Saksan tilanteesta ks. Emmerich 1971, 56-78; Klusen 1969, 138-156.

2) Vaikka teollistuminen ja teollisuustyöväestön kasvu pääsi hyvään vauhtiin varsinkin 1890-luvulla, teollisuusväestön osuus koko maan ammatissa toimivasta väestöstä oli vuonna 1910 vasta 12 %. Maaseutukulttuurin voimaa lisäsi vielä sekin, että huomattava osa teollisuustyöväestöstä asui maaseudun pienissä teollisuuskeskuksissa - aina 1920-luvulle asti maaseudulla asui yhtä paljon teollisuustyöläisiä kuin kaupungeissa. (Alapuro 1980, 60, 64).

5.1. Väärä kansanomaisuus ja aitouden kriteerit

Johann Gottfried von Herderiä voi hyvällä syyllä pitää keskeisimpänä filosofina, joka vaikutti romantiikan ajan kansallismieliseen sivistyneistöön innostaen sitä tallentamaan alaluokan runoja ja lauluja. Herderin kirjoituksissa korostui käsitys, että kullakin kansalla oli oma historiansa, oma perinteensä ja oma kansansielunsa. Ne heijastuivat parhaiten juuri kansanlauluissa ja -runoudessa. Aitojen kansanlaulujen keräämisestä ja vaalimisesta tuli siten jokaisen kansakunnan oikeus ja velvollisuus; sillä toimella kukin kansakunta kykeni mainiosti osoittamaan oman olemassaolonsa oikeutuksen. Herderin vanavedessä virisi eri maissa 1800-luvun alussa voimakasta keruutoimintaa, joka liittyi usein kiinteästi nationalistisiin pyrkimyksiin. Herderin ajatukset innostivat myös nuorta suomalaista yliopistosivistyneistöä 1810-luvulta alkaen. Fennofiilisessä hengessä myös täällä alettiin tallentaa vanhaa kansanrunoutta, mikä johti lopulta *Kalevalan* julkaisemiseen 1835. (esim. Wilson 1985, 1, 21-31).

Herderin kirjoituksista löytyy myös lähtökohta sille arvomaailmalle, joka ohjasi talonpoikaisperinteen vaalimista 1800-luvulla ja tällä vuosisadalla. Tuo arvomaailma sai jo varhaisessa vaiheessa ideologisia piirteitä, koska kansanperinteen vaalinnasta kirjoitettiin julkisuudessa varsin paljon. Perinnevaalinnan ideologia oli selvästi kaksinaipainen. Toisaalta yläluokan kansanperinteen harastus korosti *aitouden* merkitystä, toisaalta perinteen vaalinta pyrki suojelemaan tuota aitoutta kaikilta *rappioilmiöiltä*.

Musiikkifolklorismin kehityksen yhtenä tukipilarina voidaan pitää kansanlaulun käsitettä. Juuri Herder toi sen musiikkifilosofian näyttämölle 1770-luvun alussa. Ernst Klusen on huomauttanut, että samaan aikaan kun Herder lanseerasi idealistisen ja fiktiivisen kansanlaulutermin, siihen sisältyi käsitys myös sellaisesta kansanomaisesta musiikista, joka oli tasoltaan ja olemukseltaan huonoa ja turmeltunutta (Klusen 1969, 133-134). Todellisen kansanlaulun oli täytettävä Herderin mukaan kolme ehtoa: sen oli oltava kaunista, vanhaa ja laajalle levinnyttä. Herder näki ympärillään vain vähän sellaisia lauluja ja valitti sitä, kuinka kansan laulukulttuurissa aidon kansanlaulun kultaan oli sekoittunut liian paljon liejua ("Schlamm"). (Herder 1888, 11; vrt. Wiora 1949, 17-18).

Klusenin mielestä Herderin fiktiivisellä kansanlaulukäsityksellä on ollut hyvin vahva vaikutus saksalaiseen hengenhistoriaan jo kahdensadan vuoden ajan (mt., 136). Tähän on lisättävä, ettei Herderin vaikutus rajoittunut pelkästään Saksaan; sillä oli ratkaiseva rooli koko eurooppalaisen musiikkifolklorismin kehityksessä. Samalla Herderin asettamat tiukat vaatimukset aidon, todellisen kansanlaulun kvaliteetista säilyttivät jatkuvasti asemansa, kun kansanmusiikista keskusteltiin eri yhteyksissä. Klusen korostaa mielestäni aivan oikein, että Herderin malli sai 1800-luvulla aivan uuden merkityksen - musiikkifolklorismin ideologian kehittymisen yhteydessä. Herderin fiktio kansanlaulusta oli edellytyksenä sille, että kansalliset liikkeet ja kansanvalistusaate kykenivät sitomaan kansanlaulun omien ideologioidensa palvelukseen. Wolfgang Emmerichin mukaan tämä merkitsi myös kansanperinteen kulttuurisen aseman vahvistumista; mm. luonnonrunoutta ja germaanien myyttistä menneisyyttä käsittelevät tutkimukset kokivat Saksassa selvän arvonnousun. Tutkimus - mm. Grimmin veljesten työt - oli siihen saakka korostanut aitouden ja vanhuuden välistä riippuvuutta; se oli siis perustunut yhtälöön "natürlich = altertümlich". Mutta kansallinen ideologia toi tuohon yhtälöön kolmannen jäsenen: "natürlich = altertümlich = deutsch" (Emmerich 1971, 41). Klusen puolestaan korostaa, kuinka kansanlaulun ominaiskvaliteetti (Seinsqualität) sai nyt uuden sisällön. Kauneuden asemesta tai sen ohella oikean kansanlaulun ratkaisevaksi kriteeriksi nousi sen totuusarvo. Tästä taas seurasi, että aidon kansanlaulun varsinaiseksi vaikutuskvaliteetiksi (Wirkqualität) tuli esteettisen sijasta eettinen. (Klusen mt., 139).

Aito kansanlaulu yhdistyi nyt entistä selvemmin hyviin tapoihin ja siveellisyyteen. Vastaavasti epäaitona ja huonona pidetty 'rahvaanmusiikki' sai yhä helpommin rappiomusiikin leiman. Se edusti *vääränlaista kansanomaisuutta*, joka oli idealistisen maailmankuvan vastaista. Kansallinen aitousfilosofia synnytti samalla periaatteen, joka nousi erittäin keskeiseksi väärän kansanomaisuuden vastaisessa taistelussa: käsityksen huonon musiikin vieraasta alkuperästä. Tämä käsitys näkyi erityisen hyvin kansansävelmien keräys- ja julkaisutoiminnassa koko 1800-luvun ajan.

Kansallisuuden lisäksi aitouskysymys on ollut lähes aina sidoksissa kansanmusiikin vanhuuteen. Tämä tarkoittaa, että mitä vanhemmaksi kansanperinne katsotaan, sitä aidompana sitä

myös pidetään. Herderin kirjoituksilla oli osuutensa myös tämän käsityksen vakiintumiseen; olihan hänen keskeinen kriteerinsä aidolle kansanlaululle juuri sen ikä. Samalla häntä samoin kuin esimerkiksi Grimmejä vaivasi tietoisuus siitä, etteivät kaikki sen ajan kansanlaulut olleet "kauniita, yleisiä ja vanhoja". Paras aines löytyisi ikivanhoista lauluista; niitä tuli kerätä ja ottaa uudelleen käyttöön. (vrt. Klusen mt., 134-135; Emmerich mt., 40-41). Myös suomalaisen perinteenkeruun historiassa toistuu muinaisen musiikin arvojen kunnioitus. Niinpä Gottlund *Otavassaan* (1829, 271) kuin myös Lönnrot *Kantelettaressaan* (1966 [1840], v) surkuttelivat sitä, että suomalaisten vanhat laulut ja soitot alkoivat hävitä uusien arvottomien "rempustusten" tieltä.

5.2. Aitous ja kansansävelmien keruu

Käsitys vanhan kansanmusiikin kauneudesta ja arvokkuudesta säilytti asemansa myös myöhemmin. Tällä näkemyksellä on ollut jo parin sadan vuoden ajan vahva vaikutus kansanperinnettä koskevaan julkisuuteen ja sen ohella tutkimukseen. Koko 1800-luvun ajan kansansävelmien kerääjät ja julkaisijat arvottivat sävelmät niiden oletetun iän perusteella. Tämä merkitsi, että uusina pidetyt sävelmät katsottiin arvottomiksi - ne olivat usein juuri niitä kappaleita, jotka olivat rahvaan erityisessä suosiossa. Niinpä 1800-luvun puolivälissä ja myöhemminkin uudet muotitanssit ja arkkiveisut joutuivat kansanlaulujen kerääjien ylenkatseen alle. Ruotsissa runoilija Erik Gustav Geijer kirjoitti kokoelman *Svenska fornsånger* esipuheeseen ajalleen - ja myös myöhemmälle ajalle - luonteenomaisen kommentin:

Det finnes en gedigenhet och renhet, lik diamantens vatten, som ej låter sig härmas. [Denna renhet kommer från] andra källor än det rännstensflöde, som nu öfversvämmar Svea land. (Afzelius 1848, I-II).

Viittaus katuojaan sisälsi paitsi herderiläisen metaforan huonojen kansanlaulujen likaisuudesta myös selvän käsityksen siitä, että huono musiikki liittyi nimenomaan kaupunkikulttuuriin ja teollistuvaan maailmaan. Tämänkaltaiset käsitykset olivat siinä mielessä erityisen suuntaa-antavia, että monet kansanmusiikkia so-

veltavista joukkoliikkeistä ovat varsinkin tällä vuosisadalla pyrkineet tekemään toiminnastaan vaihtoehdon ja vastavoiman teollistuvalla maailmalla ja modernille massakulttuurille (vrt. Ling 1980, 23, 26; Kolland 1979, 25-31).

Keski-Euroopassa, missä kaupunkikulttuurilla oli keskiajalta lähtien voimakas vaikutus musiikkiin, antimusiikki sai nimityksen, joka liitti sen suoraan kaupunkien paheisiin: *Gassenhauer*, "katulaulu". Suomessa kadut olivat vielä 1800-luvullakin melkoisen harvinaisia, ja gassenhauerin tšekäläinen vastine saikin vähemmän kaupunkikulttuuriin viittaavan nimen: renkutus, rivo-laulu.

Vanhuus, kauneus, siveellisyys ja kansallisuus valintakriteereinä ohjasivat myös suomalaisten kansansävelmien kerääjien työtä aina tämän vuosisadan alkuun saakka. Näiden kriteerien vaikutus sävelmäkeräelmien tulokseen oli huomattava. Se näkyi erityisesti kerättyjen sävelmien määrässä. Vaikka *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* organisoima keruutoiminta oli jo 1850-luvulla varsin vilkasta ja vaikka useat kerääjät liikkuiivat hyvinkin laajoilla alueilla, heidän 'saaliinsa' jäi melko vaatimattomaksi. A.O. Väisäsen mukaan "tämä seikka on selitettävissä silloisen käsityksen avulla; näet sellaisia, joilta puuttui taiteellista viehätystä, samoin ennen kerättyjen toisintoja ja alkuperänsä puolesta vieraiksi otaksuttuja sävelmiä ei pidetty muistiin panemisen arvoisina" (Väisänen 1917, 17).

Väisäsen perusteellisesta keruuhistoriasta löytyy lukuisia esimerkkejä siitä, miten esteettis-historiallis-kansallinen arvioimistapa pyrki torjumaan huonojen sävelmien pääsyn julkisuuteen. SKS:n yhteydessä toimi 1850-luvulta lähtien erityisiä työryhmiä ja komiteoita, joiden tehtävänä oli arvioida seuraan lähetettyjen keräelmien arvoa. SKS:n pöytäkirjat kertovat ilmeikkäästi, mihin arvokkaiden sävelmien valikointi perustui. Erityisen perusteellinen on Raphael Laethénin lausunto vuodelta 1871; hän arvioi siinä herra N. Karikon keräämää kokoelmaa. Karikko oli lähettänyt seuralle 36 kansansävelmää, joista 10 oli "soitelmia". Laethén lähti arviossaan siitä "historiallisesta ja kansatieteellisestä" periaatteesta, "ettei muistoon eli säilyyn pantaisi muuta, kuin mikä on täydellisesti kelpaava historialliseksi lähteeksi". Kuvaavaa oli tapa, jolla Laethén jaotteli kokoelman laulut:

Tämän pääajatuksen johdosta olen myös selvyden vuoksi jakanut kokoelman laulut neljään, jyrkästi rajoitettuun luokkaan, nimittäin:

1:seen ne, joissa perisuomalainen omituisuus ilmoittaiskse joka sävelessä, [8 sävelmää]- -

2:seen ne, joissa perijohto on vieras, vaan jotka kansa laulaessaan on muodostanut omituisella tavallaan, [4 sävelmää] - -

3:teen ne, jotka niin soittojohtonsa kuin muotonsa suhteen silminnähtävästi ovat ventovieraat, vaikka eräät heistä kyllä ovat aivan kauniit, [9 sävelmää] - -

4:teen ne, joissa ei voida keksiä vierasta mallia, vaan joilla myös ei ole omituisuuden eikä erinäistä soitannollista arvoa, [5 sävelmää]- -

Mitä tanssi-sävelmiin tulee, niin ne ovat jok'ainoa vierasta alkuperää, eräät melkein ensimuodossaan, eräät taas viimeisen viuluniekkan sormien jälkeen parannetut. (SKS 1878, 38-40).

David Hahl oli toinen Karikon kokoelman tarkastaja, ja hän nosti esiin vielä ikäkysymyksen, jolla oli myös suuri merkitys kansansävelmien arvioinnissa. "Melkein kaikki [Karikon keräämät] laulelmat ilmoittavat myöhempää syntyä", Hahl valitteli ja yhtyi samalla Laethénin arvioon sävelmien kansallisuudesta: "moni ei tunnu olevan suomalaista luonnetta, muutamat muistuttavat suorastaan ruotsalaisia kansanlauluja" (mt., 37). Näin vain kahdeksan sävelmää 36:sta läpäisi sensuurin seulan. Tämä ei ilmeisesti ollut mitenkään poikkeuksellisen vähän, sillä myös muut arviointilausunnot noudattivat tiukkaa linjaa; niinpä Karl Collan ja Rudolf Lagi löysivät vuonna 1868 herra Illbergin lähettämästä kokoelmasta "vain harvoja siksi arvokkaita kappaleita, että niitä ansaitsisi säilyttää vastaisen varalle" (SKS 1871, 407). Kuvaavaa SKS:n tallennuskäytännölle olikin se, ettei arvottomaksi havaittuja sävelmäkokoelmia viitsitty pitää edes tarkkaan tallessa. Väisäsen mukaan suuri osa ennen 1870-lukua kerättyjen sävelmien käsikirjoituksista joutui kadoksiin (Väisänen mt., 19, 27).

Tämä merkitsi käytännössä, että ainoastaan julkaistaviksi hyväksytyt kansanlaulut säilyivät nykyaikaan saakka. Millaisia ne olivat? Mikä oli niille erityisen ominaista? Kun tarkastelee lähemmin SKS:n keruun auktoriteettien lausuntoja, huomaa niissä hyvin yhtenäisen logiikan. Kun asiantuntijat tekivät valintoja, heidän arviointiensa avainkäsitteitä olivat "perisuomalaisuus", "omituisuus" eli "kauneus" ja vanhuus. Emmerichiä soveltaen voimme muodostaa yhtälön, joka ohjasi 1800-luvun keruutoimintaa: kansallinen = vanha = kaunis. Nämä ominaisuudet tarkoittivat viime

kädessä täsmälleen samaa asiaa. Tai toisinpäin: jos sävelmä ei ollut kansallinen, se ei voinut olla kaunis; jos sävelmä ei ollut kaunis, se ei voinut olla vanha; jos sävelmä ei ollut vanha, se ei voinut olla kansallinen - eikä kaunis. Jos haluaa pohtia, mikä ominaisuus viime kädessä ratkaisi sävelmän valinnan, niin se oli epäilemättä kauneus. Sävelmien viehättävä "omitusuus" oli helppo arvioida, arvioitsijan piti vain turvautua omaan esteettiseen tajuunsa. Sen sijaan sävelmien ikä tai alkuperä eivät voineet yksin vaikuttaa valintaan - niiden arvioiminen oli jo selvästi vaikeampaa. Tästä voi päätellä seuraavan: kansansävelmien eloonjäynnin turvasi lopullisesti vain se, että se miellytti asiantuntijoiden esteettistä makua. Kuten myöhemmin ilmenee, tuo maku suosi sellaisia sävelmiä, jotka muutenkin vastasivat aikakauden käsitystä kauniista melodiasta ja sen ominaispiirteistä. (ks. luku V).

Kansansävelmien keruun periaatteista tuli samalla perusta, jonka varaan järjestökulttuurin kansanmusiikki-ideologia rakentui. Kansanmusiikin ja yleensäkin kansanperinteen aitous perustui viime kädessä esteettiseen valintaan. Ja tuo estetiikka oli peräisin sieltä mistä koko perinteenvaalinnan ajatuskin: säätyläiskulttuurin kauneusihanteista. Samaan aikaan kun tämä tapahtui, toisin sanoen 1800-luvun lopulla, kansansävelmien keruu erkani taiteellis-esteettisestä valintaperusteistaan; siitä tuli "tieteellistä" siinä mielessä, että se pyrki suurempaan objektiivisuuteen. "Jopa ovat uudempienkin sävelmien toisnot saaneet tulla joukkoon", Ilmari Krohn selitti uuden kansanlaulukokoelmansa valintaperusteita 1904, "koska nekin tavallaan voivat olla jonakin todistena kansan säveltajunnasta". (Krohn 1904, IV-V).

Tieteellisen periaatteen läpimurto ei suinkaan tarkoittanut, että kansansävelmien tutkimus olisi kokonaan irronnut aitousfilosofiasta. Päinvastoin, tämän vuosisadan kansanmusiikin tutkimus on yhtä kaikki tärkeä osa kansanmusiikin aitous-käsitteen historiaa. Kuten tämän kirjan toisessa luvussa ilmeni, kansanmusiikintutkimuksen kansainvälinen tiedeyhteisö kiisteli vielä 1950-luvulla kansanmusiikin määrittelyistä ja sen aitouskriteereistä.

5.3. Aitousfilosofia ja kansanperinteen keksiminen

Aidon ja oikean kansanmusiikin käsitteen pitkä historia tuo helposti mieleen, miksi se yleensä säilytti asemansa kansanperinteen vaalinnassa. Miksi 1800-luvun kerääjiä kiehoi nimittää sävelmiä vanhoiksi tai kansallisiksi, jos he kerran valitsivat ne viime kädessä oman esteettisen vaistonsa perusteella? Mikä sai kansanmusiikin tutkijat pohtimaan vielä 1950-luvulla aidon kansanmusiikin ominaispiirteitä? Vielä oudommalta tuntuu aitouden liittyminen sovelletun kansanmusiikin historiaan ja ideologiaan. Järjestöfolklorismihan perustui etupäässä sellaisiin kansanperinteen sovellutuksiin, jotka vain jäljittelivät ja tyyllittelivät kansantaidetta: kansantahuun, kansallispukuihin ja kansansävelmäsovituksiin. Luulisi sovittajille olleen yhdentekevää, mikä oli folklorismin materiaalin alkuperä tai miten autenttista ja aitoa se oli. Edelleen tuntuu omituiselta, että selvästi jäljiteltä ja näyttämölle siirrettyä "kansanperinnettä" haluttiin kutsua aidoksi. Mutta tällä kohdin paljastuukin aitouskysymyksen ydin. Sen ymmärtääksemme meidän on paneuduttava aitoutta kuvaavien sanojen merkityksiin ja niiden keskinäisiin suhteisiin - aivan kuten 1800-luvun sävelmäkeruun kohdalla jo viitattiin.

Aitouskysymys sai folklorismin kohdalla kokonaan toisen merkityksen kuin mitä sanat aito tai autenttinen normaalikielessä tarkoittavat. Koko musiikkifolklorismin julkisuuteen pesiytyi 1800-luvulla erityinen ajattelutapa, jota Henrik Stenius on sattuvasti nimittänyt *aitouden filosofiaksi* (Stenius 1985). Stenius viittaa tällä lähinnä siihen, millä tavoin aitousihannetta sovellettiin 1800-luvun kansallisissa juhlissa. Aitous sai tuolloin ideologisen - ja samalla myyttisen - merkityksen; siitä tuli osa idealistista kansallisuusajattelua - ja samalla tärkeä osa kansallista julkisuutta. Niinpä kun saksalaiset nationalistit alkoivat järjestää yleisiä laulujuhliaan 1800-luvun alussa, kansallinen laulu ilmaisi kansallista aitoutta, *Volkstumin* autenttisuutta. Kansallismielinen laulujuhla-aate levisi vuosisadan kuluessa moniin Euroopan maihin - Suomeen se tuli 1880-luvun alussa - ja aitousfilosofia sen mukana. (esim. Suppan 1978, 54-56; Smeds 1984, 17-19).

Edellä on jo tullut esiin, kuinka samoihin aikoihin kansanperinteen vaalinta ja soveltaminen kytkeytyivät kansallisen liikkeen osaksi. Niiden kansallinen merkitys korostui, ja ne saivat

vähitellen aivan toisen luonteen. Ne eivät olleet enää vain sivistyneistön, akateemisten seurojen ja kerääjien huvia ja harrastusta, vaan niistä tuli myös osa syntymässä olevaa järjestökulttuuria.

Tätä vaihetta voi luonnehtia Erik Allardtin toteamuksella, että kansallisromanttisesti virittynyt sivistyneistö alkoi nyt "systemaattisesti tiedostaa" kansanperinteen olemassaolon (Allardt 1983, 23). Tämä tarkoittaa, että kansanperinteen vaalimisesta ja soveltamisesta tuli tietoista toimintaa, joka kytkeytyi tiiviisti kansallisen liikkeen ja kansanvalistustoiminnan yhteyteen. Eric Hobsbawm on puolestaan kutsunut kansallisten joukkoliikkeiden synnyn aikakautta termillä *perinteen keksiminen* (invention of tradition). Hän viittaa sillä erilaisiin kansallisiin manifestaatioihin, joiden avulla nationalistit eri Euroopan maissa pyrkivät luomaan historiallista ja ideologista oikeutusta kansakunnalleen. Hobsbawm kiinnittää huomiota erityisesti suurmiespatsaiden paljastamiseen ja suurten kansallisten juhlien viettoon. Niistä luotiin 1800-luvun lopun Euroopassa ennen näkemätön traditio, joka korosti eri valtioiden kansallista voimaa. (Hobsbawm 1983b, 270-272).

Erityisesti maissa joissa kansallistunne ei voinut kanavoitua konkreettisen valtion syntyyn, se pyrki tukeutumaan toisella kansalliselle perustalle: mytologiseen menneisyyteen, kansanperinteeseen ja kieleen (Hobsbawm mt., 274-278; vrt. Honko 1980, 47). Hobsbawm käyttää tässä esimerkkinä Saksaa, mutta hänen teoriansa sopii hyvin myös Suomen tilanteeseen 1800-luvun lopulla. Se selittää, miksi kansanperinteen vaalimisesta tuli niin keskeinen osa kansallisten manifestaatioiden sisältöä. Se auttaa samalla ymmärtämään, miksi kansalliset liikkeet eri puolilla Eurooppaa tuottivat samoihin aikoihin - patsaiden ja juhlatraditioiden ohella - puhdaspiirteistä *keksittyä kansanperinnettä*: kansallisia pukuja, kansallisia tansseja, kansallisia tapoja.

Hobsbawmin teoria tukee myös käsitystä, että kansanperinneytöksillä oli vieläkin voimakkain symbolinen merkitys erilaisissa musiikkijulkisuuden muodoissa - laulujuhilla, järjestöjen iltamissa, valtiollisissa tilaisuuksissa - kuin mitä niiden osuus juhlien ohjelmasta matemaattisesti laskettuna oli. Niinpä *Kansanvalistusseuran* laulujuhilla ei enää tämän vuosisadan puolella laulettu kovinkaan paljon kansanlaulusovituksia - kuorot ja varsin-

kin laulujuhlien musiikkiasiantuntijat tähtäsivät taiteellisesti vaativampiin suorituksiin;³ samaten karjalaiset runonlaulajat ja kanteleensoittajat esiintyivät yleensä syrjässä, varsinaisen juhlaohjelman ulkopuolella. Siitä huolimatta näillä ohjelmanumeroilla näyttäisi olleen ehdottoman keskeinen asema juhlien kansallisen hengen luojina. Ne symboloivat nousevaa kansakuntaa.

Samalla nämä kansanperinteen sovellutukset merkitsivät julkisuudessa kansallista ainutlaatuisuutta ja aitoutta. Näin tapahtui siitä huolimatta, etteivät sovellutukset olleet "aitoja" sanan tavalisessa merkityksessä - monet niistä olivat selviä perinnekeksintöjä. Tässä ilmenee eräs julkisuuden ominaisuus, joka on erityisen kiintoisa. Kuten Kari Immonen on huomauttanut, julkisuuden kohdalla on analysoitava myös sen suhdetta merkityksien vaihdoksiin. Erityisen tärkeää tällainen analyysi on manipulatiivisten julkisuusmuotojen kohdalla: "se joka hallitsee julkisuutta, antaa tulkinnan myös todellisuudelle, tulkinnan, joka tukee hänen asemaansa vallassa tai pyrkimystään valtaan" (Immonen 1987, 26-27).

On siis syytä pitää mielessä, että aitous voi saada julkisuudessa erilaisia merkityksiä siitä riippuen, kuka sanoo, milloin ja missä tarkoituksessa. Niinpä kansallismielinen aitousajattelu kykeni helposti muuttamaan näyttämöllisen kansantanssin, kansansävelmien kuoro- ja soittokuntasovitukset, kansallispuvut, suurkanteleen ja muut kansanperinteen sovellutukset aidoiksi; ne saatettiin kokea julkisuudessa jopa aidompina kuin talonpoikaisyhteisön perinteinen musiikki. Ne olivat symboliselta arvoltaan erityisen kansallisia, siis erityisen aitoja!

3) *Kansanvalistusseuran* juhlilla kansanlaulusovitusten osuus ohjelmistosta oli vielä 1800-luvun puolella huomattava. Esim. Sortavalan juhlilla esitetyistä 17 laulunumerosta kahdeksan oli kansanlaulusovituksia. Ohjelmistojen kehitys kulki kuitenkin nopeasti kohti laajamuotoisempia kuoroteoksia, samalla kun kansanlaulusovituksista luovuttiin. Niinpä KVS:n 50-vuotislaulujuhilla 1924 ei virallisessa ohjelmassa ollut enää kuin yksi kansanlaulusovitus, Sivorin 'Heikin naimapuku'. (Mäkinen 1984, 127-130; ks. myös Särkkä 1973, 94-106, jossa selvitetään laulujuhlien ohjelmiston muutokseen liittyvää keskustelua).

5.4. Kansallispuvun keksiminen

Kansallispuvun historia muodostaa ainutlaatuisen esimerkin siitä, miten kansanperinnekeksintö ja aitousfilosofia löysivät tiensä järjestökulttuurin osaksi. Kansallisten pukujen käytöllä on Suomessa varsin pitkä historia, sillä yläluokka käytti kansanihmisten tyyliteltyjä asuja mm. naamiaispukuina jo Ruotsin vallan aikana (Lönnqvist 1979, 113-116). Mutta 1800-luvun lopulla ne saivat uuden merkityksen kansallistunteen symboleina. Ensimmäisiä esimerkkejä tällaisesta "kansakunnan itsepeilauksesta" oli Helsingin teollisuus- ja taidenäyttely vuonna 1876. Näyttelyssä oli erityinen kansatieteellisten esineiden ja kansanpukujen kokoelma, joita ylioppilaat Theodor Schvindtin johdolla olivat keränneet ympäri maata. Puvut, joita kukaan ei enää todellisuudessa käyttänyt, puettiin mallinukkien päälle asetelmaksi, jonka tarkoitus oli kuvata "rahvaan edustajia askareissaan". (Smeds 1987, 102-103; Lönnqvist 1978, 122-124).

Tämä episodi määritti - tai ainakin ennakoi - kansallispuvun keksimisen puitteet. Vanhojen kansanpukujen keruu, uusien mallien sommittelu ja niiden käytön kontrolli pysyivät alusta alkaen akateemisten tutkijoiden, kansatieteilijöiden ja museovirkailijoiden käsissä. Vuoden 1876 näyttelykokoelman pohjalle syntyi Suomen ensimmäinen kansatieteellinen museo, josta myöhemmin tuli *Kansallismuseon* kansatieteellinen osasto (Vilkuna 1957, 167; Lönnqvist 1978, 124). Tuosta osastosta tuli sittemmin korkein auktoriteetti, joka katsoi tehtäväkseen valvoa uusien pukusommitelmien 'aitoutta': se myönsi lupia uusien pukujen valmistamiseen sekä toimitti näiden pukujen mallipiirustuksia tilaajien laskuun. Kuten Bo Lönnqvist huomauttaa, ei *Kansallismuseolla* eikä millään muullakaan instanssilla ollut mitään virallista oikeutta toimia tällaisena sensuurielimenä (Lönnqvist 1978, 135). Mutta asemansa perusteella akateemiset auktoriteetit saivat - ja ottivat - tällaisen oikeuden itselleen ilman virallisia lupia. Se kuului folklorismin olemukseen ainakin suomalaisessa järjestökulttuurissa, jossa kansanperinteen asiantuntijoiden mielipiteeseen on usein lähes kriiikkittömästi uskottu.

Schvindtin lisäksi museomiehet A.O. Heikel ja U.T. Sirelius sekä hänen seuraajansa Tyyne Vahter osallistuivat aktiivisesti kansanpukujen tutkimiseen, mutta samalla - mikä on hyvin ku-

vaavaa - myös toimintaan, joka tähtäsi pukujen käytön elvyttämiseen. Tässä tarkoituksessa tutkijat kirjoittelivat kansallispukujen käytöstä eri järjestöjen lehtiin. Toisena tärkeänä vaikuttamisväylänä olivat erilaiset kuvastot, joissa esiteltiin eri alueiden pukusommitelmia. (Kaukonen 1985, 288-289, 304-305).⁴

Museoiduista 'rahvaan juhla-asuista' alettiin 1880-luvulta lähtien valmistaa tarkkoja jäljitelmiä. Vuodesta 1884 alkaen näitä jäljitelmiä pidettiin esiintymisasuina, esimerkiksi kuvaelmien ja juhla-kulkueiden yhteydessä *Kansanvalistusseuran* laulujuhliilla ja muissa isänmaallisissa tilaisuuksissa.⁵ Vuosisadan vaihteesta lähtien kansanpukujen jäljitelmät löysivät tiensä monien järjestöjen juhla-käyttöön. Ensimmäisiä järjestöjä olivat *Suomalaisen Kansantanssin Ystävät* ja *Förening Brage*, joista molemmista tuli keskeisiä kansan pukukulttuurin vaalijoita (Kaukonen mt., 284-288). Puvut saivat jo 1800-luvun lopulla voimakkaan nationalistisen symboliarvon, ja museoitu kansanpuku muuttui samalla hetkellä kansallispuvuksi. Kansallispuvun olemuksesta Bo Lönnqvist on esittänyt määritelmän, joka selkeästi erottaa sen omaksi sovelletun kansanperinteen lajikseen:

Kansallispuku on siis jäljennetty tai rekonstruoitu puku, joka siten elvyttää entisajan kansanomaista juhlapukumuotia ja jota eräät aatteellisella pohjalla toimivat piirit käyttävät juhlapukuna korostaakseen yhteenkuuluvuutta menneisyyden, tietyn paikkakunnan tai väestöryhmän kanssa. (Lönnqvist 1979, 125).

Kansallispuvun synty ja vaiheet ovat monessa suhteessa tärkeällä sijalla, kun yrittää selvittää musiikkifolklorismin historiaa järjestökulttuurissa. Paitsi että kansallispuvun käyttö on liittynyt kiinteästi jalostetun kansanmusiikin ja erityisesti tanhun harrastamiseen, sen olemus on kiintoisa toisestakin syystä. Kansallispuvun synty oli prosessi, jossa folklorismin luonne perinnekeksintönä

4) Kaukonen mukaan (1985, 304-305) kansallispukujen mallijulkaisuja ilmestyi vuoteen 1950 kuusi kokoelmaa, jotka olivat: Schvindt 1902; Kuoppamäki 1915; Sirelius 1921 ja 1922; Vahter 1936 ja 1950.

5) Kustaa Vilkonan mukaan kansallispuvun ensimmäinen julkinen esitys tapahtui keväällä 1884, kun Helsingin suomalaisen tyttökoulun 32 ylimmän luokan oppilasta esiintyivät kansallispuvuissa koulun päättäjäisjuhlassa. Seuraavalle vuodelle ajoittuu kansallispuvun varsinainen julkinen ensiesitys, edellä mainitun keisariparin vierailun yhteydessä. (Vilkuna 1963, 4-5).

(Hobsbawm) ilmenee ehkä selvimmillään. Lisäksi se on kansantanhun ohella esimerkki sellaisesta folklorismista, joka on ollut luonteeltaan ennen kaikkea *säilyttävää*.

Kansallispuvun synnyssä kansanomaiselle pukukulttuurille kävi aivan samoin kuin kansansävelmille, -lauluille ja -tansseille, kun yläluokan romanttinen vaalimishalu ja jalostuspyrkimys kohdistui niihin. Hobsbawmin mukaan yksi keksityn perinteen tunnusmerkkejä on lyhytaikaisuus, jonka uusi perinnemuoto tarvitsee vakiinnuttaakseen asemansa (Hobsbawm 1983a, 1-2). Kansallispuvu täytti tämän ehdon varsin hyvin. Sen synty perinteeksi oli hyvin nopeaa; kesti vain muutaman vuosikymmenen, kun kansallispuvujen käyttö ja käyttöyhteydet olivat jo saaneet vakiintuneet muotonsa. Samalla puvulle oli jo kehittynyt oma 'historia', joka teki siitä arvokkaan ja vaalimisen arvoisen.

Pyrkimys edistää kansallispuvujen käyttöä on hyvin valaiseva esimerkki siitä suhtautumistavasta, jolla kansallisromanttinen yläluokka halusi vaalia talonpoikaista kulttuuria. Päämääränä oli tuottaa pukumuoti, joka oli idealistisen kansakuvan mukainen. Pyrkimys oli yhdenmukainen sen toiminnan kanssa, jonka tuloksena ammattimuusikot tuottivat kansansävelmistä sovituksia laulukorojen ja soittokuntien tarpeisiin. Aivan samalla tavalla kuin kansallispuvu oli konstruktio, joka vastasi sivistyneistön esteettistä käsitystä kansan pukeutumisesta, myös kuorosovitukset ja soittokuntapotpurit olivat juuri sellaista 'kansanmusiikkia', joka sopi ristiriidattomasti yläluokan musiikilliseen maailmankuvaan. Samaan maailmankuvaan sopeutettiin myös kansantanssit, kun niitä alettiin tämän vuosisadan alussa kerätä ja sommitella näytännöllisiksi kokonaisuuksiksi.

Kansallispuvujen käyttöönotossa oli vain yksi ongelma. Toisin kuin musiikille ja osittain myös tanssille, kansallispuvuille ei ollut enää 1800-luvun lopulla juuri vastinetta elävässä kansankulttuurissa. Monet niistä kansanpuvuista, joiden perustalle kansallisia pukuja sommiteltiin, olivat olleet käytössä joskus vuosisadan alussa; kaikista ei ollut jäljellä edes kokonaisia museojäänteitä - varsinkin monet myöhemmin käyttöönotetuista pitäjäpuvuista jouduttiin sommittelemaan kankaanpalojen ja epätarkan muistitiedon varaan. (Kaukonen mt., 296-302).

Kansanpuvut kuuluivat jo 1800-luvulla historiaan, ja tämä tosiasia herätti selvästi epäluuloja, kun kansallispuvujen käytöstä

keskusteltiin. Esimerkiksi Jyväskylän kansakoulukokous pohti kesällä 1875 naisten pukukysymystä, ja keskustelussa otettiin kantaa myös kansallispukujen elvyttämiseen. *Uusi Suometar* kommentoi asiaa:

Joku esitteli kansallispukujen uudistamista. Esitys olisi hyväksyttävä, jos kansallispukuja vielä joka paikasta löytyisi, mutta ne ovat maastamme jo enimmäksi hävinneet. Niiden uudestaan virkistyttäminen kohtaisi paljon vastarintaa, kansa joka ei enää niitä muista eikä niistä tiedä, pitäisi sitä, joka niitä rupeaisi käyttämään, hyvinki turhamielisenä ja erinomaisena ilmiönä. (*Uusi Suometar* 16.7.1875).

Epäluuloista huolimatta kansallispukujen käyttö laajeni jo 1800-luvun lopulla myös säätyläistön ulkopuolelle. Kansanliikkeistä erityisesti nuorisoseurat pyrkivät lisäämään kansallispukujen käyttöä. Talonpoikaisen perinteen vaaliminen herätti näissä järjestöissä suurinta vastakaikua ehkä sen vuoksi, että niiden jäsenistö koostui pääasiassa maaseudun talollisista ja heidän lapsistaan. Kuten jo todettiin, fennomaanisella kansallisuusliikkeellä oli myös suuri vaikutus nuorisoseurojen ideologiaan, joten kansallispukujen symboliarvo ymmärrettiin helposti. Niinpä jo 1890-luvulla ensimmäiset nuorisoseurojen tanhujoukkueet pitivät yllään kansallispukuja (Numminen 1963, 495). Silti ei pukuharrastuksen levittäminen ollut mitenkään helppoa; kansa todellakin piti asusteita helposti "turhamielisenä ja erinomaisena" ilmiönä, kuten nimimerkki "Jormalta" tiesi Pyrkijässä vuonna 1902 kertoa:

Varsinkin miesten pukimia pidettiin kovin epäkäytännöllisinä, vaikka kukaan ei varmasti tiennyt, minkälaisia ne oikeastaan ovat. Naisten pukimia pidettiin kovin kalliina ja epäkäytännöllisinä. Asian puoltajat koettivat vastustajien päähän tyrkyttää sitä puolta asiasta, että se estäisi paljon nykyistä kaikkien muotihulluuksien seuraamista, joka - - pilaa kansannaisten makuaistin kokonaan. (Jormalta 1902, 106-107).

Kansallispukujen käytön taustalla oli siten pyrkimys, joka liittyi itse asiassa kaikkiin perinneharrastuksen muotoihin järjestöissä: arvokkaaksi koetulla kansanperinteellä haluttiin ehkäistä ulkomaisten tapojen ja muotien rappeuttavaa vaikutusta.

Nimimerkki kertoi oman nuorisoseuransa kokouksesta, jossa keskusteltiin kansallispukuvun käytön lisäämisestä. Seura oli lä-

hettänyt jopa oman "stipendiaatin" Helsinkiin ottamaan selkoa, miten kansallispukuja voitiin valmistaa. Stipendiaatin piti sitten neuvoa muita ja innostaa varsinkin seuran naisia valmistamaan omat pukunsa. Kirjoittaja oli mennyt toiveikkain mielin seuran il-tamaan, mutta joutui pettyneenä toteamaan:

Miestä en nähnyt ainoatakaan, jolla olisi ollut kansallispuku yllään, enkä ensi hädässä naistakaan. Illan kuluessa näin sitten kokonaista kaksi kansallispukua. Toisen kantaja oli N. S:n stipendiaati, toisen kantaja - - oli "parempain ihmisten lapsia" ja muilta mailta tänne tullut, muut seuran naiset - - olivat hyvin säännöllisesti "juppatröijyssä". (ibid., 107).

Kansallispukujen käyttö yhdistyi alun alkaen tanhuharrastukseen, ja myöhemminkin pukujen suosio seurasi tanhuharrastuksen yleistymistä. Vuosisadan alkukymmenillä niiden käyttö ei saavuttanut suuria joukkoja; vasta 1930-luvulla, kun nuorisoseurat alkoivat kehittää tanhuista jokaisen osaston harrastusta, pukujen käyttö lisääntyi. Ensimmäinen todellinen joukkoesiintyminen kansallispuvuissa tapahtui nuorisoseuraliikkeen 50-vuotisjuhlilla Mikkeliissä 1931. Se miten Mikkeliin menijöitä kehoitettiin sonnustautumaan kansallispukuihin, on vaalimiserieologian kannalta hyvin kuvaava: nuorison kasvattajat vetosivat pukujen kansalliseen arvoon. Kansallispuvuista pyrittiin tekemään järjestöasuja, joilla voitiin korostaa nuorisoseurojen kansallista luonnetta. Ilman niitä ei kunnan nuorisoseuralainen voinut järjestönsä juhliin mennä:

[O]ikeat suomalaiset kansallispuvut sopivat kaikkiin tilaisuuksiin, siis juhlatilaisuuksiinkin ja - - niiden käyttöä olisi kehitettävä kansallistunnon kehottajana, kuten muidenkin kansojen keskuudessa on tehty. - - Mutta ne, jotka Mikkelin juhlille eksyvät ilman kansallispukua, saavat varmaan osakseen säällitteleviä katseita ja heistä voidaan sanoa, kuten kerran ennen: ystävänä, kuinka tänne tulit, eikä sinulla ole häävaatteita. (J.K. 1930, 316-317).

Komentissa ilmeni myös voimakas pyrkimys sitoa folklorismi menneisyyteen. Nuorisoseurojen johtajat halusivat tehdä juhli-taan tilaisuuden, jossa juhlavieraat saattoivat aistia vanhan, jo ka-toamassa olevan talonpoikaiskulttuurin hengen: järjestönuorison juhlasta tuli vanhojen yhteisöllisten häiden perillinen. Kansallis-

pukuiset tanhunuoret, pelimannit ja kansanlauluja esittävät kuorolaiset toivat yleisön eteen maaseudun ihannemaailman, jonka arvoja nuorisoseurojen ideologit korostivat.

Viimeinen vaihe kansallispukujen käyttöönotossa alkoi vasta toisen maailmansodan jälkeen. Tuolloin sekä tanhuharrastus että kansallispukujen käyttö saavuttivat ennennäkemättömät mittasuhteet. Pukujen leviämistä edisti tehokkaasti se, että niiden käyttö tehtiin tanhujoukkueille pakollisiksi. Ensin tämä velvoitus koski vain nuorisoseurojen naisia - miehet tanhusivat mustissa pitkissä housuissa ja valkoisessa paidassa. 1950-luvun alussa miesten kansallispukuja arvioitiin olevan koko maassa käytössä vain noin sata kappaletta, niistäkin suuri osa *Suomalaisen Kansantanssin Ystävien* ja *Bragen* ryhmillä, jotka olivat alkaneet käyttää miesten asuja jo vuosisadan alussa. (Ruotsala 1957, 169; Kaukonen 1985, 288). Mutta sitten nuorisoseurat tekivät todellisen aluevaltauksen. *Pyrkijä*-lehti kertoi siitä vuonna 1962 seuraavalla tavalla:

1954 nuorisoseurajärjestö aloitti "hullunrohkean" yrityksen suomalaisen miehen pukemiseksi kansallispukuun. Silloin oli koko maassa vain kolme erilaista miehen pukua ja niitä yhteensä satakunta käytössä. Vuotta paria myöhemmin pukuja oli jo kymmenen ja käytössä parisen tuhatta. Nyt luku on kaksinkertaistunut ja noin 10.000 miestä omistaa kansallispuvun. Miehen kansallispuku sopii pojankin ylle. (*Pyrkijä* 7-8/1962, 226, kuvateksti).

Kansallispuvun perinteen keksimisellä oli varsin selväpiirteinen kehityskaari. Ensimmäisessä vaiheessa vanha kansanperinne tai sen valikoidut osat kerättiin ja tallennettiin museoihin. Seuraavaksi museoidusta kansanperinteestä valmistettiin jäljennöksiä; samalla pukujen käyttöyhteys ja niiden kulttuurinen merkitys muuttuivat. Tässä vaiheessa myös kansanperinteen tutkimus astui kuvaan mukaan. Tutkijoiden tehtävä näyttää olleen kahtalainen. Toisaalta he arvovallallaan loivat kuvan aidosta pukuperinteestä, jonka autenttisuus perustui tarkkaan tieteelliseen tutkimukseen. Toisaalta he loivat säännöstön siitä kuinka "ennen on ollut", ts. he vakiinnuttivat perinnekeksinnön rajat. Viime vaiheessa kehitys kulki kohti yhä suurempaa säännönmukaisuutta. Kansallispukukuvastot olivat yksi tärkeä lenkki yhdenmukaistamisen prosessissa, ja sen päätepidettä ilmensi erityisen kansallis-

pukuneuvoston ja -raadin perustaminen vuonna 1978. Uusien organisaatioiden tehtäväksi tuli määritellä varsin tarkkaan soveliaan pukeutumisperinteen rajat: "mallien oikeellisuuden ja perinnehajautuksen vaaliminen, pukujen käyttöohjeiden laatiminen, uusien pukumallien kokoaminen sekä kannanmääritykset erilaisissa kansallispukuja koskevissa tiedusteluissa" (Kaukonen 292-293). Koko tämä kehityskulku kesti joitakin kymmeniä vuosia. Kansallispuvun historia on esimerkki siitä, millä tavoin folklorismin prosessi tehokkaimmillaan toimii, miten se tuottaa sovellettua ja keksittyä kansanperinnettä, miten se yhdenmukaisuttaa, miten se vahvistaa kanonisoidun perinteen aseman.

5.5. Vaalimisasiologia järjestökulttuurissa

Talonpoikaisperinteen vaalimisella oli pitkä historia takanaan, ennen kuin suomalainen järjestökulttuuri omaksui sen aatemaailmansa osaksi. Vaalimisen muodot olivat vakiintuneet, samoin niitä ohjaava ideologia. Ei olekaan yllättävää, että järjestökulttuuri näyttää omaksuneen 1800-luvun kansallismielisen säätyläistön perinneideologian lähes sellaisenaan. Niinpä löydämme järjestöjen julkisuudesta jo ennestään tuttuja näkemyksiä aidon perinteen arvosta, sen säilyttämisestä ja elvyttämisestä. Se että sivistyneistö oli vaalimisasiologian kehittänyt, näkyi myös järjestöjen käytännön toiminnassa: niiden perinneharrastus säilyi monilta osin kansanperinteen asiantuntijoiden ohjauksessa.

SÄILYTYSAJATUS

Aitouden vaatimus, joka niin olennaisella tavalla liittyi kansallispukuharrastuksen kehittymiseen, kotiutui erityisen hyvin myös kansantanssin harrastukseen. Järjestöjen harrastuksen muotona tanhusta kehittyi perinteenlaji, jonka puhtaudesta alettiin pitää yhä parempaa huolta. Tämä olikin helppoa, sillä lähes koko harrastus perustui oppaisiin, joita erityisesti Anni Collan ja Asko Pulkkinen olivat laatineet vuodesta 1905 alkaen.⁶ Periaatteessa

6) Voimistelunopettaja Anni Collan sai *Suomalaisen Kansantanssin Ystäviltä* tehtäväkseen tanhuoppaan *Suomalainen kisapirtti* laatimisen; sen ensimmäinen osa ilmestyi vuonna 1905 ja sisälsi yhdistyksen ensimmäisten kerääjien Hugo Dahlin ja Valdemar Lindbohmien muistiin merkittymiä tansseja. Seuraavat osat ilmestyivät 1907 ja

tanhut pysyivät siis muuttumattomina. Mutta käytännössä ohjeita saatettiin soveltaa hyvinkin vapaasti, mikä antoi aiheen seuraavankaltaisiin kommentteihin:

Meidän täytyy oppia näkemään myös noiden hitaampien tanhujen kauneus ja elävöittää ne ilmeillämme ja tanhutavallamme. Jotta tämä olisi mahdollista, on tanhunohjaajan pyrittävä hengessään siihen aikaan, jolloin tanhu on syntynyt. - Usein ohjaaja varmasti tuntee halua ryhtyä muuttamaan tanhua. Tällaista on aina vältettävä. Jos kuitenkin halutaan tehdä *pieniä* muutoksia, on ne tehtävä hyvällä maulla ja tanhun luonnetta rikkomatta. On muistettava, että tanhut ovat esi-isiltä perittyjä, arvokkaita kalteuksia. Ei niitä saa mennä ajattelemattomuudessaan pilaamaan. (Väisänen 1946, 184, kurs. alkutekstissä).

Jo aikaisessa vaiheessa tanhuharrastus synnytti järjestöissä specialistiryhmän, tanhunohjaajat. He katsoivat velvollisuudekseen suojella 'perinnettä' eli vastikään sommiteltuja tanhuesityksiä muutoksilta. Tämän ymmärtää hyvin, kun muistaa tanhuharrastuksen alkutilanteen: se kehittyi nimenomaan kansallismielisen säätyläistön keskuudessa, ja toisaalta tanhusovitusten tekijät olivat kansanperinteen tutkijoita tai kansanvalistajia ja opettajia. Tanhun harrastajiin verrattuna heillä oli selvästi enemmän tietoa tanhuperinteestä; lisäksi he olivat kehittäneet tanhulle oman erityisen estetiikan, jota oli syytä valvoa. Näin hyvän maun valvominen tuli olennaiseksi osaksi tanhun kehityshistoriaa. Samalla se kuvastaa laajemmin sitä pyrkimystä, joka järjestöjen kansanperinteen soveltajilla oli: pyrkimystä ohjata tarkoin harrastuksen sisältöä.

Aitouteen liittyi myös tarve korostaa tanhuperinteen ikää ja vanhojen tanhujen arvoa. Monissa kommentteissa voidaan havaita, että kirjoittaja halusi etsiä tanhun alkulähteille. Orvokki Komulaisen kehoitus Pyrkijässä vuonna 1957 oli tässä mielessä tyypillinen: "Meidän tehtävämme olisi minun nähdäkseni nyt paneutua sen ajan henkeen ja yrittää esittää tanhuja niinkuin siihen

1908, ja ne sisälsivät pääasiassa Collanin itsensä keräämiä ja sovittamia tansseja. Myös Asko Pulkkinen oli SKY:n aktiivijäseniä. Hänen tanhukokoelmansa *Suomalaisia kansantanssijoukkojen viikko painettiin* vuonna 1910, ja sitä seurasi kaksi lisäkoelmaa 1912 ja 1923. Molemmat tanhuauktoriteetit toimittivat vihoistaan myös kokoomateoksen, Collan vuonna 1928 ja Pulkkinen seuraavana vuonna. (Rausmaa 1977, 14-18).

aikaan tanssittiin." (Komulainen 1957, 182).

"Se aika" viittasi selvästi johonkin myyttiseen aikaan, aikaan jota oli vaikea konkreettisesti osoittaa, mutta jolla silti oli voimakas painoarvo ja merkitys. Kirjoittaja kirjoitti tavallaan tanhulle uutta myyttistä historiaa. Sen avulla pyrittiin etsimään tanhulle, sivistyneistön laatimalle perinnekeksinnölle autenttista taustaa. Mistä tällainen innokkuus? Tässä oli taas kyse hyvin tärkeästä aspektista folklorismin olemuksessa. Historia, mennyt aika on ollut niin keskeisellä sijalla sovelletun kansanperinteen ideologiassa, että ilman sitä ei arvokas perinteenlaji voi missään olosuhteissa kukoistaa. Jos jalostetulla perinteellä ei ole konkreettista historiaa, se on sille luotava kulttuurin myyttistä ulottuvuutta hyväksikäyttämällä. Pyrkimys vanhojen tanssien ajan henkeen paluusta viittaa samanlaiseen pyrkimykseen kuin mitä 1800-luvun säätyläistä harrasti, pyrkimykseen idealisoitua ja kuvitteelliseen menneisyyteen.

Usein järjestöjen perinneharrastukseen liittyi myös vanha romanttinen käsitys siitä, että folklore oli kansan kollektiivinen luomus. Näin sen asema kansanliikkeissä sai ikäänkuin vahvemman oikeutuksen. Nimimerkki Nöpö nosti tanhujen alkuperän voimakkaasti esiin, kun hän 1913 kehoitti nuorisoseuroja lisäämään tanhujen harrastamista.

Kansassa ovat tanhut syntyneet ja sinne ne ovat takaisin saatavat, sillä siellä ne löytävät oman maaperänsä. Ehkäpä muu aatteellinen työ vilkastuisi, jos kansantanhut otettaisiin nuorisoseurojen vakinaiseen ohjelmaan. (Nöpö 1913, 200).

Sitaatti heijastelee niitä odotuksia, joita järjestöt niin helposti kohdistivat folklorismiin: sovellettu perinne tarjosi hyvän mahdollisuuden kasvattaa järjestön voimaa, saada lisää jäseniä toimintaan ja vahvistusta aatteen levittämiseen. Kommentti sisälsi samalla herderiläisen ajatuksen kansanperinteen uudelleenelvyttämisestä. Ajatus näyttää olleen hyvin tavallinen aikakauden sivistyneistön keskuudessa, ja sen toistuminen nuorisoseuran lehdessä osoittaa, miten tehokkaasti yläluokan näkemys kansankulttuurista oli juurtunut kansanliikkeiden ideologiaan.

Kansanmusiikin säilytysinto pohjautui paljolti modernisaation ja ulkoisen vaikutuksen pelkoon. Perinteen vaalijat ajattelivat

helposti, että uudet laulut ja uusi elämäntapa hävittäisivät entisen kulttuurin ja siihen kuuluneen musiikin. Kuten edellä on tullut ilmi, tehokas propaganda kansanperinteen säilyttämisen puolesta oli omiaan vahvistamaan tämän käsityksen asemaa julkisuudessa. Mutta ei käy kiistäminen, etteikö myös aikalaisten omilla kokemuksilla olisi ollut osuutta tuon käsityksen muodostumiseen: mitä pidemmälle 1900-luku eteni, sitä voimakkaamman muutospainoiden kohteeksi suomalainen musiikkikulttuuri joutui. Muutokset koskivat useimmiten juuri kansanomaisia musiikkia - uudet musiikinlajit veivät tilaa vanhoilta. Nimimerkki Y kirjoitti vuonna 1917 *Pyrkijään* vetoamuksen kansansävelmien tallentamisen puolesta. Hänen sanomansa oli selkeä: siistit, oikeat kansansävelmät oli saatava pelastetuksi kaikkialle leviävän populaarikulttuurin tuhovaikutuksilta:

Nyt voitaisiin vielä pelastaa paljon sellaista mitä laulettiin 40-50-60 vuotta sitten. Mutta vähän ajan kuluttua, kun nykyaikainen "jätäkulttuuri" ennättää kylliksi levittää siipensä, niin se varmaan kykenee syömään monta talteenpanonarvoista siistiä edeltäjäsäveltään. (Y 1917, 6).

Tässä tapauksessa kirjoittaja halusi pelastaa vanhan perinteen tallentamisen avulla. Mutta hyvin usein tällaisiin pyrkimyksiin liittyi jo mainittu *elvyttämisen ajatus*. Kansansävelmien elvytys ja jalostus kuuluivatkin hyvin olennaisena osana vaalimispyrkimykseen. Vain hyvin harvoin kansanperinteen vaalinta on musiikin alueella ollut pelkkää museaalista talteenottoa - aitouden filosofiasta huolimatta.

ELVYTYSAJATUS

Ajatus kansanperinteen elvyttämisestä ja uudistamisesta näyttää muodostavan selkeän vastapoolin säilyttävälle toiminnalle. Ja kuten arvata saattaa, myös elvytysajatus kotiutui järjestökulttuuriin suoraan säätyläistön ja musiikin ammattilaisten maailmankuvasta. Samoin kuin museaalisisessa toiminnassa, sivistyneistö osallistui myös jatkossa perinne-elvytyksen harrastukseen. Sivistyneistön rooli oli usein julistava. Oppineet perinnetutkijat ja musiikki-miehet kirjoittelivat vuosisadan alussa mielellään järjestöjen lehtiin sen puolesta, että kansanmusiikin elvytystyöstä kehittyisi oikea kansanliike. Vetoapua haettiin myös ulkomailta; kansanpe-

rinteen vaaliminen ja jalostus olivat yleiseurooppalainen ilmiö, ja vuosisadan vaihteessa folklorismi herätti kiinnostusta ja keskustelua hyvin monissa maissa. Mm. Otto Anderssonin julkaisema *Finsk musikrevy* esitteli usein ulkomaista perinneharrastusta ja uusia perinneideologioita. Seuraava saksalaisen Otto Böckelin kirjasta *Psychologie der Volksdichtung* siteerattu katkelma oli ajalle hyvin tyypillinen (Böckel 1907, 92). Tyypillistä oli myös se, että perinneharrastuksen kannattajat pyrkivät käyttämään samoja tehokkaita agitaatiotekstejä useissa eri yhteyksissä. Niinpä tämäkin teksti löysi tiensä - suomeksi ja ruotsiksi - Anni Collanin tanhukokoelman kolmanteen vihkoon 1908:

Paljon pilkattu ja halveksittu kansanelämäntutkimus on tulemaisillaan tie-teeksi, ja on se jo monelle oppineelle enemmän kuin sydämen asia vaan. Mutta kansallisten sivistysjäännösten täytyy joutua takaisin elämään; museoissa ne elävät yhtä vähän kuin taimet kasvistossa: ulos niitten täytyy joutua valoon ja ilmaan, sykkivään ihmiselämään. Siellä, jossa ennen ovat eläneet, siellä on niitten paikka. (Collan 1908, esipuhe).

Böckel korosti myös sitä, etteivät kansalliset sivistysjäännökset voineet suinkaan itsestään herätä henkiin kansan parissa. Se vaati sivistyneistöltä voimakasta käytännön toimintaa ja kansallisen esikuvan antamista:

Neiti tai rouva, jolla on rohkeutta julkisesti kantaa esim. kansallispukua, vaikuttaa enemmän kuin kaikki oppineet esitelvät. (ibid.)

Tällaiset rohkaisuhuudot kansanperinteen elvyttämisen puolesta herättivät vastakaikua ainakin osassa kansallismielistä sivistyneistöä. Yhtenä pontimena perinneharrastukselle näyttää olleen se, että sivistyneistö pelkäsi vieraantuvansa kansasta. Tätä pelkoa heijastaa Anni Collanin sitaatti, joka sisältyi hänen tanhukokoelmansa myöhempään painokseen:

Olkamme valmiit voimiamme säästämättä menemään kansamme keskuuteen ottamaan talteen kaikkia sen vanhoja muistoja, kansatieteemme aarteita, ja samalla tutustumaan tähän omaan kansaamme, jota niin harva oikeastaan tuntee ja josta niin helposti vieraantuu (Collan 1928, 6-7).

Yläluokan käsityksiä seuraten myös monet joukkojärjestöt ottivat

kunniatehtäväkseen kansanmusiikin saattamisen uudelleen kansan pariin - jalostetussa muodossa. On kuitenkin huomattava, että yläluokan vaikutus kansanperinteen vaalimisessa jatkui edelleen: hyvin usein järjestöjen perinnetyön ohjaajat tulivat sivistyneistöstä; kansanperinteen asiantuntijoilla on ollut jatkuvasti suuri sananvalta järjestökulttuurin perinnekysymyksissä, oli sitten kysymys kansallispuikuneuvostoista, pelimannikilpailuista, kuorosovituksista tai tanhunohjauksesta.

Erityisen kiintoisaa kansanmusiikin elvytysyrityksessä oli se, miten se yhdistyi musiikkikasvatukseen ja kansallisen musiikkikielämän synnyttämiseen. Tuntuu hyvin luonnolliselta, että erityisesti ammattimuusikot ja amatöörikuorojen ja soittokuntien johtajat hellivät mielellään kehitysnäkymiä, jotka pyrkivät kansanmusiikin uudistamiseen. Kanttori-urkuri Primus Leppänen oli vuosisadan alun tunnetuimpia amatöörikuorojen johtajia (Tolvas 1978, 50). Vuonna 1906 Leppänen pohdiskeli maaseudun musiikkikielämän kehittämisenäkymiä seuraavalla tavalla:

Eikö todistaisi kansamme suurta musikaalisuutta, jos entistä enemmän tulisi julkisuuteen kansansäveliä ja niiden soinnuttajia. - - Asia voitaisiin järjestää esim. seuraavasti: Kerran vuodessa julaistaisiin jonkunmoinen kilpailu alottelevien kesken sekä itsenäisissä sävellyksissä, että keräämänsä kansanlaulujen sovittamisessa ja miksei myöskin piano-, urku-, torvi- y.m. kappaleissa, joita musiikkimiehemme sitten arvostelisivat ja antaisivat ainakin parhaimmista yksityiskohtaisemman lausuntonsa. (Leppänen 1906, 197-198).

Primus Leppäsen kommentissa ilmenevät monet niistä näkemyksistä, jotka ohjasivat innovatiivisen folklorismin kehitystä. Leppäsen kaltaiset musiikkimiehet liittyivät kansanmusiikin jalostamiseen ensinnäkin mielellään musiikkikasvatuksen idean. He ajattelivat, että kansanmusiikin lisääntyvä käyttö edistäisi kaiken muunkin musiikkikielämän kehittymistä. Tämä piti paikkansa kuitenkin vain siinä tapauksessa, että kansanmusiikkia kehitettäisiin, sovitettaisiin ja että se viime kädessä integroitaisiin osaksi yleistä musiikkikielämää. Toiseksi Leppänen mainitsi kommentissaan kilpailut kansanmusiikin edistäjänä - kilpailemisesta tulikin musiikkifolklorismin luonteenomainen ominaisuus, joka sai erilaisia muotoja: pelimannien soittokilpailuista tanhukisoihin ja kuorojen välisiin laulajaisiin. Kilpaileminen satoi musiikkifolklorismin nä-

kyvällä tavalla järjestökulttuuriin. On nimittäin syytä muistaa, että kilpaileminen eri alueilla - urheilussa, musiikissa, käsitöissä, kansanleikeissä jne. - kuului hyvin olennaisena osana kaikkien kansanliikkeiden toimintaan. Erityisesti niiden juhlakulttuuri rakentui paljolti kilpailemisen ympärille. (vrt. Hentilä 1987, 213-218; Numminen 1961, 511-544; Kolehmainen 1972, 92-95; Smeds 1984, 29-36).

Primus Leppäsen puheenvuoro huipentui tärkeään huomi-oon, jossa hän nosti musiikkifolklorismin osaksi yleistä modernisaatiota. Sivistyneistölle lankesi kuin luonnostaan tärkeä tehtävä kansan musiikkikulttuurin kehittämisessä:

Kaikilla muilla aloilla käy kansamme uudistuksia kohti - käykäämme täl-läkin alalla lähemmäs kansaa ja tehkäämme suoranaista työtä kansan hy-väksi ja siunaus tästä on oleva molemminpuolinen. (ibid.).

Kommentissa ilmeni harvinaisen selvästi, kuinka tietoisesti osa sivistyneistöä pyrki osallistumaan kansanmusiikin vaalimiseen. Heidän motiivinsa olivat selkeät: kun yläluokka ottaisi johtavan roolin kansanperinteen modernisatiossa, se pääsisi lähemmäksi kansaa. Sellainen toiminta oli työtä kansan parhaaksi, mutta samalla se varmisti sen, että yläluokka säilytti asemansa kansallisen kehityksen johdossa.

* * *

Edellä nousi esiin kaksi erilaista tapaa, joilla asiantuntijat ja järjestöjen perinteharrastajat pyrkivät vaalimaan kansanperinnettä ja keksittyjä perinteitä. Perinteen vaaliminen ilmeni joko säilyttävänä tai uudistavana. Niistä ensimmäinen ajatusmalli keskittyi suojelemaan arvostettuja perinteen muotoja; kansanperinteen ja keksittyjen perinteiden autenttisuus ja myyttinen historia olivat tässä sangen keskeisellä sijalla. Jälkimmäinen tapa painotti puolestaan kansanperinteen jalostamista ja sen sulauttamista yleisen taidekulttuurin osaksi. Keskeistä siinä oli musiikillisen integraation ajatus.

Kahden vaalimisperiaatteen välinen ero oli käytännössä painotusero, joka näkyi eri folklorismin lajeissa eri tavalla. Säilyttävä

ja museaalinen perinneyö kohdistui erityisesti keksittyihin kansanperinteisiin, kuten tanhuun ja kansallispukujen käyttöön. Se edusti sellaista järjestöfolklorismin tyyppiä, joka oli luonteeltaan negatiivisesti innovoivaa, taaksepäin suuntautunutta, (kuvitteellista) muinaisuutta korostavaa. Elvytyksen ajatus soveltuivat paremmin kansansävelmien ja -laulujen sovittamiseen. Se järjestöfolklorismi, jota esimerkiksi kuorokansanlaulut edustivat oli positiivisesti innovoivaa. Sen lähtökohtana oli kansanmusiikin muuttaminen toiseen muotoon, sen jalostaminen ja integroiminen musiikilliseen yleiskulttuuriin. Kumpikin periaate eli rinta rinnan järjestöjen kansanmusiikki-ideologiassa.

6. Antimusiikin vastustus

Talonpoikaisen perinteen vaalinta ja aitousfilosofia törmäsivät tuon tuosta yhteen ja samaan kysymykseen: ongelmana oli uusi huono musiikki, joka uhkasi tallata aidon ja vanhan kansanmusiikin alleen. Aina Herderistä alkaen huono kansanmusiikki ja väärä kansanomaisuus liittyivät perinnevaalinnan ideologiassa nykyaikaan, moderniin kulttuuriin. Järjestöjen musiikki-ideologiassa huonon musiikin vastustus sai lisäpontta renkutuskappaleiden siveettömän maineen vuoksi. Kansanvalistajat ajattelivat herkästi, että huono musiikki mitätöisi esteettisen ja siveellisen kasvatuksen tulokset. Usein he eivät pitäneet tuota musiikkia musiikkina lainkaan; se oli epämusiikkia, antimusiikkia, jonka vallasta kansa oli kohotettava todellisen musiikin maailmaan. Tämä käsitys heijastui kansanmusiikkikirjoituksissa vuosikymmenestä toiseen. Aina kun kansanmusiikin asemasta tai musiikkikasvatuksen tavoitteista ja ongelmista keskusteltiin, kirjoittajat ottivat samalla esille antimusiikin vaarallisuuden.

Suomalaisten joukkoliikkeiden kansanmusiikki-ideologia omaksui herderiläisen perinnön hyvin selväpiirteisenä. Niinpä esimerkiksi *Pyrkijä*-lehdessä oli jo 1890-luvulla lukuisia kirjoituksia, joissa kehoitettiin taisteluun huonoja renkutuksia vastaan. Nimimerkki "-laineen-" huolestunut kirjoitus vuodelta 1898 on ajalle tyypillinen:

Ei mikään muu pysty niin turmelemaan nuorison siveyskäsitteitä, pilaa-
maan sen käsitteitä kauniista, kuin kurjan kurjat painetut arkki-viisut ja ri-
vot reki-laulut, joita maalaisnuoriso niin kovin halulla näyttää tahtovan
omata. - - [J]okainen nuorisoseuran jäsen [voi] vaikuttaa siihen suuntaan,
että isänmaalliset ja valitut, kauniit kansanlaulut tulevat tunnetuksi. - -
[S]e voi jo ajaa, karkoittaa jonkun rekilaulun tieltään. (-laine- 1898, 242-
243).

Kirjoittaja katsoi, että arkkiveisut ja rekilaulut saattoivat nuorison
siveyden ja kauneuskäsitykset vaaraan. Monet nuorisoseuramie-
het olivat myös sitä mieltä, että uudenaikaiset suosikkilaulut oli-
vat turmiollisia myös kansallisten pyrkimysten kannalta - nehän
olivat ulkomaista lainaa. Juho Hietanen kiinnitti vuonna 1897
huolestunutta huomiota tähän antimusiikin puoleen:

[K]ansamme nuoriso on saanut olla alttiina liiankin paljon muukalaisille
"vilkasverisille" tavoille kun ulkomaiset tanssit ja säveleet ovat syövyt-
täneet kansamme omat tavat ja leikit melkein tuntemattomiin. - - Paljon
suuremmalla syyllä voisimme toivoa nuorison huveistaankin virkistyvän,
jos ne muuttuisivat henkisemmiksi, jos Väinämöisen laulupaaden ympär-
illä kansamme oman luonteen mukaisesti juhliittaisiin ja leikittäisiin. Yhtä
tärkeä asia - - on sekin, että nuorisomme huveissa saadaan kansallinen
luonteemme säilymään. - - [M]uuten voi meistä vielä kehittyä "vilkasve-
risten" sotatanssien, härkätaistelujen ja varietee-näytöksien apinoitsijoita,
kun veri ei enää muista muodoista kyllin vilkastu. (Hietanen 1897, 194-
195).

Kansallisen luonteen säilyttämisestä tulikin nuorisoseurojen ja
muidenkin joukkojärjestöjen lempiajatus ja ideologinen kulmaki-
vi. Koko musiikkifolklorismin kehitys järjestökulttuurissa perus-
tui paljolti tähän: kansanlaulusovitukset ja tanhuharrastus sym-
boloivat nimenomaan kansallisia pyrintöjä. Hietasen mielestä ul-
komainen vilkasverisyys ei sopinut kansallisiin pyrintöihin.
Kommentti heijasti jälleen kerran sitä idealistista kansakuvaa,
jonka nuorison kulttuurijohtajat olivat säätyläisiltä omaksuneet:
idealistinen kansanomaisuus oli nimenomaan vinoa Väinämöi-
sen laulupaaden ympärillä sipsuttelua, harmonista leikinpitoa ja
jäyhää vakavuutta. Rytmikkyys ja riettaus - karnevaalikulttuuri -
olivat sille vieraita. Tämä esteettinen käsitys vaikutti suoraan sii-
hen, millaiseksi eri musiikkifolklorismin muodot kehittyivät. Sii-
nä oli ainakin yksi syy, miksi suomalaisesta tanhusta tuli niin si-

loiteltua ja rytmisesti vaatimatonta kuin siitä tuli; siitä voidaan samaten etsiä suoraa yhteyttä siihen, miksi kansansävelmäsovitukset olivat tyyliään niin lähellä yläluokan kevyttä salonkimusiikkia kuin olivat ja miksi sovitustyyli säilyi verraten muuttumattomana vuosikymmenestä toiseen.

Hietasen viittaus varietee-näytöksiin oli eräässä mielessä varsin suuntaa-antava: musiikkifolklorismin ideologiassa antimusiikin vastustaminen kohdistui vuosisadan vaihteesta lähtien yhä selvemmin niihin tuotteisiin, joita kehittyvä musiikki- ja viihdeteollisuus tuottivat. Samalla rekilaulujen ja arkkiveisujen halveksunta siirtyi taka-alalle. Antimusiikin uudet ilmiöt koettiin ilmeisesti vaarallisemmiksi. Johannes Leppänen selvitteli *Pyrkijässä* vuonna 1900, miksei "suomalainen soittelemo soisi, niinkuin sen pitäisi":

Miten mieltynyttä suuri osa nuorisoa kuitenkin on tuohon paljespelimusiikkiin osoittaa se seikka, että kaiket sunnuntai- jopa arki-illatkin tuota ilkeää inkutusta saapi kuulla. - - Samoin esiintyy usein joku "kupletti- tai blailaulaja", mikäähän lieneekin, esittäen kilo- kilo- gram gram gram gram-miaan. - - Kantelo pantakoon sen sijaan soimaan, kantelo, joka meille toivoa tuo. Soitto *Suomen maan* nyt kaikukoon. Kaikki kansa *nyt* rientäköön laulamaan, vaan ainoastaan puhdassisältöisiä lauluja. Pois: "suliurum, sulaarum Hilma lauleli vaan" ja sen sijaan "Nyt kaikuos soitto Suomenmaan Kaikk' kansa nyt riennä laulamaan!" (Leppänen 1900, 294; kurs. alkutekstissä).

Leppänen tuli maininneeksi kaksi tärkeintä antimusiikin ilmentymää, joita tämän vuosisadan kansanmusiikkikeskustelu on käsitellyt. Ensimmäinen niistä koskee sopimattomia soittimia, erityisesti harmonikkaa ja toinen äänilevyteollisuutta ja sen tuotteita, kuplettia, jazzia ja iskelmää. Ne kumpikin sitoivat kansanmusiikki-ideologian massakulttuurin vastaiseen rintamaan.

6.1. Haitari antisoittimena

Ensimmäiset haitarit ilmestyivät suomalaiseen musiikkikulttuuriin jo samoihin aikoihin, kun moderni järjestökulttuuri eli muotoutumisvaihettaan. Ne levisivät varsin nopeasti tanssisoittimeksi kansan keskuuteen mm. kuuluvan äänensä ja niihin sisäänrakennetun tonaalisen sointuperustan vuoksi - valmiit soinnut hai-

tarien bassopuolella olivat todellinen innovaatio 1800-luvun kansanomaisessa musiikissa.¹ Haitarien patenttivarmalla tonaalisuudella ja moniäänisyydellä oli ilmeisen suuri viehätysarvo suomalaisessa kansankulttuurissa, jonka musiikki oli pääasiassa yksiaänistä.

Haitarista olisi hyvinkin voinut tulla musiikillisen kansanvalistuksen tehokas apulainen - sehän 'salakuljetti' funktionaalisen harmonian kansan keskuuteen ainakin yhtä tehokkaasti kuin kuorot ja torvisoittokunnat. Mutta haitarilla oli ainakin neljä pahaa ominaisuutta, jotka tekivät siitä antimusiikin sanansaattajan, musiikillisen valistuksen ja aidon kansanmusiikin vihollisen. Toisin kuin vanhemmat pelimannisoittimet viulu ja klarinetti, haitari oli Suomessa puhtaasti alaluokan soitin; sillä ei ollut vastinetta säätyläistön kulttuurissa. Se ei soveltunut ihanteellisen kansanomaisuuden raameihin, koska sen ääni ja muut soinnilliset ominaisuudet olivat liian kaukana yläluokan mausta. Tämä ei vielä yksinään olisi tehnyt haitarista epäsoitinta; olihan kantelekin alaluokan soitin, joka kykeni silti nousemaan arvostetuksi kansallisoittimeksi. Mutta haitarissa oli toinenkin vika: se oli ulkomainen soitin, joka kaiken lisäksi edusti modernia, teollistuvaa maailmaa eikä vanhaa talonpoikaista perinnettä. Se edusti vääränlaista kansanomaisuutta, eikä siitä kerta kaikkiaan ollut kansallisen musiikkikulttuurin symboliksi. Kolmas syy haitarin epäsuosioon oli epäilemättä siinä, että se leimautui nopeasti renkutussoittimeksi. Rakenteensa vuoksi haitari soveltui parhaiten uusiin tanssisävelmiin, duurikappaleisiin, joissa oli selkeä mutta yksinkertainen tonaalinen pohja. Lisäksi haitari oli nimenomaan tanssisoitin, ja sen soittajat joutuivat soittamaan eniten juuri kunkin ajan suosikkisävelmiä, uusinta tanssimusiikkia. Kuten jo todettiin, tuo musiikki oli järjestöjen kansanmusiikki-ideologiassa lähinnä epäsiiveellistä antimusiikkia, joten haitarin leimautuminen epäsoittimeksi oli varsin ymmärrettävää. (vrt. Kolehmainen 1982, 4-5).

Neljäs ja ilmeisesti ratkaisevin syy haitarin huonoon maineeseen on löydettävissä sen kehittymättömyydestä. Se tosiasia, että alkeellisilla vaihtöäänisillä harmonikoilla oli mahdotonta soittaa

1) Haitarin kehityksestä ja levinneisyydestä 1800-luvulla, ks. esim. Juvonen 1984, 32-35.

vanhempia modaalisia tanssisävelmiä niitä vääristelemättä, aiheutti kenties voimakkaimman reaktion haitarinsoittoa vastaan. Yksiriviset haitarit eivät soveltuneet edes tavallisten mollikapaleiden soittamiseen, sillä niissä oli vain kaksi säestyssointua, duurin I ja V aste, eikä niiden melodianäppäimistöissä ollut mollin johtosäveltä. (esim. Hosioja 1982,59-60).

Suurin haitareidenvastaisuus nousikin juuri niissä kansanmusiikin harrastajissa, jotka rakensivat toimintansa vanhojen pelimannisävelmien ja kansanlaulujen vaalimiselle. Ruotsissa kansanmusiikkiharrastus järjestäytyi heti vuosisadanvaihteen jälkeen; harrastaminen keskittyi nimenomaan vanhaan kansanmusiikkiin, ja hyvin merkittävänä syynä yhdistysmuotoisen pelimannitoiminnan alkamiseen oli juuri pelko siitä, että haitarimusiikki ja modernit tanssikappaleet tuhoaisivat vanhan arvokkaan kansansoiton. Vuodesta 1905 ruotsalaiset järjestivät erityisiä soittokilpailuja vanhalla tyylillä soittaville pelimanneille (ks. esim. Roempke 1980, 264-265). Kilpailuista tuli pysyvä instituutio Ruotsin musiikkielämään, ja jo kolme vuotta myöhemmin varatuomari Nils Andersson, eräs yhdistyskansanmusiikin voimahahmoista, tiesi lehdessä kertoa, kuinka näiden kilpailujen kautta saatiin viulunsoitto nousemaan ja haitarinsoitto tukahdutetuksi; "I Dalarna skäms folket nu att spela dragspel - dragspelet är den största fienden till folkmusiken." (Anon. 1908). Muutamaa vuotta myöhemmin samainen Andersson todisteli haitarinvastaista vakaumustaan varsin lennokkaasti:

Ingen skulle med större fröjd än jag sticka facklan till det bål, där alla dragspel i vårt land låge uppstaplade. (Andersson 1911).

Suomessa harmonikkoja vastustava kampanja oli näkyvintä ruotsinkielisissä pelimannijärjestöissä, ja täälläkin yksi innokkaimmista haitarien vihaajista oli nimeltään Andersson - Otto Andersson seurasi tiivistä ruotsalaista kansanmusiikkikeskustelua, ja onkin mahdollista, että hänen vastenmielisyytensä haitareita kohtaan kehittyi juuri ruotsalaisen keskustelun vaikutuksesta.² Joka

2) Anderssonin kiinnostuksesta on osoituksena hänen Sibelius-museossa oleva lehtileikekokoelmansa, joka sisältää suuren määrän ruotsalaisista lehdistä saksittuja artikkeleita ja pamfletteja kansanmusiikista. (Anderssonska samlingen, Sibelius-museo, Turku).

tapauksessa Anderssonin ennätti jo niinkin aikaisin kuin vuonna 1907 yllyttämään kansaa, että se hylkäisi haitarimusiikin ja polttaisi paljespelit. Hänen perustelunsa haitareiden likvidoimiseksi tuntuvat hyvin loogisilta ja ainakin osittain oikeutetuilta. Andersson lähti siitä, että vanhempi pelimannimusiikki oli todella vaarassa, jos haitarinsoitajat pääsisivät sitä enemmän muuttelmaan. Vanhakantaiset kauniit melodiat latistuisivat, ja kansan maku vieraantuisi yhä enemmän aidosta kansanmusiikista, kun se tottuisi haitarien sävelkieleen.

Dragharmonikan tillintetgör hela folkets musikaliska anlag, ödelägger gehöret och drager ned den musikaliska smaken. - - Huru beklagliga exempel gifvas icke på dragharmokans härjningar? Än hör man "basarne" användas tvärtemot alla förnuftiga regler; hufvudsaken är att det låter. Än åter påträffar man sköna melodier på det vidrigaste sätt vanställda genom dragharmonikan. (Andersson 1907, 200-201).

Tehokas agitaatio vaikutti siihen, että kansansoittoharrastus varsinkin *Brage*-yhdistysten vaikutuspiirissä hylkäsi haitarin tykkäänään. Vasta aivan viime vuosikymmeninä harmonikat ilmestyivät suomenruotsalaisten pelimannien yhtyeisiin (esim. Häggman 1974b; Laitinen 1976b, 24-25). Muuhun suomalaiseen pelimannimusiikkiin ei haitarien vastustaminen vaikuttanut yhtä draamattisesti. Yhtenä tärkeänä syynä on pidettävä sitä, ettei pelimannisoitto ollut juuri millään tavalla järjestäytyntä. Ainoa järjestökehys oli oikeastaan nuorisoseurat, ja onkin ilmeistä, että ne pysyivät jossain määrin hidastamaan haitariharrastuksen kehitystä. Eri maakuntien nuorisoseurat järjestivät laulujuhliensa yhteydessä pelimannikilpailuja vuodesta 1907 alkaen. Nuorisoseurojen negatiivinen suhtautuminen haitariin vaikutti lähinnä siten, ettei näihin kilpailuihin - muutamaa yksittäistä poikkeusta lukuunottamatta - kelpuutettu harmonikkoja.³ On kuitenkin vaikea sanoa, missä määrin seuraava Veikko Hintikan hyökkäys haitaria vastaan edusti nuorisoseurojen yleistä mielipidettä. Hintikka oli itse

3) Nuorisoseurojen pelimannikilpailuja koskevat tiedot perustuvat Erkki Ala-Könnin keräämään lehtileikekokoelmaan (Tampereen yliopiston Kansanperinteen laitos). Kokoelmaan tukeutuen Tampereen yliopiston kansanmusiikin opiskelijat tuottivat vuonna 1986 Antti Koirasen ohjaamana joukon seminaaritöitä, jotka sisältävät haitarin asemaa ja sen muutosta koskevaa tietoutta (Autere 1986; Hautamäki 1986; Jaakkola 1986; Luukola 1986; Maasalo 1986; Nieminen 1986).

kanteleensoittaja, ja hän halusi kaikin tavoin edistää kansallissoittimen asemaa nuorison keskuudessa. Hän kirjoitti vuonna 1952 Pyrkijään:

Ilman mitään paisuttelua voidaan sanoa, että kannel, kallis kalevalainen perintömme, on heitetty romukoppaan ja haitari - jota myös varsin sattuvasti "pirun keuhkoksi" sanotaan - on ajan rapautumisilmiönä otettu tilalle. (Hintikka 1952, 147).

Joka tapauksessa vasta 1950-luvulla soittokilpailujen järjestäjät alkoivat suhtautua positiivisemmin haitariin, ja hanurinsoitajat pääsivät mukaan kisoihin. Mutta eivät kaikki soittajat: ainoastaan vaihtöäänisten, 1- ja 2-rivisten haitarien soittajat kelpuutettiin nyt osaksi aitoa kansanmusiikkia (esim. Maasalo 1986, 6; Nieminen 1986, 5-9). Viisirivisiä otti osaa kilpailuihin vain poikkeustapauksissa (Luukola 1986, 15-16) - niiden soittajakunta leimautui ilmeisesti liiaksi uudenaikaisen tanssimusiikin suuntaan. Tämä ilmeni vakuuttavasti pelimanni Paavo Punakallion kirjoituksessa vuonna 1946. Kirjoittajan käsitys viisirivisen harmonikan ja rappiomusiikin likeisestä suhteesta ei jäänyt lukijalle hämäräksi:

On olemassa eräs uusi musiikkilaji, josta tahdon nuorisoa varoittaa, ettei se turmelisi tyyten heidän musikaalista vaistoaan - Se on nykyinen slaageri eli tango ja "hotti"-musiikki. Ei ole olemassa suurempaa musiikin irvikuvaa kuin nuo ellottavasti kirsкуvat tymeät melodiat, joita survotaan viisirivisellä tulemaan kuin rautanauloja koneesta. (Punakallio 1948, 36).

Haitarinsoitto kykeni siten kehittymään parhaiten läheisessä yhteydessä populaarimusiikkiin ja äänilevyteollisuuteen. Järjestökulttuuri oli sille lähinnä kahle. Varsinkin sen jälkeen kun kromaattiset harmonikat yleistyivät 1920-luvulta alkaen, haitari saavutti suomalaisessa kansanomaisessa soitossa varsin ehdottoman johtoaseman, mitattiin tätä asemaa sitten yleisyydellä tai kansansuosiollla. Näin kävi siitä huolimatta, että nuoriso- ja musiikkijärjestöt harjoittivat vielä pitkään haitareiden vastaista propagandaa. Varsin erikoinen esimerkki tästä tehottomasta musiikkivalistuksesta olivat ne yritykset, joita *Suomen Työväen Musiikkiliiton* piirissä kehiteltiin haitarinsoiton vastustamiseksi. *Työn Sävelessä* ilmestyi vuonna 1927 kirjoitus otsikolla "Mitä soittimia voi työläi-

nen hankkia kotiinsa?". Valistusta henkivä kirjoittaja neuvoi siinä työläisiä hankkimaan itselleen kotisoittimeksi pianon, viulun, huilun tai urkuharmoonin. Niiden varaan oli mahdollista rakentaa vakavaa musiikinharrastusta. Myös kantele pääsi kirjoituksessa kunniaan, sillä kuten kirjoittaja totesi, tässä yhteydessä ei sopinut unohtaa "kansallissoitintamme kanteletta, joka on tosin mahdollisuuksiltaan rajoitettu, mutta suloisen äänensä takia viehättävä kotisoitin". Työläisten musiikin rahvaanomaisen todellisuus ei kirjoittajaa tyydyttänyt, se edusti huonoa kansanomaisuutta:

Kuinka moni tyytyykään paremman puutteessa rämpyttelemään mandoliinia ja sitraa tai - mikä vieläkin pahempi - paruttelemaan hanuria, jota soittokonetta hyvällä syyllä voi nimittää raakalaiseksi soittokoneiden joukossa. (Anon. 1927a, 128-129).

Erikoista kommentissa on se, että kirjoittaja tunsi vastenmielisyyttä juuri niitä soittimia kohtaan, joita työläiset epäilemättä eniten soittelivat. Mandoliini oli 1920- ja 1930-luvuilla työläispoikien erityisessä suosiossa; sen suosioon vaikutti ennen kaikkea halpa hinta. Haitari puolestaan löi itsensä läpi erityisesti ns. haitarijazz-orkesterien avulla 1920-luvun lopulla. Samalla työväenyhdistysten soittokuntien asema tanssien ja iltamien ohjelmassa alkoi horjua. (esim. Kurkela 1983, 86-91, 166-168).

Toisaalta *Työn Sävelen* kirjoitus oli johdonmukainen sen musiikkipoliittisen linjan kanssa, jonka *STM* oli perustamisestaan lähtien (1920) omaksunut. Liitto pyrki nimenomaan työläisten kasvattamiseen taiteellisen musiikin pariin. Sen linja ei tässä poikennut juuri lainkaan porvarillisten musiikkijärjestöjen sivistystavoitteista.

6.2. Jatsi, hotti ja iskelmä antimusiikkina

1920-luvulla suomalainen kansanmusiikki koki ehkä siihenastisen historiansa rajuimman murroksen. Uudet lähinnä Pohjois-Amerikasta peräisin olevat muotitanssit olivat tulleet tutuiksi jo vuosisadan alussa erityisesti salonki-orkesterien välityksellä. Mutta vasta 1920-luvulla tapahtui uuden tanssimusiikin läpimurto.

Uutta musiikkia kutsuttiin yleisnimellä jazz, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että sillä olisi ollut paljoakaan tekemistä amerikkalaisen jazzin kanssa. Oikea jazz, lähinnä angloamerikkalainen hot-jazz tunnettiin kyllä myös Suomessa, mutta hyvin pienen harrastajapiirin keskuudessa. Jazz tai jatsi viittasivat ennen toista maailmansotaa yleisesti lähes kaikkeen uudempaan tanssimusiikkiin; sen keskeinen laji oli fokstrotti, josta kehittyi jo 1920-luvun lopulla kansallinen muunnos, nopea Dallapé-foksi (vrt. Jalkanen 1989, 112-129). Jazz-käsitteen kaikenkattavuutta kuvaa hyvin Aapo Similän kommentti 1930-luvulta. Similän mukaan aikakauden "vallitsevin jazz-laji oli ns. 'lauluvalssi'", millä hän tarkoitti tuohon aikaan suosiossa olleita valssi-iskelmiä (Similä 1941, 47).

Jos jazz oli musiikinlajina varsin laaja-alainen ja epämääräinen, niin vielä sumeamman merkityksen se sai niissä valistuskirjoituksissa, jotka pyrkivät estämään uuden tanssimusiikin tunkeutumisen suomalaiseen kulttuuriin. Lehtikirjoituksissa sanalla jazz tarkoitettiin lähes kaikkea mahdollista pahuutta, joka uhkasi musiikillista kasvatustyötä ja arvokasta kansanmusiikkia.

Jazzin vastustuksen taustalta voi löytää hyvin monia tekijöitä. Silti ne palautuvat kaikki siihen tapaan, jolla idealistinen estetiikka ja kansanvalistushenki olivat jo aiemmin suhtautuneet anti-musiikkiin. Keskeinen lähtökohta tässä suhtautumisessa oli musiikin jakaminen arvokkaaseen taiteeseen ja arvottomaan viihteeseen. Se mitä maisteri Väinö Siikaniemi kirjoitti vuonna 1929 gramofonimusiikin ja kulttuurin suhteesta, heijasti suoraan taide-viihde -dikotomiaa:

Konsertit ja huvitilaisuudet, s.o. taide ja tingeltangeli-holipompeli on aina pistetty meillä samaan pussiin. - - Taiteen tarkoitus ei ole huvittaa, vaan antaa sielun leipää sitä isoaville. - - Olisi voitu asettaa erikoinen tarkastamo, joka olisi jakanut levyt taidelevyihin ja pelkästään huvia palveleviin ja kieltänyt taiteellisesti ja kasvatuksellisesti suorastaan ala-arvoiset levyt. - - Senverran on oikeutta hohkota hapuilevia, että niiltä estetään suorastaan ala-arvoiset levyesitykset. Nyt on, sen pahempi, juuri roska levinnyt laajalle, kansan maku pilattu ja sen taidevaisto pitkiksi ajoiksi "holipompelisoitu". - - Kasvava polvi, joka tuskin osaa vielä s:ää sanoa, rallittelee nyt jo kaiken maailman polskia ja pornografiaa hipovia renkutusia ja äidit nauraa hissuttelevat, kun heidän lapsensa osaavat olla niin nerokkaita ja vitsikkäitä. (Siikaniemi 1929, 238-239).

Siikaniemi halusi äänilevyille samantapaisen ennakkosensuurin, joka elokuvalla jo oli - vuonna 1919 perustettu *Valtion elokuvataarkastamo* katsoi läpi kaikki julkisesti esitettävät filmit ja sensuroi niitä tarpeen vaatiessa, ennen kuin antoi luvan niiden esittämiseen (esim. Uusitalo 1982, 396). Siikaniemen pyrkimys oli täysin kansanvalistushengen mukainen. Kansanvalistusta harrastava sivistyneistö oli omaksunut 1800-luvun lopulla vakaumuksen, että vain se tiesi mikä oli kansalle parasta; se katsoi velvollisuudekseen myös "holhota hapuilevia", opastaa rahvasta oikealle tielle niin tiedollisissa, siveellisissä kuin myös esteettisissä kysymyksissä. Mitään äänilevyjen sensuurilaitosta ei Suomeen koskaan perustettu - ilmeisesti huonon musiikin turmiollista vaikutusta ei sittenkään pidetty kovin vaarallisena, ei ainakaan samassa määrin kuin elokuvien vaikutusta. Silti Siikaniemen ajatus toteutui mielenkiintoisella tavalla *Suomen Yleisradiossa*. Radioon perustettiin 1950-luvulla erityinen äänilevyjen sensuurielin. Se kuunteli radioon hankittavat äänitteet ja luokitteli ne kolmeen luokkaan niiden esteettisen ja siveellisen sisällön perusteella: A) "Voidaan ostaa", B) "Voidaan ostaa ja soittaa tarvittaessa", C) "Ei sovi radioon". Tämä 'levyraati' jatkoi toimintaansa aina 1960-luvulle saakka ja piti samalla yllä kansanvalistushenkistä ilmapiiriä radion musiikkipolitiikassa. (Kotirinta 1988; 11-12).

Siikaniemen kirjoituksesta voi myös helposti havaita, kuinka taide-viihde -dikotomia ja jazzinvastaisuus perustuivat lähinnä kahteen kriteeriin. Niistä toinen koski jazzin siveellisyyttä, toinen sen esteettisyyttä. Jazz oli nimenomaan tanssimusiikkia, ja mikä vielä kohtalokkaampaa, se oli ravintolamusiikkia. 1920-luvulla elettiin kieltolain aikaa, mutta silti ravintolat olivat paheellisia paikkoja mm. siksi, että niissä tarjottiin laitonta alkoholia. Se että jazzbandit soittivat salakapakoissa, ei voinut muuta kuin pahentaa jazzin mainetta turmiollisena musiikkina. Koska tanssimusiikki veti puoleensa paljon nuorisoa, jazzin siveetön olemus nousi voimakkaasti esiin juuri nuorisotyössä. Jussi Suvanto, tampere-lainen musiikkikriitikko, kirjoitti jazzin vaaroista vuonna 1926. Oli oireellista, että hän rinnasti jazzin huumausaineisiin, jotka aiheuttavat riippuvuutta. Jazz ei siis pelkästään liittynyt paheelliseen elämään kuten huumaavien nautintoaineiden käyttöön. Myös se itse oli huume, musiikillinen myrky:

Tuo uusi musiikki vaikuttaa kuin myrkky: synnyttää polttavan halun saada lisää, siksi että se ei koskaan täydellisesti tyydytä. Se synnyttää hetken huumaavan humalan, mutta sitä seuraa onton tyhjyyden ja köyhyyden tunne, jonka poistamiseksi tarvitaan taas uusi annos entistä räikeämpää melua ja epäsointuja. Näin turmeltu suuri joukko nuorisoa jo aikaisessa kehitysjässään kaikelle kauniille ja jalolle vastaanottamattomaksi. - - Ja suurelle yleisölle, varsinkin nuorisolle olisi paljon onnellisempaa, jos se nykyaikaisen tanssi- ja kuplettimusiikin sijasta enemmän harrastaisi vaikkapa tavallista kansanlaulua, ellei se korkeammasta konserttimusiikista tyydytystä löydä. (Suvanto 1926, 73).

Kansanmusiikki-ideologian kannalta kirjoitus sisälsi hyvin tärkeän näkökulman. Suvanto nimittäin suositteli nuorille jazzin vastapainoksi kansanlaulun harrastamista, jos "korkeampi konserttimusiikki" tuntui heistä liian vaikealta. Näin kansanmusiikki sai jälleen kerran tehtävän, joka sille musiikillisessa kansanvalituksessa niin usein lankesi: toimia astinlautana kehittyneemmän musiikin harrastamiseen. Samalla kansanmusiikki sijoittui selvästi jazzia vastaan, barrikadin oikealle puolelle, hyvän musiikin alueelle.

Suvannon mielestä jazz-myrkky oli myös siinä mielessä vaarallinen, että se vieroitti nuorison kauniin ja hyvän musiikin parista. Tässä olikin toinen musiikkivalistajien huolenaihe. Jo vuonna 1923, jolloin jazzin 'maihinnousu' Suomeen oli hädin tuskin alkanut, kapellimestari Lepo Laurila todisteli jazzin huonoa vaikutusta. Hän piti itsestäänselvänä, "että tällainen ala-arvoinen musiikin palvominen sitäpaitsi vaikuttaa turmiollisesti sekä yleisön että soittajien taiteelliseen makuun, kehitykseen ja arvostelu-kykyyn" (Laurila 1923, 22).

Uudessa tanssimusiikissa oli monia musiikillisia elementtejä, jotka tekivät siitä ammattilaisten silmissä ala-arvoisen. Elementti johon jazzin arvostelijat kiinnittivät ehkä eniten huomiota oli rytm. Uuden tanssimusiikin synkopoiva ja korostunut rytmikka kuulosti taidemusiikin näkökulmasta karkealta ja triviaalilta. Vuonna 1931 *Suomen Musiikkilehti* järjesti laajan kiertokyselyn, jossa suomalaiset säveltäjät aina Sibeliusta myöten ilmaisivat käsitteisiään jazzista. Ilmari Krohn analysoi jazzin rytmillistä olemusta varsin seikkaperäisesti:

Jazzimusiikki on kauttaaltaan tasajakoista ja jo sen vuoksi latteudelle ylen

altis. Sen erikoisuutena esiintyy lisäksi rummuttava *iskutus*, joka marssin tapaan, mutta tätä nopeammin ja tiheämmin, tasottaa säkeeseen sisältyvien eritehoisten iskujen (pää- sivu-, väli-iskujen) vastakohtaisuudet ja hävittää niistä johtuvan vivahderikkauden. Jopa useimmiten sama ilmiö ulottuu *iskuttomillekin* tahtiosille, joten näidenkin suhde iskuosiin muuttuu koneelliseksi, työkeäksi ja ilmeettömäksi. Jazzirytmien kokonaisvaikutus jää täten vaille kaikkea henkeväytymisen mahdollisuutta ja sen yleinen luonne käy ikäänkuin eläimelliseksi. - - Jazzimusiikki vain paljastaa esille sen säädttömyyden, mikä pohjimmalta kätkeytyy sen säestämiin tanssi-liikkeisiin. (Krohn 1931, 24, kurs. alkutekstissä).

Krohnin kommentista ilmeni selvästi, kuinka esteettinen ja siveellinen kritiikki jazzia kohtaan kulkivat käsi kädessä. Vaikka Krohn kykeni hyvin vakuuttavasti perustelemaan jazzin musiikillista vajavaisuutta, kommentin loppu paljasti hänen mielipiteensä todellisen perustan: pahinta jazzissa oli sen siveettömyys, eläimellisyys.

Toinen musiikillinen aspekti, johon uuden tanssimusiikin arvostelijat kiinnittivät huomiota oli laulajien äänenkäyttö. Äänilevyteknologia ja erityisesti sähköinen mikrofoni mahdollistivat sen, että levylaulajat kykenivät käyttämään toisenlaista laulutekniikkaa kuin perinteisessä taidelaulussa. He saattoivat nyt laulaa hiljaa, jännitteettömästi, jolloin esitys kuulosti intiimiltä ja pehmeältä. Angloamerikkalaisessa populaarimusiikissa uutta laulutyyliä kutsuttiin nimellä "crooning"; tällä tyyllillä mm. Bing Crosby tuli kuuluisaksi. Uusi tyyli kuohutti kuitenkin monien musiikkikriitikkojen mieltä; sitä pidettiin luonnonvastaisena ja epärehellisenä. Myös laulajien miehuus asetettiin kyseenalaiseksi - he kun käyttivät usein falsettia esityksissään. Kritiikki puri ainakin Englannissa, missä BBC-radioyhtiön johto kielsi vuonna 1936 crooning-tyylisten kappaleiden soittamisen radio-ohjelmissa. Simon Frithin mukaan tällainen reaktio oli jälleen yksi ilmaus aitousfilosofian voimasta, tässä tapauksessa populaarimusiikin alueella: teknologia asetettiin siinä luontoa vastaan (Frith 1986, 263-265).

Myös Suomessa levylaulajien äänenmuodostukseen kiinnitettiin huomiota. Vuonna 1930 Heikki Klemetti, kuoromies ja oikean äänenmuodostuksen auktoriteetti tuomitsi jyrkin sanoin uuden laulutyylin. Kiintoisaa on, että hän kiinnitti huomiota aivan samoihin seikkoihin kuin englantilaiset kollegansa. Levylaulajien

tyyli oli luonnotonta, sukupuoletonta ja täysin sairasta. Heidän esiintymisensä radiossa oli estettävä.

[N]äihin naukuviin tekeleisiin [foxtrotit ja jazzit] liittyy tavallisesti myös jonkinlainen laulajan osuus ja se se juuri on hirveää. - - Musikaalisesti semmoinen falsettinaukuminen merkitsee kaiken terveen ulkopuolelle heittäytymistä. - - Ja teknillisesti katsoen semmoinen laulu on suurin luonnottomuus, sukupuolettomuus, äitelyys, täydellinen käsitteiden sekoitus. - - Radiosta voi siis jo kuulua lähetyksiä, jotka esittävät jonkin kotimaisen kuutamoleijonamme laulemassa samanlaisia, mahdollisimman hemaiseviini falsettianimoihin päättyviä emma-romansseja. - - Arvoisat radio-soittajat! Älkää päästäkö kuutamoleijonia studioonne! Ja särkekää heidän levynsä! Osoitettakoon semmoiset taiteilijat paikkoihin, mihinkä he kuu-luvat, Argentinan apaashipesiin, siellä kiemaillkoot, jytkyttäkööt jazziansa. (Klemetti 1930, 209).

Klemetin räiskyvä tuomio jazzille ei jättänyt tulkinnan varaa. Jazz oli paras karkoittaa takaisin sinne mistä se oli tullutkin, val-tameren taakse. Kuitenkin jo vuotta myöhemmin Klemetti näyttää tulleen toisiin ajatuksiin; hän osoitti selvää sympatiaa uutta tanssimusiikkia kohtaan. Vuoden 1931 kiertokyselyssä hän esitti ajatuksen, joka liittyi hyvin kiinteästi musiikkifolklorismin ole-mukseen. Jazzille voitiin tehdä samoin kuin kansansävelmille. Si-tä piti jalostaa ja saattaa se näin taiteen maailmaan:

[J]azzi nykyisellään on ala-arvoinen. Mutta onko jazzi sinään silti tuo-mittava? Ymmärtääkseni ei ehdottomasti. Tosin sen rytmi on arkipäiväi-nen, voipa sanoa alhainenkin, mutta esimerkkejä on siitä, että muitakin triviaalisenrytmisiä tansseja on saatu jalostetuksi taiteellisesti täysin päte-vään asuun. Muistakaamme vain Smetanan polkkia "Myydyssä morsia-messa"! - - Minusta tuntuu ainakin slow-fox, jos sen käytännöllistä ai-kamittaa vielä vähän harventaa, erittäin käyttökelpoiselta, siinä rytmi-lajissa pitäisi saada syntymään täysin menuetin arvoisia taidetansseja. (Klemetti 1931, 82).

Klemetin huima idea jäi toteutumatta ainakin Suomessa. Jazzista ei tullut uutta sävelmävarastoa, jota säveltäjät ja sovittajat olisivat hyödyntäneet uuden taidemusiikin luomiseen. Sen sijaan päin-vastainen tilanne, jossa taidemusiikin suosikkikappaleista tehtiin jazz-sovituksia, yleistyi jo 1920-luvulla ympäri maailman. Tällai-nenkaan jazz-muoti ei voinut miellyttää säveltaiteilijoita, he ko-kiivat sen loukkaukseksi todellisen taiteen ilmaisukeinoja koh-

taan. Mm. Lauri Ikonen esitti jo 1928 huolestumisensa siitä, että "arvokkaita sävellysteoksia 'jazzitetaan', s.o. rytmitetään 'suuren yleisön' nykyistä tylsää rytmittäjää vastaaviksi" (Ikonen 1928, 2). Viljo Mikkolan mielestä jazzsovitukset arvokkaista sävellyksistä olivat "rikos, ja haudoissaan makaavien armoitettujen säveltäjä-mestarien häväisy", joka sai vihan punan kohoamaan kasvoille (Mikkola 1931, 27). Myös Jean Sibeliukselta kysyttiin 1931 mielihäpästä "jazzittamisesta". Vastaus oli hieman ambivalentti. Sibelius oli kuullut Rachmaninoffin cis-molli preludin jazzversiona, mikä oli tehnyt häneen "erikoisen vaikutuksen". Kokemus oli ilmeisesti myönteinen. Sen sijaan Sibelius kertoi "syvästi loukkaantuneensa", kun joku oli kysynyt häneltä lupaa *Finlandian* "jazzamiseksi". (Turunen 1931, 2).

Musiikkifolklorismin aatemaailman kannalta jazzissa oli vielä muitakin ominaisuuksia, jotka tekivät siitä antimusiikin. Jan Ling on analysoinut ruotsalaisen kansanmusiikki-ideologian suhdetta jazziin vuosina 1920-1950, ja hänen huomioitaan voi käyttää vertailukohtana, kun tarkastelemme jazzin asemaa suomalaisen järjestökulttuurin julkisuudessa. Lingin mukaan jazzinvastainen asennoituminen perustui Ruotsin kansanmusiikkiliikkeessä lähinnä kolmeen aspektiin. Ensimmäinen jazzinvastaisuus heijasteli maaseutukulttuurin ja kaupunkikulttuurin välistä vastakohtaisuutta. Jazz leimautui Ruotsissa voimakkaasti kaupunkien ja työväenluokan huvielämään. Koska kansanmusiikkiliikkeen ideologit painottivat talonpoikaiskulttuurin arvoja, he näkivät jazzissa vaaran, joka uhkasi maaseutuidyllin aitoutta. Jazzin mukana epäterve kaupungin henki leviäisi pian talonpoikien keskuuteen. Toiseksi vihamielisyys jazzia kohtaan perustui siihen, että sitä pidettiin ulkomaisena musiikkina. Siinä nähtiin helposti uhkatekijä koko kansallisen kulttuurin olemassaololle. Vastenmielisyyttä oli omiaan lisäämään se, että jazzin katsottiin olevan peräisin primitiivisten neekereiden keskuudesta. Jazz herätti kansanmusiikki-piireissä ja kansanvalistajissa voimakkaita etnosentrisiä ja rasisistisiä tunteita. Kun jazz sen lisäksi yhdistettiin "voitonälkävyyteen", joka ajoi ulkomaisia intressejä ja joka houkutteli nuorison kaikenlaiseen pahuuteen, lopputulos oli selvä: jazzin leviämisen estämisestä tuli keskeinen musiikkipropagandan aihe. (Ling 1980, 27-28).

Lingin huomiot pätevät myös suomalaisen jazzin reseptioon

1920-luvulta lähtien. Myös täällä jazz yhdistyi sen vastustajien mielissä kaupunkikulttuuriin, ulkomaisuuteen ja turmiolliseen viihdeteollisuuteen. Se että jazz koettiin uhkaksi kansanmusiikille, heijastui kirjoituksissa lähinnä kahdella tavalla. Toisaalta uuden tanssimusiikin pelättiin vieroittavan yleisön aidon kansanmusiikin harrastuksesta, toisaalta tunnettiin vastenmielisyyttä eksoottisia kansoja ja kulttuureja kohtaan.

Kaupunkikulttuurin ja äänilevyn pelko herätti kansanmusiikin ystävissä monenlaisia reaktioita. Nimimerkki "Vanha laulaja" valitteli *Pyrkijässä* vuonna 1934, kuinka koko vanhempi laulunharrastus uhkasi tuhoutua iskelmämusiikin rynnissä yli maan. Uusi musiikki viehätti rahvasta, sen maku oli muuttunut, eivätkä vanhat laulut enää jaksaneet kiinnostaa:

Toistakymmentä vuotta on jazzrumpu rämissyt kaupunki- ja kyläteiden varsilla. Grammofonit ovat soitelleet "asfalttikukkaa" ja laulaneet "oi emma, oi emmaa". Näiden "kappaleiden" maku on turmellut monet herkät mielet, sekoittamalla kauneuskäsitteet ja kiihoittamalla mielikuvat kaipaamaan edellisen kaltaista tunne-elämän tyydykettä lisää ja yhä lisää. Ei ole ihme, jos arvokassisältöinen yksi-ääninen laulu ei mene, jos se "tympäisee" muka vanhanaikaisuudellaan. Vanhat, tavallisetkin laulut unhoituvat, kun niitä ei harjoiteta. (Vanha laulaja 1934, 579-580).

Jazzin uhka synnytti erilaisia puolustuskirjoituksia, joissa todisteltiin kansanmusiikin paremmuutta populaarimusiikkiin nähden. Heikki Klemetti halusi vuonna 1930 osoittaa, miten paljon parempaa maaseudun pelimannimusiikki oli verrattuna levytetyihin valssi-iskelmiin.

Mutta eikö sitten valssi ole musiikkia? On, mutta eivät semmoiset valssit, joita hrat (Mela, Loke, Konno, Para) sepittelevät. - - Joidenkin otsikkona näkyvä olevan "kansanvalssi". Valetta! Kansanmusiikko tekee miehevämästi surumielisen valssiunelman, sävelmältä ja n.b! myös soinnulta draamallisemman ja värikkäämmän sepitteen kuin nämä vennot kynäilijät. Monirivisen harmonikan soittajat ainakin Etelä-Pohjanmaalla ovat kehittäneet oman tyylin, kromaattisen, pidätyksineen, kvinttiorganumeineen, monesti suorastaan Bachiin viittaavan, tyylin, jossa on melodiasa, tervettä harmoniaa ja reipasta rytmiä. Niitä valsseja kuuntelee vetten päältä. Siitä eivät nykyajan levyherrat tiedä mitään, ja niistä töistä pitääkin olla pois herraskeikarin hyppysset! Ei ne tyijä niihin. (Klemetti 1930a, 209).

Klemetille maaseudun rahvaan musiikki edusti oikeaa kansanomaisuutta, joka parhaimmillaan läheni suurta musiikkitaidetta. Sen harmonia oli tervettä, rytmi reipasta ja melodiat suuremmoisista. "Nykyajan levyherrojen" musiikki oli aitoon kansanmusiikkiin nähden rappiokulttuuria, keikarimaista kaupunkihienostelua. Se oli "musiikin markkinarihkamaa", jolla ei ollut mitään taiteellista arvoa, kuten Viljo Mikkola asian *Suomen Musiikki-lehden* jazzkyselyssä ilmaisi (Mikkola mt., 27).

Musiikin markkinarihkaman kritiikki löysi helposti vielä yhden perustan, johon tukeutua. Jazz ja muu populaarimusiikki olivat tuontimusiikkia, epäisänmaallista ja epäkansallista. Sota-aikana musiikin isänmaallisuus nousi luonnollisista syistä korkeaan kurssiin. Sen seurauksena jazzinvastaiset kirjoitukset kokivat uuden nousukauden. Tyypillinen esimerkki isänmaallisen mielialan nostattamisesta oli vaatimus, joka esitettiin *Musiikkilehdessä* vuonna 1942 suomalaisille tanssiyhtyeille. Kirjoittajan mukaan orkesterien vieraskieliset nimet olivat epäisänmaallista "mulattitym. sekarotuisten ulkomaisten yhtyeiden" matkimista. Yhtyeille oli saatava aitosuomalaisia nimiä, minkä lisäksi kirjoittaja ehdotti tanssisoittajille kansallispukujen käyttöä esiintymisasuna. (Anon. 1942).

Sodan jälkeen kansallisesta kulttuurista tuli tärkeä iskusana kommunistisessa liikkeessä, eikä ole yllättävää, että myös ulkomainen populaarimusiikki joutui tuolloin kritiikin alle. Kuoromies Ontro Virtanen kirjoitti *Työväen Musiikkilehteen* vuonna 1955 kiistakirjoituksen schlaagerimusiikkia vastaan:

Kulkutaudin tavoin leviää maassamme kaikenlainen helppohintainen schlaagerimusiikki, mikä suurten joukkojen keskuudessa tuhoaa orastavia hyvän musiikin harrastuspyrkimyksiä, pilaa tervettä makua ja alentaa arvostelukykä vaarallisen suuressa määrin. - - Valtaosa tällaisesta musiikista on tuotettu maahamme muualta. Se ei kuvaile meidän kansamme suruja ja murheita sen paremmin kuin iloja ja riemujakaan. Yksikään tuon ulkomailta tuotetun musiikin peruselementeistä ei ole suomalaista, emmekä me tunnekaan sitä kotoiseksi. Sen rytmi on vierasta, sen melodia ja harmonia - mikäli siinä niitä lainkaan tavataan - ovat täynnä riitaa, ne eivät kuvasta kokonaisuutta, vaan repivät kuulijansa ajatuksia muodottomuuksiin, hajottavat ajatukset kokoamisen sijasta. Sellaisen kuuleminen ei vapauta ihmistä arkielämän huolista ja ajatuksista, kuten taiteen tehtäviin kuuluu, vaan se päinvastoin tekee tuotantoprosessin kiihkeän ihmistä kulluttavan rytmin entistä repivämmäksi. (Virtanen 1955, 12-13).

Virtasen kuvaus huonosta schlaagerimusiikista oli varsin analyttinen. Se perustui ensisijaisesti näkemykseen, ettei tällainen musiikki ollut kansallista; sen kaikki piirteet olivat Virtasen mielestä suomalaiselle kulttuurille vieraita. Samalla kommentti ilmensi sitä, miten perusteellisesti idealistinen taidekäsitelmä oli kotiutunut myös työväenliikkeen taideideologiaan. Käsitelmä hyvän taiteen ihmismieltä jalostavasta ja kohottavasta kyvystä kumpusi suoraan 1800-luvun taideteorioista. Sosialistinen taideteoria oli Neuvostoliitossa omaksunut monet keskeiset piirteensä suoraan idealismin filosofiasta, joten näiden näkemysten esiintyminen suomalaisen kommunistin kirjoituksessa oli enemmän kuin ymmärrettävää.

Vaikka Virtanen painotti kansallisen kulttuurin arvoa musiikissa, hän varoi silti halventamasta vieraita kansoja tai kulttuureja. Kritiikin kärki suuntautui enemmän ulkomaiseen kulttuuriteollisuuteen kuin vieraisiin kulttuurivaikutuksiin. Tämä oli siinä mielessä sosialistisen ideologian mukaista, että se ainakin virallisesti suhtautui torjuen kaikenlaiseen kansalliseen diskriminaatioon ja rasismiin. Esimerkiksi kommunistinuorten *Terälehdessä* oli 1940- ja 1950-luvuilla lukuisia kirjoituksia, joissa arvosteltiin rotusortoa Afrikassa ja Yhdysvalloissa. (Esim. Anon. 1949a & b; Anon. 1953b).

Kuten olemme jo mm. Klemetin kirjoituksista voineet huomata, rasistinen jazz-kritiikki istui huomattavasti paremmin porvarillisten järjestöjen julkisuuteen. Varsinkin ennen toista maailmansotaa rasistiset ilmaukset olivat hyvin tavallisia, kun jazzia vastaan hyökättiin. Vielä neljäkymmentäluvun lopulla saivat nuorisoseurojen nuoret lukea lehdestään tekstejä, joissa oma kaunis kansanmusiikki asetettiin vastakkain hot-jazzin ja villien neekerien pauhaavan melun kanssa:

Mutta eikö sitä hirveätä "hottia" ja muita neekeritansseja pysty kukistamaan ikivanhat, ihanat kappaleemme. Onko se musiikkia, mitä joku puhallinorkesteri vetää henkensä edestä. Sitä kuullessa tulee mieleen alkuasukaskylä Afrikan viidakkoissa, missä nuo villit hyppivät ja riehuvat padankansien ja häränvuotarumpujen rämisevässä tahdissa. Oikein korvia vihloo pelkkä kuvittelukin. Alas "hotti" ja muut sellaiset. Polkka, marsurkka ja valssi kunniaansa. Ne ovat oikeata tanssia eikä mitään kons-tailemista. - - Kehruuvalssi on hyvin kaunista, samoin monet vanhoista tansseistamme. Kotikylässäni sai lämpimän vastaanoton sellainenkin illoi-

nen välipala kuin "Raatikoon, Raatikoon". (Päivikki 1947, 50-51).

Nimimerkki "Päivikki" otti näin voimakkaasti kantaa vanhan kansanmusiikin puolesta. Kirjoitus sisälsi joukon näkemyksiä, jotka yhdistivät halventavassa mielessä big band -musiikin ("hot-puhallinorkesteri") afrikkalaiseen etniseen musiikkiin. On kuitenkin hieman kyseenalaista, voiko näitä ilmauksia pitää varsinaisena rasismina. Ne kuvastavat paremminkin sitä henkistä ilmapiiriä, jossa koko Suomi eli aina 1960-luvulle saakka. Kansallinen ajattelu perustui voimakkaaseen etnosentrismiin, ja kaikkeen eksoottiseen ja Euroopan ulkopuoliseen maailmaan suhtauduttiin lapsenomaisen uteliaasti, mutta samalla pelonsekaisin tuntein. Tuo suhtautuminen perustui etupäässä tietämättömyyteen. Sellaiset stereotyyppiset käsitykset kuten "hyppivät villit neekerit", "Argentiinan apaashipesät" tai "padankansien rämisevä tahti" hallitsivat tehokkaasti tuon ajan suomalaisten mielikuvitusta. Ne olivat kulkeutuneet yleiseen tietoisuuteen lähetyssaarnaajien matkakertomuksista, elokuvista ja kaunokirjallisuudesta. Ne olivat osa sitä maailmankuvaa, jonka avulla tavallinen suomalainen hahmotti kaukaisten maiden ilmiöitä. Tietoinen rasismi, rotuviha oli tälle maailmankuvalle varsin vieras. Sille ei kerta kaikkiaan ollut konkreettisia edellytyksiä maassa, jossa neekerit ja muut vieraat rodut oli niin harvinaisia ilmestyksiä, että ne kuuluivat lähinnä sirkusten erikoisnäytöksiin.



19. VII

MÄNTYHARJUN RANSANLAULUJA

Kvartetille ja sekääni-
selle koorille

sovittanut

Emil **S**ivori.

Porvoossa,
Werner Söderström.

V FOLKLORISMI JÄRJESTÖMUSIIKISSA

Musiikkifolklorismin ideologia suomalaisessa järjestökulttuurissa osoittautui hyvin monisärmäiseksi kokonaisuudeksi. Ideologisen tason selvitys täsmensi järjestöfolklorismin olemusta monin tavoin. Se tarjosi samalla kiintoisan näkökulman analysoida suomalaisen musiikkijulkisuuden kehitystä viimeisen sadan vuoden aikana. Mutta ei pidä unohtaa, että myös itse musiikki ja sen analyysi kykenevät antamaan uutta ja mahdollisesti aivan toisenlaisia tietoja musiikkifolklorismin olemuksesta. Tämän jakson tavoitteena on tarkastella järjestöfolklorismin kehitystä musiikin tasolla. Tarkastelu kohdistuu erityisesti kuoroille tehtyihin kansansävelmäsovituksiin, mutta myös soittokuntasovitukset ja tanhumusiikki ovat tarkastelussa mukana.

Keskeisenä on sovitusten tyylin analyysi. Analyysi käsittelee ensinnäkin sitä, miten kansansävelmäsovitusten tyyli syntyi ja kehittyi järjestökulttuurissa ja minkälaisiin esteettisiin ja sovitusteknisiin malleihin se perustui. Toiseksi kansansävelmäsovitusten tyylin historiaa seurataan aina nykyaikaan saakka. Keskeisenä on kysymys, miten hyvin 1800-luvulla syntyneet sovitukset ja tyylipiirteet ovat säilyttäneet asemansa; näkyvätkö ne myös 1900-luvun kansansävelmäsovituksissa? Tämän jakson viimeinen osa palaa jälleen musiikkifolklorismin ideologiselle tasolle: tarkastelun kohteena on nyt sovittamisen ideologia, toisin sanoen se, millaisia käsityksiä suomalaisilla säveltäjillä on ollut kansansävelmien sovittamisesta. Tarkastelu valottaa myös toista kysymystä: miten sovittamisen ideologia on liittännyt järjestöfolklorismin suomalaisen säveltaiteen yleiseen ideologiaan 1900-luvulla?

1. Kansansävelmäsovitus ja kansanmusiikki

Sovitustyylin analyysin pohjaksi on tarkoituksenmukaista pohtia, mikä oikeastaan on kansansävelmäsovitus. Kysymys on aiheellinen erityisesti sen vuoksi, että kansanmusiikin ideologinen hyödyntäminen on selvästi hämärtänyt kansanmusiikin ja siitä tehtyjen sovitusten välistä eroa. Järjestöjen kansanmusiikki-ideologian

kannalta on ollut tärkeää, että myös kansanmusiikin sovitukset ovat saaneet saman myyttisen sädekehän, jonka romantiikka rakensi aidon kansanmusiikin ympärille. Niinpä nämä kaksi käsitettä ja lajityyppiä on hyvin usein sotkettu toisiinsa: kansanlaulusovituksista puhutaan kansanlauluina, kansantanssimitelmistä kansantanssina.

Kansansävelmäsovitusten kohdalla on tärkeää huomata, että ne edustivat 1800-luvulla uutta lajityyppiä. Ne olivat jo alun alkaen erillinen genre, jolla oli hyvin vähän tekemistä 1800-luvun kansankulttuurin musiikin kanssa. Kansansävelmäsovitukset perustuivat aivan toisenlaiseen musiikilliseen ajatteluun; sen lähtökohta oli 1800-luvun säätyläistön musiikissa. Jos hieman kärjistää, kansanmusiikin ja kansansävelmäsovitusten välistä eroa voi kuvata väitteellä, että järjestöjen kuorojen ja orkesterien 'kansanmusiikki' oli yhtä kaukana talonpoikaisyhteiskunnan perinteisistä soitoista ja lauluista kuin nämä soitot ja laulut ovat Beethovenin sinfonioista tai Michael Jacksonin hiteistä.

Kansansävelmäsovitusten tyylin perustaa onkin lähdeittävä etsimään siitä esteettisestä ajatusmaailmasta, joka hallitsi 1800-luvun yläluokan musiikintekoa. Keskeisimmiksi alueiksi nousevat yhtäältä salonkimusiikin sävellystekniset ja esteettiset periaatteet sekä toisaalta 1800-luvun säätyläistön estetisoiva ja ihanteellinen käsitys kansasta ja sen kulttuurista - se oli jo aiemmin esillä, ja sitä on kutsuttu tässä tutkimuksessa idealistiseksi kansanomaisuudeksi (ks. luku IV.2.1.). Näistä edellinen näyttää olleen kansansävelmien sovitustyylin tärkein musiikillinen esikuva. Jälkimmäinen esteettinen malli sisältyi tavallaan edelliseen; säätyläistön kansakuva vaikutti myös salonkimusiikin tekijöihin, kun he hyödynsivät kansansävelmiä musiikkinsa tekoon. Mutta idealistinen kansanomaisuus sai vielä korostetumman aseman kansansävelmäsovituksissa, joita tuotettiin kansanvalistushenkisten järjestöjen kuorojen ja orkesterien tarpeisiin.

2. Salonkimusiikin mallit

Musiikillisen järjestöfolklorismin kehityksessä oli ilmeisen ratkaisevaa, että se syntyi lähes samaan aikaan, kun yleiseurooppalainen populaarimusiikki alkoi saada jalansijaa suomalaisessa mu-

siikkielämässä. 1800-luvun alkupuolella syntyi Keski-Euroopassa uudenlainen viihteellinen musiikkityyppi. Sen kehitys perustui yhtäältä siihen, että uusi johtava yhteiskuntaluokka, porvaristo tarvitsi erilaista käyttömusiikkia sosiaaliseen elämäänsä. Porvarillinen huvielämä perustui enenevässä määrin kaupalliseen yritystoimintaan; niinpä populaarimusiikin taloudellinen perusta lepäsi julkisissa huvitilaisuuksissa, kuten revyyteattereissa, musiikinäyttämöillä ja konserttisaleissa. Yleisö pääsi niihin maksamalla sisäänpääsymaksun. (Tegen 1986, 31-36, 55-74; Eisler 1977, 33-34).

Toisaalta musiikkikustannuksen alueelle oli syntymässä alati laajeneva elinkeinon haara, joka keskittyi painettujen nuottien myyntiin. Jo 1800-luvun alkupuolella nuottikauppa kehittyi varsin kansainväliseksi; suurimmat yrittäjät kykenivät pitämään myyntitoimistojaan eri puolilla Eurooppaa tai ainakin solmimaan yhteistyösopimuksia paikallisten musiikkikauppojen kanssa. Esimerkiksi italialaisella *Ricordin* kustannusliikkeellä oli toimistot sekä Milanossa, Firenzessä että Lontoossa; lisäksi firma markkinoi jälleenmyyjien avulla tuotteitaan moneen muuhun Euroopan maahan. *Ricordin* varastoihin oli kertynyt vuoteen 1865 mennessä 300 000 nuottisivua painolaattoina, joilla voitiin painaa tuhansittain uusia ja taas uusia kopioita. Niinpä toinen suurkustantaja, wieniläinen *Spina* otti Johan Straussin valssista *An der schönen blauen Donau* useiden miljoonien painoksen, kun se vuonna 1867 ilmestyi. (Tegen mt., 92-93).

Tämä tarkoitti samalla sitä, että kustannusliikkeet yhtenäistivät eurooppalaisen käyttömusiikin repertuaaria. Suosikkisävelmät alkoivat levitä melko nopeasti myös maasta toiseen. Mutta nuottikaupan hyödyntäminen myös monipuolistutti saatavilla olevia musiikkisovituksia. Oli varsin tavallista, että suosituista kappaleista tehtiin kaksikymmentäkin sovitusta mitä erilaisimmille kokoonpanoille. (Tegen mt.; Worbs 1967, 125).

Itse asiassa 1800-luvun populaarimusiikki oli hyvin erilaisten musiikinlajien summa; siihen kuului yhtä hyvin sävelmiä tunnetuista oopperoista - suosittuja aarioita ja alkusoittoja - kuin myös isänmaallisia marsseja, revyykappaleita ja uutuustansseja (mm. valssi, polkka ja galoppi). Kaikkea tätä voi kuitenkin nimittää yleisnimityksellä *salonkimusiikki*, joka nimitys alkoi 1800-luvun puolen välin jälkeen tarkoittaa kaikkea helpotajuista ja viihteellistä

musiikkia Euroopan kaupunkien huvielämässä. Vastaavasti aikakauden musiikkiviihteen tyypillisintä kokoonpanoa kutsuttiin salonkiorkesteriksi. Tämä orkesterityyppi rakentui pianotrion (piano-viulu-sello) varaan, mutta se saattoi kasvaa jopa monikymmenpäiseksi kamariorkesteriksi. Eurooppalaisessa ravintola- kabaree- ja elokuvasoitossa salonkiorkesterit olivat johtavassa asemassa aina 1920-luvulle, jazzin ja äänielokuvan tuloon saakka. (vrt. Worbs mt, 124-128; Czerny & al. 1968, 124-125; Kuhnke & al. 1977, 47-52).

1800-luvun populaarimusiikki koostui varsin kiinteistä ja omaleimaisista melodia-, harmonia- ja muotorakenteista niin että voi puhua erityisestä 'salonkityylistä'. Nuottikauppa ja viihdeteollisuus pyrkivät jatkuvasti laajentamaan musiikkituotantoa, mikä väistämättä standardoi ja yhtenäisti salonkityyliä ja veti sitä entistä viihteellisempään suuntaan. Salonkimusiikki oli vielä vuosisadan alkupuolella arvostettua kamarimusiikkia - mm. monet Chopinin ja Mendelssohnin pianokappaleet laskettiin tähän genreen. Mutta aikaa myöten sen pääosaa alettiin pitää "epätäiteellisenä" musiikkina, kuten saksalainen triviaalimusiikin tutkija Imogen Fellinger asian ilmaisee. Salonkimusiikki perustui edelleen taidemusiikin perinteeseen, mutta sen tekijät turvautuivat yksinkertaisempiin teknisiin ratkaisuihin kuin taidemusiikin säveltäjät. He sekoittivat samalla taidemusiikin karaktäärikappaleiden piirteitä epätäiteellisina pidettyihin renkutusmotiiveihin, kaavamaisiin rytmikuvioihin ja kliseemäisiin intervallihyppyihin. Salonkiohjelmistoon muodostui varsin pian kaksi perustyyppiä: sentimentaaliset ja hilpeät kappaleet. Ne maneeristuiivat johtaviksi perustehoiksi, joita salonkimusiikin säveltäjät ja sovittajat mielellään asettivat vastakkain. (Fellinger 1967, 139-141; vrt. Czerny & al. 1968, 126; Öhrström 1987, 23-24).

On selvää, että arvostetun musiikkiperinteen banaalistuminen ei miellyttänyt suuren tradition vaalijoita; salonkimusiikki sai kriitikkojen vihat päällensä jo omana aikanaan (Fellinger mt.). Mutta mikä tärkeää, se oli jatkuvasti suosittua huviyleisön ja harrastajamuusikoiden keskuudessa. Mitä pidemmälle 1800-luku eteni - puhumattakaan tämän vuosisadan alusta - sitä enemmän salonkimusiikin keinovarot ja tyyli etäännyivät oman aikansa taidemusiikin valtavirrasta, ja sitä enemmän salonkimusiikki keräsi itseensä vanhahtavia, kaavoittuneita ja 'triviaaleja' merkityksiä.

3. Sovitustyylin synty ja vakiintuminen

Salonkimusiikista tuli hyvin monessa suhteessa tyyllinen esikuvana joukkoliikkeiden musiikkifolklorismille. Tämä tulee hyvin esiin, kun tarkastelee suomalaisten kansanlaulusovitusten varhaishistoriaa. Ensimmäiset sovitetun kansanmusiikin kokoelmat ilmestyivät jo 1840-luvun lopulla ja 1850-luvulla. Sekä Reinholmin (1849) että Collanin, Poppiuksen ja von Schanzin (1854-55) toimittamien kansansävelmäkokoelmien tarkoitus oli ilmeisesti kahtalainen. Ensinnäkin niiden avulla haluttiin tuoda julkisuuteen kansansävelmien keräystyötä, joka oli edellisinä vuosikymmeninä jäänyt runotekstien keruun ja Kalevalan varjoon. "Yleisensä on kansan laulanto vasta nykyisempinä aikoina paremmin arvollensa älytty", aloitti A. Reinholm *Suomen Kansan Laulantoja* -kokoelmansa esipuheen ja jatkoi: "ja miehiä kohonnut, jotka suurella ahkeruudella sen säveliä ovat ko'onneet ja ilmi tuottaneet" (Reinholm 1849, v). Tämä "suuri ahkeruus" tuli olemaan siinäkin mielessä merkittävää, että juuri näissä ensimmäisissä kokoelmissa julkaistiin suuri osa niistä sävelmistä, jotka tulivat myöhemmin edustamaan suomalaisten mielissä tyypillistä suomalaista kansanlaulua.

Toisena päämääränä oli epäilemättä halu tuottaa materiaalia kansallisesti virittyneen säätyläistön musiikinharrastuksiin. Tässä tarkoituksessa kokoelmat olivat sovituksia laululle ja "pianon mukasoinnolle". Tämä vastasi 1800-luvun alkupuolen yleistä käytäntöä; vastaavanlaiset kokoelmat muualla Euroopassa oli yleensä toimitettu samalla tavoin.¹

Toimituskäytäntö liitti kansanlaulukokoelmat alusta lähtien tiiviisti salonkimusiikin perinteeseen. 1850-luvulla ilmestyneiden kokoelmien musiikkisovitukset olivat Karl Collanin ja Rudolf La-

1) Niin Saksan kuin Ruotsin ensimmäiset kansanlaulukokoelmat 1800-luvun alussa olivat tavallisesti varustetut yksinkertaisella pianosäestyksellä. Käytäntö jatkui lähes koko vuosisadan aina siihen saakka, kun ensimmäiset tieteellisesti toimitetut antologiat julkaistiin. Käytäntö herätti myös kritiikkiä ja väittelyä siitä, miten sävelmiä tuli käsitellä. Esimerkiksi Ruotsissa J.C. Häffner esiti jo 1810-luvulla kovaa kritiikkiä Olof Åhlströmiä kohtaan, joka oli Häffnerin mielestä sovittanut A.A. Afzeliuksen kansanlaulukokoelman *Traditioner av svenska folkdansar* sävelmät amatöörimäisesti (Ling 1985, 312). 1840-luvun Saksassa taas Ludwig Erk, Johannes Brahms sekä Wilhelm von Zuccalmaglio kävivät polemiikkia aidon saksalaisen kansanlaulun olemuksesta sekä sen sovittamisesta (Wiora 1949, 14-17; 1953, 109-125).

gin käsiä. Niiden tekstuuri oli äärimmäisen yksinkertaista, joten aloittelevakin säätyläiskodin mamselli kykeni niitä esittämään. Sovitusten mallina oli selvästi sentimentaalinen salonkiromanssi, mikä vaikutti sekä kappaleiden valintaan että sovitustekniikkaan (ks. ESIMERKKI 6). Esimerkiksi kalevalasävelmiä ei juuri käytetty; niitä pidettiin ilmeisesti liian primitiivisinä, eivätkä sovittajat löytäneet niistä sopivaa aineistoa, joka olisi tukenut heidän soinnutusnäkemystään. (vrt. Laitinen 1987a, 41).

Ensimmäiset sovittajat suosivatkin sellaisia sävelmiä, jotka olivat lähellä ajan salonkimusiikin melodiikkaa tai joihin ainakin voitiin soveltaa konventionaalisia sovituskeinoja. Tämä merkitsi mm. sitä, että sävelmät olivat ambitukseltaan enimmäkseen laajoja, rakenteeltaan selkeän tonaalisia (kansanlaulun nuorempaa kerrostumaa) ja että ne olivat tarpeeksi vaihtelevia. Pekka Jalkanen on varsin osuvasti todennut, että sovitettavaksi kelpaavan "kauniin kansanlaulun oli mahdollisimman pitkälti vastattava Kesäpäivä Kangasalla tai Sylvian joululaulun kaltaista romanssimelodiaa" (Jalkanen 1987, 3).

1800-luvun lopulla sävelmistön valikoitumisesta tuli pysyvä piirre joukkoliikkeiden musiikkifolklorismiin. Sävelmät, joita kansanmusiikin sovittajat suosivat, olivat vuosikymmenestä toiseen samoja tai hyvin samanlaisia kuin ensimmäisissä kansanlaulukokoelmissa. Totta kai uusiakin melodioita pyrittiin käyttämään, sitä mukaa kun kansansävelmien keräystoiminta niitä tuotti. Mutta useimmiten nekin vastasivat rakenteeltaan edellä kuvattua ideaalia. Ensimmäisten laulukokoelmien lauluista muodostui eräänlainen peruslaulusto, joka sitten kansakoulun ja joukkoliikkeiden välityksellä painautui suomalaisten mieliin "suomalaisena kansanlauluna". Idealistinen kansanlaulu oli syntynyt. Suosituimmiksi sävelmiksi nousivat ensinnäkin seuraavat nelisäkeiset riimilliset laulut; niiden mollimelodiat tukivat jo varhain kliseeksi muodostunutta käsitystä melankolisesta "soitto on suruista tehty" -kansanlaulusta: 'Aamulla varhain', 'Thanaisen virran reunall', 'Onneton nuorukainen', 'Tuoll' on mun kultani', 'Voi äiti parka ja raukka', 'Yksi ruusu on kasvanut laaksossa'. Samaa näkemystä vahvisti joukko sävelmiä, jotka rakentuivat lähinnä mollipentakordin² varaan: 'Kultani kukkuu kaukana', 'Kulta-

2) Näissäkin sävelmissä viisisävelikkö on laajentunut joko johtosävelen (Rannalla it-

selle', 'Rannalla itkijä' (ESIMERKKI 6), 'Velisurmaaja'. Näiden ohella tulivat hyvin suosituiksi seuraavat duurimelodiat: 'En voi sua unhoittaa poies', 'Suomeni Salossa', 'Lintuselle', 'Rannalla istuja', 'Talon tyttö', 'Kreivin sylissä istunut'. Niiden rakenne viittaa selvästi korkeakulttuurin vaikutukseen; mm. Pekka Jalkanen arvelee niiden olevan alkuperältään kiinteitä teoksia, jonkin tuntemattomaksi jääneen säveltäjän hengentuotteita (mt., 10).

Lagin ja Collanin sekä muutkin 1850- ja 1860-luvuilla julkaistut kansansävelmäsovitukset³ olivat enimmäkseen pianolle ja yksinlaululle tarkoitettuja tai sitten ne liittivät kansansävelmät mieskuorolaulun perinteeseen; esimerkiksi ensimmäinen työväenkuoron laulukokoelma, E.A. Hagforsin toimittama *Helsingfors Handverkarnes Sångföreningin* lauluviikko vuodelta 1862 sisältää yhdeksän suomenkielistä ja 10 ruotsinkielistä kansanlaulusovitusia mieskuorolle (Hagfors 1862).

Järjestömusiikin, kuoro- ja seitsikkosovitusten aika tuli vuosikymmentä kahta myöhemmin, 1870- ja 1880-luvuilta alkaen. Vasta silloin niille alkoi olla suurempaa käyttöä uusien kansanliikkeiden rientojen yhteydessä. Jo 1870-luvun alun molemmin puolin ilmestyi kolme huomattavaa kuorolaulukokoelmaa, jotka sisältivät lukuisia kansanlaulusovituksia: Heinrich Wächterin *Kokous Neliäänisiä Lauluja Miesäänille laulettavaksi* (1867), Daniel Hahlin *Ylioppilaslauluja* (1871; 1873; 1876) sekä E.A. Hagforsin *Kaikuja Keski-Suomesta*, "Neli- ja sekaäänisiä lauluja, Seminaarien, Koulujen ja Lauluseurojen tarpeeksi ja hyödyksi" (1874). Näiden kokoelmien selvä esikuva oli saksalainen *liedertafel*-perinne, jota Suomessa varsinkin ylioppilaskuorot vaalivat (vrt. Aalto-Koistinen 1984, 42-68). Niinpä kirjat sisälsivät huomattavan määrän

kijä) tai alapuolisen kvintin (Kultaselle) osalta. Tämäkin osoittaa, etteivät liian vanha-kantaiset melodiat kelvanneet sovittajille; sävelmistä piti mieluummin löytyä tonaalisia aineksia.

3) Muut julkaistut kokoelmat ennen 1870-lukua olivat ilmestymisjärjestyksessä:

1862 E.A. Hagfors, (utg.): *Samling af Sångar för Handtverkarnes Sångförening*; 1862 I.I. Iltanen, (toim.): *Moniäänisiä lauluja nuorisolle*; 1867 Heinrich Wächter (toim.): *Kokous neliäänisiä lauluja*; 1867 F.V. Illberg, (ko'onnut): *Suomalaisia Kansan Lauluja ja Soitelmia*; 1868 L. Hämäläinen, (sov.): *Suomalaisia kansanlauluja ja Tanssia*; 1868 A.P. Berggreen, (sov.): *Suomalaisia kansan-lauluja ja soitelmia*; 1869 *Det Sjungande Finland. 50 Inhemska Sångar vid Pianoforte I.* Näistä Hagforsin, Iltasen ja Wächterin kokoelmat olivat mieskuorosovituksia ja muut sovituksia yksinlaululle ja pianolle.

saksalaisia ylioppilas- ym. lauluja; Hagforsin kirjaa lukuunottamatta laulut olivat mieskuorosovituksia. Kokoelmien kansansävelmäsovitukset olivat enimmäkseen samoja kuin Reinholmin ja Collanin kokoelmissa; sovitustyyli henki samaa salonkimusiikin vaikutusta kuin aiemmat pianosovitukset: soinnut vaihtuvat tiheästi isku iskulta, harmonia rakentuu tonaalisille perussoinnulle, sitä maustetaan kuitenkin alati soinnutusratkaisuilla, jotka sittemmin muodostuivat lähes kliseiksi kansansävelmäsovituksissa. Tällaisia tyyliä kaavoittavia piirteitä olivat mm. runsas välidominanttien käyttö - usein vähennettyjen septimisointujen muodossa -, ylinousevat kolmisoinnut, kromaattiset hajasävelet sekä harhalopukkeet.

1880-luvun laulukirjoista voi jo selvästi havaita, kuinka sovitustyyli alkaa vakiintua ja saada yhä kaavamaisempia piirteitä. Aiempien sävelmien suosio pysyy vakaana, ja vaikka tuolloin tehtiin lukuisia keräysmatkoja ympäri Suomea, vain harvat uudet sävelmät jäivät elämään pitemmäksi aikaa sovituskokoelmissa. Vakiintunut tyyli näkyy hyvin Richard Faltinin sekakuorosovituksissa, joita hän teki 1880-luvulla mm. Taavi Hahlin kokoamaan *Sävelistö*-kirjaan (1880) sekä samalla vuosikymmenellä alkaneeseen *Kansanvalistusseuran* sarjaan *Sekäänisiä lauluja* (1883->). Faltin pitäytyi paljolti aiempien vuosikymmenten suosikkisävelmissä ja tyylipiirteissä; hänen sovituksensa olivat usein koraalimaisia, tekstuurltaan homofonisia, millä hän ilmeisesti halusi korostaa sävelmien yksinkertaista olemusta. Kuitenkin sovitusten lähtökohtana on ehdottomasti taidemusiikin soinnutusihanne; sovittaja tavallaan upotti kansansävelmän ankaratyyllisen koraalitekstuurin yhdeksi elementiksi. Esimerkiksi sovitus kappaleesta *Kultaansa sureva* on tässä mielessä tyypillinen: ehdottoman homofoninen tekstuuri, tiheä harmoninen rytmi, ankaran kontrapunktin mukainen äänenkuljetus; soinnutuksessa esiintyy karaktäärisointuna vähennetty septimi (mm. 5. tahdissa), josta tuli sittemmin yksi käytetyimmistä harmonisista erikoistehoista kansansävelmäsovituksen historiassa. (ESIMERKKI 7).

Sovitusperinne koki samaan aikaan myös muutoksia. Niiden myötä kansansävelmäsovitusten tyyli tuli selvästi monipuolisemmaksi ja muokkasi maaperää uudenlaisille sovitusteknisille kliseille. 1880-luvun keskeisten sovittajien Ilmari Krohnin, Martin Wegeliuksen ja Emil Sivorin töissä ilmeni selvää pyrkimystä pois

ESIMERKKI 6. Rannalla itkijä, sov. Karl Collan (Reinholm 1849,2).

Laksin mi - nä ke - sä - yö - nö käy mään Sihen lak - soon,

kussa kuun - te - lin päi vää, Kussa lin - tu set lau laa,

Metsä kanatki ne pauhaa, Ja mun sy ä - meni et - si le po a ja rauhaa.

G: I I⁶ II⁶ I⁶ II⁶ I⁴ V I V⁶

I II V⁷ I VI *Ital*⁶ I⁴ V

I I⁶ V⁶ I IV⁶ I⁴ V I V⁶ I II⁶ V⁷ I

ESIMERKKI 7. Kultaansa sureva, sov. R. Faltin (Hahl 1880, 142).

S.A. *cresc.*

v. 1. Voi, voi, kun kal - lal - lein on niin pit - kä mat - ka,
v. 3. Kun - pa pie - ni lin - tu - nen sa - no - man nyt toi - si,
v. 3. Oi kun

T.B.

p *rit.*

kap - pa - le on kan - gas - tu ja virs - tan ver - ta vet - tä,
su - ru me - nis mie - les - tä - ni pa - rem - pi mun oi - si.

C: I V⁴ I⁶ V⁶/IV IV³/3 IV⁶ I IV⁵ IV⁶ *Ital*⁶/IV V

I V⁷ VI VII⁷ IV⁴⁻³ VII⁶ I⁶ IV⁶ I⁴ V⁷ I

pelkästään homofonisesta tekstuurista; samalla he etsivät vaihtoehtoja laulujen yksinkertaiselle säkeistörakenteelle. Tyypillinen ratkaisu oli sijoittaa johonkin säkeistöön tai säkeistön osaan polyfoninen jakso, joka perustui eri äänten imitaatiolle (ks. ESIMERKKI 8). Tällainen sovitustekniikka tuotti usein 'läpisävellettyjä' kansanlauluja, koska eri säkeistöt eivät enää olleet keskenään samanlaisia.

1880- ja 1890-lukujen suomenkielisistä sovituskokoelmista nousivat keskeisimmiksi Ilmari Krohnin ja Emil Sivorin julkaisut. Krohn sai Savo-Karjalaiselta osakunnalta tehtäväkseen kerätä ja toimittaa uusia sävelmiä Itä-Suomesta, jotka sitten julkaistiin kokoelmissa *Uusi kannel Karjalasta II* (1886) sekä *Lauluja Sydän-Suomesta* (1890 ja 1892).⁴ Samoihin aikoihin Emil Sivori julkaisi omien keruumatkojensa tulokset, *Mäntyharjun kansanlauluja* (1887) sekä *Kantelo, suomalaisia kansanlauluja* (1889). Krohnin ja Sivorin kokoelmilla oli kahtalainen merkitys järjestömusiikin folklorismin kannalta. Niissä oli ensinnäkin joukko sävelmiä, jotka jäivät klassikoiksi suomalaisen kuorolaulun historiaan. Tällaisia kappaleita olivat mm. 'Sä kasvoit neito kaunoinen' 'Kesäillalla', 'Ol' kaunis kesäilta', 'Kosioretki', 'Heikin naimapuku', 'Linjaalirattaat'. Vielä merkittävämpää oli, että nämä kokoelmat samoin kuin samoihin aikoihin yleistyneet kansansävelmäsovitukset torviseitsikoille toivat esiin kaksi uutta sovitustyyppiä: *humoreskin* ja *potpurin*. Myös niille löytyy esikuva - tai vähintäänkin rinnakkaisilmiö - keskieurooppalaisen mieskuorolaulun ja salonkimusiikin parista. Ainakin osa humoreskin tyylipiirteistä oli suoraa lainaa saksalaisesta *liedertafel*-perinteestä, jonka sovittajat suosivat mm. bassoänten ostinatosäestystä ja eri äänten välistä dialogitekniikkaa.⁵ Potpuri oli puolestaan hyvin tavallinen muotorakenne 1800-luvun salonkimusiikissa. Molemmat sovitustyyppit tarjosivat vaihtoehdon vanhemmalle sentimentaaliselle sovitustyyliille. Samalla oli muodostunut perusta niille sovitustavoille, jotka heijastelivat

4) Aiemmin osakunta oli jo julkaissut nuoren Krohnin toimittamana kokoelman *Uusi kannel Karjalasta* ensimmäisen osan (1881); sen sävelmät olivat pääasiassa P.J. Hannikaisen keräämiä. Pääosa sovituksista oli Faltinin tekemiä.

5) 1880-luvun lopulla julkaistuissa ulkomaisissa mieskvartettisovituksissa tapaa hyvin samanlaisia sovitustekniikkoja kuin samaan aikaan ilmestyneissä kansansävelmä-humoreskeissa: C. Isenmann: 'Mehiläinen' (Säveleit 19/1888; H. Kjerulf: 'Serenaadi' (Säveleit 1889). Vrt. Busch 1987, 66-77, jossa on hyviä esimerkkejä 1800-luvun puolivälin saksalaisista mieskuorolauluista.

ESIMERKKI 8. *Och jungfrun hon går i dansen*, sov. Martin Wegelius (Brage, 10 folkvisor 1907, 61-62).

rö - da gull band. Hon kny - - ter så
 ic - ke så hårt. Jag haf - - ver ej
 Och hon kny - ter hårt hon kny - ter
 Jag har ic - ke tänkt, jag har ej

rö - da band. Kny - ter
 ic - ke hårt. Tän - ker,

idealistisen kansanomaisuuden periaatetta ja joista järjestöjen kuorojen ja orkesterien kansansävelmäsovittajat myöhemminkin ammensivat vaikutteensa.

4. Idealistinen kansanomaisuus ja sovitukset

Kansansävelmäsovitusten tyylin kehitys oli sidoksissa säätyläistön käyttömusiikin tyyliin. Mutta ilman erityistä aatteellista perustaa sovitustyyli ei todennäköisesti olisi kiinteytynyt siinä määrin kuin 1800-luvun lopun kuoro- ja soittokuntamusiikissa tapahtui. Kansansävelmien sovittamista ohjaava normisto kumpusi paljolti niistä visioista, joita tuon ajan yläluokka piirsi tajuunsa kansasta ja sen kulttuurista. Edellisissä jaksoissa on jo analysoitu sitä, mitä idealistinen kansanomaisuus tarkoitti kansanlaulun ideologiassa. Nyt on kysymys siitä, miten se heijastui itse musiikkiin, kansansävelmäsovituksiin.

Idealistinen käsitys kansanlaulusta korosti tuon musiikin vanhuutta, kauneutta, surullisuutta, luonnollisuutta, yksinkertaisuutta ja vaatimattomuutta. Lisäksi kansanmusiikkia pidettiin erityisen kansallisena. Laulujen saama kansallinen arvo näkyi 1800-luvulla varsinkin siinä, että laulujen kerääjät ja sovittajat peräsivät kansansävelmiltä aitosuomalaista alkuperää; myöhemmin kansallinen merkitys korostui enemmän siinä, että kansanlaulu tai pikemminkin sen sovitukset nähtiin kansallisen yhtenäisyyden ja integraation takaajana. (vrt. luvut IV. 2.1. ja IV. 5.2.).

Kaikki nämä käsitykset heijastuivat jollakin tavalla myös kan-

sansävelmäsovitusten tyyliin. Osa niistä oli kuitenkin luonteeltaan sellaisia, etteivät ne voineet näkyä suoraan tiettyinä musiikillisina ominaisuuksina, vaan välillisesti. Tällaisia käsityksiä olivat selvästi kansanlaulun vanhuus, kauneus, kansallisuus ja luonnollisuus. Niiden etsiminen kansansävelmäsovitusten rakenteesta tai tyylistä edellyttää, että tiedämme, mitä ne 1800-luvun yläluokalle merkitsivät.

Kauneuden periaate näkyi erityisesti siinä, millaisia sävelmiä soveltajat valitsivat käsittelyn alle. Edellä jo todettiin, kuinka 1850-luvulla julkaistut kansansävelmät saivat sovitustuotannossa näkyvän sijan; niitä toisinnettiin vuosikymmenestä toiseen. On hyvin todennäköistä, että niiden suosio perustui juuri niiden kauneuteen. Toisin sanoen ne täyttivät kauniin melodian vaatimukset 1800-luvun säätyläistön ja musiikintekijöiden korvissa - kauniina pidettyjen kansansävelmien oli oltava rakenteeltaan mahdollisimman lähellä aikakauden suosimia romanssimelodioita.

Edellä tuotiin jo esiin, kuinka vanhuus, kansallisuus ja luonnollisuus liittyivät säätyläistön kansakuvassa toinen toisiinsa; ne tarkoittivat lähes samaa asiaa (vrt. Emmerich 1971, 41-42). Toisin sanoen, jos kansanlaulu oli vanha, se oli myös kansallinen ja luonnollinen - yhtä kaikki se oli myös kaunis. Mainitut kansanmusiikin ominaisuudet selittyivät siis viime kädessä saman kauneusajattelun kautta. Kansallisuuden kohdalla tämä näkyi erityisen selvästi. Vaikka kansanmusiikin kerääjät korostivat 1800-luvulla kansansävelmien suomalaista luonnetta tai (huonompien) sävelmien vieraita piirteitä, heidän valinnoilleen on ilmeisen turhaa lähteä etsimään selkeitä kansallisia kriteereitä. Heidän kriteerinsä olivat selvästi esteettisiä: jos kansansävelmä vastasi aikakauden kauneusihanteita, sitä pidettiin myös kansallisena. 1800-luvun puolivälissä lähes mikä tahansa sävelmä saattoi tulla kansalliseksi - samoin kuin kuka tahansa säveltäjä tai sävellystyyli. Hyvänä esimerkkinä tästä oli Fredrik Pacius, saksalainen säveltäjä, joka rakensi Suomen kansallisen säveltaiteen perustan keskieurooppalaisen tradition perustalle. Jopa Paciuksen suomalaiskansallisin sävellys, *Maamme*-laulu pohjautui saksalaiseen kansansävelmään. (vrt. esim. Oramo 1988, 19-20).

Kun sitten myöhemmin, vuosisadan vaihteessa suomalaisen kansanmusiikin olemusta ruvettiin selvittämään myös tieteellisesti, kansallisen musiikin myytiltä putosi tiedollinen pohja pois -

ainakin osittain. Kansansävelmien tieteellinen tutkimus osoitti varsin nopeasti, että kysymys sävelmien suomalaisesta alkuperästä tai ylimalkaan suomalaisuudesta oli verraten hämärä ja tulkinnanvarainen. Niinpä kun Evert Katila vuonna 1909 selvitteli kansansävelmistön "uusimpien tutkimusten tuloksia", hän mursi varsin suoraan myyttiä sävelmien kansallisesta alkuperästä:

Yliseenhän on, varsinkin ei-ammattimiesten keskuudessa, otaksuttu, että jonkun kansan sävelmät olisivat sen erikoisomaisuutta, sen luovan hengen synnyttämiä ilmauksia. - - Tämän kauniin, runollisen käsityksen täytyy väistyä tutkimuksen tieltä, joka osottaa, että kansamme oma osuus sävelmiemme synnyttämisessä on useissa tapauksissa varsin vähäinen, että ne suurimmalta osalta ovat lainatavaraa, Suomeen kulkeutuneet muilta kansoilta, maitten ja merien takaa. (Katila 1909).

Katila tarkasteli kirjoituksessaan lähinnä Ilmari Krohnin ja Armas Launiksen tutkimuksia, jotka käsittelivät kansansävelmien kulkeutumista ja alkuperää. Vertaileva sävelmätutkimus oli osoittanut, että monet 1800-luvun puolivälissä idealistisen kansanlaulun asemaan nousseista sävelmistä olivat ulkomaista lainaa: 'Velisurmaaja'-sävelmän jäljet johtivat keskiajan Ruotsiin, 'Tuol' on mun kultani' -laulu niinikään Skandinaviaan, 'Minä seison korkealla vuorella' -sävelmä Saksaan. (ibid.).

Mutta tämänkaltaisilla 'paljastuksilla' ei silti ollut juuri vaikutusta kansansävelmäsovitusten senhetkiseen tai tulevaankaan reseptioon. Ensinnäkin tuolloin oli jo vakiintunut käsitys *tyypillisestä* suomalaisesta kansanlaulusta. Tyypillisyyttä edustivat ne sävelmät, jotka jo 1850-luvulla olivat nousseet sovitustuotannon raaka-aineeksi. Toiseksi ne olivat nyt myös tarpeeksi vanhoja, että niitä voitiin pitää aitoina ja erityisen kansallisina. Lisäksi sovitustyyli, joka korosti idealistisen kansanomaisuuden periaatteita, oli vakiinnuttanut asemansa järjestökulttuurissa. Jatkossa voimme huomata, että tämä sovitustyyli osoittautui elinvoimaiseksi myös tällä vuosisadalla.

Idealistisen kansanlaulun ominaisuuksista yksinkertaisuus, surullisuus ja vaatimattomuus heijastuivat jo paljon suoremmin kansanlaulusovitusten tyyliin. Niistä ensimmäinen määritteli kansansävelmäsovitusten monimutkaisuus- ja vaikeusasteen, kun taas kaksi jälkimmäistä kansanlaululle annettua ominaisuutta kehittyivät erityisiksi tyylilajeiksi.

Käsitys kansanlaulun yksinkertaisesta luonteesta vaikutti ilmeisen paljon siihen, millä tavalla kansansävelmien sovittajat käsitelivät materiaaliaan. Lähtökohtana tuntuu olleen ajatus, että koska kansanmusiikki oli yksinkertaista, myös sovitusten tuli pysytellä yksinkertaisissa ratkaisuissa. Lisäksi on muistettava, että musiikkimiehet tekivät sovituksia etupäässä järjestöjen amatöörimäisten musiikkiryhmien käyttöön - ryhmien vaatimaton taso suorastaan edellytti yksinkertaisia sovituksia. Se mitä Ilmari Krohn kirjoitti tämän vuosisadan alussa kuoroharrastuksen vaikeuksista, on monen amatöörikuoron kohdalla pitänyt paikkansa vielä paljon myöhemminkin:

Kansamme on vielä kovin tottumaton moniäänisten sointujen oikeaan oivaltamiseen. Sentähden kuorot voivat ottaa harjoittaakseen ainoastaan varsin yksinkertaisia ja siitä syystä vähempiarvoisia kuorosävellyksiä; sillä kuorolaulun vaikutus ei pääse syventymään, ellei sävellykseen sisälly itsenäisempää eri äänten kulkua. - - Onneksi on meillä kansanlaulusamme ja kirkkoveisuussamme mitä runsain aartehisto yksiäänistä laulutaidetta, jota vaan tarvitsisi hellin ja tottunein käsin seuloa, hioa ja helpolla soittimen säestyksellä varustaa. (Krohn 1906a, 97-98).

Yksiääninen joukkolaulu ei kuitenkaan riittänyt. Se ei pitemmän päälle vastannut järjestöjen musiikkikasvatuksen tavoitteita, ja mikä tärkeää, se ei edistänyt kansankulttuurin integraatiota korkeakulttuuriin. Kuorot tarvitsivat jatkuvasti ohjelmistonsa suhteellisen helppoja kappaleita, joiden oli kuitenkin kuuluttava 'hyvän' musiikin luokkaan. Hyvyyden takasi se, että sävelmät soinnutettiin kaikkia harmoniaopin sääntöjä noudattaen; se teki kansansävelmistä säveltaidetta. Helppouden vaatimus asetti kuitenkin selvät rajat sovitustyön tekijöille. Se pani heidät välttämään esimerkiksi monimutkaisia tai liian dissonoivia sointuratkaisuja, modernin musiikin sävellystekniikoista puhumattakaan. Samalla se suosi kaavamaisia soitusmalleja - yksinkertainen tyyli ei tarjonnut kovin monia vaihtoehtoja.

Itse asiassa vaihtoehdot näyttävät supistuneen kahteen, joista molemmat heijastelivat säätyläistön käsitystä kansanlaulun surullisuudesta ja vaatimattomuudesta. Nämä ominaisuudet ilmenivät johtavina esteettisinä kategorioina, jotka ohjasivat kansansävelmäsovitusten tyylin kehitystä. Noita kategorioita nimitetään jatkossa *sentimentaalisuudeksi* ja *hillityksi hilpeydeksi*.

4.1. Sentimentalisuus

Lähes kaikki vanhemmat kansansävelmien kuorosovitukset korostivat käsitystä suomalaisen kansanlaulun surullisesta luonteesta. Tämä toi sovitukseen ylitunteellisen sävyn, joka vastasi salonkityylin sentimentalisuus-maneeria. Sovitusten tunnepitoinen ilme korostui huomattavasti aikakauden esitystyylin vuoksi: hitaat kappaleet ja erityisesti niiden tietyt jaksot esitettiin todella hitaassa tempossa; lopukkeissa ja säerajoilla käytettiin paljon fermaatteja. Varhaisten homofonisten sovitusten raskas soinnutus (eri sointu jokaiselle iskulle) hidastutti sekin omalta osaltaan tempo.

Sentimentaalisen tyylin valta-asemaa kuvaa hyvin episodi, joka liittyy suomalaisen kansanlaulun ensimmäiseen julkisuutta saaneeseen kuoroesitykseen joulukuussa 1851. *Akademiska Sångföreningen* esitti tuolloin konsertissaan kappaleen 'Kultani kukkuu'. Mutta kuinka ollakaan, kuoron laulu kuulosti yleisön tai ainakin *Suometar*-lehden musiikkiarvostelijan mielestä "oudolta". Syykin oli selvä: laulu "laulettiin liian nopealla ja kiiruhtavalla ja ei niinkuin ennen enemmän hiljaisella ja pitkään juoksevilla polulla, joka on sen oikea, omituinen ja sen luonnolle myös käypä laulanto" (Anon. 1852, vrt. anon. 1937, 165-166; Aalto-Koistinen 1984, 63).

Sentimentaalinen tyyli tuntuu pysyneen vallitsevana aina tämän vuosisadan alkukymmenille saakka. Siitä saa mainion käsityksen kuuntelemalla ensimmäisiä suomalaisia äänilevyjä, joissa on mukana runsaasti kansanlaulusovituksia laulukuorojen ja oopperalaulajien esityksinä.⁶ Myös myöhemmin sentimentaalinen kansanlaulu on jatkanut elämäänsä kuoro- ja yksinlaulajien repertuaarissa, vaikka musiikin yleinen esitystyyli on muuttunut selvästi vähemmän romanttiseksi.⁷ Kansakoulujen laulukirjat samoin kuin eri vuosikymmenillä julkaistut kuorolaulukokoelmat (esim. Arti 1934; Hannikainen & al. 1946) uusintivat tehokkaasti sentimentaalisten laulujen suosiota. Tällaisia vieläkin tunnettuja

6) Esim. Pietarin suomalainen lauluseura: *Kesäillalla* EMI 24 556; Maikki Järnefelt: *Aamulla varhain* EMI 83 543; Jenny Spennert: *Voi äiti parka ja raukka* EMI 283 241.

7) Tämä näkyy erityisen hyvin glissandojen käytössä: niistä luovuttiin taidemusiikin esityskäytännössä viimeistään 1930-luvulla - tämä esitystyyllissä tapahtunut suuri murros on toistaiseksi lähes täysin selvittämättä.

tunteellisia sävelmiä ovat ensinnäkin joukko 1800-luvun lopun ideaalikansanlauluja, joita yhä tapaa uusien laulukirjojen sovituksina ('Taivas on sininen ja valkoinen', 'Tääl' yksinäni laulelen', 'Läksin minä kesäyönä käymään').⁸ Lisäksi tämän vuosisadan alussa nousee suosioon muutamia sävelmiä, joiden perusilme korostaa sentimentaalisuutta. Niistä tunnetuimpia on jo edellä mainittu 'Emman laulu', jonka Axel Törnudd julkaisi 'Karjalan kunnalla' -nimisenä laulukirjassaan vuonna 1913.

4.2. Hillitty hilpeys

Käsitys kansanlaulun vaatimattomuudesta heijasteli sitä kansakuvan piirrettä, jonka mukaan kansa oli köyhää, mutta nöyrää ja "onnehensa tyytynyttä", kuten A. Oksanen sepitti 'Savolaisen laulun' tekstiin 1850-luvun alussa (vrt. Klinge 1983, 37). Kansanvaltaiset joukkoliikkeet, joissa järjestökulttuuri suureksi osaksi kehittyi, eivät voineet suoraan omaksua tätä säätyläistön kansakuvan osaa. Kuvaa täytyi muuttaa, siitä oli poistettava näkemys alistetusta rahvaasta, joka eli Jumalan ja säätyläistön hellän huolenpidon alaisena; oli luotava kuva tasa-arvoisemmasta kansasta. Tämä kansakuvan muutos näkyi vielä selvempänä romaanikirjallisuudessa, jossa siirryttiin 1880-luvulla realismiin. Minna Cant-hin tai Arvid Järnefeltin kansankuvaus oli jo varsin kaukana niistä kansa-kiiltokuvista, joita Runeberg tai Topelius tuottivat. (vrt. Alhoniemi 1972, erit. 66->).

Ainekset uuteen kansakuvaan olivat kansanmusiikissa jo valmiina, sillä esimerkiksi rekilaulujen tekstit koostuivat suureksi osaksi juuri tarkoitukseen sopivasta kansanhuumorista. Vakavamielisen ja nöyrän kansa-ideaalin rinnalle ja osittain sen sijaankin astui jo 1800-luvun lopulla toisenlainen kansa. Se on humoristinen, iloinen ja ajoittain riehakaskin, mutta siinä missä edeltäjänsäkin, myös onnellinen ja onnehensa tyytynyt. Näkemys monis-

8) Varsin hyvä osoitus 1800-luvun sentimentaalisten kansanlaulujen elinvoimasta on Valittujen Palojen kustantama laulukokkelma *Laula kanssamme* (Henriksson 1988). Kirjassa on mukana 13 kansansävelmää, joista peräti kahdeksan on 1800-luvulta ja niistä taas kuusi tyypillisiä sentimentaalikappaleita: 'Taivas on sininen ja valkoinen', 'Oi' kaunis kesäilta', 'Minun kultani kaunis on', 'Aamulla varhain', 'Tuoll' on mun kultani', 'Yksi ruusu on kasvanut laaksossa'.

tui sittemmin kymmenissä kansanlaulusovituksissa ja erityisesti humoreskin tyyli­lajissa, josta tuli 1890-luvulta lähtien yksi suosituimmista sovitustyy­peistä. Humoreskin kansakuvasta tuli samalla perusta, jolle huomattava osa rahvaan elämää kuvaavasta viihdetuotannosta on tällä vuosisadalla perustunut (kupletti, iskelmä, elokuva, musiikkiteatteri).

Humoreski-tyyppi tulee ensimmäisen kerran voimakkaana vastaan Emil Sivorin kansanlaulusovituksissa, jotka ilmestyivät 1880-luvun lopulla (Sivori 1887; 1889). Sivorin kokoelmissa on useita lauluja, jotka ovat tempoltaan nopeita, tyyli­iltään kepeitä ja hilpeitä. Niiden pohjana on usein tanssisävelmä, joten keveys selittyy jo sävelmän alkuperänkin vuoksi. Uusi genre esittää kansanelämää harmittomana olemassaolona; kansa on niissä onnellista, hieman yksinkertaista ja surkuhupaisaa, mutta ei koskaan katkeraa tai liiallisten huolten painamaa; tekstit saattavat sisältää myös arkaluontoisia aiheita mm. nuorison sukupuolielämän alueelta, mutta kaksimielisyydet heijastelevat aina lapsenomaista viattomuutta - ne eivät ole missään tapauksessa rivoja, vaan pysyvät 'pyhäkouluhumorin' puolella. Kaiken kaikkiaan humoreski-kansanlaulut sopivat täysin siihen kristillis-siveelliseen ilma­piiriin, joka hallitsi kansanvalistushenkistä järjestökulttuuria vuosikymmenestä toiseen.

Sivorin humoreskit kertovat naimaretkistä ('Heikin naimapuku', 'Kosioretki'), kevätaamun hilpeydestä ('Kevätaamu'), talontytöstä, joka jakelee rukkasia kosijoille ('Rukkaset'), huolettomas­ta rengistä ('Hei tiruliru huh, hah, hei') tai sitten ne eivät kerro mitään järkevää, vaan sisältävät enimmäkseen huvittavia sanayhdistelmiä ('Kalastajat'). Humoreskin sovitustekniikka käyttää myös hyväkseen tiettyjä ostinatomaisia sanahokemia, kuten "v­ingativoo", "tiru liru huh, hah, hei" tai "la la la la la". Ne saavat sopivaan paikkaan asetettuina varsin hassunkurisen merkityk­sen. Vielä tehokkaampaa on irrottaa jotkut laulun sanat tekstistä ja toistaa niitä monta kertaa peräkkäin ("lakk', lakk' lakk'") tai sijoittaa bassoäänelle painokas tekstinosa, jotka ovat omiaan hu­vittamaan kuulijaa: esimerkiksi laulussa 'Heikin naimapuku' soi kosiorekkestä kertovan laulutekstin alla bassoäänissä harvakseen ja painokkaasti laulettuna teksti "nai-maan" (ESIMERKKI 9).

Humoreskista tuli ilmeisen suosittu sovituslaji, ja sen suosio on jatkunut pitkälle tämän vuosisadan puolelle. Varsinaisen re-

nessanssin humoreski koki 1950-luvulla - ja ehkä hieman yllättäen - suomalaisen iskelmän alueella. Harry Bergströmin kokoama *Kipparikvartetti* rakensi suuren osan suosikappaleistaan humoreski-tyylin varaan. Sellaiset kappaleet kuin *On lautalla pienoinen kahvila* (1951, Triola T-8031) tai *Kaunis Veera* (1953, Odeon PSOP-16) sisältävät lähes kaikki ne kliseet, joihin hilpeästi huvittavien kansanlaulusovitusien tyyli perustui. Kipparien välittämä kuva kansanelämästä jatkoi myös vanhaa tapaa: laulut kertovat huolettomista kansanmiehistä, mustalaiskaunottarista, jätkeistä ja rappareista. Kuva on yhtä naiivi ja pinnallinen kuin tuon ajan suomalaisen rillumarei-elokuvan ihmiskuvaus.⁹

Kipparikvartetin humoreskit eivät sinänsä kuuluneet järjestökulttuurin musiikkiin, mutta ne vaikuttivat välillisesti myös siihen. Työläisnuorten kisällilaulu eli 1950-luvulla viimeistä kukoistuskauttaan. Tämä agitoiva lauluperinne oli syntynyt jo 1920-luvulla, ja sodan jälkeen siitä tuli lähes suosituin ohjelmanumero työväenjärjestöjen juhlissa ja iltamissa. Kisällilaulu oli eräänlaista poliittista viihdettä, jota poika- ja tyttöryhmät esittivät; tyyliin kuului korostaa sopivilla yhtenäisillä liikkeillä laulun sanomaa; laulut esitettiin tavallisesti yksiaanisesti, karkeaa ja jopa huutavaa äänenmuodostusta käyttäen. Järjestömusiikille tyyppilliseen tapaan kisällilaulu kaavoittui viimeistään 1950-luvulla; eri ryhmien tyyli yhdenmukaistui mm. kilpailujen ja kurssien vaikutuksesta. Kurssien pitäjät joutuivat usein huomaamaan, että lähes kaikki ryhmät esittivät kurssilla opetetut kappaleet täsmälleen yhdenmukaisesti, samoja "marionettiliikkeitä" käyttäen.¹⁰

Työläisnuorten parhaimmat ryhmät kyllästyivät kuitenkin kaavamaiseen esitystyyliin. Normaalia folklorismin prosessia seuraten myös kisällilaulajat alkoivat jalostaa perinnettään, esittää sitä moniaanisesti ja kiinnittää huomiota 'kauniiseen' äänenmuodostukseen. Yksi kuuluisimmista ryhmistä oli SDNL:n *Hiilipojat*. Se irtautui 1950-luvun lopulla osittain kisällilaulun traditiosta ja siirtyi viihteellisempään tyyliin. Malli otettiin - mistäpä muualta kuin *Kipparikvartetilta*, jonka humoreskityyli nautti suur-

9) Kipparikvartetin historiasta, ks. esim. Käyhkö 1971, 7-36.

10) Kisällilaulun estetiikan ja tyylin muutosta olen käsitellyt yksityiskohtaisesti kahdessa tutkimuksessa (Kurkela 1986b, 76-79; Kurkela 1988, 104-110). Niissä on myös esitetty yksityiskohtaisesti se lähdeaineisto (lehtikirjoitukset, henkilöhaastattelut), joihin näkemykseni perustuvat.

ESIMERKKI 9). *Heikin naimapuku*, sov. E. Sivori (Sivori 1887, 14-16).

ten.
Hah, hah, haa. 1. Heik-ki se läk - si Hei-no-las-ta nai-maan ja
2. Sa-met-ti-pu-ku hä - - - nel-lä ol' ja

C: V^7 I V^6 V^6 ja

kel - lon vit - jat loist', ja kel - lon vit - jat ne loist', ja *p*
pu - nai - nen ol' takk', ja pu - nai - nen o - - li takk', ja

I VI V^{\sharp} V/V V I *p*

ESIMERKKI 10. *Potpuri suomalaisia kansanlauluja torviseitsikolle*, sov. E. Pahlman (Kansanvalistus-Seuran Torvisävelmien... 1892).

Velli surmaaja.

ta kansansuosiota. Kippareiden esitykset sisältivät myös "kisällimäisiä" liikesarjoja, joten tyyli tuntui siinäkin suhteessa luontealta. Näin varhaisemman järjestölaulun keskeinen lajityyppi siirtyi uudempaan järjestölauluun. Välittävänä mekanismina toimi populaarimusiikki, joka niin monesti aiemminkin oli ohjannut järjestömusiikin tyylin kehitystä.

4.3. Potpuri - sentimentaalisuuden ja hilpeyden yhdistelmä

Potpuria voi syystä nimittää 1800-luvun populaarimusiikin leimallisimmaksi muotorakenteeksi. Sen avulla salonkimusiikin pienimuotoiset kappaleet voitiin sitoa kätevästi yhteen. Potpurimuoto antoi sovittajalle vapaat kädet käyttää millaisia sävelmiä tahansa teoksen osina; tyyliin kuului, että sävelmien väliin sovittiin muutaman tahdin mittaisia välikkeitä, joiden avulla moduloitiin seuraavan sävelmän sävellajiin. Salonkimusiikille tyypillinen maneer, joka asetti hilpeän ja sentimentaalisen kärjistyksi vastakkain, heijastui potpureissa niin, että nopeaa duurikappaletta seurasi usein hitaampi mollimelodia ja päinvastoin.

Järjestömusiikin kohdalla potpuritekniikka kehittyi kaikkein pisimmälle soittokuntasovituksissa. Kansansävelmäpotpureista tuli 1800-luvun lopulla torviseitsikkojen keskeinen ohjelmiston osa; parhaimpaan aikaan 1890-luvulla eri musiikkimiehet sovittivat kukin vuorollaan oman soittokuntapotpurinsa jokaista *Kansanvalistusseuran* laulujuhlaa varten (niitä järjestettiin tuolloin lähes vuosittain). Mielenkiintoinen paradoksi on siinä, että sovittusten julkaisija KVS halusi selvästikin päästä eroon potpureista ja kehittää soittokuntien ohjelmistoa arvostetumpaan suuntaan. Tässä tarkoituksessa seura julisti 1890 sävellyskilpailun. Seitsikkoja varten kilpailuun tuli lähettää teos, joka oli "jonkun suomalaisen kansanlaulun taikka kansantanssin itsenäinen muodostelma eli fantasia - eikä mitään poutpourria" (*Kansanvalistusseuran...* 1889, 253).

Potpurien kaikkivoipaisuutta kuvastaa se, ettei seura voinut jakaa sävellyskilpailustaan moneen vuoteen palkintoja torvisovittusten "alhaisen tason vuoksi" (Mäkinen 1984, 134). "Alhainen taso" viitanee siihen, että seuralle lähetetyt kappaleet olivat em. ukaasista huolimatta juuri potpureita; niitähän kilpailutuomarit

eivät voineet hyväksyä palkittaviksi. Silti niitä oli pakko julkaista, koska seura tarvitsi uutta ohjelmistoa laulujuhliin.

Suomalaisten kansansävelmäpotpurien historia ulottuu kuitenkin huomattavasti pitemmälle. Jo 1860-luvun puolivälissä helsinkiläinen sotilaskapellimestari Ernst Wilhelm Floessel sovitti 18 vasken soittokunnalle kappaleen *Potpourri über finnische Lieder*. Pitkässä sävelmäketjussa oli peräti 18 osaa; suuri osa sävelmistä oli mukana jo Reinholmin ja Collanin kokoelmissa.¹¹ Floesselin potpuria ei kuitenkaan koskaan julkaistu, joten sen vaikutus jäi vähäiseksi. Sen sijaan puoli vuosikymmentä myöhemmin (1871)¹² näki päivänvalon sävelmäketju, joka sittemmin oli ilmeisenä esikuvana monille muille soittokuntapotpureille. Kyseessä oli turkulaisen kanttori Emil Pahlmanin potpuri torviseitsikolle. Sen sävelmäaineisto koostui niin ikään Reinholmin ja Collanin kokoelmien tunnetuimmista kansansävelmistä sekä kahdesta suosittu-
ta marssista.

Pahlmanin potpurista tuli varsinainen klassikko; se pysyi suomalaisten soittokuntien ohjelmistossa vuosikymmenestä toiseen. Heikki Klemetin mukaan "Pahlmanin putpurin" suosio perustui sen isänmaallisuuteen; se oli pitkään kaikkien kansallisten juhlatilaisuuksien välttämätön sisällös: "Milloin kaihomielistä, milloin pirteää, reipasta, oikeinpa sotilaallisesti isänmaanmielistä. Kyllä meillä on sentään kauniita kansanlauluja ja sytyttäviä isänmaallisia marsseja!" (Klemetti 1937a, 75). Hilpeän ja sentimentaalisen vuorottelu oli tietenkin vain salonkiperinteestä tullut klisee; mahdollinen suomalaiskansallinen henki ja siihen liittyvät merkitykset olivat enemmän yhteydessä potpurin kappalevalikoimaan: Pahlman oli sattunut valitsemaan juuri ne kansansävelmät, joista myöhempi kansanlaulukäsitys pitkälle muodostui. Potpuri sisältää johdannon, kaksi marssia ja kahdeksan kansansävelmää seuraavassa järjestyksessä:¹³ (ks. ESIMERKKI 10).

11) Kapellimestari Jukka Vuolio on ystävällisesti saattanut sovituksen olemassaolon tietooni. Mukana ovat mm. sävelmät 'Kreivin sylissä istunut', 'Kultaselle', 'Tuoli' on mun kultani', 'Kultani kukkuu kaukana' ja 'Virran reunalla'. Sovituksen syntyäika on arvioitu samassa käsikirjoituskokoelmassa olevien muiden sovitusten päiväysten perusteella.

12) Pahlmanin potpurin synnyn ajoitus ko. vuoteen perustuu Heikki Klemetin kirjoittamaan artikkeliin (1937a). Vanhin tuntemani painettu versio on vuodelta 1892 (KVS:n Torvisävelmien Partituuri-Kokoelma VII).

13) Tempomerkinnät ja sävellajit on merkitty potpurista tehdyn pianosovituksen (Pahl-

Introduction (maestoso, h)
Suomen salossa (allegretto e risoluto, G)
Veli surmaaja (allegretto con moto, g)
Kreivin sylissä istunut (andantino, Bb)
Kultani kukkuu (andantino, g)
Waasan marssi (tempo di marcia, D)
Karjalan polska (ei tempomerkintää, d) ¹⁴
Kultaselle (allegretto, h)
Nuorikon laulu ja tanssi (allegretto, C)
Tuoll' on mun kultani (andante, e)
30 vuotinen sotamarssi (allegro non troppo E-A-D)

Potpurissa ei ole yhtään "tappiolle joutunutta intonaatiota" (vrt. Tarasti 1982, 29), vaan jokaikinen sävelmä on säilyttänyt asemansa kansanlaulujen klassikkoina. Oikeastaan on harhaanjohtavaa sanoa, että Pahlman "sattui valitsemaan" oikeat sävelmät; pikemminkin hänen potpurinsa oli yksi tehokas väylä, jonka avulla kyseiset kappaleet säilyivät yleisessä tietoisuudessa kansanlaulun perustyyppinä. Tosin niiden nimet ovat vuosien saatossa vaihtuneet: 'Kreivin sylissä' tunnetaan nykyisin paremmin lauluna 'Olet maamme armahin Suomenmaa', 'Karjalan polska' 'Koiviston polskana', 'Kultaselle'-laulu kappaleena 'Täällä pohjan tähden alla' sekä 'Nuorison laulu ja tanssi' 'Raatikoon'-lauluna.

Pahlman sai seuraajia 1890-luvulla. Heistä ensimmäinen oli kuopiolainen kapellimestari Elias Kahra, jonka potpurin *Suomalaisia kansanlauluja KVS* julkaisi vuonna 1890 Kuopion laulujuhliä varten. Kahraa seurasi vuotta myöhemmin *Ylioppilaskunnan laulajien* johtaja, lakimies Mauri Forsström (Musiikin... 1956, 130, 216). Hänen potpurinsa "*öfver finska folkmelodier*" sisältyi KVS:n Turun laulujuhlien seitsikko-ohjelmistoon. Seuraavana vuonna *Kansanvalistusseura* julkaisi peräti kaksi kansansävelmäpotpuria Sortavalan laulujuhliä varten. Em. Pahlmanin potpuri ilmestyi nyt painettuna; sen lisäksi näki päivänvalon potpuri *Savo-Karjalan lauluja*, jonka oli sovittanut kapellimestari A.F. Leander. Vuonna 1894 laulujuhlat pidettiin Vaasassa, ja potpurintekovuorossa oli nyt A. Hasselblatt sävelmäketjullaan *Suomalaisia säveleitä*. Myös Armas Järnefelt otti osaa potpurituotantoon; hänen seitsikkosovituksensa *Virran rannalla* (1896) oli sekin muodoltaan

man 1913) mukaan; seitsikkosovituksesta puuttuu suurin osa esityserkinnöistä.

14) Tämä sävelmä on jätetty pois pianosovituksesta.

sävelmäketju, joka tosin koostui vain kahdesta vuorottelevasta kappaleesta ('Virran rannalla' ja 'Minun kultani kaunis on'). Sovitus julkaistiin Mikkelin 1897 laulujuhlia varten. Viimeisin *Kansanvalistusseuran* julkaisema kansansävelmäpotpuri ilmestyi vuonna 1907 Viipurin laulujuhlien ohjelmaan. Vuorossa olivat nyt Sivorin keräämät ja suureen suosioon nousseet *Mäntyharjun kansanlauluja*, joiden sovituksen oli laatinut K. Wallenius.

Pahlmanin tavoin myös muut potpurisovittajat suosivat tunteita kansanlauluja, joskin joukkoon mahtui myös sellaisia tanssisävelmiä ja lauluja, joista ei koskaan tullut koulujen ja järjestöjen kansanlauluja. Kahran potpurissa on vakiokappaleina 'Hyljätyin valitus' sekä 'Tuomen juurella', jälkimmäinen Sivorin kokoelmasta *Mäntyharjun kansanlauluja*. Forsströmin ketju sisältää mm. 'Rannalla istujan', 'Onnettoman nuorukaisen', 'Parolan marssin' sekä 'Koiviston polskan', joista kaksi ensin mainittua olivat jo Collanin ja Lagin sovittamissa kokoelmissa. Leanderin sovitus toi esille uusia sävelmiä, mm. Ilmari Krohnin 1880-luvulla Itä-Suomesta keräämiä. Mutta tässä tapauksessa valinta osui kappaleisiin, jotka eivät jääneet myöhemmin elämään. Sen sijaan Walleniuksen sovitus Sivorin keräämistä *Mäntyharjun lauluista* oli 'varma sijoitus'; se sisälsi ainakin neljä kansanlaulua, jotka olivat jo ennestään siirtyneet suomalaisten kollektiiviseen tajuntaan: 'Taivas on sininen ja valkoinen', 'Heikin naimapuku', 'Tuomen juurella' sekä 'Ol' kaunis kesäilta' - samat sävelmät jatkavat tänäkin päivänä elämäänsä monien kuorojen ja muiden kansanlaulujen esittäjien ohjelmistoissa.

Salonkimusiikin potpurimuoto ei rajoittunut pelkästään torvi-seitsikkojen kansansävelmäsovituksiin. Sitä on käytetty jonkin verran myös kuorosovituksissa 1880-luvulta lähtien. Esimerkiksi Emil Sivorin *Kantelo*-kokoelman sovitus numero 11, *Iloa ja surua* on sovitettu potpurityyliin.¹⁵ Sovitus alkaa reippaalla duurimelodiolla ('Linjaalirattaat'), moduloi sitten muunnosmollisiin, sävelmään 'Sureva neito', joka esitetään lähes puolta hitaammassa tempossa. Sitä seuraa jälleen nopea 'Linjaalirattaat', ja hilpeän ja sentimentaalisen välistä vastakohtaisuutta korostetaan vielä keran hitaalla 'Sureva neito' -melodiolla. Kappale päättyy optimisti-

15) Myös Ilmari Krohn sovitti "Emil Sivorin aatteen pohjalla" 'Iloa ja surua' -potpurin sekakuorolle (Sekäänisiä... 1909, 17-25).

sesti 'Linjaalirattaisiin'. (Sivori 1889, 38-43).

Paitsi musiikkisovituksissa, potpurimuoto saavutti suuren suosion näyttämöllisessä folklorismissa, kuten perinnejuhlanäytösten ja kansantanssiesitysten yhteydessä. Sen taustana oli 1800-luvun estradiviihteen esteettinen konventio, joka suosi näyttämöllisiä sikermiä. Kuvaavaa on tapa, jolla folklorismi tuli tunnetuksi Ruotsin huvielämän ohjelmistossa. Vuosina 1844-45 Tukholman Kuninkaallisen teatterin ohjelmistossa oli kolme potpurityyppistä näytöstä, joissa esitettiin jalostettua kansantanssia. Näytökset olivat nimeltään *Ett nationaldivertissement*, *En majdag i varend* sekä *Wermlänningarne*; niistä varsinkin viimeksi mainittu on säilyttänyt suosionsa nykypäivään saakka. Kansantanssinäytökset tulivat Ruotsissa uudelleen suosioon 1880-luvulla, kun uppsalalaiset ylioppilaat alkoivat järjestää kansallisessa hengessä kansanelämän näytöksiä (folkliivexpedition). Ne sisältivät sovitettua kansantanssia, -soittoa ja -laulua, ja ne saavuttivat hyvin suuren suosion 1890-luvulla, jolloin näytöksiä alettiin pitää Tukholmassa Skansenin huvipuistossa. (Tegen mt., 202, 384-385).

Ruotsalaiset kansanelämän näytökset saattoivat olla esikuvena myös helsinkiläiselle *Brage*-yhdistykselle, joka perustettiin 1906 Otto Anderssonin aloitteesta. Järjestön keskeiseksi toimintamuodoksi tulivat nimenomaan perinnenäytökset; niitä esitettiin mm. *Ruotsalaisessa teatterissa*. Tunnetuin niistä oli *Österbottniska bondbröllop* -näytös, johon Andersson oli sovittanut musiikin kansansävelmien pohjalta potpurin muotoon. Näytökseen kuului mm. kansantanssia, laulua ja häätapojen esittelyä. (Häggman 1974a 103-104).

Potpurikaava tuli yleiseksi myös tavanomaisessa tanhuharrastuksessa. Monet tunnetuista tanhusävelmistä -katrillit ja purpurit - olivat jo sinällään monivuoroisia tansseja, ja tanhunkehittäjät vakiinnuttivat niihin 1900-luvun ensikymmenillä kiinteät tanssikuviot - kansantanssia koskevien muistiinpanojen pohjalta. Esimerkiksi tunnettu *Heikkilä*-katrilli koostuu kuudesta eri jaksosta, jotka yhdessä kertausineen muodostavat kiinteän kokonaisuuden (Collan 1946, 70-71).

Tanhusäestykset poikkesivat varsinaisista potpureista siinä, etteivät ne juuri sisältäneet moduloivia välikkeitä; eri tanssivuorot soitettiin yksinkertaisesti vain peräkkäin. Potpuriperiaate yhdistyi tanhuharrastukseen vasta siinä vaiheessa, kun am-

mattisovittajat ryhtyivät jalostamaan tanhukokoelmien perusohjelmistoa. Säveltäjä Sulho Ranta sai 1930-luvulla *Suomalaisten Kansantanssien Ystäviltä* tehtäväkseen sovittaa keskeisiä tanhusävelmiä. Työn tuloksena julkaistiin kokoelma *Suomalaisia kansantanssäsävelmiä* pianolle ja kahdelle viululle (1936). Ranta kuvasi sovitustyötään seuraavasti:

Sovitelmat nojaavat pääasiassa Kisapirtin ja Asko Pulkkinen Suomalaisia kansantanssien -kokoelman tanhuihin ja nuottiliitteisiin. - - Kuitenkin on eräitä sellaisia tanhusävelmiä, joita tanhuttaessa joudutaan kovin moneen kertaan toistelemaan, lisäilty toisista kansantanssien tai tanssisävelmistä otetuilla sopivilla taitteilla, onpa sovitaja eräisiin tanhusävelmiin itsekin säveltänyt muutamia lisätaitteita ja muunnellut eräitä kertauksia. Jokaiseen tanhuun on liitetty lyhyt alkusoitto, koska tavaksi tullut tanhun alkusävelen "lähtömerkiksi" soittaminen vaikuttaa kovin primitiiviseltä eikä anna mitään tietoa aloitettavan tanhun rytmistä. (Ranta 1936, alkusanat).

Rannan sovitustyö aiheutti sen, että monet tanhukappaleet piteivät johdantojen, uusien taitteiden ja välikkeiden vuoksi. Niinpä em. *Heikkilä*-tanhu on Rannan versiona kahdeksanosainen. Tyyllillisesti Ranta pysytteli varsin uskollisesti salonkimusiikin perinteessä; soinnutus korosti perustehoja, mutta sovitaja väritti sitä tutuilla keinoilla, kromaattisilla vastäänillä, vähennetyillä septimisoinnuilla ja ylinousevilla kolmisoinnuilla (ESIMERKKI 11). Salonkityyli oli ilmeisen tietoinen valinta, sillä Rannan tarkoitus oli etsiä kokoelmalleen myös laajempaa yleisöä: "Paitsi varsinaisina tanhusäestyksinä toivoo allekirjoittanut näitä sovitelmia voitavan käyttää erikseenkin sekä kotipiirissä että julkisuudessakin esim. ravintolayhtyeiden ohjelmistoissa ym." (mt.).

Tanhuharrastuksesta tuli varsinainen joukkoharrastus vasta toisen maailmansodan jälkeen, erityisesti *Suomen Nuorisoinstituutin* nuorisoseuroissa - 1950-luvun lopulla niissä arvioitiin olevan yli 10 000 tanhun harrastajaa (anon. 1958, 159). Harrastus tarvitsi uutta ohjelmistoa; niinpä *SNL* julkaisi jokaista vuotta varten oman ohjelmistopakettin, joista potpurin periaate heijastui voimakkaana. Hyvän esimerkin potpurimuodon voimasta tarjoaa vuoden 1954 kansantanssiohjelman säestyskokoelma (1953); sen oli sovittanut nuori kapellimestari Jorma Panula. Kokoelma sisältää kuusi kappaletta, jotka on sidottu toisiinsa erityisin välisoitoin - kokoelma on selvästikin tarkoitettu soitettavaksi yh-

ESIMERKKI 11. *Heikkilä*, sov. Sulho Ranta (Ranta 1936, 3-7).

25

mf

f

A: Y 2 24 III(3) Y⁷ Y⁶ I VI⁶ Y⁷

30

Y⁶ VI⁶ I Y⁷ I Y Y⁶ Y⁶

ESIMERKKI 12. *Viistoista*, sov. Jorma Panula (1953).

α.

B: II⁷ Y I IV E^b: VI⁷ III⁷ II⁷ I⁷ II⁷

ESIMERKKI 13. *Neliö*, anonyymi sovitus (1941).

F: I IV⁶ I IV VI Y⁶ II⁷ Y

teen menoon. Myös yksittäiset, nimetyt osat muodostavat itsenäisiä potpurirakenteita. Tyypillinen sovitus on tässä mielessä osa 'Viistoista' (ESIMERKKI 12); se koostuu alkusoitosta ja neljästä taitteesta (Eb/Eb/C/c-B-Eb), jotka kukin kerrataan. Tekstuurinsa suhteen sovitus on varsin yksinkertainen, mutta tanhuperinnettä ajatellen sittenkin kovin moderni; esimerkiksi soinnutuksessa esiintyy dissonoivia nelisointuketjuja ja kvarttiharmoniaa, jotka ovat kaukana salonkityylistä. Tässä mielessä Panulan potpuri on selvä poikkeus. Nuorisoseurojen muut tanhuohjelmien sovitukset rakentuivat varsin yksinkertaisille kolmisointusäestyksille, kuten esimerkkinä käytetty *Neliö*-tanhun säestys vuoden 1941 juhlaohjelmasta osoittaa (ESIMERKKI 13).

5. Vanhakantainen sovitustyyli 1900-luvulla

Seuraavan jakson tehtävä on luoda katsaus siihen, miten 1800-luvulla syntynyt sovitustyyli näkyy tällä vuosisadalla tehdyissä kansansävelmäsovituksissa. Ennen sitä on kuitenkin syytä rakentaa analyysimalli, jonka avulla on mahdollista löytää vanhakantaisen sovitustyylin elementit. Mallin tulisi myös omalta osaltaan selittää, minkä vuoksi vanhatyylliset sovitukset ovat säilyttäneet asemansa vuosikymmenien saatossa.

Tämän luvun keskeinen kysymys on, mitä kansanmusiikkisovitusten ja -esitysten kaavamaisuus käytännössä tarkoittaa ja mitkä ovat olleet sen tyypillisimmät ilmenemismuodot suomalaisessa järjestömusiikissa. Toisin kuin saksalainen triviaalimusiikin tutkimus, en tarkastele musiikkifolklorismin kaavamaisuutta taidemusiikin esteettisten linssien läpi. Järjestöfolklorismin tutkimukseen pätee sama kuin kaikkeen kansanomaisen musiikin tutkimukseen: kohdetta on hedelmällisintä tarkastella sen omista lähtökohdista, sen omista esteettisistä periaatteista käsin. Jos ne eivät ole tiedossa, tutkijan tehtävä on etsiä ne.

Lähtökohtana on käsitys, että järjestömusiikilla on oma esteetiikkansa, oma erityinen luonteensa. Se poikkeaa muista musiikinlajeista ja saa selityksensä järjestöelämän yleisestä olemuksesta. Musiikin kaavamaisuus on tässä tapauksessa ominaisuus, jota on pidettävä perustavaa laatua olevana, jopa rakentavana: kaavamaisista piirteistä huolimatta - tai ehkä juuri niistä johtuen -

järjestöjen musiikkifolklorismi on saavuttanut alati suuren suosion harrastajien keskuudessa; vanhatyylliset kansalaulusovitukset kuuluvat tänäkin päivänä monen kuoron vakio-ohjelmistoon; varsin pitkälle yhdenmukaistunut pelimannisoitto vetää jatkuvasti uusia harrastajia puoleensa, eikä tanhutoimintakaan osoita minkäänlaisia sammumisen merkkejä.

5.1. Sovitustyyli ja koukkuanalyysi

Palaamme nyt uudelleen ns. koukkuteoriaan, jonka avulla aiemmin tulkittiin Törnuddin laulukirjan koulukansanlaulujen reseptiä (ks. luku IV.4.5.). Törnuddin kohdalla päädyttiin siihen, että se miksi hänen lauluistaan vain hyvin harvat jäivät koulujen aktiivirepertuaariin, johtui paljolti hänen sovitustyylistään: Törnudd näyttää poistaneen lainaamistaan kansansävelmistä kaikki huomiota herättävät musiikilliset karaktäärit; ilman tällaisia musiikillisiä koukkuja ei mikään musiikkikappale voi jäädä pitkäksi aikaa laulajien ja soittajien repertuaariin tai yleisön suosioon.

Gary Burns on luonut katsauksen siihen koukkuanalyyttiseen keskusteluun, jota populaarimusiikin säveltäjät ja tuottajat ovat viime vuosina käyneet (Burns 1987). Burns on myös koonnut yhteen erilaisia musiikillisen koukun määritelmiä. Burns itse tukeutuu seuraavaan koukkukäsitykseen: "[a hook is] a musical or lyrical phrase that stands out and is easily remembered". Määritelmä on kuitenkin niin yleinen, ettei se sinällään vielä kerro riittävästi koukun ominaisuuksista. Hieman tarkemmin koukun määrittelee amerikkalaisen rockin sanakirja, jota Burns siteeraa. Sen mukaan koukku on "an appealing musical sequence or phrase, a bit of harmony or sound, or a rhythmic figure that grabs or hooks a listener" (Shaw 1982, 177). Laulutekijät Al Kasha ja Joel Hirschhorn ovat omalta osaltaan pohtineet koukun olemusta. Heidän mukaansa musiikillinen koukku on koko kaupallisen levynteon perusta; se voi koostua yhden sävelen tai sävelryhmän toistumisesta tai se voi olla jokin tekstin sanonta, riimi tai kokonainen säkeistö. Vaikka koukkuna voi olla niinkin epämääräinen asia kuin laulun 'saundi', hyvä koukku sisältää ainakin yhden seuraavista ominaisuuksista: a) iskevä, tanssittava rytmi, b) helposti mieleen jäävä melodia, c) teksti joka edistää laulun dra-

matiikkaa tai liittää laulun johonkin henkilöön tai paikkaan (Kasha & al 1979, 28-29; siteerattu Burns 1987, 1).

Määritelmistä saa käsityksen, että musiikillinen koukku voi olla melkein mitä tahansa. Pääasia on, että se herättää kuuntelijan huomiota, jää helposti mieleen sekä toistuu alinomaa esityksen aikana. Viimeksi mainittu ominaisuus ei tosin tunnu kovinkaan välttämättömältä. Myös yksi ratkaiseva piirre tai yksityiskohta musiikkikappaleen rakenteessa voi aivan hyvin toimia koukku-
na. Koukku voi siis olla yhtä hyvin alati toistuva klisee kuin ainutkertainen sävellystekninen ratkaisu. On kuitenkin selvää, että populaarimusiikissa, jonka viehätys perustuu toistoon ja vakiintuneisiin sovitus- ja esitysteknisiin muotoihin, myös koukut saavat helposti kliseemäisiä piirteitä: hyväksi havaittuja tehokeinoja pyritään uusintamaan ja toistamaan niin paljon kuin mahdollista. Sama pätee jossakin määrin myös kansansävelmäsovituksiin. Samat sovituskikat ja tehokeinot ovat toistuneet niissä vuosikymmenestä toiseen.

Burns kokoaa listan erilaisista levytetyn musiikin piirteistä, joista koukkuja kannattaa etsiä. Sellaisia ovat ensinnäkin itse musiikillisessa tekstissä (rytmissä, melodiassa, harmoniassa) sekä laulutekstissä esiintyvät karaktääriset yksityiskohdat. Mutta yhtä hyvin koukut voivat sijaita sellaisissa musiikillisissa parametreissa, jotka vaikuttavat erityisesti esityksen sointikuvaan (soitinnuksessa, tempon ja dynamiikan käsittelyssä, improvisoiduissa jaksoissa); myös äänitysteknologian (efekttilaitteiden ja miksauksen) avulla voidaan tuottaa erilainen määrä koukkuja, jotka edistävät äänitteiden kiinnostavuutta ja myyntiä. (ibid., 2->).

Koukkuanalyysiä on käytetty nimenomaan levytetyn populaarimusiikin (ns. hittilevyjen) reseption ja suosion tutkimiseen. Tarkastelun painopiste on ollut selvästi siinä, miten suosikkilevytykset lyövät itsensä läpi ja säilyvät yleisön suosiossa. Kansanlaulusovitusten asema musiikin harrastuksessa ja kulutuksessa on tietenkin hyvin toisenlainen kuin populaarimusiikin hittien. Kaikki hittikoukkujen ominaisuudet tuskin pätevät esimerkiksi kuorosovituksiin. Toisaalta kansansävelmien sovittamisessa on omat erityispiirteensä, jotka poikkeavat selvästi vaikkapa iskelmien teosta. Onkin syytä asettaa kolme ennakkoehtoa koukkuanalyysin soveltamiselle tässä yhteydessä.

(1)

Koukkujen on oltava sellaisia, että ne vetoavat erityisesti amatöörikuorojen laulajiin ja johtajiin; yleisön reseptio on vasta toisella sijalla.

Toisin kuin levytetty populaarimusiikki, kuorojen ja orkesterien kansansävelmäsovitukset ovat harrastemusiikkia. Musiikin-harrastajien omat mieltymykset ovat ilmeisen ratkaisevia sovitusten suosion kannalta. Koukkujen täytyy olla ensisijaisesti sellaisia, että sovituksia on mukava laulaa. Vasta toisella sijalla on kysymys, onko niitä mukava kuunnella.

(2)

Koukkujen on liityttävä taidemusiikin esteettiseen ja sovitustekniseen traditioon tai ainakaan ne eivät saa olla ristiriidassa tuon tradition kanssa.

Toisin kuin moderni populaarimusiikki (esimerkiksi rock), kansansävelmäsovitukset liittyvät kiinteästi taidemusiikin perinteeseen. Säveltaiteen esteettisten linssien läpi katsottuna ne ovat 'hyvää kevyttä musiikkia'. Niiden arvostus ja asema jatkuu niin kauan kun sovittajat pysyttelevät tradition mukaisissa koukuissa.

(3)

Koukkuja on etsittävä nimenomaan sovitusten musiikillisesta tekstuurista sekä laulutekstistä.

Äänitysteknologiaan ja esitystyyliin liittyvät koukut eivät ole tutkimuskohteen kannalta keskeisiä - käytetyllä tutkimusaineistolla niitä ei voisi edes selvittää (järjestömusiikkia koskeva aineisto ei sisällä hyvin vähän äänitteitä).

5.2. Koukut kansanlaulusovituksissa

Seuraavassa typologiassa esitellään erilaisia musiikillisia ja tekstillisiä parametreja, jotka ovat koukun asemassa kansansävelmäsovituksissa. Tarkastelun pohjana ovat ne 1800-luvun ja vuosisadan vaihteen kansansävelmäsovitukset, joiden tyylillistä kehitystä edellä kuvattiin. Koukut jaetaan tarkastelussa kahteen osaan; ne ovat joko ideologisia tai sovitusteknisiä.

IDEOLOGISET KOUKUT

1. *Sovituksen otsikko*

Sovitusten otsikoissa tavallisesti esiintyvä nimike "suomalainen (tai jonkun maakunnan) kansanlaulu" on ilmeisen tehokas ideologinen koukku. Se signifioi kansanmusiikin myyttistä ulottuvuutta varsin positiivisella tavalla. Pelkkä otsikon nimike luo kuvan jostakin tutusta, helposta, maan pinnalla olevasta, tavalisen ihmisen musiikista. Sen ideologiseen sanomaan liittyvät myös käsitykset ihmisen juurista, kansallisesta kulttuurista tai paikallisesta perinnöstä.

2. *Laulutekstien sisältö*

Laulutekstien välittämä kuva kansasta ja sen elämästä sisältää monia ideologisia koukkuja. Erityisen tehokas on humoreskisovitusten tekstien kansanhuumori, 'hillitty hilpeys', jonka vaikutusta sovitustekniikka korostaa. Humoreskin viehätys perustuu samaan kuin rillumarei- ja turhapuro-elokuvien suosio: laulutekstien sankarit eivät ole problemaattisia vaan ongelmattomia, iloisia veitikoita, jotka pärjäävät aina jotenkin elämässään. Heihin on helppo samaistua. He ovat usein nostalgisen menneen ajan sankareita - piikoja, renkejä, reissumiehiä ja tukkijätkiä - vapaan ja onnellisen villin perikuvia. Pako menneisyyden ihannemaailmaan, joka niin usein liittyy folklorismiin, käy humoreskin avulla vaivattomasti.

Se että tekstit ovat hieman riehakkaita ja jopa uskaliaan kaksimielisiä, on ilmeisesti lisännyt niiden koukkuarvoa: humoreskilaulut ovat tarjonneet viattoman mahdollisuuden kapinoida sitä kristillis-isänmaallisen hengen synkkyyttä vastaan, joka on monesti hallinnut järjestyksellisen julkisuutta. Toisaalta laulujen riehakkuus on tarpeeksi lapsenomaista ja leikkisää, niin etteivät kansanvalistajat ole panneet siitä pahakseen. Tosikkomaista kauaisuutta tai herravihaa on noista lauluista turha etsiä. Ne korostavat käsitystä kansanperinteen puolueettomuudesta, ominaisuutta, joka on tehnyt taiteellisesta folklorismista suosituksen lähes kaikkien ideologioiden parissa.

Toisen attraktiivisen tekstiluokan muodostavat sentimentaaliset rakkauslaulut. Sentimentaalisten kansansävelmäsovitusten rakkaustematiikka jakautuu karkeasti kahteen osaan, toisaalta

rakkauslauluihin luontoa, kotiseutua ja isänmaata kohtaan sekä toisaalta miehen ja naisen välisen suhteen pohtimiseen. Molemmat tekstityypit voivat sisältää tehokkaita ideologioita koukkuja. Edellisen vetovoima perustuu erilaisiin etnosentrisiin tuntemuksiin, jotka koskettavat hyvin laajoja ihmisjoukkoja: kotiseutuhengen, kansallisylpeyteen ja patriotismiin. Jälkimmäisen vaikutus on yksilökeskeisempi; se perustuu samaan kuin kaikkien rakkauslaulujen, -runouden tai -kirjallisuuden suosio: romanttisiin päiväuniin ja lähes jokaiselle ihmiselle tuttuun ongelmaan, rakastumisen ja hyljätyn tulemisen tunteeseen.

SOVITUSTEKNISET KOUKUT

1. Rytmiset koukut

Rytmiset karaktäärit korostuvat erityisesti humoreskityylissä, joka perustuu paljolti rytmikkäiden tanssisävelmien sovittamiseen. Kappaleet ovat usein nopeita ja rallimaisia, ja daktyyli on paljon käytetty rytmikuvio. Tanssillisuutta tuetaan sovituksissa myös äänenkuljetuksen avulla; tyypillisiä keinoja ovat seuraavat:

- Eri äänissä (erityisesti bassossa) kertautuvat ostinatokulut, joiden tekstinä on usein pelkkiä ääniteitä, rallatuksia tai huudahduksia.
- Kappaleen loppuun ja alkuun sijoitetut kadenssoivat huudahdukset, jotka korostavat rytmillisyyttä ja joilla ei ole välttämättä mitään tekemistä kappaleen melodian kanssa.
- Kappaleen perusrytmiikkaa korostava, harvaksen etenevä bassoääni, joka tihentyy säkeitten rajoilla rytmiseksi sävelsilloiksi - bassoääni imitoi usein orkesterien tanssimusiikin bassonkuljetusta.

Tanssillisuus oli omiaan korostamaan humoreskeissa rytminkäsittelyn vakautta ja pysyvää metriikkaa. Homofoninen korallityyli, joka puolestaan liittyi sentimentaalisten kansansävelmien sovittamiseen, suosi sekini selkeää ja yksinkertaista rytmiiikkaa. Samaten oli imitaatiota ja kaanoneita käyttävän polyfonisen sovitustyylin laita - sovituksia olisi ollut mahdoton esittää ilman verrattain kiinteää pulssia. Selkeä rytmiiikka oli ilmeinen koukku, joka kiehtoi amatöörikuorojen laulajia. Rytmikkyys ja kiinteä tempo teki ryhmässä laulamisen helpoksi.

2. Melodiset koukut

Kansansävelmäsovitusten keskeisimpiä ominaisuuksia näyttää olleen niiden laulullisuus ja melodisuus. Ne merkitsivät kuorojen laulajille ensisijaisesti kansanlaulua; vasta toisella sijalla oli niiden kelvollisuus kuoromusiikkina. Ainakin osa sovittajista oivalsi tämän merkityksen ja rakensi sovituksensa sen mukaan. Melodisuus koukkuna tarkoitti tällöin lähinnä sitä, että jokaisella äänellä oli 'melodinen' tai ainakin loogisesti jäsentyvä stemma. Näin jokainen kuoron jäsen kykeni kuulemaan laulaessaan "oman sielunsa ääntä", kuten Otto Andersson asian runollisesti ilmaisi (Andersson 1930, 64).

Sovitusteknisistä koukuista melodiset liittyvät eniten sovitettavien kappaleiden valintaan. Kansansävelmien sovittajilla oli jo 1800-luvun lopulla mahdollisuus valita melko suuresta melodiamäärästä, sillä SKS:n, ylioppilasosakuntien ja muiden yhteisöjen organisoima keräystoiminta oli säilynyt arkistoihin jo useita tuhansia kansansävelmiä - A.O. Väisäsen mukaan 1880-luvun lopulla oli koossa jo 2000 kansansävelmää ja 1910-luvulle tultaessa aktiivinen keruutyö oli tuottanut arkistojen kätköihin tuon määrän liki kahdeksankertaisena (Väisänen 1917, 58). Tästä huolimatta sovittajien valinnat osuivat vain tietynlaisiin melodioihin. Sovittajat etsivät niistä erityisiä luonnepiirteitä.

Hyvin tärkeänä valinnan perusteena näyttää olleen kansansävelmän melodinen rakenne. Tämä koskee erityisesti sentimentaalista tyyliä, jossa laulun melodisuus muutenkin oli keskeisempää kuin humoreskeissa. Karakteriset intervallit melodian keskeisellä paikalla kuten säkeen alussa olivat ilmeisen varma tae siitä, että sävelmä valikoitui sovitettavaksi. Valintaa ohjasi tässäkin salonkimusiikin estetiikka. Samat melodiset hypyt, joita kansansävelmissä suosittiin, olivat myös salonkimusiikin romanssien kulmakiviä. Intervalleista kenties kiehtovin oli ylöspäinen seksti, jonka Boris Asafjev on maininnut venäläisen valssiromanssin perusintonaatioksi (Assafjew i.v., 47). Mm. seuraavat sovittajien suosimat kansansävelmät saivat karakteriinsä sekstihypystä: 'Tuol' on mun kultani', 'Rannalla istuja', 'Hyljätty', 'Yksi ruusu on kasvanut laaksossa', 'Aamulla varhain' (B-osan säkeitten rajalla), 'Karjalan kunnaila'. Muita karakteri-intervalleja olivat ylöspäiset kvartti- ja kvinttihypyt, joista edellinen on eurooppalaisen marssimusiikin luonteenomaisin ja stereotyyppisin aloitus-

intervalli (vrt. Marothy 1974, 74). Kvarttihypyllä alkavia tyyppikansansävelmiä ovat mm. 'Kreivin sylissä', 'Älä itke äitini', 'Kun ensi kerran'; kvinttihyppy karakterisoi puolestaan seuraavia: 'Läksin minä kesäyönä käymään', 'Taivas on sininen ja valkoinen' (B-osan alku).

Kansansävelmien sovittajien eniten suosimat melodiat olivat rakenteeltaan diatonisia, samalla kun ne olivat pääsääntöisesti ehdottoman tonaalisia. Tämä näkyi mm. siinä, että sovittajat valikoivat paljon sellaisia kansansävelmiä, joiden karaktäärisyys rakentui suureksi osaksi kolmisointukulkujen varaan. Suuri osa humoreskien pohjana olevista tanssillisista duurisävelmistä kuuluu tähän kategoriaan. Myös seuraavat sentimentaaliset tyyppikansanlaulut rakentuvat paljolti kolmisointuja muodostaville murto-sävelkuluille: 'Niin minä neitonen sinulle laulan', 'Tuomi on virran rannalla', 'Kesäillalla', 'Oi' kaunis kesäiltä', 'Tuonne taakse metsämaan', 'Kultaselle'.

Tonaalisuutta ja diatonisuutta korostavat sävelmät säilyttivät asemansa yhä paremmin sitä mukaa kun Suomen kansa omaksui funktionaalisen tonaalisuuden kiinteäksi osaksi musiikillista maailmankuvaansa. Kansakoulun laulunopetus samoin kuin uusi tanssimusiikki ja sen soittimet - erityisesti haitari - muokkasivat yhdessä maaperää tonaalisen indoktrinaation läpimienolle, ja tämän vuosisadan alkupuolella uusi tonaalinen ajattelu oli jo tullut suomalaisten musiikkimaailman. Tonaalisten kansansävelmäsovitusten ohella tämän indoktrinaation lopputuloksesta pääsi sitten nauttimaan myös suomalainen iskelmä; tuskin on toista musiikinlajia, joka olisi paremmin pitänyt yllä ankaran tonaalisuuden perintöä.

Diatoniset ja tonaalisuutta korostavat melodiat hallitsivat kansansävelmäsovituksia ja selittävät osaltaan niiden suosiota. Mutta toisaalta on huomattava, että myös näistä ominaisuuksista poikkeamiset saattoivat synnyttää tehokkaita koukkuja. Sovitusten melodiikassa poikkeavuudet koskivat lähinnä kahta seikkaa:

- Kromaattiset kulut väliäänissä.

Yksi salonkimusiikin suosima tyylipiirre oli hajasävelkromatiikka, jolla musiikintekijät pyrkivät sentimentaalisten tehojen korostamiseen. Tyylipiirre kotiutui myös kansansävelmäsovituksiin. Mutta toisin kuin salonkimusiikissa yleensä, kromatiikka ei koskenut itse melodiaa. Sovittajat eivät juuri muuttelleet diato-

nia melodioita; ne haluttiin pitää alkuperäisinä joitakin kadenssointeja lukuunottamatta.¹⁶ Silti yksi suosituimmista kuorokansanlauluista, 'Hyljätyn valitus' (Aamulla varhain kun aurinko nousi), rakentuu melodialtaan salonkiromanssin tapaan kromaattisen sivusävelen varaan. Sävelmä on todennäköisesti säätyläis-muusikon sepittämä.

Kansansävelmäsovituksissa kromatiikkaa esiintyy etupäässä basso- ja väliäänissä; sitä käytettiin toisaalta värittäväenä elementtinä, toisaalta soinnutusratkaisut - esimerkiksi muunnosointujen ja välidominanttien käyttö - vaikuttivat sen syntymiseen. Kromaattiset kulut toivat soitukseen jännitystä, ja toimivat näin soitusteknisinä koukkuina.

- Modaalisten melodioiden käyttö.

Etupäässä Heikki Klemetin aloitteesta kansansävelmien sovittajat saivat käyttöönsä tämän vuosisadan ensi kymmenellä uuden sävelmätyypin, eteläpohjalaiset kansanlaulut (ks. Klemetti 1937c). Alueen sävelmistössä oli paljon vanhakantaisia melodioita, joiden voitiin tulkita kulkevan eri kirkkosävellajeissa, kuten doorisessa, fryygisessa ja lyydisessä moodissa. Asteikoltaan karakteriset sävelmät ja kirkkosävellajitulkinta tarjosivat sovittajille uusia vaihtoehtoja ja näkökulmia kansansävelmien sovittamiseen, ja niistä saatiinkin uudenlaista aineistoa tämän vuosisadan kuorojen repertuaariin. Jo pelkkä modaalinen sävelmä saattoi toimia koukkuna, joka kiinnitti laulajien huomiota. Mutta mikä tärkeämpää, kirkkosävellajiset melodiat mahdollistivat uusien harmonisten koukkujen soveltamisen.

3. Harmoniset koukut

Kansansävelmien soinnutus tarjosi ehkä eniten mahdollisuuksia erilaisten soituskoukkujen kehittelyyn. Tämä johtui erityisesti siitä, että koko sovittamisen idea rakentui pitkälle homofonisen

16) Sävelmien alkuperäisyys oli tietenkin suhteellista, koska sävelmien tallentajat todennäköisesti muunsivat kummallisina pitämäänsä melodioita oikeaoppiseen (so. toonaaliseen ja diatoniseen) suuntaan (vrt. Klemetti 1911, 128). Kadenssoinnin aiheuttamia muutoksia voi havaita 1800-luvun soituksista suhteellisen usein. Hyvän esimerkin tarjoaa Jaakko Passisen sovitus eteläpohjalaisesta kansanlaulusta 'Kullalle'. Sovituk-sen pohjana oleva vanhakantainen sävelmä loppuu tyypilliseen tapaan viidennelle asteelle. Passinen on kuitenkin halunnut lopettaa laulun normaaliin kadenssiin ja muokannut laulun lopussa melodiasta lyhyen kadenssimelodian, joka alkaa ja loppuu 'oikeaoppisesti' ensimmäiselle asteelle. (Passinen 1889, 17-19).

tekstuurin varaan. Sovittajien keskeisenä tarkoituksena oli rakentaa kansansävelmälle säestys; tämä tietenkin antoi itse kansansävelmälle näkyvän aseman sovituksessa. Mutta toisaalta on huomattava, etteivät 1800-luvun sovitajat rakentaneet kansanlaulun säestystä sävelmän omista erityispiirteistä käsin. Kuten mm. Axel Helmer on korostanut, soinnuttamisen lähtökohtana oli sovitajien oma harmoniakäsitys, jonka perusta oli taidemusiikin teoriassa. Helmer nimittää sovitajien tyyliä kompromissiksi, jossa sovitajat koettivat ottaa kansansävelmien erityislaadun huomioon niin paljon kuin heidän esteettinen makunsa antoi myöten (Helmer 1972, 139). Käytännössä tämä tarkoitti - ainakin tähän käsitykseen päätyy, kun tarkastelee suomalaisia sovituksia - että vahva harmoninen säestys häivytti tehokkaasti kansansävelmien erityisen luonteen. (Voidaan tietenkin kysyä, oliko niillä jokin erityisluonne enää senkään jälkeen, kun sovitajat olivat valinneet niistä makuunsa sopivimmat). Kansansävelmistö integroitui täydellisesti länsimaisen taidemusiikin perinteeseen, siitä tuli osa funktionaalisen harmonian valtakuntaa.

Harmonisten koukkujen perustana oli 1800-luvulla ja myös myöhemmin soinnutuskäytäntö, jonka juuret olivat toisaalta koraalisoinnutuksessa ja toisaalta salonkimusiikin harmonisissa ratkaisuisa. Tämä yleistyyli perustui ankaran satsiopin varaan ja sen soinnutusratkaisuja hallitsi selkeä funktionaalinen tonaalisuus. Soinnutuskoukut kehittyivät lähinnä kahdesta eri lähteestä. Ensinnäkin salonki- ja koraalityylin suosimat karaktäärisoinnut kotiutuivat myös kansansävelmäsovitukseen. Tyypillisimpiä koukkusointuja olivat vähennetty septimi, ylinouseva kolmisointu, lisäsekstisointu (4. aste) sekä duurisointu mollikappaleen päätössointuna (ns. picardinen terssi). Tyyllille ominaisia soinnutusratkaisuja olivat myös harhalopukkeet sekä runsaasti käytetyt väliDominanttisoinnut, jotka liittyivät usein kvinttisuhteisten sointuketjujen muodostamiseen. Paitsi että monet soinnutusratkaisuista olivat salonkimusiikille ominaisia, niiden taustalla on nähtävissä myös aikakauden koraalisoinnutuksen tapaa käyttää värityskeinona barokin musiikista peräisin olevia harmonisia tehoja. Lisäksi, kuten Jan Ling huomauttaa (1978, 50), monet kansansävelmäsovitusten soinnutusmaneereista olivat yhdenmukaisia sen kanssa, miten myöhäisromantiikan säveltäjät (mm. Brahms) loivat teoksiinsa arkaaisia tehoja (vrt. Ling & al.

1982, 5).

Poikkeaminen homofonisesta tyylistä tuotti toisen soinnutus-koukun, polyfonisen tekstuurin. Imitoivat jaksot mahdollistivat uuden tavan käyttää melodia- ja tekstiaiheita. Ne toivat sovitukseen dialogitekniikan, tekstiosien vuorottelun eri äänissä. Tätä tehokeinoa sovellettiin runsaasti etenkin humoreskisovituksissa. Kansansävelmäsovitusten tyyllille oli kuitenkin luonteenomaista, että sovittajat käyttivät polyfonista tekstuuria enemmänkin homofonisen tyylin rikastuttajana kuin harmonisoinnin perustana. Imitoivat jaksot olivat usein vain sovituksen yhtenä osana, ja homofoninen tekstuuri muodosti sovituksen perustan.

Kansansävelmäsovitusten peruseriaate näyttää olleen se, että ne soivat perinteisessä mielessä hyvin ja kauniisti - idealistinen käsitys kauniista kansanlaulusta edellytti myös kaunista sointia. Sovitusten tuli perustua sellaiseen kolmi- tai nelisointuharmoniaan, jossa ei ollut liian moderneja ja rohkeita dissonansseja. Tekstuurin tuli olla täyteläistä - äänet mieluummin laajalla kuin suppealla alueella, mutta ei liian pitkiä intervalleja yksittäisten äänten välillä. Konsonoivuus ja täyteläisesti soiva tekstuuri olivatkin ne 'koukut', jotka viime kädessä takasivat sovitusten suosion.

5.3. Kliseet ja koukut 1900-luvun kansansävelmäsovituksissa

Seuraavassa luodaan yleissilmäys siihen, miten edellä määritellyt sovitustyylin kliseet ja koukut ovat säilyttäneet asemansa tällä vuosisadalla tehdyissä kansansävelmäsovituksissa. Tilannetta tarkastellaan humoreskin ja sentimentaalisen tyylin kohdalla erikseen, sillä ne näyttävät muodostavan kumpikin oman kehityshistoriansa. Katsaus nojaa pakostakin vain muutamien esimerkkien ja sovittajanimien varaan. Kansansävelmäsovituksia on tehty kuoroille ja orkestereille 1900-luvulla lukematon määrä, ja niiden täydellinen kokoaminen olisi tuskin mahdollista. Todennäköisesti huomattava osa sovituksista on kuoron- ja orkesterinjohtajien itsensä laatimia; suurin osa on jäänyt myös julkaisematta. Seuraava katsaus on eräänlainen tapausanalyysi, jonka kohteet on pyritty valitsemaan eri vuosikymmeniltä ja eri tyyppisten musiikkijärjestöjen piiristä. Mukaan on otettu ensinnäkin

Knut Kangas, joka oli *Suomen Työväen Musiikkiliiton* johtavia musiikinohjaajia ja säveltäjiä 1920- ja 1930-luvuilla. Toiseksi analysoidaan joidenkin *Sulasolin* piirissä toimineiden säveltäjien sovitustuotantoa. Mukana ovat Armas Maasalo, Selim Palmgren, Sulho Ranta, Olavi Pesonen ja Eero Sipilä, joiden tuotanto sijoittuu selvästi eri vuosikymmenille.

HUMORESKI 1900-LUVULLA

Humoreskin perinteelle rakentuva sovitustyyli näyttää muodostavan tämän vuosisadan valtatyylin, jos asiaa arvioidaan sovitusten lukumäärän ja tyylin yhtenäisyyden perusteella. Suuri merkitys humoreskin suosiolle oli ilmeisesti sillä, että vuosisadan alussa julkisuuteen nostetut eteläpohjalaiset riiuu-, tappelu- ja uhmalaulut löysivät tiensä kuorosovitukseen. Eteläpohjalaiset sävelmät ovatkin olleet sen jälkeen humoreskien tyypillisintä aiheistoa.

Kuvaavan esimerkin humoreskin suosiosta antavat *Suomen Työväen Musiikkiliiton* julkaisemat kansansävelmäsovitukset. Liitto julkaisi näitä sovituksia erityisesti 1930-luvulla; suuri osa niistä oli säveltäjä Knut Kankaan tuotantoa - muita liiton käyttämiä humoreskisovittajia olivat Ernst Linko (vanh.), Erkki Melartin, Viljo Mikkola, Elias Kiiänmies ja Heikki Kuusniemi¹⁷. Kangas jatkoi sovituksissaan humoreskin perinnettä hyvin tyylipuhtaasti. Hänen sovituksistaan voi löytää lähes kaikki koukut, jotka edellä on liitetty humoreskityyliin. Kappaleet alkavat ja loppuvat usein kandsensoiviin huudahduksiin (hei-hei-hei) - tehokeino, jota jo Emil Sivori sovelsi 1880-luvun humoreskeissaan. Jo kappaleiden nimet - 'Hääpolska', 'Raittilaulu', 'Piirilaulu', 'Tanssilaulu' - kertovat, että niiden pohjana on tanssirenkutuksia. Tanssillisuus korostuu bassoäänien koukuissa, kuten ostinatomaisissa sävelaiheissa "hei, hei, heikunkeikun" (ESIMERKKI 14a) sekä säkeitä yhdistävissä tiheissä asteikkokuluissa. Onpa 'Raittilauluun' eksynyt 'tyylinvastainen' ragtime-iskutus muistuttamaan kappaleen renkutushenkisyydestä (ESIMERKKI 15a). Muita äänenkuljetukseen ja soinnutukseen liittyviä koukkuja ovat pitkät urkupistemäiset säästykset

17) Kankaan jälkeen eniten sovituksia *STM* julkaisi Ernst Lingolta; hänen humoreski sovituksiaan ovat mm. 'Tulatullaa', 'Jalojallai!', 'Ikävä on olla ja Se oli yksi lauantaki ilta' (puturi), 'Sato sato' sekä 'Ja onko sun paperisi kastunut' (Sekäänäisiä lauluja 3., 4. ja 8 vihko).

ESIMERKKI 14. *Hääpolska*, sov. Knut Kangas (Sekaäänisiä... 1934).

a)

S.
A.
♩ 5. Hei hei hei - l An - na-han VII - le sen

T.
B.
Hei hei hei-kun kei-kun an - - - na

b)

tä kel - - - - - lot

ki-li ki-li kel-lot } hih hei huh hei ki-li ki-li kel-lot.
pit - kin tei - tä } pit - kin tei - tä.

kun kei - - - - - kun

ESIMERKKI 15. *Raittilaulu*, sov. Knut Kangas. (Miesäänisiä... 1934).

a)

si - lik - ki - tä - kil - lä,
si - lik - ki - tä - kil - lä,
si - lik - ki - tä - kil - lä,
si - lik - ki - tä - kil - lä,

b)

len - tää ja mat - ka se en - tää,
San - ta se
San - ta se len - tää ja
San - ta se len - tää ja mat - ka se

tenorisoolon aikana (ESIMERKKI 14b), tenorin ja basson muodostama rytmillinen kvinttiosinatio "sunfatorallaa, ritiratorallaa" ('Tanssilaulu'), imitoiva ahtokulku laulun keskittäytyessä (ESIMERKKI 15b) sekä äänten välinen teema-vuorottelu, joka on usein päällekkäistä.

Kappaleiden sävelmät ovat eteläpohjalaishenkisiä yksinkertaisia duurisävelmiä, joissa ei kuitenkaan ole modaalisuutta. Soinnutus on yksinkertaista, eikä tekstuuri sisällä lainkaan kromatiikkaa. Jos kappaleissa on jotain epäsovinnasta, niin se löytyy ehkä lauluteksteistä. Ne kertovat kansan tavoista ja toimista, jotka ovat selvässä ristiriidassa protestanttisen etiikan kanssa. Tekstit ovat varmaankin uskaliainta, mitä kansanvalistushenkisen kuoroharrastuksen piirissä saatettiin tuona aikana esittää. Esimerkiksi 'Hääpolskan' - joka on nimestään huolimatta jenkkasävelmä - viimeiset säkeistöt hipovat jo hillityn hilpeyden ääri-laitoja:

Surut minä heitän pitkin teitä
ja ilot minä otan myötä
Missä mä vaan näjen nätin tytön
siellä mä olen yötä

Annahan Ville sen käyrän käyvä
vaikka aamuun asti
Näin sitä polskassa pyörähdellään
vallon komiasti

Toisaalta yksi humoreskin koukuista oli juuri tekstien rohkeus - missään muussa kuorolaulun tyylilajissa eivät tämän tapaiset realistiset kansanelämän kuvaukset olisi tulleet kysymykseen. Lisäksi humoreskin tekijöiden oli seurattava aikaansa. Mitä pitemmälle 1900-luku kului, sitä vähemmän vanhakantainen siveellisyysajattelu vaikutti järjestökulttuurissa. Tämä merkitsi mm. sitä, että voitiin käyttää rohkeampia tekstejä. Niinpä kun *Etelä-Pohjanmaan Maakuntaliitto* ja *Nuorisoseura* järjestivät vuonna 1952 kuorosovituskilpailun, palkituista kappaleista ensimmäisenä julkaistiin Sulho Rannan sovitus 'Hevonen se on kuin koirasteeri'.¹⁸ Laulun teksti kertoo flikkoja rakastelevasta veijarista, joka on menettänyt

18) Palkitut ja lunastetut sovitukset julkaistiin *Eteläpohjalaisia kansanlauluja* -nimisenä vuonna 1953.

korttipelissä "pappansa puustellin" ja kuluttaa nyt aikaansa hevosajolla. Laulun sankari on jo varsin kaukana niistä kosioretkeläisistä, joita Sivori 1880-luvulla humoreskeissaan kuvasi (esim. 'Heikin naimapuku'). Yksi yhteinen ominaisuus heillä silti on: sankarit ovat reippaita ja huolettomia luonnonlapsia; humoreskin ihmistyytit eivät ole koskaan katkeria.

Kuvaavaa on, että edellä mainitun kilpailun kaikki muutkin palkitut sovitukset olivat humoreskeja. Humoreskin ohella myös potpuri löysi kokoelmasta perinteenkantajansa. Ranta oli laatinut kolme humoreskisovitustaan potpurin muotoon eli nivonut ne yhteen moduloivalla välikkeellä (ESIMERKKI 16). Rannan lisäksi sovittajina olivat Olavi Pesonen, Matti Rautio, Einari Marvia, Arvo Räikkönen, L.J.G. Strähle, Aaro Kentala sekä Toivo Kärki. Sovitustyylin kannalta katsottuna kyseessä oli todellinen kaavoittuneiden sovituskoukkujen kokoelma. Jos sovituksia vertaa 1800-luvun lopun humoreskeihin, tuntuu kuin juuri mikään ei olisi muuttunut.

Sovituskliseet tiivistyvät Olavi Pesosen sovituksissa, joita 15 laulun kokoelmassa on peräti kuusi. Pesonen hyödyntää ensinnäkin kaikkia mahdollisia bassoäänien koukkuja: ostinatosäestystä avoimilla kvinteillä, tanssiorkesteribassotusta, urkupistesäestystä. Tekstuuri on homofonista lukuunottamatta eri ääniin vuoron perään sijoitettuja urkupisteitä sekä imitoivia jaksoja, joihin liittyy eri äänten vuoropuhelu; soinnutus on perin yksinkertaista ja tonaalisissa perustehoissa liikkuvaa - kolmessa kappaleessa esiintyvä doorinen melodia ('Pilvet taivahalla', 'Uuden kullan kellonkäljyt', 'Älä sinä laula') on sekin soinnutettu ongelmattomasti modaalista muunnosointua tai välidominantisointua käyttämällä (ESIMERKKI 17). Kaikkein omaperäisimmät koukkunsa Pesonen on löytänyt yksinkertaisuudesta. Niinpä kappaleessa 'Kaksipa poikaa Kurikasta' sovittaja on luopunut osittain säestysharmoniasta, ja melodian säestyksenä on pelkkä kvinttibassotus. Toinen koukku on melodian esittäminen vuoronperään duurissa ja mollissa. (ESIMERKKI 18).

Yksinkertaisuus näyttääkin olevan se suuntaus, johon humoreskin sovitustyyli on uudistuessaan nojautunut. Yksinkertaisuus on merkinnyt luopumista melodian soinnuttamisesta täydellisillä kolmi- tai nelisoinnuilla. Sovittajat käyttävät mieluummin esimerkiksi kaksiaäänistä säestystä, joka polveilee vapaasti terssien ja

ESIMERKKI 16. *Hevonen se on kuin koirasteeri*, sov. Sulho Ranta (Eteläpohjalaisia... 1953).

En - - kä mä o - - - ta nyk - - kään!

He - vo - nen se, he - vo - nen se hyp - - pää!

f *f* (*attacca n:o 2*)

A: En - - kä o - - ta nyk - - kään!

IV^r III^s IV^g III^s IV^g I

ESIMERKKI 17. *Pilvet ne taivahalla*, sov. Sulho Ranta (Eteläpohjalaisia... 1953).

hent-tu-ni päi-vi - ä, vaikka ne on niin kur-jat.

hent-tu-ni

kur - jat.

hent-tu-ni kur - jat.

I⁶₄ I⁶ IV⁴ IV³₄ I⁶₄ I⁶⁺⁷₆ V⁷ IV I⁶₄

ESIMERKKI 18. *Kaksipa poikaa Kurikasta*, sov. Olavi Pesonen (Eteläpohjalaisia... 1953).

re-soo-rit ja ho-pi-as-ta pis-lai - piip - - - pu.

as - - ta pis - - lai - - piip - - - pu.

En-sin o - li vet-tä ja

mp *dim.* *p*

En-sin vet-tä, sit-ten vet-tä, en - sin vet-tä,

avoimien kvarttien ja kvinttien välillä. Hyvänä esimerkkinä tästä tyylistä ovat Eero Sipilän sovittamat humoreskit (Sipilä 1983). Sipilän lähtökohtana ei selvästikään ole ollut melodian varustaminen sointusäestyksellä; jokaisella äänellä on hyvin itsenäinen äänenkuljetus, joka tuottaa konsoivoien sointujen väliin yllättäviä dissonansseja ja arkaaisia sävyjä (avoimet kvartit ja oktaavit). Kappaleiden harmoniaa ei ohjaa funktionaalinen tonaalisuus, vaan pikemminkin pandiatonaalisuus. Silti lajityypin vanhat koutkut, kuten imitoivat ahtokulut ('Tän kylän ämmät'), kadenssoivat loppuhuudahdukset ('Tämän kylän tytöt') sekä säestävät bassoostinatot ('Pojat kun rannalla lauleli') olivat myös Sipilän suosiossa (ESIMERKKI 19). Mutta yhdistettyinä uudenlaiseen soinnulliseen ajatteluun ne tuottivat humoreskeja, joiden sointi poikkesi ratkaisevasti perinteisestä tyylistä. Sovittajana Sipilä lähenikin uusfolklorismia, etäännyttämisperiaatteeseen nojautuvaa kansanmusiikin jalostusta. Hän oli esimerkki sovitajasta, jolle integraation periaate ei riittänyt.¹⁹

SENTIMENTAALINEN KANSANLAULU 1900-LUVULLA

Edellä mainittiin, että 1800-luvun sentimentaaliset tyyppikansanlaulut ovat säilyttäneet asemansa suomalaisten musiikkimaailmassa nykyaikaan saakka. Tämä on merkinnyt samalla sitä, että näitä sävelmiä on sovitettu yhä uudelleen ja uudelleen laulukuorojen käyttöön. Hyvänä esimerkkinä tästä on Jaakko Hulkkosen viiden kansanlaulun sovitus sekakuorolle. Viidestä sävelmästä kolme on todellisia klassikkoja: 'Tuoll' on mun kultani', 'Aamulla varhain' ja 'Karjalan kunnailla'; asiaan kuuluu, että kokoelma päättyy humoreskiin 'Hilu, Hilu' (Hulkkonen 1974). Samalla sovitajat ovat valinneet myös uusia sävelmiä, jotka ovat vastanneet tunteellisen kansanlaulun stereotyyppiä. Sovituskokoelmien perusteella on mahdollista luoda katsaus siihen, millaisia muutoksia sentimentaalinen sovitustyyli on kokenut tällä vuosisadalla.

19) Muista integraatioperiaatetta vapaammin soveltavista sovitajista voidaan mainita Sulo Salonen, Jorma Panula, Einar Englund ja Matti Murto (esim. Salonen 1965; Salonen i.v.; Panula 1979a; Englund 1982; Murto 1982). Heidän sovituksissaan tapaa monia tämän vuosisadan taidemusiikista peräisin olevia sovitustekniikkoja, mm. klustereita (Murto: 'Minun kultani'; Englund: 'Rukkaset'). Silti humoreskin vanhat sovituskoutkut ovat vahvasti esillä myös heidän tuotannossaan.

ESIMERKKI 19. *Tämäni kylän tytöt*, sov. Eero Sipilä (Sipilä 1983).

toi - sen ky - län ty - töt o - vat ti - lu - li - lu - lei,
 toi - sen ky - län ty - töt o - vat ti - lu - li - lu - lei, —
 toi - sen ky - län ty - töt o - vat heh - huh - hei,

ESIMERKKI 20a. *Aamulla varhain*, sov. Rikhard Faltin (Hahl 1880, 14-15).

S. A. Aamul - la varhain kun au - rin - ko nou - si, kun mi - nä
 T. B. *h:* I D: $\text{IV} \text{I}^{\frac{4}{4}} \text{VII}^{\frac{4}{4}} \text{III} \text{I}^{\frac{4}{4}} \text{V}^7$ *h:* I V
crescen - - - - *do*
 . u - nes - ta - ni he - rä - sin, mun sy - dä mein ol'
 I $\text{II}^{\frac{6}{4}} \text{I}^{\frac{6}{4}} \text{V}$ I

ESIMERKKI 20b. *Aamulla varhain*, sov. J. Hulkkonen (Hulkkonen 1974, 3).

mf 1. Aa - mul - la var - hain kun au - rin - kö nou - si, kun mi - nä
 p 2. Il - lal - la myö - hään kun au - rin - kö pai - nui, su - ru toi
 pp 3. Vih - doin kun un - te - ni hel - maan mä vai - vun, sil - mis - tä

u - nes - ta - ni he - rä - sin,
 sil - määni kyy - ne - len,
 kui - vuu kyy - ne - le,

Chord progression: A: I I² C: V⁷/₃ V⁷ I I² A: I⁷/₄ I⁷/₄
 IV⁷ II⁶ V⁷ I

ESIMERKKI 21. *Me kasvamme*, sov. A. Maasalo (Westerlundin ... N:o 3 i.v.).

1. Me kasvamme kuu - sa - na nuo - ri - na, me
 2. Me sei - somme ystä - sin pääl - lä maan. Noit!

F: V I

ESIMERKKI 22. *Juhannusaatto*, sov. A. Maasalo (Westerlundin ... N:o 1 i.v.).

portilla huishii; kesän juhlas - la pihlaat huvi - vri,
 laulut ne soivat; suuret, pienet kuu karte - toi - vat.

C: V V² IV⁷ IV² II II⁶ I I⁷ IV V⁷ V⁷

ESIMERKKI 23. Iltalaulu, sov. S. Palmgren (Westerlundin ... N:o 20/21 i.v.).

päi-vän työt jo lep-pu-nee, ja pää-sen le-po-
dag har svun-mit lung och läng, och vi-iäns ro är

F: II⁷ a: V⁶ VII⁷ I I⁶ II⁷ S⁶/I F: III III V⁷

Tärkeimmät huomiot koskevat sävelmien soinnuttamista. 1800-luvun homofoninen soinnutuskäytäntö näyttää säilyttäneen asemansa vahvana. Mutta itse sointujen käsittelyssä on tapahtunut selkeä muutos. Muutos koskee ensinnäkin kappaleiden harmonista rytmiä, joka on hidastunut selvästi. Kun esimerkiksi Rikhard Faltin käytti 1880-luvulla kappaleen 'Aamulla varhain' ensimmäisen säkeen soinnuttamiseen seitsemän eri sointua (h: I-IV

D: IV- I⁶ VII⁶/III- I⁶-V⁷-I

), niin Jaakko Hulkkonen käyttää nyt

C: IV- V⁷/V-V⁷-I

(ESIMERKKI 20).²⁰

Soinnutustyylin muutos näkyy erityisen hyvin Armas Maasalon sovituksissa, jotka ovat 1920- ja 1930-luvuilta. Maasalo saattoi soinnuttaa diatonista asteikkoa pitkin etenevää melodiaa kaksi tai kolmekin tahtia sointua vaihtamatta ja tulkitse sointuun kuulumattomat sävelet sivu- tai lomasäveliksi, kuten 'Me kasvamme' -laulun soinnutus osoittaa (ESIMERKKI 21).

Toinen selvä muutos koski karakterististen sointujen käyttöä. 1800-luvun sovittajien soinnutuskoukut olivat omana aikanaan kaikkein rohkeinta, mitä ankaran tyylin puitteissa oli mahdollista käyttää. Niiden tehtävä oli värittää kansansävelmää, antaa sille ilmauksellista voimaa. Taidemusiikin sointu- ja soinnutuskäsitys muuttui kuitenkin huomattavasti tämän vuosisadan ensimmäisillä vuosikymmenillä. Se ei voinut olla vaikuttamatta kansansävelmäsovituksiin. Uusia soinnutuskoukkuja olivat ensinnäkin run-

²⁰) Soinnutustavan muutos näyttää tapahtuneen jo aivan vuosisadan alussa, sillä esimerkiksi 1910-luvulla julkaistussa sovituksessa Emil Genetz soinnutti samaan säkeen neljällä soinnulla (g:I-I⁶-B:III-V⁷-I) (Sekaäänisiä... 1918, 11-14).

sas pidätysten käyttö. Esimerkiksi Heikki Klemetin kansanlaulu-sovituksissa pidätykset tarjosivat soinnutusratkaisun, jolla Klemetti kykeni käsittelemään modaalaisia eteläpohjalaisia sävelmiä koraalittyylistä poiketen²¹. Toiseksi tämän vuosisadan sovittajat toivat sovitukseen uusia sointuja; ne olivat usein sellaisia, ettei 1800-luvun sovitustyyli olisi voinut niitä hyväksyä. Tyypillisiä soinnutuskoukkuja olivat ensinnäkin suurseptimisoinnut, joita mm. Armas Maasalo tuntee suosineen kansansävelmäsovituksissaan (ESIMERKKI 22). Tämä sointumuoto nivoi jälleen kerran sovitustyylin lähelle populaarimusiikkia - maj⁷-sointu on ollut varsin tavallinen soinnutuskoukku tämän vuosisadan viihdemusiikissa. Lisäksi sovittajat hyödynsivät nyt jo vapaammin erilaisia karakterisointuja taidemusiikin sointuvarastosta. Esimerkiksi Selim Palmgren käytti sovituksessaan *Täällä' yksinäni laulelen* kromaattiseen bassolinjaan liittyvän sointuketjun osana saksalaista sekstisointua (ESIMERKKI 23).

Uudet harmoniset koukut eivät silti tuoneet itse sovitustyyliin mitään ratkaisevasti uutta. Valtaosa sentimentaalisten kansanlaulujen sovituksista rakentui pohjimmiltaan täysin samojen periaatteiden varaan kuin 1800-luvun sovitukset: Tekstuuria hallitsi lähes ehdoton homofonia - jos sovittajat käyttivätkin muita soinnutustapoja (imitaatio, kaanon, urkupisteharmonia), ne olivat selvästi alisteisia homofoniselle periaatteelle. Uudet soinnutusratkaisut eivät nekään muuttaneet soinnuttamisen taustalla olevaa perusnäkemystä - harmonisointi lähti edelleen siitä, että kansansävelmä varustettiin sointusäestyksellä, joka integroi sen taidemusiikin perinteeseen. Niinpä uudet soinnutuskoukut olivat lähinnä vain väriä antavia erikoisratkaisuja; ne eivät modernisoineet soinnuttamisen lähtökohtia. Kansansävelmien soinnuttaminen korosti edelleen tonaalisia perustehoja - samalla käsitys siitä, etteivät yksinkertaiset sävelmät salli liian monimutkaisia tai moderneja soinnutusratkaisuja, vaikutti voimakkaana sovittajien työskentelyyn.

21) ks. luku V.6.2., jossa selvitetään Klemetin näkemyksiä kansansävelmien soittamisesta.

6. Sovittamisen ideologia

Idealistinen kansanomaisuus löi itsensä läpi kaikessa järjestökulttuurin musiikkifolklorismissa jo 1800-luvun lopulla. Sen synnyttämistä sovitusteknisistä konventioista tuli vallitseva tyyli, joka on hallinnut järjestöjen kansansävelmäsovituksia myös tällä vuosisadalla. 1800-luvulla muotoutuneet kansanlaulun lajit ja sovitustyytit ovat suosittuja vielä nykyäänkin: viime vuosisadan sentimentaaliset kansansävelmät edustavat vielä tänäkin päivänä suomalaisten mielissä tyypillistä suomalaista kansanlaulua; sovitustyyteistä erityisesti humoreski on säilyttänyt asemansa amatöörikuorojen ohjelmistossa - kansanlaulusovitusten valtaosa liittyy jollakin tavalla juuri humoreskiperinteeseen; myös potpurimuoto on edelleen käytössä esimerkiksi tanhuryhmien musiikissa. Kaikesta päätellen vanhakantainen ja suhteellisen kaavoittunut sovitustyyli on vastannut hyvin järjestömusiikin tarpeita. Musiikin harrastajien kannalta se on ollut hauskaa laulettavaa ja soitettavaa.

Mutta on myös selvää, etteivät kansansävelmien kliseemäiset sovituskoukut herättäneet pelkkää myötämielisyyttä musiikkijulkisuudessa. Sovittajat hyödynsivät populaarimusiikista tuttua menetelmää, jossa sovitusteknisiä koukkuja uusinnettiin mahdollisimman paljon. Tällainen oli selvässä ristiriidassa taidemusiikin sävellysideologian kanssa; sehän oli romantiikan ajasta lähtien korostanut säveltäjänrojen luovuutta ja sävellysten yksilöllisyyttä (vrt. Fornäs 1982, 8; Bohman 1985, 13). Kaavoittunut sovitustyyli saikin paljon arvostelua osakseen, jos kohta sille löytyi myös puolustajia musiikin ammattilaisten joukossa. Seuraavassa selvitetään, mitä eri suomalaiset säveltäjät ovat kirjoittaneet kansansävelmien sovitamisen ongelmista. Minkälaiset periaatteet ovat ohjanneet heidän sovitustyötään, ja mitä he ovat ajatelleet mm. sovitusten kaavamaisuudesta, taiteellisuudesta ja luonnollisuudesta sekä musiikin modernismista?

Kansansävelmäsovitusten reseptiolle näyttää olleen ominaista, ettei niiden vanhakantaisuus tai kaavamaisuus juuri koskaan nostattanut laajempaa keskustelua. Tähän hiljaisuuteen on löydettävissä moniakin syitä. Ensinnäkin vaikka lähes poikkeuksetta jokainen tämän vuosisadan alkupuolen säveltäjä teki erilaisia sovituksia kansansävelmistä (esim. Marvia 1965-66), niiden teke-

mistä ei ilmeisesti laskettu vakavan säveltaiteellisen toiminnan piiriin.¹ Niistä ei haluttu myöskään keskustella samalla vakavuudella kuin varsinaisesta säveltaiteesta, sävellyksistä ja niihin liittyvistä teknisistä ja esteettisistä kysymyksistä. Lisäksi sovitukset olivat usein tilaustöitä. Niiden tekeminen oli useimmille säveltäjille ja muille musiikin ammattilaisille enemmänkin pakollinen keino ansaita rahaa kuin ihanteellinen kutsumustyö. Tällaisista töistä ei ollut mitään syytä keskustella julkisuudessa.

Mutta ei pidä silti aliarvioida suomalaisten säveltäjien idealistisia pyrkimyksiä: monet säveltäjät tekivät sovituksia puhtaasta kiinnostuksesta kansanmusiikkia kohtaan ja osallistuivat henkilökohtaisesti sävelmien keruutyöhön - Väisänen mainitsee kansansävelmien keruun historiassaan ainakin seuraavien keruutoimintaan osallistuneiden säveltäjien nimet: Collan, Faltin, Kajanus, Krohn, Launis, Pesola, Klemetti, Ikonen, Hela, Kuula, Madetoja (ks. Väisänen 1917, 49-57). Luettelo ilmeisesti piteneisi huomattavasti, jos siihen koottaisiin yhteen kaikki keruutyötä tehneet suomalaiset säveltäjät. Myös musiikillisen kansanvalistuksen aate oli monen musiikkimiehen sydäntä lähellä. Esimerkiksi *Kansanvalistusseuran* laulujuhlien musiikkitoimikuntiin kuuluivat vuosisadan vaihteessa lähes kaikki tunnetuimmat musiikkielämän vaikuttajat (Mäkinen 1984, 120-125, 147).

Mutta aatteellinenkaan kansanmusiikkiharrastus ei voinut vaikuttaa uudistavasti sovitustyyliin. Päinvastoin, aatteelliset kytkennät olivat omiaan ylläpitämään vanhakantaisen tyylin valta-asemaa sovituksissa, koska yksinkertaiset sovitukset edistivät integraation periaatetta. Suuri osa musiikkimiehistä piti todennäköisesti itsestään selvänä, että kansanmusiikin jalostamisen päämääränä oli tuottaa sellaista taiteellista musiikkia, joka oli kansanomaista ja helppoa omaksua.

Julkinen keskustelu kansansävelmien sovitamisesta jäi verran suppeaksi. Siitä huolimatta säveltäjät ja sovitusten tekijät ovat pohtineet kysymystä sen verran monipuolisesti, että keskustelun pohjalta on mahdollista analysoida keskeisiä sovitamista kos-

1) Kansansävelmäsovitusten alhainen arvostus näkyy myös siinä, miten säveltäjät tai heidän tuotannostaan kirjoittaneet ovat ilmoittaneet sovitusten olemassaolosta: ne luetellaan tavallisesti viimeisenä säveltäjän kaiken muun tuotannon jälkeen. Yhtä oleellista on tietenkin se, että kansansävelmäsovitusten olemassaolosta kuitenkin ilmoitetaan - niillekin on annettu oma arvonsa.

kevia näkemyksiä, käsityksiä ja arvoarvostelmia; niiden avulla voidaan etsiä vastausta kysymykseen, millainen on ollut kansansävelmien sovittamisen ideologia suomalaisessa järjestökulttuurissa. Analyysi auttaa myös paremmin ymmärtämään, miksi idealistinen kansanomaisuus ja siihen liittyneet sovituskliiseit ovat säilyttäneet asemansa vuosikymmenestä toiseen.

6.1. Etäännyttämisen ajatus

Vakiintunut sovitustyyli nostatti jo vuosisadan vaihteessa joitakin kriittisiä kannanottoja, tosin lähinnä järjestökulttuurin ulkopuolella. Ensimmäisiä suomalaisia puheenvuoroja kansansävelmäsovitusten olemuksesta oli Jean Sibeliuksen koeluento "Några synpunkter beträffande folkmusiken och dess inflytande på tonkonsten"; Sibelius piti sen hakiessaan Helsingin yliopiston musiikinjohtajan virkaa vuonna 1896. Siinä Sibelius kuvasi varsin kriittisesti tapaa, jolla vanhoja hää- ja tanssisävelmiä tavallisesti sovitettiin. Arkaaiset melodiat sopivat kirjoittajan mukaan huonosti tonaaliseen järjestelmään; niissä ei ollut "toonikaa ja dominanttia, ei myöskään päätössäveltä". Tästä huolimatta sovitajat olivat esimerkiksi tulkinneet vanhoille kansansävelmille tyyppillisen defga-sävelsarjan sävellajiksi d-mollin, "johon liittyy modulaatio dominantin mollisävellajiin". Näin vanhat melodiat olivat saaneet "synkän, koraalimaisen värityksen". Vähintään yhtä suuri ristiriita syntyi Sibeliuksen mukaan silloin, kun usein varsin riehakkaista rekilauluista tehtiin kvartettisovituksia tms. Niille seipitettiin uudet sanat, jotka pitivät yhtä koraalimaisen soinnutuksen kanssa. Niin "alkuperäisestä suomalaisesta valoisasta, raikkaasta ja vaihtelevasta kansansävelestä on saatu voimaton ja ikävä". Myöskään arkaisten sävelmien standardointi, ts. se että sovitajat pukivat vanhat melodiat tonaaliseen pakkopaitaan, ei Sibeliukselta miellyttänyt:

Men ett är säkert man kan förklara dessa typiska finska toner på ett mera omväxlande sätt. Dessutom har man ofta nog ej tillbörligt uppmärksammat egenheterna hos våra folksånger utan tillät sig att förändra mången ton - mångt karaktäristiskt intervall då den s.k. harmoniseringen det så fodrat [fordrat]. (Sibelius 1980, 98).

Sibeliuksen kannanotto ei jäänyt pelkästään verbaaliselle tasolle. Hän näytti myös käytännössä, miten arkaaisia kansansävelmiä oli mahdollista sovittaa vaihtelevammalla tavalla. Vuonna 1903 *Breitkopf & Härtel* julkaisi Sibeliuksen sovituksen *Finnische Volksweisen* pianolle kuudesta suomalaisesta kansanlaulusta. Käsitteilyn alaisena olivat sävelmät 'Kultaselle', 'Sydämeistäni rakastan', 'Ilta tulee, ehtoo joutuu', 'Tuopa tyttö, kaunis tyttö', 'Velisurmaaja' sekä 'Häämuistelma'. Niistä viisi ensin mainittua sisältyivät jo Reinholmin kansanlaulukokoelmaan vuonna 1849. Sibelius jatkoi näin vakiintunutta käytäntöä ja valitsi materiaaliksensa ihannekansanlauluja. Nämä sävelmät olivat jo 1800-luvun puolivälissä läpikäyneet taidemusiikin esteettisen seulan ja valikoituneet vastaamaan idealistista käsitystä suomalaisesta kansanlaulusta. Mutta toisaalta Sibelius oli selvästi luopunut siihenastisesta tavasta upottaa kansansävelmät sovinnaiseen harmoniseen ympäristöön, ankaraan tonaalisuuteen. Kappaleiden soinnutus oli pikemminkin modaalinen tai bitonaalinen, minkä lisäksi Sibelius käytti selvästi hyväkseen ristiriitaa, joka vallitsi arkaisten sävelmien ja taidemusiikin modernin sävelkielen välillä. Esimerkiksi kappaleessa 'Velisurmaaja' (ESIMERKKI 24) yksinkertaista mollipentakordille rakentuvaa melodiaa kehystää maalaileva tritonusharmonia, jossa mm. Erik Tawaststjerna on nähnyt selviä yhtymäkohtia Béla Bartókin tyyliin (Tawaststjerna 1971, 8-10).

Sovituksista on vaikea löytää viittausta siihen, että Sibelius olisi halunnut sulauttaa kansanmusiikin taidemusiikin sävelmaailmaan ja pyrkinyt näin luomaan kansanomaista taidemusiikkia. Hän päinvastoin pyrki etäännyttämään kansanmusiikin arkaaisen sävelkielen ja taidemusiikin toisistaan ja rakentamaan musiikkia kahden musiikkikulttuurin ristiriitaisten elementtien varaan. Tässä Sibelius oli selvästi samoilla linjoilla kuin Bartók 30 vuotta myöhemmin, jolloin Bartók selitti kansansävelmien sävelmaailman auttavan häntä pääsemään pois myöhäisromantiikan kaikkialle ulottuvasta painolastista (Bartók 1957a [1928]). Sibeliuksen kansansävelmäsovituksia voidaankin pitää ensimmäisenä tapauksena, jossa suomalainen sovittaja rikkoo integraation periaatetta. (vrt. Jalkanen 1987, 14-15).

Sibeliuksen sovitukset jäivät kuitenkin lähinnä kuriositeeteiksi suomalaisten kansansävelmäsovitusten historiaan. Etäännyttämisajatus ei kantanut hedelmää vielä pitkään aikaan, itse

ESIMERKKI 24. *Velisurmaaja*, sov. Jean Sibelius (Sibelius 1903).

asiassa se ei kantanut sitä koskaan järjestömusiikin alueella. Tärkeänä syynä oli se, että ristiriitaisten elementtien korostaminen sopi varsin huonosti niihin pyrkimyksiin, jotka tähtäsivät yhteisen valistusmusiikkikulttuurin rakentamiseen kansan keskuuteen. Kansanmusiikin ristiriitaisten elementtien, kuten sointivärien, 'rumien' äänien ja primitiivisten melodioitten esiin nostaminen ei ollut mahdollista siitäkään syystä, että idealistinen kansanomaisuus hallitsi koko sovitustuotantoa. Järjestöjen kansanmusiikin piti soida kauniisti ja melodisesti, ilman turhia konstailuja.

Myöskään Sibeliuksen kommentilla ei ollut paljon vaikutusta omana aikanaan; se esitettiin yliopiston suljetussa piirissä ja julkaistiin vasta 1980 (vrt. Oramo 1980, 119). Lisäksi se oli selvästi ulkopuolisen puheenvuoro, ulkopuolisen, jolle kansanjoukkojen amatöörimusisointi oli melko toissijainen asia. Sibelius tarkasteli kansansävelmien sovittamista nimenomaan taidemusiikin säveltäjän näkökulmasta. Siinä sovitusten merkitys järjestömusiikille jäi sivuasiaksi, pääpaino oli säveltaiteen yleisessä kehittämisessä. Nuorelle Sibeliukselle, joka juuri oli aloittamassa kansainvälistä uraansa, kansansävelmien jalostus oli sinänsä sivuseikka. Sävelmien arvo oli hänen mukaansa siinä, että ne kasvattivat säveltäjää yksilöllisyyteen; vain "kokonaan kotimaansa kansanmusiikin läpituokema" säveltäjä saavuttaisi sellaisen omaperäisyyden, joka ei olisi mahdollista kenellekään muulle. Mutta säveltäjän oli ra-

kennettava oman persoonallisuutensa varaan, ja tämä merkitsi, ettei hän voinut käyttää kansansävelmiä suoraan teostensa pohjana: "I sina verk måste han isynnerhet hvad uttrycksmedlen vidkommer - så mycket som möjligt frigöra sig från det lokala." (mt., 102).

Sibeliuksen kommentti oli joka tapauksessa varsin selkeä kannanotto sitä idealistista kansanomaisuutta vastaan, joka hallitsi kansansävelmien sovituksia. Se osoittaa, että jo 1800-luvun lopulla olisi ollut henkisiä edellytyksiä laajentaa musiikkifolklorismin ilmaisuarsenaalia hyvinkin radikaalilla tavalla. Miksi näin ei tapahtunut? On syytä olettaa tämän johtuneen ensisijaisesti siitä, etteivät musiikkifolklorismin taustalla olevat ideologiat ja järjestöjen musiikin harrastus kyenneet hyödyntämään musiikillista radikalismia.

6.2. Sovitukset ja taiteellistaminen

Huomio kiinnittyy nyt siihen, mitä eri järjestöissä toimivat musiikkimiehet kirjoittivat kansanmusiikin sovittamisesta. Keskeiseksi nousevat tässä kahden järjestömusiikin voimahahmon, Heikki Klemetin ja Otto Anderssonin ajatukset kansanmusiikin jalostamisesta. He olivat kumpikin kansanmusiikin sovittamisen asiantuntijoita, joiden päämääränä oli kansanjoukkojen musiikin nostaminen korkeakulttuurin piiriin. Silti heidän ajatuksissaan on myös selviä eroja, jotka viittaavat erilaisiin käsityksiin ja taustaideologioihin.

Heikki Klemetti edusti selvästi toisenlaista säveltäjätyyppiä kuin Sibelius. Hänelle järjestöjen musiikin harrastus oli lähes sydämenasia. Lisäksi hänen näkökulmansa kansansävelmien hyväksikäyttöön oli selvästi integraatioon pyrkivä. Tämä ei silti estänyt Klemettiä arvostelemasta hyvinkin kriittisesti vakiintunutta sovitusyyliä. Vuonna 1911 Klemetti kirjoitti *Sävelettäreeseen* artikkelin, joka käsitteli ruotsalaista kansanmusiikkia. Hän oli kuunnellut Ruotsissa Höök-nimisen pelimannin soittoa ja kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka soitossa oli "aivan meikäläinen sävy". "Samat kirkkosävellajiset kummallisuudet melodian pääsäveleitten välillä" kuin suomalaisessakin kansanmusiikissa, "yhtä paikallinen sävy Pirun polskissa, soittelipa äijä

niitä sillan alta, myllyn alta, tällä tahi tuolla puolen Pohjanlahden". Sitten Klemetti pohti, miksi arkaaiset kappaleet loistivat poissaolollaan kansansävelmäjulkaisuissa:

Miksikä sitten näitä ominaisuuksia ei esiinny painetuissa, taidemusiikkia varten tehdyissä sovituksissa? Arvattavasti ovat kerääjät mieltyneet vaan kaikkein yksinkertaisimpiin soittokappaleisiin; ne ovat olleet helpommat käsittää saksalaisen romantisen musiikkisuunnan sulosäveliin tottuneelle korvalle ja sitäpaitsi helpommat panna muistiin. Useita lyydisiä ja doorisia omituisuuksia he arvattavasti eivät ensinkään ymmärtäneet, ja jättivät näin tämmöiset kappaleet huomioonottamatta. Tahi jos panivatkin niitä tallelle, niin makaavat ne jossakin arkistossa koskemattomina, koska sovittajat eivät ole arvanneet sen makuiheen käsiksi käydä. -- Tunnettu asiahan jo on, että meidän tavallisimmat paraatikansanlaulumme eivät ensinkään ole tyypillisiä suomalaisia, nyt kun olemme niin paljon uusia lauluja Länsi-Suomesta ja Etelä-Pohjanmaalta löytäneet. (Klemetti 1911, 127-128).

Klemetin kommentti valaisee omalta osaltaan niitä syitä, joiden vuoksi 1800-luvun lopun kansansävelmäsovitukset keskittyivät melko suppeaan materiaaliin ja saivat niin silmiinpistävän yhtenäisen muodon. Syynä oli aikakauden sovittajien tapa suhtautua kansanmusiikkiin pelkästään esteettisesti "rajoittuen ainoastaan kauniimpien sävelmien ihailemiseen ja taiteelliseen muovailuun", kuten Axel Törnudd asiaa kuvasi eräässä lehtikirjoituksessaan (Törnudd 1911).

Klemetti edusti uudenlaista sovittajapolvea, joka suhtautui kansanmusiikkiin vähemmän romanttisesti ja jonka käsitykset perustuivat jo enemmän kansansävelmien tieteelliseen tutkimukseen. Tällainen näkemys alkoi nosta päätään 1890-luvulta alkaen (vrt. Väisänen 1917, 42-43). Uuden käsityksen mukaan sävelmien keräys ja tutkimus ei voinut perustua pelkkään estetiikkaan, vaan systemaattiseen analyysiin. "Kerääjän tulee tietenkin tunnollisesti panna muistiin sävelmä juuri niin kuinka laulaja on sen laulanut", Klemetti opasti vuonna 1907 sävelmien tallentajia. Kerääjän oli tyystin unohdettava esteettinen näkökulma ja tallennettava sävelmä sellaisenaan, "vaikka se tuntuisi kuinka rumalta ja luonnottomalta, eikä sovi 'duuriin', ei 'mollin'". (Klemetti 1907b, 156-157).

Juuri kansansävelmien systemaattinen keräys alkoi vuosisadan vaihteessa muuttaa sovittajien käsitystä suomalaisesta kansanlaulusta ja sen luonteesta. Uusia näkemyksiä oli mahdollista

saada myös ulkomailta. Vuonna 1907 Saksassa oli itsensä keisarin aloitteesta ilmestymässä uusi kansanlaulukokoelma, jota Klemetti esitteli lehdessään. Kokoelma oli nostattanut Saksassa suuren kohun modernilla tyylillään:

On hyljätty vanha oikeauskoinen soinnutus, on muodostettu sävelkulkurakennetta, on otettu taidelauluja joukkoon, on luovuttu kansanlauluun muka oleellisesti kuuluvasta homofoonisuudesta, ja, siunaa ja varjele, aivanhan siellä vilisee kvinttejä ja oktaaveja - sointuopin sääntöjä siis "poljettu". - - [Kokoelman] kansanlaulut ovat puetut uuden, jopa uusimman ajan vaatimuksia täysin vastaavaan soinnulliseen asuun. (Klemetti 1907a, 166-168.

Klemetti oli selvästi innostunut ja kiinnostunut sovitusteknisistä innovaatioista. Sovitukset olivat hänelle taiteellinen prosessi, jonka piti säilyttää tuoreutensa ja välttää vanhoja kaavoja. Se missä meni säveltaiteen ja pelkän sovituksen raja, selviää Klemetin artikkelista, jossa hän selvitteli kansansävelmien moniäänisen käsittelyn historiaa:

Kansanlaulun taiteellisesta käsittelystä voidaan alkaa puhua vasta silloin, kun moniääninen muoto tuo jotakin runoluonteellista lisää sävelmään sinään. Vain tavallinen "soinnutus", harmonisoiminen totuttujen loppumuotojen nojalla, ei siis ole vielä taiteeksi sanottava. (Klemetti 1937c, 23).

Klemetin tekstistä saa sen käsityksen, että hän itse laski 1800-luvun kansanlaulusovituksista vain harvat "taiteen" luokkaan. Ensimmäiset laulukokoelmat olivat hänen mukaansa "yksinkertaisinta, tavanmukaista soinnutustyötä", ja vuosisadan vaihteeseen saakka sovittajat olivat pysytelleet etenkin tonaalisessa käsittelyssään "yleisesti - - samalla ankarasti kaavamaisella, ja silloin vähän yksitoikkoisella pohjalla kuin uranuurtajat". Pietarilainen musiikkifolkloristi Nikolai Klenoffsky olikin vuosisadan alussa valitellut Klemetilte, "kuinka Suomessa on paljon kauniita ja luontehikkaita, omalaatuisia kansansävelmiä, ja kaikki käsittelevät niitä moniäänisesti niinkuin saksalaista koraalia". (mt., 25).

Sibeliusta lukuunottamatta ei vielä kukaan ollut vuosisadan vaihteessa asettanut ankaraa harmoniaoppia kansansävelmäsovituksissa kyseenalaiseksi. Klemetti katsoikin, että vasta "merkillisten, muinaistonaalisten" kansansävelmien löytyminen Etelä-

Pohjanmaalta "vuoden 1905 tienoolla" avasi uudenlaiset näkymät kansanmusiikin jalostukselle. Sovittajan oli luotava nyt uusi soinnutustyyli, sillä "kun tällaisia, varmaankin jo varhaiselta keskiajalta polveutuvia sävelmiä piti koettaa sovittaa moniääniseen käyttöön, harmoniaopit vaikenivat asiassa - - oli siis meneteltävä vapaan vaistoharkinnan mukaan." (mt., 27).

Klemetin "vaistoharkintaisesta" soinnutustyylistä saa hyvän käsityksen kolmiosaisesta laulukokoelmasta *Kansanlauluja Etelä-Pohjanmaalta* (1906-7). Arkaainen tyyli tulee hyvin esiin kappaleessa 'Kaukomailla' (ESIMERKKI 25). Sovituksen pohjana on osittain urkupistemäinen äänenkuljetus, jonka tuloksena muodostuu terssittämiä sointuja. Myös neli- ja kolmijakoisten tahtilajien vaihtelu tuo sovitukseen Klemetin korostamaa "taiteellista lisää". Toisaalta laulun yksinkertainen, koraalimainen soinnutus (yleensä sointu jokaista iskua kohti) osoittaa, ettei Klemettikään halunnut irtautua vallalla olevasta sovituserinteestä kokonaan.

Miten Klemetin sovitukseen sitten suhtauduttiin? Niitä kommentoitiin heti tuoreeltaan vuonna 1906, kun nimimerkki "cis" eli Ilmari Krohn arvioi *Sävelettäressä* sovituskokoelmaa:

Rohkeita sommitteluja hän käyttää sekä rytmissä että äänenkuljetuksessa - häikäilemättä "kvinttejä ja oktaaveja" - ehkä voisi arvella joskus vähemmälläkin rajainmurrolla toimeentultavan. Mutta aina hän tietää, mitä tahtoo ja tarkoittaa, aina hän myös säilyttää tonalisen ja rytmillisen pohjan varmana ja tietoisena, ja sehän onkin pääehto kaiken uhkarohkeuden onnistumiselle. (Krohn 1906b, 87-88).

Poikkeamiset ankarasta soinnutustyylistä saivat kriitikon hieman epäileväksi. Mutta Klemetti sai nämä uhkarohkeudet anteeksi, koska ei rikkonut kaikkein pyhintä: harmonista ja rytmistä perustaa. Selkeä tonaalinen ja rytmisen käsittely kuuluivat valitsevan sovituserideologian peruspilareihin, eikä Klemettikään niistä luopunut.

Klemetin kirjoituksessa vuodelta 1937 on vielä eräs kohta, joka on tärkeä hänen sovitajakuvansa kannalta. Vanhojen kansansävelmien tyyli kiinnosti häntä siinä määrin, että hän ryhtyi myös sepittelemään niitä itse. Sovittamisen ja säveltämisen raja alkoi hämärtyä: "Menettelin käsittelyssä siinäkin suhteessa vapaasti, että laajentelin muotoja omilla lisillä, teinpä useita sävelmiä aivan omasta päästäkin vanhaan arkaistiseen tyyliin." (Klemetti

6.3. Sovittaminen ja yksinkertaisuuden idea

Kuva sovitustieteologiasta jäisi kuitenkin perin yksipuoliseksi, elleimme tässä vaiheessa nostaisi taiteellisuuden rinnalle toista näkemystä, joka vaikutti vähintäänkin yhtä paljon sovittajien työhön: monet järjestöjen musiikkimiehet painottivat kirjoituksiinsa sitä, että kansanlaulu oli jo sinänsä suurta taidetta ja ettei sen taiteellistamisessa saanut mennä liian pitkälle. Taiteellisuuden vaatimus ja kansanomaisuuden korostaminen näyttävätkin muodostavan kaksi tärkeintä aspektia, jotka yhdessä vaikuttivat kansansävelmäsovitusten tekoon.

Ehkä voimakkaimmin kansanomaisuuden arvo sovitusten tyylipiirteinä tuotiin esille suomenruotsalaisen kuoroliikkeen ja kansanmusiikin harrastuksen piirissä. Tuon alueen johtava ideologi ja toiminnan organisaattori oli vuosisadan alusta lähtien Otto Andersson. Andersson tuli myöhemmin tunnetuksi suomenruotsalaisen kansanmusiikin tutkijana ja yliopistomiehenä. Mutta hän tunsu hyvin myös järjestömusiikin alueen ja teki itse paljon sovituksia ruotsinkielisten alueiden kansansävelmistä.

Otto Andersson myös kirjoitti paljon kansanmusiikista ja siihen läheisesti liittyvistä kysymyksistä. Vuonna 1930 hän laati Ruotsin kuoroliikkeen *Vår Sång* -lehteen artikkelin kansansävelmien sovittamisperiaatteista. Kirjoituksesta käy harvinaisen selvästi ilmi, mitä järjestömusiikin omista lähtökohdista tarkasteleva sovittaja ajatteli perinnejalostuksen päämääristä ja toteuttamistavoista. Anderssonin artikkeli oli todellista järjestöfolklorismin estetiikkaa, suoraan sanottua ja perusteltua. Lisäksi hän antoi siinä viitteitä siitä ideologisesta taustasta, joka ohjasi ainakin hänen itsensä ja hänen kirjoitustensa välityksellä myös muun ruotsinkielisen kansanmusiikki- ja kuoroväen esteettistä ajattelua.

Kirjoituksessaan Andersson teki selvän pesäeron 1880-luvulla alkaneeseen sovitustyylin muutokseen. Tuolloin monet kuorosoittajat (mm. Sivori, Krohn, Flodin ja Ekman) olivat siirtyneet pois homofonisesta ja yksinkertaisesta tekstuurista. Samalla Andersson joutui arvostelemaan myös opettajaansa Martin Wegeliusta, joka oli aloittanut suomenruotsalaisten kansansävelmien sovitustyön jo 1880-luvulla. Wegeliuksen tyyli, jota Andersson nimitti "läpisävelletyksi lauluksi tai kuoroparafraasiksi", oli liian vaikeaa laulaa:

På samma gång jag beundrade den rörliga stämföreningen och den utmärkta klangen, kunde jag icke värja mig för en viss känsla av oro vid stämmornas flykt. Att denna stil dessutom var ägnad att i någon mån täcka folkvisans karaktär av enstämmig visa trädde klart i dagen. Slutligen voro de Wegeliuska körerne mycket svårjungna. (Andersson 1930, 62).

Ratkaisevaa Anderssonin näkemyksen synnylle oli se, että hän tutustui itävaltalaisen seminaarilehtorin Josef Pommerin ajatuksiin. Pommer oli perustanut Wieniin 1889 *Der Deutsche Volksgesang Vereinin* (Herzfelt 1965, 419), jonka Andersson mainitssee olleen esikuvana omalle *Brage*-yhdistykselleen. Pommerin yhdistyksen päämäärä viehätti Anderssonia: yhdistys pyrki "tekemään kansan keskuudessa elävän kansanlaulun jälleen kansalliseksi kauneus- ja voimanlähteeksi, jollaisena se oli kerran yksinkertaisessa muodossaan ollut". Niinpä Pommer oli keskittynyt ainoastaan "aitoon" kansanlauluun ja jättänyt nk. "kansanomaisen laulun"² kokonaan yhdistyksensä toiminnan ulkopuolelle. Sovituksissa laulua tuli käsitellä hyvin varovaisesti ja antaa sille vain yksinkertainen taiteellinen säestys:

Vad arrangemangen beträffar - - ställde han bestämda anspråk på enkelhet såväl i fråga om den harmoniska satsen som när det gällde modulationer, polyfoni o. s. v. Han ogillade varje lärd eller konstlad utsmyckning; melodien skulle framträda oförvanskad. Endast sålunda kunde den behålla sin musikaliska styrka. (mt, 63).

Mitä enemmän Andersson oli saanut kokemusta kuoronjohtajana *Brage*-seurassa, sitä enemmän pelkät käytännön näkökohdat saivat hänet korostamaan sovitusten yksinkertaisuutta. Yksinkertainen tekstuuri puolusti siten paikkaansa kahdesta eri syystä, "sekä laulujen luonteen säilymisen kannalta että sen vuoksi että se mahdollistaa sovitusten esittämisen myös vähemmän edistyneissä kuoroissa". Juuri yksinkertaisuudessa oli kansanlaulun voima. Mutta erityisen tärkeää oli saada tämä voima elämään kansan keskuudessa - vasta silloin se muuttuisi myös kansalliseksi kauneuden- ja voimanlähteeksi. Anderssonin ja *Bragen* suuri tavoite olikin juuri tässä: saada kansanlaulu elämään uudelleen jalostetussa muodossa kansan parissa. Kansankulttuurin taiteel-

2) "Äkta folkvisan"; "Folkliga visan"; "visan i folketon"; sitaattimerkit alkuperäisessä tekstissä.

linen uudelleenelvytys ei sietänyt liiallista monimutkaisuutta:

Det viktigaste är under alla förhållanden, att folkvisan för blandad kör erhåller en sådan omklädnad att den kan bli en det sjungande folkets allmänna egendom. - - Speciellt då det gällde att åter göra folkvisan levande bland folket till en nationell skönhets- och kraftkälla, sådan den i sin enkla form en gång varit, borde den behandlas varsamt och ges endast en enkel konstnärlig beledsagning. (mt., 63; 64).

On kiintoisaa, että Klemetti, joka pyrki moneen otteeseen korostamaan sovittamisen taiteellisuutta, päätyi toisaalla hyvin samantylaiseen käsityksiin kuin Andersson. Yksinkertainen - ja vanha - kansanlaulu esiintyy monissa Klemetin kirjoituksissa kunniapainalla; se oli suurta taidetta lähes sinällään. "Meidän oikea, aito sävelmämme on karu", Klemetti huomautti vuonna 1938 eräässä kirjoituksessaan ja antoi samalla ohjeen sovittajille: "koetta-kaamme ohjata luontoon ja historiaansa arvokas suomalainen kansansävelmä entisiin uomiinsa." (Klemetti 1938, 67). Kun arvokkaita kansanlauluja sovitettiin orkesterille, sen piti tapahtua laulun karua luonnetta kunnioittaen: "ei siis liian sinfonisesti, rapsodisestikaan, vaan suhteellisen yksinkertaisesti kansanmusiikin vaatimuksia taiteellisessa mielessä vastaavaksi - - Kansanmusiikkiin ei saisi oikeastaan sekoittaa liian paljon 'omaansa'. Kohutuullisesti kyllä, niinkuin jo Lönnrot käsitteli Kalevalaa". (Klemetti 1937a, 85).

Vertaus *Kalevalan* kokoamiseen osui monessa mielessä oikeaan, kun ajattelee sitä tapaa, jolla sovittajat työstivät kansansävelmiä. Lönnrot oli koonnut *Kalevalan* erillisistä runonpätkistä ja niiden toisinoista ja tuottanut näin kaunokirjallisen teoksen, joka noudatteli klassisen sankarielepoksen kaavaa (esim. Kaukonen 1948, 7-85). Aivan vastaavalla tavalla kansansävelmien sovittajat yhdistelivät eri sävelmiä suuremmiksi 'nuottikirjalliseksi' teoksiksi (potpuri, parafraasi, rapsodia). Toisaalta he saattoivat koota yksittäisten sävelmätoisintojen osista mieleisiään tyyppisävelmiä, jotka vastasivat paremmin säveltaiteen melodiahanteita tai sopivat sujuvammin vallitsevaan harmoniakäsitykseen. Tätä puolta 'lönnrotilaisesta' kansanmusiikin jalostuksesta Klemetti selvitteli seuraavaan tapaan:

Eikä se vaaranna, vaikka samasta sävelmästä olisi muistiin pantuna kym-

meniä toisintoja; mitä yhdestä puuttuu, se saattaa löytyä toisessa, ja eri toisintoja vertaamalla ja niitä yhdistämällä saadaan useimmissa tapauksissa täysin kypsyneitä ja käyttökelpoisia sävelmiä. (Klemetti 1907b, 156).

Kalevalalla ja kansansävelmäsovituksilla oli vielä yksi yhteinen piirre: vaikka ne olivat selvästi kirjallista kulttuuria, ne saivat julkisuudessa ja kansalaisten kollektiivisessa tajunnassa aidon kansanperinteen sädekehän. Tähän ilmiöön on jo edellä viitattu. Se oli mitä ilmeisimmin yhteydessä siihen romanttiseen näkemykseen, joka pyrki korostamaan kansan vanhojen runojen ja laulujen kansallista arvoa, siis 'aitoutta'. Kuten William Wilson on huomauttanut, myytti aidosta kansanrunoudesta oli niin tärkeä osa Suomen kansallisen liikkeen propagandaa, että kansanvalistus ja muu julkisuus tekivät *Kalevalasta* ehdottomasti aidon kansanluomuksen. Eivät edes tutkijat, jotka hyvin tiesivät *Kalevalan* kaunokirjallisen olemuksen, tohtineet julkisuudessa nousta aitousmyyttiä vastaan. Päinvastoin, varsin monet johtavat folkloristit osallistuivat hyvin aktiivisesti aitousmyytin luomiseen mm. kansanvalistuksen alueella. (Wilson 1985, 97-108).

Vastaavalla tavalla aito kansanmusiikki viehätti suomalaisia musiikkimiehiä. Se mitä tamperelainen musiikkiarvostelija Jussi Suvanto kirjoitti kansanmusiikin olemuksesta vuonna 1926, heijastelee epäilemättä laajemminkin aikalaisten käsityksiä kansanmusiikista:

Kaiken elämän, taiteenkin, täytyy pohjautua elämän suuren synnyttäjän, luonnon antimisiin, joita voidaan kylläkin jalostaa, mutta ei rankaisematta väärentää. - - Väärentämättömintä luonnontuotetta ovat kansanlaulut ja kansanmusiikki. Ehkä ulkonaiselta rakenteeltaan ei niinkään suuria teknillisen taituruuden näytteitä ja kekseliäisyystodisteita kuin jotkut uudemmat sävelmät, mutta sisällisesti sitä rikkaampia. (Suvanto 1926, 73).

Kansanmusiikin sovitajat pyrkivät korostamaan aitousmyyttiä jopa silloin, kun he pohtivat sovitamisen taiteellisuutta ja teknistä toteuttamista. Tämä heijastui myös Heikki Klemetin kirjoituksissa. Hänen ihanteenaan oli sellainen kansanmusiikki, joka oli nostettu jalostamalla säveltaiteen tasolle - tämä käsitys vastasi täysin integraation periaatetta. Vanhat kansansävelmät sisälsivät kuitenkin jo sinällään suuria taiteellisia arvoja, sillä oli "olemassa kansansävelmiä, joitten taiteellinen kauneus on ylikäymätön, oli-

pa kysymyksessä minkäläinen taidetuotanto hyvänsä". Tällaiset sävelmät jalostivat ja kohottivat kuulijaa maan mataluudesta "niinkuin hyvän taiteen tulee". (Klemetti 1938, 67).

Myös Otto Anderssonille kansanlaulu oli jo sinällään mitä suurinta taidetta, sillä jo yksinkertaisinkin laulu saattoi hänen mielestään "täyttää korkeita taiteellisia vaatimuksia". Luonto, luonnollisuus ja ihmisen sielunmaisema olivat ne mittapuut, joita soveltajan oli kunnioitettava:

Det man enligt min mening framför allt bör eftersträva är välklang och en levande men på samma gång naturlig stämföring, så att varje sångare, vilken stämma i kören han än sjunger, känner sig, samtidigt som han giver stöd och fyllighet åt klangen, äga möjlighet att så att säga få rum för sin egen själs stämma. (Andersson 1930, 63-64).

Klemetti ja Andersson eivät olleet käsityksissään yksin. Esimerkiksi *Suomen Työväen Musiikkiliiton* piirissä toimivat säveltäjät Emil Kauppi ja Knut Kangas korostivat kirjoituksissaan sitä arvoa, joka aidoilla suomalaisilla kansansävelmillä oli. Emil Kauppi esitti *Työväen Musiikkilehdessä* vuonna 1928 vetoamuksen kansanmusiikin arvostamisen puolesta:

Tuntuu ehkä itserakkaalta jos väittää suomalaisen kansanmusiikin kauniimmaksi kaikkien muitten kansojen musiikkia. Olipa miten tahansa. Aarteet meillä siinä suhteessa ainakin on. Niiden timanttien hiominen on aloitettu, mutta työtä on sillä alalla vielä loppumattomiin. Annettakoon kansanmusiikille arvo! Selitettäköön lapsille niiden kauneusarvoja! (Kauppi 1928, 178).

Kansanmusiikki oli Kaupille luonnosta löytyvä jalokivi, joka odotti "poimijaansa" ja jalostajaansa. Jalostajien työ oli vasta alussa, mutta kansanmusiikin kauneus ennusti Kaupin mukaan "jälkimaailman vielä näkevän suomalaisia klassikoita" (ibid.). Luonnon ja kansanlaulun välinen yhteys viehätti myös Kaupin säveltäjätoveria Knut Kangasta. Toisin kuin Kauppi, Kangas oli ehdottoman varma suomalaisen kansanlaulun ylivoimaisuudesta muihin maihin nähden. "Laulurunoutemme kauniimpia ominaisuuksia on väririkkaus ja koristeellinen sommittelu. Ne ovat kuin itse luonnon rinnasta helskähtäneet. Pulppuavia hetteitä, joista varsinkin luonnonkuvauksille saa turhaan etsiä vertaa muiden

maiden kansanlauluuarteistosta", Knut Kangas ylisti suomalaista kansanlaulua vuonna 1927 ja vertasi sitä sitten ruotsalaiseen: "jos selailee esim. läntisen naapurimme, ruotsalaisten, kansanlaulukokoelmia, niin huomaa, että heidän laulunsa ovat kömpelömpiä ja värittömämpiä." (Kangas 1927, 50).

Kansanlaulu oli mahtava kansallinen symboli, ja se kykeni synnyttämään näinkin voimakkaita etnosentrisiä visioita. Itse asiassa Kankaan kommentti ei ollut lainkaan ainutlaatuinen, vaan pikemminkin kansallis-romanttiselle kansanmusiikkikäsitteelle tyypillinen. Kangas aliarvioi ruotsalaista kansanmusiikkia, mutta Ruotsissa ajateltiin tietenkin toisin. Jo vuonna 1850 runoilija Richard Dybeck nosti kotimaansa kansanmusiikin kaikkien muiden edelle:

Varje sansad och ärlig man måste, efter tagen kännedom om den europeiska folkmusiken, tillerkänna den svenska främsta rummet. Den står närmast naturen, en sublim natur. (Mangård 1937, 103).

Todennäköisesti jokaisessa Euroopan maassa oli 1800-luvulla ja vielä tämän vuosisadan alussa ajattelijoita, joiden mielestä juuri oman maan ja kansan musiikki oli maailman parasta. Kankaan arvio suomalaisesta kansanlaulusta on silti hieman yllättävä. Nämä lähes yltiöpatioottiset sanat lausui työväenliikkeen musiikkipiiri, ja vieläpä 1920-luvulla. Työväenliikkeen aatemaailmassa ei nationalismilla ollut erityisen voimakasta otetta varsinkaan itsenäisen Suomen aikuvuosina, jolloin kansallisuusaate oli korostetun 'valkoista' (vrt. Wilson mt., 140-141). Mutta toisaalta Kankaan patioottinen purkaus selittyy luonnollisella tavalla: kansanmusiikkia koskevat romanttiset uskomukset olivat niin vahvoja sovittajien keskuudessa, etteivät mitkään luokkarajat tai puolueideologiat kyenneet niitä pidättelemään. Myytti aidon kansanmusiikin kansallisista ja kauneusarvoista vaikutti voimakkaana järjestökulttuurin kaikilla sektoreilla.

6.4. Kansanomaisuus vs. modernismi

Edellä on tullut jo useaan otteeseen ilmi, kuinka voimakkaasti kansansävelmien sovitustieteologiassa toistui käsitys kansan-

musiikin luonnollisesta kauneudesta. Tämän vuosisadan musiikkifilosofisessa keskustelussa on eräs piirre, joka tekee luonnollisen kauneuden idean vielä uudella tavalla mielenkiintoiseksi. Luonnollisuuden ja kauneuden vetoaminen on ollut nimittäin keskeisimpiä argumentteja, kun eri säveltäjät ovat puolustaneet perinteisiä sävellystekniikkoja modernismia vastaan (ks. Heiniö 1984, 46-50). Luonnollisuuden ja kauneuden vaatimuksella haluttiin puolustaa erityisesti tonaalisuutta, jota traditionalistit pitivät yleisesti luonnonlain kaltaisena. Myös eräät muut musiikin ominaisuudet - konsonanssin ja dissonanssin välinen ero, melodian laulettavuus ja muistettavuus sekä ylipäättänsä musiikillinen kauneus - saivat modernismin vastustajien käsityksissä aseman, jota Walter Wiora on kutsunut musiikin "luonnolliseksi järjestykseksi" (Wiora 1962).

Kansansävelmät jos mitkä olivat omiaan korostamaan em. puolustusepiteettejä: ne olivat yleisen käsityksen mukaan "luonnon rinnasta helskähtäneitä" (Kauppi) ja melodisia, yksinkertaisesti kauniita. Tätä taustaa vasten onkin ilmeistä, että säveltäjät, jotka olivat erityisen aktiivisia kansansävelmien sovitustyössä - ja joita kansanlaulun olemus vakavasti kiinnosti - suhtautuivat varsin nuivasti modernistisiin virtauksiin. Nehän asettivat musiikillisen "luonnonjärjestyksen" kyseenalaiseksi, ne väärensivät luontoa. Tämä heijastui sovitustieteologian siten, että kansanlaulu ja kansanomaisuus nostettiin modernien virtauksien ja musiikkitekniikan askartelun vastavoimaksi. Jopa Heikki Klemetti, joka muuten hyvinkin innokkaasti halusi edistää sovitusten taiteellistamista, nosti alkuvoimaisen kansanmusiikin monimutkaisen virtuoosimusiikin edelle:

Kansanlauluhan on juuri tämmöisten meluavain taiturisävellysten vastakohta. Se on tavallisesti yksinomaan ydintä, alkuainetta, taiturimais-teknillinen aatteen ilmaisutapa on sille tuntematon, ja kuitenkin sanoo se - sanottavansa selvemmin ja vaikuttavammin kuin kokonainen pitkä maailmaa mullistava kuoroballaadi. (Klemetti 1907a, 167-168).

Myöhemmissä kirjoituksissaan Klemetti pohti myös sitä, miten moderniin musiikkiin tuli suhtautua. Keskeistä hänen kommentissaan on nimenomaan usko musiikin luonnollisuuteen. Vuonna 1930 Klemetti pohti melodian ja harmonian käsittelyä uudessa musiikissa ja päätyi lopputulokseen, että "jokin tun-

temattomaan luonnonlakiin perustuva vaisto sanoo tällä alalla, mikä on totuus". "Luontoperäisen linjan" tuli ohjata myös modernin musiikin säveltämistä (1930b, 33). Eräässä toisessa artikkelissaan hän taas tarkasteli intervallien ja sävelmien luonnollisuutta sen suhteen, kuinka laulettavia ne olivat, ja ilmaisi jälleen olevansa vakaasti musiikin luonnollisen järjestyksen kannalla: "luonnonlaki määrää!" (1942b, 69; vrt. Klemetti 1942a).

Mikäli mahdollista, vieläkin selvemmän kannan luonnollisuuden puolesta otti Otto Andersson. Kuten sanottu, hänen ihanteenaan oli henkiinherätetty kansanmusiikki, joka vielä sovitettunakin säilytti yksinkertaisuutensa. Luonnollinen äänenkuljetus ja melodisuus olivat Anderssonin sovitusteorioita ohjaavia käsitteitä. "Oppineella akateemisella tekstuurilla" oli tietenkin oma arvonsa, mutta musiikkiteoreettinen hienostelu kuului sittenkin jonnekin muualle kuin kansansävelmäsovitukseen. Erityisesti hän ei voinut hyväksyä sitä, että sovitajat koristelivat herkkiä ja kauniita kansanmelodioita kromaattisella soinnutuksella tai voimakkaan kontrapunktisella tekstuurilla. Kromaattinen maustaminen, jossa Max Reger oli Anderssonin mielestä mennyt pisimmälle, oli yhtä luonnonvastaista "kuin jos maalaistyttö yrittää tälläytyä muotinaisen uusimpaan lenkkiin". (1930, 64).

Tällainen yksinkertaisuuden vaatimus merkitsi jopa poikkeamista salonkimusiikin estetiikasta, jossa kromaattiset sivu- ja lomasävelkulut sekä muunnesoinnut olivat kuuluneet tyyliin koko 1800-luvun ajan. Lähes jokainen kansansävelmien sovitaja - Andersson mukaanlukien - oli 'syyllistynyt' tällaiseen kromatiikan viljelyyn. Kritikoiko Andersson näin myös itseään? Tuskin, sillä hän ilmeisesti kohdisti arvostelunsa toisaalle. Kun esimerkiksi vertaa, mitä Béla Bartók suunnilleen samoihin aikoihin (1931) kirjoitti yksinkertaisten kansansävelmien harmonisoinnista, Anderssonin kritiikki joutuu uuteen valoon:

Hier muss ich, gleichsam in Klammern, einen vor 30 bis 40 Jahren weit verbreiteten eigenartigen Irrtum erwähnen. Die überwiegende Mehrheit der geschulten Musiker glaubte damals, Volksweisen verträgen nur ganz einfache Harmonien. Schlimmer war, dass sie unter "einfachen Harmonien" Dreiklangsfolgen von Tonika, Dominante, eventuell noch Subdominante verstanden. -- Wie werkwürdig es auch klingen mag, so scheue ich mich nicht, zu betonen: je primitiver eine Melodie, um so eigenartiger

kann die Harmonisierung bzw. die Begleitung sein. (Bartók 1957b [1931], 162).

Bartók piti siis omalaatuisena erehdyksenä sitä käsitystä, etteivät yksinkertaiset kansansävelmät sietäneet kuin yksinkertaisia kolmisointuharmonisointeja - sovitustyyliä, jota Andersson puolestaan puolusti. Näin Anderssonin kritiikki kohdistui viime kädessä Bartókin tyyppisiin säveltäjiin, jotka salonkityyliä paljon rohkeammin uudistivat kansansävelmien sointikuvaa. Anderssonin näkemys merkitsi selvää rajanvetoa 1900-luvun musiikilliseen neofolklorismiin ja sen etäännyttäviin tyylipiirteisiin nähden. Anderssonin ihanteena oli järjestömusiikki, joka yhdistäisi taidemusiikin ja kansanmusiikin helposti yhteensopivat piirteet kansanomaiseksi yleismusiikiksi. Modernistinen, eri musiikinlajien eroja korostava folklorismi oli tuon ihanteen vastaista.

Klemetille kansanmusiikki edusti musiikin luonnollista järjestystä parhaimmillaan, ja Anderssonin mielestä kansanlaulun luonnollisuus oli sen sielu; se oli kansanmusiikin arvokkain ominaisuus. Kumpikin näkemys kohdistui vähintäänkin implisiittisesti musiikillista modernismia vastaan. Mutta heidän näkemyksensä myös erosivat toisistaan. Siinä missä Klemetti puolusti musiikin luonnollista järjestystä musiikillisena, "absoluuttisena" arvona ja totuutena (Heiniö 1984, 47-48), Andersson yhdisti kansanmusiikin luonnollisuuden sen yhteisölliseen voimaan. Kansanmusiikkisovitusten yksinkertaisuus oli Anderssonin mukaan tae siitä, että jalostettu kansanmusiikki kykeni tulemaan "laulavan kansan yhteiseksi omaisuudeksi" (mt., 64). Modernit ja monimutkaiset sovitukset vaaransivat tämän kehityksen.

Andersson suhtautui musiikilliseen modernismiin juuri niin kuin järjestökulttuurin musiikinjohtajalta voi odottaa. Järjestökulttuuri ei voinut suvaita liian modernia musiikkia jo pelkästään sen vuoksi, ettei tavallinen kansa sitä ymmärtänyt. Tällainen suhtautuminen näkyi varsin hyvin myös *Suomen Työväen Musiikkiliiton* piirissä - liiton keskeisenä tavoitteena oli nimenomaan kansanjoukkojen musiikkikasvatus. Jo liiton lehden näytenumerossa 1922 kansanomaisuus nostettiin tärkeäksi ohjenuoraksi työväen musiikkitoiminnalle:

Paras todistus musiikkitaiteen kansanomaisuudesta on kansanlaulujen ja

-sävelmien yleisyys sekä kansanomaisten soittajain esiintyminen. Juuri se seikka, musiikkitaiteen kansanomaisuus, asettaa erityisiä velvollisuuksia niille liikkeille, jotka tahtovat kohottaa kansan kulttuuritilaa. (A.H. 1922, 9).

Kansanomaisuuden vaatimus näkyi liiton lehdessä lähinnä siten, että siinä käsiteltiin verraten usein kansanmusiikkia sekä työväen musiikkiryhmien ohjelmistokysymyksiä. Eniten näitä asioita pohitti säveltäjä Knut Kangas. Vuonna 1934 Kangas otti varsin selvän kannan kansanomaisen musiikin puolesta ja syytti modernia taidemusiikkia elitistisyydestä:

Että aikamme niin huudettu korkeampi musiikkitaide on kehittymässä ja jo osaksi kehittynytkin siihen suuntaan, että kuunteleva yleisö sitä vieroksuu, on kouraantuntuva todiste, ettei olla oikealla tiellä. - - Näin on musiikista muodostumassa taide, joka vähät välittää yleisön vaatimuksista ja mausta, vaan kulkee omia teitään muutamien harvojen johtamana paperikoritavarana, taidetta taiteen vuoksi - - Yleisenä motiivina entis-traditoiden murskaajilla näyttää olevan, ettei uusmusiikki saa muistuttaa melodisesti, soinnullisesti eikä rytmillisesti mitään entistä. Kansanomaisuus on heidän mielestään ala-arvoista ajanviettavaraa, jota ei julkiseen hienon-hienon konserttityhteyteen saisi vetääkään. Siinä pitäisi olla vain pelkkää sitä n.s. taiteilijataidetta, joka, uskallan ennustaa, loppujen lopuksi karkoittaa konserteista viimeisetkin yleisöriipheet. (Kangas 1936, 195-196).

Kiintoisaa on että Kangas etsi vain vähän musiikillisia vasta-argumentteja modernille sävelkielelle - viittaus kansanomaisuuden ja suuren taiteen väliseen suhteeseen ei ollut kirjoituksen pääsisältö. Hänen lähtökohtansa oli pragmaattinen, kansanvalistuksellinen. Jos taidemusiikin kehitys kulkisi avantgardistiseen suuntaan, kansanjoukkojen kasvattaminen hyvän musiikin yhteyteen kävisi mahdottomaksi. Modernismi uhkasi - taas kerran - integraation periaatetta. Kehitystä ja uudistuksia Kangas piti kyllä tärkeinä kansanjoukkojen musiikkitoiminnassa. Mutta kehityksen oli perustuttava kansanomaisuuteen, se oli järjestömusiikin lähtökohta:

Myönnän, että kehitykseen tälläkin kulttuurialalla on kaikin mokomin pyrittävä, sillä jos me vuosikymmenestä toiseen vain vatkutetaan pelkkiä kansanlauluja, olisi tämä jonkunmoista paikallaan talleamista, mihin tuo

kansanomaisuutta toivova yleisökin loppujen lopuksi uupuisi. - - Ollinkin taipuvainen - - siihen ajatukseen, että konsertti- ja iltamaohjelmistossamme olisi tuota sanottua kansanomaista musiikkia mahdollisimman paljon ja sen yhteydessä koetettava uittaa kehityksen toivossa sitä "taiteilijataidetta" ja pidettävä sitä tapeetilla sikäli kuin kuulijat tuntuvat siihen sulautuvan. Sinfoniisiin teoksiin olisi käytettävä tuntuvammin kansanomaisia sävelaiheita, sillä luullakseni tällä tavoin saataisiin katkaistuksi kärki siltä tuomiolta, millä yleisö vieroksuu vakavapohjaisia konsertteja. (Kangas mt., 197-198).

Kankaan ehdotus asiantilan korjaamiseksi kuvaa hyvin sitä ajattelutapaa, johon kansansivistystyötä tekevät musiikkimiehet toimintansa perustivat: sovitetun kansanmusiikin avulla houkuteltiin yleisöä konsertteihin, minkä jälkeen yleisön tajuntaan pyrittiin salakuljettamaan tai "uittamaan" myös korkeampaa säveltaidetta. Jo puhtaasti käytännön syistä musiikillinen modernismi ei soveltunut tähän ajatuskuvioon.

6.5. Huonot kansansävelmät - huonot sovitustavat

Musiikillisen modernismin vastustaminen merkitsi tavallaan rajanvetoa ylöspäin, elitistisen säveltaiteen suuntaan. Mutta kansansävelmien sovittamisen ideologiaan kuului olennaisena osana myös rajanveto alaspäin, huonon musiikin alueeseen. Mitä enemmän kansanmusiikissa nähtiin ikuisia arvoja, sitä voimakkaamaksi nousi pyrkimys vastustaa arvotonta musiikkia. Musiikki-folklorismia koskevalle kirjoittelulle oli yleensäkin tyypillistä, että aito kansanlaulu nostettiin kaikenlaisen musiikillisen rappingin vastakohtaksi; edellä tuli jo ilmi (luku IV.6.2), kuinka kansanmusiikkikasvattajat halusivat etsiä siitä vaihtoehtoa jazzille ja muulle ulkomaiselle tanssimusiikille, joka oli villinnyt nuorison. Mutta sovitusiologiassa nousi esiin myös kysymys rajanvedosta hyvien ja huonojen kansansävelmien välillä. Klemetti kirjoitti vuonna 1938:

[I]tse kansansävelmät tietystikään eivät ole kaikki saman arvoisia eivätkä lähimainkaan kaikki arvokkaita ollenkaan. - - [S]uurimman suosion saavuttavat erinäisissä kansanlaulujen esitystilaisuuksissa useinpa aivan renkutusmaiset sävelmät, renkutusrytmiset ja sävelmäluonniltaan latteat ja alhaisia vaistoja hivelevät. - - Aivan ensiluokkaistenkin konserttipaikkojen

laulu- ja soitto-lavoilta saattaa kuulla sen tapaista kuin: Halitulirality-
prirkumriveri - tullallaa ja rullallaa! (Klemetti 1938, 67).

Mikä sitten erotti hyvät kansansävelmät huonoista? Klemetin puheenvuoro antaa selvän viitteen siitä, että huonot sävelmät löytyivät tanssisävelmien joukosta. Kuten aiemmin tuli ilmi, tanssisävelmät olivat jo 1800-luvulla kansansävelmien keräystä ohjaavien musiikkimiesten kontrollin kohteena. Niistä he löysivät yleensä eniten vierasta alkuperää olevia, arvottomia kappaleita (vrt. Väisänen 1917, 22, 30). Karsas suhtautuminen erityisesti uusia tanssikappaleita kohtaan jatkui vielä senkin jälkeen, kun keräystoiminta sai tieteellisen luonteen. Tämä ilmenee hyvin Ilmari Krohnin esipuheessa, jonka hän kirjoitti *Suomen Kansan sävelmien* II osaan vuonna 1897:

Kun nyt kaikki yllä mainitut tanssi-sävelmät olivat julaistavaksi järjestettävät, niin ensi työnä oli arvostella, mitkä niistä olivat julkaisun arvoisia, mitkä taas arvottomiksi katsottavat. Kaikki *polkat* ja kaikki *masurkat* ovat jääneet kokonaan huomioon ottamatta, koska ne tietävästi ovat myöhään levinneet rahvaaseemme eikä niissä voida huomata mitään kansanomaista luonnetta. (Krohn 1897, IV; kurs. alkutekstissä).

Hyvät kansansävelmät olivat vanhoja ja kansallisia - todennäköisesti Krohnin "kansan-omainen" tarkoitti tässä kansalle ominaista, kansallista eikä viitannut niinkään 'rahvaanomaiseen' tai suosittuun. Tämän päivän etnomusikologian näkökulmasta aitous, vanhuus ja kansallisuus vaikuttavat varsin hämäriltä ja subjektiivisilta kriteereiltä, mutta vuosisadan alun musiikintutkimus operoi sujuvasti ja ilmeisen mielellään tämänkaltaisilla käsitteillä. Ne kuuluivat idealistisen tieteenfilosofian sanavarastoon. Lisäksi on selvää, että kansanmusiikin arvottamisen taustalla pilkistivät jatkuvasti taidemusiikin esteettiset ihanteet. Esimerkiksi kun Klemetti arvioi em. saksalaista kansanlaulukokoelmaa vuonna 1907, hänen kommentistaan paljastui selviä viitteitä yleiseen taide-estetiikkaan:

Liedertaafelimaisuudesta, s.o. kaikkien helppohintaisten vaikutuskeinojen käyttämisestä on koetettu mikäli mahdollista päästä, jättämällä kokoelmasta pois sentapaisia renkutuksia, vaikka niitä vieläkin on saksalaisiin oloihinkin nähden kokolailia. - - Meluavien tusinaballaadien sekaan on

nyt pistää kansanlauluja, jotka melodiikkinsä ja niille muuten kuuluvien ominaisuuksiensa puolesta vaikuttavat kuten ennenkin ja kuten kansanlaulun tulee. (Klemetti 1907a, 168).

Arvokkaissa kansansävelmissä ei ollut mitään helppohintaista, ne vaikuttivat kuulijaan kuten muinaiset kansanlaulut ("kuten ennenkin") ja olivat ainutlaatuisia - vastakohtana tusinatuotannolle. Hyvät kansanlaulut täyttivät siis kaikki hyvän taiteen tunnusmerkit, kun taas huonot kuuluivat arvottoman viihteen luokkaan.

Viittaus liedertafel-tyyliin ja helppohintaisiin vaikutuskeinoihin antaa aiheen olettaa, että Klemetti tarkoitti renkutusrhythmisillä kappaleilla muun muassa humoreskeja. Humoreskityylin yhteys saksalaiseen liedertafeliin oli ensinnäkin mitä ilmeisin ja varmasti myös Klemetin tiedossa; toiseksi humoreskin sovitustekniset koudut tuntuivat helposti halpahintaisilta, koska soittajat hyödynsivät niitä kaavamaisesti. Lisäksi humoreskien tekijät käyttivät mielellään rytmisesti liikkuvia tanssisävelmiä, ja kappaleiden tekstit saattoivat sisältää pikkutuhmia viittauksia mm. juomakulttuuriin ja kosintamenoihin. Ymmärrettävää on, etteivät vakavamieliset musiikkivalistajat voineet pitää näitä sovituksia arvokkaina. Lisäksi humoreskin suosio johti helposti ajatukseen, että kuorojen ohjelmistot olivat vaarassa muuttua liian keveiksi ja arvottomiksi. Humoreskin suosion synnyttämiä tunteja kuvaa Klemetin hieman sarkastinen kommentti vuodelta 1933:

Yleisön kannalta näyttävät lähinnä sellaiset taidekäyttöä varten sovitut sävelmät miellyttävän, joissa on eloisa rytmi ja mieluummin jokin humoristinen sisältö. Näyttää vähän siltä, kuin useat luulisivat kansansävelmän olemukseen kuuluvankin lähinnä jotakin hilpeää, jotakin pilkkakompaista, vähän siihen tapaan kuin jotkut sävelmät huikentelevästi laulevatkin: "hilatulihai" ja "rantantilkuta". Sellaiselle paukutetaan. (Klemetti 1933, 148).

Toinen suosittu kansansävelmäsovitusten lajityyppi oli potpuri. Paitsi että potpurin kaava omaksuttiin suoraan 1800-luvun suositusta salonkimusiikista, myös kansansävelmien sovittamisen sisällölliset vaikeudet selittävät potpurin suosiota.

Yksi vaikeus perustui kansansävelmien ja taidemusiikin esteetiikan väliseen ristiriitaan: pienimuotoiset kansansävelmät olivat rakenteellisesti aivan liian yksinkertaisia säätyläistön musiik-

kimaulle. "Toisena haittana on ollut sävelmiemme niukka muotorakenne, kahteen säepariin r[a]joittuen se tuntuu jo melkein loppuneeksi ennen alkuunpäästöä", valitteli Ilmari Krohn vuonna 1906 taiteellisempien sovitusten teon hankaluutta: "Ainoa keino pikkusävelmiemme kehittämiseen on tilapäisten kertausten, venytysten ja lisäkkeiden käyttäminen, johon kansan aistikin on jossakin määrin alkanut pyrkiä." (Krohn 1906, 88).

Potpurissa venytykset ja lisäkkeet oli kehitetty äärimmilleen. Lisäksi potpuri tarjosi ratkaisun siihen, miten aiheiltaan ja tunnelmaltaan hyvinkin erilaiset ja yhteensopimattomat pikkukappaleet voitiin yhdistää. Mutta potpurien yksinkertainen ketjumuoto ei ollut läheskään tyydyttävä taidemusiikin estetiikan kannalta. Esteetikkojen mielestä potpuri oli lähinnä "muodoksi kohotettu muodottomuus" (Dahlhaus 1967, 24), ja tämä käsitys sai myös järjestöjen musiikkikasvattajat suhtautumaan sen valta-asemaan kriittisesti. Kuten edellä mainittiin, tämä kriittinen suhtautuminen tuli esille jo 1890-luvulla. *Kansanvalistusseuran* sävellyskilpailussa ei palkintosijoille kelpuutettu potpurikappaleita, vaikka niitä tuohon aikaan tehtiin erityisen paljon torvisoittokuntien tarpeisiin (*Kansanvalistusseuran...* 1889, 253; Mäkinen mt., 134). Tästä huolimatta seura joutui julkaisemaan näitä potpureita, sillä soittokunnat tarvitsivat uutta kansallista ohjelmistoa, ja potpurit olivat erityisen suosittuja.

Potpurin suosioon liittyvää ristiriitaa kuvastaa hyvin se, että vielä yli puoli vuosisataa myöhemmin suomalaisen musiikkijärjestön lehdessä nostettiin esiin kysymys potpurin taiteellisuudesta. "Olisiko esimerkiksi potpourri kansanlauluille oikea esittämismuoto", peräsi nimimerkki M. L:tie *Työväen Musiikkilehdessä* vuonna 1951 tämän sovitustavan sopivuutta:

Eiköhän potpourri ole jonkinlainen pieni keksintö, eikä suinkaan ehyt taideteos. Sanokaamme että potpourrissa ajattelematta tuhlataan kansanlauluja, niitä peräkanaa soitattaen nuottipiin avulla. Siinä kun yksi laulu on soitettu, kuultu, niin jo hypätään jonkun "konstailun" avulla toiseen ja armotta särjetään edellisen synnyttämä tunnelma ja tätä jatkamalla on ajettu laulu toisen perään toisesta korvasta sisälle, toisesta ulos ja koko esityksestä jää mieleen yleinen sekasotku, joka korkeintaan vähän hymyilyttää kuulijaa. - - Olettakaamme näinkin, että meillä olisi sävelrunoelma, sommitelma yhdestä ainoasta kansanlaulusta. Siinä muuttuisi tahtilaji, muuttuisi tempo, ja repliikit vaihtuu ja kertaantuu, - - niin silloin olisimme

sisällä oikeassa suomalaisessa kansallisessa musiikissa. (M. L:tie 1951, 27).

Kritiikistä huolimatta potpurimuoto sai myös ymmärtämystä osakseen. Lisäksi sen jatkuva suosio kertoo, että arvostelijoiden ylenkatseella ei ollut suurta merkitystä. Potpurin suosio kuvaa omalla tavallaan kaikkien kansansävelmäsovitusten asemaa musiikkikulttuurissa: taidemusiikin kriitikot eivät ole niitä kovin korkealle arvostaneet, mutta siitä huolimatta ne ovat säilyneet kuorojen ja orkesterien ohjelmistoissa vuosikymmenestä toiseen. Lisäksi musiikkikasvattajat saattoivat hyväksyä potpurin ja muut ylenkatsotut folklorismin muodot pelkästään siksi, että ne tarjosivat vaihtoehdon vielä huonommalle musiikille. Armas Maasaloon kommentti potpurista kuvaa hyvin tätä suhtautumista: kahdesta pahasta valittiin mieluummin pienempi paha:

Kalle Tiger on iltama- ja ravintolamusiikin tarpeeksi sovittanut potpurimaisen sarjan pohjalaisia kansanlauluja ja -tansseja. Vaikka ranskalainen kutsuukin tällaista musiikin muotoa rikkaruukuksi (pot pourri), on silläkin oma tehtävänsä ja arvonsa, ja onpa erittäin hyvä, että suomalainen kansanlaulu pääsee kuuluville tälläkin tavoin. Kenties pohjalainen väkevähäinen sävel voisi muodostua hyvinkin terveelliseksi lääkkeeksi aikamme jazz-kuumetta vastaan. (Maasalo 1928, 237).

Kansansävelmien kaavoittuneet sovituskoukut jatkoivat elämänsä muutamien säveltäjien arvostelusta huolimatta. Keskeistä niiden reseptiossa ei ollutkaan se, mitä taidemusiikin auktoriteetit niistä ajattelivat. Oli paljon tärkeämpää, mitä ne merkitsivät amatöörikuorojen ja orkesterien jäsenille. Lopuksi onkin syytä tarkastella järjestöfolklorismin olemusta alhaalta päin, rivi-harrastajan näkökulmasta. Sovitustekniset kliseet ja ohjelmiston kaavamaiset piirteet näkyvät silloin varsin erilaisessa valossa.

7. Kaavamaisuuden puolustus

Tässä kirjassa on jo moneen otteeseen noussut esiin kysymys kansansävelmäsovitusten kaavamaisuudesta. Se että monet säveltäjät ovat kiinnittäneet asiaan huomiota, on aivan luonnollista. Taidemusiikin näkökulmasta valtaosa sovituksista on triviaalimusiikkia; ne ovat helposti "tavallisia, latteita, arkisia ja kuluneita", ku-

ten Carl Dahlhaus triviaalin musiikissa määrittelee (Dahlhaus 1967, 13). Mutta asialla on toinenkin puoli, ja se on järjestökulttuurin ja kansansävelmäsovitusten reseption kannalta huomattavasti tärkeämpi. Edellä kuvattiin koukkuanalyysin avulla, miten sovitusten kaavoittuminen itse asiassa takasi niiden elämän jatkumisen kansanjoukkojen musiikin harrastuksen osana. Kansansävelmäsovituksilla näyttääkin olevan oma estetiikkansa; vaikka sen perusta on lujasti kiinni taidemusiikin kauneuskäsityksissä, sillä on silti paljon yhteistä populaarimusiikin esteettisen ajattelun kanssa. Tuossa ajattelussa taideteoksen yksilöllisyys ei ole samalla tavalla tärkeää kuin taidemusiikissa. Sen sijaan tyyliä ylläpitävät musiikilliset koukut, alituisesti toistuvat tyylikaavat ovat keskeisellä sijalla. Tästä johtuu, että kaavamaisuus on tyyliä luova elementti, esteettisesti positiivinen ominaisuus.

Ilmeisesti ratkaisevin syy järjestöjen musiikkifolklorismin kaavamaisuuteen juontaa juurensa juuri kansanjoukkojen musiikillisista tarpeista ja musiikkimausta. Aivan samoin kuin populaarimusiikin suosio perustuu tiettyihin kliseisiin ja samojen kuvioiden toistamiseen, myös järjestöfolklorismi on viehättänyt musiikin harrastajia tuttuudellaan ja helpoudellaan. Vanhakantaisia sovituksia on ollut vaivatonta laulaa, ja kuitenkin ne ovat olleet monelle kuorolle ja orkesterille aivan riittävän vaikeita ja haastavia. Tanhuryhmien kaavamaiset säestyskappaleet ovat täyttäneet juuri sen tehtävän, joka niille kuuluu: ne tarjoavat varman, kerrasta toiseen samanlaisena toistuvan rytmisen ja melodisen taustan. Siihen on helppo sovittaa tanhunohjaajien neuvomia askelkuvioita. Tanhusovitukset vastaavat pitkälle tämän vuosisadan tanssimusiikin estetiikkaa: hyvän tanssimusiikin on oltava tarpeeksi yksinkertaista ja kaavamaisista, jotta sitä olisi miellyttävä tanssia.

Yhteys populaarimusiikin tyylikliseisiin on selvästi lisännyt jalostetun kansanmusiikin suosiota. Ilmeisesti vielä voimakkaampi vaikuttaja on ollut koulujen musiikinopetus. Jo yli sadan vuoden ajan koululaitos on kohdistanut kansaan musiikinopetusta, jota voisi kutsua rytmiseksi, melodiseksi ja harmoniseksi indoktrinaatioksi.³ Koulupetuksen muovaama musiikillinen maail-

3) Indoktrinaatio voidaan erottaa musiikkikasvatuksen käsitteestä esimerkiksi seuraavalla tavalla: "To indoctrinate someone is to make him believe something, not by showing why it merits belief but by sheer habituation or other non-rational persuasion."

mankuva on suosinut yksinkertaisia rytmejä, diatonisia melodioita ja perustehoihin perustuvaa funktionaalista harmoniikkaa. Tuon maailmankuvan mukaisesti vanhakantaiset kansanlaulusovitukset 'soivat hyvin'. Lisäksi koulujen laulunopetus on vahvistanut tyyppikansanlaulujen asemaa kansalaisten kollektiivisessa tajunnassa ja taannut omalta osaltaan kansansävelmäsovitusten ydinryhmän suosion vuosikymmenestä toiseen (vrt. Mustakallio 1987).

Lopuksi on kiinnitettävä huomiota siihen että järjestöjen musiikkifolklorismin kaavamaisuus on varsin suhteellinen asia. Järjestökulttuurin rivijäsenen näkökulmasta kansansävelmäsovitukset eivät sen enempää kuin tanhusäestyksetkään ole välttämättä banaaleja tai kaavamaisia. Tavallisen ihmisen esteettisessä ajattelussa potpurimuoto tai humoreskityyli ovat pikemminkin edustaneet moni-ilmeisyyttä ja musiikillisen ilmaisun vivahteikkautta. Moni amatöörikuoro, moni orkesteri ja moni tanhupiiri on saanut tehdä kovasti töitä, ennen kuin jalostettu kansanmusiikki on alkanut soida niin kuin sovituksissa on tarkoitettu. Musiikkifolklorismi on ollut järjestökulttuurin rikkaus. Piirteet, joita ulkopuolinen tarkkailija pitää kaavamaisina, ovat olleet tae jatkuvuudesta, musiikin suosiosta, joukkovoimasta. On myös muistettava, ettei kaavamaisuus ole estänyt järjestömusiikkia uudistumasta. Uudistuminen on vain ollut hitaampaa kuin yksilökeskeisemmissä musiikkiperinteissä. Se on vastannut niitä tarpeita, joita järjestökulttuuri on musiikkitoiminnastaan hakenut.

Since the evidence of indoctrination is that one utters the required doctrines without rational conviction of their grounds, and hence without any real improvement of the understanding, indoctrination is not education either." (Sadie 1980, 55). On melko kiistämätöntä, että kansakoulujen laulunopetus piti yksinkertaisia rytmejä ja harmonioita itsestäänselvinä perusteina, joita ei asetettu koskaan kyseenalaiseksi - musiikin laajempi ymmärtäminen oli tuon opetuksen perusteella mahdotonta.

VI PÄÄTÖS:

KANSANMUSIIKIN MYYTIT JÄRJESTÖKULTTUURISSA

Edellisissä jaksossa analysoitiin musiikkifolklorismin takana olevaa ideologiaa ensinnäkin sen perusteella, miten se on ilmennyt julkisuudessa ja erityisesti järjestölehtien kirjoituksissa. Tämän jälkeen siirryttiin musiikillisen tekstin tasolle, ja kansansävelmistä tehdyt sovitukset joutuivat nyt analyysin kohteeksi. Vaikka tutkimus keskittyi sovitusten kohdalla niiden tyylin analyysiin, myös tämä jakso tuotti tietoa musiikkifolklorismin ideologiasta. Siinä voitiin muun muassa osoittaa, minkälaisiin ideologisiin koukkuihin sovitustekniikka tukeutui. Tämän lisäksi tutkimus kohdistui kansansävelmäsovitusten musiikki-ideologiaan eli siihen, mitä eri sovittajat olivat julkisesti lausuneet sovittamisperiaatteistaan.

Tässä kirjan päätösluvussa palataan jälleen lehtitekstien pariin. Analyysiä syvennetään siten, että lehtiteksteistä nostetaan esiin ne arvomaailman ydinalueet, jotka näyttäisivät ohjanneen ideologian kehitystä. Lisäksi tarkastelun kohteeksi nousee kysymys musiikkifolklorismia koskevien arvojen muutoksesta.

Suomessa musiikkifolklorismin arvomaailma on saanut vaikutteita pääasiassa neljästä ideologisesta lähteestä, 1) romantiikan ihmisen (1800-luvun säätyläistön) maailmankuvaan liittyvästä *aitousfilosofiasta*, 2) snellmanilaisesta *kansallisuusaatteesta*, 3) kristillisperäisestä *moraalifilosofiasta* sekä 4) länsimaisen *taidemusiikin estetiikasta*. Nämä neljä ideologiavarastoa synnyttivät neljä peruseriaatetta, joiden varassa musiikkifolklorismin julkisuus kehittyi. Aitousfilosofia korosti ennen kaikkea käsitystä aidon kansanmusiikin arvosta; se puolestaan synnytti tarpeen pelastaa vanhaa talonpoikaismusiikkia häviöltä. Tämä vaalimispyrkimys oli luonteeltaan kahtalainen, toisaalta säilyttävä (museaalinen), toisaalta kansanperinteen jalostukseen tähtäävä (innovoiva). Kansallisuus-aate tarvitsi voimakkaita kansallisia symboleita, ja niitä kansanmusiikki tarjosi useita: kantele, muinaisrunot, vanhat pelimannit, kansanlaulut ja -tanssit.

Moraalifilosofia ja taidemusiikin estetiikka vaikuttivat käsitykseen kansanmusiikin kasvattavasta voimasta. Kansanmusiikista luotiin yhtäältä siveellisen kasvatuksen väline, nuorison ta-

pojen parantaja - tämä pyrkimys näkyi hyvin esimerkiksi tanhu-harrastuksen levittämässä järjestönuorten keskuuteen. Toisaalta kansanmusiikin hyväksikäytön ja jalostamisen takana oli myös musiikillisen integraation ajatus. Kun järjestöjen musiikkikasvattajat pyrkivät kansan musiikillisen maun ja kyvyn kultivointiin, heidän ajattelunsa pohjalla häämötti usein kuva yhtenäisestä musiikkielämästä; sen valistunut yleisö olisi omaksunut taidemusiikin sävelkielen kansansävelmäsovitusten avulla. Viime kädessä integraation ajatus yhdisti musiikkifolklorismin myös yhteiskuntapolitiikkaan. Monesti järjestökulttuurin kansanmusiikki-ideologia heijasteli käsitystä kansanmusiikin yhdistävästä voimasta; sovelletussa kansanmusiikissa uskottiin olevan ominaisuuksia, jotka lieventäisivät yhteiskunnallisia ristiriitoja ja lähentäisivät eri yhteiskuntaryhmiä toisiinsa.

Seuraavan analyysin tarkoitus on vastata kysymykseen, tukeeko tutkimusaineisto kokonaisuudessaan edellä olevaa kuvausta musiikkifolklorismin julkisuuden arvomaailmasta. Vai onko kenties niin, että aineisto on diffuusi ja sisältää täysin ristiriitaisia käsityksiä kansanmusiikin tehtävästä ja luonteesta? Analyysillä on lisäksi tärkeä lähdekriittinen tehtävä. Sen jälkeen tutkijaa ei pitäisi voida syyttää siitä, että hän on valinnut järjestölehdistä vain sellaisia sitaatteja, jotka vastaavat hänen ennakkoletuksiaan.

Analyysiin on otettu lähdeaineistona käytetyistä lehdistä mukaan kaikki ne artikkelit ja muut kirjoitukset, joissa on vähintäänkin sivuttu kansanmusiikkia tai musiikkifolklorismia ideologisella tasolla - esimerkiksi musiikkikasvatuksen, siveyskasvatuksen, perinnepolitiikan, musiikkipolitiikan ja puoluepolitiikan osana.¹

1. Kansanmusiikin myytit

Ennen kuin aloitamme musiikkifolklorismin arvojen ja niiden merkityksen tutkimisen, on hyödyllistä tehdä selkeä ero tekstien *ilmaisun* (signifiant) ja niiden *sisällön* (signifié) välillä. Tämä semiotiikasta tuttu periaate johtaa meidät samalla kansanmusiikkia

1) Ks. luku I.3., missä lähdeaineistoa on eritelty tarkemmin.

koskevien myyttien analyysiin. Jo hyvin pikaisen tarkastelun perusteella huomaa, että kansanmusiikkia ja sen jalostusta käsittelevä kirjoittelu on silmiinpistävä myyttistä. Toisin sanoen kirjoitukset sisältävät lähes poikkeuksetta ilmauksia, jotka ovat peräisin "tekstin takaa", jostakin tekstin välittämän pinnallisen viestin takana olevasta todellisuudesta. Roland Barthesin teoria moderneista myyteistä tarjoaa hyvän välineen lähestyä tällaista verbalisointia. Barthesin mukaan nykyajan myytit ovat luonteeltaan katkelmallisia. Ne esiintyvät sanontojen tai stereotyyppisten ilmausten muodossa. Niitä tapaa puheessa ja kirjoituksissa, mutta aivan yhtä usein myös muissa kulttuurisissa teksteissä, kuten valokuvissa, elokuvissa ja erilaisissa esitystilanteissa, kuten urheilussa, mainonnassa ja viihdenäytöksissä. (Barthes 1982, 165; 1985, 110). Näytösluonteinen kansanmusiikki, joka on ollut keskeisessä asemassa musiikkifolklorismin kehityksessä, tarjoaa senkin mainion temmellyskentän erilaisille myytti-ilmauksille.

Barthes kutsuu myyttisten ilmausten kieltä metakieleksi. Jokainen myyttinen käsite, lause, kuva tai symboli on siten merkitykseltään kaksinainen. Normaalin "pinnallisen" viestin lisäksi se ilmaisee aina jonkin myyttisen uskomuksen, arvoarvostelman tai pyrkimyksen. Samalla kun myyttinen metakieli nousee ilmauksesta esiin, sen primaarinen viesti jää taustalle - ja menettää usein historiallisen merkityksensä. Tekstin kielellinen ilmiasu ei olekaan analyysissä tärkeä; se on tulkitsijalle pelkkä merkki, joka on samanaikaisesti metatasolla myytin ilmaisu. Myyttinen metataso tuo ilmaukseen uuden sisällön, joka yleensä sitoo ilmauksen paljon laajempiin historiallisiin yhteyksiin, kuten ideologioihin, oppijärjestelmiin, arvofilosofisiin perinteisiin jne. Analyysin tehtävä on etsiä ja tulkita myytin sisältö juuri tuon ideologisen taustan perusteella. Usein myyttinen alue on kuitenkin epämääräinen, sumea ja hatara. Sitä on vaikea määrittää rationaalisesti ja tarkasti. Mutta kuten seuraavassa ilmenee, juuri sumeudessa on myytin voima. (vrt. Barthes 1985, 112-115).

Nykyajan myytit liittyvät tavallisesti yleisiin uskomuksiin ja arvoarvostelmiin. Ne ovat "ihmisen arvomaailmaan liittyviä käsitteitä jonkin populaarin kuvan muodossa", kuten Henri Broms asian ilmaisee (1985, 232). Broms tarkoittanee kuvalla tässä yhteydessä lähinnä mielikuvaa tai vertauskuvaa, jonka myyttinen fragmentti synnyttää tai joka se on. Kansanmusiikkia koskevat myyt-

tiset lauseet ja käsitteet täyttävät hyvin Bromsin ehdon. Asia selkenee, kun palaamme uudelleen jo siteerattuun kirjoitukseen, jossa nuorisoseuramies Juho Hietanen otti kantaa nuorison tanssiharrastusta vastaan.

Merimiehet, siirtolaiset sekä vieras sivistyssääty ovat pitäneet huolta siitä, että *kotoiset tavat* ovat syrjäytyneet. - - Paljon suuremmalla syyllä voimme toivoa nuorison huveistaankin virkistyvän, jos ne muuttuisivat henkisemmiksi, jos *Wäinämöisen laulupaaden* ympärillä kansamme oman luonteen mukaisesti juhlihtaisiin ja leikittäisiin. Yhtä tärkeä asia - - on sekin, että nuorisomme huveissa saadaan *kansallinen luontemme* säilymään. "Alkumuotojen" kehittäminen tapahtuu varmimmin omalla pohjalla, muuten voi meistä vielä kehittyä "vilkasveristen" sotatanssien, härkätaistelujen ja varietee-näytöksien apinoitsijoita, kun veri ei enää muista muodoista kyllin vilkastu. (Hietanen 1897, 194-195, kursivointi minun).

Katkelma on ajalleen tyypillistä lehtitekstiä, täynnä vertauskuvia. Tekstin keskeiset symbolit kuten "Wäinämöisen laulupaasi", "kotoiset tavat" tai "kansallinen luonne" ovat keskeinen osa musiikkifolklorismin myyttistä kieltä. Niihin sisältyy erittäin voimakkaita mielikuvia suomalaisen kansanmusiikin myyttimaailmasta. Analyysin kannalta tärkeää niissä ei useinkaan ole se historiallinen konteksti tai se primaarinen sanoma, josta ne kertovat. Paljon keskeisempää on niiden myyttinen metatase; ilmaukset herättävät lukijassa assosiaatioita paljon laajempiin historiallisiin yhteyksiin, arvojärjestelmiin ja ideologioihin. Esimerkiksi Wäinämöisen laulupaasi viittaa Kalevalaan, sen mytologiaan sekä sen taustalla olevaan suomalaiseen nationalismiin. Samalla se tuo esille *myytin muinaisajan kansanelämästä, suomalaisesta sankari-ajasta*. Todennäköisesti tällaiset mielikuvat olivat jo vuosisadan vaihteessa tuttuja lähes jokaiselle suomalaiselle - ja ainakin nuorisoseurojen jäsenille. Tehokas kansanvalistus oli pitänyt siitä huolen.

Olisiko sitten niin, että tämänkaltaiset myyttiset tekstit kuuluvat pelkästään 1800-luvun lopun kirjalliseen tyyliin? Laajempi tarkastelu ei tue sellaista oletusta. Vaikka sanallinen symboliikka olikin vuosisadan vaihteen lehtikirjoittelussa yleisempää kuin myöhemmin, myyttiset ilmaukset ja lauseet ovat säilyttäneet asemansa kansanmusiikkikirjoittelussa nykyaikaan saakka. Otan seuraavaksi kolme esimerkkiä, jotka edustavat eri vuosikymmen-

ten musiikkijournalismia ja erityyppisiä myyttejä. Ensimmäinen lainaus on *Suomen Musiikkilehdestä* vuodelta 1926. Nimimerkki A.L. kirjoitti aiheesta 'Suomen laulu' seuraavalla tavalla:

Kaunis, *puhdassisältöinen laulu* on kuin tuulahdus jostakin korkeuksista. - - Se *kohottaa ihmismieltä* maantomusta, sydäimestä lähteneenä se sydäntä lämmitteää, herättää jaloja, puhtaita ajatuksia. - - Usein täytyy pakostakin kuulla, miten nuorukaiset maantiellä kulkiessaan syytävät suustaan *korviasärkevällä äänellä* mitä kauheimpia sanoja, jotka jopa ovat *epäsiveellisiäkin*. Jos tällaisten "laulutaiturien" joukossa on lapsia, jotka vielä ovat puhtaita, niin *myrkyn* tavalla nämä rumat sanat vaikuttavat heidän lapsenmieliinsä. (A.L. 1926, kursivointi minun).

Sitaatissa korostui se idealistinen estetiikka, joka näyttäisi olleen koko musiikillisen kansanvalistuksen perustana. Siinä on keskeistä *myytti kauniista, puhdassisältöisestä laulusta*, ihmismielen jalostajasta. Myyttiin liittyy myös käsitys hyvän musiikin taivaallisesta alkuperästä; joissakin valistusteksteissä jalo musiikki liitettiin jopa osaksi Jumalan valtakuntaa (vrt. luku iv.2.3). Toiseksi tekstissä nousi jalon laulun rinnalle sen vastakohta, huono kansanlaulu, joka laulettiin rumalla äänellä ja jonka sanat olivat jopa epäsiveellisiä. *Myytti antimusiikista*, paholaismaisesta musiikkimyrkystä korostui entisestään, kun kirjoittaja kuvasi kuinka viattomien lasten puhtaat mielet saastuivat huonon musiikin vaikutuksesta.

Toinen esimerkki on vuodelta 1952. Toivo Karppinen oli yksi kansandemokraattisen nuorisoliikkeen poliittisista johtajista. Mainittuna vuonna kommunistit panostivat kulttuuripoliittiseen kampanjaan, jonka tarkoituksena oli korostaa kansallisen kulttuurin merkitystä. Karppinen selvitteli asiaa *Terä-*lehdessä:

Neuvostoliiton, Tšhekkoslovakian, Bulgarian, Rumanian ja Saksan laulu- ja tanssiryhmät tulevat kaikki maista, joissa myös valtiotalta ja koko yhteiskunta antaa tukensa *kansalliselle kulttuurille*, sen kehittämiseksi. Toisin on vielä Suomessa. Meidän valtiovaltamme, porvarillis-sosiaalidemokraattinen hallituksemme sitävastoin suosii "*villin lännen*" kulttuuria. Siltä ei voida odottaa erityistä tukea kansallisen kulttuurimme kehittämiseksi. - - vasta *kansandemokratian voiton* jälkeen, jolloin nuorison kulttuuripyynnöille saadaan valtiotalvan ja yhteiskunnan tuki, vasta silloin voidaan kansallinen kulttuurimme nostaa todella *korkealle tasolle*. - - *Joukkopohjalla liikkuva kulttuuritoiminta* on tärkeintä. Satojen kansantanssi, näytelmä, laulu, lausunta- ja muiden ryhmien muodostaminen, siinä on päätehtävä kun

on kysymys kansallisen kulttuurin vaalimisesta. Pantakoon jokaisella paikkakunnalla, jokaisessa osastossa peruukit päähän, *runot helkkymään ja kanteleet soimaan*. (Karpainen 1952, kursivointi minun).

Karpainen lausui ilmoille myytin kommunistisesta liikkeestä, joka ainoana poliittisena liikkeenä ajoi *kansallisen kulttuurin* asiaa Suomessa. Poliittiset vastustajat, porvarit ja sosialidemokraatit olivat ylikansallisen, amerikkalaisen rappiokulttuurin palveluksessa. Kansallinen kulttuuri oli jo sinänsä voimakas myytilinen ilmaus, joka on säilyttänyt voimansa nykypäivään saakka. Se on vieläkin keskeisiä käsitteitä, kun esimerkiksi poliitikot - puoluekantaan katsomatta - puhuvat julkisesti kulttuuripolitiikasta. Karpainen vielä vahvisti tämän myytin tehoa ilmauksilla, jotka jokaiselle suomalaiselle merkitsivät kansallisuutta: helkkyvät runot ja kanteleet. Kommunistinuorten johtaja kykeni näin hyödyntämään täsmälleen samoja kansanmusiikin myyttejä kuin porvarillinen julkisuus. Myytin selityisperusta oli vain toinen - kansanmusiikki ja -kulttuuri sidottiin nyt työväenliikkeen vallankumouksellisen siiven palvelukseen. Kansanmusiikin myyttien uudelleentulkinta laajensi tässä tapauksessa merkittävästi niiden soveltamisaluetta. Lisäksi Karpainen sekoitti kansanmusiikin myytteihin käsityksen joukkovoiman ensisijaisuudesta kulttuurirytyssä. Myytti kansanjoukkojen yhteisvoimasta on ollut keskeinen työväenliikkeessä koko sen historian ajan, ja se että Karpainen sovelsi sitä tässä yhteydessä, on hyvin ymmärrettävää. Kannattaa edelleen muistaa, että *joukkovoiman myytti* sopi musiikkifolklorismin ideologiaan myös sen omista lähtökohdista käsin: ajatus kansanmusiikista nimenomaan "yhteisen kansan" tai kansanjoukkojen perusmusiikkina toistuu hyvin monissa kansanmusiikin ideologisissa teksteissä jo 1800-luvulla; myös porvarilliset kansanvalistajat näkivät (jalostetussa) kansanmusiikissa joukkovoiman ja kansan yhtenäisyyden edistäjän (vrt. luku iv.3.2.).

Viimeinen esimerkki on lähimenneisyydestä, Kaustisen kansanmusiikkijuhlien lehtikirjoittelusta. Se kertoo, etteivät kansanmusiikin myytit ole menettäneet voimaansa tänäkään päivänä. Vuonna 1972 helsinkiläinen lehtori Esko Haapala polemisoi sitä vastaan, että Kaustisen kansanmusiikkijuhlat olivat kehityksessä operettimaisen viihdekulttuurin suuntaan. Aiheen kir-

joitukselle antoi kansanperinnenäytös Kaustisen rapsodia, jonka pompöösi ja viihteellinen toteutus sai aidon kansanmusiikin ystävät takajaloilleen. Haapala kirjoitti:

Kaustisten musiikkijuhliahan ei ole tehty tekemällä. Ne ovat syntyneet omasta välttämättömyydestään. Niiden leima on ollut aito, tähän asti. - - Tänä kesänä tuli kuitenkin särö. *Aito kansanomaisuus* on saanut vastenmielisen lisän *muovikulttuurista*. Muovikulttuuri ei ole kansanomaista eikä edes missään mielessä kulttuuria. Sillä taholla, joka muovilla rupesi kirjavoittamaan *Kaustisen aitoutta*, on Kaustisten tehtävä ja Kaustisten henki ymmärretty karkeasti väärin. - - Kerta kaikkiaan ei suomalaisen kansantaiteeseen eikä sen kulisseihiin sovi *teollis-markkinamainen tekokirjavyys*. Eihän meillä ole sitä luonnossakaan. - - Edelleen on makuharha johtaa Kaustisen omaleimaisuutta operettien suuntaan. Kaustisten musiikki ei ole operettia. *Suomalaiseen kansanmusiikkiin* ei sovi *operetin* tekaistu säihkyvyys eikä ennen muuta niiden *teennäisyys*. Aihemaailmaltaan se on pikemminkin lähellä *sinfoniaa*, mutta eroaa tästä yksinkertaisuudessaan, koska sen *tehtäväkin on yksinkertaisempi*. Kansanmusiikki vetää kuulijoita, sellaisia, joilla ei välttämättä tarvitse olla koulutettua korvaa tajuamaan sinfoniaa. (Haapala 1972, kursivointi minun).

Haapalan kirjoitus sisälsi useita myyttisiä näkyjä, joita kansanmusiikin julkisuus on suosinut nykyaikaan saakka. Keskeisin niistä oli *myytti aidosta kansanmusiikista*. Edellä (luvussa IV.5.) selvitettiin tarkemmin, kuinka idealistisesta aitousfilosofiasta tuli keskeinen osa musiikkifolklorismin ideologiaa jo 1800-luvulla. Aitouden myytissä on erityisen vahvana ominaisuus, jota Barthesin mukaan on hyvin olennaista nykyajan myyteille: epäselvyys, sumeus. Käsitys aidosta kansanmusiikista voi sisältää hyvin erilaisia merkityksiä, mutta lähes aina se sisältää myös ajatuksen jostakin keinotekoisesta, väärästä ja epäaidosta, joka on aitouden uhka ja vihollinen. Esimerkkitapauksessa aitous viittasi selvästi luonnonmukaisuuteen. Aito Kaustinen ja sen musiikki on osa luontoa, osa luonnon vääjäämätöntä kiertokulkua. Samaa korosti jo sitaatin alku. Siinä kirjoittaja loi kuvan festivaalista, joka ei ollut keinotekoisesti synnytetty, vaan itsestään syntynyttä kuten luonnossa kaikki muukin. Tätä aitoutta uhkasi nyt muovikulttuuri, epäkulttuuri, epäperinne, jonka ominaisuuksia ovat kaupallisuus, teollinen massatuotanto ja keinomateriaalit. Kirjoituksen lopussa Haapala toi esiin myös toisen keskeisen myytin, joka on usein liittynyt musiikkifolklorismiin, *myytin kansanmu-*

siikin ja taidemusiikin likeisestä suhteesta. Sen mukaan aito kansanmusiikki on suuren säveltaiteen veroista musiikkia; ne muodostavat yhdessä pyhän liiton, todellisen musiikin alueen. Kansanmusiikki on kuitenkin yksinkertaisempaa kuin taidemusiikki, sillä aito kansanmusiikki on aidoimmillaan juuri yksinkertaisena. Tämä käsitys juontaa juurensa 1800-luvun säätyläiskulttuuriin ja sen hellimään idealistiseen kansakuvaan.

2. Myytti ja kulttuurinen hegemonia

Miksi kansanmusiikki ja sen hyväksikäyttö ovat tarvinneet avukseen myyttistä kieltä? Kysymys liittyy ainakin osittain vallankäytön ja myyttisen kielen läheiseen suhteeseen. Henri Broms kertoo kirjassaan *Alkukuvien jäljillä* ranskalaisista taloudellisen suunnittelun myyttien tutkijoista. He olivat huomanneet, kuinka ihmiset yleensä ja poliitikot erityisesti pitävät myyttien kuuntelemisesta. Esimerkiksi arvomaailmaan liittyvät käsitykset ja selitykset on nykykulttuurissa lähes pakko esittää myyttien muodossa. Asioiden todellinen, realistinen tai analyyttinen kuvailu ei useinkaan ole mahdollista. (Broms 1985, 233-235). Kun lisäksi muistaa, miten poliittinen kielenkäyttö rakentuu usein juuri myyttien ja myyttisten iskulauseiden varaan, voi päätellä seuraavan: moderni myyttinen kieli on tyypillisesti ja erityisesti valankäytön kieltä. Vallanpitäjät ja valtaan pyrkivät manipuloivat myyteillä kansanjoukkojen mieliä.

Edellä oleva huomio auttaa ymmärtämään, miksi juuri musiikki- ja kulttuuripoliittisissa teksteissä voidaan havaita epätavallisen paljon myyttisiä ilmauksia. Huomattava osa tämän tutkimuksen aineistosta kuuluu mielipidekirjoitusten ja opettavaisien julistusten ryhmään. Näillä *valistusteksteillä* eri järjestöjen johtajat ja aktiivijäsenet pyrkivät ennen kaikkea vaikuttamaan musiikkiyleisön mielipiteeseen sekä luomaan sopivaa ilmapiiriä musiikkielämän kehitystyölle ja kansanjoukkojen esteettiselle ja siveelliselle kasvatukselle. Juuri näissä teksteissä voi havaita erityisiä väitelauseita, joissa selvitetään musiikillisen kansanvalistuksen tavoitteita ja vastuksia. Edellä olevissa sitaateissa tällaisia olivat mm. seuraavat:

Juho Hietanen:

- Väinämöisen laulupaasi muuttaa nuorison hovit henkisemmiksi.
- Omasta pohjasta luopuminen johtaa ulkomaisen musiikin apinointiin.
- Varietee-näytökset vierottavat yleisön paremmista huvituksista.

Nimimerkki A.L.:

- Kaunis, puhdassisältöinen laulu kohottaa ihmismieltä maantomusta.
- Epäsiveellisten laulujen rumat sanat myrkyttävät lasten puhtaat mielet.

Toivo Karppinen:

- Vasta kansandemokratian voiton jälkeen voidaan kansallinen kulttuurimme nostaa todella korkealle tasolle.
- Kansallisen kulttuurin vaaliminen perustuu ennen kaikkea satojen kansantanssi-, näytelmä-, laulu-, lausunta- ja muiden ryhmien muodostamiseen.

Esko Haapala:

- Suomalaiseen kansantaiteeseen ja sen kulisseihiin ei sovi teollismarkkinamainen tekokirjavuus.
- Kansanmusiikki vetää kuulijoita, joilla ei ole koulutettua korvaa tajuamaan sinfoniaa.

Henry Bromsin ajatuksia soveltamalla voi sanoa, että tällaiset väitteet ilmaisevat imaginaarisia tulevaisuuksia. Ne kuvaavat tapahtumia, joiden toteutumisesta ei ole mitään varmuutta (vrt. Broms mt., 234). Tässä mielessä ne ovat kansansatuihin rinnastettavia myyttejä, sillä niitä on empiirisesti varsin vaikea todistaa oikeiksi tai vääriksi; ne ovat yhtä hämääviä ja epämääräisiä kuin sadut ja muut mytologiset kertomukset. Kuitenkin - ja ehkä juuri siksi - ne ovat kulttuurin jatkumisen ja integraation kannalta äärimmäisen tärkeitä. Ne muodostavat kulttuurista valtaa ylläpitävän ideologian keskeisen alueen; ne ovat osa aatteen pääsanomaa, jonka ne tuovat julki kiehtovassa ja tarpeeksi lyhyessä muodossa. Tämankaltaisten sanomien avulla musiikkifolklorismi on vakiinnuttanut asemansa suomalaisen musiikkikulttuurin ja kan-

sansivistyksen tärkeänä osana.

3. Valistustekstien struktuurianalyysi

Järjestölehtien valistustekstit ovat keskeisiltä kohdiltaan eräänlaisia myyttisiä pelastusjulistuksia ja -kertomuksia. Lisäksi niillä näyttää olevan silmiinpistävän stereotyyppinen syvärakenne. Niistä voikin erottaa varsin muuttumattomia rakenneosia samaan tapaan kuin kansansatujen strukturaalianalyyseissä on tehty. Kun hieman mukaillee proppilaista satuanalyysiä,² musiikillisen pelastuskertomuksen roolihahmot nousevat selväpiirteisinä esiin:

Sankari: aito kansanlaulu, puhdassisältöinen laulu, tanhu, kansallispuku, pelimannimusiikki, kasvattava taidemusiikki, kantele
Antisankari: ulkomaiset muotitanssit, renkutukset, jazz, iskelmä, haitari

Vihollinen: viina, tappelut, sukupuolinen siveettömyys

Pelastuksen kohde: Suomen kansa, erityisesti nuorisot

Lähettäjä: Kansallinen liike, kansanvalistajat, musiikkikasvattajat

Pelastussanomalla on neljä selvää osaa, jotka toistuvat lähes jokaisessa valistustekstissä ainakin viitteellisesti; niiden järjestys tekstissä ei ole kiinteä, vaan se vaihtelee vapaasti. Ne ovat *Sankarin tehtävän määrittely*, *Sankarin ominaisuuksien kuvaus*, *Antisankarin ja vihollisen ominaisuuksien kuvaus* sekä *Tulevaisuuden ennustaminen*. Näistä tulevaisuuden ennustaminen viittaa juuri niihin imaginaarisiin tulevaisuuksiin, joista edellä oli puhetta. Ne ilmaisevat kirjoituksen ideologisen sanoman tavoitteen, aatteellisen päämäärän.

2) Ks. Propp 1958, 18-24; Satu Apon artikkelissa (1974, 46-52) annetut ideat ovat myös vaikuttaneet tämän sovellutuksen syntyyn. Viimeaikaisissa semioottisissa kulttuurianalyyseissä on sovellettu varsin yleisesti A.J. Greimasin kehittämää aktanttimalia, jota voidaan ainakin osittain pitää Proppin kansansatuanalyysin laajennoksena (ks. Greimas 1979, 206-207). Tässä tapauksessa haluttiin kuitenkin soveltaa vanhempaa proppilaista menetelmää ja korostaa sillä sitä, että musiikkivalistustekstit ovat nimenomaan satujen kaltaisia kertomuksia: fiktiivisiä, opettavaisia ja kaavamaisia.

SANKARIN TEHTÄVÄ

Sankarin tehtävä määritellään valistusteksteissä varsin tarkkaan; lukijalle ei yleensä jää epäilystäkään, mihin hyvän kansanmusiikin ja musiikkivalistuksen edistäminen tähtäsivät. Seuraavassa on koottu eri ajoilta ja eri lehdistä tyypillisiä tehtävän kuvauksia:

- Huvittelutavat on saatava parannetuiksi (Pyrkijä 1897, 195).
- Sångens gåfva få vi ej röfva från vårt folk, vi måste tvärtom skänka gåfvan åter och lära huru den skall odlas. (Finsk Musikrevy 11-12/1907, 223).
- Siis kansanmusiikki enemmän kunniaan, se on esi-isiemme arvokkaan taideperinnön vaalimista. (Pyrkijä 2/1948, 36).

SANKARI

Sankarin ominaisuuksien kuvailussa valistussanoma saavuttaa tavallisesti myyttisen huippunsa. Seuraavassa joitakin ilmauksia, jotka kuvaavat sankaria perin mykistäväällä tavalla:

- Kalevalainen laulu on kuolematon aartehisto. (Pyrkijä 1/1921, 9).
- Yksinkertainen kansansävelmä on korkea taidetta ja sen vaatimattomuus täydellistä tyylipuhtautta! (Suomen Musiikkilehti 7/1928, 97).
- Meillä on laulussa voima, mahtava välikappale, kasvattava tekijä, tunne-elämän puhdistaja ja kirkastaja, tahdonkin virittäjä. (Pyrkijä 19/1938, 198).

Valistusteksteissä pistää silmään kaksi kliseemäistä sankarin määritelmää, joilla näyttää olleen poikkeuksellisen vahva asema järjestöjen musiikkijulkisuudessa. Kumpikin niistä liittyy *Kalevala*-myyttiin. *Kantelettaresta* peräisin oleva sanonta "Soitto on suruista tehty, murehista muovaeltu" sekä kalevalaista laulutapaa kuvaava "Sormet sormien lomassa" esiintyvät verraten usein, kun valistustekstissä on haluttu viitata vanhimpaan kansalliseen musiikkiin ja kulttuuriin; ne tulevat vastaan yhtä hyvin vuosisadan alun kuin 1950-luvun kirjoituksista (esim. Pyrkijä 1903/9, 271; Työn Sävel 1927/6, 125; Työväen Musiikkilehti 1951/1, 5; Pyrkijä 1961/3, 99). Niiden runsas esiintyminen kuvaa omalta osaltaan sitä suurta merkitystä, joka kalevalaisilla myyteillä oli suomalaisen kulttuuriin yleensä ja erityisesti kansalliseen ajatteluun ja sitä kautta myös musiikkifolklorismin ideologiaan. Lisäksi niillä on toinenkin myytti-ilmauksille tyypillinen

ominaisuus: niillä on hyvin vähän tekemistä todellisuuden kanssa. Kuten jo todettiin, soitto on suruista tehty -hokema viittasi alun perin kantele-soittimeen eikä suomalaisen kansanmusiikkiin. Kalevalaista laulutapaa koskeva tutkimus on puolestaan osoittanut, etteivät 1800-luvun kansanlaulajat välttämättä kyykötäneet vastatusten käsi kädessä runoja laulaessaan. Tämä Porttanin kirjoituksesta peräisin oleva näkemys juurtui kuitenkin sitkeästi suomalaiseen kulttuuriin. Sen merkitystä kuvaa hyvin se, että myös tutkijat näyttävät suoneen tavattoman runsaasti huomiota juuri laulajien käsisäntöön (ks. Virtanen 1968, 6). Vastaavasti vuosisadan vaihteen kiertelevät runonlaulajat oppivat varsin nopeasti tämän "oikean" myytinmukaisen esitysasennon, kun kerääjät ja esiintymistilaisuuksien järjestäjät sen heille selvittivät. Myytti vahvisti näin itseään. (Härkönen 1926, 102; vrt. Enäjärvi-Haavio 1949).

ANTISANKARI JA VIHOLLINEN

Nimensä mukaisesti antisankari/vihollinen on se vastavoima, johon valistustekstin kärki erityisesti kohdistuu. Tästä johtuu, että myös antisankaria ja vihollista kuvataan kirjoituksissa mahdollisimman ilmeikkäällä tavalla. Valistuksen vaikutus on nimittäin sitä tehokkaampi mitä raadollisemmaksi ja kauheammaksi kirjoittaja valistuksen vastaiset voimat kuvaa. Ei olekaan tavatonta, että järjestölehtien kirjoittajat käyttivät usein koko sanallista arsenaaliaan, kun he kuvailivat musiikillisia antisankareita:

- Ruokottomat rekivirret ja ala-arvoiset renkutukset (nim. Viita 1893).
- Paljespelimusiikki eli inkeä inkutus (Joh. Leppänen 1900).
- Meluavat tusinaballadit, naukuvat tekeleet (Heikki Klemetti 1907, 1930).
- Musiikillinen rämeikkö, myrky (Jussi Suvanto 1926).
- Ylen röyhkeäksi paisunut rämesävelten rähinä (Ilmari Krohn 1931).
- Kaiken musikaalisen luomiskyvyn irvikuva (Aarre Merikanto 1931).
- Määkivä, paukkuva ja metelöivä musiikkihuliganismi (Urpo Iivarinen 1955).

Usein antisankarin olemus ilmaistiin kirjoituksissa eräänlaisen varoitustarinan avulla. Vuonna 1924 anonyymi

kirjoittaja varoitteli *Työn Sävel* -lehdessä tanssisoiton vaaroista seuraavalla, varsin mykistävällä tavalla:

Kaikenlaiset tanssisoitot, kahvila- ja biograafisoitot tekevät soittajasta enemminkin tai myöhemmin *koneen*, jossa ei ole sielua, sitä sielua, joka tekee soiton ja laulun *taiteeksi*. - - Ja kun sitte kuusikin tuntia soittaa pelkkää humpappaa - - , niin kyllä semmoisen souvin jälkeen on kokolailla kypsä vaikka Pitkäänniemeen. - - Kosto tulee, soittajasta ja kapakkalaulajasta (hyvästäkin taiteilijasta) tulee ennenpitkää juoppo - ja loppu on useasti yhtä pimeä kuin epäsiiveellisuuden papittarien. (Anon. 1924a, 79; kurs. alkutekstissä).

Tässä varoitustarinassa tuli esille piirre, joka niin usein toistui antisankarin määrittelyissä. Kirjoitukset yhdistivät rappiomusiikin mielellään kansanvalistuksen todellisen vihollisen, viinan ja muun siivettömyyden kanssa. Kapakkasoitosta seurasi kirjoituksen mukaan suora tie helvettiin - mielisairauteen, juoppouteen ja bordellielämään. Antisankari olikin tässä tapauksessa vain vihollisen transformaatio, todellisen paheen esiaste tai ilmentymä toisessa muodossa (vrt. Apo mt., 53). Tämä selittää sen utteruuden, jolla kansan musiikkivalistajat ovat eri aikoina suomineet uusinta tanssimusiikkia, oli se sitten renkutusta, kuplettia, jazzia, hottia, tangoa, rockia tai punkia. Kansanvalistajien näkökulmasta uusi tanssimusiikki on ollut paitsi esteettisesti vastenmielistä, myös ilmeinen ja todellinen vaara kansan moraalille.

4. Kansanmusiikin myyttien binaarianalyysi

Edellä olevissa jaksoissa ja niitä seuranneessa analyysissä nousi esiin joukko myyttisiä ilmauksia - usein tosin vain viitteellisessä ja katkelmallisessa muodossa. Niistä on kuitenkin varsin helppo tiivistää seuraava myyttiluettelo. Sitä voisi kutsua musiikkifolklorismin perusmyyttien kokoelmaksi.

I *Myytti kansallisesta kulttuurista*. Myytti luo kuvan Suomen kansasta, isänmaasta ja kansallisuudesta, jotka ovat jotakin ainutlaatuisia, poikkeuksellista, arvossaan ylitse muiden.

II *Myytti eilispäivän harmonisesta kansanelämästä*, joka oli puhdasta, jaloa ja syvällistä. Myös käsitykset Kalevalan sankarihah-

moista lukeutuvat tähän osastoon.

III *Myytti aidosta kansanmusiikista*, joka on itsessään suurta taidetta ja joka on vakavaa, surullista ja kaunista. - luokkaan kuuluvat myös myytit kanteleesta, kansanmuusikosta jne.

IV *Myytti jalosta musiikista*, jolla on kasvattava, siveellisesti kohottava voima. - luokkaan kuuluvat myös myytit säveltäjäneroista, laulun voimasta jne. Myös myytti kansanmusiikin ja taidemusiikin läheisestä yhteydestä kuuluu tähän kategoriaan.

V *Myytti antimusiikista*, joka liittyy kaikenlaiseen kulttuurirappioon. Myytti merkitsee samalla reaktiota ulkomaalaisuutta ja modernismia kohtaan. Antimusiikin myytti liittyy vastakohtana kaikkiin edellisiin ja esiintyy tavallisesti yhtä aikaa niiden kanssa.

Voimme nyt jatkaa ja syventää kansanmusiikin myyttien tarkastelua. Kaikissa edellä olevissa esimerkeissä voitiin havaita, kuinka myyttiset avainkäsitteet rakentuivat vastakohtaisuuden varaan. Juho Hietanen asetti Wäinämöisen laulupaaden ja kansamme omien leikkien vastakohtaksi ulkomaiset tanssit ja varieteen; nimimerkki A.L. puolestaan rinnasti puhdassisältöisen laulun korviasärkevään ja epäsiiveelliseen lauluun, Toivo Karppinen taas kansallisen kulttuurin vastakkain villin lännen kulttuurin kanssa, ja Esko Haapala puolusti aitoa kansanomaisuutta muovikulttuurin uhalta.

Kirjoittajat rakensivat kaikki perustavaa laatua olevat myyttifragmentit vastakohtaisten binariteettien varaan. Kansanmusiikin myyttien avainkäsitteet ovatkin mitä ilmeisemmin binaarisia ja vastakohtaisia, ja tämä huomio muodostaa keskeisen metodologisen perustan musiikkifolklorismin arvojen jatkoanalyysille.

Binaarisiin oppositioihin perustuvalla myyttianalyysillä on varsin vankka historia takanaan. Ajatus siitä, että puhuttu kieli perustuisi vastakohtaisille ilmauksille on tuttua jo de Saussuren kieliteoriasta; Claude Lévi-Strauss on sittemmin laajentanut binaarisuuden koskemaan myös ihmismieltä. Hänen myyttianalyysinsä perustuukin tärkeältä osaltaan huomioon, että varsinainen myyttinen kieli (*langue*) koostuu toistuvista osioista, joilla on myös oppositio, vastakohta. (Lévi-Strauss 1963, 206-216).

Myös Marshall Sahlins on esittänyt hyvin samankaltaisia ajatuksia tutkiessaan kulttuuristen merkkijärjestelmien olemusta. Musiikin arvostruktuurin ja sen muutoksen tutkimiseen näyttää

soveltuvan hyvin sama periaate, joka Sahlinsin mukaan ohjaa yleensäkin kulttuuristen merkkien ja merkkijärjestelmien muu-
tosta:

In structure - - signs are in a state of mutual determination. They are defined as "coordinated with, not subordinated to one another, not in one direction only as a series, but reciprocally as in an aggregate." God of Father is understood by relation to God of Son, and vice versa the significance of a given symbolic form depends on the co-presence of the others. (Sahlins 1981, 70).

Samalla tavalla voidaan ajatella, että eri musiikilliset merkit ja merkkijärjestelmät - esim. melodiatyypit, soinnutustavat, esitystyylit, yksittäiset sävellykset ja musiikinlajit - saavat merkityksen ja arvoisällön vain suhteessa muihin musiikillisiin merkkeihin ja merkkijärjestelmiin. Esimerkiksi järjestöjen musiikinohjaajat ovat arvioineet kansansävelmäsovituksia taidemusiikin arvomaailman perusteella, kisällilaulajat ovat puolestaan arvottaneet kuorolaulua kansanomaisen musiikin käsitteistön mukaan. Sama periaate koskee myös musiikkiarvojen muutosta. Niinpä muutos kansanmusiikin merkityksessä ja arvostuksessa on tapahtunut vain suhteessa johonkin muuhun musiikkityyliin tai -perinteeseen, kuten nuorison suosimaan tanssimusiikkiin tai harrastajakuorojen muuhun repertoariin.

Sahlinsin mallia voi soveltaa myös siten, että tarkastelee itse musiikillisia arvoarvostelmia merkkijärjestelmänä. Myös musiikillisen arvon merkitys määräytyy ainoastaan suhteessa muihin musiikkia koskeviin arvoihin. Erityisessä asemassa näyttävät tässä olevan arvokäsitteiden vastakohtat, niiden negatiot. Itse asiassa kaikki keskeiset musiikilliset arvokäsitteet ovat binaarisia: arvokkaalla, hyvällä musiikilla on aina vastakohtansa, rappiomusiikki tai antimusiikki (vrt. Tarasti 1985, 116); kansallisella musiikilla oma vastapoolinsa vierasmaalainen tai ylikansallinen musiikki jne. Käsitteiden binaarisuus liittyy läheisesti myös siihen tapaan, jolla musiikista yleensäkin puhutaan.

Steven Feld on huomauttanut, että musiikkia verbalisoidaan pääasiassa kahdella tavalla, joko suorina "leksikaalisina" määritelmänä tai sitten erilaisina vertauksina tai kiertoilmauksina (1984, 13-15). Varsinkin vertauksien tekoa helpottaa, jos asioille löytyy vastakohta. Toisaalta musiikkiarvojen dualistisuus on osa

eurooppalaisen kulttuurin ja filosofian kehityshistoriaa. Arvodialismi heijastaa mitä ilmeisimmin sitä kristillisperäistä pyhäsynti -ajattelua, johon länsimainen filosofinen ajattelu on jo pitkään ankkuroitunut. Jan Lingin mukaan (1983, 22) musiikkiarvojen dualismi ilmenee selvästi jo Vanhan Testamentin kirjoituksissa. Ling huomauttaa, että oikean ja väärän musiikin käsitteet ovat tunnusmerkkejä sellaisesta musiikkiyhteisöstä, jossa eri yhteiskuntaluokilla on omat musiikkinsa. Musiikkiarvojen kaksijaakoisuus on epäilemättä varsin universaali ilmiö.

Hieman yleistäen musiikkifolklorismin arvomaailman peruslinjat voidaan esittää kuutena dikotomisena käsitteparina:

- Kansallinen - Vierasmaalainen
- Vanha - Nykyaikainen
- Aito - Epäaito
- Eetosta kohottava - Rappeuttava
- Kaunis - Ruma
- Totuudellinen - Valheellinen

Kun miettii näiden käsitteiden sisältöä, huomaa hyvin nopeasti, että eri käsitteparit liittyvät läheisesti toinen toisiinsa. Esimerkiksi aitous ja taidemusiikin estetiikasta peräisin oleva totuudellisuus saattavat olla merkitykseltään lähes identtisiä. Lisäksi eri käsitteparit muodostavat helposti ryväksiä, jotka kiinnittyvät kaikki samaan arvottamisen kohteeseen: kansallinen musiikki on samalla vanhaa, aitoa, eetosta kohottavaa ja kaunista.

Tällaisten binariteettien toimiminen historiallisina, kulttuuria muovaavina subjekteina saa lisävalaistusta, kun muistaa, mitä Tarton koulukunnan semiootikot ovat kirjoittaneet kulttuurin olemuksesta. Heiltä on peräisin ajatus kulttuurista ja ei-kulttuurista, kahdesta merkkijärjestelmästä, joiden tarkoitus on tuottaa, vaihtaa ja varastoida informaatiota. Tarttolaisten mukaan koko inhimillinen kulttuuri koostuu erilaisista kulttuurin ja ei-kulttuurin alueista, jotka ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tämän vuorovaikutuksen voi käsittää eräänlaiseksi valtaisteluksi, jonka tavoitteena on muuttaa ei-kulttuuri kulttuuriksi, epäjärjestys järjestykseksi, pakanat kristityiksi, toisinajattelijat oikeauskoisiksi. Tällaiset vastakohtatilanteet ovat erityisen merkittäviä kunkin kulttuurihistoriallisen alueen "kielen" kuvaa-

misessa. (esim. Uspenskij 1977, 107-108; Lucid 1977, 12, 17; vrt. Pekkilä 1985a, 46-47).

Vastaavasti voidaan ajatella, että kansanmusiikin myytit heijastavat juuri tällaista vuorovaikutusta. Ne kuvaavat sitä valta- taistelua, jota musiikkikulttuurin sisällä käydään kulttuurin ja ei- kulttuurin alueiden välillä.

Binaarianalyysissä myyttistä tekstiä tulee lukea paradigmaat- tisesti, ylhäältä alaspäin ja siitä on etsittävä samaan myytin osi- oon viittaavia ilmauksia. Kuten jo huomautettiin, tärkeänä pre- missinä on, että näillä ilmauksilla on lähes aina vastailmaus. Il- maus ja vastailmaus määrittelevät toinen toisensa, sankari mää- rittelee antisankarin, kulttuuri ei-kulttuurin, hyvä musiikki huo- non ja päinvastoin.

Seuraavilla sivuilla on koottu yhteen kaikki oleelliset myytti- katkelmat, joita tämän tutkimuksen aineistona olevat lehtitekstit sisältävät (TAULU 4). Ne on ryhmitelty toisaalta kronologisesti, jotta voitaisiin tutkia miten kansanmusiikin myytit ovat ajan myötä muuttuneet. Toisaalta ilmaukset on jaoteltu neljään ryh- mään edellä mainittujen 'perusmyyttien' mukaisesti:

- I •Myytti kansallisesta kulttuurista•
- II •Myytti vanhoista hyvistä ajoista•
- III •Myytti aidosta kansanmusiikista•
- IV •Myytti siveellisesti kohottavasta musiikista•

Viides perusmyyteistä, •myytti antimusiikista• muodostaa eri versioissaan vastakohtan edellisille; binariteettien miinuspuoli lukeutuu aina tavalla tai toisella tämän myytin alle. Se ilmaisee eri tavoin, millainen musiikin epäkulttuuri on, miten antisankari ja vihollinen toimivat.

TAULU 4.

Musiikkifolklorismin perusmyytit järjestölehtien kansanmusiikkikirjoituksissa binaariteetteina ilmaistuna vuodesta 1890 vuoteen 1964.

VOOSI	KULTTUURI	EI-KULTTUURI
MYYTIN		
TYYPPI	SANKARI	ANTISANKARI/VIHOLLINEN
1) 1890 I/III/IV	kauniit kansanlaulumme surumielinen runollisuus sydämmeen sattuva sävel kansan taideainin kehittäminen arvokkaat laulut kansalliset lauluseurat	rekivirret eli renttulaulut runottaren räökkäämiset pahanpäiväiset viisut siveellinen rappiotila, lihallinen vapaus tanssinuotit torvisoittokunnat
2) 1890 IV	valistusiltamat henkinen nautinto	raakuus ja paha elämä juovutusjuomat, pelkkä tanssi
3) 1893 III	vaihteleva uudempi kl. puhdas kansanlaulu kansallislaulut puhdas, selvä ääni vapaa, hellä laulu	yksinkertainen Kalevalan melodia ruokottomat rekivirret ja ala- arvoiset renkutukset kurkun ahdistelu, nenäänsäläulu koristukset, lisäilyt, kiekaukset
4) 1894 IV	jalo ajanviette, henkiset huvit, seinällinen huone	tanssikiihko tanssilavat
5) 1895 III/IV	sivistävä, jalo ja yhteen sulattava laulu kansanlaulumme, selvä kuvaus koko kansan luonteesta Wäinön kannel	arvottomat renttulaulut korvia särkevät hanurin sävelet pahankuriset jäykistyneet sydämet

1) Vainio 1890 (*Pyrkijä* 6/1890, 81-83).

2) Filander 1890 (*Pyrkijä* 2/1890, 20-21).

3) Viita 1893 (*Pyrkijä* 1893, 36-40).

4) Takala 1894 (*Pyrkijä* 5/1894, 65-68).

5) Saalasti 1895 (*Pyrkijä* 1895, 59-60).

6) 1896 IV	iltamat	tanssi-iltamat
7) 1896 IV	lukeminen, lausunto, keskustelu, leikki valistuksen harrastajat	tanssi hyppyjen harrastajat
8) 1896 IV	jalostavat huvit nuorison leikit hetkellinen tanssi vähälukuisessa suljetussa piirissä	tanssihaluisten intohimot tanssi koko yön kestävä tanssi tungoksessa juoppous, tanssikiikko
9) 1897 I/III IV	taiteellinen tanssi iloinen leikki kauniit kansallistanssit kansallinen kantele julkinen seurusteleminen	koneellinen hyppy synkkämielinen maailmankäsitys pimeät yöpolut
10) 1897 I	juhlat ja leikit Wäinämösen laulupaaden ympärillä kansan omat tavat ja leikit	vilkasveriset sotatanssit varieteenäytökset ulkomaiset tanssit ja säveleet
11) 1897 II-IV	vanhat arvokkaat seuratanssit kansallistanssit	nykyajan "römpötanssit" säännöllinen poljenta uudemmat kiertotanssit
12) 1899 III/IV	kannel ja vanhat laulut valistus, koulut, kirjallisuus rippikoulu sanomalehdet kansallinen herätyksemme	ruokottomat nykyajan renkutukset väkijuomat ja uudenaik. tanssit viina viulu polkat valssit ja sotiisit

6) Sri 1896 (*Pyrkijä* 1896, 104-105).7) K.-H. 1896 (*Pyrkijä* 1896, 58-60).8) Filander 1896 (*Pyrkijä* 5/1896, 65-67).9) Erkkö 1897 (*Pyrkijä* 1897, 134-139).10) Hietanen 1897 (*Pyrkijä* 1897, 194-195).11) Kares 1897 (*Pyrkijä* 1897, 182-183).12) A.B.M. 1899 (*Pyrkijä* 1899, 44-45).

	kansakoululaitos kansan luontoperäinen siveys ja taideaisti	käsiharmonikka
13) 1898 I/III	isänmaalliset laulut valitut kauniit kansanlaulut	kurjankurjat painetut arkkiviisut rivot reki-laulut
14) 1898 IV	kuoro- ja yksiääninen laulu laulua rakastava Suomi	riittämätön innostus laimea laulunharrastus
15) 1899 I-IV	esi-isäimme henkiaarteet puhdassisältöiset laulut surunvoittoinen pohjasävel Suomen laulu-kansa mahtava Väinön laulu	huonot laulut sanoiltaan epäpuhtaat laulut räikeä sävel
16) 1900 I/III IV	toivoa tuova kantelo soitto Suomen maan puhdassisältöiset laulut	paljespelimusiikki, ilkeä inkutus suliirum, sulaarum kupletti- tai blailaulajat kilo- gram- gram -esitykset
17) 1900 IV	iltamien yhteislaulu	rekivirsi
18) 1902 I/III	kansallispuke	muotihulluudet, "juppatröijyt"
19) 1902 III	uusi alkuperäinen piiril. entisajan polska korjattu vanha piirilaulu	ala-arvoinen piirilaulu

13) Laine 1898 (*Pyrkijä* 1898, 242-243).14) K.J.W. 1898 (*Pyrkijä* 1898, 221-222).15) O:ri A-nen 1899 (*Pyrkijä* 1899, 215-216).16) Leppänen 1900 (*Pyrkijä* 10/1900, 294).17) L.S. 1900 (*Pyrkijä* 3/1900, 79-80).18) Jormalta 1902 (*Pyrkijä* 4/1902, 106-107).19) M.S. 1902 (*Pyrkijä* 3/1902, 72-73).

20) 1902 IV	viaton piirileikki kauniit piirilaulut puhdashenkiset, hilpeät ajatukselliset	huonojen halujen herääminen huonot laulut siveettömät ja rivot sisällyksettömät, turhanpäiväiset
21) 1903 III/IV	voimistelutanssi kaunokarkelot viisi- enintään kymmen- kielinen sormikantele	pyörinähyppy tukeuttava pyörinä paljespelin räminä, korvissa soiva soittokone
22) 1905 IV	jalo aate	nurkkatanssi, epäsideellisyys juopottelu, tappelu
23) 1906 III	kansanlaulujen ja kirkko- veisuun aartehisto	yksinkertaiset, vähempi- arvoiset kuorosävellykset
24) 1906 III	elämän sisälly ja totuus	haihtuva huvi, ajankulu
25) 1906 I/III	puhtaasti suomalaiset, alkuperäiset tanssit	ulkomaiset väärennetyt tanssit
26) 1906 IV	konstnärliga folksånger	banal och frivol musik
27) 1907 III/IV	sångens glädjekällor folksångens gåfva	mammon och missnöjet

20) Tuulonen 1902 (*Pyrkijä* 1/1902, 7-8).

21) K.-H. 1903 (*Pyrkijä* 5/1903, 137-138).

22) Hasti 1905 (*Pyrkijä* 3/1905, 77-78).

23) Krohn 1906a (*Säveletär* 9-10/1906, 97-98).

24) Ruin 1906 (*Säveletär* 15-16/1906, 163-165).

25) E.K. 1906 (*Säveletär* 2/1906, 21).

26) Pudor 1906 (*Finsk Musikrevy* 1/1906, 97-99).

27) Andersson 1907b (*Finsk musikrevy* 11-12/1907, 216-223).

28) 1907 IV	musikens skönhet - band mellan olika folkklasser	olycksbringande brodershatet
29) 1907 III	kansanlaulu [joka on] ydintä, alkuainetta	meluavat taiturisävellykset taiturimais-tekninen ilmaisutapa helppohintainen liedertafel meluavat tusinaballadit
30) 1908 IV	edistyspyrinnöt	tanssi harmonikan säestyksellä ala-arvoinen ilveily, kortinpeluu
31) 1909 III/IV	eteläpohjalaiset laulut koulussa opitut laulut	arvottomat renkutukset imelät lemmenlaulut
32) 1911 III	paikallissävyinen omitui- nen kansanmusiikki	ei-suomalaiset paraati- kansanlaulut
33) 1912 IV	henkinen ohjelma parhaimmat aatteet hyvät hovit valistustyö	tanssihovit hurjan tanssin tomupyörteet tapain turmelus, henkinen köyhyys tuhoava tanssibasilli
34) 1913 IV	puhdas leikki vakava, tosi työ tiedon ja taidon aatteet	tanssin himo liiallinen leikinhalu
35) 1913 I-IV	raititit ulkoilmatanhut kansassa syntyneet tanhut vanhat suomalaiset kansantanhut kansatieteellinen arvo	yksitoikkoinen muotitanssi

28) Andersson 1907a (*Finsk Musikrevy*. Första marshäftet 1907, 76-78).29) Klemetti 1907a (*Säveletär* 11-12/1907, 166-168).30) Vainö 1908 (*Pyrkijä* 1/1908, 5-8).31) Levón 1909 (*Säveletär* 18/1909, 176-178).32) Klemetti 1911 (*Säveletär* 14/1911, 126-128).33) E.J.S-e 1912 (*Pyrkijä* 2/1912, 19-21).34) Merikallio 1913 (*Pyrkijä* 14-15/1913, 212-213).35) Nöpo 1913 (*Pyrkijä* 13/1913, 199-200).

	aatteellinen työ kirkasväriset kansanpuvut	
36) 1916 I/IV	laulut isänmaan luonnosta laulut katajaisesta kansasta laulut uljaasta nuorisosta I. nuoruuslemmen unelmista viaton raikkaus	repäisevä jätkämusiikki ala-arvoiset piirileikkilaulut murhalaulut salavihkaiset kaksimielisyydet juopuneena reuhuaminen
37) 1916 IV	suomalaista kansanmusiikkia jousikvartetille	torvien törötys
38) 1917 III	siistit edeltäjäsävelet	nykyaikainen jätkäkulttuuri
39) 1917 I-IV	taiteelliset ja terveelliset kansantanhut kansallinen tanhutaide kansantanhut ovat vanhan taiteemme pyhiä muistomerkkejä	koneelliset maalaistanssit korttipeli, juopottelu ja tappelut
40) 1917 I-IV	vanhat uudistetut kansallis- leikit, urheilu, laulujen harjoittelu	tanssi, ala-arvoiset piiri- leikkilaulut, villi tanssiraivo
41) 1921 I-III	kuolematon aartehisto vanhat korvaamattomat kl. riemuista vapauden virsi Väinämöisen kanteleen uusi vire: vapaa yhtenäinen suuri Suomi	räikeät ja särkevät epäsoinnut orja- ja vankilalaulut, alastomat sisällöltään ja muodoltaan

36) Mäki 1916 (*Pyrkijä* 1/1916, 4-5).37) Hmk. 1916 (*Pyrkijä* 5-6/1916, 65).38) Y 1917 (*Pyrkijä* 1/1917, 6).39) Pylkkänen 1917 (*Pyrkijä* 8/1917, 129-130).40) E.J.E.-ä 1917 (*Pyrkijä* 6-7/1917, 111-112).41) Ylänummi 1921 (*Pyrkijä* 1/1921, 9-10).

42) 1921 IV	musiikki - korkein taide valistava kuorolaulu arvokas musiikki	tanssimusiikki
43) 1922 IV	ihanteellinen laulu	kaiuton, soinnuton, avonainen epäkulttivoitu laulu, joka turmelee äänen
44) 1922 IV	musiikin arvokas maailma; korkeat taiteelliset tulokset	alkeellinen aste
45) 1923 III-IV	entisajan pelimannit kansan sydäimestä lähtevä kansanlaulu	rappautuva koululaulu musiikillinen välinpitämättömyys
46) 1924 IV	pyhä taidesoitto, musiikin jättiläisvaikutus ihmiseen	rahan takia soitto, konemainen kahvila- ja biograafisoitto juoppous, epäsiiveellisyys
47) 1924 III	omat kansanlaulumme ja tanssimme, joita kaikki tuntevat ja ymmärtävät	
48) 1924 IV	säveltaide työläisten omai- suudeksi	kylmäkiskoinen työläisyleisö ymmärtämättömyys
49) 1924 II/III	varsinaiset kauniit kansan- laulut [jotka heijastavat eilispäivän kansansielua]	kurjat piirilaulurenkutukset tanssihuvit

42) Pesola 1921 (*Työn Sävel* 1921, 8-9).43) ---i. 1922 (*Työn Sävel* 1922, 16).44) A.H. 1922 (*Työn Sävel* 1922, 9).45) Siukonen 1923 (*Suomen Musiikkilehti* 3/1923, 43-44).46) Anon. 1924a (*Työn Sävel* 1924/5, 79).47) Anon. 1924b (*Työn Sävel* 1/1924, 2).48) K.V. 1924 (*Työn Sävel* 5/1924, 85-86).49) Rytkönen 1924 (*Suomen Musiikkilehti* 4/1924, 61).

	tunnelmalliset sisältörikkaat kansanlaulumme	
50) 1926 III/IV	kansanmusiikki, väärentämättömin luonnontuote sisäisesti rikas korkeampi konserttimusiikki	nykyaikainen tanssi- ja kuplettimusiikki musiikillinen rämeikkö
51) 1926 I/IV	suomenkielisyys korkeampi taiteellisuus	vierasmaalaisuus engl.-amer. tanssimusiikki
52) 1926 III/IV	vienosti soiva kantele kaunis, syvämielinen, puhdassisältöinen kansanl. jalot, puhtaat ajatukset kansan henki-laulun voima Suomen laulu-luonto vakavuus, suruvoittoisuus yksinäisyys	remuava, rumaääninen harmonikka nykyajan kansanlaulut, epäsiiveelliset sanat, korviasärkevä ääni myrkyttyneet lapsenmielet
53) 1926 IV	puhdas, kaunis taide kohottava taide ihanteellisuus	epäpuhdas taide sairas taide
54) 1926 IV	valitut laululeikit vaihtuvat parit urheilu ja leikit	tanssi kiihoittava sukupuoliseurustelu alkoholi, korttipeli, hekuma
55) 1927 IV	nuorison ruumiin ja hengen voima	tanssiraivo, nykyajan vieraat tanssimuodot, huvittelu
56) 1927 IV	harrastus itsekasvatukseen	liiallinen tanssiminen

50) Suvanto 1926 (*Työn Sävel* 5/1926, 73).51) Kauppi 1926 (*Työn Sävel* 4/1926, 63-64).52) A.L. 1926 (*Suomen Musiikkilehti* 9/1926, 186).53) A.V. 1926 (*Pyrkijä* 5-6/1926, 137-140).54) M.E.M. 1926 (*Pyrkijä* 2/1926, 41-43).55) Anon. 1927b (*Pyrkijä* 7-8/1927, 202-213).56) Anon. 1927c (*Pyrkijä* 9/1927, 247-248).

57) 1927 I/III	Väinön kantele, laulun voima, kansanlauluarteisto surulliset kansanlaulut köyhän kansan laulut	ruotsalaisten kömpelömmät kansanlaulut iloiset renkutukset, rivot viisut porvarillinen väärä sointuseura
58) 1927 III	kalevalaisen laulun taikavoima	
59) 1927 IV	oikea musiikki on siveelli- sesti kohottavaa, hyveiden äiti	
60) 1927 III/IV	piano, viulu, huilu sekä urkuharmoonin soitto kansallissoitin kantele jossa on suloinen ääni	mandoliinin ja sitran rämpyttely haitarin paruuttelu haitari, joka on raakalainen soittokoneiden joukossa
61) 1928 I/III	pohjalainen väkevähenkkinen sävel	aikamme jazzkuume
62) 1928 III	kansanlaulu, luomisen alkulähde, korkeaa taidetta tyylipuhtaus, yksinkertaisuus hedelmöittävä vaikutus korostaa rotuominaisuuksia	nykyajan musiikkityyli, pöyhkeä tai kuivan asiallinen musiikki ulkokohtaisuus
63) 1928 IV	korkein klassillinen musiikki	ala-arvoisin roska, renkutukset

57) Kangas 1927 (*Työn Sävel* 3/1927, 50-52).58) Anon. 1927e (*Työn Sävel* 1927/6, 125).59) Anon. 1927b (*Työn Sävel* 6/1927, 126-127).60) Anon. 1927a (*Työn Sävel* 6/1927, 128-129).61) Maasalo 1928 (*Suomen Musiikkilehti* 15/1928, 237).62) Thierfelder 1928 (*Suomen Musiikkilehti* 7/1928, 97-99).63) Ymmärrys hoi 1928 (*Työn Sävel* 1/1928, 10-11).

64) 1928 IV	valistusiltaman laulu, taide	räyhäävät ja hoilaavat hulikaanit
65) 1928 III/IV	kansanmusiikin aarre, koko säveltaiteen perusta	
66) 1928 IV	todellinen musiikki todellinen taide konserttisali	aisteja kiihoittava raakalaismus. harmonikkataiteilijat, sahalla ja lattiaharjalla soittajat sirkus ja varietee humpuukimestarit, neekerilaulajat
67) 1929 II-IV	suuret musiikkinerot vanhat kansansoittajat kansanmusiikki, henkinen aarre kaukaisilta ajoilta musiikillinen valistus	huono musiikki haitarinrämällä soitetut hervittävät muunnokset alhaiset vaistot yleiseksi käynyt raakuus
68) 1929 IV	jalo musiikki	epäpuhtaat sielut
69) 1929 IV	sielun leipää antava taide	huvia tuova tingeltangeli holipompeli, pornografiaa hipovat renkutukset
70) 1930 IV	kasvattava taiteellinen työ taitelijaylpeys	konjunktuurikeinottelu alhaisim- paan musiikkimakuun vetoaminen
71) 1930 III/IV	kansanmuusikko Etelä-Pohjanmaan monirivisen	vennot kynäilijät, levyherrat kuutamoleijonat

64) Kauppi 1928b (*Työn Sävel* 2/1928, 29).

65) Kauppi 1928a (*Työn Sävel* 10/1928, 178).

66) -a. 1928 (*Työn Sävel* 12/1928, 218-219).

67) Vilén 1929 (*Työväen Musiikkilehti* 11/1929, 209).

68) Melartin 1929 (*Suomen Musiikkilehti* 7/1929, 102).

69) Siikaniemi 1929 (*Suomen Musiikkilehti* 14/1929, 238-239).

70) O.T. 1930 (*Suomen Musiikkilehti* 14/1930, 205-206).

71) Klemetti 1930a (*Suomen Musiikkilehti* 14/1930, 209).

	harmonikan soittajat terve harmonia, reipas rytmi suorastaan Bachiin viittaava tyyli	naukuvat tekeleet (foxtrot,jazz) honottava puolifalsetti, suurin luonnottomuus, sukupuolettomuus, äitelyys, käsitteet sekaisin
72) 1930 III/IV	reipas johdettu piiri- ja laululeikki	huono tanssimusiikki likaisessa ja tunkkaisessa iltamahuoneessa
73) 1930 I-III	kauniit kansallispuvut suuret tanhu-karkelot	hepenekankaiset muotipuvut
74) 1934 III/IV	mahtava yksiaäninen laulu vanhat laulut laulujen arvokas sisältö aatteeseen kasvattaminen suomalainen laulunkansa	rämisevä jazzrumpu, emma, asfalttikukka, gramofonit kauneuskäsitteiden sekaannus kiihoittuneet mielikuvat
75) 1934 I-IV	kansallinen laulu, laulun ilo ja lumo, laulun kansa, vanhat lauluarteet	
76) 1934 IV	kauniit laulut, jalostava viulunsoitto	joutavat ala-arvoiset laulut
77) 1934 I/IV	jalompi sävelkieli arvokas ja terve lauluvarasto kansallinen lauluohjelmisto	pintapuolinen mus. makusuunta
78) 1934 IV		rumat tanssit, jatsaaminen joulukuusen ympärillä

72) Pesola 1930 (*Pyrkijä* 10/1930, 282-285).73) J.K. 1930 (*Pyrkijä* 11/1930, 316-317).74) Vanha laulaja 1934 (*Pyrkijä* 22/1934, 579-580).75) M.A. 1934 (*Pyrkijä* 5/1934, 115-117).76) Sirkka 1934 (*Pyrkijä* 5/1934, 117-118).77) Räikkönen 1934 (*Pyrkijä* 23-24/1934, 627).78) Simo 1934 (*Pyrkijä* 22/1934, 568-569).

79) 1934 III	kansanlaulut ja niiden aiheiset sävellykset, jotka ovat työväenluokan sielunhelkkeitä	hieno musiikki mistä ei mitään tajua - sirkustason galopit ja kupletit
80) 1935 IV	taiteellisesti arvokas musiikki	pimpampulla-musiikki, haitarin ja viulun epäpuhdas ääni
81) 1935 IV	nuorison siveellinen kunto	sivellinen alennus, tanssikapakat
82) 1936 II/III	ikivanhat kansansoitimet hillitty kannel ja viulu	remuava hanurinsoitto, tupakanpoltto, juopuneet
83) 1936 III	kansanomaisuus, tajuttavuus	hienosteleva taiteilijataide
84) 1936 III/IV	aito kansanlaulu ja -tanssi taiteellistettu ja säilytetty kansanmusiikki	kaikennäköiset Dallapet harmonikkoineen, saxofoneineen renkutukset, jazz ja valssi
85) 1937 III/IV	runoluonteiset kl-sovitukset omalaatuiset kansansävelmät	tavallinen soinnutus
86) 1938 IV	soittokunnat ja orkesterit kuorolaulu	epämääräiset jazz-orkesterit kisällilaulu

79) Kangas 1934 (*Työväen Musiikkilehti* 4/1934, 170-171).

80) Dissonanssi 1935 (*Työväen Musiikkilehti* 9/1935, 157).

81) Kalliokoski 1935 (*Pyrkijä* 8/1935, 250-251).

82) Tanninen 1936 (*Pyrkijä* 17/1936, 325).

83) Kangas 1936 (*Työväen Musiikkilehti* 1936:12, 195-198).

84) Ranta 1936 (*Työväen Musiikkilehti* 7-8/1936, 116-118).

85) Klemetti 1937b (*Suomen Musiikkilehti* 1937:4, 85).

86) Lehtinen 1938 (*Työväen Musiikkilehti* 10/1938, 183).

87) 1938 III/IV	laulun voima, kasvattava tekijä, tunne-elämän puhdistaja tahdon virittäjä vanha suomalainen laulanta	
88) 1938 IV	jalompi huvi, lauluharjoitukset valistus- ja hengelliset laulut	tanssi-iltamat laulut heiloista
89) 1938 IV	järkiperäiset laululeikit maanpuolustusasia, retkeily sivellinen itseuri	tanssi-iltamat
90) 1938 III	oikea, aito, karu sävelmä Kansansävelmien ylikäymätön kauneus	renkutusrytmiset latteet alhaisia vaistoja hivelevät sävelmät
91) 1938 III	oikeat eteläpohjalaiset laulut	jazzmusiikin pilaamat laulut
92) 1939 [1857] III	ihanat, arvokkaat rahvaanl. sopivat ja kunnolliset laul. opettavat tuntemaan kansan Kuvailevat kansan hengellistä kykyä ja luontoa	huonot turmelevat rivolaulut sopimattomat rivolaulut
93) 1939 I/III	suomalaiset kansantanhut kansan luonne, luonto, karkelo laulujen sävel, isänmaallinen mieli, kansan omat puvut kalevalainen nuorisomme	uudemmat seuratanssit

87) Löthman-Koponen 1938c (*Pyrkijä* 19/1938, 298).88) Löthman-Koponen 1938a (*Pyrkijä* 22/1938, 357-358).89) Löthman-Koponen 1938b (*Pyrkijä* 23/1938, 386).90) Klemetti 1938 (*Suomen Musiikkilehti* 4/1938, 67).91) Ranta 1938 (*Suomen Musiikkilehti* 12/1938, 163).92) Lindlöf 1939 (*Suomen Musiikkilehti* 4/1939, 69-70; 8/1939, 143-146).93) Mälikossa 1939 (*Pyrkijä* 4/1939, 53).

94) 1939 IV	kirkossakäynti juhlapuhuja kieltolaki	neekeritanssi ja kolpakot hanuri ja tingell-tangell -soittaja fox, jazz, alkoholi ryssät, synti
95) 1939 III	valssi, polkka, masurkka, hampu aidot ja rauhalliset tanssit kansallispuvuissa	nykyajan jazzsi ja tango harmonikkatanssit nykyaikaisissa "formuissa"
96) 1941 III/IV	vanhat liikunta-arvoiset valssit, polkat, sotiisit potkumasurkat	kaiken maailman tangot, jazzit ja muut ihmeellisyydet
97) 1945 IV	vanhanaikaiset kuorot ja soittokunnat vakavat tilaisuudet	atmosfääriset ja hienotuoksuiset orkesterit, jalkaa polkevat keikkuvat kapellimestarit ajanvietetilaisuudet
98) 1945 III/IV	kuorolaulu, kansanlaulut hyvin esitettynä	haitarijenkka, uikuttava saksofoni
99) 1945 IV	vanhemmat tanssilajit eri sukupuolten toveruus	nurkkatanssit epäsiveellisyys, alkoholi
100) 1946 I/III	esi-isiltä perityt tanhut hitaampien tanhujen kauneus tanhujen hyvä maku	ulkolaiset tanhut nykyajan hengettömät tanssit markkinahuvit
101) 1947 I/III	polkka, masurkka ja valssi ikivanhat ihanat kappaleemme	hotti ja neekeritanssit puhallinorkesterin räminä

94) Huutavan ääni 1939 (*Pyrkijä* 9-10/1939, 164).95) Jukarainen 1939 (*Pyrkijä* 17/1939, 268-269).96) Rantaoja 1941 (*Pyrkijä* 1941, 113).97) Dissonanssi 1945 (*Työväen Musiikkilehti* 2/1945, 29).98) Vastamäki 1945 (*Työväen Musiikkilehti* 3/1945, 35-36).99) S.E.E. 1945 (*Terä* 2/1945).100) Väisänen 1946 (*Pyrkijä* 9/1946, 184-185).101) Päivikki 1947 (*Pyrkijä* 2/1947, 50-51).

	kehruvalssi, vanhat tanssit Raatikoon, Raatikoon	villien hyppy nurkkatanssit
102) 1947 II/IV	jalostettu liikuntatanssi vanhat tai niitä muis- tuttavat muodot	jazzillinen meno sopimattomat tanssiuutuudet
103) 1947 I	kansallinen kulttuuri Palokan kansantanhuryhmä	
104) 1948 IV	taidetanssi, poloneesi	amerikkalaiset tanssihullutukset
105) 1948 I III-IV	todellinen taide suomalainen kansantantu aito kotim. sävel	ulkomainen tanssi iskelmäluontoinen laulelma
106) 1948 IV	Beethoven viihdyttävä, parantava hyvä musiikki	jazzi, muutirenkutus säälitön, vahingollinen huono musiikki
107) 1948 III	tanhut, aito kulttuuri	hotit ja muut ala-arvoiset
108) 1948 II/III	vanhat tanssit ja tanhut ylevä vanha kansanmusiikki esi-isiemme arvokas taide- perintö kansanmusiikki viulu	neekeritanssit nykyaikainen slaageri eli tango ja hottimusiikki musiikin irvikuva, viehätyksen hetkellisyys viisirivinen

102) Kuivasto 1947 (*Pyrkijä* 3/1947, 77).103) Anon. 1947 (*Terä* 14/1947).104) Anon. 1948 (*Terä* 9/1948).105) Savutie-Myrsky 1948 (*Terä* 22/1948).106) Dobrzynski 1948 (*Terä* 50-51/1948).107) Jukarainen 1948 (*Pyrkijä* 4/1948, 94-95).108) Punakallio 1948 (*Pyrkijä* 2/1948, 36).

109) 1951 I/III	kansallissoittimemme kannel	ital.-saksal. rämisevä haitari
110) 1951 II/III	Kuurtaneen ihmeelliset 2-rivisen soittajat vanhat laulut, kantele vanhat perinteet kansan musikaalisuus	negro spiritual-sukuiset rytmisävellykset uudenaikaiset kantelejenkat kynnettömät nykysäveltäjät ulkoiset keinot, sisäinen tyhjyys
111) 1951 I/III IV	kalevalasävelmät mol'valittainen veisuu laulutaitteen alkulähteet neron tuotteet suomalainen musiikkimme sävelrunoelma	potpourri, pilailuesitys
112) 1951 III	kansanomainen musiikki O.Merikannon musiikki kansanomaisuus	huippumodernit sinfoniat kaaosmainen nykyjazz erikoisuudentavoittelu
113) 1951 IV	huvinmaun jalostaminen	jatzillinen meno
114) 1951 III-IV	aatteelliset laulut kauniit kansanlaulut työkansan taide	rappiokulttuurin kukkaset juopporenkutukset Tannerin viisut
115) 1951 III	kansanlaulut uudet kansanlaulut	amerikkalainen rappio- musiikki, humpuuki

109) Hintikka 1951 (*Työväen Musiikkilehti* 1/1951, 5).110) Kasper [H. Klemetti] 1951 (*Työväen Musiikkilehti* 1951:1, 6,12).111) M. L.tie 1951 (*Työväen Musiikkilehti* 1951:2, 27).112) Iivarinen 1951 (*Työväen Musiikkilehti* 2/1951, 29).113) Leino 1951 (*Pyrkijä* 4/1951, 80-82).114) Mäkinen 1951 (*Terä* 1/1951).115) Suhonen 1951 (*Terä* 35/1951).

116) 1951 I-III	kansallinen kulttuuri kansanlaulut, tanhut Neuvostomaan kansantaide kansantaiteen jalostus	taantumus kansan riistäjät
117) 1952 I-III	kansanlaulut ja tanssit kansallinen kulttuuri vanhat kylätanssit	operettiakatkelmat tyhjänpäiväiset iskelmät
118) 1952 I-III	arvokas kulttuuriperinne kansallinen kulttuuri	länsimainen rappiokulttuuri
119) 1952 I-III	kansallinen kulttuuri joukkopohjaisuus runot ja kanteleet	"villin lännen" kulttuuri
120) 1952 I-II	kansan kulttuuri sisältöriikkaus vanhat suomalaiset häätävät	roskakulttuuri valheellisuus
121) 1952 I/III	kannel, kallis perintö kansallissoitin	haitari, pirun keuhko raaka ja brutaali räminä
122) 1953 I	kansallispukuiset neidot	amerikkalaiset missit
123) 1953 I	suomalainen tanssimusiikki	ulkomainen sekameteli

116) S-L.S. 1951 (*Terä* 39/1951).

117) Anon. 1952 (*Terä* 24-25/1952).

118) Kuusela 1952 (*Terä* 33/1952).

119) Karppinen 1952 (*Terä* 36/1952).

120) Donner 1952 (*Terä* 49/1952).

121) Hintikka 1952 (*Pyrkijä* 6/1952, 147).

122) Anon. 1953a (*Terä* 3/1953).

123) Pahlman 1953 (*Terä* 7/1953).

124) 1953 I-IV	suomalainen kansanlaulu todellinen musiikki taide	mustalaisromanssi Malmstén rilluma-rei
125) 1953 III-IV	neekereiden kansanmusiikki ooppera, sinfonia	valkoisten turmelema jazz
126) 1954 IV	todellinen jazz yhteiskunnallisuus	imelä iskelmä valheellisuus
127) 1954 III	jalostettu tanhu ja kansanmusiikki	kaavamainen tanssi nuotin vierestä soitto
128) 1955 I/IV	säveltäjät parempi musiikki terve maku joukkojen musiikkikasvatus Kuulan Stabat mater kotim. säveltäjien uudet sävellykset korkeammat taidenautinnot ajatusten kokoaminen musiikin yhdistävä voima vapauttava voima	huonoimman musiikin tekijät helppohintainen schlaagerimus. alentunut arvostelukyky musiikkimakua alentavat numerot Suutarin tytär -menestyssävellyys ulkomailta tuotettu musiikki vieras rytmii, riitaisat melodiat ja harmoniat, melu ajatusten hajottaminen ihmistä repivä musiikki
129) 1955 IV	hyvä musiikki musiikkiin syventyminen	määkivä, paukkuva ja metelöivä musiikkihuliganismi helppous, valmiinasaatavuus
130) 1955 IV	musiikin syvämmät lähteet musiikin ikuisemmat arvot	lättähattuilu kevyt musiikki

124) Englund 1953 (*Terä* 9/1953).125) Anon. 1953b (*Terä* 23/1953).126) yjdr 1954 (*Terä* 4/1954).127) Allinen 1954 (*Terä* 20/1954).128) Virtanen 1955 (*Työväen Musiikkilehti* 1/1955, 12-14).129) Iivarinen 1955a (*Työväen Musiikkilehti* 2/1955, 21).130) Iivarinen 1955b (*Työväen Musiikkilehti* 6/1955, 89).

131) 1955 III-IV	hyvä jazz teatteri kansanmusiikki, kaiken musiikin äiti taidemusiikin pohja	huono jazz tingeltangeli keinotekoinen jazz- pumpppaminen falski ja kuriton jazz
132) 1956 IV	oikea äänenmuodostus	masentavan avonainen hoilaaminen
133) 1956 IV	oikea ja puhdas musiikki puhdistava vuo, pimeyden hävittäminen	matala musiikki romantiikan tyydytys
134) 1956 IV	hyvä jazz Louis Armstrong	kaupallinen humpuuki Elvis, Bill Haley
135) 1956 IV	kestävät ihanteet rakentaminen hyvät harrastukset, kauneus menneitten sukupolvien perinne	kulttuurin kuona repiminen huonot harrastukset
136) 1957 III/IV	jalo konserttiharmonikka vakava taiteellinen pyrkimys	kehittymätön harmonikka tanssimusiikki
137) 1957 IV	pienet laululeikit	[suuret] tanssi-iltamat
138) 1957 I/III	aidot suomalaiset tanssimme	uudet tanssit naapurimaista

131) Laine 1955 (*Terä* 9-12/1955).132) U.V-n 1956 (*Työväen Musiikkilehti* 5/1956, 70-71).133) Marttinen 1956 (*Työväen Musiikkilehti* 10/1956, 150).134) Savo 1956 (*Terä* 11/1956).135) Rantoja 1956 (*Pyrkijä* 1/1956, 3).136) Mäkinen 1957 (*Työväen Musiikkilehti* 8/1957, 118-119).137) Veteraani 1957 (*Pyrkijä* 5/1957, 131).138) Komulainen 1957 (*Pyrkijä* 6/1957, 182).

139) 1957 III-IV	Beethoven, Verdi kansanlaulut, negro- spiritualit	sentimentaalinen iskelmä kapakkalaulut
140) 1959 I/III	arvokas kansanmusiikkimme kansanmusiikin elvytys Piae cantiones paluu vanhaan	ulkomainen rihkama muiden apinointi negro spirituals teollistuva, teknillistyyvä yhteiskunta
141) 1960 I-III	suomalainen kansanlaulu valtava aarteisto polvesta polveen siirtynyt	ei-aito kansanlaulu
142) 1960 I	kansallinen kulttuuri omaperäinen työväenkulttuuri	länsimainen gangsteri- ja roskakulttuuri
143) 1960 IV	kansanmusiikki, kunnollinen viihde, konserttimusiikki	iskelmä kevein viihde
144) 1961 III/IV	"soitto on suruista tehty" klassillinen musiikki todella hyvä puhdas jazz todellinen musiikin harrastus	haikean imelä uikutus rahasta tehty viihde arvoton iskelmä
145) 1961 III	kansanlaulun surumielisyys sydämeenkäppyyys	
146) 1964 I/IV	melodinen hillitty klassinen oman maan kansanmusiikki	räikeä rytmikäs jatsi neekerien kansansävelmät

139) Nuori rakentaja 1957 (*Terä* 9/1957).140) Paunu 1959 (*Pyrkijä* 3/1959, 74).141) Föhr 1960 (*Pyrkijä* 2/1960, 54).142) Tiekso 1960 (*Terä* 1/1960).143) Discofilus 1960 (*Terä* 11/1960).144) Paunu 1961a (*Pyrkijä* 3/1959, 74).145) Paunu 1961b (*Pyrkijä* 3/1961, 99).146) Lindfors 1964 (*Työväen Musiikkilehti* 7/1964, 123).

Kansanmusiikin myyttien binaarinen ja paradigmaattinen tarkastelu tuo esille tietoa sekä myyttien yleisyydestä että niiden muutoksesta. Seuraavassa taulukossa nämä molemmat tiedot on nähtävissä suorina jakautumina eri myyttien osalta ja vuosikymmenittäin laskettuna:

TAULU 5.

Musiikkifolklorismin perusmyyttien esiintyminen järjestölehtien kansanmusiikkikirjoituksissa vuosikymmenittäin 1890-1964 (N=146)

MYTTI	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	Σ	%	%
I	5	3	4	4	4	4	14	3	41	17.2	28.1
II	2	0	3	3	3	2	7	1	21	8.8	14.4
III	8	10	5	11	15	7	19	3	78	32.8	53.4
IV	13	11	7	22	17	8	17	3	98	41.2	67.1
Σ (MYTTIEN MÄÄRÄ)	28	24	19	40	39	21	57	10	238	100.0	
Σ (JUTTUJEN MÄÄRÄ)	15	7	9	28	26	13	32	6	146		163.0

I myytti kansallisesta kulttuurista

II myytti vanhoista hyvistä ajoista

III myytti aidosta kansanmusiikista

IV myytti kauniista, eetosta kohottavasta musiikista

Selvästi suosituin sankarimyytti on numero 4, joka lataa lukijan mieleen käsityksen musiikin jalostavasta voimasta. Katkelma tästä myytistä esiintyy 98 kirjoituksessa (67.1 %), ja sen osuus myyttikatkelmien kokonaismäärästä on yli 41 %. Myytin suuri suosio kertoo ennen kaikkea siitä, miten kiinteästi musiikillisen kansanvalistuksen ajatus on liittynyt kansanmusiikin julkisuuteen. Myytti on viestinyt toisaalta siitä, että taiteellisesti ja siveellisesti korkeatasoinen taide takaa sivistyksen kehityksen. Toisaalta se on määritellyt vastakohtansa, myytin epäsiiveellisestä kansanomai-

suudesta, joka uhkaa idealistisia pyrkimyksiä.

Joka kolmas myyttinen fragmentti nostaa esiin aidon kansanmusiikin ihanteellisen maailman. Tällaisia myyttejä voidaan havaita hieman yli puolessa (53.4 %) kaikista teksteistä. Aitouden myytti heijastelee erityisesti käsitystä idealistisesta kansanomaisuudesta, jonka järjestökulttuuri omaksui 1800-luvun säätyläistön maailmankuvasta. Myytin taaja esiintyminen selittää omalta osaltaan, miksi tuo omaksuminen oli niin tehokasta: kansanmusiikin julkisuus teki parhaansa idealistisen kansanomaisuuden "kauppaamisessa". Samalla myös aitouden myytti määritteli epämusiikin, huonon kansanomaisuuden ominaisuuksia.

Musiikkifolklorismin ideologia kehittyi tiiviissä yhteydessä nationalismin aatemaailmaan. Ei ole niinkään yllättävää, että melkein joka kolmannessa (28.1 %) kirjoituksessa esiintyy myytti isänmaasta ja/tai kansallisesta kulttuurista. Esiintymistiheys on jopa pienempi kuin voisi olettaa. Kansanmusiikki ja -tanssi viestivät musiikillisina teksteinä erittäin voimakkaasti - voisi jopa väittää lähes pelkästään - kansallisuutta ja suomalaisuutta. Olisi luultavaa, että myös kansanmusiikin julkiset verbalisoinnit olisivat kaikki suomalaisuudella kyllästetyt. Mutta ehkä juuri tässä piilee selitys: kansanmusiikin kansallista luonnetta ei ole tarvinnut verbaalisilla myyteilä enää vahvistaa; se sisältää jo musiikillisena tekstinä tarpeeksi vahvan myytin isänmaasta. Lisäksi on huomionarvoista, että kansallisen myytin vastakohta, myytti ulkomaisesta epäkulttuurista esiintyy selvästi useammin teksteissä. Näin oli asian laita erityisesti 1930-luvun jälkeen, jolloin jazzinvastainen kirjoittelu yhdistyi valistusteksteihin.

Vähiten aineistossa esiintyy sankarimyytti numero kaksi, joka nostaa lukijan silmien eteen menneisyyden kulta-ajan. Myöskään sen vähäinen esiintymismäärä ei vastaa sitä kuvaa, jonka eri tutkimukset musiikkifolklorismin ideologiasta antavat (vrt. luku II.2). Tuon ideologian erääksi keskeiseksi ominaispiirteeksi on usein mainittu juuri kääntyminen menneeseen, staattisen talonpoikaisyhteiskunnan tai sankarillisen muinaisajan ihailu. Kuitenkin vain 21 kirjoituksessa (8.8 % kaikista myytti-ilmauksista) voidaan kaivaa esiin selvä viittaus menneen ajan ihailuun. Eräs selitys tilanteelle on se, että suomalaisessa järjestökulttuurissa musiikkifolklorismi on edustanut nimenomaan nykyisyyttä, jätettyä menneisyyttä, joka ei ole kaivannut voimakkaita nos-

talgia-myyttejä. Kansanmusiikki-ideologia on ollut Suomessa ennen kaikkea kansanvalistushenkinen, parempaan ja idealistisempaan huomiseen tähtäävä. Menneisyyden ihailu ei ole aina istunut siihen välttämättä kovin hyvin.

Taulukkoa voidaan tarkastella myös vuosikymmenittäin, jolloin saadaan vastaus kysymykseen, miten paljon kansanmusiikki-ideologian myyttikenttä on muuttunut tarkasteltavana aikana. Analyysin silmiinpistävin tulos ilmenee juuri tässä: ajallisesti etenevä tarkastelu ei tuo esiin juuri mitään uutta tai olennaisesti muuttuvaa arvobinariteettien välisissä suhteissa. Hieman yleistäen: ne musiikkifolklorismin myyttien perustyytit, jotka järjestökulttuurin julkisuus omaksui jo 1800-luvun lopulla, säilyttivät sekä sisältönsä että rakenteensa 1960-luvulle saakka. Sen sijaan että puhuisimme kansanmusiikin myyttien muutoksesta tuona 70 vuoden periodina pitäisi paremminkin puhua niiden *myyttien muuttumattomuudesta*.

Myyttien muuttumaton olemus ei ole kuitenkaan aivan yksiselitteinen asia. Erityisesti jos käy läpi binaarilistaa oikealta, eikulttuurin sarakkeen osalta, huomaa varsin pian, kuinka antimusiikin nimitykset muuttuvat vuosikymmeltä toiselle siirryttäessä. Muutos heijastelee selvästi musiikkikulttuurin kokemia murroksia. Tämä tarkoittaa, että kunkin ajan uusin kansanomainen (tanssi)musiikki nousee antisankarin asemaan ja samalla brutaalin ja siveettömän elämän transformaatioksi. Kun 1890-luvulla rekilaulut ja muut renkutukset edustavat pimeintä epäkulttuuria, niin seuraavina vuosikymmeninä kansainvälisen populaarimusiikin kehitys näkyy jo selvästi järjestökulttuurin julkisuuden arvomaailmassa. Vuosisadan vaihteessa varietee ja kuplettilaulu edustavat kulttuurista rappiota, ja reilu parikymmentä vuotta myöhemmin tämän aseman perivät elokuvamusiikki (biografi-soitto) ja ravintoloitten jazz (kahvilamusiikki, englantilais-amerikkalainen tanssimusiikki). 1920-luvun lopulla seuraavalla vuosikymmenellä jazz - ja lähes samaa tarkoittavat foxtrot, Dalapé, saxofon, tango, neekerimusiikki - on jo yleinen haukumasana kaikelle ala-arvoisena pidetylle musiikille, ja sama suhtautuminen jatkuu sitten 1960-luvulle saakka.

Antimusiikkiin liittyvät nimitykset kuvastavat näin omalta osaltaan musiikkikulttuurin muutosta: kunkin vuosikymmenen nimitykset selittyvät niistä ristiriidoista, jotka ovat vaikuttaneet

julkisuudessa eniten. Kuitenkin nimitysten vaihtuminen on pohjimmiltaan sangen näennäistä. Se ei missään tapauksessa tarkoita, että musiikkijulkisuuden arvostrukturi muuttuisi. Vaikka nimitykset muuttuvat 'ajankohtaisemmiksi', itse arvobinariteettien ja myyttien rakenne säilyy täysin muuttumattomana. Tässä kansanmusiikin myyttien muutos - tai viime kädessä niiden muuttumattomuus - seuraa melko tarkkaan sitä mitä Marshall Sahlins on kirjoittanut kulttuurin muutoksesta. Hänen mukaansa kulttuurin muutosten ja murrostilojen perusta on *uudelleentulkinnassa*. Yhteisön eri intressiryhmät joutuvat arvioimaan asioiden arvoa ja merkitystä uudelleen sellaisissa tilanteissa, joissa vanhat toimintastrategiat eivät enää tunnu pätevän. Näin käy mm. silloin, kun jokin uusi innovaatio tai vieras kulttuurielementti ilmestyy yhteisön elämään. Asioiden merkitysten uusi tulkinta onkin kulttuurin muutoksessa paljon keskeisempää kuin itse kulttuurin tai sitä ohjaavan maailmankuvan ja mytologian rakenteen muutos. Kulttuuriympäristön muutos saattaa vanhat merkityssisällöt kyseenalaisiksi; samalla kulttuurielementtien keskinäiset suhteet saattavat muuttua, mutta kulttuurin perusrakenne säilyy muuttumattomana. (vrt. Sahlins 1981, 68-70; Ortner 1984, 155-156).

Vastaavalla tavalla näyttää hyvin ilmeiseltä, että muutos yksittäisissä musiikkiarvojen ilmauksissa - esimerkiksi antisankari-myyttien sisällössä - ei merkitse kansanmusiikki-ideologian perusrakenteen muutosta. On todennäköisempää, että musiikkijulkisuutta luovat kirjoittajat ainoastaan tulkitsevat tiettyjen musiikki-ilmiöiden merkityksen uudella tavalla uudessa tilanteessa. Samalla myyttifragmenttien keskinäiset suhteet muuttuvat. Esimerkiksi kun musiikkikirjoittelu asetti vuosisadan vaihteessa runolliset kansanlaulut ja reki- eli renttulaulut vastakkain, niin 1940-luvulta alkaen rekilauluja pidettiin jo sangen arvokkaana kansanmusiikkina. Rekilaulut siirtyivät sankarimyyttien osastoon, runolaulujen rinnalle; samalla niiden vastakohtaksi nousi uusi antisankari, jonka nimi saattoi olla esimerkiksi ulkomainen rihkama, jatsi tai neekerimusiikki. Tämä kehitys jatkui edelleen 1950-luvun lopulla. Silloin jazz koki ainakin osassa valistuskirjoituksia selvän arvonnousun. Nyt antisankarin manttelin peri rock'n'roll ja muu 1960-luvun uusi afroamerikkalainen tanssimusiikki.



(Kuva: Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen)

VII JÄLKIKATSAUS

KANSANMUSIIKIN MYYTIT JA NYKYPÄIVÄ: KAUSTISEN JULKISUUS

Kansanmusiikin myytit ovat olleet historiansa aikana silmiinpistävästi muuttumattomia. Se antaa aiheen olettaa, että samat myytit elävät vieläkin suomalaisessa musiikkijulkisuudessa - muodossa tai toisessa. Tämä on eräänlainen jälkikatsaus koko kirjalle; sen tarkoituksena on analysoida kansanmusiikin myytien ilmenemismuotoja lähimenneisyyden julkisuudessa. Esimerkkitapaukseksi on otettu Kaustisen kansanmusiikkifestivaalit. Tarkastelu alkaa juhlien perustamisvuodesta 1968 ja jatkuu 1980-luvun alkuvuosiin. Aineistona ovat yhtäältä kansanmusiikkijuhlilla pidetyt juhlapuheet, joita on yleensä referoitu laajasti sanomalehdissä.¹ Toisena lähdeaineistona ovat festivaalia koskevat lehtijutut pääkaupungin valtaledissä sekä pohjalaisissa maakuntalehdissä.² Toisin kuin edellisessä luvussa, analyysi ei pyri systemaattisuuteen vaan on valikoiva. Analyysin tarkoitus on punnita ainoastaan sitä, miten vanhassa järjestökulttuurissa kehittyneet kansanmusiikkimyytit heijastuvat modernin kansanmusiikkijuhlan julkisuudessa. Kaustisen koko ideologisen kentän selvitys ei kuulu tämän tutkimuksen piiriin.

Kaustinen muodostaa eräällä tavalla päätepisteen sille kehitykselle, joka alkoi 1800-luvun lopulla kansanjuhlien folkloresitysten mukana. Juuri kansanjuhlien ja muun juhlakulttuurin osana sovellettu kansanmusiikki nousi julkisuuden sfääriin; sen arvoista keskusteltiin lehdissä, se yhdistettiin erilaisiin aatteellisiin pyrkimyksiin, ja sille syntyi selväpiirteinen ideologia. Tässä viimeisessä jaksossa pohdin erityisesti sitä, miten musiikkifolklorismin ideologia on muuttunut aiempiin vuosikymmeniin verrattuna. Tuo muutos kytkeytyy kiintoisalla tavalla musiikkijulkisuuden muutokseen: voidaan selvästi osoittaa, että viimeisten

1) Sanomalehdissä julkaistujen osien lisäksi puheiden valtaosasta on säilynyt myös alkuperäiset käsikirjoitukset tai lehdistöä varten toimitetut lyhennelmät (Kansanmusiikki-instituutin arkisto, Kaustinen).

2) Lehtijuttujen valikoinnissa olen käyttänyt Kansanmusiikki-instituutin lehtileikekokoelmaa (Sita), johon on koottu suuri osa Kaustisen festivaalia koskevasta päivälehtikirjoittelusta (Kansanmusiikki-instituutin arkisto, Kaustinen).

kahden vuosikymmenen aikana musiikkikulttuuri on selvästi siirtynyt erilaisten tuotantojulkisuuksien aikaan. Samalla vanhempi näytösluonteinen julkisuus on menettänyt merkitystään suomalaisessa musiikkielämässä (vrt. Hellman 1982). Kuitenkin Kaustisen kohdalla on helppo huomata, etteivät vanhat julkisuusmuodot sen enempää kuin musiikkifolklorismin vanhakantainen ideologiakaan ole menettäneet kovin paljon voimaansa. Samat ideologiset näkemykset ja arvottamistavat, jotka syntyivät 1800-luvulla nationalismin vanavedessä ja jotka edellisessä luvussa koottiin viiden dikotomisen myytin muotoon, ovat heijastuneet vahvoina myös Kaustisen julkisuudessa.

Erityisesti myytit kansanmusiikin kansallisesta luonteesta, kansanmusiikin ja taidemusiikin likeisestä suhteesta, todellisen kansanmusiikin aitoudesta sekä sen vihollisesta antimusiikista kiehtoivat 1970-luvulla Kaustisen juhlapuhujia; samat myytit heijastuivat yhtä lailla Kaustista koskevassa lehtikirjoittelussa. Näihin myytteihin kytkeytyvät musiikkipoliittiset pyrkimykset, kuten yhtenäisen musiikkikulttuurin luominen (yhteiskunnallinen ja musiikillinen integraatio) sekä ulkomaisen huonon musiikin vastustaminen (massakulttuurin kritiikki) näkyivät myös Kaustisen julkisuudessa selvästi. Millaisia ilmenemismuotoja ja merkityksiä nämä myytit ja pyrkimykset saivat uudessa julkisuustilanteessa, miten niitä tulkittiin uudelleen, miten ne vaikuttivat Kaustisen julkisuuteen ja festivaalin kehitykseen? Tuon kaiken selvittäminen on tämän luvun tehtävänä.

Moderneista kansanmusiikkijuhlista Kaustisen festivaali on ollut ensimmäinen, suurin ja monipuolisin; Kaustinen on samalla melko omalaatuinen ilmiö musiikkifolklorismin lähihistoriassa. Omalaatuisuus ei koske niinkään Kaustisen musiikkia - samantyylistä musiikkia kuullaan monilla muillakin Suomen kesäjuhilla. Pelimannisoitto, kansantanssi ja -laulu ovat nykyisin osa suomalaista yleiskulttuuria. Esimerkiksi kaustislainen yhteytystyyppi, jossa viuluryhmää säestää harmoni ja kontrabasso yleistyi 1970-luvulla erilaisina versioina koko maahan. Osittain tähän oli syynä se, ettei muunlaisia yhtyesoiton esikuvia ollut juuri tarjolla. Lisäksi Konsta Jylhän ja Purpuripelimannien saama julkisuus ja kansansuosio tekivät kaustislaisesta yhteytystyyppistä muodin, jota eri pelimanniryhmät seurasivat. (vrt. esim. Kolehmainen 1974).

Kansansoittaja Konsta Jylhän kuuluisuus oli lajissaan ainut-

laatuista, ja yhtä erikoista on ollut koko Kaustisen julkisuus. Jo 1960-luvun lopulla Kaustisen festivaalit saivat näkyvästi tilaa eri tiedotusvälineissä. 1970-luvulla oltiin tilanteessa, että valtakunnalliset sanomalehdet ja Yleisradio tuottivat päivittäin pitkiä raportteja juhlista. Tiedotusvälineiden osoittama mielenkiinto siirtyi vallanpitäjiin: lähes joka vuosi Suomen näkyvimvät poliitikot pitivät Kaustisella juhlapuheitaan. Tämä puolestaan vain lisäsi julkisen sanan kiinnostusta asiaa kohtaan. (vrt. Laitinen 1977, 79-82).

Kun Kaustisen festivaali syntyi, sen taustalla oli varsin selkeä tarve korostaa maaseudun perinnettä ja maakunnallista omaleimaisuutta. Samalla festivaalin synnyn pontimina voidaan havaita selvä halu puolustautua teollisen yhteiskunnan arvoja vastaan. 1960-luvulla yhteiskunnan rakennemuutos kohdistui ennen kaikkea uhkaksi maaseutukulttuurille; raju maaltamuutto ja julkisen keskustelun kaupunkikeskeisyys heikensivät periferian kulttuurista omanarvontuntoa. (Laitinen 1977, 14-29).

Näin festivaalin synty kytkeytyi selvästi tiettyyn ideologiaan ja kulttuuripoliittiseen pyrkimykseen. On luonnollista, että kulttuuripoliittiset ja muut ideologiset kysymykset näkyivät jatkossakin Kaustisen julkisuudessa. Ideologinen taso ilmeni kenties parhaiten Kaustisen juhlien avajais- ja juhlapuheista. On tietysti toinen asia, mitä juhlapuheet tai lehtikirjoitukset kertovat lausujensa todellisista arvostuksista tai päämääristä. Useinhan esimerkiksi poliitikkojen puheet ovat avustajien kirjoittamia, ja puheenpitäjä toimii ainoastaan sanoman välittäjänä. Lähdän kuitenkin siitä, että puheet ja kirjoitukset vähintäänkin refleктоivat sitä ideologista ympäristöä, missä ne ovat syntyneet. Mikä vielä olenaisempaa, ne muodostivat näkyvän osan siitä julkisuudesta, joka ainakin osittain ohjasi kansanmusiikkijuhlien ja samalla koko uuden kansanmusiikkiliikkeen kehitystä.

Koko juhlien historian ajan järjestäjät ovat saaneet puhujiksi korkean tason vaikuttajia. He ovat olleet joko perinnetieteen auktoriteetteja tai huippupoliitikkoja. Tyypillisin vierailija on ollut opetus- tai kulttuuriministeri, mutta tilaisuus on kiinnostanut niin pääministeri Sorsaa kuin ulkoministeri Väyrystäkin. Jo varhain poliitikot näyttävät huomanneen, että Kaustinen on sopiva foorumi tuoda julki joitakin tärkeitä poliittisia pyrkimyksiä; niistä ehkä näkyvin on ollut maakunnallisen itsehal-

linnon ajaminen sekä kehitysalueiden oikeuksien perääminen, joita tavoitteita erityisesti poliittiseen keskustaan lukeutuvat poliitikot ovat tuoneet korostetusti esiin (esim. Väyrynen 1976; 1983, Väänänen 1974, Oinas 1978).

1. Kaustinen ja kansallisen kulttuurin myytti

Poliitikkojen ja muiden juhlapuhujien yhtenä suosikkiaiheena oli Kaustisella alusta lähtien kansallinen kulttuuri. Asiassa ei ole mitään outoa; kansallisen kulttuurin myytti on liittynyt kansanmusiikki-ideologiaan niin kauan kuin tuota ideologiaa on ollut olemassa. Kiintoisampaa on, että aivan juhlien alusta lähtien kysymys kansallisen kulttuurin ja kansanmusiikin suhteesta näyttää saaneen kokonaan uuden merkityksen Kaustisen julkisuudessa, jos asiaa vertaa musiikkifolklorismin vanhempaan ideologiaan. Sulkeutuneen kansallisen ajattelun sijasta kansallinen kansanmusiikki yhdistyi nyt kansainvälisyyteen ja kansallisten kulttuurien väliseen vuorovaikutukseen.

Hyvän lähtökohdan uuden kansanmusiikki-ideologian peilaamiseen antaa vuosi 1969, jolloin Kaustisen juhlia vietettiin toista kertaa. Juhlapuhujana oli professori L. Arvi P. Poijärvi, tunnettu koulumies ja kansansivistäjä. Poijärvi ilmaisi puheensa alussa syvän huolensa maapallon globaalista ongelmista, kuten väestön liikakasvusta ja köyhien ja rikkaiden maiden välisestä taloudellisesta eriarvoisuudesta; nämä ongelmat uhkasivat puhujan mukaan koko ihmiskunnan olemassaoloa. Poijärven toi samalla esille vaatimuksen, joka loi uutta suuntaa 'kansallinen kansanmusiikki' -myytille: kansallinen ajattelu ei enää voinut olla kuoreensa sulkeutunutta, vaan kansainväliset kulttuurisuhteet tuli myös ottaa huomioon. Kansanperinteen harrastuksessa tämä tarkoitti Poijärven mukaan sitä, että oli pyrittävä "sopuisaan kansainväliseen yhteydenpitoon, joka hämmöittää tulevaisuudessa ehdottomana välttämättömyytenä". Se että Kaustinen oli alusta lähtien lähtenyt liikkeelle - ainakin symbolisesti - kansainvälisyyden lipun alla ja valinnut viralliseksi nimekseen *International Folk Music Festival*³, sai Poijärveltä tunnustusta:

3) "International" jäi kuitenkin pois festivaalin englanninkielisestä markkinointi-

Pienen Suomen Keski-Pohjanmaan pelimannipitäjästä - - on kasvamassa kansainvälisesti arvostettu uuden maailman onnellisen tulevaisuuden puolesta tehokkasti toimiva yhdyskunta, koska siellä oivallettiin ja toteutettiin täysin uudenaikainen kontakti kansallisen ja kansainvälisen toiminnan välillä. (Poijärvi 1969).

Itse asiassa jo Kaustisen ensimmäisillä juhlilla 1968 puhunut akateemikko Kustaa Viikuna kiteytti juhlien kansainvälisyyden lähökohdan seuraaviin lauseisiin:

Kansataide on siitä ihmeellistä, että se voi olla jyrkästi paikallista ja sen mukaisesti kansallista, mutta samalla se on mitä suurimmassa määrin kansainvälistä. Asia on näet niin, että kaiken kulttuurin peruspiirteet vanhassa maailmassa ovat yhteistä omaisuutta, jota lainaamme toisiltamme ja joka elää lainautuessaan. Voimme karrikoiden sanoa, että vain barbaarisuus on omaa. Mutta omaa on myös se millä tavoin yhteistä kulttuuripääomaa muokkaamme ja sovellutamme. Se uusi tulos on suomalaista. (Viikuna 1968).

Ensimmäisillä kansanmusiikkijuhlilla ilmenevä julkinen nationalismi poikkosi näin selvästi vuosisadan alun kansallismielisyydestä. Kansainvälisyydestä oli tullut 1960-luvulla julkisessa keskustelussa eräänlainen muotiasia, ja vaikka esimerkiksi kolmannen maailman kysymysten pohtiminen liittyi tyypillisesti 60-luvun radikalismiin (ks. esim. Bonsdorf 1986, 85-86, 241-251), ajan henki vaikutti myös vanhoillisempiin piireihin. Vanhakantaisen isänmaallisuuden tukijoukot joutuivat myös muuttamaan näkemyksiään ja tulkitsemaan kansallisuutta uudella tavalla. Ilmapiiirin muutos näkyi Kaustisen puheissa niin, että kansallisen kansanmusiikin myytti muuttui muotoon "kansallinen kansanmusiikki kansainvälisen kanssakäymisen välineenä". Tämä näkemys jäi pysyväksi juonteeksi Kaustisen julkisuuteen; se otettiin esille varsinkin silloin, kun haluttiin korostaa juhlilla esiintyvien ulkomaisten musiikkiryhmien arvoa ja merkitystä.

Jos kansanmusiikin myytti menettikin dikotomisen luonteensa akselilla kansallinen-kansainvälinen, se ei tarkoittanut, että Kaustisen julkisuus olisi jäänyt vaille vastakohta-asetteluja. Mu-

tunnuksesta jo ensimmäisillä juhlilla; pelkän "Folk Music Festival" -nimityksen katsottiin heijastavan tarpeeksi juhlien kansainvälistä ilmettä, jota järjestäjät tietoisesti halusivat alusta lähtien ylläpitää (Laitinen 1977, 56, alaviite).

siikkifolklorismin aiemman ideologian tapaan myös Kaustisen puheista ja lehtikirjoituksista käy vastaan sellaisten ilmausten verkosto, joista kansanmusiikin myyttiset sankarit ja konnat, kulttuurin ja ei-kulttuurin edustajat on helppo paikallistaa. Tämä näkyi jo Poijärvenkin puheesta. Puhe oli suorastaan malliesimerkki myyttisten binariteettien hyödyntämisestä, vastakohtien tehoviljelystä. Samalla kun puhuja suitsutti mainesanoja kansanmusiikin ihannenuorisolle, "melua pitämättä uurastaville" kulttuuriarvojen säilyttäjille, hän arvosteli jyrkin sanoin perinteisten arvojen rikkojia. 1960-luvun radikaalunuoret saivat kuulla kunniansa:

Kun tämä levottomuus siirtyy vähemmän vastuuntuntoisiin nuoriin ja heidän kauttaan joukkopsykoosissa suuriin joukkoihin, se purkautuu helposti kovaääniseksi, uhmapäiseksi vallankumousdemonstraatioiksi. Niiden johdossa ovat yleensä tyhjäänpäiväiset, lievämpää tai vakavampaa paranoiaa potevat itsensä tehostajat, joille vallankumous on itsetarkoitus. - - Uuden - - maailman kulttuuritoimintaa ei ole syöminen ja juominen eivätkä muut niihin liittyvät fysiologiset toiminnot, ei myöskään huumausaineiden käyttö eikä sukupuoliyhdyntäminen vapaa harjoittaminen, joita viimeksimainittuja näkyy eräiden luonneveikaisten nuorten johtajien taholta innokkaasti suositeltavan. (Pojärvi 1969).

Kansanmusiikkijuhlat tarjosivat näin tilaisuuden varsin jyrkkiin moralistisiin ja poliittisiin kannanottoihin. On kuitenkin syytä korostaa, että Poijärven puhe muodosti tässä suhteessa selvän poikkeuksen: 1970-luvun juhlapuhujat eivät ilmaisseet mahdollisia arvokonservatiivisia näkemyksiään kovinkaan avoimesti. Eikä heillä ollut siihen suurta syytäkään. Toisin kuin 1960-luvun lopun radikaalunuoret, 1970-luvun vasemmistoradikaalinen nuoriso ei pyrkinyt enää arvojen vallankumoukseen. Taistolainen opiskelijaliike uneksi jo oikeasta vallankumouksesta ja integroitui samalla vanhakantaiseen puoluekulttuuriin, jonka arvomaailma oli varsin konservatiivinen.⁴ Lisäksi vasemmistolainen musiikkiväki omaksui kansanmusiikin varsin nopeasti omakseen. Ns. uudessa

4) Varsin yleinen käsitys on, että 1960-luvun opiskelijaradikalismi tehtiin vaarattomaksi nostamalla sen johtajat puolueiden ja valtionhallinnon "herrahissiin", samalla kun itse liike integroitui kankean puoluekoneiston - lähinnä SKP:n vähemmistön - osaksi. Samalla liikkeen ajatusmaailma ja arvot jäykistyivät, kurinalaisuus lisääntyi ja moralismi nosti päätään. (vrt. Hyvärinen 1985, 296-303; Ylikangas 1986; Bonsdorf 1986, 259-262).

laululiikkeessä elettiin jo 70-luvun puolen välin jälkeen "pir-tanauhakautta", jolloin ohjelmaryhmät suosivat nimenomaan kansanmusiikkia esityksissään (esim. Brusila 1986, 111-114; Muikku 1986, 68-69). 1970-luvun radikaalinuoriso ja kansanmu-siikkiväki olivat ikäänkuin barrikaadin samalla puolella, ja Poi-järven puhe siten edelliselle vuosikymmenelle kuuluvaa arvotais-telua.

Samoihin aikoihin tapahtui Kaustisen julkisuudessa selkeä muutos, joka koski kansallisuusmyytin sisältöä. Juhlapuheissa al-koi esiintyä entistä paljon enemmän lausumia, jotka asettivat kansalliset arvot ulkomaisten kulttuurivaikutteiden vastakoh-daksi. Vanhempi kansallisen kulttuurin myytti nosti päätään; se soveltui ilmeisesti paremmin 1970-luvun ilmapiiriin kuin 1960-lu-vulle. Myytti toi samalla esiin musiikkifolklorismin ideologian vanhan vihollisen, antimusiikin. Sillä oli jälleen monta nimeä: yli-kansallinen massakulttuuri, rajojen yli tunkeutunut kulttuuri-puppu, kaupallinen nuorisokulttuuri tai roskaviihde. Lähes jo-kainen Kaustisen juhlapuhuja 1970-luvun puolivälin jälkeen muisti asettaa vastakkain kansanmusiikin ja modernin ulkomai-sen populaarikulttuurin. Hyvän esimerkin tarjoaa katkelma Paa-vo Väyrysen puheesta vuodelta 1976:

Myös oma musiikkiperinteemme - - on nurkkaan siirrettynä joutunut sil-mäilemään yli kansallisen lattian joka paikasta päälle tunkevaa kansain-välistä, yksinkertaistettua, vieraannuttavaa ja musiikillisesti usein val-heellista musiikkitarjontaa. Juuri Kaustisella meidän on helppo saada tästä mielikuva, joka selvittää tapahtuneen tyhmyyden täydellisesti. (Väyrynen 1976).

Väyrysen mielestä Kaustinen oli syntynyt spontaanina reaktiona 1960-luvun henkiselle ilmapiirille, jossa "kansainvälinen ja ul-komainen ei tuntenut kritiikin kynnyksiä kun taas oman kult-tuurimme parhaitakin ilmiöitä usein halvennettiin". Väyrysen tulkinta poikkesi olennaisesti esimerkiksi Vilkun ja Poijärven kansallisuuskommenteista. Hän dikotomisoi vahvasti kansallisen kulttuurin ja sen ulkomaiset viholliset. Esitystapa toistui sit-temmin lähes kaikissa Kaustisen puheissa ja monissa lehtikirjoi-tuksissa. Seuraavassa nostetaan esiin tyypillisiä vastakohtapareja, joiden varaan eri puhujat ja kirjoittajat rakensivat kansallisen kulttuurin myyttiä kansanmusiikkijuhlilla:

SANKARI/KULTTUURI	ANTISANKARI/EI-KULTTUURI
suomalainen omaleimaisuus Kaustinen hiljaisuuden musiikki	kansainvälisen massa- kulttuurin tuhotulva musiikkimelua (Matti Kuusi 1975)
omaleimainen, oloihimme sopeutuva kulttuuri	yhdenmukaistava yli- kansallinen kulttuuri (Paavo Väyrynen 1976)
perinteinen harrastustyömme kansallinen kulttuuri	kaupallinen viihde- teollisuus, televisio (Viljo S. Määttä 1977)
oma musiikkiperinne suomalainen kansanmusiikki	teollinen viihde kansainväl. massakulttuuri (Asko Oinas 1978)
kansallinen kulttuuriperintö omaperäinen kulttuuririkkaus	kaupall. näennäiskulttuuri massarihkama (Kalevi Kivistö 1980)
elävä, hengittävä kulttuuri kulttuurin nälkä	hengetön standarditavara henkiset huumeet (Arvo Salo 1980)
ikivanhat, taidokkaat, hienoääniset soittimet	persoonattomat muovisoittimet kaupallinen soitinrihkama (Viljo S. Määttä 1980)
kansallinen kulttuuri pienen kansan kulttuuri	ylikansallinen viihde kaupalliset keinot (Sakari Kiuru 1982)
viisikielinen kantele kansallinen kulttuurimme	melujen maailma (Gustaf Björkstrand 1986)

Kansainvälisen massakulttuurin vastainen taistelu oli selvästikin se tekijä, joka nosti vanhakantaisen kansallisen kulttuurin myytin Kaustisen julkisuuteen. Kiintoisaa on, että 1970-luvun puolivälissä myös vasemmistolaisen laululiikkeen piirissä pohdittiin

kansanmusiikin olemusta hyvin samanlaisin äänenpainoin. Niinpä esimerkiksi laululiikkeen aktivistit Sakari Kukko ja Heikki Valpola jaottelivat *Uusi laulu* -lehdessä musiikkikulttuuria tavalla, joka ei juuri poikennut Kaustisen juhlapuhujien tyylistä:

kansanmusiikki, taide,
todellinen viihde

standardisoitu musiikki,
laskelmoitu ärsykemusiikki
(Sakari Kukko [Tamminen & al 1977])

kansanmusiikki, juuret
humaanisuus, traditio

nuorisomusiikin elämäntapa
turruttavat päiväunet
(Heikki Valpola 1977)

On ilmeistä, että kansallisen kulttuurin puolustaminen yhdisti 1970-luvulla kansanmusiikin ystäviä yli puoluepoliittisten rajojen. Tämä vastasi hyvin musiikkifolklorismin ideologian aiempaa kehitystä - sen yksi näkyviä pyrkimyksiä on aina ollut musiikkiläisen, mutta myös yhteiskunnallisen integraation edistäminen. Kansanmusiikin kansallinen symboliarvo on nimenomaan mahdollistanut sen, että eri järjestöfolklorismin lajeista - kuorosoituksista, tanhuista ja kansallispuvuista - tuli joukkoharrastus, joka kotiutui ideologialtaan hyvinkin erilaisten järjestöjen harrastustoimintaan. 1970-luvulla oli Kaustisen vuoro. Nyt erityisesti pelimannimusiikista tuli kansallisen kulttuurin symboli, jonka arvoa nostattamalla pyrittiin arvostelemaan ylikansallista massakulttuuria.

'Kansallinen kansanmusiikki' -myytin suuri ominaispaino 1970-luvun Kaustisen juhlilla nostaa esiin kysymyksen, oliko festivaalin alkuvuosille ominainen kansainvälisyyden korostaminen merkki todellisesta arvojen muutoksesta vai oliko se enemmänkin vain hyvin taktikoitua propagandaa. Jälkimmäinen tulkinta näyttää oikeammalta, jos tarkastelemme Kaustisen juhlien kehityshistoriaa. Alkuvuosien puheissa esiintyvä kansainvälisyys oli hyvä mainosvaltti, joka sopi dynaamisessa vaiheessa olevalle, suureksi musiikkijuhlaksi pyrkivälle Kaustiselle. Muutamassa vuodessa Kaustinen oli jo vakiinnuttanut asemansa suomalaisten festivaalien joukossa. Juhlapuhujien ei tarvinnut enää korostaa festivaalin kansainvälistä luonnetta, ja kansanmusiikki-ideologian vanhempi ja vankempi teema, kotokansallisuus pääsi paremmin esille.

Ei pidä silti luulla, että juhlapuheiden välittämä kansallisuusajattelu olisi luonut monoliittisen mallin, johon Kaustisen festivaali sopeutui. Kansanmusiikkiliikkeessä esiintyi samaan aikaan myös soraääniä, jotka loivat perustaa tulevaisuudelle. Uutta suuntaa osoitti esimerkiksi Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin johtaja Heikki Laitinen, joka vuonna 1977 kommentoi kansanmusiikin ja kansallisuusajattelun välistä suhdetta seuraavasti:

Olen suoraan sanoen ollut vähän pettynyt, koska teoreettinen lähtökohta on ollut, jos näin voi sanoa, kansallisessa kulttuurissa - -. Kansanperinne on nähdäkseni - ei *kansallista*, kansakuntaa yhdistävää perinnettä, vaan historiallisesti ymmärrettävää *kansan* kulttuuria. (Salminen 1977, 34; kurs. alkutekstissä).

Laitisen kommentti ennakoii nousemassa olevaa uutta musiikki-folklorismin muotoa, joka pyrki hyödyntämään ja kehittämään kansanmusiikkia historiallisena musiikinlajina. Uusi folklorismin aalto nousi kansankulttuurin omasta estetiikasta ja varoi soveltamasta perinnettä korkeakulttuurin mallien mukaan. Myöhemmin tämä suuntaus alkoi ottaa yhä enemmän vaikutteita myös suomalaisen kansanmusiikin ulkopuolelta, ulkomaisesta etnisestä ja populaarimusiikista. Fuusiokansanmusiikki oli syntynyt. Mitä pidemmälle 1980-luku eteni, sitä enemmän erilaiset fuusio-ryhmät sävyttivät Kaustisen ohjelmatarjontaa. Tämä tarkoitti samalla sitä, että puheet suomalaisen kansanmusiikin ja kansainvälisten vaikutteiden välisestä vastakkaisuudesta kuulostivat äkkiä vanhanaikaisilta. Samalla putosi pohja niiltä pyrkimyksiltä, jotka halusivat nostaa kansanmusiikin populaarimusiikin vastakohdaksi - fuusiokansanmusiikki sisältää aineksia molemmista.⁵

Jälkikäteen arvioiden alkuaikojen juhlapuhujat osuivat Kaustisella sittenkin oikeaan, kun he korostivat kansainvälisyyden ja kansallisen kulttuurin välistä vuorovaikutusta. 1980-luvulla kansanmusiikkifestivaalista kehittyi hyvin kansainvälinen musiikkijuhla. Tänä päivänä vanha myytti kansallisesta kansanmusiikista näyttää istuvan Kaustisen imagoon varsin huonosti.

5) 1980-luvun kehitystä voi hyvin seurata Kaustisen lehtikirjoittelun avulla. Tässä luotu käsitys perustuu kuitenkin ensisijaisesti niihin kokemuksiin, joita tämän kirjoittaja on henkilökohtaisesti hankkinut toimiessaan Kaustisen festivaalilla lehtikirjoittajana vuodesta 1982 lähtien.

2. Kaustinen ja hyvän musiikin myytti

Edellisen luvun analyysissä myytti hyvästä ja eetosta kohottavasta musiikista osoittautui kaikkein yleisimmäksi järjestölehtien kansanmusiikkikirjoittelussa. Tämä idealistiseen estetiikkaan palautuva myytti ei sellaisenaan näkynyt Kaustisen julkisuudessa kovinkaan paljon - kansanmusiikkifestivaalit eivät ehkä tarjonneet eettisille pohdinnoille yhtä paljon rakennusaineksia kuin esimerkiksi suuret kuorolaulujuhlat, joiden ideologiassa usko musiikin moraalialueeseen puhdistavaan voimaan on näkynyt hyvin selvänä (vrt. Smeds 1984, 56-58; Stenius 1985). Mutta ei Kaustinenkaan jäänyt täysin ilman idealismin perintöä. Edellä jo siteerattu Pöijärven puhe sisälsi kiintoisan jakson, jossa 1800-luvulta peräisin oleva kansanvalistuksen idealismi tuli voimakkaasti esiin. Raamatulliset kielikuvat kuuluivat myös asiaan:

Uuden maailman tilanteen ratkaiseva nuoriso löytyy tästä tilaisuudesta ja kymmenistä muista samanlaisista Suomen niemellä, tuhansissa muissa maissa. Se on sitkeästi, melua pitämättä uurastavaa kulttuurinuorisoa, joka pystyy vaalimaan kansansa kulttuuriperinteitä ja jonka lahjakkaimmat yksilöt nousevat taiteen huipulle yhdistämään kansantaiteen eliittitaiteeseen tai kohoavat kulttuuriharrastusten johtajiksi ja organisaattoreiksi. - - He ovat lahjakkaita, luovalla mielikuvituksella varustettuja pelottomia idealisteja, jotka epäilyksistä ja pilkasta piittaamatta ampuivat noiden festivaalien lähtölaukauksen ja ottivat järjestelyn vaivat ja vastukset hartioilleen. Ja katso - Kaustisilta leimahti valo, joka loisti yli Suomen ja kauas sen rajojen ulkopuolelle. (Pöijärvi 1969).

Pöijärvi toi esiin integraation periaatteen, joka on aina kuulunut kiinteästi järjestöfolklorismin ideologiaan: koko kansanmusiikkiharrastuksen korkein tavoite oli sen mukaan tilanne, jossa kansantaide yhdistyisi eliittitaiteeseen, kansanmusiikki taidemusiikkiin. Myytti eetosta kohottavasta musiikista ilmeni Kaustisen julkisuudessa ilmauksina, jotka korostivat hyvän kansanmusiikin ja hyvän taidemusiikin läheistä yhteyttä. Taustalla oli jälleen keran ajatus musiikillisesta yhtenäiskulttuurista.

1970-luvun puhujista saman ajatuksen esittivät ainakin opetusministerit Meeri Kalavainen ja Jaakko Itälä, kirjailija Arvo Salo sekä korkeakouluneuvos Jaakko Numminen. Vuonna 1970 Meeri Kalavainen toivoi puheessaan, että löytyisi tehokkaampia toi-

menpiteitä "edistää vuorovaikutusta kansanmusiikin ja taide-musiikin kesken" (Kalavainen 1970). Samana vuonna puheenpitäjänä oli myös Jaakko Numminen. Hän näki kansanmusiikkiaatteen nousun juuri osoituksena siitä, että kansankulttuuri ja korkeakulttuuri olivat yhdentymässä:

On puhuttu massakulttuurista ja sen vastakohtana eliittikulttuurista - - Monasti tällainen jako on poliittinen ja siten jakajien kannalta ymmärrettävä ja tarkoituksen mukainen. Kaikissa tapauksissa jako on kuitenkin keinotekoinen. - - Luulen että osaltaan vastareaktionä 60-luvun keinotekoisille pyrkimyksille kulttuurin jakamiseksi on nähtävä voimakas veto yhteiseen kansanperinteeseen. - - Voimakkaasti lisääntyvä kansanmusiikin harrastus saattaa olla eräänä osoituksena uudenlaisen yhtenäiskulttuurin synnystä. (Numminen 1970).

Opetusministeri Itälä liikkui seuraavana vuonna samoissa ajatuksissa. "En puolestani oikein ymmärrä puhetta eliittikulttuurista ja kansankulttuurista - - toistensa vastakohtina", Itälä pohti ja esitti samalla kysymyksen: "Eikö kansankulttuurimme musiikin ja muiden taiteiden alueella ainakin sen jaloimmissa ilmenemismuodoissa muka ole eliitti- eli valiokulttuuria?" (Itälä 1971). Puhuja ei tosin selittänyt, mitä hän tarkoitti kansantaiteen jaloimilla ilmenemismuodoilla, mutta taustalla saattoi olla ajatus, että jaloimpia muotoja voitiin tuottaa lisää jalostamalla kansankulttuuria entisestään.

Yhtenäiskulttuurin ideaan liittyi olennaisesti käsitys siitä, että kaikki taiteellinen toiminta - oli se sitten korkeakulttuuria tai kansankulttuuria - oli peräisin samasta lähteestä. Käsitys oli omiaan tukemaan niitä pyrkimyksiä, jotka halusivat kehittää ja jalostaa kansanmusiikkia taidemusiikin esteettisten ihanteiden mukaan. Käsitys taiteen yhteisestä alkuperästä tuli kiintoisalla tavalla ilmi myös opetusministeri Paavo Väyrysen puheessa vuonna 1976. Väyrynen todisteli asiaansa vetoamalla tutkijoihin: "Kuten tunnuttua, voivat tutkijat osoittaa kansanmusiikin palautuvan suurelta osin säätyläismusiikkiin" (Väyrynen 1976). Näin kansanlulun reseptiteoriaan olennaisesti liittyvä *gesunkenes Kulturgut* -ajatus pääsi esille myös Kaustisella; tässä tapauksessa sen tehtävänä oli tukea käsitystä musiikkikulttuurin integraation luonnollisuudesta.

Virallisen Suomen juhlapuhujat loivat Kaustisella kuvaa yhte-

näisestä ja ristiriidattomasta musiikkielämästä, jonka perusta lepäsi länsimaisen kulttuurin laajalla perustalla. Vuonna 1980 kirjailija Arvo Salo - mm. tuleva kulttuuriministeri - pystyi jo kertomaan "jo torjutusta peikosta", siitä, "joka sanoi että kansankulttuuri ja taide ovat toistensa vastakohtia". Salon kommentti päättyi vakuutteluun: "Kaikki kulttuuri versoaa samasta peikotomasta puusta" (Salo 1980).

Suomalaisen kansanmusiikkipolitiikan kannalta erityisen kiintoisaa oli se, että suunnilleen samoihin aikoihin alkoi Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin piirissä hahmottua uudenlainen kansanmusiikkinäkemyks. Sen mukaan kansanmusiikkia tuli kehittää omana musiikinlajinaan, ilman suoraa integraatiota taidemusiikin systeemiin (ks. esim. Laitinen 1982). Koko 1980-luvun kansanmusiikkikeskustelun tärkeimpänä teemana onkin ollut integraatioperiaatteen ja erillisen kehityksen periaatteen välinen polemiikki. Kysymys on kuulunut: pitääkö kansanmusiikkia opettaa ja kehittää ainoastaan osana laajempaa musiikkikasvatusta, jonka korkeimpana tavoitteena on taidemusiikin ammattimaisuus vai voidaanko kansanmusiikkia opettaa omalakisena järjestelmänä, joka poikkeaa monessa suhteessa taidemusiikin perinteestä. Kummastakin näkemyksestä on käytännön kokemuksia; edellinen periaate on vallalla suomalaisessa musiikkio-pilaitosjärjestelmässä, jälkimmäistä on taas sovellettu Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiopetuksessa. Keskustelu yhtenäiskulttuurinäkemysten soveltumisesta kansanmusiikin opetukseen jatkuu yhä (esim. Laitinen 1988).

3. Kaustinen ja aidon kansanmusiikin myytti

Kansanmusiikin perusmyyteistä aidon kansanmusiikin myytti on ehkä kaikkein eniten herättänyt keskustelua Kaustisen festivaalien yhteydessä. Toisin kuin edellä käsitellyt myytit aitouskysymys ei kuulunut niinkään juhlapuheiden tematiikkaan. Se ilmeni erityisesti lehtikirjoituksissa, joissa arvioitiin ja polemoitiin kansanmusiikkijuhlien ohjelmistoa. Aitouden myytti toi esiin erilaisia käsityksiä kansanmusiikin soveltamisesta. Siihen liittyneen keskustelun avulla voi saada melko kattavan kuvan siitä, millaiset eri näkemykset kansanmusiikin soveltamisesta vai-

kuttivat 1970-luvulla Kaustis-folklorismin kehitykseen.

Aitouden ongelma kohtasi Kaustisen julkisuuden lähes sen alkutaipaleella. Vuonna 1969 pidettiin kansanmusiikkijuhlia toista kertaa. Juhlien jälkeen säveltäjä Pehr Henrik Nordgren kirjoitti *Helsingin Sanomiin* laajahkon katsauksen festivaalista ja niiden tulevaisuudennäkymistä. Hän korosti siinä "aidon ja puhtaaksiviljellyn" pelimannimusiikin suurta arvoa ja valitti sitä, että juhlien ohjelmapolitiikka oli menossa hakoteille:

Tietyt vinosuuntaukset uhkaavat käsittääkseni viedä Kaustisen juhlat väärään suuntaan. Vaarallisin on epäilemättä se kaupallinen leima, jota juhlat ovat alkaneet saada: kaupallisuuden myötä seuraavat näet kaikenlaiset huonon maun ilmaukset. - - Kaikkein polttavin ongelma on se, että Kaustisessa tarjottiin myös ns. "folk"-musiikkia - - Tämä musiikki on kuitenkin aivan liian kaukana aidosta pelimannimusiikista voidakseen sulautua siihen kitkattomasti näillä juhlilla. Olisi todella valitettavaa, jos "folk"-musiikki ja helsinkiläiset pop-piirit saisivat yhä enemmän tilaa kansanmusiikin kustannuksella - - Ongelma ei ole ainoastaan puhtaasti musiikillinen, sillä kyseessä ovat mentaaliset erot: pelimannit suhtautuvat usein soittimiinsa ja musiikkiinsa kuin johonkin pyhään, eivät niinkuin käyttöesineeseen. - - Aivan liian paljon kelvotonta rihkamaa kulkeutuu mukaan aidon kansanmusiikin kustannuksella. (Nordgren 1969b).

Kaupallisuus ja uudempi populaarimusiikki olivat siis Nordgrenin mielestä aidon kansanmusiikin suurin uhka. Aito kansanmusiikki, jota vanhat pelimannit esittivät tarjosi "todella suuria elämyksiä", eikä kaupallinen rihkama sopinut sen yhteyteen.

Nordgrenin kirjoitukseen reagoitiin varsin nopeasti. Sen vaikutusta lisäsi se että *Keskipojanmaa*-lehden pakinoitsija Oltermanni lainasi artikkelin ydinkohtia (Oltermanni 1969); näin sanoma levisi tehokkaasti paikallisella tasolla. "Nirppanenäinen eliittimusiikin tekijä Nordgren sanoi 'fyi':nsä", kirjoitti Matti Tunkkari *Keskipojanmaassa* ja ilmaisi näin vastenmielisyytensä siitä, että ulkopuolinen taidemusiikin säveltäjä oli ruvennut neuvomaan paikallista harrastustoimintaa (Tunkkari 1969). Festivaalin pääsihteeri R. Matikkala puolestaan ennusti, että jos juhlat järjestettäisiin Nordgrenin esittämässä rajoissa, ne voitaisiin "yleisö määränsä puolesta järjestää vaikka kansakoulun eteiseen" (Matikkala 1969). Tämä ennustus heijasti hyvin festivaalin järjestäjien suhtautumista juhlien kehittämiseen: ohjelman oli vedettävä tarpeeksi yleisöä. Vain siten juhlista tulisi todella merkittävä kult-

tuuritapahtuma eikä paikallinen perinnejuhla. Tukeutuminen massoihin tuli olemaan hyvin tärkeää Kaustisen julkiselle imagolle. Vuodesta toiseen järjestäjät pyrkivät korostamaan kävijämäärien suuruutta; milloin juhlayleisön määräksi ilmoitettiin 50, 60 tai 80 tuhatta. Tällaiset arviot perustuivat kuitenkin koko viikon kaikkien tilaisuuksien yhteenlaskettuun yleisöön - Kaustisen koko juhla-alueelle tuskin mahtuu yleisöä kerrallaan kymmentätuhatta enempää. Mutta tämä oli julkisuudelle sivuseikka; Kaustisesta haluttiin tehdä kansanmusiikin suur tapahtuma, ja suuret luvut kiehtoivat tiedottajia. Joka tapauksessa aitoutta korostava kansanmusiikkiaate - epäkaupallinen juhlaidylli - ja pyrkimys hankkia lisää yleisöä juhlille olivat selvästi ristiriidassa keskenään. Ne edustivat kahta erilaista julkisuusmuotoa, jotka törmäsivät tuon tuosta toisiinsa Kaustisen julkisuudessa.

Nordgren tuli samalla nostaneeksi esiin toisen keskeisen teeman, joka sittemmin toistui Kaustisen lehtikirjoittelussa: sovitukset. Sovitettu kansanmusiikki oli jo sinällään vastakohta sille vanhakantaiselle pelimannimusiikille, jota Nordgren piti ihanteenaan. Mutta ennen kaikkea arvostelu kohdistui sovitustyyliin.

Ylenpalttisuuteen saakka tarjotut kuorosovitukset sinänsä ihastuttavista melodioista ovat valitettavasti latteinta, mitä ajatella saattaa. Suuren yleisömenestyksen saanut kavalkadi oli sinänsä hyvä idea, mutta oli valitettavaa, että se pilattiin Aaronin tasoisilla soinnutuskliseillä ja banaalin mahtipontisilla käänteillä. - - En halua vähätellä Aaro Kentalan uhrattua toimintaa kansanmusiikin hyväksi enkä liioin aliarvioida todella huomionarvoista hääkuoroa, mutta on vahinko, että nämä kaksi antavat niin voimakkaan leiman näille juhlille, joiden pitäisi ennen kaikkea vaalia vanhempia, nyt varjoon jääviä pelimanniperinteitä. (Nordgren 1969b).

Nordgren antoi näin aiheen myös Aaro Kentalalle vastineeseen - Kentalan kuorosovitukset olivat yhtenä kritiikin pääkohteina. "En näe, että kansanmusiikilla ja festivaaleilla pitää olla tuohikulttuurin leima", Kentala kirjoitti *Keskipohtjanmaassa* ja korosti samalla uusien sovitusten asemaa: "Kansanmusiikkia pitää jalostaa ja sovittaa niin että se on musiikkia juuri tälle ajalle." (Kentala 1969).

Paikallisen kansanmusiikkiharrastuksen vetäjä piti kiinni oikeudestaan uudistaa vanhaa perinnettä, kokeilla uusia kokoonpanoja, yhdistellä paikallisen harrastustoiminnan eri tasoja, kuoro-

rolaulua ja pelimannisoittoa. Lisäksi hän puolustautui banaalisuussytyksiä vastaan.

Aaronin soinnuista jokunen sana. Kuorosoinnuissa olen ottanut huomioon, että sointu on sama, minkä tämmääjä ottaa harmoonilla. - - En käsittä sitä, että soinnut ovat kuoron laulamina banaaleja (arkipäiväinen, lattea), mutta ei harmoonin ja basson esittäminä. (ibid.)

Kentala nosti esiin kiintoisan kysymyksen, joka liittyy yleisemminkin kansansävelmäsovitukseen: miksi yksinkertaisuus on aidoksi koetussa kansanmusiikissa hyväksyttyä, jopa toivottavaa ja miksi taas yksinkertaisuus sovituksissa leimataan niin helposti triviaaliksi? Tietynlainen vastaus kysymykseen on löydettävissä Nordgrenin vastineesta *Keskipohtajamaa*-lehdessä:

Arvostelullani - - esitin toivomuksen, ettei tulevaisuudessa liian suuressa määrin tarjottaisi kansanmusiikkia "jalostetussa" tavanomaisen kansainvälisen populaarimusiikin kasvojen mukaan tehdyissä muodoissa, aidomman kansanmusiikin ja taiteellisesti korkeatasoisemman sovitetun kansanmusiikin kustannuksella. (Nordgren 1969a).

Populaarimusiikki ja sen mallit olivat se tekijä, joka muutti kansanmusiikin sovittamisen uhkaksi aidolle kansanmusiikille. Itse sovittaminen ei ollut kirjoittajalle kauhistus, kunhan se tapahtui taiteellisesti korkeatasoisemmin, siten että sovitukset kohotti kansanmusiikin arvoa ja saattoi sen nykypäivän taidemusiikin piiriin. Tämä mielipide tulee hyvin ymmärrettäväksi, jos muistaa millainen suhde kansanmusiikkiin Nordgrenilla itsellään oli. Hän oli jo 1960-luvun lopulla alkanut niittää mainetta sävellyksillä, joissa hyvin omaperäisesti yhdisteltiin uusinta sävellystekniikkaa talonpoikaismusiikin elementteihin, kuten soittimiin, sävelmäsitaitteihin ja sointikuviin (vrt. Salmenhaara 1978, 214-216).

Nordgrenin ja Kentalan polemiikissa oli pohjimmiltaan kysymys kahden kansanmusiikki-ideologian välisestä ristiriidasta: taidemusiikin uusfolklorismi joutui poikkiteloin järjestöfolklorismin kanssa. Nordgrenille kansanmusiikin oikea soveltaminen merkitsi modernismia, uusien musiikkilisten keinovarojen etsintää. Tästä näkökulmasta sovinnaiset viihdekuorosovitukset eivät voineet olla muuta kuin pahinta musiikkitaantumusta ja kitschiä, jolla ei ollut mitään arvoa. Kentala puolestaan tarkasteli

asiaa amatöörikuoron johtajan ja sovittajan kannalta. Hänen taiteellinen lähtökohtansa oli siinä 1800-luvun traditiossa, jonka perustalle järjestöfolklorismi oli kehittynyt. Kentalan näkökulmasta taidemusiikin modernismi oli eliittimusiikkia; kansanmusiikin jalostamisen tuli tapahtua vanhalta pohjalta, kansanomaisuutta korostamalla. Näin syntyvä kansantaide varmistaisi kansanmusiikin aseman myös tulevaisuudessa:

Uusi taidemusiikki on sanoutunut irti kansallis- ym. romantiikasta ja sen kyllä kuuleekin. Näin se on myös sanoutunut irti kansasta. - - Alkuperäistä museo-kansanmusiikkia suositaan samalla kun katsotaan karsaasti jalostettua kansanmusiikkia. Juuri tämä ajattelutapa on kansanmusiikimme suurimpia jarruja. Vain korkealle kehittynyt kansanmusiikki kelpaa vientitikkelle ulkomaille, ja sellaisena se on toivottavasti joskus koko kansan ylpeys. (Kentala 1970).

Aidon kansanmusiikin myytille näyttää olevan luonteenomaista, että sen ilmestyessä musiikkijulkisuuteen folklorismin syvin olemus, siihen vaikuttavat eri näkemykset ja arvomaailmat joutuvat helposti vastakkain. Kaustisen julkisuudessa näin on käynyt useaan kertaan. Otan lopuksi esille kaksi tapausta, joissa aitouden myytti nousi huomiota herättävän voimakkaana Kaustisen julkisuuteen. Samalla musiikkifolklorismin ideologian eri puolet tulivat näkyviin.

3.1. Tapaus I: epäaito rapsodia

Nordgrenin ja Kentalan välinen polemiikki sai jatkoa kolme vuotta myöhemmin, ja taas aitousideologia joutui ristiriitaan kansanmusiikin soveltamisen kanssa. Vuonna 1972 Kentala sai aisaparikseen Kaustiselta kotoisin olevan laulajattaren Irma Rewellin. He päättivät uudistaa kansanmusiikinäytöstä radikaalilla tavalla. *Keskipojhanmaa*-lehti kuvasi uutta produktiota:

Rapsodia poikkeaa aikaisemmista kavalkadeista siinä, että puheosat, kaikenmaailman kehyskertomukset on jätetty pois. Pääasiana on yhä kaustislainen kansanmusiikki, mutta sen lisäksi pyritään kokonaisilmaisua vauhdittamaan liikuntanumeroin. Tällä kertaa koko esiintyjäjoukolla, joka käsittää 130 henkilöä, on yllään uusi kansallispuku ja seinällä loistelee kolmiulotteinen gobeliini. - - Pelimannien esiinmarssiin ja koko runsaan tun-

nin kestävään ohjelmaan [on pyritty saamaan] vaihtelua nimenomaan liikunnan avulla. Niinpä nähdään sekin ihme, että Konsta tanssii! (Anon. 1972b).

Kaustinen oli näin saanut oman speaktaakkelin, todellisen kansanmusiikkishown. "Rapsodiasta ei puutu väriä ja vauhtia", vakuutti *Keskipohtajanmaan* kuvateksti. Kuvassa hääkuorolaiset ja pelimannit poseerasivat uutukaisiin esiintymisasuihin pukeutuneina. Ajatus uusista puvuista oli Irma Rewellin synnyttämä. Rewell kertoi julkiselle sanalle, kuinka häntä oli edellisenä vuonna harmittanut kaustislaisten esiintyjien harmaus - kaustislaiseen traditioon ei kuulunut kansallispukujen käyttö. Siksi hän päätti, että seuraa-valla kerralla "kaustislaisetkin ovat koreita". (Rinne 1972).

"Puvun perusidea pohjautuu kaustislaisiin häihin, morsiamen ja sulhasen asuun", selitti Rewell edelleen uuden puvun taustaa. Anneli Qveflander oli suunnitellut naisten päälle värikkään morsiamen puvun, jossa huomio kiintyi eniten korkeaan morsiuskruunuun. "Kaiken huippuna on tyttöjen päässä oleva kukkalai-te", *Ilta-Sanomien* toimittaja Matti Rinne arvioi uutta pukua ja teki samalla tärkeän havainnon: "Kissankellot ja kielot ovat muovia." (ibid.).

Myös miesten puku oli sängen tyyllitelty. Sen ideaksi Rewell selitti sulhasen ja pelimannin asuja, sillä kummallakin oli tärkeä asema hääperinteessä. Puku symboloi samalla kaustislaisten tyyppisointia: "Puvun nauhakuviot jäljittelevät fiulin linjoja", ja koristeellisuutta oli riittänyt aivan polvitupsuja myöten: "Sirkkasiteiden tupsut, joita aikoinaan on Kaustisissäkin käytetty, koristavat housunlahkeita." (Anon. 1972a).

Rapsodian ensi-ilta ja muutkin esitykset olivat ehdoton menestys. *Keskipohtajanmaa*-lehti kertoi valtaisasta suosiomyrskystä: kättentaputuksia, jalkain tömistyksiä ja huutoja suotiin lähes joka kappaleen kiitokseksi (Anon. 1972b). Mutta pian julkisuus nosti esiin reaktion, joka ilmaisi paikkakunnan perinteensoveltajien menneen liian pitkälle. Hyvän maun raja oli rikottu, ja aidon perinteen puolustajat nousivat vastarintaan.

Kiivaimmin arvostelu kohdistui esiintymispukuihin. Niiden tyyllittelevä ilme oudoksutti kriitikoita, jotka olivat tottuneet vain aidoiksi miellettyihin kansallispukuihin. "On melkoisen masentavaa nähdä esimerkiksi Konsta Jylhä tällaisessa pellenasussa",

Matti Rinne tilitti tuntojaan *Ilta-Sanomissa* ja jatkoi: "Kansanmusiikin kehittäminen [operetin] suuntaan tekee siitä estradi-taidetta, joka vain vieraannuttaa ihmisiä. Irma Rewellin linja tap-paa aidon kansanmusiikin ja siihen syventymisen." (Rinne 1972).

Rapsodian tekijät olivat uskaltaneet rikkomaan kirjoitta-matonta sääntöä, joka oli säädellyt kaikkien arvossapidettyjen folklorismin muotojen tuotantoa: he olivat soveltaneet kansanpe-rinnettä ylikansallisen viihteen (operetti) ja modernin teknologian (muovi) keinoin. Kuten folklorismin tutkimuksen vaiheiden selvittelyssä ilmeni, juuri tämän säännön rikkominen synnytti 1950- ja 1960-luvuilla folklorismin kritiikin. Se oli tärkeänä syynä sii-hen, että kansanperinteen soveltaminen nousi tutkimuksen koh-teeksi 1960-luvun saksalaisessa etnologiassa (ks. luku II). Kaus-tisen julkisuudessa kansanmusiikin aitouskeskustelu nostatti vuosikymmen myöhemmin saman teeman, kaupallisesti hyödyn-nyty folklorismin kritiikin. *Helsingin Sanomien* arvostelija Olavi Kauko varoitti kavalkadin jälkeen sotkemasta aitoa folklorea ja turistipyödyksiä keskenään:

Missään tapauksessa ei tilannetta meillä saisi päästää sellaiseksi, mistä nä-kee esimerkkejä kaupallisemmissa turistimaissa. Niissähän hyväuskoisille seuramatkalaisille tarjotaan usein aitona kansanmusiikkina kahvilakappa-leita joita esittävät tehdasvalmisteisiin kansallispukuihin sonnustautuneet lomalla olevat teatterimusikot ja konservatorioitten opiskelijat. (Kauko 1972b).

Muiden rapsodian arvostelijoiden tapaan Kauko halusi tehdä sel-vän eron teollisten folkloresovellutusten ja autenttisen välillä. Muuten Kauko suhtautui pelimannimusiikin soveltamiseen peri-aatteessa sangen myönteisesti. Hän huomautti, ettei Kaustisen musiikki ollut edes kansanmusiikkia "sanan ankarimmassa mie-lessä", vaan kansanperinteeseen pohjautuvaa populaarimu-siikkia: "Valtaosa täällä kuullusta musiikista on parhailaan elävien pelimannisäveltäjien omaa tuotantoa ja osoittaa siten van-han perinteen jatkuvasti elävän ja uusiutuvan muuttuvien olojen myötä." Mutta sitten arvostelija pääsi itse asiaan; uudistamistyö oli tällä kertaa suistunut raiteiltaan.

En halua kieltää tämän korean sommitelman esityksellisiä ansioita. - -
Mutta koko shown operettimainen makeus ja valheellisuus eivät ainoas-

taan olleet vieraita kansalliselle perinteellemme, vaan asettavat myös kuulut sävelmät niin räikeästi väärin valittuun miljööhön, että itse musiikkikin menettää ominaisuutensa. Oireellisesti koko tämän operettikohdauksen huipentumaksi muodostui laulajattaren [Irma Rewellin] oma, jonkinlaista konsertti-iskelmää muistuttava, koloratuurien koristama, kuulemallani kerralla tosin valitettavasti kovin epäpuhdas solo. (Kauko 1972a).

Olavi Kaukon näkökulma esitykseen oli taidemusiikin arvostelijan näkökulma. Hänen huomionsa kiinnittyi esityksen mauttomuuteen ja epäpuhtauksiin. Se osoittaa, että Kaustisen julkisuuteen vaikutti myös konsertti-instituution perinne, joka edusti vanhempaa porvarillista julkisuustyyppiä. Silmiinpistävää on myös se, että rapsodian saama negatiivinen arvostelu tuli nimenomaan paikkakunnan ulkopuolelta, helsinkiläisen sivistyneistön taholta. Helsinkiläisen taidemusiikin ammattilaisen suhde Kaustisen musiikkiin oli selvästi idealistisempi kuin paikkakuntalaisten, jotka suhtautuivat musiikkiinsa realistisemmin, uusia ilmaisukeinoja etsien.

Kaustisen synnyttämä julkisuus toi värikkäästi esille muutamia perusristiriitoja, jotka hyvin tyyppillisesti liittyvät musiikki-folklorismin kehitykseen. Idealistinen kansanmusiikkikäsitys ja aitouden vaatimus törmäsivät vastakkain niiden pyrkimysten kanssa, jotka nojasivat moderniin massakulttuuriin ja kansanmusiikin viihteelliseen uudistamiseen. Kahden eri arvomaailman välinen konflikti ei voinut olla vaikuttamatta festivaalin sisältöön ja järjestäjien mielipiteisiin. Se että julkinen sana pyrki jopa aivan suoraan ohjaamaan festivaalin kehitystä näkyi monissa normatiivisissa ohjeissa, joita lehtikirjoitukset sisälsivät. Niinpä em. Olavi Kaukon kirjoitus loppui paljon puhuvaan kaneettiin: "Kaustisen rapsodia ei jää merkityksettömäksi. Se on arvokas opetus, vaarintottamisen ansaitseva väärää suuntaa osoittava tienviitta." (ibid.).

Jo päivää myöhemmin *Helsingin Sanomat* kertoi, että festivaalilien hallitus oli päättänyt "ohjata juhlat kaivatun askeleen verran kohti nykyistä alkuperäisempää kansanmusiikkia" (Anon. 1972c). Seuraavana kesänä kavalkadi oli palautettu alkuperäiseen asuunsa; lehtitietojen mukaan esityksestä oli karsittu lähes kokonaan "operettimaiset piirteet muovikukkineen ym." (Anon. 1973).

3.2. *Tapaus II: aidompi kansantanhu*

1970-luvun puolivälin jälkeen Kaustisen saama julkisuus ei enää nostanut aitouskysymystä pääotsikkojen tasolle. Juhlien ohjelma kykeni ilmeisesti sopeutumaan sellaiselle keskitielle, ettei se herättänyt intohimoja sen enempää perinteen soveltajien kuin aitouden vaalijoidenkaan parissa. Lisäksi on ilmeistä, että aitouskysymys menetti muutenkin merkitystään. 1980-luvulla näkyvin osa kansanmusiikin uusista yhtyeistä ja yksittäisistä musiikin tekijöistä työskenteli yhä enemmän erilaisten fuusioiden parissa. Aitouden nimeen vannominen alkoi kuulostaa vanhanaikaiselta kansanmusiikin julkisuudessa.

Silti vielä tälläkin vuosikymmenellä on koettu tilanteita, joissa aitousmyytti on näyttänyt sitkeytensä - ja samalla muuntumiskykynsä. Vuonna 1981 festivaalin teemana oli kansantanssi. Ainaakin periaatteessa teeman olisi pitänyt olla hyvä virike aitouskeskustelulle: kuten aiemmin todettiin, tanhuharrastus on edustanut lähinnä sellaista järjestöfolklorismia, jonka ideologiassa perinteen säilytysajatus on korostunut voimakkaasti; tanhuharrastuksessa jos missään perinteen soveltamisen rajat tulevat herkästi esiin. Julkisuus ei pettänytään odotuksia. *Helsingin Sanomien* tanssiarvostelija Irma Vienola-Lindfors kirjoitti juhlien jälkeen hieman poleemisen artikkelin; hän mm. totesi, että "Kaustisen kansantanssin katselmus oli kuin hyvin suunniteltu museokierros, jossa vanhat tavarat (lue tanhut) oli sievästi sijoitettu niille luontevaan ympäristöön kuten pirttiin, pihakeinulle tai markkinoille". Moittessaan tanhutoimintaa pysähtyneestä tilasta kirjoittaja ihmetteli, "kuinka hienosti massat on 'aivopesty' niisanotun perinteisen tyylin kannattajiksi". (Vienola-Lindfors 1981).

Vienola-Lindforsin kirjoitus synnytti tuohtuneen vastineen. Seurasaari-säätiön pääsihteeri Päivyt Niemeläinen vastasi kirjoituksella "Aito kansantanssi ja luovuuden rajat". Siinä kirjoittaja pyrki osoittamaan väitteet tanhun kaavoittuneisuudesta vääriksi. Samalla hän korosti asiantuntemuksen merkitystä tanhuharrastuksessa. Perinteisen tanssin kriteereissä ei saanut ajautua liialliseen vapaamielisyyteen:

Kun luodaan uusia tansseja kansanperinneaineistoa lähteenä käyttäen, niin tasokkaan tuloksen saavuttaminen edellyttää suunnittelijalta hyvää

makua, perinteen tuntemusta ja ns. tyylijatua. - - On nähty myös toisenlaisia luovuuden tuloksia kuluneena kesänä: epämääräisesti toteutetuissa Inarin perinteistä pukua tarkoittavissa asuissa on tanssittu masurkan askelin niin että tyttöjen pikkuhousut ovat yleisön havainnoitavissa, muuna säestyksenä länsisuomalaissävynäinen pelimannimusiikki, mukana myös Laatokan rannan räisäläisiin kansallispukuihin sonnustautunut lauluryhmä. - - Kansantanssikritiikin alaisena se on täynnä epäloogisuuksia ja perinnehistoriallisia virheitä. (Niemeläinen 1981).

Niemeläisen kommentti oli valaiseva esimerkki siitä, miten tanhutyylin asiantuntija erotti hyvän ja aidon tanhun huonosta ja epäaidosta. Epäaidossa tanhussa sekä hyvä maku että perinteen tuntemus olivat jääneet taka-alalle: kansanpukusommitelmat oli toteutettu "epämääräisesti", musiikki ja puvut eivät kuuluneet samaan perinnealueeseen, minkä lisäksi laulukuorokin oli esiintynyt vääränlaisissa puvuissa. Esityksen mauttomuutta korostivat vielä tyttöjen pikkuhousut, eräänlainen siveettömyyden symboli.⁶

Kirjoittaja oli omaksunut roolin, jossa hän toimi eräänlaisena hyvän maun haltijana ja vartijana. Perinteen aitous sai samalla mielenkiintoisen merkityksen: aito kansantanhu oli yhtä kuin se perinnekeksintö, jonka normit luotiin tämän vuosisadan alussa ja joka oli saanut vakiintuneen sijan järjestöjen toiminnassa. Kanonisoitunut järjestöfolklorismin alue sai ympärilleen samanlaisen aitouden sädekehän kuin autenttinen kansanperinne. Suomalainen tanhu edusti nyt sitä luonnollisuutta ja dynaamisuutta, joka oli ollut ominaista talonpoikaiskulttuurin folkloreille:

Meillä nämä vanhat tanhut ovat yhä todellisia eläviä kansantansseja, sillä niitä harrastetaan hyvin laajoissa kansalaispiireissä, niitä tanssitaan lapsista vanhuksiin ympäri maata. - - tanhuhän ei koskaan pysähdy ja jäykisty, vaan elää eri muodoissa eri aikoina ja eri paikoissa. (ibid.).

6) Liian lyhyet hameet ovatkin ilmeisen paha tyylivirhe, mikäli Suomen kansallispukuneuvosto on uskominen. Neuvosto säätelee pukujen käyttöä erityisillä ohjeilla, jotka on julkaistu mm. kansantanssijoiden järjestölehdessä. Ohjeet ovat hyvin yksityiskohtaiset. Ne koskevat kaikkia pukeutumisen aspekteja helappäpuukon asennosta naisten ja miesten alushousujen pituuteen saakka. Lyhyet helmat nostetaan erityisen huomion kohteeksi; ne kielletään jopa kahteen kertaan eikä niitä hyväksytä edes pikkutyttöjen päällä: "Helman tulee ulottua vähintään puolissäreen, myös lasten puvuissa." (Lihavointi ohjeessa; Tanhuviesti 3/1980, 4-7).

Niemeläisen käsitys aidosta, "todellisesta elävästä" kansantanssista oli mielenkiintoinen käsitteellinen transformaatio. Hän tuli esittäneeksi täsmälleen päinvastaisen väitöksen suomalaisen tanhun luonteesta kuin miten sitä on tavallisesti totuttu luonnehtimaan: kirjoittajan mukaan tanhu ei olekaan kaavoittunutta tai museoitua, vaan jatkuvasti uudistuvaa. Tässä tapauksessa aitous ei viitannutkaan enää alkuperäisyyteen tai sovitusten puuttumiseen, vaan virallisen aseman saavuttaneisiin sovituksiin. Sen sijaan uudemmat kansanperinteen sovellutukset, kuten modernit kansantanssisommitelmat tai operettimainen Kaustisen rapsodia, eivät täyttäneet aidon kriteereitä. Hyvän maun haltijat halusivat pitää ne erillään aidosta.

* * *

Kaustisen juhlien julkisuudesta voidaan erottaa kaksi linjaa, joiden käsitys kansanmusiikista oli selvästi vastakkainen. Näiden linjojen avulla voidaan samalla tarkastella, millä tavalla eri folklorismin lajit ja niihin liittyvät kansanmusiikin myytit heijastuivat Kaustisen julkisuudessa. Linjat ovat tietenkin teoreettisia yleistyksiä; suuri osa julkisuuden tekijöistä ei edustanut kumpaakaan tyyppiä vaan liikkui linjojen välissä. Toisen suunnan kannattajia on tässä nimitetty *aitouden vaalijoiksi* ja toista osapuolta *soveltajiksi*. Edellisen suuntauksen juuret olivat romantiikan ajan kansanmusiikkikäsityksissä ja aitousfilosofiassa. Jälkimmäinen suuntaus oli lähempänä modernin yhteiskunnan tuotantojulkisuutta; soveltajat suhtautuivat kansanmusiikkiin pragmaattisemmin kuin aitouden kannattajat.

Miten nämä näkemykset sitten suhteutuivat niihin musiikki-folklorismin eri tyypeihin, joita tässä kirjassa on useaan otteeseen eritelty ja analysoitu? Aitouden puolustajien argumentit näyttävät nousseen kahdesta eri folklorismin ideologiasta. P.H. Nordgrenin esittämä kritiikki perustui taidemusiikin uusfolklorismin tekijän ajatusmaailmaan, jossa keskeistä oli suojella autenttista ja "luonnollista" kansanmusiikkia epätaiteellisilta vesityksiltä, viihdesovituksilta. Tämä "aito ja puhtaaksiviljelty pelimannimusiikki" sisälsi itsessään suuria taiteellisia arvoja; se on

yhtä arvokasta kuin taidemusiikki, joskin helppotajuisempaa.

Tässä tapauksessa myyttinen aito kansanmusiikki viittasi vanhaan ja arvokkaaseen musiikkiin, johonkin turmeltumattomaan, jota vielä on jäljellä muistona menneiltä ajoilta. Pinnallisesti tarkastellen aito kansanmusiikki - tai sen määrittelemä ihanne - olisi siten kaikenlaisen perinteen soveltamisen ja eri musiikkifolklorismin muotojen vastakohta. Kiintoisaa on, että aitouden puolustaminen saattoi liittyä Kaustisella myös kansanperinteen soveltamiseen. Päivyt Niemeläisen tanhun puolustus edustikin säilyttävän järjestöfolklorismin aatemaailmaa. Siinäkin oli keskeistä suojella aitoutta - tässä tapauksessa kanonisoituneita kansantanssisovituksia - mauttomilta uudistuspyrkimyksiltä. Näin kaksi hyvin erilaista musiikkifolklorismin ideologiaa löysivät aitousfilosofiasta yhteisen argumentaatiotason. Vanha aitousfilosofia näytti jälleen kerran muuntumisvoimansa.

Myös perinteen soveltajat muodostivat varsin sekalaisen joukon. Kuitenkin heillä kaikilla - Irma Rewellillä, Aaro Kentalalla, jopa Konsta Jylhällä - oli yhteinen tavoite: pyrkimys uudistaa perinnesäilyttämistä ja etsiä uusia sovellutuskeinoja. He halusivat tuottaa uudenlaista kansanmusiikkia, jossa oli erityisen paljon vanhemman populaarimusiikin aineksia ja tyyliä - operettia, amatöörikuorolaulua, salonkimusiikkia, 1900-luvun alun kansanomaista tanssimusiikkia. He halusivat uudistaa, eivät niinkään säilyttää; heille kansanmusiikki ei ollut muuttumaton ihanne, vaan musiikinlaji, joka muuttui ajan mukana. Soveltajat hyväksyivät aitouden puolustajia helpommin sen, että kansanmusiikkifestivaali oli osa nykyajan massakulttuuria, matkailuteollisuutta. Tämä mm. merkitsi, että he sovelsivat perinnettä myös kansansuosion ja taloudellisen hyödyn saavuttamiseksi.

Perinteen soveltajat tukeutuivat Kaustisella innovatiivisen järjestöfolklorismin ideologiaan. Tuo sama ideologia oli vaikuttanut voimakkaana järjestökulttuurin syntyvaiheessa, jolloin mm. kuorokansanlaulujen sovitustyyli muotoutui; myöhemmin tämä järjestöfolklorismin dynaaminen perinne kaavoittui erilaisten sovituskoukkujen kokoelmaksi. Kaustisella 1970-luvun alun perinteen soveltajat yrittivät luoda uutta sekoittamalla järjestöfolklorismin vanhoja tyylikaavoja modernin viihteen ilmaisumuotoihin. Tässä mielessä he avasivat tietä 1980-luvun fuusiokansanmusiikille, vaikka toimivatkin erilaisen esteettisen ajattelun poh-

jalta. Yhteistä oli myös se, että kummankin vuosikymmenen kansanmusiikin soveltajat vähät välittivät aitouskysymyksistä. Innovatiivinen folklorismi ei voi tukeutua muuttumattomaan menneisyyteen.

Onko aitousmyytti sitten kuoleva kansanmusiikki-ideologian osa? Entä miten käy tulevaisuudessa muille kansanmusiikin perusmyyteille? Kaustisen julkisuuden analyysi osoittaa, että kansanmusiikin myyteille löytyi monipuolista käyttöä modernin kansanmusiikkifestivaalin ideologiassa. On syytä olettaa, että myytit jatkavat elämäänsä myös tulevaisuudessa. Niille tulee löytymään käyttöä aina, kun kansanmusiikista ja sen soveltamisesta haetaan voimaa ja vahvistusta kansalliselle identiteetille, romanttisille eilisyyskuville tai kulttuurisille integraatiopyrkimyksille. Yhtä ilmeistä on, että myös kansanmusiikin soveltamisen uudet virtaukset ovat synnyttäneet ja tulevat synnyttämään uusia kansanmusiikin myyttejä. Ilman myyttejä kulttuuri ei kukoista.

SUMMARY

The aim of this study is to investigate the means of the ideological and artistic utilization of Finnish folk music in different periods. This process is known as music folklorism and the study is mainly concerned with the area of music folklorism that was created and developed as part of the music activities of Finnish popular movements from the late 19th century onwards. The main musical material consists of choral arrangements of folk songs produced mostly for the repertoires of amateur choirs. The folklorism of the organizations also included arrangements of folk songs for brass bands. Also included are modern folk dances, based on the community dances of peasants.

Subject of study

The primary subject of study consists of the set of values and ideology that guided the utilization and applications of folk music in organization culture in Finland. The topic is viewed from both a theoretical and a historical perspective. The aim in this connection is to develop a theory of music folklorism that will be especially suited to studying the relationship between folk music and organization culture. This theory is then applied in practice in an analysis of folk music-related ideology in the public image of Finnish organizations from the 1890s onwards.

In connection with organizations, the main emphasis is on those that were of a popular or "folk" nature. Background phenomena of these organizations are popular movements created in the late 19th century, such as the temperance movement, youth associations and the workers' movement. They form an integral part of the process during which the nationalist movement in Finland achieved a democratic nature. The popular movements permitted the lower strata of society to increase their economic, social and cultural resources. This independent merging of interests came into a continual state of tension with the aims of conforming and educating the masses. The latter aims were maintained by the state and the intelligentsia. In this sense, the history of organizational folklorism is part of the history of ideas of pop-

ular education in Finland.

Included in the material are mass organizations where music was a primary form of activity or at least a central part of their ethical and esthetic programme of education. The study focuses on two major youth movements, on the one hand the Finnish-language peasant youth associations (Fi. *nuorisoseurat*) and the working youth movement and on the other hand the Finnish-language music organizations - the Finnish Workers' Music League (Fi. *Suomen Työväen Musiikkiliitto*) and the *Sulasol*¹ organization with their bourgeois predecessors. The content of the folk music ideology of the organizations is analyzed on the basis of articles on folk music in their press. On the other hand, the music itself, i.e. the arrangements of folk tunes is analyzed, which also reflects the folk music ideology of the organizations.

Material

In addition to theoretical literature the source-material of this study includes articles on folk music in the publications of the organizations as well as various publications of sheet music with arrangements of folk tunes. In accordance with the subject, the articles are from the press of two major youth organizations, the League of Finnish Youth (*Suomen Nuorison Liitto*) and the Finnish Democratic Youth League (*Suomen Demokraattinen Nuorisoliitto*), and two major music organizations, *Sulasol* and the Finnish Workers' Music League. Also surveyed are the music journals *Säveletär* and *Finsk Musikrevy* which were in publication in the early years of the 20th century. From these publications, a total of 146 articles on folk music from between 1890 and 1964 were selected. In connection with the recent past, the material is further complemented by a collection of newspaper articles and manuscripts on public discussion and debate involving the *Kaustinen Folk Music Festival* as well as speeches held there .

The material concerning arrangements of folk music consists of all available collections of arrangements for choirs and brass bands published in the 19th century. The material of the 20th

1) *Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto* (Finnish League of Singers and Musicians)

Summary

century consists of the published folk song arrangements of *Sulasol* and the Finnish Workers' Music League, the major Finnish-language music organizations, as well as a selection of sheet music issued by commercial publishers.

Research problem

It is probable that organization culture provided totally different means of producing and performing music than traditional folk culture. This observation leads to the main problem of the study - How did the ideological and artistic utilization of Finnish folk music come about and develop as part of organization culture? This general problem can be broken down with the following questions: What was the nature of the music folklorism that came about in organization culture? How did this differ from other genres of folklorism? What was the ideational sphere that guided the development of music folklorism in the organizations and which ideologies did it serve? What was the nature of the esthetic thinking that was related to organization folklorism and on which traditions of music and style was it based? How has the ideology of organization folklorism changed and how can this be seen in the music culture of the present day?

Chapter I

Answers to the above questions are first sought on the theoretical level. Chapter I defines the study's strategic concepts of organization culture and music folklorism. The term organization culture refers to the new form of communal life that was generated by democratic mass movements and associations from the 1880s onwards. The development of this new culture followed that of the nationalist movement and the nation-building process. The membership of the organizations was mainly based on the lower classes of society, and organization culture formed a new stratum on the surface of the older folk culture. The community of organization culture with its meeting halls, festivities and assemblies differed, however, from the traditional peasant community. Also

the music favoured by the new movements differed clearly from the earlier music of folk culture. From its very beginning, organization culture developed new forms, choirs and brass bands. These were known previously from the spheres of student choirs and military music, but were now available to the broad masses of society. A new feature was also the extent of music activities. In traditional folk culture, music was limited to dances and ceremonial music performed by individual players, solo singing and free community singing in small groups. The new forms brought about a new practice in this respect with up to several dozen amateurs playing and singing from sheet music and led by a director. Producing music was clearly of a more ordered and disciplined nature than in folk music.

Folklorism has been given a variety of definitions in the literature on the subject. In music, it has been used in referring i.a. to folk music influences in serious music, the modernization and formalization of music by folk musicians, arrangements of folk music, the state-led folk music of the socialist countries and folk music festivals. The various interpretations of the term have a number of features in common. They refer to a cultural process whereby folklore become the object of different ways of renewal and utilization. Producing folklorism is usually a conscious activity guided by a specific ideology of tradition. This ideology stresses nationalistic or other ethnocentric values and is often based on idealized images of the past. The activities of producing folklorism also involve a concern that original folklore is disappearing. In this sense folklorism is the revitalization of folklore and tradition. Music folklorism encompasses all that is involved in renewing, arranging and refining folk music and using it as the raw material of other areas of music. In this process folk music is usually removed from its original context, receiving new functions and meanings.

The birth of modern organization culture affected music folklorism in many ways. By the late 19th century, arrangements of folk tunes had become a major part of the musical repertoires of organizations and they have remained popular among amateur choirs and orchestras up to the present day. On the other hand folk music and folk dancing activities were organized already around the turn of the century. The only exception were

Finnish-speaking folk musicians who formed organizations only in the late years of the 1960s. How then did organization culture affect folk music? The following four hypotheses provide the main starting-point in this respect:

1. Organization culture is of a disciplined nature. In its music it favours regular and rational elements and strives to eradicate irregularities. This easily leads to a formalization of folk music and a preference for old forms. Innovations are few.

2. Music has a clearly instrumental role in organization culture. This implies that in the organizations folk music is rarely an end unto itself. It must primarily serve the aims and goals of the organization. From this follows that in organization culture music will almost always have ideological meanings and content.

3. In organization culture music must conform to relatively popular intonations. The support of the organizations is based on the masses and in their music they must conform to the tastes of the ordinary people. This partly explains the popularity of arrangements of folk music in organization culture.

4. Organization music often strives to reflect national and other ethnocentric values. This is another factor explaining the great popularity of arrangements of folk music in the repertoires of the organizations. Music folklorism offered a strong national symbol for various organizations that came about in the wake of Finnish nationalism.

Chapter II

This chapter analyzes the relationship of folklorism and the academic community. The chief aim of this section is to answer the question of why folklorism has become a problem of study. The question already reveals something of the development and history of folklorism. Various applications of folklore came about and developed in close contact with the academic disciplines concerned with the study of folklore. Especially in small nations

like Finland, which were still without political independence in the 19th century, the study of folklore was greatly emphasized. Nationalistic strivings were first channelled into developing national culture and the actual political struggle for independence followed later. The scholars involved with folklore belonged to the nationalistically-minded intelligentsia and were active in various nationalist activities in addition to applying the results of their studies in practice. As well as being normally descriptive their studies were also of a *prescriptive* nature. This practice continued for a relatively long time and even in the mid-20th century it was felt natural for researchers to participate in artistic and ideological activities related to applying folk music in practice. No problems were seen in this and the idea of studying folklorism did not come to anyone's mind. However, already in the 1950s the academic community voiced some degree of criticism of especially the modern methods applied to folk music. In this connection, the study analyses discussions in the meetings of the *International Folk Music Council* in the 1950s. Already at this stage, questions arose which led to the study of folklorism among Central-European ethnologists in the following decade. Issues of debate were the authenticity of folklore, good and poor applications and the dangers of mass culture. The birth of the study of folklorism was thus connected to criticism of mass culture. As long as folklore was applied within the bounds of "good taste" the whole phenomenon was not seen as even worthy of study. It was only when the tourist and entertainment industries began to utilize folklore that scholars arose to recognize the problems of applied tradition and folklore. The arrangements of folk music by the entertainment industry were seen as a threat to "authentic" folklore, which was seen as disappearing completely with the changing of culture. This also led scholars of folk music to present precise definitions of the limits of folk music.

Chapter III

The third section aims at developing a general theoretical model for music folklorism. It is specifically intended as a basis for the analysis of the folk music ideology of organization culture. In this

connection it is important to analyze the relationship of folklorism with ideology. The main question concerns the ways in which folklorism can be related to serving various background ideologies and maintaining cultural hegemony (ideologically instrumental value). On the other hand it is pointed out that folklorism can also be an ideology in itself, as the totality of explicit and established concepts of value (inner ideology). The ideologically instrumental role of folklorism is by no means insignificant. Folkloristic performances and expressions can easily be used to emphasize values legitimizing political power and the prevailing ideology. This effectivity is mainly based on the fact that products of folklore can be loaded with strong metaphorical content. This symbolic power would not be in any way so powerful if the process of folklorism did not separate folklore from its communal context and turn it into a staged performance. Effective symbolic utilization requires at least the following properties of a product of folklorism: an established nature, normativity, transferrability, universal applicability and flexibility. These conditions are well met by the music folklorism of organization culture. The folk song arrangements of organization choirs are repeatedly performed in the same way and the performing of music is markedly disciplined (director - choir). Music folklorism also raises folk music from the level of the local community to a part of overall culture. Music folklorism is music common to the whole nation. In principle, the same choral arrangement of a folk song could be equally well performed by Communist or Fascist youth groups, by high-school students or old-age pensioners and in rural youth meetings or summer concerts for upper-class audiences in the capital.

Folklorism played a major role in consolidating bourgeois hegemony. In many countries the cultural hegemony of the bourgeoisie in the 19th century was based on the fact that this class headed the national movements. It was natural for folklorism symbolizing national values to achieve a high status in bourgeois publicity. With the aid of folklorism the nationalistically minded bourgeoisie was able to articulate to the rest of the population many of the tenets of its system of values. Folklorism was thus an important part of the process of assimilation in which the bourgeoisie strove to render harmless the dynamic and

rebellious elements of lower-class culture. Because of its basis in the folklore of the rural populace, folklorism created the illusion of a democratic culture based on the experience and world view of the lower classes. The image of the people transmitted by folklorism reflected a kind of classless peasant community and it served to obscure the conflicts of class society.

However, not all folklorism developed as an instrument of bourgeois cultural hegemony. Folklorism in the socialist countries offers an interesting comparison in studying the relationships between political power and folklorism. Also in these countries folklorism and the prevailing ideology have been in close contact. This is easy to understand with respect to the role assigned to the arts and cultural life in general in the socialist system. The main function of these is to support the revolution of the workers and the peasants, the Communist party and the socialist fatherland. In other words, its aim is to ensure socialist hegemony.

The example of the socialist countries indicates the ideological flexibility of folklorism. The same phenomenon can be reinterpreted in different ideological contexts and, accordingly, it may be given completely different explanations. As opposed to the west, the ideology of socialist folklorism does not seem to be concerned with the disappearance of authenticity. The ideology concerned is based on the concept of liberation, whereby the renewal of folklore will raise peasant traditions to a higher level as part of the organizationally more developed socialist culture. Folklorism represents the new national culture of the socialist state.

In connection with folklorism it is also important to analyze the mental and sociological processes affecting the birth of this phenomenon. According to Ulrike Bodemann, folklorism is a *cultural reaction* that comes about when a people or a community in some way feels insecure of their cultural existence. Folklorism is thus a clear *attempt to compensate* the void created when cultural stability is endangered. Stability is threatened normally as the result of major states of change in the community. In accordance with Bodemann, five typical "basic situations" can be presented where cultural insecurity and its related need for compensation may create a suitable basis for folklorism.

I OPPOSITION TO FOREIGN ELEMENTS

When a community comes into contact with foreign cultures the need to raise its own value often becomes central. This is related to the idea of ensuring the vitality of one's own culture. One's own sphere of folklore is renewed and developed. The dichotomy of domestic vs. foreign has been a central formula throughout the history of folklorism. Accordingly, foreign culture is usually seen as signifying evil and decadence while domestic folklore will ensure the happiness and continued existence of the community.

II ISOLATION AND SELF-PRESERVATION

Especially minority cultures feel the need to stress the value of their own culture. In this case folklorism becomes a reaction to a situation where a group is ethnically, religiously or economically isolated and its cultural standards may differ significantly from those of its surroundings. A result of this reaction may also be Bruno Nettl's "artificial preservation" where the group consciously separates its old traditions from those in the process of becoming westernized. Preservation can also be supported by an exaggeration and manneristic use of the stylistic features of folklore.

III CONSOLIDATING GROUP IDENTITY

In many cases folklorism can serve as ensuring the collective identity or identification of a group. It can join groups and individuals of different backgrounds under the same banner offering a symbol acceptable to all. This is a main reason why folklorism has found appeal among modern popular movements.

IV SUBSTITUTE WORLD

According to Bodemann, increased leisure in modern welfare society has created a need to use one's spare time in activities that offer a clear opposite or "counter-world" to the routines of work and everyday life. Conforming to this need is a search for a contrast to the present in the past. This longing for authenticity partly explains why folklore festivals draw crowds of tourists year after year.

V THE EXPRESSION OF COUNTER-CULTURE

The regressive longing for the past may also be counter-cultural in nature, i.e. the actors involved may use it to resist modern society, its values and ways of life. It must be remembered however that counter-cultural folklorism is always of a temporary nature. Today's protest against cultural hegemony may be part of that hegemony tomorrow. The national costume movement with its counter-culture overtones becomes neutral folklore fashion, the folk song movement with its message of protest becomes part of official music culture or harmless entertainment.

The above background factors of folklorism serve to launch a course of development that can be analyzed as a general process of change in folk culture. Max Peter Baumann sees two types of change in this connection, *positive* and *negative* innovation. The former refers to a process during which the features and elements of foreign culture appear to be fascinating to the culture concerned and novelty may lead to adopting and integrating foreign cultural influences. At the same time, positive innovation also attempts to expand the old norms of the community and its area of values and symbols. Negative innovation, in turn, refers to a course of development where outside cultural influences create uncertainty regarding the identity of the community. This leads to a defensive reaction against all that is foreign, the strengthening of one's own culture and exaggerated ethnocentrism. Negative innovation is mentally and spiritually attuned to the past. Most of what is known as *preserving folklore* belongs to this phenomenon.

Escapist and innovative folklorism are in fact two sides of the same attempt at compensation. Essential to both is the fact that folklore *changes* and they have to react in some way to outside cultural influences. These influences usually originate from upper-class culture or popular culture. Typical of these forms of culture are commonality and an international character - they are thus the opposites of communal and local folklore.

Folklorism can be divided on the basis of classifications in the literature into three ideal types: commercial, ideological and artistic folklorism. The first of these refers to forms of applied folklore created mainly through commercial interests. Examples

include souvenirs, popular tunes marketed as folk music and restaurants using elements of folklore. Ideological folklorism appears to be typical of organization culture. Examples are easy to find: folk dancing performances at Independence Day or political celebrations, rural implements on state or party flags and song festivals with rune-singers and *kantele*-players dressed as Väinämöinen. Artistic folklorism involves the utilization of folklore in a way that appears to be independent of commercial or ideological aims. Modern serious music is an example of this. It may use elements of folklore solely as effects alongside other techniques of composition.

Viewed in relationship to Bodemann's background factors, these three ideal types present the following configuration (see TABLE 2, P. 90): Ideological folklorism appears to be the area in connection with most of Bodemann's background factors. Resisting foreign cultural influences itself contains the expression of nationalistic or regionalistic feeling. Its use of folklore is always ideological, either political or idealistic (i.e. idealizing one's own folklore). The same also applies to the folklorism engendered by isolation or cultural self-preservation which is especially typical of minority cultures. Also the need to define group identity can easily generate folklorism of an ideological nature. For example, displays and performances of folklore at popular festivities serve this function. It is also clear that folklorism related to counter-cultural activity is deeply ideological in nature. The typical ideological folklorism of organization culture is the definite core area of folklorism.

The general model of music folklorism ends with an investigation of folklorism as music. The theoretical question is concerned with whether it is possible to observe clear orientations in the various forms of music folklorism, i.e. separate genres of music folklorism. Of special interest is the problem of the specific features of music folklorism engendered by organization culture. The best examples of organizational folklorism are arrangements of folk tunes for choirs and brass bands as well as arrangements of folk dances. Alongside this category we may also demonstrate three other types of music folklorism, each with their own specific features: neofolklorism, fusion folk music and popular folklorism. *Neofolklorism* consists of the works of modernist com-

posers where folk music serves as a repository of ideas and material or as "a spiritual template" (Bartók). *Fusion folk music* refers to another type of neofolklorism, which has developed in Finland since the 1970s. The musicians and composers involved strive to find authentic ways and styles of performing, combining them with newer musical expression and creating music of this day with these elements. The range of expression extends from Finno-Ugrian primitivism to Balkan-influenced dance music and ethno-rock. Fusion folk music is part of a phenomenon that is known at present as "world music". *Popular folklorism* refers to a course of development where folk music becomes renewed "from below", from the starting-points of the people and on the basis of their own motivation. This renewal of folk music is mainly the result of the fact that the traditional cultural environment and living conditions change to a considerable degree. Changes lead to folk musicians and singers renewing their ensembles, style of playing and repertoire. Popular folklorism is a kind of antithesis to all of the other genres of music folklorism. It represents *modernization*, whereas the other types of folklorism mainly signify a *westernization* of folk music and their becoming a part of the overall European music system.

Specific features of organizational folklorism can be analyzed through a comparison with the nature of the other types of folklorism (see TABLE 3, P. 130). It can be immediately seen that organizational folklorism constitutes its own genre of music. It is an integral part of organization culture, whereas the other types developed mainly outside the bounds of organizations. Common to organizational folklorism and the neofolklorism of serious music is the esthetic and philosophical tradition of upper-class culture, upon which the development of both has been based. But this tradition has been applied in different ways. Central to the development of organizational folklorism is the idea of musical *integration* between folk music and serious music, with a desire to combine the music of the lower classes with the music system of upper-class culture. Neofolklorism on the other hand reflects the idea of *distancing* which implies that composers will strive to stress the differences of the musical language of folk tunes and serious music rather than the features they may have in common. Nor does fusion folk music base itself on an integration of serious

music and folk music. On the contrary, it strives to avoid the esthetic models of serious music and concentrates on merging and fusing different folk traditions of music. However, integration is possible in popular folklorism in the case where folk musicians have adopted styles of performing, instruments and tonal ideals from the sphere of serious music.

Compared with the other types of music folklorism, organizational folklorism appears to display a minor degree of striving towards innovation. Other differences are the fixed relationship of music folklorism with esthetic and moral education and the closely related aim of social integration. The only feature clearly common to all genres of applied folk music is ideologically utilitarian value. The genres of music all bear national or other ethnocentric meanings that can be and have been ideologically utilized. It appears that organizational folklorism offers the best means also for this end.

Chapter IV

The "empirical" section of the study (chapters IV-VII) analyzes the music folklorism of Finnish organization culture on the level of ideology and musical style. In the fourth chapter the object of analysis is the guiding ideology behind the development of Finnish organizational folklorism from the late 19th century to the present. The analysis is limited to the *publicity* of music folklorism. In other words the discussion is limited almost completely to the sphere of values concerning folk music as expressed in the publications of the organizations. The main theme is to analyze how the concept of the common people and folk culture maintained by the upper classes in the 19th century came to be established in the ideology of the mass movements. The upper classes saw the common people through a kind of illusory prism: the upper classes idealized the people, although the latter were not close to them; the common people were seen as creative and active, although they were subdued and passive. This romantic view led to the concept of *idealistic folkishness*, a principle that has dominated the relationship of the bourgeois public image with folk culture for decades, almost up to the present. This principle

was also reflected in the ideas of folk music of the upper classes and had a decisive effect on the esthetics of arranging folk tunes. The music that was celebrated as national music was *imagined folk music* and had but little to do with the songs that were actually sung by the lower classes. In the minds of the upper classes the Finnish folk song consisted of four elements: it was as pure as the idealized landscapes of the artists of the period; it was melancholy, as Lönnrot had described the playing of the *kantele* in one of his *Kanteletar* runes; it was poor, but humble - in the same way that the common people were imagined to be, and it was simple, but at the same time beautiful. These stereotypes were furthered in hundreds of articles describing the features of Finnish folk music. The same views were taken up almost unchanged in the public image of the democratic organizations and thus the principle of idealized folkishness became the cornerstone of the folk music ideology of organization culture.

Organizational folklorism also borrowed another ideological model of 19th-century upper-class thought. The tradition of German idealism expressly stressing morals as the guideline of the development of a free person played a major role in bourgeois thought in Finland. It introduced into esthetic discussion the principle of natural beauty, according to which genuine art was above all beautiful and morally pure, serving to uplift spiritual life. The principles of antipositivistic esthetics became popularized and simplified in the discussions concerning art that went on in the organizations. They were expressed mainly as artistic conservatism, a stress on "natural taste" and an opposition to modernism. This conception of art was clearly linked to the reasons why the style of arrangements of folk tunes remained old-fashioned throughout the decades.

Furthermore, the tradition of idealism linked music to morals. Moral thinking also guided the applications of folk music in organization culture. This was especially seen in cases where folk music was used as an instrument of popular education. Those responsible for popular education used refined folk music for purposes of moral education which aimed at changing the customs and ideals of folk life to conform to the bourgeois ethic. But moral thinking also came to be reflected in the artistic education of the people, as the moral and artistic aspects were thoroughly mixed.

This relationship between ethics and esthetics, i.e. moralism and the idea of beauty was perhaps the main starting-point for the development of the whole ideology of organizational folklorism.

Moral thinking was reflected in the musical education provided by the organizations in mainly two ways. First of all, musical education stressed the primary role of singing. Texts and lyrics were seen as expressing pure thoughts and uplifting the spiritual life of the individual in ways superior to instrumental music. Especially worthy in this respect were the choral arrangements of folk songs. Choirs performing folk songs of an ideal character were seen as generating a deep feeling of unity which would also spread among the listeners. This assumption also led to one of the chief aims of organizational folklorism - to ensure social integration and to diminish class conflicts. This goal was linked to another one also placed on arrangements of folk tunes. It was hoped that these arrangements would raise folk music to become part of the uniform national culture, in turn based on the music of high-class culture.

Secondly, moralist thinking introduced a strong attitude of censorship. Most of the songs and tunes of the lower classes did not meet the requirements of an idealistic folk spirit. Ugly and morally suspect songs were an abhorrence to popular educators and they were staunchly opposed throughout the decades. This opposition proceeded on two fronts. On the one hand, the contents of songs and dances were changed into more appropriate form. Folk songs that were regarded as lewd and obscene could be performed by choirs when their lyrics had been rewritten or completely new texts by recognized poets were used. Most of our best-known "folk songs" taught in the elementary schools were produced in this way.

On the other hand, arrangements of folk songs and dances were seen as an alternative to the new dance music, jazz and popular tunes which were regarded as corrupting the tastes and morals of youth. The organizations adopted folk dances mostly with this purpose in mind. Folk dances were regarded as healthy exercise in the manner of gymnastics and it was hoped that they would replace the new and immoral fashion of dancing in pairs. Most of the articles concerning folk music in the organization press attacked new popular music. Young people were urged to

take an interest in folk music if serious music seemed to difficult to comprehend.

Preserving folklore and traditions was yet another ideological aspect adopted by organization culture from the world view of the upper classes of the 19th century. Also this ideology was clearly bipolar. On the one hand, the upper classes stressed the importance of authenticity, while on the other hand this authenticity was to be guarded against any form of corruption or decadence. This model, already present in Herder's writings, stressed the idea that authentic and natural folk music must be beautiful, old and national in character. Only songs and tunes of this kind were worthy of being collected, cultivated and refined. Paradoxically, the tunes that were collected and arranged were mostly relatively new and of an overall European nature and, for instance, there was no interest in the old *Kalevala* tunes. The main criterion of selection was the esthetic beauty of the tunes, i.e. they had to correspond to the concept of melodic beauty of 19th century serious music.

Why then was the term authentic folk music used even though the criteria of authenticity and reality did not correspond? In 19th century parlance authenticity did not refer so much to anything that was original rather than to things that were real and valuable. The philosophy of authenticity developed alongside the nationalist movements of the period which classed as genuine and authentic all cultural expressions that could be regarded as national. This helps us to understand why nationalist movements throughout Europe produced various kinds of national manifestations, statues and ceremonies that were quickly adopted as traditions. Eric Hobsbawm calls this process *the invention of tradition*. In the same connection a variety of *invented folk traditions* of pure form came about: national costumes, national dances and national customs. These did not generally have any direct contact with authentic folklore or tradition. They were imitations of the traditions of the lower classes and the product of the imagination of the upper classes.

The nationalistic idea of authenticity also made these imitations genuine and authentic. Staged folk dances, choral arrangements and national costumes could even be regarded as more genuine than the traditional music of the peasants. In symbolic

terms they were especially national in character and thus especially authentic.

The philosophy of authenticity still prevailed at the turn of the century when Finnish organization culture began to take an interest in cultivating folklore. Especially the rural youth associations became interested in folk dances and national costumes and in their ideology the problem of authenticity was continually present. On the other hand, criteria of authenticity were hardly ever voiced in connection with the folk song arrangements of the choirs. It is possible to demonstrate two different ways in which folklore experts and the amateurs of the organizations strove to maintain and cultivate folklore and invented traditions. The relationship to folklore was either *conservative* or *reformative* in nature. Conservative interest in folklore applied especially to invented traditions, such as arranged folk dances and the use of national costumes. This was a type of organizational folklorism that was negatively innovative and looked backwards to an imagined past. The idea of reform and revival was better suited to the arrangements of folk tunes and songs. The organizational folklorism of the choral versions of folk songs for example was positively innovative. Its starting-point was changing folk music into another form to refine and integrate it into overall music culture. Both principles coexisted in the folk music ideology of the organizations.

Chapter V

In the fifth chapter the music itself is investigated. The material studied consists of the arrangements of folk songs that have belonged to the repertoire of choirs and orchestras since the end of the 19th century. Of central interest is the analysis of the style of the arrangements, the factors that affected its birth and its main features. The style of the arrangements was clearly based on salon music, the popular music of the European middle and upper classes of the 19th century. The esthetics of salon music were dominated by two leading effects, sentimentality and gaiety. Accordingly arrangements of folk tunes can be divided into two genres: sentimental tunes and humoresques.

Sentimentality was expressed in the way salon music exaggerated the dynamic aspects of music to the extreme. This could be seen for example in the generous use of holds, the overemphasized alternation of tempo and a preference for overly slow tempo. The period of sentimentality in folk tune arrangements began already in the 1850s when folk songs were published mainly for upper-class solo singing with piano accompaniment. But the same manner of performing was also adopted in the musical groups of the mass movements. This corresponded to the prevailing view of folk music, idealizing melancholy playing and the sombre and serious nature of the common people. The period of folk tune humoresques began in the 1880s with the introduction of fast dance tunes alongside the melancholy songs. The new genre depicted folk life as a harmless existence. In these songs the common people are happy, somewhat simple and tragicomic. The lyrics of songs telling about courting and farmer's daughters are often joyful, but always idealistically pure with subdued gaiety.

The aim of the salon music style to oppose sentimentality with gaiety could also be seen in the arrangements of folk tunes and especially in the medley or potpourri form. The arrangers usually linked slow (minor key) and fast (major key) tunes in consecutive order. The parts were joined with short modulating passages. Folk tune medleys were especially popular in the repertoire of the brass bands. The accompaniment of folk dancing was mostly based on the medley principle.

Sentimentality and subdued gaiety corresponded to the image of the people as defined by idealistic folkishness. It also included the idea that folk songs were simple, unaffected and modest in character. The same idea could be seen in the harmonic and metric formality of the arrangements. The arrangements preferred a form with plain triads in the manner of hymns (cord per accent) or using a simple imitation technique. The striving for simplicity also led to the above arrangements forms becoming established (humoresque, potpourri). The familiar forms signified simplicity. At the same time, this also implied that the folk music of the organizations had passed the innovative stage. The arrangements of the 20th century repeat the same stylistic features that were present already in the late 19th century. The history of

folk tune arrangements has been one of repeated use of old arrangement techniques and musical hooks.

In studying folk music arrangements from the viewpoint of the esthetics of serious music we may easily feel that folk music in the associations and organizations was stereotyped, old-fashioned and banal. But this viewpoint is not really fruitful. We should realize that the existence of stereotyped forms is a highly relative conception. From the perspective of the member of the association, neither folk tune arrangements nor folk dance music were necessarily banal in any way. Numerous folk choirs, music and dancing groups had to work very hard to achieve the right sound for this ennobled and refined folk music. Music folklorism enriched organization culture and the features which to an outsider might seem stereotyped were the best guarantee of continuity, popularity and mass power.

Chapter VI

This chapter collates and combines the results of the analysis. It consists of a structural analysis of the folk music texts concerned, presenting a systematic survey of the whole text material of the study. Isolated from this material are the myths regarding folk music and its essence that have guided the development of music folklorism. The mythic metalevel and the key concepts that reflect it are isolated from the texts. They signify the five basic myths upon which the folk music ideology of organization culture is based:

I *The myth of national culture.* This myth serves to create an image of the Finnish people, the fatherland and nationality as something unique, exceptional and surpassing all other things in value.

II *The myth of the harmonious folk life of the past,* which was pure, noble in spirit and profound. Belonging to this sphere of ideas are also the conceptions of the heroes of the *Kalevala*.

III *The myth of authentic folk music,* which in itself is of high artistic value, serious, melancholy and beautiful. This class also includes the myths concerning the *kantele*, folk musicians etc.

IV *The myth of ennobling music.* This music has an educating and morally uplifting power. This also includes myths concerning composer geniuses, the power of song etc. Also the myth of the close relationship of folk music and serious music belongs to this category.

V *The myth of antimusic,* related to all kinds of cultural decay. This myth also signifies a reaction against foreign elements and modernism. The myth of antimusic is related to the above as an antithesis and usually occurs together with them.

The paradigmatic review is continued so that the binary key-concepts describing the myths are listed in chronological order. The opposites of the same myth are counterpoised in the category of heroes and antiheroes - culture and non-culture (see TABLE 4, P. 344). It can now be seen how the ideology of organizational folklorism changed in the period studied from the late 19th century to the 1960s. The answer to this problem is quite unequivocal - instead of changing over this period of 70 years the myths concerning folk music have remained *unchanged*. The frequency of the different myths does not vary much throughout the period concerned.

The basic structure of myth remains the same, although the writers of different decades interpreted individual myths in different ways. The most prominent reinterpretation concerns the myth of antimusic, where the terms used of this phenomenon changed from decade to decade. This change clearly reflects the changes of music culture and the conflicts of values in music that were typical of each decade. This implies that in each period the latest variety of popular (dance) music is raised to the role of antihero to become an expression of a brutal and immoral way of life. At the same time the older forms of decadent music - first ditties, then comic songs and jazz (pre-war dance music) - gravitate into the class of moral, valuable and national music.

Chapter VII

The last chapter presents as an epilogue a review of the subject, discussing how the myths of folk music and the ideology of or-

ganizational folklorism are expressed at present. The main theme in this connection is the Kaustinen Folk Music Festival and its public exposure since 1968. The analysis is concerned with the ways in which the folk music ideology of organization culture is reflected in a modern folk music festival and in connection with new media and forms of publicity. The old myths appear to have survived until the present day, although they are re-interpreted in new situations. For example, the myth of national culture is no longer opposed to the cultures of other peoples and the role of antihero is now given to the multinational entertainment industry.

Also discussion concerning authentic folk music has been an integral part of the publicity of the Kaustinen festival. Usually the myth of authenticity has arisen in connection with discussion on the applications of folk music. With respect to the Kaustinen festival two major concepts can be broadly demonstrated with clearly opposite views of applying folk music, viz. the defenders of authenticity and those who wish to apply folk music. These lines of thought correspond to the two ways of maintaining traditions that have coexisted in the ideology of organizational folklorism since the late 19th century. The position of the defenders of authenticity is close to conservative view of folklore. It is typical of folk dancing interests and other invented traditions. On the other hand, those wishing to apply folk music to new situations base their views on the ideology of innovative organizational folklorism. This ideology was prominent already in the initial stages of organization culture before dynamic organizational folklorism became formalized into a collection of arrangement devices and hooks. At Kaustinen the innovative ideology is chiefly maintained by the performers of fusion folk music.

LÄHDELUETTELO

Arkistoaineisto

HELSINGIN YLIOPISTON KIRJASTO
Pienpaine- ja nuottikokoelma

KANSANMUSIIKKI-INSTITUUTTI
Arkisto ja lehtileikekokoelma

SIBELIUS-MUSEO
Anderssonska samlingen

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURAN KANSANRUNOUSARKISTO
Kansansävelmäkokoelma

SUOMEN ÄÄNITEARKISTO
EMI:n arkiston suomalaiset äänitteet

TAMPEREEN YLIOPISTON KANSANPERINTEEN LAITOS
Nuorisoseurojen pelimannikilpailujen kokoelma
Äänilevykokoelma

TYÖVÄENARKISTO
Suomen Työväen Musiikkiliiton kokoelma

TYÖVÄENMUSIIKKI-INSTITUUTTI
Kisällilaulukokoelma
Nuottikokoelma

Painetut lähteet ja käsikirjoitukset¹

- a. 1928: "Konserttiyleisön vähenemisen syyt". *Työn Sävel* 12/1928, 218-219.
A-i. 1927 "Muistelmia Uraan työväenyhdistyksen torvisoittokunnan vai-
heista menneiltä vuosilta." *Työn sävel* 1927:2, 30-31.
A.B.M. 1899: "Puoli sanaa tanssista". *Pyrkijä* 1899, 44-45.

1) Lähdeviitteiden selkeyden takaamiseksi lähdeaineistoa ei ole luokiteltu erilaisiin lähdetyypeihin, kuten historiantutkimuksessa on yleensä tapana. Arkistoaineisto muodostaa tästä tietenkin poikkeuksen. Myös nuottimateriaali on luettu erikseen.

- A.H. 1922: "Työläinen ja säveltaide." *Työn Sävel* 1922, 9.
- A.L. 1926: "Suomen laulu. Maalaiskuoron iltamassa pidetty esitelmä". *Suomen Musiikkilehti* 9/1926, 186
- A.V. 1926: "Nuorisoseurojen taideharrastuksesta." *Pyrkijä* 5-6/1926, 137-140.
- Aalto-Koistinen, Riitta 1984: *Suomalaiset ylioppilaskuorot 1800-luvulla*. Katsaus ylioppilaskuorotoiminnan aatevirtauksiin. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos: Helsinki.
- Afzelius, Arv. Aug. 1948: *Afsked af Svenska Folksharpan*, med bidrag till Svenska Folksångernas Historia. Bonniers: Stockholm.
- Alanen, Aulis J. 1976; *Santeri Alkio*. WSOY: Porvoo.
- Alapuro Risto & Henrik Stenius 1987: "Kansanliikkeet loivat kansakunnan". *Kansa liikkeessä*, toim. Alapuro & al., 8-52. Kirjayhtymä: Vaasa.
- Alapuro, Risto 1980: "Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan". *Suomalaiset*. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana, toim. T. Valkonen & al., 36-101. WSOY: Juva.
- Alhoniemi, Pirkko 1972 *Idylli särkyä*. Kansallisromanttisten ideaalien mureneminen jälkiromantiikan ja realismin kauden kirjallisuudessamme. SKS: Forssa.
- Allardt, Erik 1983: "Suomen kulttuurielämän yhteiskunnallisista kehittämis-edellytyksistä". *80-luvun kulttuuripolitiikan näköaloja*. Opetusministeriö: Helsinki.
- Allinen, Voitto: "Kompasteleeko kansantanssimme?". *Terä* 20/1954.
- Alpiranta, Martti [M.A.] 1934: "Miten yleistä lauluharrastusta nuorisoseuroissa voitaisi elvyttää." *Pyrkijä* 5/1934, 117.
- Andersson, Nils: "Vår folkmusik." *National Kuriren* 20.7.1911.
- Andersson, Otto 1906: "Hornkapell eller stråkorkester. II Stråkorkester." *Finsk musikrevy*: Andra Oktoberhäftet, 349-353.
- Andersson, Otto 1907: "Bränn dragharmonikorna!". *Inhemska musiksträfvanden*, 200-201. Helsingfors.
- Andersson, Otto 1907a: "Arbetererörelsen utomlands och musiken". *Finsk Musikrevy*. Första marshäftet 1907, 76-78.
- Andersson, Otto 1907b: "Sångens och musikens betydelse i kulturutvecklingen." *Finsk musikrevy* 11-12/1907, 216-223.
- Andersson, Otto 1930: "Om folkvisearrangemang och arrangeringsprinciper". *Vår sång* 1930:3-4, 62-64.
- Andersson, Otto 1959 "Musikens roll i bondekulturen förr och nu". *Budkavlen* 1959, 162.
- Anonyymi 1852: "Kultani kukkuu, - - - 'kaukana kukkuu, Saiman rannalla ruikuttaa!'" *Suometar* n:o 14, 6.4.1852.
- Anonyymi 1853: "Suomalainen laulu Helsingissä". *Suometar* n:o 5, 4.2.1853.
- Anonyymi 1906: "Musiikki ja moraali". *Säveletär* 17-18/1906, 182-184
- Anonyymi 1908: "Vår folk-kunskap.". *Stockholms Tidningen* 27.8. 1908.
- Anonyymi 1923: "Suomen Musiikkilehden synty ja ohjelma". *Suomen Musiikkilehti* 1/1923, 1
- Anonyymi 1924a: "Laulun ja soiton esittämisestä erilaisissa tilaisuuksissa ja mitenkä se vaikuttaa esittäjiin." *Työn Sävel* 1924/5, 79.
- Anonyymi 1924b: "Suuntaviivoja jouhiorkesterien perustamisesta työväen piireihin." *Työn Sävel* 1/1924, 2.

- Anonyymi 1927a: "Mitä soittimia voi työläinen hankkia kotiinsa?" *Työn Sävel* 6/1927, 128-129.
- Anonyymi 1927b: "Muinaisten kreikkalaisten musiikkiharrastuksesta" *Työn Sävel* 6/1927, 126-127.
- Anonyymi 1927c: "Suomen Nuorison Liiton ensimmäiset laulujuhlat, vuosikokous ja yleiset nuorisoseurapäivät Viipurissa 25-27 pp. kesäkuuta 1927." *Pyrkijä* 7-8/1927, 202-213.
- Anonyymi 1927d: "Suomen Nuorison Liiton syysneuvottelukokous Helsingissä 3-4 päivinä syyskuuta". *Pyrkijä* 9/1927, 247-248.
- Anonyymi 1927e: "Sävelten mahti Kalevalassa". *Työn Sävel* 1927/6, 125.
- Anonyymi 1937: "'Kultani kukkuu'. Muuan musiikillinen kiista v. 1852". *Musiikkitieto* 1937:9-10, 165-166.
- Anonyymi 1947: "Riviemme mahtavat joukkokatselmukset". *Terä* 14/1947.
- Anonyymi 1948: "Terpsikhoren palvelijain pakeilla". *Terä* 9/1948.
- Anonyymi 1949a: "Minä en ole vapaa. Paul Robeson oikeudessa". *Terä* 42/1949.
- Anonyymi 1949b: "Paul Robeson lauloi ja puhui Pariisin rauhan kongressissa". *Terä* 19/1949.
- Anonyymi 1952: "Kansainvälisen ystävyyden riemujuhlat kutsuvat". *Terä* 24-25/1952.
- Anonyymi 1953a: "Ei amerikkalaista missikulttuuria". *Terä* 3/1953.
- Anonyymi 1953b: "Onko jazzi amerikkalainen tanssi". *Terä* 23/1953.
- Anonyymi 1958: "Tanhukulttuurin kärjessä". *Pyrkijä* 6/1958, 159.
- Anonyymi 1972a: "Kaustisen kiistelty juhlapuku" *Etelä-Suomen Sanomat* 7.9.1972.
- Anonyymi 1972b: "Kaustislaisesta rapsodiasta". *Keskipohjanmaa* 18.7.1972.
- Anonyymi 1972c: "Ensi kesän Kaustinen etsii aidompaa kansanmusiikkia". *Helsingin Sanomat* 24.7.1972.
- Anonyymi 1973: "Kaustisen juhlat käynnistyivät lähes äänettömästi". *Helsingin Sanomat* 17.7.1973.
- Antonijevic, Dragoslav 1969: "Folklorismus in Jugoslawien". *Zeitschrift für Volkskunde* 65. Jahrgang, 29-39.
- Apo, Satu 1974: "Kansansadun struktuurien tutkimus". *Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa*, toim. S. Apo & al., 43-68. Gaudeamus: Tapiola.
- Arwidsson, Adolf Iwar 1842: *Svenska fornsånger*. En Samling af Kämpvisor, Folk-Visor, Lekar och Dansar, samt Barn- och Vall-Sånger. Tredje Delen. P.A. Norstedt & Söner: Stockholm.
- Asplund, Anneli 1981: "Riimilliset kansanlaulut". *Kansanmusiikki*, toim. A. Asplund & al., 64-124. SKS: Vaasa.
- Asplund, Anneli 1983 *Kantele*. Suomalaisen kirjallisuuden Seuran toimituksia 390. SKS: Forssa.
- Assafjew, B.W. i.v.: *Tschaikowskys "Eugen Onegin"*. Versuch einer Analyse des Stiles und der musikalischen Dramaturgie. Potsdam.
- Autere, Satu 1986: *Valtakunnalliset ja siksi luokiteltavat kansansoittoilpailut 1945, 1955 ja 1961*. Proseminariesitelmä. Kansanperinteen laitos: Tampere (painamaton).
- Bak, Arnold A. [A.A.B.] 1955: "Walter Wiora, Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms". *JIFMC*, vol. VII, 1955, 70-71.

- Barnet, H. G. 1953: *Innovation: The Basis of Cultural Change*. McGraw-Hill: New York.
- Barthes, Roland 1982: *Image, Music, Text*. Fontana: Oxford.
- Barthes, Roland 1985: *Mythologies*, transl. A. Lavers. Paladin: Aylesbury, Bucks.
- Bartók, Béla 1957a [1928]: "Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik". *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hg. B. Szabolcsi, 148-155. Corvina: Budapest.
- Bartók, Béla 1957b [1931]: "Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit". *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hg. Bence Szabolcsi, 156-164. Corvina: Budapest.
- Baumann, Max Peter 1976: *Musikfolklore und Musikfolklorismus*. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Amadeus: Henau-Uzwil.
- Bausinger, Hermann 1966: "Zur Kritik der Folklorismuskritik". *Populus revisus* (Volksleben 14. Band), 61-72. Tübingen.
- Bausinger, Hermann 1969: "Folklorismus in Europa. Eine Umfrage". *Zeitschrift für Volkskunde* 65. Jahrgang, s. 1-8. W. Kohlhammer.
- Bausinger, Hermann 1981: "Zum Begriff des Folklorismus". *Folklor társadalom művészeti* 10-11, s. 39-57.
- Benes, Bohuslav 1981 "Folklorismus in der Tschechoslowakei. Gegenwärtiger Zustand und Problematik". *Folklore and oral communication*, 115-124. Narodna umjetnost.
- Bentzien, Ulrich 1982: "Mundartpflege - ein Phänomen des Folklorismus?". *Folklorismus*. Vorträge der 1. internationalen Arbeitstagung des Vereins "Volkskultur um den Neusiedlersee", hgg. Edith Hörandner & al., 17-42. Neusiedl/See.
- Björkstrand, Gustav 1986: Avajaispuheen lehdistötiedote, Kaustinen 14.7.1986.
- Blacking, John 1986: "Identifying processes of musical change". *The World of Music* 1/1986, 3-15.
- Bodemann, Ulrike 1983: "Folklorismus - Ein Modellentwurf". *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde*, Band XXVIII, 101-110.
- Bohman, Stefan 1985: *Arbetarkultur och kultiverade arbetare*. En studie av arbetarrörelsens musik. Nordiska museets Handlingar 103. Berlins. Arlöv.
- Bonsdorf, Johan von 1986: *Kun vanha vallattiin*. Tammi: Helsinki.
- Bose, Fritz 1957: "Folk music research and the cultivation of folk music". *JIFMC* vol. IX, 1957, 20-21.
- Bourdieu, Pierre 1985: "Miten ollaan urheilullisia?". *Sosiologian kysymyksiä*, 152-168. Vastapaino: Jyväskylä.
- Brewster, Paul G. 1951: "The so-called "folksong" programme of radio: a threat and a challenge" *JIFMC* vol. III, 1951, 16-17.
- Bringéus, Nils-Arvid 1979: "Folklorism. Några principiella synpunkter med svensk bakgrund". *Meddelanden* (Lunds universitet) Nr 82 Mars 1979, s. 1-12.
- Broms, Henry 1985: *Alkukuvien jäljillä*. Kulttuurin semiotiikkaa. WSOY: Juva.
- Brusila, Johannes 1986: "De rakryggade sångarna - ett uttryck för sångrörelsens ideologi". *Äänetön pahu*. Hahmotelmia 70-luvun poliittisesta laululiikkeestä, toim. Philip Donner, 87-126. TMI: Helsinki.
- Brückner, Wolfgang 1966: "Vereinswesen und Folklorismus. Eine Bestands-

- aufnahme in Südhessen". *Populus revisus* (Volksleben 14. Band), 77-98. Tübingen.
- Burke, Peter 1979: *Popular culture in early modern Europe*. Temple Smith: London.
- Burns, Gary 1987: "A typology of 'hooks' in popular records". *Popular Music*, eds. R. Middleton & al., 1-20.
- Burszta, Jozef 1969: "Folklorismus in Polen". *Zeitschrift für Volkskunde* 65. Jahrgang, 9-20.
- Busch, Hermann J. 1987: "'Gesangfeste' zwischen 1845 und 1871 im Spiegel der Zeitschrift 'Euterpe'. *Ich will aber gerade vom Leben singen...* Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, hg. S. Schutte, 60-84. Rowohlt: Germany.
- Böckel, Otto: "Lätom oss ter sjunga folkvisor." (Efter Dr Otto Böckel i "Psychologie der Volksdichtung".) *FMR* 1. mars/häftet/1907, 92.
- Castrén, Zachris 1950a [1930]: "J.V. Snellman ja kansansivistystoimi". *Zachris Castrén. Kansansivistäjä ajatustensa valossa*, toim. T.I. Wuorenrinne & al., 38-50. Otava: Helsinki.
- Castrén, Zachris 1950b [1925]: "Kansansivistyksen historiallinen perusta". *Zachris Castrén. Kansansivistäjä ajatustensa valossa*, toim. T.I. Wuorenrinne & al., 23-38. Otava: Helsinki.
- Chistov, K. 1980: "Folklore and culture of the ethnos". *Folklorismus bulletin*, oktober 1980, 2-11.
- Cleve, Z.J. 1886: *Koulujen kasvatusoppi*, suom. J. G. Sonck. Helsinki.
- Cohen, Erik & Amnon Shiloah 1983 "The dynamics of change in Jewish Oriental ethnic music in Israel". *Ethnomusicology*, May 1983, 227-251.
- Cohen, Erik & Amnon Shiloah 1985 "Major trends of change in Jewish Oriental ethnic music in Israel". *Popular music* 5, 199-223.
- Collan, Anni 1908: (toim.) *Suomalainen kisapirtti suomalaisten kansantanhujen ystäville*. Kolmas vihko. Helsinki.
- Collan, Anni 1928: (toim.) *Suomalainen kisapirtti suomalaisten kansantanhujen ystäville*. 3.p. KOY Kirja: Helsinki.
- Collan, Anni 1946: (toim.) *Suomalainen kisapirtti*. Suomalaisten kansantanhujen ystäville 4.p. WSOY: Porvoo.
- Czerny, Peter & Heinz P. Hofmann 1968: *Der Schlager*. Ein Panorama der leichten Musik. Band I. VEB Lied der Zeit: Berlin.
- Dahlhaus, Carl 1967: "Trivialmusik und ästhetisches Urteil" *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. C. Dahlhaus. Gustav Bosse Verlag: Regensburg.
- Dahlhaus, Carl 1980: *Between Romanticism and Modernism*. Four studies of the music of the later nineteenth century. London.
- Dahlkvist, Mats 1984 "Jürgen Habermas' teori om 'privat' och 'offentligt'". Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet*. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället, övers. Joachim Retzlaff, I-XXXVII. Arkiv: Malmö.
- Dahlström, Fabian 1984: "Otto Andersson, laaja-alainen kansanmusiikintutkija". *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*, toim. Timo Leisiö, 13-18. Suomen Harmonikkainstituutin julkaisuja 11. Ikaalinen.
- Dale, Kathleen (K.D.) 1951: "Walter Wiora, Das echte Volkslied". *JIFMC* vol. III,

- 1951, 118-119.
- Discofilus: "Kalinkasta Carmeniiniin". *Terä* 11/1960.
- Dissonanssi 1935: [pakina] *Työväen Musiikkilehti* 9/1935, 157.
- Dissonanssi 1945: [pakina]. *Työväen Musiikkilehti* 2/1945, 29.
- Dobrzynski, Kazimierz 1948: "Jazzi ja Beethoven". *Terä* 50-51/1948.
- Donner, Jörn 1952: "Onni nauraa kasvoista". *Terä* 49/1952.
- Dorson, Richard M. 1969: "'Fakelore'". *Zeitschrift für Volkskunde* 65. Jahrgang, 56-64.
- Dömötör, Tekla 1969: "Folklorismus in Ungarn". *Zeitschrift für Volkskunde* 65. Jahrgang, 21-28.
- E.J.E-ä 1917: "Huvin puoli nuorisoseuratyössä". *Pyrkijä* 6-7/1917, 111-112.
- E.J.S-e 1912: "Valistustyö ja tanssi". *Pyrkijä* 2/1912, 19-21.
- E.K. 1906: "Suomalainen kisapirtti". *Säveletär* 2/1906, 21.
- Eisler, Hanns 1977: "De som bygger en ny musikkultur". *Musik och samhälle*, red. O. Berggren, 25-45. Bo Cavefors: Lund.
- Emmerich, Wolfgang 1971: *Zur Kritik der Volkstumsideologie*. Suhrkamp: Nördlingen.
- Englund, Einar 1953: "Suomalainen iskelmä". *Terä* 9/1953
- Enäjärvi-Haavio, Elsa 1949: *Pankame käsi kätehen*. WSOY: Porvoo.
- Erkko, J.H. 1897: "Tanssin puolesta". *Pyrkijä* 1897, 134-139.
- Eskola, Antti 1975a: *Sosiologian tutkimusmenetelmät I*. 4. uudistetun painoksen muuttamaton lisäpainos. WSOY: Porvoo.
- Eskola, Antti 1975b: *Sosiologian tutkimusmenetelmät II*. 2. painoksen 2. muuttamaton lisäpainos. WSOY: Porvoo.
- Eöszé, Laszlo 1962: *Zoltan Kolady. His Life and Work*, transl. by I. Farkas and G. Gulyas. Budapest.
- Feld, Steven 1984: "Communication, music, and speech about music". *1984 Yearbook for Traditional Music*, 1-18.
- Fellinger, Imogen 1967: "Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts". *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. C. Dahlhaus. Gustav Bosse Verlag: Regensburg.
- Filander, Aleksanteri 1890: "Maaseutujemme nuoriso ja tanssihuvit". *Pyrkijä* 2/1890, 20-21.
- Filander, Aleksanteri 1896: "Vakavampi ohjelma!". *Pyrkijä* 5/1896, 65-67.
- Fornäs, Johan 1979: *Musikrörelsen - en motoffentlighet?* Röda Bokförlaget: Kungälv.
- Fornäs, Johan 1982: "Musiikki porvarillisessa julkisuudessa". *Tiede & edistys* 1•82, 4-14.
- Forslin, Alfihild 1969: "Bibliografi 1895-1964". *Otto Andersson: Studier i musik och folklore*, 373-423. Åbo.
- Frey, Jürgen & Kaarel Siniveer 1987: *Eine Geschichte der Folkmusik*. Rowohlt: Hamburg.
- Frith, Simon 1986: "Art versus technology: the strange case of popular music". *Media, audience, and social structure*, ed. Sandra J. Ball-Rokeach & al. June 1986, 263-279.
- Frith, Simon 1988: *Rockin potku*. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Alkup. *Sound effects*, suom. Hannu Tolvanen. Vastapaino/SES: Jyväskylä.
- Frykman, Jonas & Orvar Löfgren 1979: *Den kultiverade människan*. Skrifter ut-

- givna av Etnologiska sällskapet i Lund. Stockholm.
- Föhr, Martti 1960: "Kansanlauluista". *Pyrkijä* 2/1960, 54.
- Gellner, Ernest 1983: *Nations and nationalism*. Blackwell: Worcester.
- Gottlund, Carl Axel 1829: "Muistutuksia mejän vanhoista kansallisista soitoistamme". *Otava eli suomalaisia huvituksia* I, 267-282. Tukholmi.
- Gramsci, Antonio 1971: *Selections from the Prison Notebooks*, eds. Q. Hoare & al. Lawrence & Wishart: Southampton.
- Granfelt, A.A. 1913: "Vähän laulujuhliemme alkuhistoriaa". *Murrosajoilta. Muistoja ja kokemuksia* I, 237-264. WSOY: Porvoo.
- Greimas, A.J. 1980: *Strukturaalista semantiikkaa*, suom. E. Tarasti. Gaudeamus: Tampere.
- Gronow, Pekka 1976: "Kisällilaulu". *Paimensoittimista kisällilauluun*, toim. H. Laitinen & al., 214-242. Kansanmusiikki-instituutti: Alajärvi
- Gusev, V. J. 1980: "Principal types of present-day folklorism". *Folklorismus bulletin*. October 1980, 12-14.
- i. 1921: "Työväen kuorojen saaminen vakavammalle pohjalle". *Työn Sävel* 1922, 16.
- Haapala, Esko 1972: "Muovi ja operetti pois Kaustiselta". *Keskipohtajamaa* 22.7.1972.
- Haapanen, Toivo 1931: "Vähäsen kuorolaulun historiaa". *Suomen Musiikkilehti* 5/1931, 67.
- Habermas, Jürgen 1981 [1962]: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 12. Auflage. Luchterhand: Darmstadt.
- Habermas, Jürgen 1985: "Julkiisuus". *Tiedotustutkimus* 3/1985, 17-22.
- Hall, Stuart 1981: "Notes on deconstructing the 'popular'". *Peoples History and Socialist Theory*, ed. R. Samuel, 227-240. Routledge: London.
- Harker, Dave 1985: *Fakesong*. The manufacture of British 'folksong' 1700 to the present day. Open University Press: East Kilbride.
- Hasti, Anton 1905: "Vähän nurkkatansseista". *Pyrkijä* 3/1905, 77-78.
- Haug, W.F. 1982: *Mainonta ja kulutus*. Systemaattinen johdatus tavarasteetiikkaan ja kapitalistiseen massakulttuuriin. Vastapaino: Jyväskylä.
- Hautamäki, Tarja 1986: *Kansansoittokilpailut Etelä-Pohjanmaalla 1950-luvulla*. Proseminariesitelmä. Kansanperinteen laitos: Tampere (painamaton).
- Haywood, Charles 1972: "Editor's introduction. Ralph Vaughan Williams and Maud Karpeles". *1972 Yearbook of the International Folk Music Council*, 5-8.
- Heikinheimo, Seppo 1985: *Aarre Merikanto*. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa. WSOY: Porvoo.
- Heikkinen, Kaija 1985: "Folklorismin monet muodot. Esimerkki Neuvostoliiton juhlaperinteestä". *Tiede & edistys* 2/85, 119-131.
- Heimann, Walter 1977: "Zur Theorie des musikalischen Folklorismus: Idee, Funktion und Dialektik". *Zeitschrift für Volkskunde* 1977/II, 181-209.
- Heiniö, Mikko 1984: *Innovaation ja tradition idea*. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Suomen Musiikkiteollinen Seura: Helsinki.
- Helistö, Paavo 1972: *Konstan parempi valssi*. Konsta Jylhä ja suomalainen kansanmusiikki. Tammi: Helsinki.

- Helistö, Paavo 1977: "Puoli tuntia kansanmusiikkia. Yleisradion kansanmusiikkiohjelmistoa 1930-luvulla". *Kansanmusiikki* 3/1977, 2-5.
- Hellman Heikki 1982: "Äänilevyteollisuus, julkisuusmuodot ja musiikin murrokset". *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa*, toim. V. Kurkela & al., 67-87. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos: Jyväskylä.
- Hellmer, Axel 1972: *Svensk solosång 1850-1890*. I. En genrehistorisk studie. Amlqvist & Wiksell: Uppsala.
- Hentilä, Seppo 1987: "Urheilu, kansakunta ja luokat". *Kansa liikkeessä*, toim. R. Alapuro & al., 213-231. Kirjayhtymä: Vaasa.
- Herder, Johann Gottfried von 1878: *Sämmtliche Werke* III, hg. B. Suphan. Weilmann: Halle.
- Herder, Johann Gottfried von 1881: *Sämmtliche Werke* XVII, hg. B. Suphan. Weilmann: Halle.
- Herder, Johann Gottfried von 1883: *Sämmtliche Werke* XVIII, hg. B. Suphan. Weilmann: Halle.
- Herder, Johann Gottfried von 1893: *Sämmtliche Werke* IX, hg. B. Suphan. Weilmann: Halle.
- Herzfelt, Friedrich 1965: *DBG-Musiklexikon*. Deutsche Buch-Gemeinschaft: Darmstadt.
- Hietanen, Juho 1881: "Mietteitä nykyisyydestä III. Tavoista". *Waasan lehti* 7.3.1881.
- Hietanen, Juho 1897: "Tanssin puolustuksen johdosta." *Pyrkijä* 1897, 194-195.
- Hintikka, Veikko 1951: "Kansallisoittimemme kannel kunniaan". *Työväen Musiikkilehti* 1/1951, 5.
- Hintikka, Veikko 1952: "Kansallisoittimemme kannel kunniaan". *Pyrkijä* 6/1952, 147.
- Hmk. 1916: "Soittoharrastuksista nuorisoseuroissa". *Pyrkijä* 5-6/1916, 65.
- Hobsbawm, Eric 1983a: "Introduction: Inventing Traditions". Hobsbawm & al., eds., *The Invention of Tradition*, 1-14. Cambridge university press: Great Britain.
- Hobsbawm, Eric 1983b: "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914". Hobsbawm & al., eds., *The Invention of Tradition*, 263-308. Cambridge university press: Great Britain.
- Hodek, Johannes 1977 *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos. Beltz Verlag. Weinheim und Basel.
- Honko, Lauri 1980: "Upptäckten av folkdiktning och nationell identitet i Finland". *Folklore och nationsbyggande i Norden*, red. L. Honko, 33-51. NIF Public. no. 9: Åbo.
- Honko, Lauri 1983: "Kansallisten juurien löytäminen". *Suomen kulttuurihistoria II*, toim. P. Tommila & al., 42-62. WSOY: Porvoo.
- Hosioja, Antti 1982: "Haitarinsoitoperinne Jalasjärvellä". *Tutkielmia jalasjärveläisestä haitarinsoitosta*, toim. V. Kurkela, 58-69. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos: Helsinki.
- Hurri, Merja 1986 *Knut Kangas, työväen musiikkimies porvarillisessa Suomessa*. STM-TMI: Tampere.

- Huuhtanen, Päivi 1979: *Tunteesta henkeen*. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900-1939. SKS:Vaasa.
- Huutavan ääni 1939: "Railakkaat karnevaalit NSn talolla". *Pyrkijä* 9-10/1939, 164.
- Hyvärinen, Matti 1985: *Alussa oli liike*. Tutkimus yhteiskunnallisten liikkeiden mahdollisuuksista. Vastapaino: Jyväskylä.
- Häggman, Ann-Mari 1974a: "Gamla visor i ny dräkt". *Visa och visforskning* SLS: Helsingfors.
- Häggman, Ann-Mari 1974b: "Ruotsinkielisen alueen kansanmusiikkitoiminta". *Kansanmusiikkipolitiikan seminaarit 1972 ja 1973*, toim. V. Kivisaari. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos: Tampere.
- Härkönen, Iivo 1926: *Runolaulajia*. Otava: Helsinki.
- Hörändner, Edith & Hans Lunzer (hgg.) 1982: *Folklorismus*. Vorträge der 1. internationalen Arbeitstagung des Vereins "Volkskultur um den Neusiedlersee" in Neusiedl/See 1978. Wien.
- Iivarinen, Urpo 1945: "Philomusos [pakina]". *Työväen Musiikkilehti* 10/1945, 232.
- Iivarinen, Urpo 1951: "Työväenmusiikkimme nykyongelmia. Virkailijat ja ohjelmanvalinta". *Työväen Musiikkilehti* 2/1951, 29.
- Iivarinen, Urpo 1955a: [pääkirjoitus]. *Työväen Musiikkilehti* 2/1955, 21.
- Iivarinen, Urpo 1955b: [pääkirjoitus]. *Työväen Musiikkilehti* 6/1955, 89.
- Ikonen, Lauri 1928: [päätoimittajan kommentti U. Nordlundin kirjoitukseen "Maallikon mietteitä rytmistä ja jazz-musiikista"]. *Suomen Musiikkilehti* 1/1928, 2.
- Immonen, Kari 1987: *Ryssästä saa puhua...* Neuvostoliitto suomalaisessa julkisuudessa ja kirjat julkisuuden muotona 1918-39. Otava: Keuruu.
- Itälä, Jaakko 1971: [juhlapuhe Kaustisen festivaaleilla]. *Keskipojanmaa* 26.7.1971.
- J.K. 1930: "Kansallispuvut ja nuorisoseuraliikkeen 50-vuotisjuhla." *Pyrkijä* 11/1930, 316-317.
- Jaakkola, Heli 1986: *Kansansoittokilpailut Satakunnan laulujuhalla 1907-1939*. Proseminariesitelmä. Kansanperinteen laitos: Tampere (painamaton).
- Jalkanen, Pekka 1987: "Folklorismi, innovaatio ja symboliarvo". *Musiikin suunta* 1987:4, 4-25.
- Jalkanen, Pekka 1989: *Alaska, Bombay ja Billy boy*. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla. Suomen etnomusikologinen seura: Helsinki.
- Jeggle, Utz & al. 1974: "Zur Entwicklung des Zillertaler Regionalcharakters". *Zeitschrift für Volkskunde*. 70. Jahrgang 1974, 39-57.
- JIFMC 1949-1958: *Journal of the International Folk Music Council* vol. I-X.
- Jormalta 1902: "Ho-hoi! Kuka kansallispukuja ja 'surnaaleja' laittamaan?" *Pyrkijä* 4/1902, 106-107.
- Jukarainen, Helvi 1939: "Kansantanhujain kongressi Ruotsissa". *Pyrkijä* 17/1939, 268-269.
- Jukarainen, Helvi 1948: "Tukholman kaupunginvaltuusto tanssittaa varhaisnuoria" *Pyrkijä* 4/1948, 94-95.
- Jukola, Martti 1930: *Juhana Heikki Erkko*. Elämä runoilijatoiminta ja teokset I. Otava: Helsinki.
- Juvonen, Antti 1984: *Harmonikka, sen kehitys, rakenne ja sormittamisen periaatteet*.

- Pro gradu -työ, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
(painamaton).
- Järviluoma, Helmi 1986: *Musiikki, liikkeet, hillikkeet*. Talonpoikaiston ja työväestön musiikinviljely kolmessa Ylivieskan kylässä vuosina 1900-1939. Tampereen yliopiston Kansanperinteen laitos: Tampere.
- K.-H. 1896: "Tanssia ja -.". *Pyrkijä* 1896, 58-60.
- K.-H. 1903: "Mistä syystä tanssi vetää nuorisoa puoleensa.". *Pyrkijä* 5/1903, 137-138.
- K.J.W. 1898: "Kiertäviä laulunjohtajia". *Pyrkijä* 1898, 221-222.
- K.V. 1924: "Kaksi näkökohtaa käytännölliseltä alalta". *Työn Sävel* 5/1924, 85-86.
- Kairamo, Aimo i.v.: *Suomen Sosialidemokraattisen Nuorisoliiton historia*. Käsikirjoitus. Työväen Arkisto: Helsinki.
- Kalavainen, Meeri 1970: Juhlapuheen lehdistötiedote 25.7.1970 (painamaton).
- Kalela, Jorma 1978: *Työväen Sivistysliitto 1919-1979*. Tutkimussuunnitelma. Helsingin yliopiston poliittisen historian laitoksen julkaisuja 2/1978: Helsinki.
- Kalliokoski, Viljami 1935: "Nuorison suojelemiseksi kiellettiin tanssi ravintoloissa". *Pyrkijä* 8/1935, 250-251.
- Kangas, Knut 1927: "Kansanlaulut". *Työn Sävel* 3/1927, 50-52.
- Kangas, Knut 1934: "Musiikkiohjelmistomme". *Työväen Musiikkilehti* 4/1934, 170-171.
- Kangas, Knut 1936 "Musiikin kansanomaisuus". *Työväen Musiikkilehti* 1936:12, 195-198.
- Kankaanpää, Marjatta 1951: *Työn Nuorten taival*. Suomen Sosialidemokraattinen Nuorisoliitto: Helsinki.
- Kansanvalistusseuran kalenteri* 1890. 1889 Helsinki.
- Kares, K.R. 1897: "Väärän hirren väännteitä kahdestakin kohdasta". *Pyrkijä* 11/1897, 181-183.
- Karlsson, Fred 1982: *Johdatusta yleiseen kielitieteeseen*. 4. p. Gaudeamus: Vaasa.
- Karpeles, Maud 1951: "Some reflections on authenticity of folk music". *JIFMC* vol. III, 1951, 10-14.
- Karpeles Maud 1955: "Definition of folk music". *JIFMC* vol. VII, 1955, 6-7.
- Karpeles Maud 1969: "The International Folk Music Council - Twenty-One Years". *1969 Yearbook of the International Folk Music Council*, 14-32.
- Karppinen, Toivo 1952: "Ei saa unohtaa pääasiaa". *Terä* 36/1952.
- Karthoumi, Margaret 1981: "The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts". *Ethnomusicology* XXV:2, May 1981, 227-249.
- Kasper 1951: "Heikki Klemettiä tapaamassa. Keskustelua musiikista". *Työväen Musiikkilehti* 1951:1, 6,12.
- Katila, Evert [E.K.] 1909: "Suomalainen kansansävelmistö. Uusimpien tutkimusten tuloksia. I". *Uusi Suometar* 13.9.1909.
- Katz, Ruth 1970: "Mannerism and cultural change: An ethnomusicological example". *Current Anthropology* 11, No. 4-5, 465-469.
- Kauko, Olavi 1972a: "Kaustinen tienhaarassa". *Helsingin Sanomat* 23.7.1972.
- Kauko, Olavi 1972b: "Kaustisella soi kaikkialla. Kirnukosken sottiisi ja ympäristönsuojelu". *Helsingin Sanomat* 22.7.1972.
- Kaukonen, Väinö 1948: *Kalevala ja todellisuus*. Eräitä kielenkäytön ongelmia.

Karhu: Helsinki.

- Kauppi, Emil 1926: "Havaintoja tämänkesäisiltä piirien järjestämiltä laulu- ja soittojuhlista". *Työn Sävel* 4/1926, 63-64.
- Kauppi, Emil 1928a: "Kansanmusiikki ja säveltäjät." *Työn Sävel* 10/1928, 178.
- Kauppi, Emil 1928b: "Taide ja hulikanismi". *Työn Sävel* 2/1928, 29
- Kennedy, Douglas N. 1955: "The folk song revival in England". *JIFMC* vol. VII, 1955, 15-16.
- Kentala, Aaro 1969: "Kaustisen juhlien ohjelmapolitiikasta". *Keskipojanmaa* 31.7.1969.
- Kentala, Aaro 1970: "Kansanmusiikin asema". *Lehdistötiedote* 23.7.1970 [referoi edellisen kesän kansanmusiikkipoliittista keskustelua]. (painamaton).
- Kiuru, Sakari 1982: Juhlapuheen lehdistötiedote 25.7.1982 (painamaton).
- Klemetti, Heikki 1907a²: "Ennakkotietoja uusimmasta saksalaisesta kansanlaulukokoelmasta". *Säveletär* 11-12/1907, 166-168.
- Klemetti, Heikki 1907b: "Velvollisuudet kesälomalla". *Säveletär* 11-12/1907, 156-157.
- Klemetti, Heikki 1911: "Ruotsalaista kansanmusiikkia". *Säveletär* 14/1911, 126-128.
- Klemetti*, Heikki 1930: [toimituksen vastine]. *Suomen Musiikkilehti* 14/1930, 206
- Klemetti, Heikki 1930a: "Torjuttavaa taidetta". *Suomen Musiikkilehti* 14/1930, 209.
- Klemetti, Heikki 1930b: "Velvollisuutemme 'uuteen musiikkiin' nähden". *Suomen Musiikkilehti* 3/1930, 31-33.
- Klemetti, Heikki 1931: "Klemetti ja jazz". *Suomen Musiikkilehti* 5/1931, 82.
- Klemetti*, Heikki 1933: "Suomalaiset kansanlaulut". *Suomen Musiikkilehti* 10/1933, 148.
- Klemetti*, Heikki 1934: "Huomioita ulkomailta. Saksalainen 'Työn laulu'". *Suomen Musiikkilehti* 3/1934, 64.
- Klemetti, Heikki 1937a "Emil Pahlman, eräs satavuotismuisto". *Suomen Musiikkilehti* 1937:4, 75-76.
- Klemetti*, Heikki 1937b: "Kansanmusiikki kunniaan". *Suomen Musiikkilehti* 1937:4, 85.
- Klemetti, Heikki 1937c: "Suomalaiset kansansävelmät. Vähän niiden moniäänisen käsittelyn historiaa". *Suomen Musiikkilehti* 1937:2, 23-28.
- Klemetti*, Heikki 1938: "'Kansan'- Vähän periaatteellisia mietteitä kansanmusiikista". *Suomen Musiikkilehti* 4/1938, 67.
- Klemetti, Heikki 1942a: "Melodia". *Suomen Musiikkilehti* 3/1942, 35-37.
- Klemetti, Heikki 1942b: "Mitä on 'puhtaus'?" *Suomen Musiikkilehti* 5/1942, 67-71.
- Klinge, Matti 1977 "Kansanvalistus vai taideteollisuus? Fennomanian ja libe-

2) Osa Heikki Klemetin kirjoituksista on julkaistu ilman kirjoittajan nimeä toimituksen kirjoituksina (merkitty *):llä). Kaikki tällaiset kirjoitukset on kuitenkin koottu tässä Klemetin nimen alle, jos Klemetti on toiminut artikkelin ilmestyessä lehden päätoimittajana. Virhetulkintoja vähentää lisäksi Klemetin persoonallinen kirjoitustyyli: hänen värikäs kielenkäyttönsä on varsin helppo tunnistaa ja erottaa muista teksteistä.

- ralismin maailmankuvista sata vuotta sitten". *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*, toim. M. Kuusi & al., 148-158. Otava: Keuruu.
- Klinge, Matti 1980: *Bernadotten ja Leninin välissä*. Tutkielmia kansallisista aiheista. WSOY: Juva.
- Klinge, Matti 1982a: *Kaksi Suomea*. Otava: Keuruu.
- Klinge, Matti 1982b: *Suomen sinivalikoiset värit*. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä. Otava: Keuruu.
- Klinge, Matti 1983: "Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen". *Suomen kulttuurihistoria II*, toim. P. Tommila & al., 11-41. WSOY: Porvoo.
- Klusen, Ernst 1969: *Volklied*. Fund und Erfindung. Hans Gerig: Köln.
- Knuuttila, Seppo 1985a: "Lyhyt johdatus kelkankäännöksen historiaan". *Tiede & edistys* 2/1985, 90-95.
- Knuuttila, Seppo 1985b: "Runonlaulaja estradilla - Piirteitä folklorismin vaiheista". *Kansanmusiikki* 2/1985, 16-22.
- Kokko, Tiina 1986: "Anti-imperialistisen ohjelmalyön, laulun ja soiton puolesta! Käsitteitä ja fraaseja poliittiseen laululiikkeeseen liittyvässä kirjoittelussa". *Ääneton pauhu*, toim. Ph. Donner, 155-180. Työväenmusiikki-instituutti: Helsinki.
- Kolehmainen, Ilkka 1974: "Kansanmusiikki tänään". *Folklore tänään*, toim. H. Launonen & al., 151-157. SKS: Hämeenlinna.
- Kolehmainen, Ilkka 1982: "Aapeli Hautanen, pelimanni". *Tutkielmia jalasjärveläisestä haitarisoitosta*, toim. V. Kurkela, 4-24. Helsingin yliopiston musiikkiteiden laitos: Helsinki.
- Kolehmainen, Teuvo 1972: *Työläisurheilu Suomessa* 1. Tie Koiton talolle. Työväen urheiluliitto: Keuruu.
- Kolland, Dorothea 1979: *Die Jugendmusikbewegung*. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis. J. B. Metzler: Tübingen.
- Komulainen, Orvokki 1957: "Kansantanssikeskustelua". *Pyrkijä* 6/1957, 182.
- Kotirinta, Pirkko 1988: "Taidetta koteihin!". *Musiikin suunta* 2•1988, 3-15.
- Krohn, Ilmari 1897: *Suomen Kansan Sävelmiä*. Kolmas Jakso VIII Vihko. SKS: ei painopaikkaa.
- Krohn, Ilmari 1904: "Alkulause laulusävelmien ensimmäiseen vihkoon.". *Suomen Kansan Sävelmiä*. Toinen jakso. Laulusävelmiä . Ensimmäinen vihko, III-VI. SKS: Jyväskylä.
- Krohn, Ilmari 1906a: "Nuorisoseurat ja säveltaide". *Säveletär* 9-10/1906, 97-98.
- Krohn, Ilmari 1906b [Cis]: "Toimitukselle näytettyjä käsikirjoituksia: Heikki Klemetti: Kansanlauluja Etelä-Pohjanmaalta, sekakuorolle vapaasti sovitettu". *Säveletär*. 7-8/1906, 87-88.
- Krohn, Ilmari 1931: "Onko jazzilla taiteellista arvoa?". *Suomen Musiikkilehti* 1931:2, 24
- Krohn, Ilmari 1951: "Koraalikysymys". *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, 79-90. Porvoo.
- Kubik, Gerhard 1986: "Stability and change in African musical traditions". *The World of Music* 1/1986, 44-69.
- Kuhnke, Klaus, Manfred Miller & Peter Schulze 1977: *Geschichte der Pop-Musik*. Band 1. Minden.
- Kuivasto, Arvo 1947: "Tällä kertaa loppusanat tanssista". *Pyrkijä* 3/1947, 77.
- Kuoppamäki, Lauri, toim. 1915: *Kansanpukuja*. Suomalaisen Kansantanssin

- Ystävät: Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1983: *Taistojen tiellä soiteltiin - ja soiton tahdissa tanssittiin*. Varkautelaiset työväenilmat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella. Työväenmusiikki-instituutti: Jyväskylä.
- Kurkela, Vesa 1985: "Interest in folklore and its myths in the Finnish workers' movement". *Musiikin suunta* 1/85, 34-44.
- Kurkela, Vesa 1985a: "Musiikkifolklorismi kulttuuriaseena - kansanmusiikin jalostus ja kulttuuripolitiikka". Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa, toi. T. Leisiö, 96-104. Suomen Harmonikkainstituutti: Ikaalinen.
- Kurkela, Vesa 1986: "Folklorismi ja työläisnuorten musiikki, Näkökulmia järjestömusiikin tutkimukseen". *Musiikin suunta* 3/1986, 27-38.
- Kurkela, Vesa 1986a: "Musiikillisen kansanvalistuksen arvohistoria. Rakenne, muutos ja muuttumattomuus". *Suomalainen musiikkikulttuuri: rakenne ja historia*, toim. E. Tarasti, 53-67. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos: Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1986b: *Tanhuten valistukseen*. Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa. Työväenmusiikki-instituutti: Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1987: "Aidon kansanlaulun ihanne ja sen viholliset". *Etnomusikologian vuosikirja 1986*, 200-220. Suomen etnomusikologinen seura: Jyväskylä.
- Kurkela, Vesa 1987a: "Aitoa ja vähemmän aitoa. Piirteitä Kaustisen kansanmusiikkijuhlien julkisuudesta". *Musiikin suunta* 4/1987, 41-56.
- Kurkela, Vesa 1988: "Kisällien laulut -agitaatiota ja viihdettä". *Etnomusikologian vuosikirja 1987-1988*, 84-122. Suomen etnomusikologinen seura: Jyväskylä.
- Kutter, Wilhelm 1957: "Radio as the destroyer, collector and restorer of folk music". *JIFMC* vol. IX, 1957, 34-37.
- Kuusela, Lasse 1952: "Miksi ei meillä voisi olla laulu- ja tanssiryhmää?". *Terä* 33/1952.
- Käyhkö, Kauko 1971: *Voi veljet, Kipparikvartetti!* Karisto: Hämeenlinna.
- Köstlin, Konrad 1982: "Folklorismus als Therapie? Volkskultur als Therapie?". *Folklorismus*. Vorträge der I. internationalen Arbeitstagung des Vereins "Volkskultur um den Neusiedlersee", hg. E.Hörandner & al., 129-147. Neusiedl/See.
- L.S. 1900: "Yhteislaulun ansiota se oli kaikki". *Pyrkijä* 3/1900, 79-80.
- Laine 1898: "Yksiäänistä laulua". *Pyrkijä* 1898, 242-243.
- Laine, Olavi 1955: "Jazz - tuomittavaa vai hyväksyttävää" I-IV. *Terä* 9-12/1955.
- Laitinen, Heikki & Simo Westerlund 1976: "Erään kansanlaulun vaiheita". *Kansanmusiikki* 1•1976, 24-26.
- Laitinen, Heikki 1976a: "Häitä ja pelimanneja entisajan Savossa". *Kansanmusiikki* 2-3•1976, 32-50.
- Laitinen, Heikki 1976b: [anon.] "Wanhan kansan pelimannit Waasassa 1913". *Kansanmusiikki* 1976:4-5, 18-37.
- Laitinen, Heikki 1977: "*Kaustislaisuuden*" synty. Kaustisen ensimmäiset kansanmusiikkijuhlat ja maaseutukulttuurin paluu 1960-luvun lopun Suomessa. Suomalaisen ja vertailevan kansanrunouden tutkimuksen laudaturtyö. Helsingin yliopisto. (painamaton).
- Laitinen, Heikki 1981: "Erkki Ala-Könni: tallentaja, tutkija". *Kansanmusiikki*

- 1981:1, 26-33.
- Laitinen, Heikki 1982: "Talonpoikaismusiikin suuri murros". *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa*, toim. V. Kurkela & al., 117-129. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos: Jyväskylä.
- Laitinen, Heikki 1987a: "Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansakunnan syntyvaiheita ja seurauksia". *Musiikin suunta* 1986:3, 39-46.
- Laitinen, Heikki 1987b: *Kansanmusiikkiliikkeen historia ja ideologia*. Esitelmä seminaarissa Uuden kansanmusiikkiliikkeen historia ja ideologia Kausitsemilla 29.5.1987. Käsikirjoitus.
- Laitinen, Heikki 1988: *Musiikkioppilaitokset ja kansallinen musiikkikulttuuri*. Esitelmä Suomen musiikkioppilaitosten liiton syyspäivillä Raumalla 24.11.1988. (painamaton).
- Lange, Francisco Curt 1955: "Investigation and preservation of authentic folk music in Latin America". *JIFMC* vol. VII, 1955, 20-21.
- Laurila, Lepo 1923: "Korjattava epäkohta musiikkierioissamme". *Suomen Musiikkilehti* 2/1923, 22
- Lehtinen, Kaarle 1938: [pääkirjoitus] "Eräs ajankohtainen tehtävä". *Työväen Musiikkilehti* 10/1938, 183.
- Leino, Antti 1959: "Tanssista ja vähän muustakin". *Pyrkijä* 4/1951, 80-82.
- Leppänen [L-nen], Primus 1906: "Maaseutujen musiikkieriennoista sananen". *Säveletär* 19-20/1906, 197-198.
- Leppänen, Joh. 1900: "Kaikk' kansa nyt riennä laulamaan!" *Pyrkijä* 10/1900, 294.
- Lévi-Strauss, Claude 1963: *Structural Anthropology*. Basic Books: New York - London.
- Levón, Eino 1909: "Muutamia piirteitä eteläpohjalaisesta kansanmusiikista". *Säveletär* 18/1909, 176-178.
- Liikanen, Ilkka 1987: "Kansanvalistajien kansakunta. Kansanvalistusseura fenomanian aatteellisena ja organisatorisena keskuksena". *Kansa liikkeessä*, toim. R. Alapuro & al., 126-141. Kirjayhtymä: Vaasa.
- Lindfors, Reijo 1964: [pääkirjoitus]. *Työväen Musiikkilehti* 7/1964, 123.
- Lindlöf, J.A. [J.A.L.] 1939: "Musiikista Suomessa muuan sana". *Suomen Musiikkilehti* 4/1939, 69-70; 8/1939, 143-146 (julkaistu Suomettarella v. 1857).
- Ling, Jan & Märta Ramsten 1982: "Folkmusik i förvandling". LP-levyn oheisivihko (*Caprice* CAP 1168).
- Ling, Jan 1978: "'O tysta ensamhet' - från känslosam stil till hembygdsnostalgi." *SUMLEN - årsbok för vis- och folkmusikforskning* 1978, 40-58.
- Ling, Jan 1980: "'Upp, bröder, kring bildningens fana'. Om folkmusikens historia och ideologi". *Folkmusikboken*. red. Jan Ling & al., 11-43. Prisma: Arlöv.
- Ling, Jan 1983: *Europas musikhistoria - 1730*. Bonniers: Uppsala.
- Ling, Jan 1985: "Volksmusik und Ideologie in Schweden". *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft*, hg. J. Mainka & P. Wicke. Verlag Neue Musik Berlin: Leipzig.
- Lipponen, Tapio 1983: *Kemut eetterissä*. Musiikin villitsijät vastaan vallitsijat, Tilastoja ja ajatuksia radiomusiikista. Työväenmusiikki-instituutti: Jyväskylä.
- Lissa, Zofia 1968: "Über das Wesen des Musikwerkes". *Die Musikforschung* 21,

157-182.

- Lucid, Daniel 1977: "Introduction". *Soviet Semiotics*, ed. D.P. Lucid, 1-23. The Johns Hopkins University Press: Baltimore & London.
- Lumpkin, Ben Gray 1951: "Traditional folk songs available on commercial phonograph records". *JIFMC* vol. III, 1951, 74-75.
- Luukola, Varpu 1986: *Kansansoittokilpailut Keski-Suomessa*. Proseminariesitelmä. Kansanperinteen laitos: Tampere (painamaton).
- Löfgren, Orvar 1982: "Kulturbygge och kulturkonfrontation". *Kultur och medvetande*, red. U. Hannerz & al., 32-53. Akademilitteratur: Angered.
- Lönnqvist, Bo 1979: *Kansanpuku ja kansallispuku*. Otava: Keuruu.
- Lönnqvist, Bo 1981: *Suomenruotsalaiset*. Kansatieteellinen tutkielma kieliryhmästä. Gummerus: Jyväskylä.
- Lönnqvist, Bo 1983: "Folkkulturen i svenskhetens tjänst". *Svenskt i Finland 1*, red. Max Engman & al., 178-205. SLS: Helsingfors.
- Lönnrot, Elias 1966 [1840]: *Kanteletar* elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä. SKS: Helsinki.
- Löthman-Koponen, Tilda 1938a: "Huvittelukysymyksemme". *Pyrkijä* 22/1938, 357-358.
- Löthman-Koponen, Tilda 1938b: "Mitä tanssin sijaan?". *Pyrkijä* 23/1938, 386.
- Löthman-Koponen, Tilda 1938c: "Yksiääninen laulu kunniaansa." *Pyrkijä* 19/1938, 298.
- Löwenthal, Leo 1983: "Taide vastaan populaarikulttuuri: hahmotus". *Tiedotus-tutkimus* 4•83, 21-54.
- M. H-n 1954: "Amerikkalaisen taiteen näyttelyssä". *Terä* 2/1954.
- M. L:tie 1951: "Kansanlauluista ja -sävelmistä". *Työväen Musiikkilehti* 2/1951, 27.
- M.A. 1934: "Miten yleistä lauluharrastusta nuorisoseuroissa voitaisi elvyttää". *Pyrkijä* 4/1934, 115-117.
- M.E.M. 1926: "Tanssikysymys nuorisoseuroissa". *Pyrkijä* 2/1926, 41-43.
- M.S. 1902: "Vieläkin paremmista piirilauluista". *Pyrkijä* 3/1902, 72-73.
- Maasalo, Armas [A.M.] 1928: "Uusia sävellyksiä". *Suomen Musiikkilehti* 15/1928, 237.
- Maasalo, Katri 1986: *Kansansoittokilpailut Satakunnassa pidetyillä laulujuhlilla vuosina 1946-1952*. Proseminariesitelmä. Kansanperinteen laitos: Tampere (painamaton).
- MacCannel, Dean 1976: *The tourist. A new theory of the leisure class*. Schocken books: New York.
- Manninen, Juha 1977: "Maailmankuvat maailman ja sen muutoksen heijastajina". *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*, toim. M. Kuusi & al., 13-48. Otava: Keuruu.
- Maróthy, János 1974: *Music and the Bourgeois Music and the Proletarian*. Kiadó: Budapest.
- Marttinen, Tauno 1956: "Musiikin arvostamisesta". *Työväen Musiikkilehti* 10/1956, 150.
- Marvia, Einari, toim. 1965: *Suomen säveltäjiä I*. WSOY: Porvoo.
- Marvia, Einari, toim. 1966: *Suomen säveltäjiä II*. WSOY: Porvoo.
- Matikkala, R. 1969a: "Hämmästyttävää". *Keskipohjanmaa* 9.8.1969.
- Matikkala, R. 1969b: "Käsitteen sekaisin". *Keskipohjanmaa* 30.7.1969.

- Melartin, Erkki 1929: "Mietelmiä". *Suomen Musiikkilehti* 7/1929, 102
- Merikallio, Lauri 1913: "Kansanopistoko tanssi- ja herraskoulu?". *Pyrkijä* 14-15/1913, 212-213.
- Middleton, Richard 1987: "Musiikillisen merkityksen artikulointi ja 'populaarin' sijoittaminen musiikin historiaan". *Etnomusikologian vuosikirja 1986*, 171-186. Suomen etnomusikologinen seura: Jyväskylä.
- Mikkola, Viljo 1931: "Suomalainen jazzi?". *Suomen Musiikkilehti* 2/1931, 27.
- Moser, Hans 1962: "Vom Folklorismus in unserer Zeit". *Zeitschrift für Volkskunde*, 58. Jahrg. 2, 1962, 177-209.
- Muikko, Jari 1986: "Seuraava töppäys oli esiintyä työväen laululiikkeen ryhmänä". *Äänetön pauhu*, toim. Ph. Donner, 59-86. Työväenmusiikki-instituutti: Helsinki.
- Muikko, Jari 1988: *Vinyylin viemää. Äänilevyn tuottamisen karu todellisuus*. TMI: Helsinki.
- Musiikin tietokirja* 1956 Otava: Helsinki.
- Mustakallio, Marja 1987 "Tyypikkansanlaulu - valistuksen väline". *Etnomusikologian vuosikirja 1986*, 212-230. Suomen etnomusikologinen seura: Jyväskylä.
- Mäkelä, Voitto 1975 "Suomen pelimanniyhdistys kansanmusiikin harrastajien järjestö". *Kansanmusiikki* 1975:1, 12-14.
- Mäki, Vihtori 1916: "Piirileikin jalostamisesta nuorisoseuroissa.". *Pyrkijä* 1/1916, 4-5.
- Mäkkö, Oma 1939: "Kansojen yhdysside kansantanttu". *Pyrkijä* 4/1939, 53.
- Mäkinen, Aili 1951: "Mitä laulamme, miten laulamme?". *Terä* 1/1951.
- Mäkinen, H.L. 1957: "Harmonikalla pitkä kehitys takanaan". *Työväen Musiikkilehti* 8/1957, 118-119.
- Mäkinen, Timo 1984: "Musiikin näköaloja laulujuhlieimme 100-vuotistaipaleelta". K. Smeds & al., *Kaiu, kaiu lauluni*, 119->. Otava: Keuruu.
- Määttä, Viljo S. 1977: Tervehdyspuheen lehdistöiedote 18.7.1977.
- Määttä, Viljo S. 1980: Tervehdyspuheen lehdistöiedote 20.7.1980.
- Negt, Oskar & Alexander Kluge 1978: *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main.
- Nettl, Bruno 1978: "Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts". *Ethnomusicology* XXII:1, 123-136.
- Nettl, Bruno 1983: *The Study of Ethnomusicology*. Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois Press: Urbana.
- Nettl, Bruno 1985: *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival*. Schirmer/Macmillan: New York.
- Niedermüller, Péter 1986: "Feasts, festivals and tradition in contemporary Hungary. Connections between folklore, folklorism and modern folklore". *Contemporary Folklore and Culture Change*, ed. Irma-Riitta Järvinen, 9-16. SKS: Mikkeli.
- Niemeläinen Päivyt 1981: "Aito kansantanssi ja luovuuden rajat". *Helsingin Sanomat* 17.8.1981.
- Nieminen, Jukka-Pekka 1986: *Kansansoittoilpailut Keski-Pohjanmaalla 1940- ja 1950-luvuilla*. Proseminariesitelmä. Kansanperinteen laitos: Tampere

- (painamaton).
- Nordgren, Pehr Henrik 1969b: "Kansanmusiikki vai Folk Music". *Helsingin Sanomat* 27.7.1969.
- Nordgren, Pehr Henrik 1969a: "Ei sillisalaattirakennelmia". *Keskipohtanmaa* 8.8.1969.
- Numminen, Jaakko 1961: *Suomen nuorisoseuraliikkeen historia. Vuodet 1881-1905*. Otava: Keuruu.
- Numminen, Jaakko 1970: Juhlapuheen lehdistötiedote, Kaustinen 26.7.1970.
- Nuori rakentaja 1957: "Mitä onkaan kulttuuri?". *Terä* 9/1957.
- Nöbö: "Nuorisoseurat ja kansantanhut." *Pyrkijä* 13/1913, 199-200.
- O.T. 1930: "Taitelijoilleko sopivaa työskentelyä?" *Suomen Musiikkilehti* 14/1930, 205-206.
- O:ri A-nen 1899: "Laulu kasvattaa tunteita." *Pyrkijä* 1899, 215-216.
- Oinas, Asko 1978: Juhlapuheen lehdistötiedote, Kaustinen 1978.
- Oltermanni 1969: "Keskustelua Kaustisen juhlista". *Keskipohtanmaa* 29.7.1969.
- Oramo, Ilkka 1980 "Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin. Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1896". *Musiikki* 1980:2, 106-122.
- Oramo, Ilkka 1988: "Music and nationality. Who is a Finnish composer?". *Finnish Music Quarterly* 3/88, 16-21.
- Ortner, Sherry B. 1984: "Theory in anthropology since the sixties". *Comparative Study of Society and History* Vol. 36, Nr. 1, 126-166.
- Pahlman, Helge: "Nostan hattuani...". *Terä* 7/1953.
- Pajamo, Reijo 1976: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843-1881*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura: Helsinki.
- Pajamo, Reijo 1982: *SULASOL 60 vuotta*. Juhlakirja. SULASOL: Helsinki.
- Pajamo, Reijo 1984: *Taas kaikki kauniit muistot*. Joululaulujen taustat ja tarinat. 2. p. Suomen Lähetysseura/WSOY: Porvoo.
- Paunu, Marja-Liisa 1959. "Kansanmusiikista" *Pyrkijä* 3/1959, 74.
- Paunu, Marja-Liisa 1961a: "Iskelmämusiikista". *Pyrkijä* 11/1961, 359.
- Paunu, Marja-Liisa 1961b: "Musiikki". *Pyrkijä* 3/1961, 99.
- Pekkilä, Erkki 1982: "Kansanmusiikki ja perinнемusiikki. Ajatuksia IFMC:n nimenvaihdoksen pohjalta". *Äänenkannattaja* 2/82, 23-30.
- Pekkilä, Erkki 1985a: "Culture, non-culture and myth in Bulgarian music-folklorism". *Musiikin Suunta* 1/1985, 45-53.
- Pekkilä, Erkki 1985b: "Idiominvaihdos, manierismi ja yksilö: näkökulmia musiikin muutostutkimukseen". *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*, toim. Timo Leisiö, 167-173. Suomen Harmonikkainstituutti: Ikaalinen.
- Peltonen, Matti 1988: "Kuinka 'suomalainen viinapää' syntyi?". M. Peltonen: *Viinapäästä kolerakauhuun*. Kirjoituksia sosiaalhistoriasta, 15-36. Hanki ja jää: Helsinki.
- Pesola, Vilho A. 1930: "Nuorisoseurojen iltamat". *Pyrkijä* 10/1930, 282-285.
- Pesola, Väinö [-la] 1921: "Suuntaviivoja työväestön musikaaliseen valistustyöhön". *Työn Sävel* 1921, 8-9.
- Poijärvi, L. Arvi P. 1969: Juhlapuheen lehdistötiedote, Kaustinen 20.7.1969.
- Preussner, Eberhard 1954: *Die bürgerliche Musikkultur*. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. 2. Auflag. Bärenreiter: Germany.

- Prieberg, Fred 1982: *Musik im NS-Staat*. Fischer: Leck.
- Propp, Vladimir 1958: *Morphology of the folktale*. American Folklore Society: Philadelphia.
- Pudor, Henrich 1906: "Arbetarekonsertter". *Finsk Musikrevy* 1/1906, 97-99.
- Pulkkinen, Tuija 1987: "Kansalaisyhteiskunta ja valtio. Kaksi perinnettä poliittisen julkisuuden muotoutuessa". *Kansa liikkeessä*, toim. Alapuro & al., 54-69. Kirjayhtymä: Vaasa.
- Punakallio, Paavo 1948: "Taidemusiikki ja kansanmusiikki." *Pyrkijä* 2/1948, 36.
- Pylkkänen, E.V. 1917: "Suomalaisista kansantänhuista". *Pyrkijä* 8/1917, 129-130.
- Päivikki 1947: "Lukijain keskustelu tanssista jatkuu". *Pyrkijä* 2/1947, 50-51.
- Ranta, Aarne 1938: "Kansanlaulu elää vielä". *Suomen Musiikkilehti* 12/1938, 163.
- Ranta, Sulho 1936: "Kansanlauluista". *Työväen Musiikkilehti* 7-8/1936, 116-118.
- Rantoja, Waldemar 1941: "Se polttava tanssikysymys". *Pyrkijä* 1941, 113.
- Rantoja, Waldemar 1956: "Kulttuurista". *Pyrkijä* 1/1956, 3.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa & Esko Rausmaa (toim.) 1977 *Tanhuoakka*. WSOY: Porvoo.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa 1981: "Kansantanssit". *Kansanmusiikki*, toim. A. Asplund & al., 164-171.
- Rinne, Matti 1972: "Juhlaa ja riitasointuja Kaustisilla. Onko kansanmusiikki operettia?". *Iltä-Sanomien* 18.7.1972.
- Rosander, Göran 1985: "Den regionala identiteten. Exemplet Dalarna". *Nord nytt* 25, 27-41.
- Ruhr, Peter 1987: "'Mit klingendem Spiel' - badische Blasmusik zwischen der Revolution 1848 und dem Ersten Weltkrieg". *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, hg. S. Schutte, 115-133. Rowohlt: Germany.
- Ruin, Waldemar 1906: "Soiton ja laulun merkitys ihmisen henkisellem kehitykselle". *Säveletär* 15-16/1906, 163-165.
- Ruotsala, Allan 1957: "Miten kansanpukumme uusiutuivat". *Pyrkijä* 6/1957, 168-169.
- Ruotsala, Josua 1962: "Miksi tanhuamme?". *Pyrkijä* 7-8/1962, 228-231.
- Rytkönen, Kalle 1924: "Mikä tehtävä kanttori-urkureilla on kansanlaulun opastajina". *Suomen Musiikkilehti* 4/1924, 61.
- Rüütel, Ingrid 1987: "Folklore ja nykypäivän kulttuuri". *Kotiseutu* 4•1987, 190-193.
- Räikkönen, Arvo 1934: "Musiikin opiskelu opintokerhoissa." *Pyrkijä* 23-24/1934, 627.
- S-L.S.: "Nuori Romania tanssi ja soitti sydämiimme". *Terä* 39/1951.
- S.E.E. 1945: "Tanssi terveemmälle pohjalle". *Terä* 2/1945.
- Saalasti, F 1895: "Keskustelut Suomen nuorisoseurain ensimmäisessä yhteisessä keskustelukokouksessa Jyväskylässä heinäkuun 1-4 päivinä v. 1895 [Saalastin alustus]". *Pyrkijä* 1895, 59-60.
- Saarelainen, Aino 1961: "Kun kipinä syttyi". *Tanhuviesti* 1961, 7.
- Sadie, Stanley (ed.) 1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6. Macmillan: Hong Kong.
- Sági, Mária 1979: "New folklore movements in Hungary". *Folklorismus bulletin* 1, 41-45.

- Saha, Hannu 1981: "Erkki Ala-Könni - suomalaisen kansanperinteen pioneeri". *Kansanmusiikki* 1981:1, 2-21.
- Saha, Hannu 1984: "Kokeellinen matka perinteeseen eli kansanmusiikki Sibelius-Akatemiassa osa II". *Kansanmusiikki* 1•1984, 4-9.
- Sahlins, Marshall 1981: *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom. University of Michigan Press: Ann Arbor.
- Salmenhaara, Erkki 1978: "Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa". *Musiikki* 1978:4, 211-226.
- Salminen, Kimmo 1977: "Kaustinen ja HLF". *Uusi laulu* 4/1977, 34).
- Salo, Arvo 1980: Juhlapuheen lehdistöiedote, Kaustinen 20.7.1980.
- Sana 1921: "Taide nyt ja tulevaisuudessa". *Nuorten toivo* 5.12.1921.
- Sarjala, Jukka 1985: "Kansanlaulun käsite ja symboliikka 1930-luvun alun Saksassa". *Historiallinen aikakauskirja* 3/1985, 188-197.
- Sarjala, Jukka 1988: *Musiikkikritiikki hensinkiläisissä päivälehdissä 1920- ja 1930-luvulla*. Näkökulma aikakauden journalistisiin konventioihin ja esteettisiin ihanteisiin arvostelutoiminnassa. Käsikirjoitus.
- Savo, Martti 1956: "Tunnista tuntiin. Elokuva nuorisolle!". *Terä* 11/1956
- Savutie-Myrsky, Maija 1948: "Tarvitsi vain katsoa näitä nuoria, antautuvia kasvoja". *Terä* 22/1948.
- Schvindt, Theodor 1902: *Suomalaisia kansallispukuja*. Helsinki.
- Seeger, Charles 1953: "Folk music in the schools of a highly industrialised society". *JIFMC* vol. V, 1953, 40-44.
- Sibelius, Jean 1980 [1896]: "Några synpunkter beträffande folkmusiken och dess inflytande på tonkonsten". *Musiikki* 1980:2, 86-104.
- Siikaniemi, Väinö 1929: "Gramofooni ja kulttuuri". *Suomen Musiikkilehti* 14/1929, 238-239.
- Siisiäinen, Martti 1988a: "Kulttuuriyhdistykset Suomessa vuosina 1919-1986. Yhdistyslaitos osana kulttuurin rakenteita". *Kulttuuritutkimus* 5(1988):2, 18-27.
- Siisiäinen, Martti 1988b: *Nuorisojärjestöt itsenäisessä Suomessa*. Jyväskylän yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja Nro 43/1988, i,pp.
- Similä, Aapo 1941: *Rikkaruohoja musiikin kukkatarhassa*. Kivi: Lahti.
- Simo 1934: "Pitääkö joulukuusen hävetä?". *Pyrkijä* 22/1934, 568-569.
- Sirelius, U.T. 1921: *Suomen kansallispukuja*. Helsinki.
- Sirelius, U.T. 1922: *Suomen kansallispukuja II*. Helsinki.
- Sirkka, Impi 1934: Kansanopiston merkitys nuorten laulutaidon kehittäjänä". *Pyrkijä* 5/1934, 117-118.
- Siukonen, Vilho 1923: "Virallinen suhtautuminen koulujen laulunopetukseen". *Suomen Musiikkilehti* 3/1923, 43-44.
- Siukonen, Wilho 1933: "Vielä kerran oppikoulun musiikinopetuksesta". *Musiikkitieto* Joulukuu 1933, 137-138.
- SKS 1871: "SKS:n keskustelemukset v. 1868-1869". *Suomi*. Kirjoituksia isänmaallisista aineista, toim. SKS. Toinen Jakso 9. osa, 391-463. SKS: Helsinki.
- SKS 1878: "SKS:n keskustelemukset v. 1871-1872". *Suomi*. Kirjoituksia isänmaallisista aineista, toim. SKS. Toinen Jakso 12. osa, 1-96. SKS: Helsinki.
- Smeds, Kerstin & Timo Mäkinen 1984: *Kaiu, kaiu lauluni*. Laulu- ja soittojuhlien historia. Otava: Keuruu.

- Smeds, Kerstin 1987: "Joukkotapahtumat ja Suomi-identiteetti". *Kansa liikkeessä*, toim. Alapuro & al., 91-107. Kirjayhtymä: Vaasa.
- Snellman, J.W. 1982: *Oppi valtiosta*. Valitut teokset I. Gummerus: Jyväskylä.
- Sri 1896: "Tanssit nuorisoseuroissa". *Pyrkijä* 1896, 104-105.
- Steinitz, Wolfgang 1962: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Vol. 2. Altenburg.
- Stenius, Henrik 1977: "Järjestö-Suomen kehityspiirteitä". *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*, toim. M. Kuusi & al., 77- 97. Otava: Keuruu.
- Stenius, Henrik 1985: "När ett folk vaknade till toner av musik". *Hufvudstadsbladet* 30.1.1985.
- Stenius, Henrik 1987: *Frivilligt, jämlikt, samfällt*. Föreningsväsendets utveckling i Finland. Svenska Litteratursällskapet i Finland: Ekenäs.
- Strohbach, Hermann 1982: "Folklore - Folklorepflege - Folklorismus. Tendenzen, Probleme und Fragen". *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte*, 24. Band, 9-52. Akademie-Verlag: Berlin und Altenburg.
- Suhonen, Rauno 1951: "Taiteilijan elämää uudessa Saksassa". *Terä* 35/1951.
- Sulkunen, Irma & Risto Alapuro 1987: "Raittiusliike ja työväen järjestäytyminen". *Kansa liikkeessä*, toim. R. Alapuro & al., 142-156
- Sulkunen, Irma 1986: *Raittius kansalaisuskontona*. Raittiusliike ja järjestäytyminen 1870-luvulta suurlakon jälkeisiin vuosiin. Suomen Historiallinen Seura: Jyväskylä.
- Suppan, Wolfgang 1978: *Volkslied*. Seine Sammlung und Erforschung. 2. Aufl. J.B. Metzler: Tübingen.
- Suvanto, Jussi [J.S.] 1926: "Ajan musiikkiharrastuksista". *Työn Sävel* 5/1926, 73.
- Szabolcsi, Bence 1957 [1950]: "Bartók und die Volksmusik". *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hg. B. Szabolcsi, 76-88
- Szemere, Anna 1986: "Mitä on tapahtunut Kodaly-aatteelle?". *Rondo* 5/86, 16-19.
- Särkkä, Irma-Liisa 1973: *Laulu- ja soittojuhlat Suomessa autonomian aikana v. 1881-1917*. Jyväskylän yliopiston historian laitos: i.p.p.
- Sävelradioseminaari* 2 1979. Yleisradio: Helsinki. (moniste).
- Sörensen, Peer 1975: "Kritik af Jürgen Habermas's 'Strukturwandel der Öffentlichkeit'". *Fagtryk* n:o 2. Århus.
- Takala, E.E. 1894: "Tanssilavojako?". *Pyrkijä* 5/1894, 65-68.
- Tamminen, Timo & Juhani Lindholm 1977: "Punainen lanka". *Uusi laulu* 1/1977, 16-17.
- Tanninen, Toini 1936: "Mikä teitä nuorisoseurojen iltamissa eniten harmittaa?". *Pyrkijä* 17/1936, 325.
- Tarasti, Eero 1982: "Musiikki kulttuurin murroksen kuvastajana". Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa, toim. V. Kurkela & al., 23-32. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos: Jyväskylä.
- Tarasti, Eero 1985: "Musiikin historian rationalisuudesta". *Synteesi* 1-2/1985, 108-129.
- Tarasti, Eero 1986: "Laulu Suomen soi". *Oma markka* 10/1986, 56-57.
- Tawaststjerna, Erik 1971: "Sibelius ja Bartok: eräitä yhtymäkohtia". *Musiikki* 1971:1, 5-15.
- Tegen, Martin 1986: *Populär musik under 1800-talet*. Reimers: Stockholm.
- Ternhag, Gunnar 1980: "Att rädda några dyrbara lemningar af fordna tiders

- musik' Om folkmusikens källor". *Folkmusikboken*, red. J. Ling & al., 44-65.
- Thierfelder, Helmuth 1928: "Kansanomaisuuden merkitys nykyajan musiikkielämässä". *Suomen Musiikkilehti* 7/1928, 97-99.
- Tiekso, Anna-Liisa: "SDNL täytti 15 vuotta". *Terä* 1/1960.
- Tolvas, Ilpo 1978: "Leppänen, Johan Primus". *Otavan Iso Musiikkitietokirja* 4, 50. Otava: Keuruu.
- Tunkkari, Matti 1969: "Minne menet kansanmusiikki?". *Keskipohjanmaa* 3.8.1969.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1979: *Taidekasvatus Suomessa* I. Taidekasvatuksen teoria ja käytäntö koulupedagogiikassa 1860-luvulta 1920-luvulle. Jyväskylän yliopisto, Taidekasvatuksen laitos, Julkaisu 5.
- Turunen, Martti 1931: "Kaksi tuntia mestarin puheilla". *Suomen Musiikkilehti* 1931:1, 2.
- Tuulonen, Anja 1902: "Parempia piirilauluja." *Pyrkijä* 1/1902, 7-8.
- Työjuhta: "Konsertissa". *Pyrkijä* 1903/9, 271.
- Törnudd, Aksel 1911: "Suomen kansan sävelmiä. Neljäs jakso: Runosävelmiä. I. Inkerin runosävelmät. Julkaisi Armas Launis" (kirja-arvostelu). *Valvoja* 4 vihko, huhtikuu 1911.
- Törnudd, Axel 1913a: *Kansakoulun lauluoppi*. WSOY: Porvoo.
- U.V-n 1956: "Kansakoulujen laulunopetus hakoteillä". *Työväen Musiikkilehti* 5/1956, 70-71.
- Uspenskij, B.A. 1977: "Historia sub specie semiotica". *Soviet Semiotics*, ed. D.P. Lucid, 107-116. The Johns Hopkins University Press: Baltimore & London.
- Uusitalo, Kari 1982: "Elokuva". *Suomen kulttuurihistoria* 3, toim. P. Tommila & al., 381-398. WSOY: Porvoo.
- Vahter, Tyyni 1936: *Suomen kansallispukuja*. Helsinki.
- Vahter, Tyyni 1950: *Suomalaisia kansallispukuja*. Helsinki.
- Vainio, Niilo [N. E. W.] 1890: "Mitä meillä lauletaan?" *Pyrkijä* 6/1890, 81-83.
- Vainö A. 1908: "Iltamiamme jalostamaan". *Pyrkijä* 1/1908, 5-8.
- Valpas, Eedvard 1901: *Työläisnuorisoon mukaan*. Pari riitapuhetta. Helsinki.
- Valpola, Heikki 1977: "Kansanomaisesta musiikkiperinteestämme". *Uusi laulu* 1/1977 (9), 10-12.
- Valpola, Heikki 1977: "Kansanomaisesta musiikkiperinteestämme". *Uusi laulu* 1/1977, 10-12.
- Vanha laulaja 1934: "Lakkaako yksiaäninen laulu?" *Pyrkijä* 22/1934, 579-580.
- Vargyas, Lajos 1982: "Sophisticated contemporary music derived from the music of the peasants". *Cultures*. Vol. VIII, No. 2 1982, 43-51.
- Vastamäki, N.J. 1945: [N.J.V.] "Kuorolaulu ja nykyaika". *Työväen Musiikkilehti* 3/1945, 35-36.
- Velure, Magne 1977 "Folklorisme: oppattliving av fortida". *RIG årgång* 60, häfte 3, 76-86.
- Veteraani 1957: "Tanssiseura ei ole nuorisoseura". *Pyrkijä* 5/1957, 131.
- Vienola-Lindfors Irma 1981: "Tanhu ei saa pysähtyä". *Helsingin Sanomat* 30.7.1981.
- Viires, Ants 1986: "Folklorismi sünd Eestis". *Keel ja kirjandus* 1986:10, 595-602. (Julkaistu myös suomeksi "Folklorismin synty Virossa". *Suomen antropologi* 2/1987, 91-97.)
- Viita 1893: "Kansanlauluista". *Pyrkijä* 1893, 36-40.

- Viita 1946: "Millaisena kansanlaulu elää, sellaisena elää kansan henki". *Pyrkijä* 2/1946, 25-26.
- Vilén, Helmi 1929: "Kansanmusiikkimme nykyinen tilanne". *Työväen Musiikkilehti* 11/1929, 209.
- Vilkuna, Kustaa 1957: "Miten kansanpukumme uusiutuivat". *Pyrkijä* 6/1957, 167-168.
- Vilkuna, Kustaa 1963: "Kansallispuvut ja kansantanhut kansallisen yhtenäisyyden luojina". *Kotiseutu* 1/1963, 4-8.
- Vilkuna, Kustaa 1968: "Kansanmusiikkiperinne". *Keskipojanmaa* 22.7.1968
- Virtamo, Keijo 1981: "Ennola, Juhana". *OMK* 2. 175. Otava: Keuruu.
- Virtanen, Leea 1968: *Kalevalainen laulutapa Karjalassa*. SKS: Forssa.
- Virtanen, Ontro 1955: "Alas 'rillumareit'! Kaikki musiikin harrastajat tasoa kohtamaan". *Työväen Musiikkilehti* 1/1955, 12-14.
- Voigt, Vilmos 1970: "Vom Neofolklorismus in der Kunst". *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 19, 401-423.
- Voigt, Vilmos 1978: "Die Probleme der Erforschung des heutigen Folklorismus in Ungarn". *Folklor - Társadalom - Művészet* 2-3, 92-145. Kecskemét.
- Voigt, Vilmos 1980: "Folklore and 'Folklorism' Today". *Folklore studies in the twentieth century*, ed. V.J. Newall, 419-423. D.S. Brewer, Rowman and Littlefield: Suffolk.
- Voigt, Vilmos 1984: Commentary on Carol Silverman's paper "Pomak or Bulgarian: Ethnicity of a Moslem Minority". *Journal of Folklore Research* 21: 2-3 (1984), 225-238.
- Väisänen, A. O. 1917: *Suomen kansan sävelmään keräys. Vaiheet ja tulokset*. SKS: Helsinki.
- Väisänen, Y. 1946: "Kansantanhusta ja niiden esittämisestä." *Pyrkijä* 9/1946, 184-185.
- Väliverronen, Esa 1985: "Koskaan et muuttua saa... Jürgen Habermasin teoria porvarillisesta julkisuudesta". *Tiedotustutkimus* 3•1985, 23-30.
- Väyrynen, Paavo 1976: Avajaispuheen lehdistöiedote, Kaustinen 19.7.1976.
- Väyrynen, Paavo 1983: Juhlapuheen lehdistöiedote, Kaustinen 24.7.1983.
- Väänänen, Marjatta 1974: Avajaispuheen lehdistöiedote, Kaustinen 15.7.1974.
- Weber, Max 1980: *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Otava: Juva.
- Westerholm, Simo 1976: "Kuinka kontrabasso tuli kansanmusiikkiin". *Kansanmusiikki* 4-5/1976, 8-9.
- Wiesengrund Adorno, Theodor 1927: "Das fünfte Fest der internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a.M.". *Die Musik* XIX/2, Sept. 1927, 879-884.
- Williams, Raymond 1976: *Keywords. A vocabulary of culture and society*. William Collins Sons: Glasgow.
- Williams, Raymond 1980: *Marx och kulturen*. En diskussion kring marxistisk kultur och kulturteori. Stockholm.
- Williams, Raymond 1988: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*, suom. M. Lehtonen. Vastapaino: Jyväskylä.
- Wilson, William A. 1985: *Kalevala ja kansallisuusate*. Työväen Sivistysliitto: Jyväskylä.
- Wiora, Walter 1949: "Concerning the concept of authentic folk music". *JIFMC* vol. I 1949, 14-18.

- Wiora, Walter 1950: *Das echte Volkslied*. Musikalische Gegenwartsfragen. hg. H. Besseler, Heft 2. Müller-Thiergarten: Heidelberg.
- Wiora, Walter 1953: *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuggalmaglio und Brahms*. Alte Liedweisen in romantischer Färbung. Coburg.
- Wiora, Walter 1957: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*. J.P. Hinneenthal: Kassel.
- Wiora, Walter 1959: "Der Untergang des Volkslieds und sein zweites Dasein". *Musikalische Zeitfragen VII Das Volkslied heute*, hg. W. Wiora, 9-25. Bärenreiter: Kassel.
- Wiora, Walter 1962: "Natur der Musik? Unnatur der heutigen Musik? Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft". *Musikalische Zeitfragen X*. Hg. W. Wiora. Bärenreiter: Kassel.
- Wirilander, Kaarlo 1974: *Herrasväkeä*. Suomen säätyläistö 1721-1870. Helsinki.
- Wolf-Knuts, Ulrika 1985: "Folklorism - kejsarens nya kläder?". *Nord nytt* 25, 19-22.
- Worbs, Hans Christoph 1967: "Salonmusik". *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrg. C. Dahlhaus, 121-130. Gustav Bosse: Regensburg.
- Y 1917: "Kansansävelmiä häviöstä pelastamaan." *Pyrkijä* 1/1917, 6.
- Yjdr 1954: "Ajatuksia jazzista". *Terä* 4/1954.
- Ylikangas, Heikki 1979: *Körttiläiset tuomiolla*. Massaoikeudenkäynnit heränneitä vastaan Etelä-Pohjanmaalla 1830- ja 1840-lukujen taiteessa. Otava: Keuruu
- Ylikangas, Heikki 1986: *Käännekohdat Suomen historiassa*. WSOY: Juva.
- Ylänummi, Eikko 1921: "Mitä laulamme (N.-seuralaisen kasarmimietettä)". *Pyrkijä* 1/1921, 9-10.
- Ymmärrys hoi 1928: "Edelleen pakinaa musiikin ymmärtämisestä". *Työn Sävel* 1/1928, 10-11.
- Öhrström, Eva 1987: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Musikvetenskapliga institutionen: Göteborg.

Nuottiaineisto

- Arti, V. 1934: (sov.) *Kaikkien laulukirja I*. 50 suosittua laulua. Otava: Jyväskylä.
- Berggreen, A.P. 1868: *Suomalaisia Kansan-Lauluja ja Soitelmia ko'onnut ja pionolle sovittanut A.P.B. C.A. Reitzel*: Kööpenhamina.
- Brage 1907: *10 folkvisor arrangerade för blandad kör*. A. Apostol's förlag: Helsingfors.
- Collan, Karl 1854: (toim.) *Valituista Suomalaisista Kansan-Lauluja Pianon muksoinnolle*. 1 Wihko, Öhmanin kirjakauppa: Helsinki.
- Collan, Karl 1855: (toim.) *Valituista Suomalaisista Kansan-Lauluja Pianon muksoinnolle*. 3 Wihko, P. Tikkanen: Helsinki.
- Englund, Einar 1982: (sov.) *Rukkaset*. Suomalainen kansansävelmä. Sulasol: Helsinki.
- Eteläpohjalaisia kansanlauluja* 1953: Otava: Jyväskylä.
- Floessel, E. W. i.v. [1865-67?]: (sov.) *Potpourri über finnische Lieder*. Käsikirjoitus: HYK, käsikirjoituskokoelma, SA-nuotistoa A2.

- Genetz, Emil 1881: *Moniäänisiä lauluja*. A.W. Jahnsson: Leipzig.
- Hagfors, Er. Aug. 1862: (utg.) *Samling af Sångere för Handtwerkarnes Sångförening i Helsingfors*. Frenckel & Son: Helsingfors.
- Hagfors, Er. Aug. 1874: *Kaikuja Keski-Suomesta*. Neli- ja seka-äänisiä lauluja, Seminarien, Koulujen ja Lauluseurojen tarpeeksi ja hyödyksi. Hämeenlinna.
- Hahl, D. 1871: (toim.) *Ylioppilaslauluja*. Ensimmäinen vihko. K. E. Holm: Helsingfors.
- Hahl, D. 1873: *Ylioppilaslauluja* Toinen vihko.
- Hahl, D. 1876: *Ylioppilaslauluja* Kolmas vihko.
- Hahl, Taavi 1880: (toim.) *Sävelistö*. Kaikuja laulustamme. Seka-äänisiä laulelmiä, Suomen nuorisolle. K. E. Holm: Helsinki.
- Hannikainen, Väinö & al. 1946: *Laulukerho II*. Otava: Jyväskylä.
- Hapuoja, Jukka 1986: (sov.) *Kuku minun kullallein*. Karjalaisia kansanlaulusovituksia sekakuorolle. Sulasol: Helsinki.
- Henriksson, Raimo 1988: (toim.) *Laula kanssamme*. Valitut Palat: Helsinki.
- Hulkkonen, Jaako 1974: (sov.) *5 suomalaista kansanlaulua*. Fazer: Helsinki.
- Hämäläinen, L. 1868: *Suomalaisia kansanlauluja ja Tanssia*. koonnut ja pianon muka-soinnulle sovitellut L.H. G.W. Edlund: Helsingfors.
- Illberg, Fredr. Vilh. 1867: *Suomalaisia Kansan Lauluja ja Soitelmia*. F. Liewendal: Helsinki.
- Iltanen, I.I. 1862: (toim.) *Moniäänisiä lauluja nuorisolle*. 1:n ja 2:n vihko. Omalla kustannuksella: Hämeenlinna.
- Isenmann, C. 1888: "Mehiläinen". *Säveleitä* 19/1888, 51-52.
- Kangas, Knut i.v.: (sov.) "Sinun silmäs ja minun silmät". Naiskuorolle. Käsikirjoitus: TA.
- Kangas, Knut 1929: (sov.) *Tanssilaulu*. Sekakuorolle. Suomen Työväen Musiikkiliitto: Tampere.
- Kansanvalistus-Seuran Torvisävelmien Partituuri-Kokoelma*
- 1890: V. Sovittanut Elias Kahra. Helsinki.
- 1891: VI. Sovittanut Mauri Forsström. Åbo.
- 1892: VII. Sovittanut A. F. Leander. Helsinki.
- 1894: VIII. Sovittanut Gust. Kock. Helsingfors.
- 1896: IX. Helsinki.
- 1907: XI. Helsinki.
- Kauppi, Emil 1908: *Sekaäänisiä Lauluja*. Ensimmäinen vihko. Luukkonen ja Kumpp.: Tampere
- Kjerulf, H. 1889: "Serenadi". *Säveleitä*, toim. P.J. Hannikainen, 49. Jyväskylä.
- Klemetti, Heikki 1906: *Kansanlauluja Etelä-Pohjanmaalta*. Y. Weilin: Helsinki.
- Klemetti, Heikki & V. Kallio 1914: *Helmistö*. Suomalaisia kansanlauluja. Valistus: Helsinki.
- Kotilainen, Otto 1924: (toim.) *Koululauluja*. WSOY: Porvoo.
- Krohn, Ilmari 1881: (toim.) *Uusi Kannel Karjalasta Soitto sointuva Savosta I*. Toimittanut Savo-Karjalais-Osakunta. Helsinki.
- Krohn, Ilmari 1886: *Uusia suomalaisia kansanlauluja*. Savo-Karjalaisen osakunnan keräyttämää yksinlaululle ja sekaääniselle kööriille. W. Söderström: Helsinki.
- Krohn, Ilmari 1890: *Sydän-Suomesta*. I vihko. 18 kansanlaulua kesällä 1890

- kokosivat Ilmari Krohn ja Mikael Nyberg, mies-köörille sovitti Ilmari Krohn. W. Söderström: Porvoo.
- Krohn, Ilmari 1891: *Kansan lahja kirkolle*. 37 hengellistä kansanlaulua kokosivat Ilmari Krohn ja Mikko Nyberg. Werner Söderström: Jyväskylä.
- Krohn, Ilmari 1892: *Sydän-Suomesta* II vihko. W. Söderström: Porvoo.
- Krohn, Ilmari 1904-1912: (toim.) *Suomen kansan sävelmiä*. Toinen jakso, laulusävelmiä I-II. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Jyväskylä.
- Madetoja, Leevi i.v.: (sov.) *Voi jos ilta joutuisi*. "Suomen Laulun" ohjelmistoa N:o 76.
- Madetoja, Leevi 1987: (sov.) *Läksin minä kesäyönä käymään*. "Suomen Laulun" ohjelmistoa N:o 66.
- Miesäänisiä lauluja* 1934: 3:s vihko. Suomen Työväen Musiikkiliitto: Jyväskylä.
- Mikkola, Viljo 1902: *Viisi Suomalaista Kansanlaulua* keräsi ja sekaköörille sovitti V.M. K.E. Holm: Helsinki
- Murto, Matti 1982: (sov.) *Kymmenen kansanlaulua* 3-ääniselle sekakuorolle, op. 8. Sulasol: Helsinki.
- Naisäänisiä lauluja* (KVS)
- 1903: Kuudes vihko. Toinen painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1909: 4. vihko Kolmas painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1914: Yhdeksäs vihko Toinen painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1923: 2. vihko 4. painos. Tietosanakirja-Osakeyhtiö: Helsinki.
- Naisäänisiä lauluja* (STM)
- 1927: 3:s vihko. STM: Jyväskylä.
- 1929: 2:nen vihko. Suomen Työväen Musiikkiliitto: Jyväskylä.
- 1944: Vihko 5. STM: Jyväskylä.
- Pahlman, Emil 1913: *Suomalaisia Kansanlauluja* Potpourrii Viululle ja Pianolle. Axel E. Lindgren: Helsinki.
- Panula, Jorma 1953: (sov.) *Suomen Nuorison Liiton kansantanssihuohjelman säestykset* v.1954. SNL: Lahti.
- Panula, Jorma 1979a: (sov.) *Linjaalirattaat*. Sulasol: Helsinki.
- Panula, Jorma 1979b: (sov.) *Taivas on sininen ja valkoinen*. Sulasol: Helsinki.
- Passinen, Jaakko 1889: (sov.) *Wäinön kannel*. Suomalaisia kansanlauluja Etelä-Pohjanmaalta. I vihko. J.V. Hissa: Jyväskylä.
- Pojärvi, L. Arvi P. & Arvo Vainio 1953: *Laulukerho* III. Toinen painos. Otava: Helsinki.
- Poppius, Wilhelm 1855: (toim.) *Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja Pianon muka-soinnolle*. 2 Vihko, Öhmanin kirjakauppa: Helsinki.
- Puhakka, Pekka & al. 1901: *Suomen Nuorison Laulukirja*. Werner Söderström: Porvoo.
- Ranta, Sulho 1936: (sov.) *Suomalaisia kansantanss sävelmiä* pianolle ja kahdelle viululle, op. 51. WSOY: Helsinki.
- Reinholm, A. 1849: (toim.) *Suomen Kansan laulantoja*. Pianolla soitettavia. I. Helsinki.
- Relander, Bertha 1894: *Sekaäänisiä lauluja*. Otava: Jyväskylä.
- Rikström, Anton 1890: (toim.) *Kotoa ja muualta*. 100 sekaköörille sovitettua laulua oppilaitosten ja pienempään lauluseurain tarpeeksi, Clouberg ja kumpp.: Wiipuri.
- Salonen, Sulo i.v.: (sov.) *3 hämmäläistä kansanlaulua*. Mieskuoroliiton ohjelmistoa

N:o 14.

- Salonen, Sulo 1965: (sov.) *Soi maailma säveleitä*. Op. 36. 16 kansanlaulua kolmiääniselle sekakuorolle. Fazer: Helsinki.
- Schantz, Joh. Filip von 1855: (koonnut) *Valituista Suomalaisia Kansan-Lauluja Pionnon muka-soinnolle*. 4 Vihko, P. Tikkanen: Helsinki.
- Sekakuorolauluja (m. Sekääänisiä lauluja)*
- 1921: 1:n vihko. Suomen Työväen Musiikki Liitto: Hämeenlinna.
- 1924: 3:s vihko. S.T.M.: Jyväskylä.
- 1924: 4:s vihko. S.T.M.: Jyväskylä.
- 1929: 5:s vihko. S.T.M.: Jyväskylä.
- 1934: 6:s vihko. S.T.M.: Jyväskylä.
- 1937: Vihko 7. STM: Tampere.
- 1937: Vihko 8. STM: Tampere.
- Sekääänisiä lauluja*
- 1898: Toinen vihko Kolmas painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1899: Kuudes vihko Toinen painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1907 [1885]: 1. vihko. Kuudes painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1909: Seitsemäs vihko Kolmas painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1911: Neljäs vihko Kolmas painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1911: Yhdeksäs vihko Kolmas painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1912: Viides vihko Kolmas painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1913: 43-44. vihko. säv. Erkki Melartin. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1915: Kolmas vihko Neljäs painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1917: Seitsemästoista vihko Kolmas painos, toim. N.E. Huoponen. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1918: 39-40. vihko. 2. painos. Kansanvalistusseura: Helsinki.
- 1919: 19. vihko. 3. painos.
- 1939: 143. vihko, "Suomalaisia kansanlauluja", sov. Leo Härkönen. Otava: Jyväskylä.
- 1943: 147. vihko, "Kansanlauluja ja serenedeja". Otava: Jyväskylä.
- 1947: 151. vihko, "Emil Sivorin keräämiä kansanlauluhumoreskeja". Otava: Jyväskylä.
- Sipilä, Eero 1983: (sov.) *10 kansanlaulua 3-ääniselle sekakuorolle*. Fazer: Helsinki.
- Siukonen, Wilho 1929: *Laulukirja*. Koulun ja kodin lauluja. Otava: Jyväskylä.
- Sivori, Emil 1887: (sov.) *Mäntyharjun kansanlauluja*. Koonnut sekä kvartetille ja sekäääniselle köörille sovittanut E. S. Werner Söderström: Porvoo.
- Sivori, Emil 1889: *Kantelo*. Suomalaisia kansanlauluja. I vihko. Tekiän kustannuksella: Jyväskylä.
- Tenkanen, Johan Viktor 1898: *Sävelsointuja*. Uusia Suomalaisia Kansanlauluja ym. E. Tenkanen: Jyväskylä.
- Turunen, Martti 1949: (sov.) *Karjalan kunnailla*. Sulasol: Helsinki.
- Turunen, Martti & Armas Saarinen 1957: (toim.) *Sulasolin sekakuorolauluja* I. 5:s painos. Sulasol: Helsinki.
- Törmälä, Jouko 1982: (sov.) *Kuusi suomalaista kansanlaulua sekakuorolle*. Fazer: Helsinki.
- Törmälä, Jouko 1984: (sov.) *Karjalan kunnailla*. Sulasol: Helsinki.
- Törnudd, Axel 1913b: *Koulun laulukirja*. WSOY: Porvoo.
- Westerlundin Kuoro-Ohjelmisto i.v.-1962: Sarja I (kansanlauluja).

- Sekakuorolle, N:o 1-45. Helsinki.
- Väisänen, A.O. 1934: (sov.) *Kalevalaisia sävelmiä* yksiäänisten kuorojen ja lausujan yhteisesti esitettäväksi. Otava: Jyväskylä.
- Wächter, Heinrich 1864: (toim.) *50 koululaulua*. Helsinki.
- Wächter, Heinrich 1867: *Kokous Neliäänisiä Lauluja*. Mies-äänillä laulettavia. 1n vihko sisältävä 35 laulua. Wiipurissa omalla kustannuksella.
- Wächter, Heinrich 1869: *Koululauluja I*. Leipzig.

LIITE 1.

*Törnuddin laulukirjan koulu-
kansanlaulut, sävelmien keruu-
paikkakunnat ja tekstien sanoit-
tajat* (Törnudd 1913a, V-X).

11. Kyyhkyn pojat (E-Pohjanmaa; J.H. Erkko)
 28. Tippa (Isokyrö; B. Salonen)
 40. Lumimaja (e.t.)¹
 41. Seppien laulu (Kiihtelysvaara; P.J. Hannikainen)
 42. Maamiehen laulu (Isokyrö; J.H. Erkko)
 43. Poika ja linnunpesä (Rautalampi; M. N.)
 44. Kesäläulu (Häme; A-s)
 47. Pyhäpäivä (Juva; Immi Hellén)
 48. Davidin jousilaulu (e.t.; O Uotila)
 60. Jänis (Rautu; e.t.)
 61. Keski-Suomen laulu (Liperi; Juho Laine)
 62. Niityllä (Harjavalta; Ilmari Kianto)
 63. Oravan pesä (Laihia; Immi Hellén)
 64. Hyvässä turvassa (e.t.; Hilja Haahiti)
 65. Jumalalle kiitos (e.t.)
 66. Uutispuuro (Oulu; e.t.)
 67. Takamailla (Rääkkylä; Larin Kyösti)
 68. Syksyn tultua (Kuusamo; e.t.)
 69. Papin joiku (Inari; e.t.)
 70. Tule ämmä tuuterista (Inkeri; E. Lönnrot²)
 71. Vanha aapinen (Karttula; Vilppu Kaukonen)
 72. Oravan jäljillä (Jääski; Larin Kyösti)
 73. Kevätaamu (Kivennapa; J.L. Runeberg)
 74. Perhosen laulu (e.t.; P.J. Hannikainen)
 77. Katrin kukkavihko (e.t.; Immi Hellén)
 78. Ahkera puro (Nurmes; P.J. Hannikainen)
 79. Me laulamme (Ilmajoki; P. Cajander)
 80. Mun pupu jänöni pienoinen (Uusikirkko; Julius Krohn)
 81. Paimenen hätä (Inkeri; E. Lönnrot)
 82. Hus sika metsään (Inkeri; E. Lönnrot)
 83. Kaunis varsani (Tuusniemi; Z. Topelius)
 84. Mirri sairastaa (Kivennapa; Samuli S.)
 85. Syntysanat (Lapua; Eino Leino)
 86. Varpunen ja hevonen (Valkeala; Z. Topelius)
 87. Joululaulu (Suomussalmi; P.J. Hannikainen)
89. Telefoni Afrikassa (e.t.; Arvi Lydecken)
 91. Sinisaari (Eno; Vilppu Kaukonen)
 92. Uusimaa (Eno; J.H. Erkko)
 94. Höyrylaiva (Gellivaara; e.t.)
 95. Tuli katti (Inkeri; E. Lönnrot)
 98. Ihmiselo (Puolanka; e.t.)
 99. Ellin velli (Inkeri; E. Lönnrot)
 107. Tuomisia (Inkeri; E. Lönnrot)
 109. Olin ennen onnimanni (Inkeri; E. Lönnrot)
 110. Äidin surut (Häme; Eino Leino)
 111. Kun saapuu Herra Zebaoth (Sortavala; Eino Leino)
 112. Miks nukut sä vaan (Pohjois-Savo; e.t.)
 113. Ilmesty paimenille (Anjala; e.t.)
 115. Rukous (Pohjois-Savo; e.t.)
 116. Pöivän nousu (e.t.)
 117. Mökin pouka (Kontiolahti; J.L. Runeberg)
 118. Leivoselle (e.t.)
 119. Kuollut äiti (Uusikirkko; Eino Leino)
 120. Hakkapeliitta (Kuhmoniemi; Arvi Jännes)
 121. Tuusulassa (E-Pohjanmaa; Irene Mendelin)
 122. Jumalan huone (e.t.; J.L. Runeberg)
 123. Kuva (e.t.; Paavo Cajander)
 124. Joutsenet (Kuusamo; O. Manninen)
 125. Tietä näytä, vaari vanha (e.t.)
 126. Suomussalmi - kotiseutu (Halikko; Ilmari Kianto)
 127. Jo Karjalan kunnalla lehtii puu (Iitti; Valter Juva)
 133. Uno Cygnaeus (e.t.; Irene Mendelin)
 134. Aamulaulu (Laukaa; Eino Leino)
 135. Juhannusyön taika (Häme; Aino Suonio)
 136. Luistelajat (Kurikka; e.t.)
 140. Hyvästi jättävälle pääkyselle (Hyrnsalmi; Juho Laine)
 141. Runolaulaja (Laukaa; Paavo Cajander)
 142. Kerran talvipäivänä (Kuusamo; Olli Vuorinen)
 143. Me kasvamme (Karjala; Eino Leino)
 144. Herran kansa (Laihia; Eino Leino)
 145. Taneli Luukkonen (Kuusamo; Kaarlo Kramsu)
 146. Kevätvalo (Oulu; V.A. Koskenniemi)
 147. Ivalon Matin joiku (Inari; e.t.)
 148. Niin jos oisit, lauluni (Laitila; Eino Leino)
 149. Laulajan alkusanat (Halikko; Eino Leino)
 150. Helmikuun ilta (Pylkönmäki; Ilmari Kianto)
 151. Jumalan palvelus (Marttila; J.L. Runeberg)
 152. Uus ajanjakso alkaa (Saarijärvi; Niilo Mantere)
 153. Maamiehen toukolaulu (Teuva; Larin Kyösti)
 154. Päivän laskiessa (Kurikka; Eino Leino)
 155. Kesä (e.t.; J. F. H.)
 156. Nuorten laulu (Laihia; Eino Leino)
 157. Iloinen giraffi (e.t.; Arvi Lydecken)
 158. Pienenä ollessani (e.t.)

159. Uusi aika (Hyrnsalmi; e.t.)
 165. Suutari (Laihia; e.t.)
 166. Pää, pää, pässi kulta (e.t.)
 167. Pimpuli pampuli paimenpoika (e.t.)
 168. Kesä (Kuusamo; e.t.)
 169. Lasten nousuaika (Kurikka; J. Krohn)
 170. Keväimet (Kitee; Niilo Mantere)
 171. Sinikaunokki (Kitee; J.H. Erkko)
 172. Hymni tulelle (Puolanka; Eino Leino)
 174. Sarrin joiku (Karasjoki; e.t.)
 175. Merimieslaulu (Taivassalo; e.t.)
 176. Vesijärven höyrylaivat (Rantasalmi; e.t.)
 177. Niitylle (Karjala; e.t.)
 178. Äl' horju, suora Suomen mies (Rääkkylä; Eino Leino)
 184. Kiiltomato (e.t.)
 185. Ah, kuulkaat sielut (Sortavala; e.t.)
 190. Syyslaulu (Juva; J.H. Erkko)
 191. Lemminkäisen äiti (Valkeala; Eino Leino)
 192. Brahen patsasta paljastettaessa (Hämeenkyrö; J. Krohn)
 193. Suonion muistoksi (Leppävirta; Kasimir Leino)
 194. Lumikorpien yö (Rautalampi; Vilppu Kaukonen)
 195. Revontulet (Isokyrö; S. Nuormaa)
 196. Revontulten leikki (Kuusjärvi; Ilmari Kianto)
 197. Hyvästi, isänmaa (Isokyrö; e.t.)
 198. Paimenpoika (Haukivuori; Niilo Mantere)
 199. Hanhipaimen (Laukaa; Eino Leino)
 200. Orvon kyyneleet (Pieksämäki; Larin Kyösti)
 201. Kivi on suuri, orja pieni (Inkeri; E. Lönnrot)
 202. Talven varalta (Juva; Paavo Cajander)
 203. Mökkiläinen ja hänen poikansa (Kuopio; Eino Leino)
 204. Vuorilla kulkevat suuret tuulet (Sakkola; Eino Leino)
 205. Laulajan laulu (Hollola; Eino Leino)
 206. Nuorille (Hyrnsalmi; J.H. Erkko)
 207. Kustaa II Aadolfille (Ilmajoki; Kasimir Leino)
 208. Muurahaisten höyrinää (Kurikka; Vilppu Kaukonen)
 209. Metsäkiikulla (Kurikka; Vilppu Kaukonen)
 210. Z. Topeliukselle (Oulu; Kaarlo Kramsu)
 211. Pois kirus maastamme (Pielisjärvi; Irene Mendelin)
 212. Vänrikki Stoolin laulaja (Häme; A. Oksanen)
 213. Juggernautin vaunut (Kuusamo; Niilo Mantere)
 214. Franzenin muistoksi (e.t.; A. Oksanen)
 215. Rannalta (Lapua; V.A. Koskenniemi)
 216. Sua kiitän, äiti (Parikkala; Hilja Haahti)
 217. Taas kotona (Lapua; Eino Leino)
 218. Kehräjä-äiti (Ilomantsi; P. Cajander)
 219. Päästökirja Oprille (Pohjois-Karjala; Arvi Jännes)
 220. Väinöläin lapset (Kuusamo; Arvi Jännes)
 221. Runoruhtinas (Tuulos; Kasimir Leino)
 222. Lähetyssearnaaja (Suomussalmi; Hilja Haahti)
 223. Torpan tyttö (Karjala; J.L. Runeberg)
 224. Hyljätty äiti (Kaustinen; J. Krohn)
 225. Käkisalmen linna (Viitasaari; Kasimir Leino)
 226. Tuulikannel (e.t.; Eino Leino)
 231. Kevätlaulu (Sakkola; e.t.)
 232. Luonnon kiitos (Mäntyharju; e.t.)
 233. Kesä on nyt taaskin tullut (e.t.; A. Oksanen)
 234. Haavan lehdet (Valkeala; Juho Laine)
 235. Jeesus auta minua (Pohjanmaa; e.t.)
 236. Kotini (Mikkeli; Immi Hellén)
 237. Lapsi kuninkaan (Kurikka; Hilja Haahti)
 239. Jouluaatto (Viitasaari; J.H. Erkko)
 240. Vuodenajat (Juva; e.t.)
 242. Rautatiellä (Puolanka; J.H. Erkko)
 243. Kaiu, kaiu, kansan ääni (Enonkoski; Eino Leino)
 244. Kevätlaulu (Rautalampi; U. von Schrowe)
 245. Vuosisadan vaihtuessa (Kuortane; Eino Leino)
 246. Nasulassa (e.t.; Arvi Lydecken)
 247. Pepen merimatka (e.t.; Arvi Lydecken)
 248. Vappu (Sääminki; Olli Vuorinen)
 249. Paimenlaulu (Mouhijärvi; P.J. Hannikainen)
 250. Kadja Nillan joiku (Utsjoki; e.t.)
 251. Ellun Ingan joiku (Kautokeino; e.t.)
 252. Pohjanmaa (Sääksmäki; V.A. Koskenniemi)
 254. Ensimmäinen leivo (e.t.; Kaarlo Kramsu)
 255. Kusti kinkerillä (Karjala; Alpo Noponen)
 258. Tuuti lulla (e.t.)
 259. Pääskyselle (e.t.; E.P. Kemell)
 260. Kylväjä (e.t.)
 261. Oulunjärvellä (Sotkamo; Ilmari Kianto)
 263. Kärpänen (e.t.; Paavo Cajander)
 266. Surulaulu 1850 vuoden kiellosta (Pieksämäki; Antti Puhakka)
 270. Ikävä tulletteleksen (Inkeri; E. Lönnrot)
 271. Tuutulaulu (Inkeri; Larin Kyösti)
 272. Äidillä on nälkä (Kuopio; A. Oksanen)
 273. Huuhkaja (Kerimäki; Ilmari Kianto)
 274. Syksy (e.t.; F.F. T-n)
 275. Mens-Yrjön joiku (Inari; e.t.)
 276. Nuku, nuku (Hirvensalmi; e.t.)
 277. Itkuani en mä pitää voi (e.t.)
 278. Temppeleiherra (Taivalkoski; Eino Leino)
 279. Kuumeppu (Ruskeala; Irene Mendelin)
 280. Isoisän neuvo (e.t.)
 281. Saaristolaispoika sisämaassa (Kittilä; Hilja Haahti)

282. Kadulla (Kellahti; Irene Mendelin)
284. Iltarukous (Juva; Eino Leino)
285. Ilkka (E-Pohjanmaa; Kaarlo Kramsu)
286. Erkki paimen (Ruokolahti; Larin Kyösti)
287. Zachris Topeliuksen kuoltua (e.t.; Eino Leino)
288. Yksimielisyyt (Hankasalmi; J. Krohn)
289. Hämeenmaa (Hankasalmi; U. von Schrowe)
290. Saloseudun lyhty (Rääkkylä; A. Korvenkallio)
291. Kansan valta (Laihia; Eino Leino)
292. Raattiasian puolesta (Eno; Irene Mendelin)
293. Elämän koulu (Johannes; Alpo Noponen)
294. Pyhäjärvi (Pori; Vihtori Auer)
295. Lakeus (Rantasalmi; V.A. Koskenniemi)
296. Birger Jaarlin linna (Liminka; Tuokko)
297. Elias Lönnrot (e.t.; J.H. Erkko)
298. Suomalainen Suomen ruotsalaiselle (Kuusjärvi; J. Krohn)
299. A. Oksaselle (Juva; Paavo Cajander)
300. Kansa kalliolla (Karttula; Eino Leino)
301. Sano pieni lintunen (Taivalkoski; e.t.)
302. Rajalta (Juva; J. Mustakallio)
303. Aleksanteri II:n muistoksi (Soanlahti; J. Krohn)
304. Kuivalla kalliolla (Rantasalmi; e.t.)
305. Kääpiön kosto (Eno; J.J. Wecksell)
306. Savon nuijapäät (Savo; Kasimir Leino)
307. Pihlaja etelässä (Viitasaari; J.H. Erkko)
308. Rantakoivulleni (Suomussalmi; Ilmari Kianto)
309. Elias Lönnrot (e.t. Kaarlo Kramsu)
310. Feniläiset (Sotkamo; J. Krohn)
311. Kansan lapsi (Häme; Kasimir Leino)
312. Väinämöisen kantele (Kuortane; Kaarlo Kramsu)

