

Musiikki 4/2023

musiikki.journal.fi | 53. vuosikerta

Pääkirjoitus

Nuppu Koivisto-Kaasik ja Tuire Ranta-Meyer

Paikallisia, kansallisia ja ylijarajaisia musiikintutkimuksen näkökulmia Itämeren alueen ja Baltian maiden viitekehysessä 3

Artikkelit



Simo Mikkonen

Kansallista kulttuuria elvyttämässä: Musiikki Viron, Latvian ja Suomen kulttuuriviikoilla 1967–1969 15



Elina Hytönen-Ng

”Miulla on vahva perintö Karjalasta”
– nykytutkijoiden suhde karjalaisuuteen Suomessa 54

Katsaus & kirja-arvio

Helen Kõmmus

What to learn from folk music festival research:
The history, features and perspectives of Finnish and
Estonian folk music festival research traditions 87

Tuire Ranta-Meyer

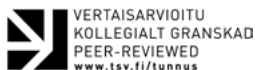
Saara Vaherjoki-Honkala: *Haaveiden haaksirikko.*
Elli Forssell-Rozentālen elämä 108

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Tämän erikoisnumeron päätoimittajat ovat:

Nuppu Koivisto-Kaasik (Taideyliopisto)

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), vastaava päätoimittaja, dos. Meri Kytö (meri.kyto@utu.fi), FT Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) **Taittaja:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** FT, dos. Kimi Kärki (Turun yliopisto ja Taideyliopisto), FT Sini Mononen, MuT, FM Saijaleena Rantanen, (Taideyliopisto), FT, dos. Milla Tiainen (Turun yliopisto), FT, dos., Juha Torvinen (Helsingin yliopisto). **Tilaukset ja arkistonumerot:** Vanhoja paperivuositietoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Paikallisia, kansallisia ja ylirajaisia musiikintutkimuksen näkökulmia Itämeren alueen ja Baltian maiden viitekehyksessä

Nuppu Koivisto-Kaasik ja Tuire Ranta-Meyer
.....

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa on viime vuosikymmeninä purettu juurta jaksain niin sanottua ”kansallista” katsetta sekä erilaisia historiallisesti rakentuneita kaanoneita. Suurmieskertomukset sekä yksipuolisen kansalliset katsantokannat ovat saaneet tehdä tilaa näkemyksille, joissa Suomen musiikin historiaa ja nykypäivää tulkitaan globaalissa, eurooppalaisessa tai laajemmassa alueellis-kulttuurisessa kontekstissa. Itämerellä on tässä yhtälössä oleellinen merkitys: musiikillisia vaikutteita meille on kulkenut aaltojen yli niin Ruotsista, Saksasta kuin Venäjältäkin ja kiihtyväätahtaisen tiedonvälityksen aikakaudella myös muualta maailmasta. (Esim. Rantanen ja Kurkela 2017; Rantakallio ja Strand (toim.) 2021; Ramstedt 2023; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023.)

Entä mitä tiedämme Suomen musiikkiyhteyksistä etelän suuntaan, Baltiaan? Suomenlahden kapeuteen nähden tutkimusta sen ylittävästä musiikillisesta vuorovaikutuksesta on tehty varsin vähän. Siinä missä ruohonjuuritason kulttuuriyhteistyö etenkin Viron suuntaan on perinteisesti ollut vilkasta, musiikintutkimuksen – ja erityisesti musiikin historian – alalla tietoisuus Baltian maiden tutkimustilanteesta on ollut katkonaisempi. (Rausmaa 2013; Zetterberg 2007; ks. myös Mela ja Mattila 2019; Žygaitė-Šereckė 2020.)

Kiinnostusta kuitenkin on jonkin verran ollut, mistä esimerkkinä on 1980-luvun lopulla alkanut, Pohjoismaisen yhteistyökomitean (Nordiska samarbetsnämnden för humanistisk forskning) rahoittama laaja tutkimusprojekti ”Östersjön som musiklandskap. Musiker–musikinstitutioner–repertoarer under 1600- och 100-talet”. Siinä oli mukana musiikintutkijoita Ruotsista, Norjasta, Tanskasta, Saksasta Virosta ja Liettuasta. Suomen edustajana siinä oli Fabian Dahlström, joka julkaisi aiheesta *Musiikki*-lehdessä otsikolla ”Musiklivet i gamla Viborg – en Östersjöangelägenhet” (1991), *Teater.Muusika.Kino*-lehdessä Helsingin ja Tallinnan musiikkiyhteyksiä ennen vuotta 1850 kartoittavan artikkelin sekä katsa-

uksen ”Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850”.¹

Musiikkitiede-lehdessä 2/1990 julkaistiin neljä virolaista musiikkia käsittelevää artikkelia: Arvo Pärtin sävellyksistä (Merike Vaitmaa), virolaisesta musiikista (Leo Normet), virolaisesta kansanmusiikista (Ingrid Rüütel) ja liukuvien F(0)-käyrien äänenkorkeudesta vatjalaisissa kansalauluissa (Jaan Ross). Eero Tarasti julkaisi 30 vuotta sitten kirjassaan *Romantiikan uni ja hurmio* (1992) toistaiseksi laajimman suomenkielisen esityksen Lietuan kansallissäveltäjä Mikalojus Čiurlionisin tuotannosta sekä musiikin ja maalaustaiteen vuorovaikutuksesta ja vuonna 2013 virolaisesta intellektuelli Aivo Lõhmuksesta. Lisäksi laulujuhlia käsittelevässä tutkimusperinteessä on Baltian maat huomioitu melko kattavasti. (Rantanen 2013; Smeds & Mäkinen 1984.)

Millaisena Itämeren – Mare Balticumin – alue näyttäytyy musiikin-tutkimuksessa? Millaisena se voisi näyttäytyä? Näihin kysymyksiin käsillä oleva erikoisnumero pyrkii osaltaan vastaamaan erityisesti suomalaisten tutkijoiden näkökulmasta. Tarkoituksena on myös herättää kiinnostusta Baltian maihin, niiden historiaan, kieliin ja kulttuureihin sekä lukijoissa että meissä itsessämme. Viron, Latvian ja Liettuan menneisyyden ja nykypäivän tuntemus on Suomessakin tärkeää jo geopolitiittis-maantieteellisistä syistä, ja yhteyksillä Suomenlahden yli on ollut merkittävä vaikutuksensa myös musiikkielämään.

Balttilaisista kielistä alettiin 1800-luvun puolessa välissä puhua kielitieteessä ja havaittiin, että ne muodostavat yhden indoeurooppalaisen kielikunnan haaran. Latvian ja liettuan kielet ovat balttilaisia ja toistensa sukukieliä. Viro on suomalais-ugrilainen kieli, jonka lähin sukukieli on suomi. Kielitieteellisesti latvia ja liettua ovat siten lähempänä muun Euroopan kieliä, esimerkiksi ranskaa tai englantia kuin naapurinsa Viron kieltä. (Kasekamp 2013, 10.)

Sana ”baltialainen” ei vielä 1900-luvun alussa tarkoittanut kulttuuris-kielillisesti virolaista, latvialaista tai liettualaista henkilöä. Kolmen Venäjään kuuluneen Itämeren maakunnan, Vironmaan, Liivinmaan ja Kuurinmaan hallitseva saksankielinen yläluokka ryhtyi käyttämään nimitystä itseidentifikaation välineenä 1800-luvun puolivälissä. Vuonna 1918 baltiansaksalaiset olivat jopa onnistua yhdistämään nämä Itämeren provinssit Baltian herttuakunnaksi, joka oli tarkoitus liittää Saksan keisarin

1 Dahlström (1991, 42–48) kuvaa Viipuri-artikkelinsa johdannossa melko laajasti Itämeri-projektia, sen toimijoita, tavoitteita ja siihen liittyneistä konferensseja.

alaisuuteen. (Kasekamp 2013, 10; Zetterberg 2017, 211–212; Liettuan osalta ks. Kallio 2009, 184–197.)

Nimitys ”Baltian maat” otettiin käyttöön vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen kuvaamaan keisarillisen Venäjän romahduksen myötä itsenäistyneitä valtioita. Suomikin sisällytettiin tuolloin usein Baltian maihin, mutta toisen maailmansodan myötä Suomen ja Baltian maiden kohtalot erkaantuivat. Sotien jälkeen Suomi leimautui – ja pyrki kiinnittymään – yhä tiiviimmin osaksi Pohjoismaita. (Kasekamp 2013, 11.) Viron-tutkija Seppo Zetterbergin mukaan yhteisnimityksen alle niputtaminen ja käsitteen ”Baltian maat” käyttäminen Virossa ja sen etelänaapureista Latviasta ja Liettuasta on jopa hieman harhaanjohtavaa, sillä kukin maa on kulttuuriltaan, kieleltään ja taloudeltaan täysin omaleimainen. Liettualaiset olivat jo keskiajalla valtiota muodostava kansa, mutta virolaiset ja latvialaiset vasta 1900-luvulla. Roomalaiskatolisen Liettuan menneisyyttä värittää valtiollinen yhteys Puolaan ja vuorovaikutus muun muassa ukrainalaisten kanssa, kun taas Viron ja Latvian historiassa merkittävänä elementtinä ovat olleet saksalaiset ja sitä kautta yhteydet hansaan ja protestanttisuuteen. (Zetterberg 2017, 13.)

Niin Suomen kuin Baltian alueeseen on voimakkaasti vaikuttanut sijainti idän ja lännen välissä ja niiden etujen leikkauspisteessä (Zetterberg 2017, 14). Baltian maiden ja Suomen menneisyydestä löytyy kuitenkin merkittäviä eroja (ks. esim. Kasekamp 2013, 303–309), jotka ovat muovanneet paikallisia historia- ja muistamisen kulttuureita. Siinä missä talonpojat olivat Suomessa itsenäisiä ja muodostivat jopa oman valtiopäiväsääntynsä, Virossa, Latviassa ja Liettuassa talonpojat olivat 1800-luvun alkuun ja osin jopa sen puoleenväliin asti alistettuja maaorjia. Keskieurooppalaisuus oli tullut Suomeen Ruotsin kautta miedontuneena ja talonpoikien vapauden säilyttäneenä, mutta Baltian maihin suoraan saksalaisesta kulttuurista ankaraa feodalismia toteuttaen. (Zetterberg 2017, 11.) Suomessa talvi- ja jatkosodan traumoja toki käsitellään edelleen, mutta me emme ole joutuneet käymään läpi neuvostomiehitystä, jolle virolaiset, latvialaiset ja liettualaiset tekivät poliittisen järjestelmän sorrosta huolimatta sinnikäästä vastarintaa lopputuloksenaan niin sanottu laulava vallankumous (Kasekamp 2013, 225–231).

Musiikillisten vaikutteiden kulkeutumista Baltian ja Itämeren alueella on käsitelty laajasti etenkin musiikin historian alan konferensseissa ja julkaisuissa. Tästä hyvänä esimerkkinä voi mainita professori Rūta Stanevičiūtėn ja Rima Povilionienėn toimittaman antologian *Sociocultural crossings and borders: Musical microhistories*, joka lähestyy aihetta sosio- ja mikrohistoriallisista näkökulmista. Kuten kokoelman artikkelit sekä muiden

muassa Toomas Siitanin ja Kristel Pappelin tutkimukset osoittavat, kyse on monimutkaisemmasta verkostosta kuin yksioikoisista vuorovaikutussuhteista tai kansallisvaltioiden rajojen ylityksistä. Itämeren musiikin on monien eri kulttuuriperinteiden – muiden muassa karjalaisten, inkeriläisten, virolaisten, latvialaisten, liettualaisten, suomalaisten, skandinaavien, pohjoissaksalaisten ja puolalaisten – yhteen nivoutuneita kerrostumia.

Alun perin tämän *Musiikki*-lehden erikoisnumeron ajatus oli saada artikkeleita myös Baltian maista, minkä vuoksi artikkelikutsu julkaistiin poikkeuksellisesti myös englannin kielellä. Valitettavasti emme kuitenkaan onnistuneet tavoittamaan tarpeeksi laajalti tutkijoita alueelta – ja tässä onkin opittavaa tulevaisuutta ajatellen.

*Transnationalismi, translokaalisuus, kulttuurivaihto ja
kulttuurinen kulkeutuminen*

On tietysti jatkuvan keskustelun alaista, mikä ylipäätään on ”itäistä” ja mikä ”läntistä”, mikä ”pohjoista” ja mikä ”keskistä” Eurooppaa – mikä keskustaa ja mikä periferiaa. Transnationaalisuutta, translokaalisuutta, kulttuurivaihtoa (*cultural exchange*) ja kulttuurista kulkeutumista (*cultural transfer*) käsittelevässä Itämeren alueen musiikintutkimuksessa on 1990-luvulta saakka tarkasteltu näitä maantieteellisiä käsitteitä kriittisesti. (Esim. Stanevičiūtė ja Povilionienė 2013; Siitan ja Pappel 2014; Siitan, Pappel ja Sõõro 2010; Pappel 2003.) Tämä on heijastunut myös musiikintutkimuksen ja musiikin historian alueille, jossa erilaiset toimijaverkostot ja niiden väliset kerrokselliset valtasuhteet ovat nousseet keskiöön. (Esim. Kauppala ja Knust toim. 2021; Reese Willén 2016.) Sen sijaan, että ajattelisimme esimerkiksi Itämeren alueen musiikkikulttuurien välisiä suhteita ja traditioita suoraviivaisina vuorovaikutus- tai syy-seuraussuhteina, onkin hedelmällisempää lähestyä niitä tällaisesta hienovaraisemmasta näkökulmasta.

Sekä Baltiassa että Suomessa on viime vuosikymmeninä ymmärrettävistä syistä haluttu suuntautua geopoliittisesti voimakkaasti länteen, Euroopan Unioniin ja Natoon. Euroopan historian tutkimuksessa kuitenkin kansainvälistä huomiota ovat perinteisesti vieneet suuret kulttuuri- ja kielialueet, jolloin ensimmäisessä maailmansodassa Venäjän imperiumista ja/tai neuvostomiehityksestä itsenäistyneet itäisen Euroopan valtiot on helposti niputettu samaan kasaan läntisin silmälasein katsottuna. (Esim. Kulawik ja Kravchenko 2019; Zherebkina et al. 2022.) Itämeren alueen, Koillis-Euroopan ja Suomenlahden kaltaisten maantieteellisten määrei-

den ei tietenkään voi katsoa kokonaan ratkaisevan tätä ongelmakenttää, mutta ne voivat haastaa sekä alueella työskenteleviä että ulkopuolisia tutkijoita tarkastelemaan omia asenteitaan ja mielikuviaan.

Erityisesti kahden viime vuoden aikana niin sanotun Itä-Euroopan tutkimuksen kentällä onkin keskusteltu vilkkaasti niin sanotun dekolonisaation tarpeesta sekä muun muassa valkoisuuden käsitteen merkityksestä alueella (esim. Kulawik ja Kravchenko 2019; Zhrebkina et al. 2022; Tlostanova 2022, musiikin osalta erit. 12–13; Lewicki 2023; Mälksoo 2022). Länsieurooppalaisissa ja angloamerikkalaisissa yliopistoissa alueen tutkimus on painottunut venäjän kielen ja kulttuurin asiantuntemukseen sekä yleensä länsimaisten tutkijoiden näkökulmiin niin sanotun *westsplainingin* eli ”länsiselittämisen” näkökulmista sen sijaan, että näiltä alueilta tuleva, paikallisilla kielillä ja paikallisissa yliopistoissa tehtävä tutkimus ja asiantuntemus otettaisiin tarpeellisella vakavuudella lähdeviitetasosta alkaen (esim. Kulawik ja Kravchenko 2019; Zhrebkina ym. 2022; Nachescu 2022; Kuldkepp 2023).

Myös suomalaisen Venäjän ja Itä-Euroopan tutkimuksen alueilla ”isovenäläisten” näkökulmien kritiikkiin on hyökkäyksen alettua uudella tavalla herätty. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö venäjän kieltä ja kulttuuria olisi syytä tutkia edelleen. Ensinnäkin kysymys on siitä, että huomiota olisi syytä kohdistaa yhtä lailla muihin, vähemmän huomiota saaneisiin kieliin ja kulttuureihin nimenomaan edistämällä paikallisten tutkijoiden näkökulmia kuin puhumalla heidän paikallaan (edellä mainittujen tutkimusten lisäksi ks. esimerkiksi Nachescu ja Hendl 2023). Toiseksi on syytä kiinnittää entistä tarkempaa, kriittistä huomiota ”venäläisen” kulttuurin ja ”venäläisyyden” historialliseen rakentumiseen sekä Venäjän imperiumin historiallisiin valtarakenteisiin, kuten myös niin sanottujen uusien imperialismin historioissa on tuotu esiin (esim. Gerasimov 2009). Suomessakin tämä on erityisen ajankohtaista: esimerkiksi *Historiallinen Aikakauskirja* julkisti juuri yhteistyössä Keisariaika-tutkimusverkoston kanssa kirjoituskutsun teemanumeron, jonka painopisteenä on autonomian ajan historiakuvamme uudelleenarviointi (*Historiallinen Aikakauskirja* 2023). Tilanteessa, jossa Venäjän hallinto käyttää taiteita kulttuuri-propagandansa aseena, on tutkijan syytä olla erityisen tarkkaavainen ja itsekriittinen. Myös tämän kirjoittajilla on ollut asiassa paljon opittavaa (Koivisto-Kaasik 2022).

Tuoreessa humanistis-yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa on kritisoitu syystä niin sanottujen ”entisen Neuvostoliiton maiden” historian typistämistä yhtenäiseksi ”socialismin jälkeiseksi” kulttuuriperinnöksi – semminkin, kun Neuvostoliiton romahduksesta on jo yli 30 vuotta aikaa

(esim. Kulawik ja Kravchenko 2019; Zhrebkina et al. 2022; Nachescu 2022). Baltian maiden musiikintutkimuksellisissa julkaisuissa ovatkin jo 1990-luvun alusta asti olleet läsnä sekä kansalliset, alueelliset että ylijarjaiset teemat – ja niitä koskevat kriittiset debatit. Toisaalta myös neuvostomiehityksen aikana on pyritty ”kiertämään” vallitsevaa poliittista painostusta tutkimusintressejä suuntaamalla ja päälleliimatun marxistis-leninistisen dogman paineesta huolimatta (Lippus 1995, 39–41).²

Tutkijayhteisössä siteitä on viime vuosikymmeninä solmittu esimerkiksi Sibeliuksen Akatemian kansainvälisissä musiikin historian konferensseissa, tutkimusyhdistyksen Suoni ry:n tapahtumissa sekä Suomessa muuten vierailleiden tutkijoiden kuten Tarton yliopiston edesmenneen professorin Urve Lippusin tai Helsingin yliopistossa sekä Taideyliopistossa toimivan jazz-tutkija Heli Reimannin kautta (esim. Reimann 2021). Niin ikään Sofia Joons Gyllingin viron ruotsinkielisiä musiikkiperinteitä käsittelevä urauurtava tutkimus on viime vuosina ollut esillä Suomessa (esim. Joons Gylling 2023). Musiikkitieteeseen keskeisesti sidoksissa olevan semiotiikan tutkimuksen alalla yhteys Tarttoon on niin ikään ollut merkittävä (esim. Tarasti 2013). Yhteyksiä Latviaan on hiljattain vilkastuttanut laulaja Elli Forssell-Rozentāleä käsittelevä tutkimus. Tässä numerossa arvioidaan melko laajasti hänen juuri ilmestynyt elämäkertansa, ja aiemmin tänä vuonna Elina Saloranta on sekä tehnyt hänen kirjeenvaihtonsa pohjalta taiteellisia produktioita että dokumentoinut niitä artikkelissaan (esim. Saloranta 2023; Vaherjoki-Honkala 2023). Taiteellisen tutkimuksen alueella yhteydet esimerkiksi Viron musiikki- ja teatteriakatemiaan, Liettuan musiikki- ja teatteriakatemiaan sekä Latvian Jāzeps Vītols -musiikkikorkeakouluun ovat tätä nykyä huomattavan vilkkaat.³

Itsekriittisyys ja asenteiden tunnistaminen tärkeää

Historiallisista, maantieteellisistä ja kielellisistä syistä Viroa tunnetaan Suomessa huomattavasti paremmin kuin Latviaa ja Liettuaa, vaikka kullakin kielellä ja kulttuurilla on omat aktiivisesti toimivat yhdistyksensä Suomessa.⁴ Viron kielen taitajia on vähemmän harvassa, vaikka senkin opetus ja resurssit ovat viime vuosina olleet leikkausuhan alla (esim. Alto Saar 2021; Hakala 2021). Kirjallisuuden-, historian- ja kielentutkimukseen

2 Ks. myös esim. Lippus (toim.) 2000; Lippus 2002; Lippus 2005.

3 Taiteellisesta tutkimuksesta ks. esim. Zandberga 2023.

4 Näitä ovat Tuglas-seura, Rozentāls-seura sekä Donelaitis-seura.

liittyvillä aloilla yhteys Viroon onkin ollut perinteisesti vilkasta, ja Helsingin yliopistolla toteutettiin hiljattain laajamittainen tutkimushanke Suomen ja Viron teatterihistoriallisista yhteyksistä (esim. Korsberg 2020). Taidemuseo Kumun ja Ateneumin yhteistyönä toteutettu, Anu Allasin ja Tiina Abelin kuratoima näyttely ”Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis” (6.12.2019–26.4.2020) puolestaan kokosi yhteen historiallisten suomalaisten ja virolaisten kuvataiteilijanaisten teoksia (esim. Pöldsam 2019). Myös kansanmusiikin ja alueellisten musiikkiperinteiden tutkimuksessa yhteys Viroon on kenties löytynyt luontevammin kuin niin sanotun länsimaisen taidemusiikin tai populaarimusiikin historian kentällä, jossa vaikutteiden kulkemista on tarkasteltu enemmän yläluokkien kielten ja kulttuurien näkökulmasta.⁵ Tässäkin teemanumerossa Itämeren alueen ylijarjaiset kulttuuriperinteet ja vähemmistö-kulttuurit ovat edustettuina etenkin Elina Hytönen-Ng:n karjalaisuutta ja itkuvirsiä käsittelevässä tekstissä sekä Viron kirjallisuusmuseon tutkijan Helen Kõmmusin suomalaisia ja virolaisia kansanmusiikkifestivaaleja käsittelevässä katsausartikkelissa.

Viro-suhteeseen on Suomessa juurtunut myös asetelmia, joita on syys-täkin kyseenalaistettu erityisesti Venäjän oikeudettoman Ukrainan-hyök-käyssodan alettua helmikuussa 2022. Tämä on syytä huomioida myös taidentutkimuksessa erityisesti silloin, kun Baltiaan liittyvää tai suun-tautuvaa tutkimusta tehdään Suomesta käsin. Historiallisesti rakentunut ja kielelliseen suhteeseen nojaava ”veljeskansa-ajattelu” kumpuaa pienten kieli- ja kulttuurialueiden geopolittisesti vaikeasta asemasta, mutta voi äärimmillään johtaa kapeaan ”kansalliseen katseeseen” (ks. Kettunen 2008), jossa suomalaisuutta tai virolaisuutta määritellään yhdestä kielestä tai etnisestä taustasta käsin.

Suomessa suhde Viroon vähemmän väkirikkaana ja Neuvostoliiton miehityksestä kärsineenä naapurivaltiona on myös johtanut vähätteleviin asenteisiin esimerkiksi siinä mielessä, ettei virolaisten poliitikkojen kri-tiikkiä Venäjä-riippuvuudesta tai sinisilmäisyydestä Vladimir Putinin hal-lintoa kohtaan ole otettu vakavasti (esim. *Helsingin Sanomat* 2022). Syrjiviä asenteita esimerkiksi (suomen)virolaisia kohtaan esiintyy edelleen. Vielä vuonna 2015 *Helsingin Sanomat* julkaisi omasta mielestään leikkimielisen kyselyn, jossa lehden lukijoita kehoitettiin keksimään ”pilkkanimi” viro-laisille. Kolmenkymmenen toimituksen valikoiman äänestys ehdokkaan

5 Virossa baltiansaksalaisen eliitin ja vironkielisen väestön musiikin historian tutkimuk-sen välillä on niin ikään ollut kitkaa; ks. esim. Lippus 1995, 41–42.

joukkoon nousi useita hyvin loukkaavia termejä (*Kuukausiliite* 2015a; *Kuukausiliite* 2015b).⁶

Kohtaamispaikkoja yhteistyön lujittamiseen

Venäjän ilman edeltävää provokaatiota toteutetun, perusteettoman hyökkäyssodan alettua on entistäkin tärkeämpää, että myös musiikintutkimuksen yhteisössä tiivistetään keskinäisiä ammatillisia-, kollegiaalisia- ja solidaarisuussuhteita Baltiaan ja muualle Itämeren alueille. Käsillä olevan teemanumeron puheenvuorot ovat pääosin peräisin suomalaisten tutkijoiden kynästä, vaikka alun perin toivoimme, että kaksikielinen kirjoituskutsu (suomi ja englanti) olisi tavoittanut verkostojemme kautta tutkijoita Baltiasta ja muualta Itämeren alueelta. Niinpä meidän on jatkossa – sekä henkilökohtaisesti että tutkijayhteisöissä – kiinnitettävä entistä tarkempaa huomiota siihen, miten verkostoidumme ja tavoitamme kollegoita myös lähialueilta. Yhteistyö alkaa useimmiten ruohonjuuritasolta: konferenssit ja symposiumit ovat tässä suhteessa itsestään selvästi keskeisiä kohtaamispaikkoja. Toiveissa on, että esimerkiksi Taideyliopiston ja tutkimusyhdistys Suoni ry:n helmikuussa 2024 järjestämä ”Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe” -symposiumi voisi toimia yhtenä tämän maailmankolkan – ja muidenkin aiheesta kiinnostuneiden – tutkijoiden keskinäisen yhteistyön lujittamisen foorumina (Gender and Musicianship 2023).

Tämän teemanumeron artikkelit lähestyvät aihepiiriään – Itämeren alueen musiikkikulttuureita ja musiikkielämää – hyvin erilaisista teoreettisista näkökulmista sekä kysymyksenasetteluista. Historiallisia näkökulmia avaavat Simo Mikkosen artikkeli musiikista Viron, Latvian ja Suomen kulttuuriviikoilla 1960-luvulla sekä Tuire Ranta-Meyerin arvio Saara Vaherjoki-Honkalan kirjoittamasta Forssell-Rozentälén elämäkerrasta. Kulttuurintutkimuksellisia ja (auto)etnografisia metodologioita sen sijaan luotaavat Elina Hytönen-Ng:n ja Helen Kõmmusin tekstit. Kaikkia numeron artikkeleita kuitenkin yhdistää kiinnostus alueellisten, paikallisten, kansallisten ja ylirajaisten musiikintutkimuksen näkökulmien kriittiseenkin tarkasteluun sekä niiden soveltamiseen juuri Itämeren alueen, erityisesti Suomen, Karjalan, Inkerin, Viron ja Latvian viitekehyksiin. Kenties juuri

6 Lehden toimitus pahoitteli asiaa sittemmin ja poisti äänestyksen, kun muun muassa Viron entinen presidentti Toomas Hendrik Ilves paheksui asiaa Twitterissä (*Helsingin Sanomat* 4.4.2015).

näistä näkökohdista voisi myös tulevaisuudessa syntyä niitä keskustelunaiheita, joiden parissa alueen eritaustaiset tutkijat voisivat toisiltaan oppia?

Kirjallisuus

Altosaar, Aimar. 2021. ”Eesti keele õpet Soome ülikoolides vähendatakse”. *Postimees* 17.5.2021. Tark. 3.12.2023. https://www.postimees.ee/7249484/eesti-keele-opet-soome-ulikoolides-vahendatakse?_ga=2.42284005.1934692280.1621324739-1005635588.1621324738.

Assmuth, Laura et al. (toim.). 2023. *Migration and Families in East and North Europe: Translocal Lifelines*. London & New York: Routledge.

Bunzel, Anja ja Nancy November (toim.). 2025 (tulossa). *Music-Cultural Exchange and the Nineteenth-Century Salon*. [Kirjaehdotus kustantajan hyväksymä, artikkeli lähdessä vertaisarviointiin.]

Dahlström, Fabian. 1991. ”Musiklivet i det gamla Viborg – en Österjöangelägenhet.” *Musiikki* 21 (3–4): 42–73.

Dahlström, Fabian. 1994. ”Eesti ja Soome muusikakontaktidest enne 1850. aastat”. *Teater.Muusika.Kino* 10 (12): 28–31.

Dahlström, Fabian. 2013. *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*. Mariehamn: Åbo Akademi. Tark. 14.12.2023. <https://www.doria.fi/handle/10024/78703>.

Gender and Musicianship. 2023. ”Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe” -konferenssin verkkosivut. Tark. 3.12.2023. <https://www.uniarts.fi/en/events/international-symposium-gender-and-musicianship-in-north-eastern-europe/>.

Gerasimov, Ilja. 2009. *Modernism and public reform in late imperial Russia: rural professionals and self-organisation, 1905–30*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Hakala, Pekka. 2021. ”Postimees-lehti otti kantaa viron kielen opetuksen heikkoon tilanteeseen Suomessa: ’Herättää kysymyksen, ovatko valintojen arvot kohdallaan.’” *Helsingin Sanomat* 18.5.2021. Tark. 3.12.2023. <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000007984741.html>.

Helsingin Sanomat. 2015. ”Miten kutsuisimme virolaisia?” *Helsingin Sanomat* 4.4.2015. Tark. 3.12.2023. <https://www.hs.fi/kuukausiliite/art-2000002813593.html>.

Helsingin Sanomat. 2022. ”Viro ei ollutkaan väärässä, sanovat Marin ja Tuppurainen”. Tark. 14.12.2023. <https://www.hs.fi/paakirjoitukset/art-2000009025333.html>.

Historiallinen Aikakauskirja. 2023. ”Historiallisen Aikakauskirjan teemanumero 2/2025, Keisariaika: imperiumi ja Suomi” (kirjoituskutsu verkkosivuilla). Tark. 3.12.2023. <https://www.historiallinenaikakauskirja.fi/kirjoituskutsut/>.

Hoff, Karin, Anna Lagus ja Udo Schöning. ”Relations in a Cultural Triangle: Aspects of Cultural Mediation between Germany, France, and Scandinavia”. Teoksessa *Cultural transfer reconsidered: transnational perspectives, translation processes, Scandinavian and postcolonial challenges*, toim. Hans-Jürgen Lüsebrink ja Steen Bille Jørgensen, 229–250. Brill: Leuven, 2021.

Joons Gylling, Sofia. 2023. ”Visböcker i kulturella gränsland: Gemenskaper i estlandssvenskars handskrivna visböcker”. *Etnomusikologian vuosikirja* 35: 63–92.

Kallio, Aulis. 2009. *Liettuan historia*. Tampere: Jagellonica-kulttuuriyhdistys ry.

Kasekamp, Andres. 2013. *Baltian historia*. Suom. Irina Kyllönen. Tampere: Vastapaino.

Kauppalaa, Anne ja Martin Knust (toim.). 2021. *Wagner and the North*. Helsinki: DocMus Research Publications.

Kettunen, Pauli. 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me*. Tampere: Vastapaino.

Koivisto-Kaasik, Nappu. 2022. ”Sukupuolten historiaa Suomenlahden molemmin puolin”. Taideyliopiston Historiafoorumin blogi 16.9.2022. Tark. 3.12.2023. <https://blogit.uniarts.fi/en/post/sukupuolten-historiaa-suomenlahden-molemmin-puolin/>.

Korsberg, Hanna. 2020. ”Suomen ja Viron kulttuuri- ja teatterisuhteet”. *Näyttämö ja tutkimus* 8: 433–435. Tark. 3.12.2023. <https://journal.fi/teats/article/view/122825>.

Kulawik, Teresa ja Zhanna Kravchenko (toim.). 2019. *Borderlands in European Gender Studies: Beyond the East–West Frontier*. London & New York: Routledge.

Kuldkepp, Mart. 2023. ”Western Orientalism Targeting Eastern Europe: An Emerging Research Programme”. *Central European Journal of International and Security Studies* 17 (4): 64–80. Tark. 20.12.2023. <https://www.cejiss.org/western-orientalism-targeting-eastern-europe-an-emerging-research-programme>.

Kuukausiliite. 2015a. ”Keksi pilkkanimi virolaisille”. *HS Kuukausiliite* 3: 10.

Kuukausiliite. 2015b. ”Miten kutsuisimme virolaisia?” *HS Kuukausiliite* 4: 14.

Lewicki, Aleksandra. 2023. ”East–west inequalities and the ambiguous racialisation of ’Eastern Europeans’”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 49 (6): 1481–1499.

Lippus, Urve. 1995. ”The Tradition of Writing on Estonian Music History”. Teoksessa *Music History Writing and National Culture*, toim. Urve Lippus, 37–43. Tallinn: Eesti keele instituut.

Lippus, Urve, toim. 2000. *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Lippus, Urve, toim. 2002. *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Lüsebrink, Hans-Jürgen ja Steen Bille Jørgensen (toim.). 2021. *Cultural transfer reconsidered: transnational perspectives, translation processes, Scandinavian and postcolonial challenges*. Brill: Leuven.

Mela, Marjo ja Markku Mattila. 2019. *Latvialaiset Suomessa*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.

Mälksoo, Maria. 2022. "The Postcolonial Moment in Russia's War Against Ukraine". *Journal of Genocide Research* 11. Tark. 20.12.2023. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623528.2022.207494>.

Nachescu, Ileana. 2022. "Ukraine: Beyond the Postsoviet". *Boston Review* 4.3.2022. Tark. 3.12.2023. <https://www.bostonreview.net/articles/ukraine-beyond-the-postsoviet/>.

Nachescu, Ileana ja Tereza Hendl. 2023. "Writing from Eastern Europe: Epistemic Justice in Knowledge Production about Europe's East". AWSS Newsletter, Summer 2023. Tark. 3.12.2023. <https://mailchi.mp/4e33adfc32be/news-from-awss-vol-11-issue-1-spring-15824884?e=c265d27350>.

Normet, Leo. 1990. "Virolainen musiikki vuosina 1896–1914". *Musiikkitiede* 2: 119–128.

Pappel, Kristel. 2003. *Ooper Tallinnas 19. sajandil*. Väitöskirja, Viron musiikki- ja teatteriakatemia.

Pernau, Margrit. 2011. *Transnationale Geschichte*. Grundkurs Neue Geschichte 3535, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Pöldsam, Rebeka. 2019. "Sajanditaguste naiste vimkade väljapanek". *Eesti Ekspress* 18.12.2019. Tark. 3.12.2023. <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/88400219/sajanditaguste-naiste-vimkade-valjapanek>.

Ramstedt, Anna. 2023. "Homophily and genre boundaries". *Musiikki* 53 (2): 10–33.

Rantakallio, Inka ja Heini Strand (toim.). 2021. *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Helsinki: Kosmos.

Rantanen, Sajjaleena. 2013. "Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla". *Musiikki* 43 (3–4): 61–84.

Rantanen, Sajjaleena ja Vesa Kurkela. 2017. "Germany as a Cultural Paragon. Transferring Modern Musical Life from Central Europe to Finland". Teoksessa *Cultural Mediation in Europe 1800–1950*, toim. Reine Meylaerts, Lieven D'hulst ja Tom Verschaffel, 177–194. Leuven: Leuven University Press.

Rausmaa, Heikki, 2013. *"Kyllä kulttuurin nimissä voi harrastella aika paljon": Suomen ja Viron poliittiset suhteet keväästä 1988 diplomaattisuhteiden solmimiseen elokuussa 1991*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto.

Reese Willén, Anne. 2016. "The Capital – The Core of Musical Life: The Structural Transformation of Public Musical Life in Stockholm 1840 to 1890". *Danish musicology online*. Tark. 3.12.2023. https://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saer Nummer_2016/dmo_saer Nummer_2016_NMC_09.pdf.

Reimann, Heli. 2021. *Tallinn '67 Jazz Festival: Myths and Memories*. London & New York: Routledge.

Ross, Jaan. 1990. "Liukuvat F(0)-käyrien äänenkorkeus vatjalaisissa kansanlauluissa", 29–36. *Musiikkitiede* 2: (2).

- Rüütel, Ingrid. 1990. "Virolainen kansanmusiikki: etnologisen tutkimuksen mahdollisuuksista ja vaikeuksista", 164–178. *Musiikkitiede* 2: (2).
- Saloranta, Elina. 2023. "Pikkunen, kokematon sisareni". Teoksessa *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, 7–16. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & DocMus Research Publications.
- Siitan, Toomas ja Kristel Pappel. 2014. "'Uut ülestõusmist saksa vaimule...': Bachi Matteuse passiooni esmaesitustest Tallinnas ja Peterburis 19. sajandi ühiskondlike muutuste taustal". *Res Musica* 6: 76–99.
- Siitan, Toomas; Kristel Pappel; ja Anu Sööro (toim.). 2010. *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa: Strukturen und Prozesse*. Hildesheim: Georg Olms.
- Smeds, Kerstin ja Timo Mäkinen. 1984. *Kaiu kaiu lauluni: Laulu- ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.
- Stanevičiūtė, Rūta ja Rima Povilionienė (toim.). 2013. *Sociocultural crossings and borders: Musical microhistories*. Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija.
- Tarasti, Eero. 1992. "Musiikin ja maalaustaiteen vuorovaikutus M. K. Čiurlionisin tuotannossa". Teoksessa *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*, Eero Tarasti, 147–175. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, Eero. 2013. "Aivo Löhmus – virolainen intellektuelli". Teoksessa *Musiikki ja humanismi Suomen saloilta Pariisin salonkeihin: Esseitä vuosilta 2003–2013*, Eero Tarasti, 116–117. Tampere: [Omakustanne].
- Tlostanova, Madina. 2022. "Discordant trajectories of the (post-)Soviet (post)colonial aesthetics". *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 24 (7): 995–1010.
- Tark. 20.12.2023. <https://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1651221/FULLTEXT01.pdf>.
- Vaherjoki-Honkala, Saara. 2023. *Haaveiden haaksirikko: Elli Forssell–Rozentālen elämä*. Helsinki: Minerva Kustannus.
- Vaitmaa, Merike. 1990. "Tintinnabuli – elämänkatsomus, tyyli ja tekniikka. Arvo Pärtin sävellyksistä". *Musiikkitiede* 2: 61–82.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.
- Välimäki, Susanna ja Nappu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Zandberga, Diāna. 2023. "The Pianist's Perception of Figurative Texture in Piano Works by Latvian Composers". *Culture Crossroads* 22. Riga: Latvian Academy of Culture, 58–70.
- Zetterberg, Seppo. 2007. *Viron historia*. Helsinki: SKS.
- Zetterberg, Seppo. 2017. *Uusi Viron historia*. Helsinki: SKS.
- Zherebkina, Irina et al. (toim.). 2022. *Transnational Feminist Solidarity with Ukrainian Feminists: Gender Studies* 26 (1). Kharkiv Center for Gender Studies.
- Žygaitė-Šereckė, Vaida. 2020. *Liittuolaisena musiikkipedagogina suomalaisessa musiikkioppilaitoksessa: autoetnografinen opettajuuden tarkastelu*. Opinnäytetyö, Savonia-ammattikorkeakoulu.



Simo Mikkonen

***Kansallista kulttuuria elvyttämässä:
Musiikki Viron, Latvian ja Suomen
kulttuuriviikoilla 1967–1969***

Simo Mikkonen (simo.mikkonen@ju.fi) on yliopistotutkija ja Itä-Euroopan historian dosentti Jyväskylän yliopistossa. Hänen erikoisalaansa on kylmän sodan kulttuurihistoria, Neuvostoliiton taide-elämä ja neuvostoliittolaisten taiteilijoiden verkostot länsimaihin.

DOI: 10.51816/musiikki.142333

Kansallista kulttuuria elvyttämässä: Musiikki Viron, Latvian ja Suomen kulttuuriviikoilla 1967–1969

Simo Mikkonen
.....

Neuvostoliiton ja Suomen välinen kulttuurivaihto käynnistyi vuonna 1945 vilkastuen läpi kylmän sodan vuosien. Vaikka alkuun kyse oli lähinnä Neuvostoliiton Suomeen suuntautuneista toimista, 1950-luvun puolivälistä lähtien taiteilijoita kulki säännöllisesti molempiin suuntiin. Neuvostoliiton päässä toiminta oli keskitettyä ja Moskovasta käsin johdettua, jolloin Neuvostotasavalloille jäi niukasti toimivaltaa ulkomaihin liittyvissä asioissa (ks. esim. Smith 2013), minkä vuoksi neuvostotasavaltojen mahdollisuuksia vaikuttaa kulttuurivaihtoihin on pidetty vähäisinä. Vuonna 1967 ja 1968 järjestetyt Viron ja Latvian kulttuuriviikot sekä vuosina 1968 ja 1969 järjestetyt Suomen viikot Virossa ja Latviassa kuitenkin osoittavat, että tasavalloissa osattiin hyödyntää Suomen ja Neuvostoliiton välisiä sopimuksia. Koska neuvostotasavaltojen kansat saivat niukasti tilaisuuksia oman kansallisen osaamisensa esittelyyn, muodostui kulttuuriviikoista kansallisesti tärkeä mahdollisuus.

Virolle kulttuuriyhteydet Suomeen muodostuivat neuvostoaikana erityisen tärkeiksi (ks. esim. Klas 2002, 67–73; Lauristin et al., 1989, 80–82). Viron ja Suomen väliset musiikin alan verkostot auttoivat Viroa laajentamaan kansainvälisiä yhteyksiä ja saamaan tietoa länsimaisista musiikkivirtauksista. Stalinin kuoleman (1953) jälkeen ankaraa sensuuria ja matkustusrajoituksia löysättiin, mutta ulkomaille matkustamista säädeltiin tiukasti 1980-luvun jälkipuoliskolle asti. Suomesta Neuvostoliiton puolelle siirtyminen oli merkittävästi helpompaa kuin toisin päin. Virosta ja Latviasta Suomeen pääseminen oli etuoikeus, joka sallittiin vain harvoille.¹

1 Muusikoita ja muita esiintyjiä päästettiin ulkomaille jonkin verran. Heidän täytyi olla oman alansa parhaimmistoa, mutta lisäksi heillä täytyi olla ”puhdas” rekisteri, eli ei saanut olla poliittisesti tai ideologisesti epäilyttäviä kannanottajia tai sukulaisia ulkomailla. Moskovasta ja Leningradista oli lisäksi helpompi saada matkustuslupa kuin muista tasavalloista (prosessista esim. Graf ja Roiko-Jokela 2004, 93–96).

Neuvostotasavaltojen kulttuurielämän kannalta tilanne näyttäisi 1960-luvun puolivälissä olleen kuitenkin suhteellisen suotuisa. Neuvostoliitto pyrki hyödyntämään ei-venäläisiä kansallisuuksia tavoittaakseen paremmin naapurialueita. Suoran propagandan sijaan uskottiin, että kulttuuriyhteistyöllä ja epäsuoralla propagandalla voitaisiin vedota laajempiin kansankerrokseen länsimaissa. Tämän seurauksena Viron ja Latvian annettiin rakentaa yhteyksiä ensin Suomen ja myöhemmin Ruotsin suuntaan. Vaikka juurisyyt olivat poliittis-ideologisia, muutos avasi mahdollisuuksia sekä yksittäisille muusikoille että organisaatioille. Yksittäisiä virolaisia ja latvialaisia muusikoita oli päässyt Suomeen neuvostoliittolaisten taiteilijaryhmien mukana aiemminkin, mutta vuonna 1967 Suomessa järjestetyn Viron kulttuuriviikon mittakaava oli ennennäkemätön.

Virolaisille erittäin tärkeä ensimmäinen kulttuuriviikko herätti aikanaan myös Suomessa laajaa huomiota. Tapahtuman jälkeen kulttuuriviikkoja päätettiin jatkaa, mutta niiden luonne alkoi muuttua, kuten artikkelista ilmenee. Samalla viikot vakiintuivat niin, että aina kahden vuoden välein yksi neuvostotasavalta esitteli kulttuuriaan Suomessa ja Suomi omaa kulttuuriaan kyseisessä tasavallassa. On huomionarvoista, että ajatus toistuvista kulttuuriviikoista syntyi vasta Viron kulttuuriviikon jälkeen. Neuvostojärjestelmä oli keskusjohtoinen, ja keskeiset päätökset tehtiin yleensä Moskovassa. Kulttuurivaihtoissa Moskovan valta-asema oli kiistaton: esimerkiksi Bolšoi-teatterille ja Moskovan konservatoriolle sallittiin muita vastaavia laitoksia enemmän ulkomaisia yhteyksiä. Virolaisten toimijoiden nouseminen aktiivisiksi toimijoiksi kulttuuriviikon järjestämisessä oli poikkeuksellista.

Taulukko 1. Suomen ja Neuvostoliiton väliset kulttuuriviikot:

| Tasavalta | Viikon ajankohta Suomessa | Suomen viikko NL:ssa |
|--------------|---------------------------|----------------------|
| Viro | 5/1967 | 6/1968 |
| Latvia | 10/1968 | 6/1969 |
| Valko-Venäjä | 10/1970 | 11/1970 |
| Kazakstan | 9/1971 | 9–10/1972 |
| Ukraina | 9/1973 | 9/1974 |
| Venäjä | 12/1975 | 12/1976 (Leningrad) |
| Uzbekistan | 9/1978 | 10/1980 |
| Georgia | 10/1982 | 9–10/1984 |
| Azerbaidžan | 10/1986 | 9/1988 |
| Moldova | 10/1990 | ei enää järjestetty |

Artikkelissa tarkastellaan kulttuuriviikkoja Suomen ja Viron sekä Suomen ja Latvian välisen musiikillisen yhteistyön ja vuorovaikutuksen kontekstissa. 1970–1980-luvuilla entisestään tiivistynyt yhteistyö tarjosi Viron ja Latvian musiikkielämälle mahdollisuuksia kurkottaa Neuvostoliiton ulkopuolelle. Kulttuuriviikot näyttäisivät osuneen murroskohtaan, jonka jälkeen vuorovaikutus lisääntyi. Neuvostohallinnon tavoitteet eivät kuitenkaan liittyneet vuorovaikutukseen, vaan neuvostojärjestelmän positiivisten piirteiden esittelyyn ja ulkopoliittisiin tavoitteisiin.² Tarkoituksena artikkelissa onkin arvioida, miksi Viron kulttuuriviikolla oli mahdollista painottaa voimakkaasti kansallista kulttuuria erotuksena muusta Suomen ja Neuvostoliiton välisestä kulttuurivaihdosta. Samalla Latvian kulttuuriviikko ja Suomen viikot kummassakin maassa toimivat vertailukohtana Viron kulttuuriviikolle, koska näin voidaan tarkastella sekä neuvostotasavalttojen omaa roolia viikkojen järjestämisessä, että Viron kulttuuriviikon jälkeen tapahtuneita muutoksia. Kaikissa tapauksissa musiikki dominoi kulttuuriviikkojen ohjelmaa.

Artikkeli perustuu Suomesta ja entisen Neuvostoliiton alueelta (Venäjä, Viro ja Latvia) kerättyyn arkistoaineistoon, jota täydennetään sanomalehtiaineistolla ja haastatteluilla. Suomessa opetusministeriön Neuvostoliittoinstituutilla oli merkittävä rooli kulttuuriviikkojen järjestämisessä, mutta sen rooli korostui vasta vuodesta 1970 eteenpäin. Sen sijaan Suomi–Neuvostoliitto-seuran arkisto sisältää tarkastelujakson osalta huomattavan paljon aineistoa liittyen myös Viron ja Latvian kanssa tapahtuneisiin vaihtoihin, samoin kuin Kansallisoopperan arkisto. Ulkomaisen aineiston osalta Viron ja Latvian valtio- ja puoluearkistot sisältävät erityisesti ystävyysseurojen paikallisosastojen materiaalia, joissa käsiteltiin kulttuuriviikkoihin liittyviä asioita.

Kulttuuriviikkojen organisointi

Viron kulttuuriviikon tarkastelua hankaloittaa jossain määrin kulttuuriviikkojen myöhempi kehitys. Arkistoaineistossa mikään ei viittaa siihen, että Viron kulttuuriviikon aikana olisi ollut vielä suunnitelmia toistuvasta tapahtumasta. Syksyllä 1968 Suomessa järjestettyyn Latvian kulttuuriviikkoon mennessä oli kuitenkin syntynyt ajatus toistuvasta viikkojen sarjasta.

² Kulttuurin ja taiteiden roolia kylmässä sodassa on tutkittu melko runsaasti. Tyypillisesti fokus on ollut ylätasoilla, eri valtioiden pyrkimyksissä käyttää taiteita ulkopoliittikan välineenä tai kontrolloida taidekenttää ulkomaisten vaikutteiden paineessa (ks. esim. Richmond 2003; Cauter 2003).

Samalla viikoista kehittyi byrokraattisesti hallittu, rutiininomainen tapahtuma, jossa valtionhallintojen rooli korostui. 1980-luvun alkuun mennessä kulttuuriviikot mainittiin sekä Suomessa että Neuvostoliitossa keskeisenä maiden välisen kulttuurivaihdon instrumenttina. Opetusministeriölle kulttuuriviikot olivat myös huomattava voimainponnistus.³ Vaikka suuri osa kulttuurivaihdosta tapahtui ministeriön rahoituksen avulla, käytännön toteuttamisessa ministeriö oli mukana vain harvoin. Kulttuuriviikot olivat poikkeus. Opetusministeriön ohella toinen keskeinen suomalainen järjestäjä oli Suomi–Neuvostoliitto-seura (jatkossa SNS). Vielä Viron ja Latvian kulttuuriviikoilla SNS:llä oli koordinoituvastuu opetusministeriön osallistuessa neuvotteluun ja rahoitukseen. Latvian kulttuuriviikon jälkeen opetusministeriö otti koordinoivan roolin Neuvostoliittoinstituutinsa kautta.⁴

Neuvostoliitolle kulttuuriviikoilla oli propagandamerkitystä, joka heijastui Suomi–Neuvostoliitto-seuran suhtautumisessa kulttuuriviikkoihin.⁵ SNS:n laaja viestintäverkosto ja eri julkaisut korostivat Suomeen vieraaksi kulloinkin saapuvan neuvostotasavallan saavutuksia, usein taiteiden sijaan erityisesti teollisuuden saralla. SNS julkaisi runsaasti Neuvostoliitossa tuotettua media-aineistoa ja harvoin poikkesi neuvostovirkamiesten suosituksista sen suhteen mitä kulloinkin katsottiin soveliaaksi julkaista.⁶ Tässä suhteessa SNS:n ja opetusministeriön intressit erosivat selkeästi toisistaan. Tämä voi olla myös yhtenä syynä sille, että opetusministeriö otti päävastuun Suomen kulttuuriviikkojen järjestämisestä Viron ja Latvian viikkojen jälkeen.

Viron kulttuuriviikon suomalainen järjestäjä oli SNS:n Eestin jaosto, jolla oli seuran sisällä erityisasema. Viikon järjestäminen oli ennen kaikkea jaoston voimannäyte. Jaoston johtajana toimi fenno-ugristiikan

3 Ks. esim. Ritva Kaipion esitelmä [SNS:n] keskusjohtokunnan kokouksessa 30.3.1982. KA, SNS, Kotelo 398, kulttuurivaihto / yleistä (1945–1994).

4 Neuvostoliittoinstituutin toimintakertomus vuodelta 1969 [kevät 1970]. KA, Neuvostoliittoinstituutti, Ca:2 Johtokunnan pöytäkirjat (1969–1971). Esimerkiksi Neuvostoliittoinstituutin toimintakertomus vuodelta 1969 toteaa lakonisesti, että ”Instituutti osallistui Latvian SNT:ssa 30.5.–10.6.1969 pidetyn Suomen kulttuurin viikon toteuttamiseen”.

5 SNS:n keskeinen tavoite oli lisätä suomalaisten yhteyksiä Neuvostoliittoon, sekä toisaalta korjata suomalaisten virheellisiä käsityksiä Neuvostoliitosta (toisin sanoen, pitää huolta että tulkinnat noudattelivat Neuvostoliiton virallista linjaa). Mikkonen 2020.

6 Tämä on nähtävissä hyvin selkeästi sekä SNS:n julkaiseman *Maailma ja me*-lehden artikkeleissa, että seuran lähettämässä lehdistötiedotteissa. Monista tiedotteista näyttäisi valuneen sellaisenaan aineistoa Neuvostoliiton eri tasavalloista erityisesti pienempien sanomalehtien palstoille.

professori Lauri Posti, joka oli myös Suomen ja Neuvostoliiton välisen kulttuurivaihtolautakunnan puheenjohtaja.⁷ Posti kuului presidentti Kekkonen ystäväpiiriin ja oli Kustaa Vilkun ohella tämän usein käyttämä harmaa eminenssi. Kekkonen suhtautui kulttuuriviikkoihin positii-visesti ja mahdollisesti jopa rohkaisi niiden järjestämiseen vuonna 1964 tekemänsä epävirallisen Viron valtiovierailun vanavedessä. Vierailunsa aikana Kekkonen oli tullut vakuuttuneeksi siitä, ettei Viro ollut venäläistynyt ja ilmaisi sisäpiirilleen toiveen kulttuurivaihdon lisäämisestä Viron suuntaan.⁸ (Suomi 1994, 254–257; Lilja ja Raig 2006, 122–129.) Kekkonen myös lupautui Viron kulttuuriviikon suojelijaksi.

Ehkä vahvin argumentti Kekkonen tuesta oli hänen anonyymi kolumninsa *Suomen Kuvalehteen* nimimerkillä ”Liimatainen” (Suomi 1995, 417). Siinä hän painotti kulttuuriviikkoja heimotyön näkökulmasta. Heti kulttuuriviikon päätyttyä julkaistussa tekstissä hän katsoi suhtautumisen virolaisiin olleen sodan jälkeen ambivalentti; aiemmin tärkeät yhteydet kärsivät Viron muuttumisesta kommunistiseksi. Hän pohti, että kun aiemmin heimoyhteyksistä olivat kiinnostuneita vain porvarilliset piirit, nyt tilanne oli päinvastainen. Hän toivoikin kirjoituksessaan, ettei kulttuurisuhteita nähtäisi puoluepolitiikan näkökulmasta. Kirjoituksen pohjavireenä oli yhteyksien lisääminen Neuvosto-Viroon. Niiden Kekkonen näki hyödyttävän virolaisia. Neuvostoliittoa hän ei kirjoituksessa edes maininnut.⁹ Heimotyö viittasi suomalais-ugrilaisten kansojen väliseen yhteistyöhön, joka oli erityisen aktiivista 1920– ja 1930-luvuilla. Varsinkin Viron, Unkarin ja Suomen yhteistyö oli tiivistä. (Nygård 1978.)

Lauri Postin rooli Viron kulttuuriviikon taustalla on ilmeisen merkittävä. Hän on mahdollisesti vaikuttanut myös siihen, että Latvia nousi toiseksi kohdemaaksi. Posti oli 1930-luvulla tehnyt useita kenttätyömatkoja Viroon ja Latviaan. 1940-luvulla hän toimi vähän aikaa professorina Yhdysvalloissa. Kun suomalais-neuvostoliittolainen kulttuurivaihtokomitea perustettiin vuonna 1963, Kekkonen laittoi Postin sen johtoon. Postilla ei ollut sidoksia Neuvostoliittoon tai kommunisteihin, mutta hän ajoi yhteyksien laajentamista Neuvosto-Viron suuntaan. Posti oli mukana ensimmäisessä suomalaisessa sodanjälkeisessä kulttuurivaltuuskunnassa Tarttoon vuonna 1956 (hän oli ollut vierailevana tutkijana kaupungissa

7 Lautakunnan perustamisen yksi syy oli SNS:n monopolin murtaminen ja vallan siirtäminen valtionhallinnolle. Matti Tuovisen [Suomen ulkomaantiedotustoiminnan lautakunnan pj] muistio, 23.4.1963. KA, SNS, Kotelo 365, muut (1954–1987).

8 Epävirallinen, mutta suunniteltu vierailu (11.–14.3.1964) tapahtui Kekkonen palatessa valtiovierailulta Puolaan.

9 Liimataisen kolumni, SK 3.6.1967.

1936–37) ja kuului Vilkunan ja Hakulisen ohella kolmikkoon, joka valmisteli Kekkosen Viron-matkan vuonna 1964. (Suomi 1994, 256) Vuodesta 1966–1970 Posti toimi myös tuomarina *Naapurivisassa*, television suosituksessa suomalais-virolaisessa tietokilpailussa, jonka toisena tuomarina toimi Postin tarttolainen kollega Paul Ariste. Neuvostoliiton osalta hän näyttäisi olleen mukana lähinnä Neuvosto-Viroon liittyvissä hankkeissa.

Postin kaksoisrooli SNS:ssä ja valtionhallinnossa edesauttoi Viron kulttuuriviikon rahoituksen järjestymistä. Ilman opetusministeriötä SNS:llä olisi ollut hyvin rajalliset mahdollisuudet tällaisen tapahtuman järjestämiseen. Posti pysytteli pitkälti taustalla, eikä esimerkiksi arkistoi-
neistosta löydy hänestä suoria mainintoja kuin keskeisten dokumenttien allekirjoittajana. Tyypillisesti hän oli mukana epävirallisissa, mutta usein ratkaisevissa neuvotteluissa. Kulttuurivaihtoihin liittyviä neuvotteluita hoidettiin usein erilaisten matkojen ja muiden asioiden hoitamisen yhteydessä. Epävirallisten neuvotteluiden rooli korostuukin Viron kulttuuriviikon taustalla. Viikko ei nimittäin noussut esiin Suomen ja Neuvostoliiton välisissä tiiviissä neuvotteluissa lainkaan vuoden 1965 aikana. Yleensä suuria tapahtumia suunniteltiin useampi vuosi etukäteen, mutta vielä keväällä 1966, jolloin viikko mainitaan ensimmäisen kerran, ajatus oli hyvin epämääräinen. Valtionhallintojen näkökulmasta kyseessä oli siis uudenlainen tapahtuma, joka toteutettiin nopealla aikataululla. Epävirallisesti viikosta on täytynyt olla puhetta mahdollisesti jo Kekkosen vuoden 1964 vierailusta lähtien. Muutoin lupaa ja rahoitusta tuskin olisi saatu kasaan niin nopeasti. Kuvaavaa on sekin, että Viron kulttuuriviikon avajaisanat lausui Posti – eikä joku SNS:n tai ministeriöiden edustaja.¹⁰

Viron kulttuuriviikko järjestettiin 16.–23.5.1967 ja Latvian kulttuuriviikko 8.–13.10.1968. Suomen kulttuuriviikko Virossa pidettiin 2.–8.6.1968 ja Latviassa 2.–8.6.1969.¹¹ Kooltaan Viron kulttuuriviikko muodostui ylivoimaisesti suurimmaksi (noin 300 esiintyjää ja järjestäjää). Muut kulttuuriviikot olivat pitkälti samankokoisia (noin 80 esiintyjää ja järjestäjää). Neuvostoliitto painotti omassa kulttuuridiplomatiassaan voimakkaasti erityisesti klassista musiikkia ja balettia. Käytännössä tanssijoita, muusikoita ja kapellimestareita laskettiin ulkomaille paljon useammin kuin muiden alojen taiteilijoita, joiden matkustamista ei katsottu välttämättömäksi (Mikkonen 2019, 92–98).¹² Kulttuuriviikkoihin kuului näyttelyitä ja

10 Eestin kulttuuriviikko päättyi, ESS 24.5.1967.

11 Muistio kulttuuriviikoista, [1969 jälkeen]. KA, SNS, kansio 225, Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

12 Neuvostoliitossa tehdyissä matkustuspäätöksissä korostetaan aina matkan olevan välttämätöntä tai äärimmäisen välttämätöntä.

puheohjelmaa, mutta valtaosa matkustamaan päässeistä taiteilijoista oli muusikoita, ja konsertit muodostivat viikkojen rungon.

Kulttuuriviikon suunnittelu

Viron kulttuuriviikon rungoksi muodostui Suomen Kansallisoopperan isännöimä Estonia-teatterin vierailu. Kansallisooppera oli käynnistänyt henkilövaihtoa Neuvostoliiton kanssa jo 1950-luvulla. (Mikkonen 2019.) Tavoitteena oli ollut myös Estonia-teatterin kanssa tapahtuva vaihtovierailu. Johtaja Alfons Almi oli neuvotellut kulttuurivaihdoista Moskovassa vuosittain 1950-luvun alkupuolelta lähtien. Hän onnistui jo 1950-luvun lopulla saamaan sopimuksiin myös Estonia-teatterin kanssa yksittäisten taiteilijoiden vierailuja. Oopperatalojen välistä vaihtoa suunniteltiin vuodelle 1959, mutta tämä ei lopulta toteutunut. (Mt. 257–258.) Asiaa ei kuitenkaan haudattu, vaan Almi nosti asian esille säännöllisesti, vaikka vielä vuonna 1965 Neuvostoliiton musiikkisuhteista vastannut Goskontsert suhtautui asiaan nihkeästi.¹³ Almi ymmärsi, että Moskova täytyi vakuuttaa ensin. Vasta sitten asiaa saattoi edistää kunnolla.¹⁴ Epävirallisia neuvotteluita käytiin Estonia-teatterin johtajan Renè Hammerin Suomen vierailujen yhteydessä, muun muassa vuonna 1961. (Mt. 144.) Hammerin vieraillessa Suomessa maaliskuussa 1966 neuvotteluissa päästiin jo pitkälle. Tarkoitus oli tehdä vastavuoroiset teatterivierailut. Hammer katsoi, että aikaisintaan tämä voisi tapahtua keväällä 1967, mutta epäili senkin ajankohdan tulevan liian nopeasti.¹⁵ Yleensä suurten suunnitelmien toteuttaminen vaati Neuvostoliiton päässä useita vuosia, minkä Hammer hyvin ymmärsi. Tällä kertaa olosuhteet olivat kuitenkin suotuisat.

Kansallisoopperan ja Estonia-teatterin tietämättä ajatukset Viron kulttuuriviikon järjestämiseksi olivat alkaneet konkretisoitua. Huhtikuulle 1966 päivätty alustava suunnitelma viikkojen ohjelmasta on ensimmäinen konkreettinen maininta tapahtumasta. Suunnitelmassa ei mainita Kansallisoopperan ja Estonian vaihtoa, vaan päätapahtumaksi kaavailtiin orkesterivierailuja.¹⁶ Kevään ja kesän aikana neuvottelut etenivät siten, että Kansallisoopperan ja Estonia-teatterin vierailu lisättiin ohjelmasuun-

13 Pismo Supagina [MinKult] Boni [Goskontsert], 19.4.1965. RGALI f. 2329, op. 9, d. 1060, l. 24; Zapis Besedy Boni, 27.5.1965. RGALI f. 2329, op. 9, d. 1060, ll. 31–33.

14 Zapis besedy s direktorom finskoi natsionalnoi opery A. Almi, 6.7.1965. RGALI f. 2329, op. 9, d. 1060, ll. 43–44.

15 Estonia-teatteri Suomeen, US 20.3.1966.

16 Memoranda, 14.4.1966. KA, SNS, kansio 124, Eesti-jaosto.

nitelmaan ja nostettiin viikon päätapahtumaksi.¹⁷ Kun kulttuuriviikon järjestämiselle oli saatu Moskovasta lupa, oli Estonian vierailun aikataulua mahdollista nopeuttaa kytkemällä se osaksi viikkoa.

Kirjeessään opetusministeriölle marraskuussa 1966 SNS:n edustajat totesivat ”ystävyyseurojen jo pidemmän aikaa suunnitelleen viikkojen järjestämistä”, mutta ennen kevättä 1966 mitään suunnitelmia ei ole löytynyt. Vasta opetusministeriön kansliapäällikkö Heikki Hosian vierailu Viroon huhtikuussa 1966 oli konkreettinen osoitus suunnittelun käynnistymisestä.¹⁸ Tämän jälkeen asiat etenivät nopeasti. SNS vastasi viikon ohjelmanjärjestelyistä Suomessa lukuun ottamatta yhtä teollisuusnäyttelyä ja Estonian vierailua, josta pääosan hoiti Kansallisooppera. Muu ohjelma koostui näyttelyistä ja pienemmistä taiteilijavierailuista. Taiteellisesti merkittävimmäksi tapahtumaksi nousi Estonian vierailu.¹⁹

Marraskuussa 1966 laaditun suunnitelman mukaan kustannukset oli tarkoitus pitää minimissä ja noudattaa vastavuoroisuusperiaatetta, jossa vastaanottaja maksaa kulut – jo tällöin oli ajatuksena, että suomalaiset järjestäisivät oman kulttuuriviikkonsa Tallinnassa.²⁰ Jos tapahtuma olisi ollut Neuvostoliiton prioriteettilistalla korkealla, siihen olisi ollut varattuna selkeämmin resursseja. Nyt kustannuksia pyrittiin hillitsemään monin eri tavoin. Esimerkiksi taiteilijat majoittuivat ja ruokailivat laivassa, jolla he saapuivat Helsinkiin. Näin järjestäjille muodostui kuluja lähinnä tiloista. Kiertävä konserttiryhmä ja näyttelyitä järjestämään saapuneet vierolaiset aiheuttivat jonkin verran lisäkustannuksia. SNS arvioi sille jäävän kustannuksia lipputulosten (14.000 mk) jälkeen 45.000 markkaa.²¹ Tämä oli selkeästi karsitumpi versio aiemmasta ohjelmaluonnoksesta, jossa oli mukana tallinnalainen kamariorkesteri ja poikakuoro sekä joitakin pienempiä ryhmiä. Kustannuksia olisi tullut tällöin yli 20.000 markkaa enemmän.²² Koska Kansallisooppera hoiti Estonia-teatterin vierailun, sen kustannukset – ja lipputulot – kiersivät Kansallisoopperan kautta. Estonian vierailu Kansallisoopperassa oli SNS:n ja valtionhallinnon näkökulmasta ratkaisu, jolla koko teatteri ylipäätään saatiin Helsinkiin.

17 Ks. esim. Aila Poukkula, Tervehdys Berthalta esitetään Tallinnassa, *US* 28.8.1966.

18 Georg Pailen ja Toivo Karvosen (SNS) kirje opetusministeriölle, 21.11.1966. KA, SNS, kansio 221 Suomen kulttuuriviikot Neuvostoliitossa [sic!]

19 Mt.; ks. myös Eesti-viikon kustannusarvio, 21.11.1966. KA, SNS, kansio 221 Suomen kulttuuriviikot Neuvostoliitossa [sic!].

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Eesti-viikon kustannusarvio [ennen marraskuuta 1966]. KA, SNS, kansio 221 Suomen kulttuuriviikot Neuvostoliitossa [sic!].

Opetusministeri Reino Oittisen avajaisissa pitämä puhe antaa viitteitä siitä, että Suomen valtionhallinnolle sopi Viron osuuden kasvattaminen Neuvostoliiton kanssa tapahtuvassa kulttuurivaihdossa. Oittinen pohti, että ”...virolaisilla voisi olla samantapainen tehtävä maittemme suhteiden jatkuvassa parantumisessa kuin Suomen ruotsinkielisellä väestöllä aikanaan on ollut sillanrakentajana Suomen ja Skandinavian välillä...”²³ Neuvostoliiton puolelta tervehdyksen esitti Neuvosto-Viron ulkoministeri Arnold Green. Paikalla oli myös presidentti Kekkonen.²⁴ Ennen viikon päättymistä Kekkonen otti valtuuskunnan vastaan Tamminiemessä, Oittinen puolestaan virolaisen kollegansa Lausin ja Ahti Karjalainen Greenin.²⁵ Virallinen Suomi siis antoi viikoille vahvan viestin tuestaan. Neuvostoliiton taholta mukana ei kuitenkaan ollut kuin suurlähettiläs, muutoin edustaminen jäi virolaisille. Tämäkin viittaa osaltaan Neuvosto-Viron aloitteellisuuteen asiassa – Moskovassa tilaisuutta ei nähty tärkeänä.

Suomessa oli vierailut ulkomaisia oopperataloja ennenkin, mutta Estonian osalta tilaisuus nähtiin poikkeuksellisena. Osasyynä oli, että pitkään poikki olleiden suhteiden nähtiin nyt palautuvan.²⁶ Lehdistö tarttui aiheeseen hanakasti ja esimerkiksi Estonian historiasta kirjoitettiin pitkästi. *Uusi Suomi* julkaisi Tauno Pylkkäsen pitkän artikkelin oopperan ensivierailun kunniaksi.²⁷ Kirjoituksessaan Pylkkänen keskittyi teatterin varhaisiin vaiheisiin. Sodasta ja sen jälkeisistä vuosista hän toteaa vain, että vuonna 1940 teatteri valtiollistettiin ja että rakennus päästiin sodan jäljiltä avaamaan 1947. Hän kuitenkin totesi teatterilla olevan äärettömän suuren merkityksen ”Viron kansallisen musiikkikulttuurin kehittäjänä”, mitä narratiivia Neuvosto-Virossa harvemmin päästiin julkisesti korostamaan.²⁸ Tyypillisesti Neuvostoliitto piti huolen, että nimenomaan neuvostoaikainen kehitys nostettiin esille. Viron viikon yhteydessä neuvosto aika jäi vähälle huomiolle.

Jo vuosisadan alussa suomalais-virolaiset kulttuuriyhteydet olivat vahvistuneet silloisten venäläistämistoimien myötä (Zetterberg 2017, 197–202). Tätä ei mainittu mediassa ääneen, mutta asia oli tuoreena ai-

23 Viron kulttuuriviikon avajaisjuhla, *US* 17.5.1967

24 Ibid.

25 Eestin kulttuuriviikko päättyi, *ESS* 24.5.1967.

26 Suomen ja Viron välillä solmittiin mm. vuonna 1937 kulttuurisopimus, institutionalisoimaan vahvat kulttuuriyhteydet maiden välillä ja korostamaan heimoyhteyksiä.

27 Pylkkäsellä itsellään oli myös sidos Estoniaan. Hänen äitinsä, suomalainen näyttelijä Hilma Rantanen toimi teatterin johtajana vuodet 1912–1916.

28 Tauno Pylkkänen, Estonia-teatterin alkuvaiheita, *US* 14.5.1967.

nakin vanhojen heimotyöaktiivien mielessä. Viikon merkitystä virolaisille korostaa myös virallisen valtuuskunnan koostumus. Mukana oli Viron ulkoministeri ja varapäämies Arnold Green, kulttuuriministeri Albert Laus, Neuvostoliiton korkeimman neuvoston jäsen Leonid Lentsman sekä Viron ystävyysseurojen puheenjohtaja ja Neuvostoliitto–Suomi-seuran Tallinnan osaston puheenjohtaja Ralf Parve.²⁹

Viikon ajankohdan määräsi lopulta Kansallisooppera, joka vaati Estonian vierailun sijoittamista järjestämilleen juhlaviikoille, toukokuun puoliväliin. Ooppera oli järjestänyt keväisiä juhlaviikkojaan 1950-luvun puolivälistä lähtien, ja Estonian vierailu osui niistä viimeiselle. Vuodesta 1968 lähtien juhlaviikko sulautuivat osaksi Helsingin juhlaviikkoja. (Ks. esim. Koivisto 2011.) Niinpä virolaiset vieraat saapuivat Helsinkiin toukokuun kolmannelle viikolle. Juhlalliset avajaiset järjestettiin Kulttuuritalolla tiistaina 16.5. Viimeinen tilaisuus oli tiistaina 23.5.

Viron kulttuuriviikon toteutuminen

Viron koko taiteilijaryhmä saapui Suomeen laivalla Tallinnasta. *Maria Uljanova*-niminen laiva toimi myös heidän majoitus- ja ruokailupaikkanaan. Järjestely oli edullinen, mutta mahdollisti myös taiteilijoiden tehokkaamman valvomisen.³⁰ Laivayhteys Helsingin ja Tallinnan välillä oli avattu vasta kaksi vuotta aiemmin. Tauko oli ehtinyt kestää jo 25 vuotta.³¹ Kesästä 1965 lähtien säännöllisesti kulkevat lautat helpottivat kanssakäymistä merkittävästi, sillä siihen saakka Viroon ja Tallinnaan oli päässyt vain kiertämällä Leningradin kautta. Samalla yhteys oli 1980-luvulle asti ainoa suora liikenneyhteys Baltiasta itäblokin ulkopuolelle. (Kasekamp 2016, 211.) Osaltaan lauttayhteys oli jo ehtinyt herättää myös huolta neuvostoviranomaisissa, koska sen pelättiin lisäävän suomalaisten ja virolaisten vä-

29 Seitsemän päivää Viron kulttuuria, *US* 16.5.1967; Eestin kulttuuriviikon avaus tänään Helsingissä, *LS* 16.5.1967; valokuvat valtuuskunnasta. Kansan Arkisto, SNS:n valokuvakokoelma, 221 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa 1967–1986.

30 Valokuvat valtuuskunnasta. Kansan Arkisto, SNS:n valokuvakokoelma, 221 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa 1967–1986; Seitsemän päivää Viron kulttuuria, *US* 16.5.1967.

31 Erityisesti virolaiset taiteilijat korostavat lauttayhteyden avaamisen merkitystä (Mikk 2013).

listä kanssakäymistä ja tuovan länsimaisia vaikutteita Neuvosto-Viroon.³² Sinänsä huoli oli aiheellinen. Ilman laivayhteyttä myöskään kulttuuriviikkoa ei olisi ollut mahdollista järjestää. Estonian mukana Suomeen tullut Arne Mikk katsoi, että kulttuuriviikon aikana valvonta oli vähäisempää kuin monien myöhempien vierailujen aikana. (Mikk 2013.) Myös kapellimestari Jorma Panula korosti, että vaikka vieraiden tuli palata illaksi laivalle, he saattoivat liikkua ilman vahteja, joita monina muina kertoina täytyi sietää. (Panula 2016.) Neuvostoliitosta päästettiin ulkomaille vain huolellisen tutkimisen jälkeen. Jos turvallisuusviranomaiset löysivät edes pieniä epäilyksenaiheita, matkustaminen kiellettiin. (ks. esim. Graf ja Roiko-Jokela 2004, 93–96.) Suomessa valvonta oli kuitenkin vähäisempää kuin maissa länsimaissa, koska oli yleisesti tiedossa, että Suomen viranomaiset palauttivat kaikki Suomessa loikkaamista yrittävät takaisin Neuvostoliittoon. Tämä mahdollisti sen, että Suomessa saattoi toimia vähän vapaammin – ja pääsy Suomeen oli helpompaa kuin muihin länsimaihin. (Herrala 2016, 91–95.)

Kuten mainittu, Estonian vierailu oli Viron kulttuuriviikon ydin. Vierailu oli jaettu kahteen osaan. Ensin Estonia esiintyi Kansallisoopperan vieraana, jonka jälkeen esitykset jatkuivat Kansallisteatterissa SNS:n isännöimänä. Estonian vierailun merkitystä pohtiessa on hyvä muistaa, että tuohon aikaan se oli Kansallisoopperaa suurempi oopperatalo sekä henkilökunnan että tilojen osalta. Estonian merkitys virolaisille oli myös erityisen tärkeä. Oopperan ja baletin ohella Estonia oli Hammerin kaudella onnistunut tuomaan ohjelmistonsa useita musikaaleja, kuten *My Fair Lady*, *Kiss me Kate* ja *West Side Story*.³³ Länsimaisia musikaaleja ei Neuvostoliitossa yleensä juuri saanut esittää. Lisäksi Hammerin hyvistä suhteista viranomaisiin kertoo, että hän oli saanut kulttuuriviikoille mukaan vaimonsa.³⁴ Hammer puhui sujuvaa suomea ja oli tavannut Kekkonen useita kertoja tämän Viron vierailulla 1964. (Lilja ja Raig 2006, 169) Rajat tulivat kuitenkin vastaan viikon ohjelmiston osalta. Alun perin Hammer kaavaili, että Eino Tambergin *Raudne Kodu* (*Rautainen koti*) vuodelta 1965 voisi olla Estonian pääteos Helsingissä. Tämän sijaan jouduttiin turvautumaan paljon perinteisempiin teoksiin.

32 Lauttayhteys kiihdytti Suomen ja Viron välisiä yhteyksiä siinä määrin, että puoluejohtossa oltiin huolestuneita poliittisesti ja ideologisesti merkittävien yhteyksien jäämisestä taka-alalle. Pismo Kiabina v TsK KPSS, 18.1.1966. ERAF 1.302.38 Perepiski s TsK KPSS, postanovlenii o kulturnyh sviazei s zarubežnymi stranamii, otšety o poezdkah delegatsii zarubež.

33 Estonia-teatteri Suomeen, *US* 20.3.1966.

34 Estonian taiteilijat opiskelivat suomea, *US* 23.5.1967.

Taulukko 2. Estonian esitykset kulttuuriviikon aikana.

| | |
|---------|--|
| ti 16.5 | Tšaikovski: <i>Joutsenlampi</i> (paikkana Kansallisooppera). (Samaan aikaan avajaiset Kulttuuritalolla) |
| ke 17.5 | Verdi: <i>Naamiohuvit</i> (Kansallisooppera) |
| to 18.5 | Tamberg & Barber (Kansallisooppera) |
| pe 19.5 | Tšaikovski: <i>Joutsenlampi</i> (Kansallisooppera) |
| la 20.5 | Verdi: <i>Otello</i> (Kansallisteatteri/SNS) |
| su 21.5 | Tubin: <i>Kratt</i> (Kansallisteatteri/SNS) |
| ma 22.5 | Ernesaks: <i>Myrskyjen ranta</i> (Kansallisteatteri/SNS) |
| ti 23.5 | Päätöstilaisuus (Messuhalli/SNS) |

Estonia toi Helsinkiin koko orkesterinsa, kuoronsa ja solistinsa. Mediassa Estoniasta ylistettiin ja mainostettiin etukäteen lukuisten artikkelien voimin.³⁵ Usein neuvostoliittolaiset artistit saivat näkyvyyttä erityisesti kansandemokraattisessa mediassa, mutta Estoniasta kirjoittivat erityisen paljon porvarilliset mediat. Estonian esitykset myytiinkin loppuun. *Joutsenlammen* ohella Estonian baletilla oli Kansallisoopperassa esillä moderni balettiohjelma, johon kuului amerikkalaisen Samuel Barberin *Medeia* (1947) sekä Eino Tambergin *Ballett-sümfoonia* (1959) ja *divertissement*.³⁶ Estonian vierailu jatkui Kansallisteatterin puolella Verdin Otellolla, Eduard Tubinin balettifantasiolla *Kratt* (1938–40) sekä Gustav Ernesaksin oopperalla *Myrskyjen ranta* (1949). Yksi Estonian kapellimestareista oli Suomessa vielä liki tuntematon Neeme Järvi.³⁷ Tuntemattomuudesta kertoo esimerkiksi se, että sanomalehtiartikkeleiden kuvateksteissä Järveä ei saatu kohdalleen.³⁸

Asiantuntijoiden näkökulmasta Estonian ohjelmisto oli lievä pettymys, erityisesti Kansallisteatterissa esitetyt virolaisteokset. Tästä huolimatta Estoniasta enimmäkseen ylistettiin ja media keskittyi positiivisiin asioihin. Erityisesti Estonian taiteilijat saivat kriitikoilta erinomaisia ar-

35 Ks. esim. Oopperaläiwa Tallinnasta saapuu II helluntaipäivänä, *HS* 11.5.1967.

36 Oopperan juhlaviikko, *US* 10.5.1967. *Divertissement* lienee toiminut jonkinlaisena sisääntulomusiikkina. Teosta ei löydy Tambergin teosluettelosta.

37 Kansallisteatteri käy Tukholmassa ja Oslossa, *ESS* 18.5.1967. Ensivierailunsa Neeme Järvi oli tehnyt Suomeen keväällä 1965, jolloin hän johti konsertin Turussa. Neeme Järven ensikonsertti Suomessa, *US* 8.2.1965. Seuraavana keväänä (1966) hän johti konsertin HKO:lle. Einojuhani Rautavaara, Unkarilainen konsertti, *IS* 12.3.1966.

38 Viron kulttuurin kavalkadi, *HS* 17.5.1967.

vioita.³⁹ Kansallisoopperassa esitettyä *Naamiohuveja* pidettiin onnistuneena, joskin esillepanon osalta hieman vanhahtavana. Tässäkin yhteydessä laulajia, erityisesti tenori Hendrik Krummia, ylistettiin.⁴⁰ Moderneista teoksista Tubinin *Krattia* pidettiin hieman yksinkertaisena⁴¹, mutta vielä pahemmin tästä kärsi Ernesaksin *Myrskyjen ranta*, jonka kohdalla useimmat arvostelijat välttivät puhumasta itse teoksesta keskittyen Estonian laulajien, soittajien ja kapellimestarin ylistämiseen. Esimerkiksi Heikki Aaltoilan kritiikki kutsui *Myrskyjen rantaa* lempeästi ”kansanoopperaksi” ja jätti asian siihen.⁴² Sen sijaan Seppo Heikinheimo antoi tulla täyslaidallisen aloittaen ivaamalla sosialistista realismia ja toteamalla Ernesaksin teoksen pahemman luokan ”kansan taiteeksi”. Hän kuitenkin totesi, ettei Ernesaks ollut ”välttämättä lahjaton” muistuttaen Šostakovitšinkin joutuneen säveltämään Stalinin toiveesta. Heikinheimo ylisti kuoroa, muutamia solisteja ja orkesteria, mutta tuotannon hän lyttäsi todeten, ettei ulkomaille pitäisi lähteä viemään mitä hyvänsä.⁴³

Tämän mittaluokan neuvostoliittolaisissa vierailuissa ohjelmisto joutui aina tiukan tarkastelun kohteeksi. Toisaalta pyrittiin pitämään huoli, että ohjelmisto oli tasokasta, mutta se ei saanut sisältää ideologisesti kyseenalaisia teoksia. Usein mukaan myös pyrittiin liittämään neuvostoliittolaista musiikkia, joskin usein se saatettiin torjua vastaanottajan toimesta. Tässä suhteessa on huomionarvoista, että Estonian ohjelmisto oli niinkin monipuolinen ja ohjelmiston neuvostoliittolaiset teokset olivat kaikki Virosta. Tyypillisesti viranomaiset vaativat yhden neuvostotasavallan ohjelmiston tasapainottamista muulla neuvostoliittolaisella ohjelmistolla. Lisäksi mukana oli amerikkalaisen Barberin sekä Ruotsin kansalaisuuden ottaneen virolaisen Tubinin teoksia. Voidaan olettaa, että Ernesaksin *Myrskyjen ranta*, joka oli saanut Stalinin palkinnon – korkeimman mahdollisen hyväksynnän – toimi koko ohjelmiston tasapainottavana tekijänä. Ehkei Kansallisooppera olisikaan ottanut lavalleen Ernesaksin teosta, mutta SNS:llä – joka vastasi Kansallisteatterin esityksistä – ei ollut syytä kieltäytyä.

Ylistystä Estonia sen sijaan keräsi erityisesti *Otellostaan* pitkälti kapellimestarina toimineen Järven ansiosta. Tawaststjerna nosti kritiikissään

39 Oopperaläiwa Tallinnasta saapuu II helluntaipäiwanä, *HS* 11.5.1967. Kuusik, Kylvand ja Randviir olivat Suomessa ennestään hyvin tunnettuja. Krummiin kohdistui paljon odotuksia hänen opiskeltuaan La Scalassa.

40 Oopperan juhlauiikko, *US* 10.5.1967.

41 Raoul af Hällström, Estonian tarubaletit, *HS* 23.5.1967.

42 Heikki Aaltoila, Estonian Myrskyjen ranta – Ernesaksin kansanooppera, *US* 27.5.1967.

43 Seppo Heikinheimo, Estonian jäähyväiset, *HS* 24.5.1967.

Neeme Järven *Otellon* koossapitäväksi voimaksi: ”Dynaaminen ja persoonallinen orkesterinjohtaja.”⁴⁴ Myös Seppo Nummi ylisti Järveä pohjoisen Euroopan parhaimmiston kuuluvana kapellimestarina. Hän totesi, että vaikka Järvi ei ollut Suomessa ensimmäistä kertaa, *Otelloa* saattoi pitää hänen läpimurtonaan.⁴⁵ Nummen sanat osoittautuivat enteellisiksi, kuten myöhemmin saatettiin todeta. Matkan aikana Järvi verkostoitui suomalaisten kollegojensa kanssa. Jorma Panula ja Jussi Jalas muun muassa käyttivät hänet Ainolassa.⁴⁶

Kansallisoopperalla oli ammattitaitoa ja resurssit tämän kokoluokan vierailun järjestämiseen. Teatterinäytösten ohella Estonia esiintyi myös päätöskonsertissa Messuhallissa, yhdessä Viron tiedeakatemia kuoron ja viulisti Jyri Gerretsin kanssa.⁴⁷ Myös Estonian solisteja (mm. Tiit Kuusik, Hendrik Krumm, Margarita Voites ja Georg Ots) kierrätettiin tanssijoiden ohella pienemmissä tapahtumissa Helsingissä ja muualla Suomessa. Estonian rinnalla musiikillisesta ohjelmasta vastasivat Viron tiedeakatemia kuoro sekä viihdemusiikkia esittänyt naislauluyhtye *Laine*. Kansallisoopperan esityksiä lukuun ottamatta viikon muut konsertit olivat SNS:n järjestämiä ja useissa tapauksissa ilmaisia. Tämä kytkös osaltaan rajasi yleisöä ja muovasi konserttien luonnetta niin, että ne eivät saaneet huomiota niinkään konsertteina, vaan SNS:n tilaisuuksina. Niinpä esimerkiksi avajaistilaisuudesta raportoi laajasti lähinnä *Kansan Uutiset* muiden medioiden tyytyessä mainitsemaan tilaisuudessa pidetyt puheet ja kulttuurisuhteiden kasvun Viron ja Suomen välillä. Myös liput avajaistilaisuuteen täytyi hakea SNS:n toimistosta, mikä osalle konserttiyleisöstä saattoi olla liikaa.⁴⁸

Mainostamisenkin osalta SNS:n toiminta oli välillä kyseenalaista. Eestin tiedeakatemia sinänsä laadukasta mieskuoroa mainostettiin välillä Eestin akateemisena mieskuorona, joka oli vetänyt täysiä saleja kahdella aiemmalla Suomen kiertueellaan (1962 ja 1966).⁴⁹ Erehdys tuskin oli lehdistön, koska virhe näkyi useammassa jutussa, eikä SNS niitä pyrkinyt korjaamaan.

44 Erik Tawaststjerna, Estonian Otellossa renessanssin paatosta, *HS* 23.5.1967.

45 Seppo Nummi, Otsin ja Järven Otello, *US* 22.5.1967.

46 Estonian taiteilijat opiskelivat suomea, *US* 23.5.1967; Klas 2002, 72. Eri Klas oli samalla matkalla.

47 Tänään, *US* 23.5.1967.

48 Ks. esim. Mainos, *Uusi Suomi* 16.5.1967.

49 Eestin kulttuuriviikon avaus tänään Helsingissä, *Länsi-Savo* 16.5.1967.

Suomen kulttuuriviikko Tallinnassa

Kun Viron kulttuuriviikkoa lähdettiin suunnittelemaan, ajatuksena oli alun perin yksittäinen tapahtuma. Opetusministeriön kansainvälistymistavoitteisiin kuitenkin sopi suomalaisen kulttuurin nostaminen esille Neuvostoliitossa.⁵⁰ (Clerc 2023, 87–88) Kulttuurivaihto oli pitkään ollut epätasapainossa Neuvostoliiton hyväksi. Suomen kulttuuriviikosta Tallinnassa tuli ensimmäinen pitkässä sarjassa opetusministeriön järjestämiä kulttuuriviikkoja Neuvostoliitossa. Viron Suomi-viikon suunnittelusta on säilyneet aineistoa vähän, koska keskusteluja on ilmeisesti käyty epävirallisesti ja tätä kirjoitettaessa Moskovan arkistoaineistot ovat saavuttamattomissa. Merkittäviä päätöksiä tehtiin kuitenkin maaliskuussa 1968 käydyissä neuvotteluissa. Opetusministeriön kansainvälisten asioiden päällikön Kallervo Siikalan johtamissa neuvotteluissa Tallinnassa olivat mukana myös Lauri Posti, neuvostoliittoinstituutin Risto Rönkä sekä arkkitehti Erkki Helamaa. Ryhmä vieraili myös Latviassa sopimassa tulevan Latvian kulttuuriviikon ohjelmasta.⁵¹ Järjestelyistä todettiin, että niihin ”osallistuvat myös SNS ja Neuvostoliitto-Suomi-seuran Eestin osasto.” Päävastuullinen oli siis opetusministeriö.

Suomen viikko Tallinnassa alkoi sunnuntaina 2.6.1968. Virallista valtuuskuntaa johtivat opetusministeri Johannes Virolainen ja ministeri Jussi Linnamo. Viikkoon oli panostettu ja taiteilijaryhmä oli kooltaan yli 100 jäseninen. Suurin vierailijaryhmä oli Kansallisteatteri, joka toi Tallinnaan *Nummisuutarit*. Mukana oli myös klassisen musiikin solisteja, Riitta Vainion modernin tanssin ryhmä, lauluyhtye *Muksut* ja Heikki Sarmannon jazzyhtye. Näyttelyistä mukaan mahtuivat suomalaisen nykytaiteen ja arkkitehtuurin näyttelyt. Matka tehtiin SS Ariadnella. Estoniassa järjestetyssä avajaiskonsertissa esiintyi Jussi Jalaksen johtama Viron radion sinfoniaorkesteri ja Kansallisoopperan solisteja (Marja Tyrkkö, Maiju Kuusola, Eini Liukko-Vaara, Veikko Tyrväinen, Harry Nikkonen ja Hannu Heikkilä). Ohjelmisto koostui Sibeliuksen, Kilpisen ja Pykkäsen musiikista sekä Mozartin ja Verdin aarioista. Keskiviikkona 5.6. osa suomalaisista palasi kotimaahan, ja tilalle tuli uusi ryhmä. Toiseen ryhmään kuuluivat Radion sinfoniaorkesteri Paavo Berglundin johdolla ja Harald Andersenin johtama Klemetti-opiston kamarikuoro. Tallinnan ohella Muksuilla, tanssiryhmällä ja Sarmannon yhtyeellä oli konsertteja myös Pärnussa, Viljandissa

50 Clerc katsoo, että opetusministeriö onnistui 1960-luvun lopussa perustelemaan kansainvälistymisen merkityksen diplomatiassa laajemmin ja samalla korostamaan valtiojohtoisen kulttuuripolitiikan merkitystä osana valtionhallinnon laajentumista.

51 Suomen kulttuuria kesällä Tallinnaan, *HS* 17.3.1968; Suomen kulttuurin viikko Tallinnassa, *ESS* 17.3.1968.

ja Tartossa. Kokonaisuutena viikko oli siihen mennessä laajin suomalaisen kulttuurin esittely Neuvostoliitossa.⁵²

Ohjelmistossa oli klassikoita, mutta myös uudempaa suomalaista musiikkia. RSO esitti Jean Sibeliuksen 4. ja Dmitri Šostakovitsin 6. ohella Joonas Kokkosen 3. sinfonian sekä yhdessä Andersenin kuoron kanssa Kokkosen *Laudatio Dominin* ja Aulis Sallisen *Mallarmén*. Rajoituksia kuitenkin selkeästi myös asetettiin. Kun Suomen elokuvateollisuus valitti elokuvan jättämistä pois viikon ohjelmistosta, Siikala totesi että ”eestiläiset järjestäjät halusivat jo alunperin [sic] rajoittaa ohjelman määrää ja tämän vuoksi emme ehdottaneet elokuviemme viemistä...”. Siikala myös totesi kaupallisten järjestelyjen monimutkaistavan ja lisäävän neuvotteluita Moskovassa.⁵³ Rajoitukset liittyivät varmasti osaltaan myös resursointiin, koska neuvostoviranomaiset tuskin myönsivät Virossa järjestettävään kulttuuriviikkoon kovin avokätisesti resursseja.

Suomalaisten raporteista Tallinnasta tihkui vaikutelma erittäin lämpimästä vastaanotosta, mutta myös lievää kritiikkiä ohjelmistovalinnoista, jotka osa koki akateemisiksi ja perinteisiksi.⁵⁴ Suomalaiset olisivat ilmeisesti olleet valmiita rohkeampaan ohjelmistoon, mutta isäntien toivomuksesta esimerkiksi Kansallisteatteri oli valinnut Aleksis Kiven *Nummisuutarit*. *Nummisuutareiden* esittämistä toivottiin, koska ”kappaletta on esitetty aikaisemminkin Eestissä, ja teksti on siten entuudestaan tuttu.”⁵⁵ Käytännössä syy oli sensuurissa – esityslupa teoksille, jotka kerran olivat läpäisseet sensuurin, oli huomattavasti helpompi saada kuin kokonaan uusien teosten esittämiseksi. Osa suomalaisista myös ymmärsi, että vaatimalla *Nummisuutarien* esittämistä kahdesti viranomaiset käytännössä varmistivat, ettei muille – mahdollisesti modernimmille – teoksille jäänyt tilaa.⁵⁶

Neuvostoliiton päälehdissä Suomen kulttuuriviikko mainittiin pienin uutisin. *Pravda* esimerkiksi otsikoi ”taidetta Kalevalan maasta” ja nosti esille tärkeitä konsertteja tulevalta viikolta.⁵⁷ Neuvosto-Viron lehdistössä Suomen viikko sen sijaan nostettiin voimakkaasti esille jo reilusti etukäteen. Edeltävän viikon aikana kaikki päälehdet mainostivat tulevaa vierailua.⁵⁸

52 Suomen kulttuuriviikko avattiin Tallinnassa, *HS* 4.6.1968; Suomen kulttuuriviikko Virossa, *LS* 2.6.1968.

53 Elokuva ei huolitettu mukaan juhlatilaisuuksille Helsingissä ja Tallinnassa, *HS* 21.6.1968.

54 Ks. esim. Carl Henning, Kansallista ja klassista viikollamme Tallinnassa, *HS* 6.6.1968.

55 Suomi esillä tällä viikolla Tallinnan katukuvassa, *KU* 8.6.1968.

56 Nummisuutarit sai suopean vastaanoton Tallinnassa, *LS* 7.6.1968.

57 Iskusstvo strany kalevaly, *Pravda* 3.6.1968

58 Ks. esim. Soome kultuuri nädal Eesti NSV-s, *Noorte Hääl* 28.5.1968; Soome Nüüdis-kunsti näitus, *Sirp ja Vasar* 31.5.1968; Soome rahvusteatri peadirektor A Kivimaa, *Rahva Hääl* 1.6.1968.

Tämä ei ollut itsestään selvää, sillä usein viranomaiset rajoittivat ulkomaisista tapahtumista raportointia, ja lipunmyyntiä saatettiin hankaloittaa. Suomen viikon yhteydessä tällaisesta ei näkynyt merkkejä. *Uuden Suomen* mukaan sinivalkoisia lippuja näkyi runsaasti ”punaista taustaa” vasten.⁵⁹ Lehtikuvien perusteella katukuvaa oli koristeltu tervetuloa-julistein, ja kadunvarsilla näkyi viikon konserttien mainoksia.⁶⁰ Myös viikkojen aikana ja niiden jälkeen julkaistiin lukuisia, pitkiä kirjoituksia. Viikon lopuksi *Noorte Hääl* julkaisi artikkelin, jonka otsikko julisti ”Uute kohtumiseni!” tiivistäen virolaisten toiveen kulttuurivaihdon jatkumisesta aktiivisena.⁶¹ Myös esimerkiksi *Suomenmaan* laaja artikkeli nosti esille heimo- ja kielisukulaisuusteemat, joiden myötä arvioitiin suomalaiset otettavan Virossa paremmin vastaan kuin missään muualla maailmassa.⁶²

Niin suomalaisten kuin virolaisten haaveena olikin tehdä kulttuuri-viikoista jatkuvaluonteinen tapahtuma. Viron ulkoministeri Green joutui kuitenkin toppuuttelemaan, että ”Suomen ja Eestin kulttuuriviikon järjestämisestä ehkä ei tule vuotuista perinnettä ainakaan tässä laajuudessa ja vielä.” Hän arvioi, että ehkä vuosittainen päivän tai parin katselmus voisi onnistua.⁶³ Neuvostoviranomaiset eivät olleet halukkaita antamaan virolaisille jatkuvaluonteista yhteyttä Suomeen. Tilaisuuksia haluttiin harkita tapauskohtaisesti. Suomen yhteyksien kasvu koettiin ideologisenä uhkana 1960-luvun lopun jälkeen. (Miil 2013, 79–110) Suomalaiset ja virolaiset kuitenkin pyrkivät ottamaan kaiken irti Suomen ensimmäisestä laajasta sodanjälkeisestä kulttuuritapahtumasta Virossa.

Uuden Suomen viikoksi Tallinnaan lähettämä Seppo Nummi kirjoitti ahkerasti virolaisesta kulttuurista. Hän nosti esille muun muassa Arvo Pärtin, jonka kehitystä hän kehotti Suomessakin seuraamaan. Nummi osui tässä oikeaan – Pärtin musiikkia kuultiin tulevina vuosina Suomessa ja sen jälkeen myös maailmalla. Nummi nosti myös Neeme Järveä uudestaan esille toivoen tälle esiintymisiä Suomessa. Nummen mukaan suomalaisista saivat Virossa erityisen innostuneen vastaanoton Anderseenin kuoro sekä Vainion tanssiryhmä ja Sarmannon yhtye, joita oli seuraamassa ”kymmeniä tuhansia kuulijoita”.⁶⁴ Etukäteen selkeästi vältettiin

59 Seppo Nummi, Esiinnyimme kriittiselle mutta sydämelliselle kuulijakunnalle, Suomen viikko avattiin Tallinnassa, *US* 4.6.1968.

60 Suomi Tallinnassa, kokemuksia kulttuuriviikosta, *ESS* 9.6.1968.

61 Uute kohtumiseni! *Noorte Hääl* 9.6.1968.

62 Paavo Kähkölä, Vieraisa Suomenlahden takana, *Suomenmaa* 11.6.1968.

63 Kiertotie Tallinnaan auki 1.7., *ESS* 4.6.1968.

64 Seppo Nummi, Pohjola ja manner-Eurooppa yhtyvät Viron kulttuurielämässä, *US* 11.6.1968.

jazz-sanan käyttöä – puhuttiin vain Sarmannon yhtyeestä tai Vainion tanssiryhmästä, eikä esimerkiksi jazzbaletista. Vaikka jazz ei ollut enää kiellettyä Neuvostoliitossa, ulkomaisissa kulttuuriyhteyksissä sitä edelleen vieroksuttiin.⁶⁵ Tässä suhteessa kulttuuriviikot muodostuivat poikkeukselliseksi tapaukseksi, koska Suomesta Neuvostoliittoon matkusti aina myös kevyen musiikin ryhmä. Suomalaiset jazz- ja tanssiyhtyeet vierailivat nimenomaan Yleisradion tukemina. Yleisradion panostus näkyi muutenkin Suomen kulttuuriviikkojen musiikkiohjelmassa. Virossa järjestetyltä viikolta lähetettiin Suomeen radio-ohjelmaa useampi tunti päivässä.

Suomen kulttuuriviikko sekä entisestään nosti tietoisuutta Virossa suomalaisten keskuudessa, että auttoi tiivistämään Suomen ja Viron kulttuuriväen välisiä yhteyksiä. Nummi kirjoitti kulttuuriviikkojen päättymisestä värikkäästi mutta samalla ilmeisen osuvasti: ”Suomalaisten *Ariadne*-laivan irtautuessa laiturista satoja virolaisia oli jättämässä hyvästejä myöhäisestä ajankohdasta huolimatta. RSO:n puhaltajat ja Klemetti-opiston kuoro esittivät kannelta läksiäisnumerot.” Nummen mukaan viimeistään tässä vaiheessa saattoi todeta, että virallisia suhteita tärkeämpiä olivat ”yksityiset, luovat ihmissuhteet”. Nummi toivoikin, että muodostuisi perinne ja saataisiin ”normalisoitua Suomen lahden leveys” viitaten pääkaupunkien sijaintien keskinäiseen läheisyyteen.⁶⁶

Neuvostoviranomaisten vaikutus viikkojen järjestelyihin näyttäisi olleen lopulta vähäinen lukuun ottamatta puolueen virkamiesten pitämiä juhlapuheita ja joitakin ohjelmistorajoituksia. Viikkojen oheishjelmassa ideologinen ote näkyi sen keskittyessä kulttuurin sijasta ”Neuvosto-Viron kansantalouden saavutusten esittelemiseen”. Viikkojen yhteydessä osallistujia vietiin muun muassa tutustumaan paikalliseen 830 lypsylehmän maitotilaan. Voisi ajatella, että kulttuuriviikoille tällaiset vierailut sopisivat huonosti, mutta osa suomalaisista lehdistäkin tarttui täkyyn. *Suomenmaa* kirjoitti Neuvostoliitosta saatujen lukujen pohjalta maitotilan tuotantoluviusta ja koneellistetusta tuotannosta varsin innostuneesti.⁶⁷ Neuvostoliiton näkökulmasta kulttuuriviikoilla oli mahdollista saada näkyvyyttä Suomessa ja tuoda esille positiivista kuvaa Neuvostoliitosta. Tästä huolimatta neuvostopropaganda näkyi Viron ja Suomen välisillä kulttuuriviikoilla yllättävän vähän.

65 Heli Reimann (2022) on tutkinut Tallinnassa 1966 ja 1967 järjestettyjä jazz-festivaaleja, joista erityisesti jälkimmäiselle saapui laivalla suomalaisia muusikoita.

66 Seppo Nummi, Pohjola ja manner-Eurooppa yhtyvät Viron kulttuurielämässä, *US* 11.6.1968.

67 Suomen kulttuuriviikosta Eestissä molemminpuolista hyötyä, *Sm* 8.6.1968.

Latvian kulttuuriviikko Suomessa

Kun Suomen kulttuuriviikkoa Tallinnassa järjestettiin, oli jo tiedossa, että Suomessa tulnaisiin järjestämään Latvian kulttuuriviikko. Kulttuuriviikoista myös tavoiteltiin vuosittaista perinnettä. Samalla opetusministeriö vahvisti omaa rooliaan päivien järjestäjänä. SNS:lle delegoitiin edelleen käytännön organisoimisvastuu, mutta neuvotteluvastuu oli opetusministeriöllä. Suomen kulttuuriviikon ollessa menossa Tallinnassa opetusministeriön Siikala kävi neuvottelemassa sekä Kazakstanissa että Valko-Venäjällä tulevista kulttuuriviikoista (1970–1973).⁶⁸

Verrattuna Viron kulttuuriviikkoon vuotta aiemmin Latvian kohdalla järjestelyt näyttäisivät ontuneen pahasti. Tämä voi johtua osaltaan siitä, että Viron kulttuuriviikon päävierailija, Estonia-teatteri, oli Kansallisoopperan vieraana. Isäntänä oli ammattimainen taidelaitos, jolla oli valmiudet ja kokemusta suurista kulttuuritapahtumista. Latvian kulttuuriviikon kohdalla ainoana isäntänä toiminut SNS ei kyennyt edes vielä toukokuussa 1968 antamaan latvialaisille tietoa viikon ajankohdasta. SNS:n Eero Salmi kirjoitti vain, että hänen käsityksensä mukaan viikko tulisi lokakuulle.⁶⁹ Esimerkiksi näyttelytilasta Helsingissä saatiin latvialaisille vahvistus vasta syyskuun alussa, kun viikkojen alkuun oli enää reilu kuukausi.⁷⁰ Vertailun vuoksi virolaiset saivat vahvistuksen reilua kahta kuukautta etukäteen. Yhteydenpito näyttäisi muutoinkin olleen Viron kanssa tiiviimpää.⁷¹ Kompuroidi etukäteen ei luvannut hyvää itse Latvia-viikon kannalta.

Latvian kulttuuriviikon ajankohdaksi tuli lopulta 8.–13.10.1968. Osallistujajoukko oli paljon pienempi kuin Viron kulttuuriviikolla: kaikkiaan 75 taiteilijaa. Myöhemmät Neuvostoliiton kulttuuriviikot asettuivat yleensä tähän samaan kokoluokkaan. Suomen valtion panostus Latvian kulttuuriviikkoon oli Viron kulttuuriviikon kokoluokkaa. SNS laittoi kustannuslaskelman mukaan viikkoihin 75.000 markkaa, josta opetusministeriö korvasi 45.000 markkaa. Muutaman tuhannen markan pääsylipputulojen jälkeen tappiota tehtiin 26.875 markkaa.⁷²

68 Kazakstanin ja Latvian kulttuuripäivät Suomeen, *HS* 26.9.1968; Kulttuurivaihtoa Suomen ja Valkovenäjän välille, *HS* 26.9.1968.

69 Salmen kirje Ystävyysseurojen Latvian osastolle, 7.5.1968. KA, SNS, kansio 89 kirjeet ystävyysseuroille.

70 Pismo Fjalara Björkvista Pasternak, 3.9.1968. KA, SNS, kansio 89 kirjeet ystävyysseuroille.

71 Salmen kirje Raoul Viiesille, 6.3.1967. KA, SNS, kansio 89 kirjeet ystävyysseuroille.

72 Latvian kulttuuriviikon kustannuslaskelma, [lokakuu 1968]. KA, SNS, kansio 225 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

Helsingin ohella latvialaisilla oli yksittäisiä esiintymisiä myös Turussa, Porissa, Lahdessa ja Hämeenlinnassa. Suomea viikoilla edusti opetusministeri Johannes Virolainen. Päivät avasi valtuuskuntaa johtanut Latvian ministerineuvoston varapuheenjohtaja Viktor Krumin.⁷³ Hänen jälkeensä puhunut Virolainen vihjasi tekijään, joka saattoi vaikuttaa viikon suunnittelun takkuamiseen ja jopa toteutumisen epävarmuuteen. Hän puhui ”...nykyisestä kansainvälisen politiikan tilanteesta, jota leimaa jännittyneisyys ja epäluulo...”⁷⁴ Vain puolitoista kuukautta ennen viikon alkua Varsovan liiton joukot olivat marssineet Tšekkoslovakiaan. Tapahtuma jakoi Suomessa kansandemokraatteja, valtaosan kansasta vastustaessa miehitystä. Vaikka virallinen Suomi ei tuominnut miehitystä, myös presidentti Kekkonen oli tapauksesta järkyttynyt. (Suomi 1996, 147) Useat länsimaat keskeyttivät miehityksen yhteydessä kulttuurivaihto-ohjelmiaan. Suomi pidättäytyi julkisesta kritiikistä, ja kulttuurivaihto jatkui. SNS oli kuitenkin hetken varuillaan peläten Unkarin vuoden 1956 tapahtumien kaltaista jäsenkatoa. (Korhonen 1996, 138–139.)

Verrattuna Viron viikon erittäin laajaan medianäkyvyyteen Latvian viikkoa hädin tuskin noteerattiin suomalaisessa mediassa. Latvialaisen taiteen näyttelystä julkaistiin muutamia kritiikkejä, joissa todettiin esitely taide tasoltaan vaihtelevaksi. Esimerkiksi Tuuli Reijosen mukaan näki, että Latviassa kärsittiin kontaktien puutteesta muualle maailmaan.⁷⁵ Konserttiarvioita sen sijaan oli erittäin vähän, vaikka konsertteja oli viikon aikana runsaasti. Osaltaan tässä vaikutti konserttien järjestely. Konsertteja oli sijoitettu muun muassa Helsingin ruotsinkieliselle työväenopistolle ja Elannon kerhohuoneelle. Kaksi konserttia oli sentään kulttuuritalolla. Lisäksi päättäjaiskonsertti oli sijoitettu maanantaille.⁷⁶ Toisin sanoen, järjestelyt eivät tukeneet kovin hyvin viikon näkyvyyttä, eikä SNS osannut houkutella kriitikoita paikalle samaan tapaan kuin Kansallisooppera edellisenä vuonna. Lisäksi Viro herätti kiinnostusta suomalaisissa aivan eri tavalla kuin Latvia. Erityisesti sotienvälisen ajan yhteydet Viroon ja heimoyhteistyö olivat edelleen vanhempien ikäluokkien muistissa. Virolaisiin suhtauduttiin veljeskansana. Latvialaisia sen sijaan ei koettu samalla tavalla läheisiksi.

Latvia kuitenkin panosti kulttuuriviikkoon merkittävästi. Musiikillinen ohjelma muodostui klassisen musiikin solisteista, *Riian viihdeorkeste-*

73 Latvian kulttuuriviikko avattiin, *US* 10.10.1968.

74 Latvian kulttuuripäivät avattiin Helsingissä, *HS* 9.10.1968.

75 Tuuli Reijonen, Latvian taidetta, *HS* 13.10.1968; ks. myös Sakari Sunila, viranomaisia kuvia, *US* 16.10.1968.

76 Latvian kulttuuri esittäytyy, *US* 6.10.1968.

rista (REO) sekä laulu- ja kansantanssiryhmästä *Ritenitis*. Muuta ohjelmaa oli edellä mainittu latvialaisen kuvataiteen näyttely Kluuvin virastotalossa sekä Hämeenlinnassa järjestetty 23 veistoksen näyttely.⁷⁷ Siinä missä Estonia-teatteri oli osalle suomalaisista tuttu sotienväliseltä ajalta ja useita sen solisteja oli jo nähty Suomessa, Latvian ryhmässä ei ollut suomalaisille tuttuja taiteilijoita. Raimonds Paulsin johtama REO oli 26-jäseninen viihdeorkesteri, laulu- ja kansantanssiyhtye *Ritenitis* puolestaan tyyppillinen neuvostoliittolainen folklore-ryhmä, jossa oli 27 tanssijaa ja muusikkoa. Konserttiryhmään taas kuului 22 muusikkoa ja tanssijaa, kuten pianisti Ilze Grabiņa, tenori Janis Zabers ja sopraano Žermēna Heine-Vāgnere. Konserttiryhmän esiintyjät kuuluivat maansa parhaimmistoon, mutta jäivät Suomessa vähäiselle huomiolle. Harvat lehtiartikkelit käyttivät ylisanoja kuten ”kansainvälisestikin tunnettuja” ja ”huomattavia palkintoja voittaneita”, mutta varsinaiset musiikkitoimittajat eivät löytäneet konsertteihin, eikä selkeitä musiikkiarvosteluja julkaistu.⁷⁸

SNS:n pääsihteeri Toivo Karvonen kirjoitti jälkeen päin raportissaan Latvian viikon osuneen huonoon ajankohtaan. Hän ei maininnut Tšekkoslovakian tapahtumia, vaan syytti sen sijaan edellisellä viikolla järjestettyjä kunnallisvaaleja sekä Kosyginin ja Kekkonen samanaikaista kalastusmatkaa. Tšekkoslovakian tapahtumat tosin vaikuttivat kunnallisvaaleihin, ja kalastusmatkankin oli tarkoitus liennyttää maiden suhteita. Karvosen raportti osoittaa, että SNS kuvitteli Viron kaltaisen kiinnostuksen toistuvan Latvian kohdalla. Viron kohdalla Eesti-jaostossa toimi henkilöitä, joilla oli vahvat intressit Viron suhteen. Latvian osalta tällaisia henkilöitä ei ollut. Karvonen katsoi silti, että ”tilaisuudet muodostuivat Latvian kulttuurin läpilyönneiksi maassamme” korostaen yleisömääriä (24 tilaisuuteen saatiin 7000 vierasta). Lisäksi Karvonen kirjoitti suomalaisten asiantuntijoiden hämmästyneen Latvian kulttuurin korkeasta tasosta.⁷⁹ Tällaisesta ei kuitenkaan jäänyt juuri näkyviä jälkiä.

Karvosen muistio viittaa siihen, että viikkojen vähäinen suosio järkytti osaa järjestäjistä. Muistion kirjoittaminen venäjäksi taas viittaa siihen, että Neuvostoliiton suuntaan piti selitellä huonoa menestystä. Parhaiten yleisöä saatiin Turussa järjestettyyn konserttiin (700), sekä Helsingin päätäjäiskonserttiin (1000). Ongelmana vain oli, että valtaosa yleisöstä lienee ollut SNS:n aktiiveja, koska lipunmyynti oli vähäistä. 24 tapahtuman lis-

77 Latvian kuvataidetta esillä Hämeenlinnan taidemuseossa, *ESS* 17.10.1968.

78 Viipale Latvian kulttuurielämää, *HS* 6.10.1968. Ks. myös esim. Edelle jopa Eestistäkin... Latvialaiset vierailulla, *TP* 11.10.1968.

79 Memorandum Karvonen, 16.10.1968. KA, SNS, kansio 225 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

taan oli lisäksi laitettu aivan kaikki tilaisuudet, muun muassa presidentin vastaanotto (6 henkeä), pääministerin vastaanotto (12 henkeä), Hakan toimitusjohtajan vastaanotto (16 henkeä) ja ylipormestarin vastaanotto (6 henkeä). Monet konserteista pidettiin työpaikoilla, tehtaissa ja kouluissa. Kluuvin taidenäyttelykin veti vain 972 vierasta. Kuvanveistonäyttely Hämeenlinnassa aukesi vasta varsinaisen viikon päättymisen jälkeen.⁸⁰

Yleisömääriin vaikutti ainakin heikko ennakkomainonta. Lehdistötiedotteet lähetettiin vain neljä päivää ennen viikon alkua. Tiedotteessa oli lähinnä listattuna ohjelma, keskeisten latvialaisten nimet ja ammatit.⁸¹ Latvian oman aktiivisuuden puutteesta ei näyttäisi olleen kyse, sillä viikoihin satsattiin parhaan mukaan. Esimerkiksi *REO* toivoi ohjelmistoonsa suomalaista jazz-musiikkia pyytäen nuotteja reilusti etukäteen niitä kuitenkaan saamatta. Mainosmateriaalit lähetettiin syyskuun puolivälissä eli heti, kun saatiin tietää viikon ajankohta.⁸² Latvialaisen taiteen näyttelyn näyttelyluettelon kehno suomi kuitenkin viittaa kiireeseen. Sen esipuhe esimerkiksi alkoi sanoilla: ”Latvian kuvaamataide on jo muutaman keran ollut Suomessa.” Luettelossa todettiin myös muiden muassa ”A. Gallen, A. Edelfeltin, E. Jernefeldin ja toistenkin suomalaisten samoinkun entisten Latvian taidemaalarien ...”. Esipuhe oli kömpelön kapulakielinen ja täynnä virheitä.⁸³ Uutisoitua viikosta harjoitti lähinnä kommunistien *Kansan Uutiset*, joka keskittyi Latvian neuvostohenkiseen kehitystarinaan maatalousvaltaisesta takapajulasta moderniksi teollisuusmaaksi: ”Yksikään Euroopan kapitalistinen maa ei ole missään taloushistoriansa vaiheessa päässyt tällaisiin saavutuksiin.”⁸⁴

Viikon uutisoinnista nousi esille yksi selkeä valopilkku: *REO*. Ilpo Saunio kirjoitti Kulttuuritalon konsertista, että orkesteri oli teknisesti erinomainen. *REO* oli hänen mukaansa perinteinen jazz big band, jossa oli mukana naislauluyhtye. Saunio katsoi ohjelmiston osin vanhahtavaksi jazziksi, mukana oli puhdasta iskelmäkin, mutta osaaminen oli huippuluokkaa. Saunio ylisti myös orkesterin johtajaa Raimonds Paulsia korkeatasoiseksi huippupianistiksi. Ohjelmistossa oli kuitenkin Saunio mu-

80 Yhteenveto Latvian kulttuuripäivien tilaisuuksien osanottajamäärästä, [lokakuu 1968]. KA, SNS, kansio 225 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

81 Lehdistötiedote, 4.10.1968. KA, SNS, kansio 225 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

82 Pismo Kruminša Karvonen, 5.9.1968. KA, SNS, kansio 225 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

83 R. Laace, esipuhe Latvian kuvaamataiteen näyttelyn julkaisuun. KA, SNS, kansio 225 Neuvostoliiton kulttuuriviikot Suomessa.

84 Latvian kulttuurin viikko, *KU* 10.10.1968.

kaan liikaa yleisöä koskiskelevia kompromisseja.⁸⁵ Myös Lahdessa *REO*:n esiintymistä ja sen laulusolisteja ylistettiin. Ohjelmisto tosin mainittiin kokoelmaksi kaikkea ”humppajazzista räminäpoppiin, surumielisestä slowsta schrammemusiikkiin”, mutta taidokkaasti soitettuna.⁸⁶ *REO* oli neuvostotyylinen estradiorkesteri. Valtiollisena toimijana sen muusikot olivat erinomaisia, mutta samalla ohjelmistoon kohdistui rajoituksia, eikä esimerkiksi sanaa jazz tyyppillisesti käytetty yhtyeestä puhuttaessa, vaikka jazziaikin ohjelmistoon kuului. Tämä osaltaan vaikeutti yhtyeen markkinointia Suomessa, kun ei oikein edes tiedetty kenelle yhtyettä pitäisi markkinoida.

Raimonds Pauls tuli myöhemmin tunnetuksi Alla Pugatšovan *Miljoona ruusua* -hitin säveltäjänä. Hän toimi myös itsenäistyneen Latvian ensimmäisenä kulttuuriministerinä (1988–1993). Paulsin *REO*-yhtyeen asema oli kaiken kaikkiaan poikkeuksellinen, ja asiaan ilmeisesti vaikutti kulttuuriviikoille Helsinkiin saapunut Latvian kulttuuriministeri (1962–1986) Vladimir Kaupužs. *REO* oli päässyt ulkomaille, Unkariin, ensimmäisen kerran vuonna 1966. Helsinki oli yhtyeen ensiesiintyminen sosialistimaiden ulkopuolella – ja poikkeuksellinen sikäli, että kyse oli kevyen musiikin kokoonpanosta, joita päästettiin ulkomaille harvoin. Paulsin yhtyeestä kiinnostui myös MTV ja kulttuuriviikkojen yhteydessä järjestettiin keskusteluja mahdollisesta yhteistyöstä.⁸⁷ MTV:n kanssa tehdystä yhteistyöstä ei ole jäänyt jälkiä, mutta *REO* pääsi Suomeen uudestaan jo 1970 ja YLE teki säveltäjä Paulsista 20-minuuttisen radio-ohjelman kevääksi 1971.

Lopputulema viikosta kuitenkin tiivistyy *Uuden Suomen* kertomukseen sunnuntain konsertista, jossa olivat mukana kaikki kulttuuriviikon esiintyjät. Otsikolla ”Viihtyisiä matinea” kirjoitus kutsui tapausta ”laajaksi latvialaiseksi musiikinviljelyn esittelyksi”, koska varsinaisen konsertin sijaan se oli nähtävissä kansanjuhlanäytöksinä, jossa oli runsaasti väkeä ja kameroiden surinaa. Kuvauksen mukaan alun kansallishymnien jälkeen väkeä kulki sisään ja ulos, suosiota osoitettiin spontaanisti kesken esitysten, eikä ohjelmalehtistikään ollut. Kokonaisvaikutelmaa hän kuitenkin kutsui positiiviseksi ja katsoi yleisön viihtyneen.⁸⁸ Mitä ilmeisimmin tilaisuus oli suunnattu erityisesti kansandemokraateille ja SNS:n jäsenistölle, koska mainostusta ei lehdistä juuri ollut, ja paikkana oli Kulttuuritalo. Tilaisuus tiivistääkin viikon keskeisen ongelman: SNS:ssä ei ollut pohdittu kenelle tilaisuudet on suunnattu ja kenelle niitä pitäisi mainostaa.

85 Ipo Saunio, *REO – jazzia ja viihdettä latviasta*, *KU* 13.10.1968.

86 Valiotason viihdettä, eliittijazzia ja -poppia, *ESS* 12.10.1968.

87 Lyhyet, *US* 20.10.1968.

88 J. Linjama, *US* 15.10.1968.

Suomen kulttuuriviikko Latviassa



*Kuva: Gunaars Kirke, Suomen kulttuuriviikko Latviassa, 1969.
Latvian National Library, NBA04000013009.*

Latvian viikon heikosta menestyksestä huolimatta tapahtumaa jatkettiin. Myös neuvottelut Suomen kulttuuriviikosta Latviassa etenivät normaalisti. Latviaan oli perustettu Neuvostoliitto-Suomi seuran osasto vuonna 1967 kulttuuriviikkoja silmällä pitäen. Toimi oli sikäli merkityksellinen, että se mahdollisti institutionaaliset puitteet Suomen suuntaan tapahtuvalle yhteistyölle, myös kulttuuriviikon jälkeen. Seuran aineisto osoittaa, että kulttuuriviikkojen järjestelyyn panostettiin merkittävästi. Arkistosta selviää, että Kalervo Siikala ja Lauri Posti olivat maaliskuussa 1968 seuran vieraina neuvottelemassa tulevista kulttuuriviikoista. Neuvostoliittoinstituutin Risto Rönkä oli samalla asialla tammikuussa 1969 ja suurlähetystön

Arto Mansala huhtikuussa 1969.⁸⁹ Keskeisimmän neuvottelukierroksen, jossa ohjelmasta sovittiin konkreettisesti, kävi Rönkä 20.1.–1.2.1969. Vastaneuvottelijoina toimivat Latvian kulttuuriministeri Vladimirs Kaupužs ja ystävyysseuran Latvian osaston edustajia. Tilaisuudessa Rönkä esitteli Suomen suunnitelman ohjelmaksi ja latvialaiset puolestaan ne henkilöt, jotka vastasivat musiikki- ja näyttelyosioiden isännöinnistä. Riista Rönkä jatkoi vielä Moskovaan, jossa ohjelmisto piti vahvistaa.⁹⁰ Ohjelmisto hyväksyttiin pitkälti sellaisenaan. Latvialaiset torjuivat lähinnä ehdotetun teatterivierailun vedoten kieleen.⁹¹

Suomen viikko oli suunniteltu järjestettäväksi 2.–8.6.1969 (maanantaista sunnuntaihin), joskin ohjelmaa oli lopulta vain viidelle päivälle. Suomi kuitenkin näyttäisi panostaneen viikkoon samalla tavalla kuin Tallinnaan vuotta aiemmin. Käytännön järjestelyitä hoiti 30.5.1969 saapunut ryhmä, jota johti SNS:n Eero Salmi ja hänen varamiehenään Rönkä. Ryhmään kuului myös muun muassa Jorma Panula.⁹² Varsinainen esiintyjäryhmä oli kooltaan yli 100 henkeä. Ryhmää johti aluksi SNS:n Göran von Bonsdorff, koska opetusministeri Virolainen pääsi Riikaan vasta 5.6.⁹³ Tällä kertaa ohjelmisto sisälsi myös elokuvaa: *Täällä Pohjantähden alla* esitettiin kutsuvierasnäytäntönä. Lisäksi yleisölle esitettiin *Niskavuoren Heetaa* ja joitakin lyhytelokuvia.⁹⁴ Edvin ja Liisa Laine toimivat elokuvaviikon isäntinä.

Jorma Panula johti viikon aikana Latvian valtiollista sinfoniaorkesteria. Ohjelmassa oli muun muassa Sibeliuksen viulukonsertto (solistina Oleg Kagan), Kokkosen 3. sinfonia ja Uuno Klamin *Kalevala*-sarja. Muita yhtyeitä, ryhmiä ja esiintyjä olivat Ossi Runteen johtama radion tanssiorkesteri (mukana Erkki Melakoski ja Marion Rung), modernin tanssin *Praesens*-ryhmä, Turun *Kiikurit*-kansantanssiryhmä, urkuri Enzo Forsblom sekä Radion kamarikuoro. Mukana oli lisäksi toimittajia sekä

89 Informatsija o dejatelnosti Latviiskogo otdelenija Obštšestvo 'SSSR-Finljandija' s IV/1967 – XII/1970 g. LVA (Latvian valtionearkisto), f. 338, apr. 3, lieta 16.

90 Röngän muistio, 6.2.1969. KA, SNS, kansio 221 Suomen kulttuuripäivät Neuvostoliitossa.

91 Dni kultury finljandii v latviskii SSR, [ennen 20.1.1969]. KA, SNS, kansio 221, Suomen kulttuuriviikot Neuvostoliitossa. Merkinnät dokumenttiin on mitä ilmeisimmin tehty tammikuun lopulla Riassa.

92 Plan osnovyh meroprijatii, toukokuu 1968. KA, SNS, kansio 221 Suomen kulttuuripäivät Neuvostoliitossa.

93 Suomalaisen kulttuurin viikko Latviassa, MT 3.6.1969.

94 Suomen kulttuuriviikko Latviassa, LS 5.6.1969.

muun muassa tanssijoita eri tilaisuuksiin.⁹⁵ Konserttisalien ulkopuolella esityksiä oli työpaikoilla, kouluissa sekä muun muassa Jürmalan lomakylässä. Viikkoon kuului myös arkkitehtuuri-, kaupunkisuunnittelu- ja tekstiilitaiteen näyttelyt sekä muotinäytös, jonka tavoitteena oli suomalaisen vaateteollisuuden myynninedistäminen.⁹⁶

YLE:n panos kulttuuriviikkojen osalta oli merkittävä, mihin viittaa myös Radion kamarikuoron ja Radion tanssiorkesterin keskeinen rooli. Sauvo Puhtila teki viikon mittaan Latviasta ohjelmaa Suomeen. Myös Latvian radio lähetti konsertteja suorana, muun muassa Radion tanssiorkesterin konsertin. Latviasta koottiin myös ”Nyky-Latvian kulttuurielämää” käsittelevä ohjelma.⁹⁷ YLE:ä tarvittiin mukaan jo kustannussyistä. Vaikka isännät kattoivat kustannukset paikan päällä, Suomen täytyi kattaa matkat ja päivärahat. Alkuperäistä ohjelmaakin karsittiin pienentämällä muutamien isompien ryhmien kokoa ja poistamalla joitakin kalliiksi arvioituja näyttelyitä.⁹⁸ SNS anoi lopulta opetusministeriöltä 27.000 markkaa viikkojen toteuttamiseksi.⁹⁹

Vaikka YLE teki Latviasta joitakin ohjelmälähetystyksiä, kulttuuriviikoista julkaistiin Suomessa varsin vähän uutisia. Julkaisut olivat lähinnä STT:n tiedotteita, jotka kiersivät eri lehdissä sellaisinaan. Edellisenä vuonna Virossa järjestetty kulttuuriviikko näyttäisi saaneen merkittävästi laajempaa huomiota osakseen. Latvian päässä Suomen järjestämä ohjelma sen sijaan herätti huomiota, mikä noteerattiin Suomessakin.¹⁰⁰ Huomioituksi tuli sekin, että yleisöä oli tapahtumissa runsaasti ja konsertit loppuunmyytyjä. Näiden päälle tulivat vielä ”runsaat radioinnit ja televisioinnit”.¹⁰¹ Neuvostotasavalloissa järjestetyt ulkomaiset kulttuuritapahtumat keräsivät yleensäkin paljon enemmän huomiota kuin Moskovassa, jossa sellaiset eivät olleet poikkeuksellisia.

Neuvostoliiton päässä viranomaiset seurasivat Suomen kulttuuriviikkoa huolellisesti.¹⁰² Päivistä kertovasta raportista ilmenee, että suorien lähetysten ohella Forsblomin ja Radion kamarikuoron esityksestä tehtiin

95 Plan osnovyh meroprijatii, toukokuu 1968. KA, SNS, kansio 221 Suomen kulttuuripäivät Neuvostoliitossa.

96 Suomen kulttuurin viikko Latviassa, *HS* 30.5.1969.

97 Radion Kamarikuoro ja Tanssiorkesteri Riiassa Suomen kulttuuriviikolla, *HS* 3.6.1969.

98 Suomen kulttuurin viikko Latvian SNT:ssä, [ennen 20.1.1969]. KA, SNS, kansio 221, Suomen kulttuuriviikot Neuvostoliitossa.

99 Reino Saision kirje Opetusministeriölle, 23.4.1969. KA, SNS, kansio 221, Suomen kulttuuriviikot Neuvostoliitossa.

100 Suomalaisnäyttelyt menestyvät Riiassa, *HS* 8.6.1969.

101 Suomi-tilaisuuksissa Riiassa 20.000 kävijää, *ESS* 8.6.1969.

102 LVA, f. 338, apr. 3, lie. 10.

laadukas nauhoite. Latvian audiovisuaalisesta arkistosta todella löytyy useita uutisvideoita, joihin on tallentunut Marion Rungin ja radio-orkesterin esiintymisiä sekä *Praesens*-ryhmän ja *Kiikureiden* esityksiä.¹⁰³ Lisäksi avajaiset ja päätöskonsertti televisioitiin. Niiden ohella Panulan johtama konsertti nauhoitettiin. Neuvostoliiton ystävyysseuran Latvian osasto järjesti lisäksi pienempiä tapahtumia viikon aikana. Esimerkiksi kansankuoro *Rigan* ja Radion kamarikuoron välillä oli tapaaminen Melodijan Riian tehtailla. Mukana oli myös tarkka listaus yleisömääristä eri tilaisuuksissa. Raportin perusteella Radion viihdeorkesteri oli ylivoimaisesti suosituin, ja sen konsertteihin urheilukentällä osallistui peräti 10500 ihmistä. Myös Enzo Forsblomin konsertti tuomiokirkossa keräsi 1700 hengen yleisön. Latvialaisten arvion mukaan osallistujia oli yhteensä 31307.¹⁰⁴ Tämän päälle tulivat vielä radio- ja televisiolähetysten seuraajat.

Kuten Virossa, myös Latviassa paikallinen lehdistö kirjoitti kulttuuriviikoista runsaasti valtakunnan lehdistön pysyessä vaii. Riian lehdistö otti suomalaiset innokkaasti vastaan ja korosti, että viikot tuovat uusia virtauksia Latviaan ja auttavat syventämään maiden välisiä kulttuurisuhteita.¹⁰⁵ Latvian päälehdet julkaisivat mittavia artikkeleita kulttuuriviikoista sekä niiden alla, että niiden ollessa meneillään. Useissa artikkeleissa korostettiin Suomen suurlähettiläs Hallamaan ja opetusministeri Virolaisen saapumista Riikaan ja lueteltiin eri Latvian virkamiehiä. Tällä haluttiin ilmeisesti korostaa viikkojen arvovaltaisuutta. Myös itse esiintyjä tuotiin vahvasti esille.¹⁰⁶

Vaikka latvialaiset kantoivat vastuun viikkojen järjestelyistä, Neuvostoliiton kulttuuriministeriö lähetti Moskovasta osastopäällikkö Anastasi- ja Pankovan seuraamaan niitä. Viikon aikana Pankova neuvotteli SNS:n Salmen kanssa tulevista kulttuurivaihdoista.¹⁰⁷ Pankovan kanssa neuvoteltiin myös Latvian kanssa tapahtuvan kulttuurivaihdon lisäämisestä, mikä lienee ollut latvialaisten keskeinen tavoite.¹⁰⁸ Viron tapaan Latviassa toivottiin, että kulttuuriviikot toimisivat kimmokkeena Suomen kanssa ta-

103 LVKA (Latvian visuaalisen aineiston arkisto), ”Padomju Latvija” #29, Kinožurnāls, 1968.

104 Informatsija o provedenii v Latviiskoi SSR dnei kultury finljandii s 3 po 7 ijunja 1969. g. [after 7.6.1969]. LVA, f. 338, apr. 3, lie. 18, ll. 1–4.

105 Prazdnik kultury i družby, *Rigas Valss* 5.6.1969.

106 Ks. esim. Vizity i vstretši, *Sovetskaja Latvija* 5.6.1969.

107 Pismo Salmi Boni (Goskontsert), 30.6.1969. KA, SNS, kansio 85 kirjeet virastoille ja yhteisöille.

108 Pismo Salmi Pankovu, 30.6.1969.1969. KA, SNS, kansio 85 kirjeet virastoille ja yhteisöille.

pahtuvan kulttuurivaihdon laajentumiselle, vaikka tiedossa oli, ettei vastaavaa tapahtumaa päästäisi lähivuosina järjestämään.

Viikkojen jälkeen SNS ja latvialaiset jatkoivat vielä yhteydenpitoa. Latviasta saatiin Latvian ystävyysseuralta raportti kulttuuriviikon toteutumisesta. Kirjeessään se myös pyysi välittämään lämpimät kiitoksensa viikoista eteenpäin kaikille osapuolille.¹⁰⁹ SNS:n arkistosta löytyy myös runsaasti laadukasta kuva-aineistoa, jota latvialainen valokuvaaja oli tallentanut viikon aikana. SNS puolestaan lähetti kulttuuriministeri Kaupužsille venäjäksi kirjeen, jossa kiitettiin tämän roolia viikkojen toteutumisessa. Kirjeessä myös todettiin, että Eero Salmi oli antanut SNS:n johtokunnan kokouksessa viikosta raportin, jossa niitä kuvattiin menestyksekkäiksi.¹¹⁰

Musiikkiverkostot kulttuuriviikkojen jälkeen

Monet piirit erityisesti Suomessa ja Virossa toivoivat maiden välisen kulttuurivaihdon kasvua. SNS:lle Viro oli haastava tapaus. Viro nähtiin mahdollisuutena lisätä kulttuurivaihdon volyyymiä, mikä oli SNS:n keskeinen tavoite (ks. esim. Mikkonen 2019, 29–35). SNS:n johto ei kuitenkaan tehnyt eroa Neuvostoliiton eri alueiden välillä, eikä se mielellään tehnyt Virossa erityistapausta. Kulttuurivaihto Viron kanssa haluttiin nähdä osana Neuvostoliiton kanssa tehtävän vuorovaikutuksen kokonaisuutta. Tämä noudatteli Neuvostoliiton keskushallinnon linjaa. Toisaalta Suomen ja Viron kasvavien yhteyksien katsottiin palvelevan Neuvostoliiton propagandavoittoa esimerkiksi esittelemällä turisteille Viron neuvostoaikaista kehitystä. Näiden tavoitteiden kanssa SNS tasapainotteli jatkuvasti.

Suurelle osalle suomalaisista Viro ei kuitenkaan ollut vain osa Neuvostoliittoa, vaan virolaisiin suhtauduttiin veljeskansana. Suomi oli monelle virolaisen älymystön edustajalle reitti Eurooppaan 1960-luvun lopulta alkaen. (Lauristin et al. 1989, 82–83.) Erillinen Suomen ja Viron ystävyysseura, Tuglas-seura, perustettiin vasta 1982. Sitä ennen ystävyysseuratoimintaa järjesteltiin SNS:n piirissä. Vuonna 1959 SNS:n sisälle oli perustettu erillinen Suomi-Eesti-yhdistys, joka käytännössä muovautui SNS-seuran Eesti-jaostoksi. (Mikkonen 2019, 254–6; Kinnunen 1998, 260.) Yhdistys oli periaatteessa autonominen, mutta taloudellisesti täysin riippuvainen keskushallinnosta, ja SNS:n pääsihteeri oli jaoston kokouk-

109 Pismo Karvonena Rimjans, Avgust 1969. KA, SNS, kansio 89 kirjeet ystävyysseuroille.

110 Pismo Karvonena Kaupuž [sic], 25.9.1969. KA, SNS, kansio 85 kirjeet virastoille ja yhteisöille.

sisä aina läsnä. Jaoston toimintaan kuitenkin osallistui henkilöitä, jotka eivät muutoin olleet SNS:ssä aktiivisia tai muusta Neuvostoliitosta kiinnostuneita.¹¹¹ Viro muodosti SNS:n sisällä alueen, jossa oli mahdollista toimia ilman Neuvostoliittoon suuntautuvia motiiveja, minkä vuoden 1967 kulttuuriviikko hyvin osoittaa.

Suomen Viron kulttuuriviikon jälkeen SNS teki Neuvosto-Viron kanssa oman, erillisen kulttuurisopimuksen. Sopimus muistutti Neuvostoliiton kanssa yleisesti tehtyjä kulttuurivaihtosopimuksia sisältäen valtuuskuntien, lehtien ja kirjallisuuden vaihtoa, erilaisia näyttelyitä ja juhlapäiviä, radion ja television ohjelmavaihdon sekä ystävyyskaupunkitoiminnan tukemista. Tämä mahdollisti myös muusikoiden ja esiintyjäryhmien vaihtovierailut.¹¹² Vastaavanlainen sopimus solmittiin myös vuodelle 1969.¹¹³ Käytännössä sopimus noudatteli Neuvostoliiton kanssa yleisesti tehtyjä sopimuksia: rahaa liikkui vähän ja kaupalliselta pohjalta tehtävä yhteistyö oli asia erikseen. Virolle sopimus oli tärkeä, koska siihen nojaten viranomaisilta oli mahdollisuus saada lupia Suomen kanssa tehtävään yhteistyöhön. Vaikka kulttuuriviikon kaltaista suurtapahtumaa ei toiste järjestetty, vaihto lisääntyi merkittävästi. Välillä onnistuttiin rakentamaan suurempiakin tapahtumia, kuten Turussa keväällä 1971 järjestetyt Eestin musiikkipäivät.¹¹⁴

Viron kulttuuriviikko antoi merkittävää nostetta useammalle virolaiselle taiteilijalle. Tenori Hendrik Krummin sekä kapellimestareiden Eri Klas ja Neeme Järvi Suomen-läpimurrot tapahtuivat nimenomaan kulttuuriviikolla. Klas itse muistelee, että vaikka hän oli käynyt Suomessa jo aiemmin, tämä oli hänen ensimmäinen tilaisuutensa kapellimestarina. (Klas 2002, 71.) Kumpaakin yritettiin saada heti uudestaan Suomeen, mutta se osoittautui haastavaksi. Järvi yritettiin kiinnittää kevääksi 1968 Kansallisoopperan vierailevaksi kapellimestariksi, kun omat olivat Etelä-Amerikan kiertueella.¹¹⁵ *Uusi Suomi* joutui kuitenkin myöhemmin toteamaan, että ”Kansallisooppera turhaan odotti [Järveä] keväällä vieraakseen”.¹¹⁶ Virolaisena Järvi oli ulkomaan kutsujen osalta huomattavasti vaikeam-

111 Into Ahosen kirje Olga Lauristinille, 23.6.1959. KA, SNS, kansio 124, Eesti-jaosto; Muistio, 1.7.1959. KA, SNS, kansio 124, Eesti-jaosto.

112 Koostöö kokkulepe 1968. aastaks, [ei päiväystä]. KA, SNS, kansio 124, Eesti-jaosto.

113 Yhteistyösopimus vuodelle 1969, [ei päiväystä]. KA, SNS, kansio 124, Eesti-jaosto.

114 Karvosen kirje Pankovalle, 12.11.1970. KA, SNS, kansio 85 kirjeet virastoille ja yhteisöille.

115 Suomen itsenäisyyden vuosikymmenet Kansallisoopperan parrasvaloissa, *US* 13.8.1967

116 Tallinnalainen yleisö kaipaa nykyaikaista suomalaiskulttuuria, *US* 5.6.1968.

massa asemassa kuin Moskovan tai Leningradin kollegansa. Goskontsert suhtautui pyyntöihin poikkeuksetta varauksella. (Klas 2002, 128–129.) Tähän viittaa myös Almin ja Järven kirjeenvaihto.¹¹⁷ Reunamerkinnoista ja kirjeiden sävystä päätellen Almille itselleen näyttäisi olleen suuri järkytys, ettei Järvi päässyt tulemaan, vaikka tämä itse ja Estonia-teatteri olisivat olleet siihen valmiita.

Kiinnostus Järveen ei kuitenkaan hiipunut. Erityisesti Nummi piti Järveä esillä kirjoittaen *Uudessa Suomessa* syksyllä 1968 Järvestä ensiluokan kapellimestarina, jota soisi kuultavan Suomessa paljon useammin.¹¹⁸ Nummi siirtyi Helsingin juhlatuokkien johtoon 1969 ja onnistui lopulta saamaan Järven ensimmäisille suunnittelemlleen juhlatuokkioille toukokuussa 1970.¹¹⁹ Järvi teki juhlatuokkioilla kolmen konsertin rupeaman HKO:n puikoissa johtaen Beethovenin kaikki viisi pianokonserttoa. Solistina oli Emil Gilels. Lisäksi Järvi johti Pärtin toisen sinfonian Suomen kantaesityksen.¹²⁰ Järven katsottiin onnistuneen tehtävässään erinomaisesti, ja konsertit olivat loppuunmyytyjä, vaikka korkeista lippujen hinnoista tulikin valituksia.¹²¹ Näyttäisi siltä, että tämän jälkeen Järven kansainvälinen ura lähti toden teolla käyntiin. Neuvostoviranomaiset olivat käyttäneet Suomea aiemminkin kokeillakseen, miten muusikot otetaan länsimaissa vastaan ja miten he käyttäytyvät. (Ks. esim. Herrala 2016, 93–94.) Myös Järven osalta näyttäisi, että menestyksellinen esiintyminen Suomessa avasi ovet muualle länteen, ja kansainvälinen läpimurto tapahtui Roomassa 1971. Suomeen Järvi saapui enää harvakseltaan, seuraavan kerran keväällä 1974, jolloin hän johti HKO:n vieraana Tšaikovskin ja Schumannin ohella jälleen Pärtiä.¹²²

Eri Klas nostaa vuoden 1967 kulttuuriviikon yhdeksi tärkeimmistä matkoistaan ja ulkomaisen uransa alkupisteeksi (Klas 2002, 71). Hän pääsi Suomeen uudestaan Turussa järjestetyille Viron musiikkipäiville toukokuussa 1971.¹²³ Sen jälkeen hän pääsi vierailemaan Suomessa ahke-

117 Almin kirje Järvelle, 19.9.1967 ja Järve kiri Almile, 16.9.1967. Kansallisoopperan arkisto, Johtajien kirjeenvaihto, Almi 1966–1968.

118 Seppo Nummi, Viron musiikin nykypäivää, *US* 7.9.1968.

119 Ks. esim. Seppo Heikinheimo, Emil Gilels – mestari ilman mestarin eleitä, *HS* 20.5.1970.

120 Helsingfors Festspel, *Hbl* 12.4.1970.

121 Ks. esim. Heikki Aaltoila, Beethovensarjan päätös, *US* 28.5.1970.

122 Petri Sariola, Sinfonista joustoa, *US* 23.2.1974.

123 Symfonikonsert, *ÅU* 15.5.1971.

rasti läpi 1970- ja 1980-lukujen.¹²⁴ Klas korosti Panulan merkittävää roolia omalla kansainvälisellä urallaan. Panula vieraili lukuisia kertoja Neuvostoliitossa 1960–1970-lukujen taitteessa solmien samalla suhteita paikallisiin kapellimestareihin ja muusikoihin. (Panula 2016.) Toimiessaan Århusissa Panula kutsui Klasin vierailijaksi, mikä sitten toistui vuosittain (Klas 2002, 187). Samojen henkilöiden jatkuviin kutsuihin – erityisesti kun niitä tuli reunatasavaltoihin – suhtauduttiin Moskovassa nihkeästi. Paavo Suokko Savonlinnan oopperajuhlilta on kertonut Klasiin liittyvän esimerkin: Pankovan kanssa neuvotellessaan hän suututti tämän pyytäessään jälleen kerran Klasia Suomeen, sillä Pankovan mukaan Neuvostoliitto oli täynnä hyviä kapellimestareita. (Suokko 2002.) Goskontsertin näkökulmasta Virolle ei tullut antaa erityisasemaa. Suomalaisten sinnikkäät pyynnöt kuitenkin takasivat, että Klasia nähtiin Suomessa tiuhaan.

Kulttuuriviikon jälkeen myös Estonian ja Kansallisoopperan suhde jatkui lämpimänä. Viron kulttuuriviikolla Suomen läpimurtonsa teki tenori Hendrik Krumm. Hän esiintyi vuosina 1968–1972 lukuisia kertoja Suomessa. Kansallisoopperassa hän vieraili *Rigoletossa* 1969 ja vuosina 1970–71 hän teki ison rupeaman Savonlinnan oopperajuhlilla Aarre Merikannon *Juhan* Shemeikkana, minkä roolin hän toisti vielä Kansallisoopperassa 1972.¹²⁵ Hän oli myös Radion sinfoniaorkesterin solistina Berlioz'n *Faustin tuomiossa* 7.10.1969.¹²⁶ Lisäksi hän esiintyi pienemmissä tilaisuuksissa solistina.

Estonia-teatterin ohjaaja ja myöhempi johtaja Arne Mikk korosti haastattelussaan nimenomaan kulttuuriviikkojen vaikuttaneen merkittävästi Viron ja Suomen musiikkiverkostojen laajentumiseen. Erityisen tärkeänä hän piti yhteyttä Kansallisoopperaan. (Mikk 2013.) Mikk oli mukana jo vuoden 1967 kulttuuriviikolla ja johtamassa Estonian seuraavaa, Juhani Raiskisen vuonna 1980 toteutunutta vierailua. (Koivisto 2011.)

Latvian kulttuuriviikko ei johtanut samanlaiseen yhteyksien kasvuun Suomen kanssa kuin Viron kulttuuriviikko. Latvialaisiakin muusikoita Suomessa kävi aika ajoin, mutta harvakseltaan, eikä kulttuuriviikoilla näyttäisi olleen samanlaista kiihdyttävää vaikutusta. Suomessa kyllä vieraili erityisen ahkerasti kaksi latvialaislähtöistä taiteilijaa, Arvīds Jansons ja Oleg Kagan. Jansons oli työskennellyt Leningradin filharmonian ka-

124 Fazerilla työskennellyt Märta Gartz-Kuokkanen on todennut Fazerin onnistuneen Järven ja Klasin kutsumisessa Suomeen 1970-luvulla neuvottelemalla (Gartz-Kuokkanen 2011).

125 Kansallisoopperan Encore-tietokanta ja esim. Musiikkikesän oopperajuhlat alkavat, *US* 7.7.1970.

126 Faustin tuomio radion avauksena, *HS* 7.10.1969.

pellimestarina jo vuodesta 1952, eikä Kagankaan assosioitunut kovin vahvasti Latviaan. Kumpikin kyllä edisti latvialaisen kulttuurin esille tuomista – myös Suomessa –, mutta Latvian kulttuuriviikkoon he eivät osallistuneet. Oikeastaan ainoa Latvian kulttuuriviikolta selkeästi syntynyt kontakti oli *REO*-viihdeorkesteri, joka sai Suomessa vielä toisen esiintymistilaisuuden.

Viron ja Latvian ero musiikillisten kontaktien laajenemisen osalta onkin merkittävä. Takana vaikutti useita tekijöitä, kuten välimatka ja kieli. Virossa osattiin jonkin verran suomea, vaikka suomen opetusta oli Virossa käytännössä mahdotonta saada, kuten Hendrik Krumm haastattelussa totesi.¹²⁷ Latvian osalta tilanne oli paljon vaikeampi, ja kommunikointi täytyi tyypillisesti hoitaa venäjäksi. Moni ahkerasti Suomessa vierailut virolainen puolestaan oppi suomen – ja asiaa auttoi myös Suomen television näkyvyys Viron pohjoisrannikolla. Mitä tulee etäisyyteen, Latviaan mentiin käytännössä aina Viron kautta. Riika jäikin helposti toissijaiseen rooliin Tallinnan läheisyyden vuoksi. Merkittävää latvialaisen musiikin esittelyä jouduttiin Suomessa odottamaan aina vuoteen 1984, jolloin Helsingin juhlaviikkojen yhteydessä järjestettiin mittava Neuvostoliiton musiikin viikko. Tuolloin Oleg Kagan, Natalia Gutman ja Latvian kamariorkesteri toivat runsaasti uutta latvialaista kamarimusiikkia Suomeen. Tämä myös osaltaan johti suomalaisen uuden musiikin esittelyyn Latviassa seuraavana vuonna. Aika oli kuitenkin jo toinen.

Kansallista kulttuuria elvyttämässä

Mart Laar on todennut, että 1960-luvun puoleen väliin mennessä virolaiset olivat joutuneet sopeutumaan neuvostovaltaan, eikä avointa vastarintaa esiintynyt. Sen sijaan siirryttiin kulttuuriseen vastarintaan, jossa musiikilla oli erityisen merkittävä rooli. (Laar 2002, 38–39.) 1980-luvun mittaan virolais-kansallisesta musiikkikulttuurista muodostui keskeinen elementti rauhanomaisessa Neuvostoliiton vastustamisessa. Käytännössä pohjaa sille rakennettiin jo 1960-luvulta lähtien. Viron kulttuuriviikon kaltaisten tapahtumien avulla vahvistettiin omaa kansallista kulttuuria erotuksena Neuvostoliiton yhteisestä, venäläisten dominoimasta kulttuurista. Viemällä virolaista taidetta ulkomaille oli mahdollista erottautua Neuvostoliitosta tavalla, joka ei ollut räikeässä ristiriidassa neuvostoide-

127 Musiikkikesän oopperajuhlat alkavat, *US* 7.7.1970.

ologian kanssa. Sama koskee Latviaa. (Misiunas ja Taagepera 1993, 151–160.)

Viron kulttuuriviikolla aloitteellisia olivat nimenomaan virolaiset ja suomalaiset toimijat, joiden intressit eivät liittyneet Neuvostoliittoon tai kommunismiin. Sekä Neuvostoliiton että Suomen viranomaiset, samoin kuin SNS:n edustajat, osallistuivat neuvotteluihin vain välillisesti ja koko ajatus viikoista syntyi piireissä, joiden intressit olivat virolaisten tukemisessa. Viron kulttuuriviikko korosti virolaista kulttuuria siinä määrin, että toista vastaavaa tilaisuutta neuvostoviranomaiset eivät sallineet. Vielä Latvian kulttuuriviikolla latvialaiset pystyivät merkittävästi vaikuttamaan tapahtuman ohjelmaan, mutta sen jälkeen kulttuuriviikoista tuli pitkälti Suomen ja Neuvostoliiton valtionhallinnon ohjailema. Ohjelmistoa kontrolloitiin hallinnon taholta sekä Suomessa että Neuvostoliitossa. Esiintyjien valikointi muillakin kuin taiteellisilla perusteilla ja ilman selkeää yleisöfokusta ei ollut menestysresepti. Erityisesti Neuvostoliitosta Suomeen lähetettyjä taiteilijoita seulottiin poliittisin ja ideologisin perustein. Lisäksi ideologinen jargon neuvostoaikaisesta modernisaatiosta ja sosialismin voittokulusta alkoi korostua merkittävästi viikkojen yhteydessä. Vaatisi kuitenkin lisätutkimusta, jotta myöhempien kulttuuriviikkojen osalta voisi varmasti todeta, missä määrin eri tasavallat pystyivät vaikuttamaan ohjelmistovalintoihin ja kiihdyttikö kulttuuriviikko musiikillista yhteistyötä. Latvian kohdalla näin ei näyttäisi tapahtuneen. Toisaalta Latvia onnistui saamaan oman ystävyysseuran osaston, joka tuki muunlaista kulttuuriyhteistyötä Suomeen tulevana vuosina.

Kulttuuriviikot olivat vastavuoroinen tapahtuma. Neuvostotasavaltosten esittelyä Suomessa seurasi aina Suomen järjestämä kulttuuriviikko kyseisessä tasavallassa. Näillä viikoilla aktiivinen toimija oli Suomen opetusministeriö. Ministeriön intresseissä oli suomalaisen kulttuurin tunnetuksi tekeminen, mutta ministeriön kontrollissa kulttuuriviikoista tuli hieman väkinäistä suomalaisen taiteen esittelyä ilman selkeää fokusta ja suunnitelmaa. Siihen taiteilijat eivät aina olleet tyytyväisiä. Esimerkiksi Valko-Venäjällä ja Kazakstanissa järjestettyjen viikkojen yhteydessä suomalaiset toimittajat raportoivat taiteilijoiden tyytymättömyydestä opetusministeriön tapaan johtaa viikkoja. Lisäksi viikkojen yhteydessä erilaiset viralliset tilaisuudet ja ystävyyspuhe olivat vahvasti läsnä. Kulttuuriviikoista alkoikin muodostua hieman puiseva formaatti, joka korosti YYA-henkeä sekä Suomen ja Neuvostoliiton välistä ystävyyttä. Niin Virossa kuin Latviassakin suomalaiset otettiin kuitenkin erittäin lämpimästi vastaan. Viron ohella myös Latviassa suomalaisten esityksiä tultiin kuuntelemaan sankoin joukoin ja nähtiin runsaasti vaivaa, että tapahtuman näkyvyyttä

saatiin lisättyä. Latvialaiset esimerkiksi televisioivat ja tallensivat suuren osan suomalaisten esiintymisistä. Kontakteja ulkomaailmaan oli vähän ja ne pyrittiin maksimoimaan.

Viron kulttuuriviikko Suomessa 1967 erottuu monella tapaa ainutlaatuisena tapahtumana. Erityisesti klassisen musiikin osalta virolaista kulttuuria nostettiin esille ja solmittiin monia suhteita, jotka johtivat musiikillisten verkostojen tiivistymiseen. Esimerkiksi Neeme Järvelle satoi kutsuja Suomeen kulttuuriviikon ylistävien arvioiden jälkeen. Mahdollisuus esiintyä Suomessa oli monelle neuvostoliittolaiselle reitti suuremmille areenoille. Näin näyttäisi käyneen esimerkiksi Järven tapauksessa. Myös Eri Klasin ja Hendrik Krummin kohdalla kulttuuriviikkojen esiintymiset johtivat lukuisiin esiintymisiin Suomessa tulevina vuosina. Sen sijaan latvialaisten kohdalla vastaavaa yhteyttä ei ole nähtävissä. Yksi keskeinen syy voi olla se, että mukana oli *REO*:a lukuun ottamatta lähinnä yksittäisiä muusikoita, eikä viikon järjestelyissä ollut mukana kaupallisia toimijoita. Latvialaisten konsertit eivät saaneet näkyvyyttä, ja ne järjestettiin hieman epämääräisissä paikoissa, mitä pahensi vielä SNS:n puolihuolimattomat konserttijärjestelyt. Ammatilliselta pohjalta toimivien tahojen järjestämät tapahtumat saivat tyypillisesti huomattavasti enemmän näkyvyyttä.

Virolaisilla oli puolellaan useampi valtti. Suomi oli maantieteellisesti lähellä, ja presidentti Kekkonen vierailun 1964 jälkimainingeissa uudelleen avattu lauttayhteys loi merkittävästi paremmat edellytykset verkostoitumiselle. Teoriassa lauttayhteys helpotti yhteyksiä myös Latviaan, mutta käytännössä matka Tallinnasta eteenpäin oli vielä pitkä. Virolaisten viimeinen valtti oli vanha heimoyhteys. Suomessa oli huomattava määrä vaikutusvaltaisessa asemassa olevia henkilöitä, jotka kokivat yhteenkuuluvuutta virolaisten kanssa. 1920–1930-lukujen tiiviit yhteydet eivät olleet kovin kaukaista menneisyyttä 1960–1970-lukujen Suomessa. Monet vaikuttajat, joilla ei välttämättä ollut Neuvostoliiton suhteen vahvoja intohimoja, onnistuivat vaikuttamaan siihen, että Viro sai SNS:n sisällä erityisaseman. Lauri Posti oli tässä suhteessa erityisen merkityksellinen henkilö. Kekkonen tuella Viron suuntaan rakennettiin systemaattisesti kulttuurisia yhteyksiä, joita edesauttoi yleinen positiivinen suhtautuminen virolaisiin. Neuvostoviranomaisten rakenteelliset esteet rajoittivat yhteyksien kasvua, mutta eivät kyenneet niitä estämään.

Lähdeluettelo

Arkistot

- Kansallisarkisto (KA), Helsinki
Suomi-Neuvostoliitto-seuran arkisto
Neuvostoliittoinstituutti (opetusministeriö)
- Kansallisoopperan arkisto, Helsinki
Johtajien kirjeenvaihto, Almi 1966–1968
- Kansan arkisto
Suomi-Neuvostoliitto-seuran valokuva-arkisto
- Latvian valtionarkisto
Neuvostoliitto-Suomi ystävyyseuran Latvian filiaali
- Latvian visuaalisen aineiston arkisto
Kinojournaalit
- Venäjän valtion kirjallisuuden ja taiteiden arkisto (RGALI)
Neuvostoliiton kulttuuriministeriö
Goskontsert
- Viron valtion arkiston filiaali (ERAF)
Viron kommunistisen puolueen arkisto

Haastattelut

- Gartz-Kuokkanen, Märta. Haastattelu kirjoittajan kanssa 25.8.2011.
Mikk, Arne. Haastattelu kirjoittajan kanssa 16.8.2013.
Panula, Jorma. Haastattelu kirjoittajan kanssa 16.12.2016.

Sanoma- ja aikakauslehdet

- Etelä-Suomen Sanomat (ESS)*
Helsingin Sanomat (HS)
Hufvudstadsbladet (Hbl)
Ilta-Sanomat (IS)
Kansan Uutiset (KU)
Länsi-Savo (LS)
Maaseudun Tulevaisuus (MT)
Noorte Hääl

Rahva Hääl
Rigas Valss
Sovetskaja Latvija
Suomen Kuvalehti (SK)
Suomenmaa (Sm)
Turun Päivälehti (TP)
Uusi Suomi (US)
Åbo Underrättelser (ÅU)

Tutkimuskirjallisuus

- Caute, David. 2003. *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford University Press.
- Clerc, Louis. 2023. *Cultural Diplomacy in Cold War Finland: Identity, Geopolitics and the Welfare State*. London: Palgrave.
- Graf, Mati ja Heikki Roiko-Jokela. 2004. *Vaarallinen Suomi. Suomi Eestin kommunistisen puolueen ja Neuvosto-Viron KGB:n silmin*. Jyväskylä: Minerva.
- Herrala, Meri. 2016. "Pianist Sviatoslav Richter: The Soviet Union Launches a 'Cultural Sputnik' to the United States in 1960." Teoksessa *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*, toim. Simo Mikkonen ja Pekka Suutari. London: Ashgate.
- Kasekamp, Andres. 2016. *Baltian historia*. Tampere: Vastapaino.
- Klas, Eri. 2002. *Eri estradeilla*. Helsinki: Otava.
- Koivisto, Juhani. 2011. *Suurten tunteiden talo: kohtauksia Kansallisoopperan vuosisadalta 1911–2011*. Helsinki: WSOY.
- Korhonen, Kaisa. 1996. *Suomi–Neuvostoliitto-Seuran historia 1944–1974*. Helsinki: Suomi-Venäjä-Seura.
- Laar, Mart. 2002. *Little country that could*. London: Centre for Research into Post-Communist Economies.
- Lauristin, Marju, Peeter Vihalemm ja Rein Ruutsoo. 1989. *Viron vapauden tuulet*. Helsinki: Gummerus.
- Lilja, Pekka ja Kulle Raig. 2006. *Urho Kekkonen ja Viro*. Helsinki: Minerva.
- Miil, Marek. 2013. "Kommunistliku partei propagandastrateegiad ja 'kodaanliku televisiooni neutraliseerimine'. Eesti NSV's 1968–1988." *Ajalooline Ajakiri* 143. Ks. <https://ojs.utlib.ee/index.php/EAA/article/download/AA.2013.1.04/919/>.
- Mikkonen, Simo. 2019. "Te olette valloittaneet meidät!" *Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960*. Helsinki: SKS.
- Mikkonen, Simo. 2020. "The Role of the Finnish Leftists in Soviet-Finnish Artistic Exchanges During the Late Socialist Period." *Scandinavian Journal of History* 45. <https://doi.org/10.1080/03468755.2019.1632738>.

- Misiunas, Romualdas ja Rein Taagepera. 1993. *The Baltic States: Years of Dependence, 1940–1990*. London: Hurst.
- Nygård, Toivo. 1978. *Suur-Suomi vai lähiheimolaisten auttaminen: aatteellinen heimotyö itsenäisessä Suomessa*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.
- Reimann, Heli. 2022. *Tallinn '67 Jazz Festival: myths and memories*. London: Routledge.
- Richmond, Yale. 2003. *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Smith, Jeremy. 2013. *Red Nations. The Nationalities Experience in and after the USSR*. Cambridge University Press.
- Suokko, Paavo. 2002. ”Anekdootteja elämän poluilta.” Teoksessa Eri Klas: *Eri estradeilla*. Helsinki: Otava, 265–268.
- Suomi, Juhani. 1994. *Urho Kekkonen. 1962–1968*. Helsinki: Otava.
- Suomi, Juhani. 1996. *Urho Kekkonen 1968–1972*. Helsinki: Otava.
- Zetterberg, Seppo. 2017. *Uusi Viron historia*. Helsinki: SKS.



Elina Hytönen-Ng

”Miulla on vahva perintö Karjalasta”
*– nykytutkijöiden suhde karjalaisuuteen
Suomessa*

FT, dosentti Elina Hytönen-Ng (elina.hytonen-ng@uef.fi) on etnomusikologi ja kulttuurintutkija, joka on erikoistunut etnografiseen tutkimukseen ja musiikillisten kokemusten tutkimukseen. Tutkimusaiheet ovat olleet muassa populaarimusiikintutkimus, musiikkiin liittyvät huippukokemukset, muusikoiden työskentely-ympäristöt ja liikkuvuus sekä äänen merkitys ympäristösuhteen luomisessa. Viimeisimmissä tutkimuksissa hän on perehtynyt itkuvirsiin ilmenemiseen nykypäivässä ja niille annettuihin merkityksiin sekä niiden keholliseen kokemiseen.

DOI: 10.51816/musiikki.142334

”Miulla on vahva perintö Karjalasta”

– nykyitkijöiden suhde karjalaisuuteen Suomessa

Elina Hytönen-Ng
.....

Johdanto

Itkuvirttä on kuvattu ”ikuisen ikävän” (Konkka 1985) ja ”ikuisen eron” (Honko 1974) runoudeksi tai improvisoiduksi valituslauluksi (Nenola-Kallio 1982). Itkuvirsi on perinteenlaji, johon kiteytyvät usein vahvat ja syvät tunteet. Tämä haastava kansanmusiikin laji on viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana alkanut kiinnostaa yhä useampia. Vaikeasti ymmärrettävä ja lähestyttävä musiikin tyylilaji – kuten Lönnrot itkuvirsiä aikoinaan *Mehiläisessä* vuonna 1836 kuvasi (ks. Konkka 1985, 17; Asplund 2006, 83; Tenhunen 2006, 58; Silvonen 2022, 12) – kuitenkin nykypäivän Suomessa herättänyt innostusta etenkin karjalaisesta kulttuurista kiinnostuneiden parissa.

Tarkastelen tässä artikkelissa sitä, minkälaisia merkityksiä nykypäivänä Suomessa itkuvirsiä esittävät kansanmuusikot ja itkuvirsiä opettavat toimijat antavat itkuvirsien karjalaiselle taustalle.¹ Yksittäisessä haastattelussa nousi esille myös inkeriläisyys, mutta koska tämä jäi aineistossa selkeästi vähemmistöön, tätä esimerkkiä on käsitelty nyt tekstissä karjalaisuustee-
man alla ilman laajempaa inkeriläisyyden taustoittamista. Toisin sanoen tarkastelen artikkelissa sitä, minkälaisia käsityksiä nykyitkijöillä on suhteestaan karjalaisuuteen. Tämä teema tulee esille seuraavien kysymysten kautta: ”Mistä syistä muusikko tai toimija on aikoinaan kiinnostunut itkuvirsistä?” ja ”Onko karjalaisuus ollut tässä prosessissa merkityksellistä?” Artikkelin tutkimusaineistona toimivat kymmenen itkuvirsiä esittävän ja niitä opettavan toimijan haastattelut. Aineistoa peilataan haastateltavien tapaan puhua karjalaisuudesta ja sen merkityksestä itkuvirsikiinnostuksen syntymiselle. Pysin tässä artikkelissa osoittamaan, että itkuvirsi toimii tämän päivän Suomessa välineenä, jonka avulla menetettyjä kytköksiä

¹ Tutkimus on toteutettu Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiön (KKES) rahoituksella.

Karjalaan tai karjalaisuuteen rakennetaan uudelleen. Toisille vastaajille itkuvirsi toimii siis tapana tutustua ja vahvistaa siteitä menetettyyn Karjalaan tai karjalaisuuteen, samalla kun toiset vastaajat korostavat itkuvirsiä osana omaa ammatillista laaja-alaista osaamistaan.

Itkuvirsiperinne on nähty sekä karjalaisten että inkeriläisten parissa naisten perinteenä, mutta itkijät ovat usein olleet naisia myös muissa osissa maailmaa (ks. McLaren 2008). Nenola-Kallio (1982, 6) toteaa kirjassaan, että monissa osissa maailmaa rituaalinen sureminen on ollut osa naisten roolia ja keskeinen osa naisten kulttuuria. Omien kenttätöhavaintojeni perusteella tämä itkuvirsiperinteen sukupuolittuminen jatkuu edelleen laajasti nyky-Suomessakin ja on nähtävissä muun muassa itkuvirsikursseille osallistuvien sukupuolijakaumassa, mutta myös julkisesti itkuja esittävissä itkijöissä. Itkuvirsikursseilla miesten osuus on ollut havaintojeni mukaan noin yksi mies kymmentä naista kohtaan. Tosin olen ollut huomaavani tässä sukupuolijakaumassa hienoista muutosta viime vuosina, kun kursseille on osallistunut aiempaa useampia miehiä.

Tutkimusmetodit ja tutkijan asemoituminen

Tutkimuksessa on käytetty monimenetelmäistä otetta monipuolisen tutkimusaineiston takia. Aineistoni keskeisenä osiona ovat kymmenen aktiivisesti itkuvirsiä esittävän tai niiden parissa toimivan henkilön haastattelut vuosina 2020 ja 2021. Tämän lisäksi haastatteluaineiston rinnalla on toiminut oma autoetnografinen aineistoni, jossa olen havainnoinut omaa osallistumistani itkuvirsikursseille vuosien 2018 ja 2021 välisenä aikana. Autoetnografisessa otteessa on ollut oleellista kehollisuuden tarkastelu, mikä ei kuitenkaan ole nyt keskiössä tämän artikkelin näkökulmassa ja lähestymistavassa. Osallistumiseni itkuvirsikursseille on dokumentoitu kenttätöpäiväkirjoihin, jotka ovat halussani. Tämän artikkelin kannalta autoetnografisessa aineistossa on ollut kuitenkin oleellista se, miten olen reflektoinut oman äitini karjalaista sukutaustaa ja pohtinut sitä kautta myös itkuvirsien merkitystä menneisyydessä. Alkujaan oma kiinnostukseni itkuvirsiin syntyi oman koulutustaustani kautta, sillä jouduin työssäni yliopiston lehtorin sijaisena opettamaan myös itkuvirsiin liittyviä asioita, mutta koin etten tiennyt niistä tarpeeksi.

Haastateltavat löysin alun perin heidän julkisen työnsä kautta ja eri nettisivuja seuraamalla. Ensimmäisiä haastatteluja tehdessä myös kysyin haastateltavilta suosituksia siihen, keitä toimijoita heidän mielestään minun kannattaisi haastatella. Tämä on tietenkin osaltaan saattanut rajoit-

taa aineistoa ja esimerkiksi sulkea tiettyjä vähemmän tunnettuja toimijoita aineistoni ulkopuolelle. Pysin kuitenkin selkeästi varmistamaan, ettei aineisto edusta vain yksittäisiä kentältä löytyviä toimijoita, kuten Äänellä Itkijät ry:n parissa toimivia, vaikka näiden kautta osallistujia löytyikin. Osallistuminen on ollut kaikille osapuolille vapaaehtoista.

Haastattelut olivat puolistrukturoituja teemahaastatteluita. Puhun tekstissä kaikista itkuvirsiä esittävistä toimijoista ”itkijöinä” enkä tee heidän joukossaan erittelyjä ammatillisen koulutuksen tai taustan perusteella. Osallistujien henkilöllisyys on tekstissä salattu anonymiteetin säilyttämiseksi, sillä se on erityisen tärkeää suomalaisen itkuvirsikentän pienuuden vuoksi. Käsittelen artikkelissa haastateltavia vain haastattelu-numeron (H1–H1) ja -vuoden kanssa.

Haastateltavat edustavat eri ikäluokkia kolmestakymmenestä seitsemäänkymmeneen ikävuoteen. Haastatelluissa painottuvat naiset, mutta mukana on myös kaksi miestä (H1 ja H11). Tämä sukupuolijakauma on ollut odotettavissa haastatteluja suunniteltaessa ja osallistujia etsittäessä. Itkuvirret leimautuvat niin perinteen kannalta kuin myös tunnelmaisuuksiin liittyvien aiheidensäkin takia usein naisten perinteeksi. Miesosallistujia oli haasteellista löytää ja saada suostumaan haastatteluihin. Itkuvirsikenttää kuvaa hyvin se, että itkuvirret on mielletty yleisesti ottaen globaalistinkin naisten perinteeksi (McLaren 2008).

Kymmenen haastateltavan lisäksi koko itkuvirsiä käsittelevä haastatteluaineisto sisältää vielä yhden henkilön haastattelun, sellaisen joka ei esittänyt itkuvirsiä mutta suhtautui niihin intohimoisesti osana ortodoksista kulttuuriperintöä. Tämä haastattelu (H11 2021) on jätetty nyt käsiteltävän aineiston ulkopuolelle, sillä tämän artikkelin aineistossa on painotettu esiintyvien itkijöiden suhdetta itkuvirsien historiaan ja lähtökohtiin. Haastateltava (H11) ei kertonut esiintyvänsä tai harjoittavansa itkuvirsien tekemistä, mutta kertoi lapsena kuulleensa vanhoja itkijöitä. Hän myös totesi, että hänen sukujuurensa olivat Suistamossa Raja-Karjalassa. Koska tässä artikkelissa tarkastelen itkuvirsiä esittävien tai niitä opettavien suhdetta karjalaisuuteen rajautui tämä yksi haastattelu pois aineistosta.

Haastattelut olivat puolistrukturoituja teemahaastatteluita, mutta teemat olivat varsin joustavia, jotta osallistujien esille nostamiin tai tärkeäksi kokemista aiheista voitiin puhua enemmän ja tarkemmin. Haastatteluita tehdessäni olen haastatteluiden alkupuolella kysynyt itkijöiltä selkeästi ja suoraan sitä, miten he alun perin olivat kiinnostuneita itkuvirsien opettelusta. Tässä yhteydessä vastaukset jakautuivat selkeästi kahteen eri kategoriaan: 1) itkijät, joilla on omat sukujuuret Karjalassa ja 2) itkijät, jotka korostivat taiteellisia tavoitteita sukujuurien sijaan. Näiden kahden kate-

gorian väliin hahmottui lopulta myös kolmas kategoria, jossa korostettiin tunneilmaisua. Tarkastelen tässä artikkelissa tarkemmin näitä kolmea kategoriaa sekä niiden suhdetta toisiinsa.

Haastattelujen tekemisessä on ollut osaltaan merkityksellistä se, että tutkijana minulla on ollut autoetnografinen kokemus itkuvirsien tekemisestä ja itkuvirsikursseille osallistumisesta. Omakohtainen kokemus on antanut erilaista tarttumapintaa haastateltavien ymmärtämiseen, mutta myös lähentänyt haastateltavaa ja haastattelijaa toisiinsa. Jonkinlainen jaettu kokemus ja autoetnografinen tutkimus on ollut tärkeää etenkin puhuttaessa itkuvirsien kehollisuudesta, joka oli haastatteluiden yksi keskeinen teema itkijöiden karjalaisuusyhteyksien lisäksi. Kehollisuusteema, vaikka se olikin itkijöille tärkeä, ei kuitenkaan nouse keskeiseksi tässä artikkelissa, jossa tarkastelu keskittyy itkijöiden suhteeseen Karjalaan ja karjalaisuuteen.

Haastattelut on haastattelutilanteen jälkeen litteroitu ja analysoitu käyttämällä diskursiivista psykologiaa (Edwards ja Potter 1992; Wiggins 2017). Tämä diskurssianalyysin muoto painottaa sitä, miten sosiaaliset tekstit rakentavat sosiaalista maailmaamme ja elämäämme. Diskursiivinen psykologia siis korostaa sosiaalisen vuorovaikutuksen keskeisyyttä. Wigginsin (2017, 9) mukaan diskursiivisessa psykologiassa on kolme keskeistä ajatusta, jotka hän esittää seuraavasti; 1) Diskurssi on rakennettu ja sitä rakennetaan, 2) Diskurssi sijaitsee sosiaalisessa kontekstissa ja 3) se on *action-oriented* eli toimintaan orientoitunutta. Perusajatuksena diskursiivisessa psykologiassa on siis se, että ihmiset aktiivisesti tuottavat merkityksiä puheessaan. Olen siis pyrkinyt tämän metodin kautta tarkastelemaan muun muassa sitä, miten haastateltavat ovat haastatteluissa rakentaneet merkityksiä ja omia kytköksiään karjalaiseen itkuvirsiperinteeseen. Tärkeää on myös muistaa, että haastateltavat puhuvat haastattelutilanteissa aina haastattelijalle, ja sekä konteksti että kysymysten asettelu vaikuttavat osaltaan siihen, miten haastateltavat vastaavat haastattelijan asettamiin kysymyksiin.

Tutkimuksessa on käytetty hyväksi myös tutkijan autoetnografista tutkimusta (ks. Denzin 2014; Uotinen 2010) itkuvirsikursseille osallistumisesta ja itkuvirsien konkreettisesta tekemisestä. Autoetnografia on tarkoittanut tässä tutkimuksessa sitä, että tutkija on haastatteluiden lisäksi tarkastellut omaa kehollista kokemustaan ja prosessiaan itkuvirsien tekemisestä, mutta myös pohtinut omaa suhdettaan karjalaisuuteen ja Karjalaan. Itkuvirsistä saadun autoetnografisen kokemustiedon avulla tarkastelen mahdollisuuksia tulkita uudelleen nykypäivässä elävää perinnettä. Osaltaan oma kokemus itkuvirsien tekemisestä on ollut myös olennaista

haastatteluita tehdessä, sillä haastateltavan ja haastattelijan jaettu kokemuseräinen tieto on osaltaan luonut luottamusta haastattelutilanteeseen sekä auttanut haastatteluiden syventämisessä ja – kuten todettua – itkuvirren kehollisuuden ymmärtämisessä ja siitä keskustelemisessä haastateltavien kanssa.

Artikkelissa käsittelen kuitenkin ensimmäiseksi tarkemmin itkuvirren historiallista taustaa sekä Karjalan, tai tarkemmin Karjaloiden, sekä karjalaisten historiaa Suomessa ennen kuin siirryn näiden eri kategorioiden lähempään tarkasteluun. Yllä esitellyt kategoriat kuitenkin rytmittävät artikkelin sisältöä karjalaisten historian käsittelyn jälkeen. Esittelen lyhyesti inkeriläisten historian alaosiona karjalaisten historian yhteydessä aiheen jäätyä aineistossa selkeästi vähemmistöön.

Aiheen ja omien tulkintojeni kannalta on tärkeää myös miettiä tutkijan asemoitumista tutkimuskentällä ja suhteessa haastateltaviin. Olin haastatteluissa hyvin avoin omista lähtökohdistani siirtokarjalaisen suvun suomalaistuneena jälkeläisenä.

Isoäitini oli lähtöisin Raja-Karjalasta Salmin kihlakunnan alueelta (ks. Uusitupa, Koivisto ja Palander 2017) Pitkästärannasta Impilahdelta ja hänen vanhempansa Mantsin saaresta. Isoisäni taas oli kotoisin Kurkijoen kihlakunnasta Lumivaarasta, joka sijaitsi maantieteellisesti vain noin 120 kilometrin päässä Pitkästärannasta, joka oli alueen suurin teollisuuskeskittymä. Isovanhempieni molemmat perheet olivat luterilaisia, mutta isoäidin suvusta löytyi alkujaan ortodoksiseen kirkkoon kuulunut isoäidin isän äiti (Anna) sekä isoäidin äidin (Emma) perheen kautta kytkökset Mantsin saareen Laatokalle, mistä tämä oli kotoisin. Tässä oli merkityksellistä se, että Mantsin saaren asukkaiden kerrotaan olleen suurimmaksi osaksi ortodokseja ja saaren ainoa luterilainen perhe oli isoäitini äidin perhe.

Itse taas kasvoin Suomessa Etelä-Karjalan alueella luterilaisessa perheessä, jossa ei korostettu karjalaista sukutaustaa mitenkään erityisesti. Tausta näkyi lähinnä eri paikkakunnalla asuneiden isovanhempien ylläpitämässä Karjala-kuvaston ja lähtökuntien karttojen sekä nimien esillä pitämisenä. Tästä esimerkkinä muun muassa isovanhempien kesämökin nimittämisessä Vätikäksi Kurkijoella Laatokan rannalla olleen hiekkarannan mukaan. Tietoisuus karjalaisesta taustasta siis siirtyi pitkälti sanattomasti.

Itkuvirsi historiallisena perinteenä

Perinteiset itkuvirret olivat perinteisesti ennen kaikkea ”opittua ja kontrolloitua käyttäytymistä, jonka tarkoituksena oli saada kuulijat vuodattamaan kyyneliä ja siten osallistumaan yhteiseen suremiseen”. Itkuvirsien esittäminen ei ollut ”tunteiden hallitsematonta purkamista, vaan sitä säätelivät kulloinenkin rituaali ja esittämisyhteys”. (Nenola 2002, 30; Nenola-Kallio 1981, 1; Asplund 2006, 81, 86.) Suomessa itkuvirsi on nähty karjalaisten perinteenä, jossa oli aina kysymys samasta asiasta: ne olivat ”ikuisen eron runoutta” (Honko 1974). Itkuvirret liittyivät ennen aina erotilanteisiin ja ovat kaikkialla olleet ihmiselämän tärkeisiin taitekohtiin – kuten kuolemaan tai avioliittoon – kuuluneiden riittien ohjelmaa (Pentikäinen 1971). Tutkijoiden mukaan ”itämerensuomalaiset ovat varsinaisten rituaalisten tilanteiden ohella itkeneet myös tilapäisissä yhteyksissä. Naiset hyvästelivät sotaan tai asepalvelukseen lähtevät poikansa tai aviomiehensä rekryytti-ituilla. Lisäksi tunnetaan tilapäätkuja, joissa käsitellään jotain tilapäistä surua tai arkielämän huolta.” (Nenola 2002, 762; Asplund 2006, 81, 98; Nenola-Kallio 1981; Söderholm 1989.)

Anneli Asplundin mukaan ”itämerensuomalaisista kansoista itkuja on tavattu kaikilla muilla paitsi Suomen ja Viron luterilaisilla. Virossa vain ortodoksista uskoa olevilla setukaisilla [setoilla] on ollut elinvoimainen itkutraditionsa”. Kuten Asplund toteaa, Inkerissä itkuvirsiä on tavattu kuitenkin myös luterilaisilla naisilla, ja ”Hevaan äyrämöiskylissä ja Narvusin suomalaisten keskuudessa oli elävää itkuvirsiperinnettä vielä 1800-luvulla. Arvellaankin, että he olivat omaksuneet tavan ortodoksisilta naapureiltaan. Suomen puolella tallennettu perinne on kuulunut vain ortodoksisen väestön, sotien jälkeen nimenomaan siirtokarjalaisten ylläpitämään traditioon.” (Asplund 2006, 85.) Itämerensuomalaisen itkuvirren synty perinteenlajina on ajoitettu ensimmäiselle vuosituhannele, kalevalanmittaisen runouden syntyä edeltäneelle ajalle. (Honko 1963, 125–126; Söderholm 1989.)

”Asplund toteaa, että itkut olivat itämerensuomalaisella alueella naisten soololaulua. Ainoastaan Viron setukaisten ja kolttasaamelaisten tiedetään esittäneen itkuja myös kuorona, ja ”itkujen tarkoituksena oli saada kaikki, niin miehet kuin naisetkin, osallistumaan yhteiseen suremiseen.” Itkuvirsiin kuuluivatkin ”olennaisesti syvät tunnelataukset”, eivätkä ne kostuneet ”pelkistä sävelmällisistä säejaksoista vaan siihen liittyi myös säkeiden välisiä, aluksi heikkoja mutta laulun edetessä yhä rajumpia nyhkytyksiä”. Asplund kuvaileekin, että itkujen ”tempo saattoi loppua kohden kiihtyä ja säveltaso nousta joko portaattomasti tai selvinä tonaalisina

hyppäyksinä”. Usein itkuvirsi päättyi ”rajuun itkunpurkaukseen”, jolloin laulamista oli mahdotonta jatkaa. (Asplund 2006, 86–87.)

Asplundin sanoin ”itkut erottuvat muusta lauluperinteestä esitystapan-
sa ja käyttöyhteytensä perusteella, mutta myös niiden kieli ja sisältö ovat
täysin omaleimaisia. Selkeä runomittakin puuttuu, mutta lauserakenne
poikkeaa kuitenkin puhekielestä tietynlaisen ylätyylisen juhlavuutensa ja
– Unelma Konkan sanoin – ’hitaasti edistyvän rytminsä’ takia. Itämeren-
suomalaisista vain setukaisilla [setoilla] on mitallisia itkujä. Yhteistä kaik-
kialla on improvisatorisuus. Itkut saivat aina muotonsa esityshetkellä. Ne
eivät kuitenkaan olleet vapaata improvisointia, vaan niitä säätelivät monet
tyyllilliset piirteet. Laulaja hallitsi tietynlaisen ilmaisutavan ja taidon ope-
roida sillä eri tilanteissa. Hän kykeni rakentamaan sekä melodisesti että
verbaalisesti hallitun kokonaisuuden. [...] Itkut olivat luonteeltaan esit-
täjänsä puhetta kohteena olevalle: kuolinitkuissa vainajalle tai vainajan
omaisille, häätikuissa morsiamelle, hänen äidilleen tai mille sukulaisille.”
(Asplund 2006, 87.)

Itkukieli oli runolauluun verrattava omalakinen ilmaisukoodi, jota
ymmärtämättä itkujen sanottava ei aukene kuulijalle. Ennen kaikki yhteis-
sön naispuoliset jäsenet hallitsivat tämän perinteen perusominaisuudet.
Itkukielen ja melodian hallintaan harjaannuttiin vähitellen nuoresta pi-
täen. Itkukielen keskeisiä tunnusmerkkejä ovat selkeän runomitan ja sä-
keistömallin puuttuminen. Vapaamittaisille säkeille oli ominaista runsas
alkusoinnun, kerron ja kiertoilmausten eli metaforien viljely. Alkusointu
määräsi säkeessä sanojen valinnan ja samaa alkusointua pyrittiin käyttä-
mään mahdollisimman pitkään. (Matveinen 1989; Stepanova 2014.)

Kuten Asplund on havainnut, ”varhaisimmat kerääjät painottivat it-
kuvirsien kuulumista jokaisen naisen taitoihin. Morsiamen piti osata itse
itkeä omissa häissään ja vainajan lähimmän omaisen tuli itkeä kuoleman
sattuessa. Hyvistä tai erinomaisista itkijöistä kerääjät puhuivat usein ni-
meltä mainiten. Lienee niin, että runolaulutaidoiltaan musikaalinen,
hyvä laulaja oli myös taitava itkijä. [...] Kerääjät ovat todenneet, miten
helposti itkijät tallennustilanteessakin kykenivät antautumaan surun tun-
nelmaan ja miten syvästi heidän eläytymisensä liikutti myös kuulijoita.”
(Asplund 2006, 98.)

Itkuvirsiä pidetään hyvin vanhana jopa arkaaisena esikristillisenä
perinteenlajina, jota on esiintynyt eri kansoilla eri puolilla maailmaa.
Itkuvirsiperinnettä on löytynyt niin Kiinasta (McLaren 2008), Bangla-
deshiin (Wilce 2009) kuin Kreikasta (Caraveli-Chaves 1980) Irlantiin
(McLaughlin 2019). Suomen lähialueilla itkuvirsiä on tavattu yleensä
ortodoksisen kirkon vaikutuspiirin alaisilta alueilta Karjalasta (Konkka

1985; Stepanova 2014) ja Inkeristä (Nenola-Kallio 1982; Nenola 2002), mutta myös kolttasaamelaisilta (Jouste 2020). Vaikka itkuvirsiperinnettä on ollut löydettävissä useista maista eri puolilta maailmaa, on se kuitenkin hävinnyt vuosien saatossa monista paikoista. Anneli Asplundin mukaan itkuvirsi on kuitenkin monien erityispiirteidensä, esimerkiksi kryptisen kielensä, takia on nykyihmiselle kuitenkin varsin vaikeasti lähestyttävä (ks. esim. Asplund 2006, 81, 83–84).

Itkuvirren uusi herääminen

Siinä missä 1980- ja 1990-luvun alkupuolella kiinnostus itkuvirsiin oli varsin vähäistä, alkoi niihin vuosituhannen vaihdetta lähestyessä herätä uudenlaista kiinnostusta. Kansanmuusikko Liisa Matveinen oli tässä etujoukoissa tehdessään itkuvirsia käsittelevän pro gradu -työnsä (Matveinen 1989), jota varten hän muun muassa haastatteli Ilomantsissa eläneitä kah- ta vanhaa ortodoksikarjalaista itkijää, Martta Kuikkaa ja Sanni Pyörnilää. Matveinen oli ”pitkään ainoa nuoremman polven itkun taitaja Suomessa” (Tenhunen 2006, 287).

Suomessa itkuvirret ovat 1990-luvun lopussa kokeneet eräänlaiset uuden tulemisen. Siinä missä laajempi tietoisuus itkuvirsistä alkoi lisääntyä 1990-luvulta lähtien, myös Karjalaan suuntautunut matkailu ja sukujuurien etsiminen lisääntyi Venäjän rajan auettua 1990-luvulla. Samaan aikaan Karjalasta ja karjaisista tehty tutkimus lisääntyi ja keskusteluja menetetyistä alueista voitiin käydä uudella tavalla (ks. esim. Kanervo, Kivistö ja Kleemola 2018, Savolainen 2015).

Tässä itkuvirren uudessa nousussa ovat keskeisessä roolissa olleet itkuvirsikurssit, joihin Tenhunen (2006) myös ensimmäisenä tutkijana viittasi väitöskirjassaan. Tenhunen mainitsee ensimmäisen itkuvirsikurssin olleen Helsingissä 1998 ja sen järjestämisessä olleen keskeisenä siirtokarjalainen Pirkko Fihlman. Vuonna 1999 Ilomantsissa pidetyn kurssin kohdalla Tenhunen mainitsee, että tästä kurssista suunniteltiin jatkoa ensimmäiselle itkuvirsikurssille. (Tenhunen 2006, 294–295.) Toiminta alkoi säännöllistyä, ja itkuvirsikurseja alettiin järjestää useammin. Itkuvirsikurssit löysivät tiensä erilaisten vapaa- ja kansalaisopistoiden tarjontaan ja kaikkien saataville. Siinä missä perinteistä itkuvirttä oli Karjalassa opittu perhepiirissä ja osana kyläyhteisön elämää, opeteltiin ja opetellaan itkuvirsia nykypäivän Suomessa erilaisilla intensiivikursseilla yksittäisten viikonloppujen aikana. Itkuvirsikurssit ovat useimmiten intensiivisiä kah-

den tai kolmen päivän viikonloppukursseja, joissa opetellaan itkuvirsien peruspiirteitä kielestä melodiakulkuihin.

Nykypäivänä kuitenkin sekaannusta aiheuttavat myös termien itkun ja itkulaulun väliset erot. Itku terminä on ollut paljolti kansankielessä mutta myös tutkijoiden käyttämä termi. Itkulaulu taas on huomattavasti laajempi termi, jolla on viitattu nykyisen kansanmusiikin parissa usein perinteisistä itkuvirsistä inspiraatiota hakeneisiin kappaleisiin, jotka eivät välttämättä kokonaisuudessaan seuraa itkuvirsien kaavaa. Itkulauluisa on voitu hyödyntää esimerkiksi perinteisen itkuvirren tekstiä, mutta tehdä tälle täysin uusi melodia. Viliina Silvonen on avannut tarkemmin eri termien välisiä eroja blogissaan (ks. Silvonen 2022b). Vuoden 2020 jälkeen itkuvirsiin on liittynyt myös tiiviisti karjalaisten aktivistien esille nostama kulttuurisen omimisen keskustelu, jota Silvonen ja Kallio (2023) ovat aukaisseet omassa artikkelissaan.

Karjala(t) ja karjalaiset Suomessa

Itkuvirsistä puhuttaessa on myös tärkeää kiinnittää huomioita siihen, mitä karjalaisuudella tarkoitetaan. Vaikka karjalaisuus liitetään kiinteästi perinteiseen itkuvirsiperinteeseen, ei karjalaisuuden määrittely ole suinkaan helppoa. Silvonen on määritellyt karjalaisuuden tekstissään sanoen, että se ”voi perustua esimerkiksi asuinpaikkaan, kieleen, sukujuuriin. Identiteettinä kyse on usein nimenomaan yksilön kokemuksesta, eikä sitä voi ulkoapäin määritellä.” (Silvonen 2022b.)

Karjalaiset Nuoret Suomessa (KNS) järjestö toteaaakin nettisivuillaan, että:

Karjalaisuuteen ei ole olemassa mitään tarkkaa määritelmää. Yleisesti ottaen karjalaiseksi identifioituvalla oletetaan kuitenkin olevan jonkinlainen objektiivinen side tai suhde karjalaisuuteen. Tällainen side voi olla esimerkiksi karjalaiset vanhemmat tai isovanhemmat, kieli, kulttuurissa eläminen, avioliitto karjalaisen puolison kanssa, tai muu vastaava yhteys. Luonnollisesti esimerkiksi sota-aikaan evakkoina tulleiden siirtokarjalaisen jälkeläiset ovat karjalaisia. Valitettavasti kuitenkin vuosikymmenien assimilaatiopolitiikan seurauksena moni nuori siirtokarjalaisten jälkeläinen ei itse tiedä tai ymmärrä olevansa karjalainen. (KNS 2023)

Karjalaisuus saattaa siis merkitä eri ihmisille hieman eri asioita, mutta tärkeää karjalaisuudessa on kuitenkin jonkinlainen linkki Karjalaan. Karjalaisia on ollut aikoinaan sekä ortodokseja että evankelisluterilaisia, vaikka ortodoksisuus onkin ollut erityisen leimallista karjalankielisille karjalai-

sille. Nykypäivän Suomessa karjalaisuuden määritelmästä tulee entistä vaikeampaa. Maantieteellisesti karjalaisten ovat asuttaneet perinteisesti Laatokan eteläpuolelta (Karjalankannas) ja pohjoispuolelta (Laatokan Karjala) sekä Laatokan ja Äänisen väliseltä alueelta (Aunuksen Karjala), mutta myös pohjoisempaa Vienasta (Vienan Karjala). Nykyisen Suomen ja Venäjän rajan pinta nähdään Rajakarjalana. Vienan Karjala ei ole koskaan kuulunut itsenäisen Suomen alueeseen, kuten eivät myöskään suuret osat Aunuksen Karjalaa.

Inkeri tai Inkerinmaa alueena taas sijaitsee nykyisen Venäjän alueella ”Nevajoen molemmin puolin Suomenlahden etelä- ja itärannan tuntumassa” (Nenola 2002, 11). Inkerin aluetta ovat rajanneet Karjalankannaksen puolella Rajajoki ja lännessä Narvajoki (mt, 11). Käytännössä tämä on tarkoittanut aluetta nykyisen Pietarin ympäristöstä Viron rajalle. Tämän alueen alkuperäiset asukkaat olivat itämerensuomalaisiin kansoihin luokituvat vatjalaiset ja inkerikot. Niin kutsutut inkerinsuomalaiset muuttivat Inkerinmaalle 1600-luvulla etenkin Savosta ja Karjalankannakselta. (SKS 2023a.) Savakot eli savolaisten jälkeläiset ja äyrämöiset sekä Narvun suomalaiset olivat luterilaisia, kun taas vatjalaiset ja inkerikot useimmiten ortodokseja. Savakoiden on uskottu omaksuneen itkuvirsiperinteensä juuri ortodoksisilta naapureiltaan. Savoon juontavan historiallisen kytköksen ja luterilaisen uskon takia inkeriläiset on usein nähty suomalaisina. Molemmissa ryhmissä, karjalaisissa ja inkeriläisissä, on toisin sanoen kyse itämerensuomalaisista ryhmistä, jotka ovat asuttaneet Itämeren pohjukana sekä Laatokan ja Äänisen läheisiä alueita.

On keskeistä myös huomata eri sanat ja termit, joita itkuperinteestä ja sen lähellä olevista musiikin muodoista käytetään. Konkka (1985, 10–11) sekä Tenhunen (2006, 43) ovat molemmat kirjoittaneet siitä, että itkuvirsistä on käytetty perinteisesti muun muassa termejä itku, virsi, luetus ja luvottelu. Puhun tässä artikkelissa kuitenkin itkuvirrestä, sillä tämä termi on alkujaan tutkimuksen tarpeisiin tutkijoiden kehittämä termi (ks. Silvonon 2022b). Itkuvirrestä on karjalan kielellä puhuttu ”iänellä itkemisenä” samaan aikaan kun populaarissa puheessa itkuvirsi on usein kääntynyt pelkäksi ”itkuksi” (Konkka 1985, 10). Virsi sana taas ei viitannut aikoinaan kirkolliseen yhteyteen, johon se nykyään liitetään, vaan se tarkoitti laulua yleensäkin. (Silvonon 2022b).

Karjalasta puhuttaessa on tärkeää muistaa tähän laajaan maantieteelliseen alueeseen liitettävät erilaiset määreet ja määritelmät, joihin vaikuttavat myös historia ja aikakausi, jolloin määritelmä on kirjattu. Laura Jet-su on vastannut kysymykseen, mikä Karjala on, hyvin avoimesti:

[Nyky-] Karjala paikantuu maantieteellisesti kahden valtion alueelle, Suomen ja Venäjän Karjalaksi. Nämä molemmat jakautuvat lukuisiin osa-Karjaloihin, joita määritellään maantieteellisin, alueellisin tai historiallis-poliittisin rajauksin. Suomen ja Venäjän Karjalan lisäksi käytetään mm. maantieteellisiä Pohjois-, Etelä- ja Keski-Karjala nimityksiä molemmissa maissa. Alueellisinä niminä tunnetaan ainakin Aunuksen, Vienan, Laatokan, Kannaksen ja Tverin Karjalat. Raja- ja Itä-Karjalan nimiin liittyy historiallis-poliittista sisältöä, joka on eri aikoina saanut erilaisia merkityksiä. Näiden lisäksi käytetään Suomeen evakkoina tulleista karjalaisista nimitystä siirtokarjalaiset. (Jetsu 2001, 53)

Eri Karjaloiden sijaintia, historiallisia muutoksia ja suhdetta toisiinsa selventää hyvin Karjalan Sivistysseuran kokoama tiivis historiakatsaus ja karttasivusto. Kartoista viimeisimpään on merkattu eri Karjaloiden sijainnit suhteessa Suomeen. Historiallisesti tarkasteltuna on selvää, että Karjala(t) ovat sijainneet Ruotsin ja Venäjän raja-alueilla 1300-luvulta alkaen. Karjala on kuulunut milloin kumpaan suurvalttaan, ja eri sodissa se on siirtynyt valtiorajojen puolelta toiselle. Suomen itsenäistyessä 1917 eri Karjalan alueet aina Karjalankannaksen, Laatokan Karjalan ja Raja-Karjalan alueet lukeutuivat Suomen rajojen sisäpuolelle, kun taas Aunus ja Viena kuuluivat silloiseen Neuvostoliittoon. (Ks. KSS 2023.)

Toinen maailmansota aiheutti uudelleen rajojen vetämistä niin sanottujen Moskovan (1940) ja Pariisin rauhan (1947) sopimuksissa. Näiden rauhansopimusten seurauksena raja Suomen ja Neuvostoliiton (nykyisin Venäjän federaation) välillä asettui siihen, missä se nykyisin on. Sodan aikaisten evakuointien yhteydessä yhteensä 407 000 karjalaista sekä 23 000 petsamolaista ja Sallan ja Kuusamon asukasta joutui lähtemään kotiseudultaan (Karjalan Liitto 2023). Heidät asutettiin eri puolille Suomea, ja usein kytkökset vanhaan kyläyhteisöön katkesivat. Kuitenkin valtion maanhankintalain ”pyrkimyksenä oli koota saman kylän asukkaat lähelle toisiaan” (Ranta, Pietiläinen ja Rauhala 2017, 263.) Samaan aikaan myös yhteiskunnan odotukset ja normit asettivat siirtolaiset varsin hankalaan asemaan, kun ympäröivä suomalainen yhteiskunta ei ymmärtänyt siirtolaisten erilaisia kulttuurillisia tai uskonnollisia piirteitä ja perinteitä.

Inkeriläiset olivat tässä hyvin erityyppisessä asemassa väestösiirtojen suhteen. He olivat asuneet Karjalankannaksella lähempänä Leningradia eli nykyistä Pietaria, sen ympäristössä. Inkeristä siirrettiin Suomeen kaikkiaan toisen maailmansodan lopussa yhteensä 61 163 inkerinsuomalaisia, inkeroisia, vatjalaisia ja Virossa asuneita suomalaisia. (SKS 2023.) Inkeriläisten kieli oli lähempänä suomen kieltä ja siksi helpommin ymmärrettävää suomalaiselle kantaväestölle kuin karjalan kielen eri murteet. Samaan aikaan inkeriläisiin kohdistui kuitenkin etnistämistä ja täs-

tä johtuvaa rasismia – olivathan he Suomeen tullessaan Neuvostoliiton kansalaisia, toisin kuin karjalaiset, joilla oli Suomen kansalaisuus. Väestönsiirtojen yhteydessä karjalaisten ja inkeriläiset kyläyhteisöiden vahva yhteys omaan leimallisesti erilliseen etniseen kulttuuriin alkoi hapertua. Kulttuurin menetys jäi kuitenkin jossain määrin taka-alalle ihmisten yrittäessä sopeutua ympäröivään yhteiskuntaan. (SKS 2023)

Karjalaisuutta ei yleensä sodan jälkimainingeissa haluttu korostaa, vaan siirtoväestö pyrki sopeutumaan uuteen ympäristöön. Siirtoväestöä

[--] erotti uusilla seuduilla paikallisista murteen ohella moni muu asia. Yksi niistä saattoi olla uskonto. [--] Välitunnilla siirtolaisille kuiskuteltiin, että he pökkuroivat jumalankuvia ja pitivät Neitsyt Mariaa Jumalan veroisena. (Ranta, Pietiläinen ja Rauhala 2017, 262.)

Ortodoksisen uskonnon edustajat joutuivat kouluissa myös aluksi luterilaisille uskontotunneille. Tämän lisäksi erilaiset ruokailutottumukset erottivat siirtoväestöä kantaväestöstä. Uudet asuinolot aiheuttivat myös muutoksia perinteisiin karjalaisiin perhekäsityksiin. Niihin vaikuttivat pitkälti erilaiset rakentamisen tavat, jotka muuttivat talojen sisäisiä tiloja. Suuria laajennettuja perheitä, jotka olivat ydinperhettä laajempia, ja vahvoja sukusiteitä ei aina katsottu suopeasti valtaväestön puolelta. Karjalaisuutta kuvasi hyvin se, että etenkin maanviljelyä harjoittaneissa kotitalouksissa voitiin vielä sotien jälkeenkin elää jopa kolme sukupolvea sisältävissä perheissä. (Ranta, Pietiläinen ja Rauhala 2017, 266.) Kananen (2018) onkin todennut, että siirtoväen sosiaalinen sopeuttaminen vei huomattavasti pidempään kuin perinteisesti on ajateltu.

Suutari ja Karlova (2021, 10) toteavat, että sodan jälkeisessä Suomessa ”ei ymmärretty (tai haluttu ymmärtää), että karjalan kieli ja samalla karjalainen kansallistunne ei ollut sama asia kuin suomalaisuus”, kun samaan aikaan ortodoksisuus nähtiin usein venäläisyytenä. Kananen onkin todennut, että siirtoväki pyrki salaamaan oman taustansa ja karjalaiseen kulttuuriin kuuluvat tavat. Tähän salailuun olivat suurimmalta osin syinä juuri suomalaisen kantaväestön pyrkimys sopeuttaa ortodoksista ja karjalankielisiä siirtoväkeä pilkkaamalla ja häpäisemällä heitä (Kananen 2010).

Kuten luvun alussa esitetystä Jetsun lainauksesta käy ilmi, Karjala on varsin moninainen ja -asteinen paikka, joka ei aina edes paikallistu johonkin nykyiseen maantieteelliseen alueeseen. Samaan aikaan nyky-Suomessa käytetään usein Karjala-liitettä erilaisten nostalgisten mielikuvien luomisen välineenä esimerkiksi osana matkailun strategioita. Outi Fin-

gerroos (2010, 11) onkin todennut, että ”Karjala on muistin ja utopian paikka” ja hänen tutkimuksessaan ” Karjala on siis myyttien paikka”, minkä ”avulla on luotu tietynlaista ymmärrettävyyttä ja yhtenäisyyttä” (mt.), vaikka todellinen Karjala onkin ollut esitettyä huomattavasti moninaisempi ja -ulotteisempi paikka. Karjalan jatkuva uudelleen määrittely tulee hyvin esille muun muassa vuosituhannen vaihteen jälkeisissä Meri-karjala-termiin liittyvässä avauksessa (Koskivirta ja Suutari 2022), mikä heijastelee sitä, miten Karjalan alueita ja termejä uudelleen määritellään tässä ajassa.

Omien juurien etsiminen itkuvirsien kautta

Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana samalla kun itkuvirsikursien tarjonta on kasvanut, on useita siirtokarjalaisten jälkeläisiä, kuten myös kirjoittajaa, myös alkanut kiinnostaa yhteydet omiin sukujuuriinsa. Karjalaisuus ja karjalainen kulttuuri ovat saaneet uudenlaista nostetta myös valtavirtamediassa esimerkiksi Karjalaiset Nuoret Suomessa (KNS) -yhdistyksen kautta. Sen ”tarkoituksena on edistää, kehittää ja tehdä tunnetuksi karjalan kieltä ja karjalaista kulttuuria, tukea karjalaisten nuorten kieli- ja kulttuuri-identiteettiä, tukea karjalan kielen elvytystyötä ja edistää kielellistä yhdenvertaisuutta Suomessa” (KNS 2023). Yhdistyksen aktiivijäsenistä on tehty muun muassa haastatteluja *Helsingin Sanomiin* (ks. Kurki 2022).

Vaikka tutkimukseen osallistuneet haastateltavat eivät viitanneet suoraan siihen, että he olisivat kiinnostuneet itkuvirsistä erityisesti karjalaisen kulttuurin saaman mediahuomion takia, on kiinnostus kuitenkin nähtävissä laajemmin. Siinä missä ihmisiä on kiinnostanut karjalaisen kulttuurin erityispiirteet, moni on myös alkanut selvittää sukunsa karjalaista historiaa. Monet haastateltavat nostivat esille omien sukujuuriensa merkityksen. Haastatteluissa nousi esiin siis selkeänä ensimmäinen kategoria, jossa osallistuvalla itkijällä oli selkeä kytkös Karjalaan – tai yhdessä tapauksessa Inkeriin.

Tässä aineiston ensimmäisessä kategoriassa haastateltavat nostivat selkeästi esille oman sukunsa historiaa ja sen merkitystä itkuvirsikiinnostuksen kannalta.

Koska olen myös itse neljä neljäsosaa karjalainen (naurahtaa), evakkojen lapsi myös niin siis silleen itellä se karjalaisuus on tärkeätä. (H8 2021)

Mul ei oo niin ku mitenkään yks-selitteistä identiteettiä itellä. [--] Mut sitten jotenkin kuitenkin henkisesti mä oon lähempänä äitiä ja sitä karjalaisuutta niin ku monessa muussa mielessä. (H1 2020)

Ensimmäisessä lainauksessa haastateltava nostaa esille jopa oman perimänsä jakautumisen ja sen, että hänen molemmat vanhempansa ovat karjalaisia. Tämä on ilmiselvästi hänelle tärkeää. Perimän jakaminen prosenttiosuuksiin osaltaan kuvastaa tarvetta todistaa oman perimänsä syvyys ja oikeellisuus ja samalla heijastelee siirtokarjalaisten jälkeläisten kokemaa tarvetta kuulua karjalaisväestöön. Toisessa lainauksessa painotetaan samansuuntaisesti karjalaisuuden merkitystä, vaikka sukutausta onkin moninaisempi kuin ensimmäisen lainauksen vastaajalla. Henkinen yhteys karjalaisuuteen juuri äidin suvun kautta on toiselle haastateltavalle tärkeää, ja se korostaa osaltaan itkuvirren yhteyttä naisten ylläpitämään perinteeseen. Itkuvirsihän oli perinteisesti naisten perinnettä, joka kulki useimmiten äitilinjassa, vaikka se saattoikin hypätä yhden sukupolven ylitse, isoäidiltä lapsenlapselle.

Ensimmäistä kategoriala edustavien haastateltavien kesken nousivat tärkeiksi siis kytkökset karjalaisuuteen. Monet jakoivat haastatteluissa perheidensä sukutaustaa prosenttiosuuksiin viittaavilla perimätiedoilla, kuten edellä nähtiin, mutta myös varsin tarkkoilla kyläkohtaisilla tiedoilla. Näistä vastauksista konkreettisina esimerkkeinä olivat muun muassa nimeltä mainittuina kylinä tai alueina vaikkapa Vienan Karjalasta tai Aunuksesta (H10 2021, H3 2020, H8 2021):

Miulla on vahva perintö Karjalasta, Vuokkiniemestä. Siellä on itkijöitä, runonlaulajia ja näkijöitä ja parantajia, [--] herkkiä ihmisiä ollut. (H10 2021)

Tässä yhteydessä haastateltava puhui isovanhemmistaan erittelemättä sitä, kenestä tai mistä isovanhempien sukupolvesta oli kyse. Kuitenkin kyseiselle haastateltavalle ovat olleet selkeästi tärkeitä esivanhempien musiikilliset toimet itkuvirsien laulamisesta runolauluun sekä heidän henkisyytensä ja herkkyytensä. Tämän erittelyn kautta uudenlaisia merkityksiä ovat varmasti saaneet myös haastateltavan omat kiinnostuksen kohteet, mutta myös omat luonteenpiirteet. Tietoisuus isovanhempien niin musiikillisista kuin henkisistä taipumuksista on voinut olla keskeinen tekijä siinä, miksi haastateltava on päätenyt itkuvirsien pariin.

Yhteyksien löytäminen karjalaisuuteen on osaltaan auttanut joitakin hyväksymään tiettyjä piirteitä itsessään tai ymmärtämään, miksi tietyt asiat vetävät puoleensa:

Mä uskosin että aika moni kokee vähän sellasta selittämätöntä yhteyttä esivanhempiin itkuvirsien kautta. Et jos, kun ei oo välttämättä tietoo, et esimerkiks mul oli tosi iso juttu ymmärtää se, että se mun iso, mun äidin isä oli inkeriläinen. Se autto mua tajuun sen, että joo itseasiassa, kun sitä ennen mä olin vaan vähän niin ku silleen ihmeissään, et mul on karjalaisii sukujuuria mut ne on sielt [-] [Karjalan] Kannakselta, mitkä ei selitä tätä itkuvirsiasiaa millään lailla.” (H1 2020)

Itkuvirsi on tarjonnut haastateltavalle yhteyden edesmenneisiin sukupolviin ja osittain menetettyyn historiaan. Suvun linkki inkeriläisyyteen oli haastateltavalle erityisen merkityksellinen, sillä tämä antoi hänen omalle kiinnostukselleen uudenlaisen raamin. Haastateltava on siis etsinyt olemassa olevia kytköksiä itkualueisiin ilmeisen tietoisesti.

Edellä olevan haastattelusitaatin yhteydessä on myös tärkeää huomata haastateltavan alkuperäinen hämmennys siitä, miksi itkuvirsiperinne kiinnosti häntä, sillä perinteisessä tutkimuksessa itkuvirsiä ei ole löydetty Karjalankannakselta mistä haastateltavan osa sukujuurista tuli, vaan yleensä Laatokan Karjalasta tai Aunukselta sekä Vienan Karjalasta. Kannaksen puolella itkuvirsiä on tallennettu juuri inkeroisilta ja niitä on tavattu myös inkerinsuomalaisilta (ks. Konkka 1985, 13; Nenola 2002.) Suvun inkeriläisen linkin löytyminen siis auttoi haastateltavaa myös oman itkuvirsikiinnostuksen ja taipumuksen hyväksymisessä ja ymmärtämisessä, vaikka samaan aikaan hän ei erottele sitä, oliko isovanhempi ortodoksinen inkeriläinen eli inkeroinen vai inkerinsuomalainen. Kiinnostus itkuvirsiin ja tunneilmaisuuksiin kuitenkin näyttäytyi hänelle aineettomana perintönä, joka tuli perheen historian mukana. Tämä ilmenee hänen kertomuksessaan perimänä ja taipumuksena, johon hänellä ei ollut ollut mahdollista vaikuttaa.

Osa karjalaistaustaisista vastaajista oli kuitenkin tietoisia siitä, että itkuvirsi on karjalaisuutta laajempi ilmiö, vaikka he kokivatkin suomalaisessa kontekstissa perinteen karjalaisena:

Kyl mä sen siihen vanhaan karjalaiseen perinteeseen niin ku kiinnitän sen [itkuvirren]. Mutta itkuperinnehän on alkuperäiskansojen tapa purkaa tunteitaan ympäri maailman. (H3 2020.)

Tässä yhteydessä haastateltava oli selkeästi tietoinen kansainvälisistä tutkimuksista, joita itkuvirsien osalta on tehty. Tämä kansainvälinen ja globaali yhteys ei kuitenkaan vähentänyt haastateltavan karjalaista identiteettiä, vaan hän korosti sitä ja omaa karjalaisuuttaan haastattelussa myöhemmin moneen otteeseen.

Toinen muoto, jossa tämä sukujuurien konkretia näkyi, oli se, miten osallistujat jakoivat tutkijalle isovanhempiensa tarinoita ja tietoja siitä mistä ja milloin isovanhemmat olivat lähteneet. Tässä yhteydessä jaettiin usein varsin tarkkoja kyläkohtaisia tietoja. Osan tarinoissa siirtyminen Suomen puolelle oli tapahtunut muuten kuin pakotettujen evakointien yhteydessä toisen maailmansodan aikana:

Mummo oli Vienasta kotosin. Tai itse asiassa isänsä puolelta Vienasta ja äitinsä puolelta Värtsilästä. Kuitenkin rajan takaa kummatkin. He ei ollut kyllä evakkoja, mutta mummo puhu niin ku suvun itkijöistä ja myös itki. Et ne ei varsinaisesti opettanut mulle mitään itkujä, mut se oli silleen et hän perinteenä puhu. (H9 2021)

Tässäkin haastattelussa haastateltava nimeää kaksi aluetta, joista suku on ollut lähtöisin. Yllä olevassa lainauksessa nousee selvästi esille suvun naisten keskeinen asema, tässä tapauksessa mummon, perinteensiirtäminen, mutta myös itkuvirren läsnäolo hyvin pitkällä aikavälillä. Tässä vastaaja on hyvin lähellä perinteisen itkuvirren ylisukupolvista siirtymistä, vaikka ei kuullutkaan mummonsa ääneen itkuvirsiä esittävän. Kytkös itkuvirsiin oli kuitenkin selkeästi haastateltavan puheessa suvussa olemassa.

Haastateltavien ensimmäisen kategorian kohdalla oli ilmeistä, että side useimmiten rajantakaiseen Karjalaan oli keskeistä siinä, miksi juuri itkuvirsien pariin oli päädytty. Karjalainen perinne koettiin omaksi, ja tätä sidettä haluttiin vahvistaa. Samaan aikaan kuitenkin tarinoita lukiessa on ilmeistä, että haastateltavat painottavat niissä itselleen suotuisia näkökulmia etsiessään oikeutusta omalle itkuvirsikiinnostukselleen. Kytköksiä maantieteellisesti *oikeisiin* Karjalan alueisiin haettiin aktiivisesti.

Osassa sukuhistoriallisia tarinoita isovanhemmat olivat päätyneet Suomen puolelle jo ennen toisen maailmansodan aikaista evakointeja. Eräässä tällaisessa tarinassa isovanhempi oli tullut 12-vuotiaana lapsena Vienan Karjalasta Suomeen laukkukauppiaan mukana tyhjin käsin ilmeisesti juuri lähtöalueen köyhyyden ja näköalattomuuden takia etsiessään parempaa elämää (H10 2021). Tässä on nähtävissä yhteneväisyyttä Hyryn (2011) tutkimukseen Vienan Karjalasta lähteneiden diasporaan ja kokemuksiin rajasta sekä sen ylittämisestä.

Näissä rajan yli siirtymisen tarinoissa esille nousi toisinaan myös jonkinasteinen salailu, joka kuvastaa laajemmin Suomessa siirtoväestöön kohdistunutta syrjintää. Esimerkiksi yhdessä haastatteluissa jaetussa tarinassa isovanhempi ei ollut kertonut aikoinaan inkeriläistä alkuperäänsä. Asia oli jäänyt piiloon väärinymmärryksestä johtuneen paikannimen takia, ja isovanhempi oli oletettu Suomessa syntyneeksi (H1 2020). Historiallisessa kontekstissa tarkasteltuna tämä väärinkäsitys oli todennäköisesti vaikuttanut positiivisesti isovanhemman elämään ja mahdollisuuksiin. Siinä missä inkeriläisiä, jotka olivat Neuvostoliiton kansalaisia, uhkasi palautusuhka ja maasta poistaminen (SKS 2023b), saattoi oikaisematon väärinkäsitys myös vähentää hänen kohtaamaansa syrjintää. Haastateltava kertoi, ettei asiaa ollut suvun parissa vuosikymmeniin otettu puheeksi, ja asiain laita oli paljastunut sukulaisille vasta kymmeniä vuosia myöhemmin (H1 2020). Isovanhempi ei todennäköisesti ollut tarkoituksellisesti oikaissut väärinkäsitystä, sillä toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa on ollut selvästi edullisempaa olla suomalainen kuin karjalainen tai venäläiseksi luettu inkeriläinen.

Tässä käsitellyistä haastatteluista käy ilmi myös Karjalan maantieteellinen laajuus. Samaan aikaan osa haastateltavia ei kuitenkaan määritellyt tai erotellut tarkemmin, mistä Karjalasta he puhuvat. Karjala esiintyy haastatteluissa yhtenä yhtenäisenä (menetettynä) alueena, jonka kulttuuriperintöön itkuvirsien kautta haettiin yhteyttä. Vain Vienan Karjala nousee tässä esille erillisenä osana samaan aikaan kun Aunuksen Karjala jää mainitsematta. Tähän Vienan erillisyyteen voidaan hakea syitä siitä, ettei Viena edes Suomen itsenäisyyden alkuvuosina ole ollut osa Suomen valtiota ja siten sitä Karjalaa, joka valtavirran keskusteluissa on esiintynyt. Samaan aikaan myös haastateltavien tietoisuus valtamediassa käytävistä karjalaisuuskeskusteluista ja halu jättäytyä näistä pois on voinut vaikuttaa siihen, etteivät Raja-Karjala tai Aunuksen Karjala nouse esille heidän vastauksissaan. Tähän on voinut vaikuttaa myös se, että Vienan karjalan kieli on suomalaisille helpompi ymmärtää Aunuksen livvin karjalaan verrattuna.

On kuitenkin myös tärkeää huomata, että osa haastateltavista nosti selkeästi esille sen, ettei heillä ollut kytköksiä niille alueilla, joista itkuvirsii olisi kerätty. Osalla taas ei Karjalaan vievistä sukujuurista huolimatta ollut yhteyksiä itkuvirsialueille tai sukuihin. Koska haastateltavat nostivat tämän asian esille itse, he ovat ilmiselvästi pohtineet tätä asiaa jo aikaisemmin ja rakentaneet suhdettaan itkuvirsiin hieman eri kautta, tavalla, joka tulee esille paremmin seuraavassa alaluvussa. Sukujuuria korostavi-

en haastateltavien tarinoissa on nähtävissä samankaltaisuutta Maarit Sirenin (2021, 57) siirtokarjalaisten parissa tekemiin tutkimukseen siinä, että kertomuksissa ei mainittu ”henkilökohtaisesti merkityksellisiä paikkoja ja maisemia” samalla kun ”eri aistein välittyvät kokemukset” puuttuivat kuvauksista.

Taiteellinen prosessi johdattamassa itkuihin

Aloitin yleensä haastattelut kysymällä, miten itkijä oli alkujaan päätenyt itkuvirsien pariin. Tässä kohtaa osa vastaajista erottui jo hyvin selkeästi edellä esitellystä ensimmäisestä ryhmästä. Siinä missä ensimmäinen ryhmä korosti sukutaustaansa, ei toisella ryhmällä ollut sitä Karjalassa tai Inkerissä – yhtä poikkeusta lukuun ottamatta – tai he eivät halunneet nostaa tätä haastatteluissa esille. Tässä toisessa ryhmässä haastateltavat aloittivat keskustelun korostamalla omaa muusikon koulutustaan ja ammatillista taustaansa. Tästä kertoo muun muassa seuraava esimerkki:

Haastattelija: Miten sie niin ku alun perin päädyit noitten itkujen pariin?

Haastateltava: No, mähän oon koulutukseltani kansanmuusikko. Mä oon ekan kerran, siis sana itkuvirsi on, senhän kuulee suomen kielessä vähän ehkä erilaisessa käyttöyhteydessä kuin mitä se oikeesti tarkoittaa. Sehän yleiskielessä tarkoittaa, että se on synonyymi valitukselle. Mut mitä se sana oikeesti tarkoittaa niin sen mä sain selville, kun mä opiskelin [oppilaitoksen nimi] [-] ja mä muistan, että kävin silloin [X] opistolla ja musta tuntuu, että se on ollut [itkuvirsitutkija] Anna-Liisa Tenhunen pitämässä varmaan siellä luentoa koska tota se mistä se puhu oli nyky-itkijöistä ja vanhoista itkijöistä se vois sopia siihen hänen väitöskirjaansa. [-] Muistan, että hän silloin sano, että tätä itkututkimusta tarvittais lisää tai jotakuta ihmistä, joka ymmärtäis sekä musiikkia että kieltä. Sit mä niin ku ajattelin, että mä niin ku voisin olla semmonen [-]. Mut sit se itkuperinne tuntu tosi vieraalta ja mä ajattelin silloin opiskeluaikana, että tällä ei oo niin ku mitään yhteyttä mun elämään. Ja sit kun siin on viel niin vahva se rituaalinen konteksti niin mä ajattelin että eihän siin oo mitään järkeä esittää hautajaisitkua, jos se tilanne ei oo todellinen. (H2 2020)

Vastaaja jatkoi selittämällä, että myöhemmin hän päätyi lukemaan Aili Nenolan tutkimusta inkeriläisten hääitkuista. Tätä kautta hän tutustui paremmin itkuvirsien kieleen ja totesi itkujen olevan todella kaunista ja ymmärsi, että niiden taustalla vaikuttava ”pohjimmainen tunne siellä [itkuvirren] taustalla on rakkaus” (H2 2020). Näin hän löysi itkuvirsiin

toisenlaisen samaistumiskohteen ja päätyi tutustumaan itkuihin paremmin. Arkistoaineistot ovat olleet tälle haastateltavalle tärkeitä. Olennaista hänen kohdallaan on se, että musiikillinen kiinnostus on ollut se ammatillinen lähtökohta, josta mielenkiinto itkuvirsiin on lähtenyt liikkeelle, vaikka ensikosketus olikin negatiivinen. Taiteellisten opintojen ja niistä alkaneen työskentelyn takia hän tutustui itkuvirsiin paremmin ja löysi itkuvirren moninaisuudesta itselleen uudenlaista tarttumapintaa. Itkuvirret alkoivat siten kutsua häntä enemmän. Ne ovat kulkeneet osana tämän muusikon uraa tästä lähtien.

Edellä olevan esimerkin tapaan muutamalle muullekin haastateltavalla itkuvirsien pariin eivät olleet johdattanut omat kytkökset karjalaiseen kulttuuriin vaan ammatilliset kosketuspinnat kansanmusiikkiin. Tämän ryhmän kohdalla voidaankin puhua taiteen kautta tapahtuvasta itkuvirsien lähestymisestä. Tästä lähestymistavasta toisena esimerkkinä voidaan pitää myös seuraavaa haastattelun pätkää:

Haastattelija: Tota haluat sie kertoo et miten sie oot [tullut] alun perin itkujen esittämiseen? Tai mikä se siun polku on niin ku tähän ollut?

Haastateltava: Hm. No joo siis oikeestaan opintojen kauttahan se on nyt kun mä oon opiskellut musiikkia ja kansanmusiikkia [--]. Ja siellä oikeestaan niin ku kunnolla ensimmäisen kerran törmäsin näihin arkistonauhoihin, vanhoihin itkuihin mitä on ollut SKS:n julkaisema tää itkuja-CD. (H5 2020)

Haastateltava korostaa edellä omaa musiikin koulutustaustaansa ja omaa ammatillista osaamistaan. Kiinnostus itkuvirsiin on lähtenyt selkeästi ammatillisista lähtökohdista, eikä omaa sukutaustaa nostettu esille laisinkaan. Yllä olevassa vastauksessa keskeiseksi nousevat tietoisuus kansanperinteestä arkistoäänitteiden ja SKS:n itkuvirsijulkaisun muodossa. Itkuvirsiä oli kuultavilla niiden avulla.

Taiteilijaidentiteetti ja ammatillinen lähestymistapa nousivat esille myös muutamissa muissa haastatteluissa. Seuraavassa haastattelussa haastateltava sanoo selkeästi tulleensa itkuvirsien pariin taiteellisen prosessin kautta:

Mä oon siis taiteilija ja niin kun sen oman taiteellisen prosessin kautta etsiytynyt niin kun tämän itkuvirsiperinteen äärelle ja sen opettelemiseen ja sitä myötä myös sen kouluttamiseen. Mulle itelleni on siis tärkeätä se, että sen perinteen semmonen syvällinen, tai perinteeseen syventyvä, sen

perinteen ymmärtäminen, niin me pyritään niin kun löytämään niitä avaimia tai säikeitä, muotoja, lähestymistapoja, joten me voidaan, minkä avulla me voidaan sitten löytää niitä omia kiinnekohtia sen perinteen jatkamiseen. (H4 2020.)

Haastattelulainauksessa painottuu taiteilijan syväallinen perehtyminen itkuvirsiin osana taiteellista prosessia. Itkuvirren muoto ja musiikillinen ymmärtäminen on tärkeää haastateltavalle. Ensimmäisestä, sukujuuriaan painottavasta ryhmästä poiketen taiteellista lähestymistapaa käyttävät vastaajat siis tuntuvat painottavan enemmän itkuvirren laaja-alaista teoreettista ymmärtämistä. Tämä painotus on osaltaan ymmärrettävää, kun ottaa huomioon sen, että taiteilijoiden musiikillinen koulutustausta antaa heille erilaiset mahdollisuudet lähestyä itkuvirsiä. Tässä on myös kuultavissa emeritusprofessori Heikki Laitisen kansanmusiikin opetuksen parissa Sibelius-Akatemiassa tekemä työ, joka on sävyttänyt vahvasti myös kansanmusiikin parissa tapahtuvaa itkuvirsien taiteellista tutkimusta ja opetustyötä Liisa Matveisen pro gradu -työstä lähtien (ks. Matveinen 1989).

Tälle taiteellista lähestymistapaa painottavalle ryhmälle oli keskeistä pyrkimys perinteisen itkuvirren syvälliseen ymmärtämiseen. Samaan aikaan tämän ryhmän haastateltavat korostivat haluaan ymmärtää itkuvirsiperinnettä paremmin ja tuoda tätä ymmärrystä myös omaan opetukseensa:

Mä koen että mä edustan semmosta nykytkijyyttä joka vahvasti haluaa sitoo sen oman äänellä itku työskentelyn siihen perinteen ymmärtämiseen. Mutta sitten mä koen tärkeeksi että samalla kun me opetellaan ymmärtämään niitä perinteen lainalaisuuksia ja niitä lähtökohtia, niin me pyritään niinkun löytämään niitä avaimia tai säikeitä, muotoja, lähestymistapoja, [-] minkä avulla me voidaan sitten löytää niitä omia kiinnekohtia sen perinteen jatkamiseen tai sen niin kun... että miten se meitä puhuttelee nykypäivän ihmisinä ja miten me voidaan tavallaan löytää niitä... että miten se toteutuu se äänellä itku niin kun tänä päivänä. (H4 2020)

Tässä haastattelussa painottui vahvasti taiteilijan pyrkimys opettaa laajempaa yleisöä ja itkuvirsistä kiinnostuneita tämän perinnelajin syvällisyyteen. Hän pyrkii siis avaamaan omassa opetuksessaan itkuvirren monikerroksellisuutta ja purkaa auki perinnettä kaikille ymmärrettävässä muodossa.

On kuitenkin huomattava, että musiikillinen koulutus ja sitä kautta herännyt kiinnostus ei ollut ainoa taiteellinen asia, joka toi ihmisiä itku-

virsiens pariin. Itkuvirsiens pariin oli löydetty myös lausunnan, teatterin ja dramaturgian kautta:

Mä oon kuus- tai seitsemänvuotiaasta asti [ryhmässä] [--] jossa lausuttiin Kantelettaren runoja, et tavallaan se kieli on tullut tutuksi aikasiin lapsena. Koska mä oon joskus miettinyt sitä, että oon huomannut et joillekin ihmisille se vanha kieli tai kalevalainen kieli, mikskä nyt kutsuisinkaan sitä, on vaikeasti ymmärrettävää. Mut mulle se ei ole. Ja sit mä oon tajunnut et sen täytyy juontaa juurensa sieltä lapsuuden [ryhmästä]. (H7 2020.)

Kyseinen henkilö kertoi myöhemmin haastattelussa, että käydessään ensimmäistä kertaa Sortavalassa ja tavatessaan siellä paikallisia mummoja hän oli yllätyksekseen ymmärtänyt, mitä nämä puhuivat. Tätä kautta hän oli kiinnostunut alkuaan runoudesta ja sitä kautta itkuvirsistä. Kiinnostus oli siis lähtenyt selkeästi kielen ja runouden kautta, mikä kiinnittyi hänen työhönsä teatterin parissa. Kiinnostuksen taustalla eivät siis tässäkin tapauksessa olleet omat sukujuuret muttei myöskään musiikillinen ammattikoulutus. Itkuvirret olivat tarjonneet vastaajalle tarttumapintaa hänen lausuntansa harjoittamiseen. Tämä johdattaa meidät luonnollisesti myös tarkastelemaan paremmin itkuvirsissä käytettävän kielen merkitystä.

Karjalan kieli ja kulttuuri

Kieli, karjalan kieli ja kulttuuri erityisesti, oli laajemminkin erityisessä asemassa muutamissa haastatteluissa. Tämä kiinnostus karjalan kieleen ei suoranaisesti kiinnittynyt haastateltavan oman suvun historiaan, vaikka näin olisikin voinut olettaa. Kiinnostus karjalan kieleen nousi selkeämmin taiteilijoiden näkökulmaa korostavien toisen ryhmän haastateltavien kohdalla:

Mä oon kirjottanut itkuja käyttäen siis, halunnut vaalia sitä vanhaa karjalan kieltä. Ja sit miettinyt sitä rituaalirunoutta siellä. Mulle on toistaseks tuntunut hiukan vieraalta kirjottaa niin ku suomeksi [--] mä oon osa jotakin semmosta linjaa, pitkää perinnettä mikä on jotenkin niin ku tosi kaunis asia. Mut et mulle se taika on ollut nimenomaan vielä siinä niin ku karjalan kielessä. (H5 2020.)

Tässä näkyy hyvin se, että taiteilija tunnistaa kielen keskeisen aseman itkuvirsissä ja haluaa vaalia itkuvirsiens kautta myös karjalan kieltä ja ylläpi-

tää karjalan kielen asemaa itkuvirren kielenä. Tämä oikeanlainen ja -kielinen esittäminen on samalla osa myös heidän ammatillisesta osaamisestaan. Yllä olevan vastauksen kohdalla nousee esille myös selkeästi jonkinasteinen tietoisuus karjalan kielen heikosta asemasta Suomessa, ja vastaajan aktiivinen toiminta karjalan kielen parissa voidaan myös nähdä tietoisuutena tämänhetkisestä kielipolitiikasta sekä eräänlaisena kannanottona. Vastaukseen on voinut osaltaan vaikuttaa taiteilijoiden tietoisuus kulttuurisesta omimisesta (ks. Silvonen ja Kallio 2023).

Perinne kiinnittyy haastateltavalla pitkälti käytettyyn kieleen. Itkuvirsien taika on hänelle osaltaan juuri niiden kielessä, mutta osaltaan myös siinä, että kielen kautta osallistuja näkee olevansa osa perinteen ketjua. Toisaalta voidaan myös ajatella, että perinteisten itkuvirsien kieli ei aukea kaikille, sillä karjalan kieli ei useinkaan avaudu suomea äidinkielenään puhuville. Tässä yhteydessä karjalan kielen käyttäminen on osa myös tekijän tarvetta tehdä asiat oikein ja pyrkiä välttämään sekä karjalaisten ja Karjalan eksotisointia, mutta myös karjalaisen kulttuurin omimista (ks. Haapoja 2017).

Eräs osallistuja kyseenalaisti sen mitä tiedämme itkuvirsien moninaisuudesta arkistoihin kerättyjen aineistojen pohjalta:

Mistä me *oikeasti* voidaan tietää miten laajaa ja kirjavaa moniääninen se kulttuuri siellä [Karjalassa] on ollut? Et niin kun tavallaan millä perusteella kukakin sanoo, että nyt opettaa sitä karjalaista itkuvirsiperinnettä. (H8 2021)

Osallistuja kyseenalaistaa sen, mitä nykypäivän Suomessa mielletään aikoinaan kerätyksi karjalaiseksi kulttuuriksi ja mitä nykyään opetetaan karjalaisena itkuvirtenä. Tässä haastateltava avaavasti viittaa – tiedostamatta tai tietäen – laajempaankin tieteelliseen keskusteluun. Tutkijat ovat aina tehneet valintoja siinä, keneltä aineistonsa keräävät ja miten sen tekevät. Tämä voi osaltaan vinouttaa nykyään käsillä olevaa arkistoaineistoa ja sitä kautta käsitystämme siitä mitä perinne on aikoinaan ollut.

On mielenkiintoista pohtia sitä, mitä osasia karjalaisesta kulttuurista on aikoinaan kerätty arkistoihin ja mitä on jätetty keräämättä. Se, mitä on kerätty, osaltaan värittää tämän päivän käsitystä myös itkuvirsistä. Itsesään itkuvirsiperinne on voinut olla huomattavastikin kerättyä aineistoa monimuotoisempaa. Tämä osaltaan näkyy myös niissä yhteyksissä, joihin itkuvirret on perinteisesti liitetty: ortodoksinen, karjalainen. Perinteisesti itkuvirret on nähty ortodoksisen kirkon vaikutusvaltaan kuuluvien ihmis-

ten perinteenä (Konkka 1985, 13), jota ei ole kuultu luterilaisissa perheissä inkerinsuomalaisia lukuun ottamatta.

Kuitenkin esimerkiksi oman sukuni historiaa valottavat kertomukset Laatokan Karjalasta jossain määrin kyseenalaistavat tämän hyvin mustavalkoisen kuvan. Ensinnäkin sukuselvityspapereista on nähtävissä, että suvussani on 1887 vihitty uskontokunnat ylittävä avioliitto, jossa Salmin ortodoksisessa seurakunnassa on vihitty ortodoksinen Anna ja luterilainen Daniel, jotka olivat isoäitini isän puoleiset isovanhemmat. Uskonnonvapauslaki kuitenkin tuli voimaan virallisesti vasta 1923 (Olkkonen 2023), lähes neljäkymmentä vuotta myöhemmin.

Yleisesti ottaen itkuvirsien erilainen kohtalo ortodoksisen ja luterilaisen kirkon keskeisillä vaikutusalueilla vaikuttaa selvältä. Perinneaineiston kuten itkuvirsien kohdalla kerääjien tekemät valinnat ovat varmasti osaltaan vaikuttaneet siihen, minkälaisen kuvan tästä perinteenlajista olemme saaneet. Kuulemani tarinat kyseenalaistavat kuitenkin Karjalassa näin tiukkarajaisen kahtiajaon, kuten myös yllä esitetty uskonnon rajat ylittävä avioliitto tekee. Oman sukuni luterilaisten isovanhempieni häissä 1930-luvulla Pitkärannassa oli tätieni mukaan esitetty itkuvirsiä. Sitä, kuka tai ketkä itkuvirsiä esittivät ja olivatko he sukulaisia vai muita morsiamen läheisiä toimijoita, ei voi enää varmentaa isovanhempieni siirryttyä jo tuonilmaisiin. Isoäitini oli tästä kuitenkin lapsilleen puhunut vielä lähes 40 vuotta häiden jälkeen, joten tilanne on ollut hänelle varmasti erityinen. Voimme kuitenkin itkuvirsiperinnettä ja sukuni taustoja tuntien arvella, että todennäköisesti häissä ovat itkeneet joko isoäidin äidin ystävät tai sukulaiset ortodoksiselta Mantsin saarelta, sillä on ollut todennäköisempää, että itkijät olisivat morsiamen puoleisia sukulaisia tai ystäviä. Se, mikä tässä kuitenkin on merkityksellistä, on kahden uskontokunnan rinnakkainelo ja perinteiden rajojen vaivaton ylittäminen.

Mustavalkoinen kahtiajako ortodoksiseseen ja luterilaiseen yhteisöön, jotka eivät keskustele keskenään, on kuitenkin edelleen heijastunut nykypäivään asti siinä, että tutkimuksissa itkuvirret on edelleen mielletty Karjalassa vain ortodoksiseksi perinteeksi ja ortodoksisissa juhlissa esitettäväksi, ja uskontokuntien rajojen ylittämistä selitellään erikseen kuten muun muassa luterilaisten Inkerin suomalaisten kohdalla. Kulttuuri Karjalassa näyttäytyy oman sukutarinani kautta kuitenkin huomattavan monimuotoisena ja -kulttuurisena.

Luonteenpiirteinä herkkyydet

Samalla kun haastateltavat jakautuivat selkeästi kahteen kategoriaan siinä, miksi itkuvirsiä esittävät toimijat olivat itkuvirsistä alun perin kiinnostuneet, näitä kahta ryhmää yhdisti kuitenkin selkeästi kolmas asia, itkuvirsien tunneilmaisu. Tämä tunneilottuvuus oli tärkeää suurimmalle osalle haastateltavista ja se ylitti jossain mielessä sukujuurien etsimisen tai taiteellisen ilmaisun ambitiot. Tunneilmaisuun viitattiin myös sen myötä, että haastattelussa annettiin myös merkityksiä sille, miksi ja minkälaisia luonteenpiirteitä osallistuja itsessään tunnisti. Haastateltavien omalle tunneherkkyydelle oli saatu uusia merkityksiä itkuvirsiin tutustumisen kautta. Yksi haastateltava, jolla oli sukujuuria Vienan Karjalassa, totesi isovanhempiensa olleen ”herkkiä ihmisiä” (H10 2021), joilta itkuvirret ja runolaulut olivat luonnistuneet.

Siinä missä oman ennako-oletuksessani liitin itkuherkkyyden karjalaisuuteen, osoittivat haastateltavat minun olevan väärässä. Itkuvirsien pariin on hakeuduttu molemmista haastateltavien ryhmistä, niin sukujuuriaan etsivien puolelta kuin taiteellisen prosessin kautta, juuri niiden tarjoaman tunneilmaisun ja -herkkyyden takia. Itkuvirsi tarjosi molemmille ryhmille suomalaista valtavirtaa sallivamman tunneherkkyyden ilmaisun välineen.

Itkuvirsi antoi eräälle haastateltavalle selkeän kiinnikkeen tunneilmaisuun, jonka kautta myös omat luonteenpiirteet ja herkkyydet saivat näkyä:

Haastateltava: Mä oon hirveen itkuherkkä siis ollut aina. Että meillä on naurettukin, että katotaan jotain leffaa, et [lapset sanovat] ”nyt joo taas äiti itkee”. Ja sit kaikki nauraa. (Nauraa.) Eli tavallaan joku, kyl mä nyt oon päässyt kiinni siihen, että joku suuri suru on sielt mun äidin äidin puolen suvussa [--].

Haastattelija: Joo. Mut tunnistan tuon itkuherkkyyden [--] [kertoo oman esimerkin tästä herkkyydestä]. Et jotenkin se tunne, että voi melkein itkee ja nauraa samassa lauseessa.

Haastateltava: Kyllä. Nimenomaan samassa ja puolessa välissä sanaa. (H7 2020.)

Itkuvirsi ja sen kautta mahdollistuva tunneilmaisuus tarjoavat siis tarttumapintaa kaikenlaisista taustoista tuleville, sekä karjalaisia sukujuuria omaaville että muuten tunneherkille ihmisille. Tunneherkkyydet ja itkuherkkyydet

ovat siis eri taustoista tuleville ihmisille myös eräänlainen kohtaamispiste. Itkuvirsi yhdistää tässä kohden eri taustoista ja ryhmistä tulevat haastateltavat, jotka löytävät itkuvirteen liittyvästä tunnelmaisesta uudenlaisen ilmaisukanavan. Itkuvirsi voi toimia tässä myös aktiivisena herkkyyden hyväksymisen välineenä, joka luo tilaa erilaiselle tunnelmaiselle.

Tunneherkkyyden rinnalla keskeiseksi haastatteluissa nousee myös itkuvirsien esittäjän ikä ja elämäkokemus. Ikä tuntuu tuovan itkijöiden itseilmaisuuksiin vapautta samalla, kun muiden mielipiteistä välittäminen vähenee ja eletty elämä antaa erilaisiin menetyksiin ja suruihin monipuolista kosketuspintaa. Elämäkokemuksen kertyminen on itkuvirsien kohdalla perinteisesti näkynyt siinä, että itkuvirsiä ovat tehneet ja esittäneet yhteisön vanhemmat naiset. Toisaalta naiset ovat yhden selityksen mukaan olleet synnyttäjinä myös lähempänä kuolemaa ja siksi lähempänä elämän taitekohtia.

Johtopäätökset

Vastauksissa siihen, miksi haastateltavat olivat alkujaan kiinnostuneet itkuvirsistä, oli nähtävissä selkeästi kaksi eri ryhmää. Näistä ensimmäisen ryhmän vastausten kohdalla keskeistä olivat haastateltavan suvun kytkökset Karjalaan. Lähtöalueet vaihtelivat Vienasta Aunuksen Karjalaan, kun taas Raja-Karjala ei noussut vastauksissa esille. Keskeistä vastauksissa oli kuitenkin se, että itkuvirttä käytettiin omien juurien etsimisen merkityksellistäjänä. Itkuvirret tarjosivat useille osallistujille selkeän kulttuurillisen kytköksen rajantakaiseen Karjalaan. Itkuvirret tarjoavat siis eräänlaisen ylirajaisen sillan, jonka avulla pystytään ylittämään sekä maantieteellisiä että ajallisia ja historiallisia rajoja.

Haastateltavien vastauksista käy ilmi, että itkuvirsi tuo tämän päivän Suomeen palasen tai langanpätkän, jonka avulla menetettyä voidaan alkaa uudelleen kutoa. Sidettä menetettyyn tai piilotettuun karjalaiseen kulttuuriin haluttiin vahvistaa tutustumalla itkuvirsiperinteeseen, mutta myös konkreettisesti harjoittamalla sekä opettelemalla itkuvirsien tekemistä. Siinä missä evakkokarjalaisten lasten ja lastenlasten kytkös vanhempiensa ja isovanhempiensa kulttuuriin jäi osittain laihaksi uudelleen asuttamisen seurauksena, itkuvirsi tarjoaa yhden linkin ja sillan menneeseen. Itkuvirsi tarjoaa erään aineettoman kulttuurin muodon, jonka kautta kytköstä historiaan ja oman suvun vaiheisiin pyritään uudelleen rakentamaan.

Voimme myös todeta, että sukujuuriaan Karjalaan rakentavien haastateltavien kertomuksissa Karjala esittyytään eräänlaisena utopistisena paikkana, jolla ei kaikissa tarinoissa ole selkeitä kytköksiä konkreettisiin paikkoihin yksittäisiä paikannimiä lukuun ottamatta. Haastatteluissa suvun lähtöpaikat tai -alueet mainitaan, mutta haastateltavat eivät kerro siitä, ovatko he koskaan vierailleet kyseisissä paikoissa. Menetetty paikat siis rakentuvat suvuissa kerrottujen tarinoiden varaan, mikä muistuttaa Fingerroosin (2010, 11) kuvausta Karjalasta ”muistin ja utopian” paikkoina. Tarinoiden lähtöpisteet ja -kylät eivät konkretisoidu, vaan elävät elämässä ihannoituissa utopistisissa tarinoissa.

Siinä missä suvun kotipaikkoja ei ole voinut menneinä vuosina käydä katsomassa, on itkuvirsi tarjonnut tarttumapintaa menneeseen ei-konkreettiseen historiaan. Itkuvirsi on tarjonnut välineen, jonka avulla sukujuuria Karjalassa omaavat haastateltavat ovat voineet rakentaa omaa suhdettaan rajan takaisiin alueisiin ja menneisiin sukupolviin. Itkuvirsi tarjoaa siis sukujuuret Karjalassa omaaville konkreettisen vaikkakin aiheettoman kulttuurisen sillan menetettyyn Karjalaan ja siihen kiinnittävään identiteettiin.

On kuitenkin mielenkiintoista pohtia sitä, miksi aineistossa tässä yhteydessä nousevat korostetusti esille kytkökset Vienan Karjalaan, mutta eivät esimerkiksi Aunuksen Karjalaan. Ensimmäinen ei ole koskaan kuulunut Suomeen siinä missä jälkimmäisestä osat ovat. Tämä nostaa esille kysymyksen siitä, korostaako Vienan Karjalan runolaulualueen maine, jonka rakentamisen jo Lönnrot aikoinaan aloitti, Vienan alueen arvostusta myös nykytutkijoiden mielessä. Heille on siis merkittävämpää tai edullisempää mainita linkit Vienan Karjalaan kuin Aunuksen. Tässä on tietenkin muistettava haastatteluaineiston pienuus eikä suorita johtopäätöksiä siksi voi vetää.

Vastaajien toisen ryhmän kiinnostus itkuvirsiin oli heidän mukaansa alun perin syntynyt kansanmusiikin ja -perinteen sekä taiteellisen koulutuksen kautta. Itkuvirttä lähestytään tässä vastaajien ryhmässä yhtenä kansanmusiikin muotona, jota on haluttu opetella muiden kansanmusiikin muotojen rinnalla. Kiinnostus itkuvirsiin syntyi tässä ryhmässä siis oman ammatillisen työskentelyn myötä, oli sitten kyse musiikista tai teatterista ja kirjallisuudesta. Tämän toisen ryhmän haastateltavien edellytykset olivat siis varsin erilaiset ensimmäiseen ryhmään verrattuina. Tästä syystä onkin ymmärrettävää, että tämän toisen ryhmän vastauksissa korostui tarve itkuvirren syvälliseen teoreettiseen ja historialliseen ymmärtämiseen. Mielenkiintoista on myös se, että kiinnostus karjalan kieleen nousi selkeämmin esille taiteilijoiden näkökulmaa korostavien haastateltavien

kohdalla. Tähän voisi nähdä olevan syynä sen, että sukutaustan puuttuessa itkuvirsialueilta kytköksiä on haettu muita reittejä, muun muassa juuri käytetyn oikeanlaisen kielen perusteella.

Näitä kahta ryhmää – sukujuuria ja taiteellista ilmaisua korostavia – kuitenkin yhdistää kiinnostus siihen minkälaisia mahdollisuuksia itkuvirren kautta aukeaa tunneilmaisulle. Samaan aikaan taiteellista lähestymistapaa korostaneessa ryhmässä haastateltavissa oli mukana myös yksittäisiä osallistujia, joilla oli sukujuuria Karjalassa, mutta jotka korostivat kuitenkin omaa ammatillista lähestymistapaansa – sitä, että he olivat päätyneet itkuvirsien pariin ammatillisista lähtökohdista. Tärkeää näyttäisikin olevan, että itkuvirsi on tarjonnut molemmille ryhmille itseilmaisun välineen, joka sallii yksilön omien tunteiden ja herkkyyden nousta näkyville.

Lähteet

Haastattelut

H1. 2020. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 17.4.2020, haastateltava 40-vuotias mies, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H2. 2020. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 30.4.2020, haastateltava 30-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H3. 2020. Haastattelu Etelä-Karjalassa 5.7.2020, haastateltava 70-vuotias nainen. haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H4. 2020. Haastattelu Pohjois-Karjalassa 12.11.2020, haastateltava 40-vuotias nainen. haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H5. 2020. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 1.12.2020, haastateltava 30-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H6. 2020. . Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 15.,12.2020, haastateltava 60-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H7. 2020. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 17.12.2020, haastateltava 70-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H8. 2021. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 7.1.2021, haastateltava 40-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H9. 2021. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 13.1.2021, haastateltava 50-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H10. 2021. Haastattelu Zoom -palvelimen välityksellä 8.2.2021, haastateltava 60-vuotias nainen, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

H11. 2021. Haastattelu puhelimen välityksellä 8.2.2021, haastateltava 60-vuotias mies, haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelumateriaali (äänite ja litteraatio) tutkijan hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

Asplund, Anneli. 2006. ”Itkuvirsi.” Teoksessa Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm (toim.): *Suomen musiikin historia, 8, Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.

Caraveli-Chaves, Anna. 1980. ”Bridge between Worlds: The Greek Women’s Lament as Communicative Event.” *The Journal of American Folklore*, 129–157. Vol. 93, No. 368 (Apr. - Jun., 1980).

Danforth, Loring, M. 1982. *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press.

Denzin, Norman K. 2014. *Interpretive Autoethnography*. 2nd ed. Thousand Oaks, California: Sage.

Edwards, Derek ja Jonathan Potter. 1992. *Discursive Psychology*. London: Sage.

Fingerroos, Outi. 2010. *Karjala utopiana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Fingerroos, Outi ja Savolainen, Ulla. 2018. ”Luovutetun Karjalan yllirajainen muisti.” Teoksessa Pirkko Kanervo, Terhi Kivistö ja Olli Kleemola (toim.): *Karjalani, Karjalani, maani ja maailmani: kirjoituksia Karjalan menetyksestä ja muistamisesta, evakoiden asuttamisesta ja selviytymisestä*, Turku: Siirtolaisuusinstituutti.

Haapoja, Heidi. 2017. Omimista, lainaamista, hyväksikäyttöä, ylikulttuurista tulkintaa? Kulttuurisen appropriatian käsite, suomalainen kansanmusiikki ja kalevalamittainen runolaulu.” *Musiikin Suunta* 1, Vol. 37. <https://musiikinsuunta.fi/2017/1-2017-39-vuosikerta/omimista-lainaamista-hyvakskayttoa-ylikulttuurista-tulkintaa-kulttuurisen-appropriatian-kasite-suomalainen-kansanmusiikki-ja-kalevalamittainen-runolaulu/>

Honko, Lauri. 1963. ”Itkuvirsirunous.” Teoksessa Matti Kuusi (toim.): *Suomen kirjallisuus 1. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Otava.

- Honko, Lauri. 1974. *Itämerentuomalaisen itkuvirsirunouden tutkimus*. Kalevalaseuran vuosikirja 54. Helsinki.
- Hyry, Katja. 2011. "Meistä jäi taas jälki": *Miten Vienan pakolaiset etsivät paikkaansa. kertoivat kokemastaan ja tulivat kuulluiksi 1900-luvun Suomessa*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Hytönen-Ng, Elina ja Kallonen, Emilia. 2023. "Lament is like a safe lap': Lamenting circle's meaning for the participants." *Seismograph Peer*. (audio article) <https://seismograf.org/node/20094>
- Jouste, Marko. 2020. "Suonikylän koltasaamelainen itkuperinne 1900-luvulla." *Etnomusikologian vuosikirja* Vol 32, 10–45.
- Kananen, Heli. 2018. "Ortodoksisen siirtoväen kontrolloitu sopeutuminen." Teoksessa Pirkko Kanervo, Terhi Kivistö ja Olli Kleemola (toim.): *Karjalani, Karjalani, maani ja maailmani: kirjoituksia Karjalan menetyksestä ja muistamisesta, evakoiden asuttamisesta ja selviytymisestä*, Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- Kananen, Heli. 2010. *Kontrolloitu sopeutuminen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Karjalan Liitto. 2023. "Siirtoväen sijoittaminen". <https://www.karjalanliitto.fi/karjalaisuus/siirtokarjalaisuus/asutustoiminta/siirtovaki.html>.
- Kanervo, Pirkko, Terhi Kivistö ja Olli Kleemola, Olli (toim.). 2018. *Karjalani, Karjalani, maani ja maailmani: kirjoituksia Karjalan menetyksestä ja muistamisesta, evakoiden asuttamisesta ja selviytymisestä*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- KNS. 2023. <https://www.karjalazet.fi/ukk/#karjalaisuus>
- Konkka, Unelma. 1985. *Ikuinen ikävä – karjalaiset riitti-itkut*. Helsinki: SKS.
- Kurki, Elena. 2022. "Maura Häkin mukaan karjalaisia sorretaan Suomessa, ja se on saanut monet suuttumaan." *Helsingin Sanomat* 31.7. <https://www.hs.fi/kotimaa/art-2000008956595.html>.
- Koskivirta, Anu ja Pekka Suutari. 2022. "Merikarjalan idea." Teoksessa Pekka Suutari (toim.): *Merikarjala: Suomenlahden rannikon kulttuurinen kohtauspaikka*. Helsinki: Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura.
- KSS. 2023. <https://www.karjalansivistysseura.fi/historia/>.
- McLaren, Anne E. 2008. *Performing Grief: Bridal Laments in Rural China*. University of Hawai'i Press.
- McLaughlin, Mary. 2019. "Keening the Dead: Ancient History or a Ritual for Today?" *Religions* 10(4), 235, Special Issue Music: Its Theologies and Spiritualities—A Global Perspective. <https://doi.org/10.3390/rel10040235>.
- Matveinen, Liisa. 1989. *Itkuvirsi-improvisaatioitten tausta ja kehitys. Pro gradu -työ*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Nenola, Aili. 2002. *Inkerin itkuvirret: Ingrian laments*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Nenola-Kallio, Aili. 1982. *Studies in Ingrian laments*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

Nenola-Kallio, Aili. 1981. ”Itämerensuomalaiset itkuvirret.” Teoksessa Anneli Asplund ja Matti Hako (toim.): *Kansanmusiikki*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Olkkonen, Tuomo. 2023. Uskonnonvapauslaki astui voimaan 1923. <https://sanan-vapauteen.fi/artikkeli/119> [Tark. 22.12.2023].

Pentikäinen, Juha. 1971. *Maria Takalon uskonto: Uskontoantropologinen Tutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sireni, Maarit. 2021. ”Rajakarjalaisten lähtöpaikat uudelleentulkituina.” Teoksessa Pekka Suutari (toim.): *Karjalankieliset rajalla*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Ranta, Sirkka-Liisa, Terhi Pietiläinen ja Anna Rauhala. 2017. ”Sota syttyy – kodit tyhjenevät.” Teoksessa Sirkka-Liisa Ranta (toim.): *Sydän Karjalassa: Arjen ja perheen historiaa*, 235–271. Helsinki: Tammi.

Savolainen, Ulla. 2015. *Muisteltu ja kirjoitettu evakkomatka. Tutkimus evakkolapsuuden muistelukerronnan poetiikasta*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Silvonen, Viliina. 2022a. *Apeus arkistoäänitteellä – Äänellä itkeminen performanssina ja affektiivisena käytäntönä Aunuksen Karjalassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Silvonen, Viliina. 2022b. ”Itku, itkuvirsi, äänellä itku, itkulaulu. Itkuperinne ja sen monet termit.” <https://blogs.helsinki.fi/folkloristi/miksi-kutsua-itkuvirtta/> [Tark. 8.9.2023.]

Silvonen, Viliina ja Kati Kallio. 2023. ”Tradition and ownership: Disputes about Karelian laments in Finland.” *Approaching Religion*, Vol.13:3.

SKS. 2023a. ”Inkerinmaa.” <https://inkerilaiset.finlit.fi/inkerinmaan-historia/inkerinmaa>.

SKS. 2023b. ”Inkeriläisten siirrot Suomeen.” <https://inkerilaiset.finlit.fi/inkerinmaan-historia/inkeril%C3%A4isten-evakuointi-suomeen-1943%E2%80%931945>.

Suutari, Pekka ja Olga Karlova. 2021. ”Karjala ja Vepsä: oman kylän yhteisöistä yllirajaiseen kielivähemmistöajatteluun.” Teoksessa Pekka Suutari (toim.): *Karjalakieliset rajalla*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Syrjälä, Henna ja Anu Norrgrann. 2018. *Multifaceted Autoethnography: Theoretical Advancements, Practical Considerations and Field Illustrations*. New York: Nova Science Publishers.

Söderholm, Stig. 1989. ”Itkuvirsiperinne ja Suomen Pohjois-Karjala: rituaali-itkennästä folklorismiin.” Teoksessa Seppo Knuutila ja Pekka Laaksonen (toim.): *Runon ja rajan teillä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Stepanova, Eila. 2014. *Seesjärveläisten itkijöiden rekisterit: Tutkimus äänellä itkemisen käytänteistä, teemoista ja käsitteistä*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura

Stepanova, Eila. 2013. ”Kuolemaan ja hautajaisiin liittyvä itku- ja lauluperinne.” Teoksessa Laura Jetsu et al. (toim.): *Juuret karjalassa. Karjalainen perhe perinteiden ja muutosten äärellä*. Helsinki: Tammi.

Tenhunen, Anna-Liisa. 2006. *Itkuvirren kolme elämää*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Uotinen, Johanna. 2010. "Aistimuksellisuus, autoetnografia ja ruumiillinen tietäminen." *Elore*, Vol. 17 (1).

Uusitupa, Milla, Vesa Koivisto ja Marjatta Palander. 2017. "Raja-Karjalan murteet ja raja-alueiden kielimuotojen nimitykset." *Virittäjä* 1, 67–106.

Wiggins, Sally. 2017. *Discursive Psychology: Theory, Method and Application*. London: Sage.

Wilce, James M. 2009. *Crying Shame: Metaculture, modernity, and the exaggerated death of lament*. Chister: Wiley-Blackwell.

Helen Kõmmus

***What to learn from folk music
festival research:***

*The history, features and perspectives
of Finnish and Estonian folk music festival
research traditions*

Helen Kõmmus (helen@folklore.ee) is a researcher at the Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum. Her research interests are history and development of contemporary folk music festivals and participatory music making at today's festivities. She has also studied folk choral tradition in Estonia, instrumental folk music (bagpipe, kantele) of the Finnic peoples and the traditional culture and music of the Estonian islands, especially the Estonian island of Hiiumaa.

DOI: 10.51816/musiikki.142336

*What to learn from folk music festival research:
The history, features and perspectives of Finnish
and Estonian folk music festival research
traditions*

Helen Kõmmus
.....

The aim of this article is to give a comparative view to the academic history, local features, and future perspectives of traditions of Finnish and Estonian folk music festival research. The current study is based on published historical sources and academic works related to Finnish and Estonian traditional music and folk music festival studies.¹

The first chapter of the article presents folk music festival research in the context of an ethnomusicological approach. The second chapter concentrates on the historical background and local features of surveys of Finnic traditional and revival music. The third chapter introduces previous approaches and proposes further perspectives in Finnish and Estonian folk music festival studies. This is followed by conclusions about the history, features, and prospects of folk music festival research traditions in Finland and Estonia.

An ethnomusicological approach to folk music festivals

The *festival* (Latin *festum* ‘holidays, feast, festive’) as event has been defined and studied in several ways depending on scientific discipline and research questions. Anthropologist Alessandro Falassi describes a festival as *time out of time* – an event which is outside of the everyday routine. In his analysis a festival is a social phenomenon, which is encountered in virtually all human cultures. (Falassi 1987, 2.) Within the discourse of

1 The article is supported by the ETAG Grant PRG1288 “A Corpus-Based Approach to Folkloric Variation: Regional Styles, Thematic networks, and Communicative Modes in Runosong Tradition” and the EKM project 8-2/22/3 “Folklore and its Individual, Community Based, and Institutional Mechanisms of Transmission”.

humanities and social sciences the *festival* commonly means a periodically recurring, time and place bound, organized and scheduled, socially and culturally uniting, public cultural performance. (Stoeltje 1983, 240; Kuutma 1996; Cudny 2014, 641–643.)

The festival as a certain occasion belongs to a broader historical, cultural and social context. This multi-level phenomenon demands a suitable and flexible approach that helps to solve the research questions that arise, while taking into account different aspects of the festival. Researchers involved with folk music festival studies have generally sought answers to the research problems related to creative practices, tradition changes, event histories, social relations, and reflections. (Kõmmus 2023, 142.)

Ethnomusicology as a multidisciplinary discipline offers a good approach in this regard. It could be emphasized how this academic branch combines the methods of different fields, especially of musicology, folkloristics, anthropology, sociology, cultural history, linguistics, and statistics and studies music's cultural, historical, and social aspects in local and global contexts. (Merriam 1964; Moisala 1991, 8; Pegg 2001; Bohlman 2013.)

At the same time the methodologically flexible nature of the ethnomusicology leads to broader approaches. For example, the focus of the earlier ethnomusicological research tradition has shifted in the middle of the twentieth century from local traditional music to worldwide revival-oriented perspectives. In this way, ethnomusicology provides a relevant theoretical and methodological framework for the study of contemporary music events, including folk music festivals, because an essence of the discipline is to examine an object in context – a human in a living musical culture. (Nettl [1983] 2005; Pegg 2001.)

The background and features of Finnic folk music research

The history of Finnish and Estonian traditional music research has common roots in collecting, studying, and publishing the Finnic traditional ethnic runosongs (Fin. *runolaulu*, Est. *regilaul*). Remarkable cultural and social figures – heritage collectors, popularisers, and scholars – on both sides of the Gulf of Finland have communicated, influenced, and collaborated with each other on this topic since the awakening of the ideas of national romanticism in Europe in the middle of the nineteenth century. (Sarv 2002; Koironen 2003; Rantanen 2016; Rüütel 2022.)

In Finland, the leading folk music scholars of the era were Finnish and Karelian oral tradition collector, Finnish national epic *Kalevala* compiler and publisher Elias Lönnrot (1802–1884), Finnic heritage enthusiast and Finnish and Estonian runosong collector Oskar Andreas Ferdinand Lönnbohm-Mustonen (1856–1927), eminent researcher of Finno-Ugric music heritage, first phonographer of Estonian and Finnish folk music Armas Otto Väisänen (1890–1969), as well as founders of the school of Finnish folkloristics, Finnish folk poetry researcher Julius Krohn (1835–1888) and his son Finnish folklorist and developer of the historic-geographic method of folklore research Kaarle Krohn (1863–1933). (Pekkilä 1982; Louhivuori 1994; Asplund 2006a.)

In Estonia, similarly important figures were folklore collector, national epic *Kalevipoeg* compiler and publisher Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882), Estonian first wide range folklore collecting campaign organizer and “Vana Kannel” runosong book series founder Jakob Hurt (1839–1907), first Estonian doctor of folkloristics and local runosong melodies collecting campaign initiator Oskar Kallas (1868–1946), and Estonian folk melodies collector and first Estonian phonographer Cyrillus Kreek (1889–1962). (Sarv 2002; Särg 2012; Rüütel 2022.)

The Finnish historic-geographic school was an important trailblazer in the study of folk traditions at the beginning of the twentieth century. One of its outstanding members, the Finnish scholar Armas Launis (1884–1959), examined the rhythm types of Finnic folk tunes in his research and pointed out that the runosong type, which consists of eight equal note lengths, dates back to the common time of the Finnic tribes. (Launis 1910a, 1910b, 1930.)

The most valued features of the Finnish historic-geographic school were the practice of including the most comprehensive material about the phenomenon under study and the cartographic method, by which the characteristics of studied phenomenon are placed on contour maps, which gives a visual overview of their distribution. While the initial goal of Finnish scholars was to find out the most perfect form of the assumed original form of a song, story, etc., the Estonian researchers, including Herbert Tampere, studied with the help of this variant analysis rather than the distribution and variation of a folklore piece. This approach can be considered as a precursor to the analysis of traditional music adaptations played at later folk music festivals. (Sarv 2002; Särg 2012; Rüütel 2022, 29.)

Since the 1930s, Herbert Tampere (1909–1975) became the most prominent folk music researcher and collector in Estonia. He created

his own ethnological method, the principle of which was to study text, melody, and performance in parallel. He considered the most important characteristic of folk songs' the function, on the basis of which he classified them into songs related to work and activities (work songs, calendar songs, lullabies, etc.) and songs sung in leisure time (lyrical and narrative songs). Tampere's research on functions of folk songs in traditional lifestyle, including festivities, also paved way for the study of contemporary folk music festivals. (Tampere 1934, 1956, 1960; Särg 2022.)

Tampere's student, ethnomusicologist Ingrid Rüütel (born 1935) has followed the same approaches in her research. In 1978, she founded the first academic folk music research group in Estonia which evolved into the Department of Ethnomusicology first at the institute of Language and Literature in Tallinn and later at the Estonian Literary Museum in Tartu. One of the goals of this research department was to collect and study contemporary musical traditions, including music festival culture, in addition to traditional music. One of Rüütel's research interests has been the international folklore festival Baltica, which has been held alternately in Estonia, Latvia and Lithuania since 1987. She can therefore be considered a founder in the academic study of folk music festivals in Estonia. (Rüütel and Tiit 2005, 2006; Rüütel 2022, 42–43.)

Since the end of the 1940s, Erkki Ala-Könni (1911–1996) became one of the leading collectors and researchers of Finnish folk music. He collected a significant amount of traditional folk music samples and established a remarkable folk music sound and photo archive at Tampere University. In the 1960s, when folk music began its revival, he had a notable role in the popularisation of traditional Finnish kantele. Ala-Könni was one of the founders of the Kaustinen Folk Music Festival in 1968 as well. Through this he also laid the preconditions for the academic study of folk music festivals in Finland. (Saha 1994; Valo 2022.)

Mutual substantial co-operation between Finnish and Estonian researchers continued until the end of the 1940s. But from the Second World War until the start of national awakening in Eastern and Central Europe at the end of the 1980s, traditional music research traditions of Finland and Estonia developed differently because of historical and political reasons. In spite of political oppression caused by the dominance and ideology of the Soviet Union, some academic contacts between Finnish and Estonian folklorists and ethnomusicologists were still allowed.

For example, the old rural folk music roots shared by the Finnic peoples were considered politically correct to research and compare.

Thanks to their Finnish colleagues, Estonian researchers were aware the era's newer ethnomusicological trends, relevant literature and scientific results. At the end of 1980s, after the falling of the Soviet iron curtain in Europe, free co-operation between Finnish and Estonian researchers started again. Since then, old and new parallels, similarities and overlaps in the ethnomusicological research field have appeared again. (Kõmmus 2005; Rüütel 2022.)

The historical development of ethnomusicological research in Finland and Estonia has been influenced through times by the features of local ethnic music, especially by the Finnic runosong. This approximately two-thousand-year-old practice of singing dates back to the common tradition of the Finnic cultures. Although runosong's newer layer has adapted the influences of harmonic and melodic singing styles of Western European cultures and the features of modern languages, it still preserved its traditional essence for a long time. The characteristic features of older runosong are alliterative text, narrow range of melody, a speech-like singing style without a harmonic dimension, and singing practices with one leading singer and a following choir. (Leisiö 1988; Lippus 1995; Rüütel 1998; Asplund 2006a; Kallio, Frog, and Sarv 2017.)

The runosong heritage, including the creation of verses, variation of melodies and preserving the ritual behaviour, has been largely extinct within community traditions since the end of the nineteenth century. The Estonian peripheral areas, such as the county of Seto and the island of Kihnu, where certain runosinging traditions have been preserved until today, form an exception. (Sarv 2000; Rüütel 2002.) However, the Finnic runosinging tradition has shown signs of revival in Finnish and Estonian contemporary musical cultures since the 1960s. (Honko 1990; Asplund 2006b; Särg 2014) The majority of Finnish and Estonian folk music researchers have treated the contemporary use of runosong as an example of musical revival in their works, either directly or as contextual knowledge. (Pekkilä 1982; Saha 1994; Sarv 2001.)

According to the folk music revival movement, which gained global popularity in the 1960s, the old runosong traditions were brought and adapted from their traditional situation to a new context. The revival of traditional music has been clearly seen in contemporary performative outputs. (Hill and Bithell 2014: 3–42.)

A particular challenge in this field of research concerns the reuse of archival sources of the traditional runosongs for contemporary singing practices. The traditional melodies and texts have become a popular and

prosperous source for creative expression in folk music professional and hobby performances and in spontaneous singing situations. (Kuutma 1996; Heinonen 2005; Asplund 2006b.) The folk music revival phenomenon, including contemporary singing practises of runosongs, is inseparably linked with contemporary folk music festivals. (Rüütel and Tiit 2005, 2006; Åkesson 2006; Särg and Johanson 2011; Šmidchens 1996, 2014.)

Previous and further approaches in Finnish and Estonian folk music festival studies

The European and American tradition of ethnomusicological research has until the first half of the twentieth century been based on the discovery, documentation, and study of other, “foreign” and “exotic” cultures. According to the academic ideology of the time, objectivity, i.e., distance from the research object was considered an important quality in this regard. It was seen as a guarantee of freedom from prejudice when approaching a certain culture. This is also explained by the emic-etic dichotomy, which separated internal and external aspects of research. (Sarv 2000, 45–48.)

In ethnomusicology, the term pair emic-etic, originating from the linguist and anthropologist Kenneth Pike’s linguistic concepts created in the 1960s, highlighted the idea that musical culture can be viewed from two perspectives, from the inside and from the outside of a community (Pike 1967, 41–42). In the study of foreign cultures, especially within the paradigm of comparative musicology, the researcher-centered etic-type aspect, which focused on objective recording all musical manifestations perceived by the researcher, had been in the foreground until the 1970s. Afterwards, the performer-centred emic-type aspect, which highlighted the important inside details and contexts of a specific culture, started to gain more attention. (Sarv 2000, 47.)

Pike’s approach was introduced in Finnish ethnomusicological thinking and adapted to local music research by the Finnish ethnomusicologist Erkki Pekkilä (1988, 36). In Estonia, the emic-etic dichotomy was introduced through the works of Pike and Pekkilä by the first Estonian ethnomusicologist Vaike Sarv, who defended her doctorate at the University of Tampere in 2000. (Sarv 2000.)

Based on historical traditions, researchers of Finnish and Estonian folk music have mostly taken the emic position of observing their culture from the inside. In knowing the context of local culture, history, and mu-

sis, subjectivity becomes more of an advantage, allowing one to see details and connections that are not perceived by someone outside the culture. Following this practice, researchers from the same nationality or even grown out of the same folk tradition have engaged in the study of local folk music festivals. (Sarv 2000, 45–48.)

In the 1960s, the term *folklorism* also came into wider use. It refers to the conscious use of folk music and other folklore phenomena in today's hobby and professional groups in a new context and function. Basically, this is a secondary tradition, where traditional songs, dances, and instrumental music are learned through documented sources – archive recordings, for instance. (Kurkela 1989.) Finnish researcher Lauri Honko (1932–2002) has called it the “second life of folklore” (Honko 1990). Folklorism gained a certain place on concert stages. This was the period when local and international folklore festivals started to organize around the world. (Rüütel 2022, 30.)

Guntis Šmidchens, an American researcher with Baltic roots, points out that folklorism, defined as “the conscious use of folklore as a symbol of ethnic, regional, and national identity”, has become itself a tradition that belongs to the Baltic cultures. According to Šmidchens, “Baltic folklorism today is a new variant of the long-lived tradition of using folk songs and singing as a means of national self-realization”. (Šmidchens 1996, 11.)

Ethnomusicologists involved with Finnish and Estonian folk music festival studies have often been interested in the change of folk music events and festivities in the past and present (Kuutma 1996, 1998; Saha 1994, 2004; Rantanen 2016; Silvanto 2016). This approach is closely related to the research of traditional music revival as local and worldwide phenomenon (Ramnarine 2003; Hill 2007; Kuutma 2008; Rüütel 2022) and the primary and secondary tradition, including folklorism. (Kurkela 1989, 1991; Honko 1990; Sarv 2001, 2002; Haapoja 2013, 2017.)

Researchers have been paid specific interest to the role of the community as a creator, modifier, and preserver of folk music festivities (Laitinen 1977, 1994, 2003; Koironen 1982, 2003; Tormis and Lippus 2000; Rüütel 2002; Tõnurist 2002; Rüütel and Tiit 2005, 2006; Asplund 2005, 2006b; Leisiö 2006; Šmidchens 2014; Oras 2004, 2016) and the interactions between performers and audiences in a performance situation (Cantell 1993; Kästik 2014; Särg 2014; Kõmmus 2023). In addition, the changing terminology of music festivals has received attention. In this case, the emic approach has been highlighted, in context of which practicing folk musicians have influenced the academic vocabulary. (Tõnurist 1979, 1988; Särg and Johanson 2011; Kõmmus 2019.)

According to the works of leading Finnish and Estonian folk music festival researchers, it can be pointed out that the most widespread field work methods have been interview and survey, both quantitative and qualitative. (Briggs 1986; Berg 2004; Hirsjärvi et al. 2009.) In the aforementioned Finnish and Estonian festival study approaches face-to-face dialogical interviews as well as printed and online questionnaires have generally been used. Researchers have stressed that verbal materials collected especially in an informal and open atmosphere have provided a wealth of relevant data. (Laitinen 1977; Kuutma 1998; Rüütel and Tiit 2005, 2006; Särg 2014; Haapoja 2017.)

Another productive method in the Finnish-Estonian folk music festival field has been participant observation. This approach, which requires direct communication, gives to researcher the possibility to understand the culture under study and the meanings that people attribute to the phenomena present in their culture. (Sarv 2002; Berg 2004; Vuori 2021.) The researchers have made observations in a relevant environment collecting data through participating in the activities of the community they have investigated. Audiovisual recording is often involved in this process. Sound recordings provide an opportunity for applying the methods of musical analysis, which are often combined with comprehensive ethnomusicological research. (Rüütel 2000; Särg 2014; Haapoja 2017.)

One frequently used method for studying fieldwork materials has been the transcription and description of sources. In this case, the relevant methods have been a “thick”, i.e., detailed and context-related description of the collection situation and collected material, followed by a close, i.e., repeated and thorough reading of transcribed source texts. (Geertz 1973; Kuutma 2008.) Furthermore, these methods have proved useful for collecting and analysing media reception. The sources used in this approach comprise publications in traditional and electronical media. Contemporary technical developments have enabled researchers to broaden their collecting and research methods by the means of digital humanities, e.g., electronical databases, multimedia text corpuses, web-collecting platforms, analysis programmes and so on. (Harvilahti 2013; Hill and Bithell 2014; Järv and Sarv 2014.)

The studies referred to above have mostly focused on three folk music festivals: the Kaustinen Folk Music Festival² (Fin. Kaustisen kansanmusiikkijuhlat) in Western Finland, the Viljandi Folk Music Festival³ (Est. Viljandi pärimusmuusika festival) in South Estonia, and the international folklore festival Baltica⁴ in the Baltic states. The choice of these events is explained by the fact that these are large and significant among their kind in their region. In Finnish and Estonian contemporary folk music festival research practice, an international comparison has still been applied sporadically. The festivals have mostly been studied autonomically, following their musical, social and historical development. (Laitinen 1994; Kõmmus 2005; Šmidchens 2014; Särg 2014.)

The comparative aspect of further folk music festival research would highlight the specific starting point and approach of the Finnish and Estonian folk festivals. For instance, the Kaustinen Folk Music Festival in Finland and the Viljandi Folk Music Festival in Estonia have emerged from interest-based communities which value folk culture and promote the revival of traditional music. (Kõmmus 2005.) These two events share principally the same goals – making traditional music more understandable for contemporary local people (Rüütel 2005, 18–19) and at same time highlighting the possibilities of world folk music in Baltic and Fennoscandian regions. (Hill and Bithell 2014, 12.)

2 The Kaustinen Folk Music Festival began in 1968 at the Kaustinen village in the Central Ostrobothnia region in Western Finland. The festival lasts seven days and it takes place during the second week of July. The number of performing musicians has been ca. four thousand and the audience ca. forty-eight thousand per year. (Laitinen 1977; Cantell 1993; Määttä 2005; Asplund 2005; Kaustinen 2023.)

3 The Viljandi Folk Music Festival started in 1993 in the Viljandi town in South Estonia. The festival takes place during four days in the last weekend of July. The number of folk music artists has been ca. eight hundred and the listeners ca. twenty-six thousand per year. (Kõmmus 2005; Kiviberg 2019; Viljandi 2023)

4 International folklore festival Baltica was organized in 1987 collaboratively by Estonia, Latvia, and Lithuania at the suggestion and under the auspices of The Council of International Folklore Festivals and Folk Art Organizations CIOFF (Le Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels). The first festival was held in Lithuania, and it takes place in rotation in three Baltic countries alternately. Depending on the different host countries, the number of performers and participants at the festival varies. At the same time, it continues to be the largest and longest-running traditional music festival in the Baltic States. (Rüütel 2022: 30; Baltica 2023)

Conclusions

The history of Finnish and Estonian traditional music research has common roots, and cultural and social figures from both sides have collaborated with each other for scientific purposes since the national awakening in Europe in mid-nineteenth century. Active academic co-operation between Finnish and Estonian scholars continued until The Second World War. (Sarv 2002; Koironen 2003; Rantanen 2016; Rüütel 2022.)

From the 1940s until the end of 1980s folk music research traditions in Finland and Estonia developed differently for historical and political causes. In spite of political oppression some limited contacts between Finnish and Estonian researchers were still allowed. Especially comparative studies of Finnic common folk music roots were considered politically acceptable by the authorities. Thanks to Finnish academic connections, Estonian music researchers were aware of the contemporary trends in ethnomusicology worldwide. (Kõmmus 2005; Rüütel 2022.)

Since the beginning of a new national awakening in Eastern and Central Europe in the late 1980s, active collaboration in Finnish and Estonian folk music research has started again. Researchers involved with Finnish and Estonian folk music festival studies have mainly been interested in the change of folk music events, traditional music revival, primary and secondary traditions, the role of community in folk music festivities, interactions in performance situations, and the terminology of festivals. (See more thoroughly in the chapter “Previous and further approaches in Finnish and Estonian folk music festival studies” (pages 94–95).

While Western European and American ethnomusicological research traditions have often expected to discover the exotic “other”, studies of Finnish and Estonian festivals are done primarily by representatives of the local researchers inherited from same tradition. This gives them an advantage in understanding the cultural background of case studies. (Sarv 2000; Pegg 2001.)

One local feature of Finnish and Estonian ethnomusicology has been the influence of runosong studies, which has a long and abundant tradition in the research history of the linguistically related communities of neighbouring countries. The runosong tradition has been considered one of the oldest, essential, and unifying features of the folk cultures of the Finnic people. (Lippus 1995; Rüütel 1998; Asplund 2006a; Kallio, Frog and Sarv 2017.)

The runosong singing tradition, which has been almost extinct since the end of the nineteenth century, has shown signs of resurgence since the beginning of the worldwide revival movement of traditional cultures

in the 1960s (Honko 1990; Asplund 2006b; Särg 2014). Finnish and Estonian folk music festivals are one of the outputs of this traditional music revival phenomenon. (Pekkilä 1982; Sarv 2001; Heinonen 2005.) Among these remarkable events have been the Kaustinen Folk Music Festival in Finland since 1968, the Viljandi Folk Music Festival in Estonia since 1993, and the international folklore festival Baltica since 1987, which have also been in the focus of the Finnish and Estonian festival researchers. (Laitinen 1977, 2003; Rüütel and Tiit 2005, 2006; Kõmmus 2005; Särg and Johanson 2011.)

As folk music festivals are a part of the revival movement, they offer a good basis to study spontaneous and creative singing situations. Relevant methodology derived from various paradigms and research traditions helps compile high-quality collections of this culturally interesting phenomenon and give reliable results of research. Finnish and Estonian ethnomusicologists have used a multitude of research methods in studying music events in a wider interdisciplinary context.

Folk music festival fieldwork has typically included participant observation, qualitative and quantitative interviews, and audiovisual recording. As analysis methods, researchers have often used detailed transcriptions, “thick” descriptions, and close reading. (See more in page 66.) All these methods are supported by a multidisciplinary ethnomusicological approach combining possibilities of musicology, folkloristics, anthropology, sociology, cultural history, linguistics, statistics and so on. Ethnomusicology is a flexible combination of these (sub)methods, to learn more about humans as musical beings. (Merriam 1964; Nettl [1983] 2005; Moisala 1991, 8; Pegg 2001; Bohlman 2013.)

Today’s folk music festivals provide us with a wealth of multi-faceted and interesting research topics. Events that bring new life to folk music have grown out from communities which respect traditional folk culture. The active organizers and participants of festivals have preserved an appreciation for traditional local folk music, while adapting it to a more global context. At these festivals, an old cultural heritage is revived and presented in a form which is understandable and gripping today. In the context of folk music festivals, it is good to observe whether and how traditional culture adapts to the rules of modern culture or still preserves its traditional form.

In the scholarly traditions regarding folk music festivals of Finland and Estonia, the indicated festivals have been submitted to comparison sporadically. Comparative research of the folk music revival traditions of linguistically, culturally, and historically tied countries could have a fruit-

ful perspective for further studies. It might reveal interesting features regarding the current situation, offers perspectives for future developments of folk music festival traditions, and helps us better understand and compare the practices and conventions of folk music revival processes in the wider cultural context of the Baltics and Fennoscandia.

References

- Asplund, Anneli. 2005. "Kaustiselt kaugemale: Soome nüüdisaegse rahvamuusika piirjooni". [Forward from Kaustinen: Features of Contemporary Finnish Folk Music.] In *Pärimusmuusikast popmuusikani. Töid etnomusikoloogia alalt*, Vol. 3, eds. Taive Särg & Kanni Labi, 89–97. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond.
- Asplund, Anneli. 2006a. "Runolaulusta rekilauluun: Kansanlaulun murros". [From Runosong to Stanzaic Folk Song: The Transformation of the Folk Song.] In *Suomen musiikin historia [8]: Kansanmusiikki*, eds. Päivi Kerola-Innala et al., 108–159. Helsinki: Werner Söderström OY.
- Asplund, Anneli. 2006b. "Kansanmusiikin paluu". [The Return of Folk Music.] In *Suomen musiikin historia [8]: Kansanmusiikki*, eds. Päivi Kerola-Innala et al., 506–523. Helsinki: Werner Söderström OY.
- Baltica 2023. Home page of International Folklore Festival Baltica. Accessed on October 30, 2023. <https://baltica.ee/en/>.
- Berg, B. L. 2004. *Qualitative research methods for the social sciences*. 5th edition. U.S.A. Pearson Education, Inc.
- Bohlman, Philip V. 2013. "Ethnomusicology". Grove Music Online. Oxford University Press. Accessed on October 30, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240825>.
- Briggs, C. L. 1986. *Learning How to Ask. A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cantell, Timo. 1993. *Musiikkijuhlien yleisöt: Kaustinen, Kuhmo, Viitasaari = The Audiences of Finnish Music Festivals: Kaustinen Folk Music Festival, Kuhmo Chamber Music Festival, Viitasaari – Time of Music*. Tilastotietoa taiteesta, Vol. 7. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Cudny, Waldemar. 2014. "The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications". In *Anthropos: International Review of Anthropology and Linguistics* 109 (2): 640–656.
- Falassi, Alessandro. 1987. "Festival: Definition and Morphology". In *Time Out of Time: Essays on the Festival*, ed. Alessandro Falassi, 1–10. Albuquerque, USA: University of New Mexico Press.

Geertz, Clifford. 1973. “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”. In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Clifford Geertz, 3–30. New York: Basic Books.

Haapoja, Heidi. 2013. “Kalevalamittainen nykyrunolaulu ja suullinen kompositio”. [Kalevala-Meter Runosong and Oral Composition.] In *Laulu inhimillisen kommunikaation muotona. Proceedings from the Runosong Academy Seminar, 23–25 March 2012*, ed. Pekka Huttu-Hiltunen, 13–25. Runolaulu-Akatemian julkaisu nro 17. Kuhmo: Juminkeko.

Haapoja, Heidi. 2017. *Ennen saatuja sanoja: menneisyys, nykyisyys ja kalevalamittainen runolaulu nykyaikamusiikin kentällä*. [Before the Words Received: The Past, the Present and the Kalevala-Meter Runosong in the Field of Contemporary Folk Music.] Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisu nro 22. Helsinki: Helsingin yliopisto & Suomen Etnomusikologinen Seura. Accessed on October 19, 2023. <http://whm45.louhi.net/~etnomusi/julkaisut/haapoja2017.pdf>.

Harvilahti, Lauri. 2013. “The SKVR Database of Ancient Poems of the Finnish People in Kalevala Meter and the Semantic Kalevala”. *Oral Tradition* 28 (2): 223–232.

Heinonen, Yrjö. 2005. “Finno-Ugric Rune Song Tradition Revisited: A Critical Discourse Analysis of Värttinä’s ‘Äijö’”. *Canadian Journal of Music* 25 (1–2): 138–170. Eds. Ariane Couture & Paul Sanden. Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes. Accessed on October 19, 2023. <https://www.erudit.org/en/journals/is/2005-v25-n1-2-is0384/1013309ar/>.

Hill, Juniper. 2007. “Global Folk Music’ Fusions: The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music”. *Yearbook for Traditional Music* 39: 50–83.

Hill, Juniper and Caroline Bithell. 2014. “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change”. In *The Oxford Handbook of Music Revival*, eds. Caroline Bithell and Juniper Hill, 3–42. Oxford: Oxford University Press.

Hirsjärvi, Sirkka, Pirkko Remes ja Pauliina Sajavaara. 2009. *Tutki ja kirjoita*. [Research and write.] Helsinki: Tammi.

Honko, Lauri. 1990. “Folkloreprosessi”. [The Folklore Process.] *Sananjalka* 32: 93–121.

Järv, Risto and Mari Sarv. 2014. “From Regular Archives to Digital Archives”. In *Corpora ethnographica online. Strategies to digitize ethnographical collections and their presentation on the Internet*, ed. Christoph Schmitt, 49–60. Rostocker Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Vol. 5. Waxmann Verlag GmbH.

Kallio, Kati, Frog and Mari Sarv. 2017. “What to Call the Poetic Form – Kalevala-Meter or Kalevalaic Verse, regivärss, Runosong, the Finnic Tetrameter, Finnic Alliterative Verse or Something Else?” In *The Retrospective Methods Network Newsletter* 12–13: 139–161. Accessed on October 19, 2023. <https://biblio.ugent.be/publication/7167447/file/8541094.pdf>.

Kaustinen. 2023. Webpage of the Kaustinen Folk Music Festival. Accessed on October 25, 2023. <https://kaustinen.net>.

Kiviberg, Ando. 2019. *Ajalugu. Festival tuli, et jääda!* [History. The Festival Came to Stay!] *Viljandi Folk Music Festival*. Accessed on October 30, 2023. <https://www.viljandifolk.ee/festivalist/festivalist/ajalugu>.

Koiranen, Antti. 1982. "Etnomusikoloogiline kenttätyö". [Ethnomusicological Fieldwork.] In *Kulttuurin kenttätutkimus. Culture and language, Vol. 1*, eds. Lassi Saressalo and Päivikki Suojanen, 305–311. University of Tampere, Institute for Folk Tradition publications, Vol. 9. Tampere: Tampereen yliopisto.

Koiranen, Antti. 2003. "Kansanmusiikin tutkimus Suomessa". [Folk Music Research in Finland.] In *Johdatus musiikintutkimukseen*, eds. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori and Pirkko Moisala, 113–130. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kurkela, Vesa. 1989. *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.] Suomen etnomusikologisen seuran julkaisu- ja, Vol. 3. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Kurkela, Vesa. 1991. "Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet". [Non-Historical Ethnomusicology and the Challenges of Today.] In *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*, ed. Pirkko Moisala, 86–101. Sibelius-Akatemian julkaisuja, Vol. 4. Helsinki: VAPK.

Kuutma, Kristin. 1996. "Folklore and Festival". In *Contemporary Folklore: Changing World View and Tradition*, ed. Mare Kõiva, 7–18. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Accessed on October 19, 2023. <http://www.folklore.ee/ri/pubte/ee/cf/cf/1.html>.

Kuutma, Kristin. 1998. "Folkloorifestivalid kui tänapäeva traditsioon". [Folklore Festivals as a Contemporary Tradition.] Tartu Ülikooli eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool. Magistritöö. Käsikiri Tartu Ülikooli raamatukogu arhiivkogus. Tartu.

Kuutma, Kristin. 2008. "Rahvakultuurisajand omakultuurist folklooriliikumiseni". [A Century of Folk Culture from Native Culture to the Folklore Movement.] In *Eesti Rahvakultuur*, eds. Ants Viires and Elle Vunder, 586–598. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia- kirjastus.

Kõmmus, Helen. 2005. "Kaustise rahvamuusika ja Viljandi pärimusmuusika festival: võrdsed, ent võrreldamatud? Pärimusmuusikast populaarmuusikani". [Kaustinen Folk Music Festival and Viljandi Folk Music Festival: Equal but Incomparable?] In *Tööd etnomusikoloogia alalt, Vol. 3*, eds. Taive Särg & Kanni Labi, 99–120. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond.

Kõmmus, Helen. 2019. "How the Concepts of Folk Music Emerge: The Terminology of Folk Music Festivals". *Etnomusikologian Vuosikirja* 31: 112–142.

Kömmus, Helen. 2023. “How to Participate in Participatory Music Making at a Contemporary Folk Music Festival: Runosong Nests at the Viljandi Folk Music Festival and Pelimanni Evenings at the Kaustinen Folk Music Festival”. *Folklore: An Electronic Journal of Folklore*, 91: 141–164. Accessed on December 20, 2023. <https://www.folklore.ee/folklore/vol91/>.

Kästik, Helen. 2014. “Regilaulu elulugu kontserdirepresentatsioonis”. [A History of the Runosong in the Stage Representation.] In *Regilaulu kohanemine ja kohandajad. Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused, Vol. 31*, eds. Janika Oras, Andreas Kalkun and Mari Sarv, 15–36. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Laitinen, Heikki. 1977. “Kaustislaisuuden” synty. *Kaustisen ensimmäiset kansanmusiikkijuhlat ja maaseutukulttuurin paluu 1960-luvun lopun Suomessa*. [The Birth of “Kaustinen-hood”. First Kaustinen Folk Music Festival and the Return of Rural Culture in Finland at the End of 1960s.] Manuscript. Tampereen yliopisto.

Laitinen, Heikki. 1994. “Music Making as a Research Method”. *Ethnomusicology* 38 (3): 408–410.

Laitinen, Heikki. 2003 [1989]. “Suomalaisen kansanmusiikkiliikkeen taustasta ja luonteesta”. [About the Background and Nature of the Finnish Folk Music Movement.] In *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*, eds. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti, 217–223. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Leisiö, Timo. 1988. *Kansanmusiikintutkijan perussanasto*. [The Basic Vocabulary of a Folk Music Researcher.] Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, Vol. 12. Tampere: Tampereen yliopisto.

Leisiö, Timo, Simo Westerholm and Antti Koironen. 2006. “Pelimannien musiikki”. [The Pelimanni Music.] In *Suomen musiikin historia [8]: Kansanmusiikki*, eds. Päivi Kerola-Innala et al., 446–505. Helsinki: Werner Söderström OY.

Louhivuori, Jukka. 1994. “Historical, Geographical, and Political Implications in Finnish Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 38 (3): 410–412.

Launis, Armas. 1910a. *Runosävelmistä*. [About the Melodies of Runosong.] *Eripainos “Kalevalan selityksistä”*. Helsinki.

Launis, Armas. 1910b. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien*. [About the Type, Origin and Distribution of Estonian-Finnish Runosong melodies.] *Mémoires de la Société Finno-Ougrienne XXXI*. Helsingfors.

Launis, Armas. 1930. *Eesti runoviisid. Estnische Runenmelodien Mélodies runiques estoniennes*. [Estonian Runosong Melodies.] Tartu: Eesti Kirjanduse Selts.

Lippus, Urve. 1995. *Linear Musical Thinking: A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic Finnish Peoples*. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis*, Vol. 7. Helsinki: University of Helsinki.

Merriam, Allan P. 1964. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press.

Määttä, Viljo S. 2005. *Kaustisella kivetkin soi. Toimintaa ja tapahtumia festivaalivuosisien varrelta 1968–2002*. [Even Stones Chime in Kaustinen. Activities and Events During the Festival Years 1968–2002.] Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja, Vol. 57. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Moisala, Pirkko. 1991. “Vuorolaulun aloitus”. [The Beginning of the Alternating Song.] In *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*, ed. Pirkko Moisala, 7–9. Sibelius-Akatemian julkaisuja, Vol. 4. Helsinki: VAPK.

Nettl, Bruno. [1983] 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. New edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. Accessed on October 26, 2023. https://www.academia.edu/4049835/Nettl_Bruno_The_Study_of_Ethnomusicology_Thirty_One_Issues_and_Concepts.

Oras, Janika. 2004. “Heterofoonia ühe regilaulu traditsioonilises ja tänapäevases interpretatsioonis”. [Heterophony in a Traditional and Modern Interpretation of One Runosong.] In *Pärimusmuusika muutuv as ühiskonnas. Tööd etnomusikoloogial alalt*, Vol. 2, ed. Ingrid Rüütel, 65–76. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond.

Oras, Janika. 2016. “Ürgne, värviline, pöörane, hüpnootiline. Seto vana helilaadi taaselustamise kogemusi”. [Primal, Colorful, Crazy, Hypnotic. Experiences of Reviving Seto’s Old Mode.] In *Tartu Ülikooli Lõuna-Eesti keele- ja kultuuriuuringute keskuse aastaraamat XV–XVI, Setumaa kogumik*, Vol. 7. *Pühendusteos Paul Hagule*, eds. Helen Kästik & Eva Saar, 138–163. Tartu-Värska: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Pegg, Carole. 2001. “Folk Music”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, ed. Stanley Sadie, 64–68. Second edition. London, New York: Macmillan Publisher. Accessed on October 26, 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09933>.

Pekkilä, Erkki. 1982. “Suomalainen etnomusikologia: katsausta historiaan, tutkimusmenetelmiin ja -näkökulmiin”. In *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa*, eds. Vesa Kurkela and Riitta Valkeila. Musiikkiteiden laitoksen julkaisusarja A:1. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulovaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. [Music as Text. Theory and Method of Analysis of Auditory Music Culture.] Acta musicologica Fennica 17. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura.

Pike, Kenneth. 1967. *Language in Relation to Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*. Hague and Paris: Mouton.

Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar’s Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Rantanen, Sajjaleena. 2016. “Musiikkifestivaalien alkuvaiheet Suomessa: Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat 1800-luvun lopulla”. [The Beginnings of Music Festivals in Finland: The Song and Music Festivals of the Finnish *Kansanvalistusseura* at the End of the 19th Century.] In *Festivaalien Suomi, Cuporen julkaisuja*, Vol. 29, ed. Satu Silvano, 18–25. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämiskeskus.

Rüütel, Ingrid. 1998. "Estonian Folk Music Layers in the Context of Ethnic Relations". *Folklore: An Electronic Journal of Folklore* 6: 32–69. Accessed on October 19, 2023. <http://haldjas.folklore.ee/folklore/vol6/ruutel.htm>.

Rüütel, Ingrid. 2000. "Tõde ja eetika visuaalses antropoloogias". [Truth and Ethics in Visual Anthropology.] In *Meedia. Folkloor. Mütoloogia. Tänapäeva folkloorist, Vol. 3*, ed. Mare Kõiva, 170–179. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.

Rüütel, Ingrid. 2002. Wedding Songs and Ceremonies of the Kihnu Island in Estonia. *The World of Music: Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friederich University of Bamberg*, 44 (3), 131–151.

Rüütel, Ingrid and Ene-Margit Tiit. 2005; 2006. *Pärimuskultuur Eestis – kellele ja milleks, I & II*. [Traditional Culture in Estonia – For Whom and Why?] In *Ars Musicae Popularis*, Vol. 16 and 17. Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, ed. Kanni Labi. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Rüütel, Ingrid. 2022. "Etnomusikoloogiast meil ja mujal". [Ethnomusicology Here and Elsewhere.] In *Eesti Vabariigi preemiad 2022*, 25–52. Tallinn (Printon): Eesti Teaduste Akadeemia.

Saha, Hannu. 1994. "The Study of Traditional Finnish Music versus Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 38 (3): 400–402.

Saha, Hannu. 2004. *Finnish folk music: A touch of magic – A History of Finnish Folk Music*. Accessed on October 19, 2023. <http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/FIMIC.nsf/0/Ofac6c2ef5259c15c225753c004fe1e7?OpenDocument&Click=>.

Sarv, Vaike. 2000. *Setu itkukultuur*. [Setu Lamentation Culture.] Academic dissertation. Tartu and Tampere: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond and Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.

Sarv, Vaike. 2001. "Regilaul püsib pinnal". [Regilaul Stays Afloat.] *Sirp*, 17 August 2001: 4.

Sarv, Vaike. 2002. "Rahvaviiside kogumisest Eestis 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses". [About the Collecting of Folk Tunes in Estonia at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century.] In *Rahvuslõppidee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*, 270–315. Eesti muusikaloo toimetised, Vol. 6. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Silvanto, Satu. 2016. "Festivaalien merkityksestä: Johdanto Festivaalien Suomi-kirjan teemoihin". [About the Meaning of Festivals: An Introduction to the Themes of the Book "Finland of Festivals".] In *Festivaalien Suomi. Cuporen julkaisuja, Vol. 29*, ed. Satu Silvanto, 8–16. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämisyhdistys.

Šmidchens, Guntis. 1996. *A Baltic Music: The Folklore Movement in Lithuania, Latvia, and Estonia 1968–1991*. Doctoral dissertation. Indiana University.

Šmidchens, Guntis. 2014. *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. New Directions in Scandinavian Studies. Seattle and London: University of Washington Press; Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Stoeltje, Beverly J. 1983. *Festival in America. Handbook of American Folklore*. Ed. R. M. Dorson. Bloomington, Indiana.

Särg, Taive and Ants Johanson. 2011. "Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis". [Development of the Term and Conception of the Traditional Music in Estonia.] *Mäetagused* 49: 115–138.

Särg, Taive. 2012. "Eesti regilauluviisid ja rahvamuusika 20. sajandi alguse haritlaste vaates". [Estonian Runosongs and Folk Music from the Perspective of Intellectuals of the Beginning of the 20th Century.] In *Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused Vol. 29*, ed. Mari Sarv, 73–144. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Särg, Taive. 2014. "Regiviisid 21. sajandi algul regilaulutubades ja -pesades". [Melodies Used in the Early 21st Century Spontaneous Regilaul Tradition in Estonia.] In *Regilaulu kohanemine ja kohandajad*, eds. Janika Oras, Andreas Kalkun and Mari Sarv, 39–88. Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused, Vol. 31. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Särg, Taive. 2022. "Elava rahvalaulu juurde jõudmine: Herbert Tampere isiksuse ja vaadete kujunemine". [Coming to a Living Folk Song: The Development of Herbert Tampere's Personality and Views.] *Mäetagused* 82: 81–130. Accessed on September 25, 2023. DOI: 10.7592/MT2022.82.sarg.

Tampere, Herbert. 1934. "Mõningaid mõtteid eesti rahvalaulust ja selle uurimismetodist". [Some Thoughts about Estonian Folk Song and Its Research Method.] In *Eesti muusika almanak*, 30–38. Tallinn: Eesti Lauljate Liit.

Tampere, Herbert. 1956. "Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel". [Some Issues of Ethnic History of Estonians in the Light of Oral Folk Tradition.] In *Eesti rahva etnilisest ajaloost*, ed. H. Moora, 255–277. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Tampere, Herbert. 1960. "Eesti regivärsiliste rahvalaulude muusika liigilised iseärasused ja stiilid". [The Specific Characteristics and Styles of the Music of Estonian Regi-Verse Folk Songs.] Dissertatsioon filoloogiakandidaadi teadusliku kraadi taotlemiseks. I. Käsikiri. Tartu: ENSV Teaduste Akadeemia Fr. R. Kreutzwaldi nimeline kirjandusmuuseum.

Tormis, Veljo and Urve Lippus. 2000. "Muusikalisest emakeelest". [About the Musical Mother Tongue.] In *Lauldud sõna*, 137–139. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.

Tõnurist, Igor. 1979. "Koozmängust eesti rahvapillimuusikas". [About Playing Together in Estonian Folk Music.] In *Eesti talurahva majanduse ja olme arengujooni 19. ja 20. saj.*, ed. Gea Troska, 69–89. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.

Tõnurist, Igor. 1988. "Kansanmusiikin harrastuksesta Tallinnassa". [About the Folk Music Hobby in Tallinn.] *Kansanmusiikin aikakauslehti Pelimanni* 4: 35–36.

Tönurist, Igor. 2002. "Folkloorikava kontserdilaval: kava ülesehituse ja lavaleseadmise printsiipidest". [Folklore Program on the Concert Stage: Principles of Program Structure and Staging.] In *Pärimusmuusika muutuvaa ühiskonnas. Tööd etnomusikoloogia alalt, Vol. 1*, eds. Triinu Ojamaa and Ingrid Rüütel, 155–164. Tartu: Eesti kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond.

Valo, Outi. 2022. *Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse: Erkki Ala-Könnin tallennustyö toisen tasavallan Suomessa vuosina 1941–1974*. [The Collection of Folk Music and the National View: Erkki Ala-Könni's Recording Work During the Second Republic of Finland in the Years 1941–1974.] Tampere University Dissertations– Tampereen yliopiston väitöskirjat; Vol. 564. Accessed on October 30, 2023. <https://urn.fi/URN:IS-BN:978-952-03-2318-9>.

Viljandi. 2023. Webpage of the Viljandi Folk Music Festival. Accessed on October 25, 2023. <https://viljandifolk.ee>.

Vuori, Jaana. 2021. Tutkimusmenetelmien verkkokäsikirja. [Research Methods Guidebook] Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Accessed on October 17, 2023. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mita-on-laadullinen-tutkimus/johdatus-laadulliseen-tutkimukseen-ja-verkkokasikirjaan/>.

Åkesson, Ingrid. 2006. "Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers. Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization". STM-Online, Vol. 9. Swedish Society for Musicology. Accessed on October 30, 2023. http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/.

Tuire Ranta-Meyer

Saara Vaherjoki-Honkala:

Haaveiden haaksirikko.

Elli Forssell-Rozentālen elämä.

FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Suomen musiikkiteollisuuden seuran varapuheenjohtaja, Musiikki-lehden päätoimittajatiimin vastaava päätoimittaja, Erkki Melartin -tutkija, Melartin-seuran puheenjohtaja ja Metropolian yliopettaja.

DOI: 10.51816/musiikki.142337

*Haaveiden haaksirikko.
Elli Forssell-Rozentālen elämä.*

Tuire Ranta-Meyer
.....



Saara Vaherjoki-Honkala (2023):
Haaveiden haaksirikko. Elli Forssell-Rozentālen elämä.
Helsinki: Minerva Kustannus. 218 sivua.

Kulosaaren huvilallaan tapaninpäivänä 1916 kuolleen Latvian kansallistaiteilijan, taidemaalari Janis Rozentāsin muistonäyttely pidettiin Ateenumissa vuodenvaihteen jälkeen jo helmikuussa 1917. *Hufvudstadsbladets* kriitikko A. G-s totesi näyttelyarvionsa aluksi, miten vähän itse asiassa tunnemme tämän ei suinkaan toisella puolella maapalloa elävän ja kehittyvän vaan aivan rajojemme tuntumassa olevan kansan taidetta. ”Jos venäläinen on meille jokseenkin tuntematonta, sitä suuremmassa määrin tämä koskee latvialaista taidetta, jonka eturivin edustajiin Rosenthal kuului”, hän kirjoitti (*Hbl* 7.2.1917).

Meidän aikanamme tilanne on edelleen pitkälti sama. Emme pääsääntöisesti tunne kovin hyvin Baltian maiden historiaa, taidetta emmekä taiteilijoita. Olemme toki kuulleet virolaisen Arvo Pärtin ja monen muun hänen maamiehensä musiikkia ja tunnemme vaikkapa Neeme Järven ja lapsiensa merkittävät musiikkiurat. Mutta emme ehkä osaisi nimetä yhtään latvialaista tai liettualaista nykysäveltäjää, emme tunne varhaisia naissäveltäjiä Miina Härmaa, Ester Mägiä, Lūcija Garūtaa emmekä ole kuunnelleet Latvian kansallissäveltäjä Emīls Dārziņš (1875–1910) tai Liettuan kansallissäveltäjän Mikalojus Čiurlionis (1875–1911) teoksia. Emme myöskään tule ajatelleeksi, että monet Baltiasta lähtöisin olevat muusikot, esimerkiksi Jascha Heifetz, emigroituiivat Yhdysvaltoihin ja tekivät uransa sieltä käsin. Aikoinamme totuimme pitämään Baltian maita hieman surkuteltavina neuvostotasavaltoina, eikä koulujemme historiankirjoissa puhuttu Pietari Suuren, Katariina II:n, Iivana Julman tai Ivan Aivazovskin, Leo Tolstoin, Pjotr Tšaikovskin ja venäläisen viisikon lisäksi reuna-alueiksi miellettyjen maiden menneisyydestä mitään. Tämän on todennut myös vuonna 1990 perustetun Latvian ystävyysseuran Rozentāls-seuran perustajajäsen Heikki Koski (2000): ”Latvia on Suomea lähellä, miltei naapuri, mutta sodan jälkeinen aika oli supistanut voimakkaasti yhteyksiä ja kadottanut kansat toistensa tietoisuudesta. Oikeastaan vain Porin ja Riian sekä Pietarsaaren ja Jūrmalan ystävyyskaupunkisuhteet olivat pitäneet yllä säännöllistä yhteyttä Suomen ja Latvian välillä.” Tämä kaikki pätee vain hyvin yleisellä tasolla, sillä kontaktit erityisesti Viroon säilyivät vilkkaampina, ja Baltian maista kiinnostuneet ovat tietysti voineet perehtyä historiaan ja ilmiöihin syvällisemmin kuin keskivertokansalainen.

Onkin tärkeää ja ansiokasta, että nyt 2000-luvulla vihdoinkin korjataan historiallista vääristymää ja nostetaan esiin Baltian maiden ja Suomen samankaltaista menneisyyttä, kulttuuriyhteyksiä ja verkostoja. Kuuluivathan nämä kaikki nykyään itsenäiset valtiot Venäjän keisarikuntaan: Viironmaa, Liivimaa ja Kuurinmaa niin sanottuina Itämeren maakuntina ja Suomi autonomisena suuriruhtinaskuntana (Mela 2006, 6). Juuri ilmestynyt Saara Vaherjoki-Honkalan elämäkerta Elli Forssell-Rozentālesta avaa tämän helsinkiläisestä sivistysperheestä lähtöisin olleen ja Helsingin Musiikkiopistossa vuosina 1891–1895 yksinlaulua opiskelleen urhean naisen elämää Janis Rozentālsin puolisona, perheenäitinä, leskenä sekä täysihoidolan pitäjänä ja molempien maiden kulttuuriyhteyksien vaalijana.

Elli Forssell

Elli Forssell (1871–1943) asui lapsuutensa nykyisen Lönnotinkadun päässä Kurki-korttelissa, jonne valmistui vuonna 1877 Teknillisen korkeakoulun päärakennus ja 1879 nykyinen Aleksanterin teatteri. Hänen kotiaan leimasi ystävällinen ja lämmin ilmapiiri, jossa korostuivat raittiusaate, isänmaallisuus, suomalaisuuden edistäminen ja ennakkoluelottomuus. Sosiaalista vastuuta opetettiin perheen lapsille jo varhain yhteiskunnallisesti aktiivisen isän Theodor Forssellin ansiosta. Äidin rooli rajoittui enemmän kodin piiriin, ja hän kuoli melko varhain, jo vuonna 1897. (Vaherjoki-Honkala 2023, 21).

Elli Forssell kävi alkeiskoulun jälkeen vain runsaat kymmenen vuotta aiemmin perustettua ja aluksi yksityistä, yliopistonlehtori Bernhard Fredrik Godenhjelmin ja vaimonsa Ida Godenhjelmin omistamaa Helsingin Suomalaista Tyttökoulua, joka sijaitsi Bulevardin ja Yrjönkadun kulmassa. Koulun tavoitteena oli ”oppilailleensa toimittaa kansalliselle pohjalle perustuvan, yleis-inhimillisen sivistyksen, joka [a]ntaa nuorelle tytölle sellaisen henkisen kypsyyden, että hän koulun jätettyänsä voi omin neuvoin kartuttaa tietojansa sekä selvästi tajuta oman kansansa ja ihmiskunnan yhteisiä rientoja” (Wilkama 1938, 196).

Tyttökouluun kirjoittautuneista suurin osa oli kaupungin virkamiesten, upseerien, pappien, akateemisten yliopisto-opettajien, kaupunkiporvareiden ja suomenmielisten kulttuurikotien lapsia. Elli Forssellin ikä- ja luokkatovereita olivat muiden muassa Aino Järnefelt (Sibelius), kirjailijat Maila Winter (Talvio), joka oli Forssellin serkku sekä Helmi Krohn (Setälä), joka puolestaan oli Maila Winterin serkku sekä Helsingin yliopiston rehtori, valtioneuvos Thiodolf Reinin tytär Matilda (Schulman). Koulussa, jossa panostettiin erityisesti kielten opiskeluun, oli useita pidettyjä opettajia. Laulua, käsitöitä ja kaunokirjoitusta opetti Viktorine Westrin, jonka usein kuultu neuvo oppilailleen oli, että ”käsityöt ja kaunis käsiala ovat naisen kunnia” (Vaherjoki-Honkala 2023, 25). Hän antoi silti myös pianotunteja halukkaille ja ainakin 1870-luvulla mainosti julkisesti *Hufvudstadsbladetissa* tarjoavansa pianonsoitonopetusta kotonaan Kalevankadulla. Todennäköisesti Elli Forssell sai pianotunteja kuitenkin tädiltään Mathilda Bonsdorffilta, joka niin ikään oli yksityinen pianonsoiton opettaja Helsingissä.

Lauluopintoja Helsingissä, Pariisissa ja Milanossa

Tyttökoulun jälkeen vuonna 1891 Elli Forssell pyrki vasta yhdeksän vuotta aiemmin perustettuun Helsingin Musiikkiopistoon pääaineenaan laulu. Hänen ääntään oli kehuttu, ja laulajattaren uran esikuvana on voinut olla isoäidin Augusta Isabella Bonsdorffin täysihoitolaisena ollut Mathilda Lagermarck (1853–1931). Lagermarck oli sekä Suomalaisessa Oopperassa että Göteborgin Stora teaternissa, Tukholman Kungliga teaternissa ja Helsingin Svenska teaternissa toiminut kansainvälisen tason ooppera- ja konserttilaulaja, joka käytti taiteilijanimeä Mathilde Lagrini. (Louhivuori 1958.) Lagermarck oli jo avioitunut ja vähentänyt esiintymisiä siinä vaiheessa, kun Elli Forssell aloitti lauluopinnot Abraham Ojanperän oppilaana.

Helsingin Musiikkiopiston pääsyvaatimukset olivat noina vuosina ilmeisen väljät. Vuoden 1894 säännöissä vaadittiin koulutus pohjaksi ”vähintään korkeamman kansakoulun kurssuja vastaavat tiedot” ja musiikkitaidoissa ”pääaineen menestyksellistä harjoittamista varten tarpeelliset fyysiset voimat, nuotintuntemus ja joltinenkin soitannollinen harjaantuminen”. (Vapaavuori 2010, 5.) Forssellin lähimpinä opiskelutovereina olivat tuolloin Naëmi Friberg, Erkki Melartin, Eva Gripenberg, Axel Törnudd ja Aina Holm. Ilmeisesti Forssell sai musiikkiopiston päästötodistuksen keväällä 1895. Ainakin elämäkerran kirjoittaja mainitsee hänen suorittaneen ”virallisen laulajattaren tutkinnon, jonka edellytyksenä oli kolmannen asteen kurssin suorittaminen ja menestyksellä annetut oppilasnäytteet” (Vaherjoki-Honkala 2023, 34). Todennäköisesti Forssell ei kuitenkaan suorittanut kolmoskurssia eli diplomia, ainakaan siitä tai päästötodistuksesta ei ole merkintää Fabian Dahlströmin (1982) teoksessa *Sibelius-Akatemia 100 vuotta*.

Tähän vaiheeseen eli vuoteen 1895 mennessä Elli Forssell ei ollut vielä pystynyt rakentamaan itselleen ammattiuraan tarvittavaa laulutekniikkaa. Sen pystyy päättelemään Naëmi Fribergin ja hänen yhteisen konserttinsa (6.10.1895 Palokunnantalolla) arvosteluista, joissa täysin yhteneväisesti Elli Forssellin ääntä pidettiin oppilasmaisena, pienenä ja epätasaisesti harjoitettuna. ”Suorastaan käsittämätöntä on, että niin kehittyvätön laulaja kuin neiti Forssell on, voi ohjelmaansa ottaa niin vaikeata ja rasittavaa laulua kuin aria Rossinin oopperasta 'La gazza Ladra' on. [N]eiti Forssellilla on heleänvärinen, jotenkin pieni ääni, jota hän kuitenkin vielä kovin riittämättömästi hillitsee.” (Nimimerkki R. E. eli Robert Elmgren 6.10.1895 *Uusi Suometar*, ks. myös Vapaavuori 2010, 11–13.) Into oppia lisää oli kuitenkin korkealla, ja kun opiskelu ulkomailla oli tullut eri taiteenaloilla melko yleiseksi, hakeutui Elli Forssell yhdessä

Naämi Fribergin kanssa jatko-opintoihin Alessandro Guagni-Benvenutin luo Milanoon.

Ulkomaiset opinnot ja konserttikiertueet

Sekä molemmat laulajattaret että myös heidän Suomen-opettajansa Ojanperä olivat tyytyväisiä italialaisen ”Benvensä” opetukseen vuosien 1895–1897 aikana. Ilmeisesti Friberg kuitenkin kehittyi nopeammin, koska hänen kohdallaan puhuttiin jo oopperaurasta. Forssellin mukaan Benvenuti piti heitä kumpaakin kypsänä vasta vain konsertoimaan ja ”suurempien tähtien kuin Friberg opiskelleen neljä ja puoli vuotta ennen kuin ovat päässeet oopperassa laulamaan” (s. 42). Fribergin oopperaura kuitenkin alkoi Saksassa 1901 ja hän sai kiinnityksiä pienempiin oopperataloihin saksankielisissä maissa ilmeisesti vuoteen 1912 tai 1913 asti. Ensimmäisen maailmansodan puhjettua hän jäi Suomeen ja omistautui opettajauralle. (Vapaavuori 2010, 56–58.)

Elli Forssell palasi kotimaahan maaliskuussa 1897. Hän teki kuitenkin vielä kolme erillistä opintomatkaa Pariisiin vuosina 1899, 1900 ja 1901. Opettajana oli todennäköisesti Marguerite Chevillard (os. Lamoureux), vaikka elämäkerrassa puhutaan opettajasta vain nimellä ”Madame Chevillare” tai ”madame Camilla Chevillare” (po. madame Camille Chevillard). Forssell järjesti vuosien 1897–1902 aikana ahkerasti konsertteja enimmäkseen pienillä maaseutupaikkakunnilla Suomessa, mutta matkusti konserttimatkalle myös esimerkiksi Kööpenhaminaan, josta saatu arvostelu oli ollut hyvin myönteinen. Vaherjoki-Honkalan mukaan Forssell piti konsertteja myös Pariisin alueella (s. 55–64). Ohjelmistoon sisältyi yleensä yleisöystävällisiä, teknisesti melko helppoja antiikin aarioita, suomalaisten säveltäjien yksinlauluja, kuten vaikkapa Melartinin *Mirjamin laulut*, ja suomalaisia kansanlauluja. Hän esiintyi usein myös lahjakkaan viulitisisarensa Anna Forssellin kanssa, joka oli Helsingin Filharmonisen orkesterin ensimmäinen vakituisesti palkattu naispuolinen viulunsoittaja avioliittoonsa 1911 saakka ja jonka nuorempi poika Heikki Suolahti tunnetaan nuorena kuolleen säveltäjälupauksena (ks. Anna Forssellista Koivisto 2019, 55).



Kuva 1. Latvialainen Gustavs Škilters maalasi vuonna 1906 akvarellin Forssellien kesähuvilta Nummelasta, jonne suku kokoontui ahkerasti kesäviettoon. Forssellit muuttivat sukunimensä Koskenalhoksi ilmeisesti juuri samana vuonna. Taulun reunukseen ovat kirjoittaneet nimensä Elli Forssellin isä Theodor, veljet Lauri ja Arne sekä sisaret Liisi ja Anna. Kuva Tuire Ranta-Meyer. Rozen-tāls-museo, Alberta iela 12-9, Riiika.

Janis Rozentāls

Marraskuussa 1902 Elli Forssell oli konserttikiertueella Baltian maissa. Hän tutustui Riiasa isäntäperheensä järjestämällä vastaanotolla itseään viisi vuotta vanhempaan, 1866 Kuurinmaalla syntyneeseen ja Pietarin taideakatemiassa 1888 alkaen opiskelleeseen Janis Rozentālsiin, nykyään Latvian kansallistaiteilijana pidettyyn kuvataiteilijaan. Tutustuminen johdatti kihlautumiseen jo muutaman päivän kuluttua ensitapaamisesta ja avioutumiseen maaliskuussa 1903 Helsingin saksalaisessa kirkossa. Muutaman vuoden välein syntyivät myös lapset Laila, Irja ja Miķelis.



Kuva 2. Rozentālsin luonnos vaimostaan lapsen kanssa. Rozentāls-museo Alberta iela 12-9, Riiika. Valokuva Tuire Ranta-Meyer.

Rozentāls oli ottanut monin tavoin osaa Pietarin taide-elämään ja voittanut erilaisia palkintoja kilpailuissa. Vuonna 1896 hän asetti ensimmäisen kerran taulujaan näytteille kotimaassaan, kun Riian Latvialainen seura järjesti kansallisen näyttelyn erään kongressin yhteyteen. Janis Rozentāls toi näyttelyyn kymmenkunta työtä, jotka saivat osakseen niin kriitikkojen kuin yleisönkin suosion. Vuosisadan vaiheeseen mennessä hän oli vakiinnuttanut nimensä synnyinmaassaan niin, että toimeentulo taiteilijana oli siellä mahdollista. Hän rakennutti ateljeetalon kotikaupunkiinsa Saldusiin, mutta muutti jo muutaman vuoden päästä suurempiin ympyröihin Riikaan. Hän maalasi muotokuvia ja alttaritauluja, teki kirjankuvituksia, toimitti kulttuurilehteä ja opetti eri taidekouluissa. (Leikola 2006, 25–27; Vaherjoki-Honkala 2023, 83–86, 109–111.)

Rozentāls oli päässyt myös opintomatkoille, ensin 1897 Tukholman kansainväliseen teollisuus- ja taidenäyttelyyn ja seuraavana vuonna kuu-kaudeksi Saksaan ja Ranskaan. Tukholmassa hän oli tutustunut muiden muassa perhettä ja kotia koristeellisesti kuvanneen Carl Larssonin töihin ja jälkimmäisellä matkallaan realismia edustaneiden Max Liebermannin, Adolph von Mentzelin, Jean-François Millet'n sekä symbolistisista teoksistaan tunnettujen Arnold Böcklinin ja Pierre Puvis de Chavannes'n teoksiin. Rozentālsin taide alkoikin suuntautua kansallisista kohti mytologisia ja symbolistisia aiheita ja lähetä impressionisteja. Vuonna 1912 hän teki opintomatkan Italiaan. (Leikola 2006, 26–27, Pujäte 2006, 97.)

Rozentālsia pidetään yhtenä Latvian merkittävimmistä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kulttuuripersoonallisuuksista, joka viitoitti tietä Latvian ammattimaiselle taiteelle. Suomalainen taidehistorioitsija Edvard Richter kirjoitti hänen merkityksestään *Suomen Kuvalehden* nekrologissa helmikuussa 1917:

Lätin pienen kansan keskuudesta kohonneena oli Rosenthalilla taiteen alalla ainoastaan aniharvoja edeltäjiä ja hänellä oli tuskin minkäänlaisia kansallisia taidetraditsioneja, joille hän olisi voinut rakentaa edelleen. Ei siis ole kumma, että hänen taiteensa, kansanomaisia taruaiheita lukuun ottamatta, ei ilmaisekaan mitään erikoisen kansallisia piirteitä. Lätin kansan sivistys- ja taide-elämä on vasta kehityksensä alussa. Rosenthal kuului sen tienraivaajiin.



Kuva 3: Janis Rozentālsin maalaus Prinsessa ja apina vuodelta 1913. Prinsessan malliksi on arveltu suomalaista tanssijaa Maggie Gripenbergiä, jonka taiteilija oli maalannut jo kerran aiemminkin. (Ks. Leikola 2006, 31.)

Vaikka Richterin edellä mainitussa toteamuksessa voi ehkä tunnistaa hienoista alentuvaa asennetta Latvian kieltä ja kulttuuria kohtaan, kyse voi olla myös siitä, että tiedossa oli nimenomaan Latvian kotoperäisen väestöosan alisteinen asema oman kulttuurinsa ja kiелensä edistämisen suhteen. Ehkäpä Suomessa ihailtiin niitä ponnisteluja, jotka nostivat vaikeissa olosuhteissa kansallisen kulttuurin merkitystä Latviassa. Ensimmäinen latviankielinen kirjahan oli painettu 1525, mutta aina 1800-luvun puoleen väliin asti kirjoitettu perinne oli saksalaisten pappien hallussa. Venäjän keisarikunnan vuoden 1897 väestölaskennan mukaan Latvian väestö koostui 68 prosentista latvialaisia, 12 prosentista venäläisiä ja valkovenäläisiä, 7 prosentista juutalaisia ja 6 prosentista saksalaisia. Pääkaupungissa Riiassa tilanne oli vielä dramaattisempi: vain 42 prosenttia asukkaista oli latvialaisia. (Kasekamp 2013, 111–112, 125–127, 304; Lāms 2005, 330–333.)

Rozentālsin ilmaisukeinojen valikoimaa pidetään runsaana ja näennäisesti ristiriitaisiakin elementtejä syntetisoivana. ”Taiteilijan töissä esiintyvät sulassa sovussa linearismi ja maalauksellisuus, dekoratiivinen tasoesitys ja pyrkimys syvyysvaikutelmaan pehmenettyjen sävysiirtymien avulla sekä hentoiset värijuovat ja toisaalta laajat värikkentät”, Inta Pujāte (2006, 89.) on kuvannut hänelle ominaisia piirteitä. Yksi taiteilijan tunnetuimpia ja hänen elinaikanaan arvostetuimpia teoksia on *Prinsessa ja apina* (Prinsese un pērtiķis, 1913), jota on tulkittu yhteiskunnan ja taiteilijan tai taiteilijan ja taiteen välisen siteen kuvauksena. Siinä on nähty myös 1900-luvun alun naisihanne. (mt, 89.) Elli Rozentāle toimi ahkerasti miehensä mallina, ja Rozentāls teki useita muotokuvia tai tutkielmia hänestä, lapsistaan ja muista Forssellin suvun jäsenistä (ks. esimerkiksi Unelma onnesta 2006; Leikola 2006, 27–28).

Maanpaossa Suomessa

Nykyisen Latvian alue jäi ensimmäisessä maailmansodassa pahasti saksalaisten ja venäläisten rintamalinjojen keskelle taistelutantereeksi. Arvioiden mukaan lähes miljoona latvialaista pakeni sotaa muualle. (Mela 2006, 16.) Elli ja Janis Rozentāls suuntasivat hekin heti vuonna 1914 turvaan Suomeen kahden tyttärensä ja kuopuksena syntyneen poikansa kanssa. He vuokrasivat Kulosaaresta Hopeasalmentie 1:ssä sijaitsevan huvilan, jossa tarmokas Elli Rozentāle alkoi pitää täysihoitolaa – todennäköisesti Mikonkadulla Helsingissä aikoinaan täysihoitolaa pitäneen äidinäitinsä Augusta Isabella Bonsdorffin esikuvan mukaan – pystyäkseen hankkimaan perheelle elantoa tilanteessa, jossa aviomiehen taide ei sota-ajan

olosuhteissa voinut tuoda taloudellista vakautta. Janis Rozentālsin terveys oli heikentynyt Moskovassa ja Pietarissa pidettyjen näyttelyjen rasitusten seurauksena, ja hän kuoli kotonaan Kulosaarella sydänkohtaukseen vain 50-vuotiaana. Hänet haudattiin Hietaniemen hautausmaalle, josta hänen latvialaiset taiteilijatoverinsa noutivat arkun vuonna 1920 Riian Metsähautausmaalle.

Elli Forssell-Rozentālelle jäi maailmasodan keskellä vastuu toimeentulosta, vain kuukausi ennen miehen kuolemaa ostetun Kulosaaren huvilan lainasta ja kolmesta kouluikäisestä lapsesta. Hän jatkoi täysihoidtolan pitämistä, mutta palasi itsenäistyneen Latvian pääkaupunkiin Riikaan vuonna 1920. Hän halusi kasvattaa lapset latvialaisiksi. Asialla saattoi olla Leikolan (2006, 36) mukaan myös taloudellinen puolensa. Rozentālsin taulut olivat Latviassa korkeassa kurssissa, kun taas Suomessa niillä ei ollut samanlaista myyntiarvoa.

Elämäkerta ilman lähdeviitteitä ja -luetteloa

Saara Vaherjoki-Honkala on perehtynyt Elli Forssellin arkistomateriaaliin jo parin kymmenen vuoden ajan. Hänet lienee johdattanut aiheen äärelle taidehistorian pro gradu -työ, jonka hän teki vuonna 2002 Riian kansallisromanttisen arkkitehtuurin ornamenttiikasta. Sen jälkeen hän on julkaissut Rozentāls-seuran vuosikirjoissa tai muissa kokoomateoksissa joitakin artikkeleita Elli Forssellista. Esimerkiksi vuoden 2006 artikkelin ”Elli Forssell-Rozentāle – taiteilijan muusa aikalaislähteiden valossa” lukeneille ei nyt ilmestyneessä elämäkerrassa ole olennaisesti uutta tietoa eikä sellaista laajempaa kontekstualisointia, joka avaisi suomalaisen sivistysperheen jäsenen elämää monien raskaiden myllerrysten läpi käyneessä naapurimaa Latviassa. Historiallisen tilanteen avaaminen yksilön kokemusten kautta olisi kuitenkin juuri elämäkertojen parasta antia, ja tähän nyt käsillä oleva kirja ei täysin yllä.

Kyse ei voi olla materiaalin puutteesta, sillä Forssell-suvun arkisto Ellin vanhemmilleen ja sisaruksilleen kirjoittamine kirjeineen on säilynyt ja tutkittavissa Helsingin kaupunginarkistossa. Myöskään Kansalliskirjaston hallussa olevista, Forssellin ystävälleen Erkki Melartinille lähettämistä 178 kirjeestä ei ole saatu irti kovin paljon. Harmillisesti kirjassa ei ole tehty siinä mielessä huolellista työtä, että siinä olisi lähdeluettelo tai ilmoitettu vaikkapa vain loppuviiteinä ne aineistot, joihin elämäkerran tiedot perustuvat. Edes kirjeiden tai niistä poimittujen suorien sitaattien yhteydessä ei pääsääntöisesti ole ilmoitettu päivämäärää eikä edes kirjoi-

tusvuotta, ja kun kirja muutenkin pitää lukijan hyvin harvakseltaan tietoisena siitä, mikä vuosi milloinkin on käsillä, lukukokemus jää hataralle pohjalle. Vaikuttaa siltä, ettei elämäkerta perustu myöskään latvialaiselle lähdeaineistolle. Vuoden 2006 laajassa artikkelissaan Vaherjoki-Honkala on käyttänyt ainoastaan suomenkielisiä lähteitä.

Lähteiden ja lähdeviitteiden puuttumisen vuoksi elämäkertaa ei voi täysin pitää tietokirjana, mikä on harmillista. Joiltain osin sitä ei voi pitää luotettavana tiedon lähteenäkään, koska siihen sisältyy runsaasti pieniä, mutta harmillisia tai jopa harhaanjohtavia virheitä tai seikkoja, joiden todenperäisyys olisi ollut helposti tarkistettavissa. Forssellin käsiala on kieltämättä hieman vaikealukuista, mutta kirjaa varten kirjesitaatit olisi pitänyt tarkistaa. Nyt varsinkin ruotsinkielisissä lainauksissa on sen verran virheitä, että ne luovat varjon kaikkien sitaattien uskottavuuden ylle. On selvää, että Forssell kirjoitti ”Helsa alla så rysligt mycket” eikä ”rystlig mycket” (s. 19), ”och det glittrade långt öfver fjärden” eikä ”glittade långt öfvre fjärden” (s. 57) ja ”tulomme oli tietysti suuri syrpriisi” eikä ”syrfriisi” (s. 82). Sen sijaan, että kirjassa jäädään pohtimaan, olisiko Erkki Melartin mahdollisesti omistanut joitakin yksinlauluja ystävälleen Forssellille, tiedon olisi helposti saanut Heikki Poroilan (2016, 39) laatimasta yksityiskohtaisesta teosluettelosta, joka on julkaistu sekä printtinä että netissä. Sen mukaan ainoastaan Otto Mannisen sanoihin 1905 sävelletty *Päin kaunista kaukorantaa* (op. 20 nro 2) on ”rouva Elli Rosenthalille omistettu”.

Toisin kuin elämäkerrassa (s. 33–34) sanotaan, vuonna 1850 syntynyt Emmy Achté ja 1846 syntynyt Ida Basilier eivät enää olleet taiteilijanalkuja eivätkä laulunopiskelijoita silloin, kun Elli Forssell kuuli kouluikäisenä heitä ensimmäisen kerran. Laulunopiskelijana ei todennäköisesti ole voinut pitää vuonna 1856 syntynyttä Abraham Ojanperääkään, jonka ensimmäisen Helsingin-konsertti oli ollut Forssellin ollessa 10-vuotias ja joka oli saanut Helsingin Musiikkiopiston niin sanotun ensimmäisen laulunopettajan paikan jo vuonna 1885 tytön ollessa 14-vuotias. Vaherjoki-Honkala kirjoittaa (esimerkiksi s. 57–64) Aino Acktén sukunimen toistuvasti muodossa Achté huolimatta vakiintuneesta kirjoitusasusta.

Arkistoaineiston runsauteen nähden on myös hieman perustelematonta, että elämäkerran kirjoittaja on lisännyt jokaisen luvun loppuun tällaisen kuvitteellisen päiväkirjaosuuden. ”Päiväkirjan” lehdillä hän – ikään kuin Elli Forssellin tilanteeseen eläytyen – kuvailee kohdehenkilönsä ajatuksia ja pohdintoja minämuodossa. Toki faktan ja fiktion sekoittaminen muutenkin melko vapaasti koostetussa kirjassa on makuasia ja saattaa olla sopivaa kevennystä kiehtovaa elämäntarinaa ainoastaan ahmivalle, oikeasta ihmisestä ja hänen aikakaudestaan vähemmän kiinnostuneelle.

Joku toinen lukija voi kokea olonsa kiusaantuneeksi joutuessaan elämäkerran rinnalla pureskelemaan suurehkoja annoksia autofiktio tyypistä hieman naiivia jutustelua. Hyvänä tarkoituksena on ollut tuoda esiin Elli Forssellin omaa ääntä, ja esipuheen mukaan ”päiväkirjansivut” perustuvat suurimmaksi osaksi kirjeistä esiin poimittuihin asioihin. Silti voi kysyä, tekeekö kirjailijan ääni oikeutta aidolle historiassa eläneelle henkilölle.

Elämäkerta toteaa myös hieman nurinkurisesti (s. 36), että ”Elli Forssellin ja Erkki Melartinin pitkä ystävyys kesti Ellin kuolemaan saakka”. Tosiasiassa Melartin kuoli kuusi vuotta ennen Forssell-Rozentälea, joten juuri Melartinin poismeno vuonna 1937 katkaisi kirjeenvaihdon ja ystävyuden. Kuvitteellisessa päiväkirjassa Vaherjoki-Honkala antaa Forssellin epäillä, ettei Melartin tuntenut naisia kohtaan kiinnostusta, kun tämä ei osoittanut merkkejä halukkuudesta seurusteluun tai parisuhteeseen. Jos kirjeistä ilmeni tällainen nuoren säveltäjän seksuaalista suuntautumista koskeva pohdinta niinkin varhain kuin 1800-luvun loppupuolella, sillä olisi merkittävää uutisarvoa varsinkin Melartinin elämäkerran kirjoittajalle. Todennäköisesti Forssellin kirjeistä ei tällaista, siihen aikaan jokseenkin arkaluontoista mainintaa kuitenkaan löydy. Asiasta ei joko tiedetty tai sitä ei ainakaan olisi ollut soveliasta kirjeissä käsitellä – sivulla 80 kirjassa todetaan nimenomaan, että ”sukupuoliasioista sivistynyt ihminen vaikenä”.

Kuvitteellista päiväkirjaa on siis kirjoitettu nykytiedon eikä 125 vuoden takaisten kirjeiden perusteella.

Forssellin uramahdollisuudet laulajana

Elämäkerran kirjoittaja Vaherjoki-Honkala on pitänyt ammattilaulajan uraa epätyypillisenä 1800-luvun lopun naisille (s. 44). Sen sijaan esimerkiksi Carita Björkstrand (1999, 248–249) on väitöskirjassaan esittänyt kyseessä olleen intellektuaali radikalismi, jonka ansiosta naiset nousivat esiin tieteen, hallinnon, kirjallisuuden ja musiikin aloilla. Vuonna 1895 Suomessa oli jo runsaasti esimerkkejä kansainvälistä mainetta niittäneistä huippulaulajista. Forssellia viisi vuotta nuorempi Aino Ackté oli pitänyt loistavan ensikonserttinsa jo vuonna 1893 ja aloittanut opinnot Pariisin konservatoriossa syksyllä 1894. (Ks. myös Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 9–10.)

Vaikka Emmy Achtén arkiston läpikäyminen ja hänen joidenkin Forssellia koskevien lausuntojensa löytäminen on sinänsä ansiokasta ja hyvin kiinnostavaa, on vaikea elämäkerran tavoin uskoa, että Aino Ackté äiti

olisi pitänyt Elli Forssellia uhkana tyttärensä uralle kirjoittaessaan kieltämättä suorasukaisesti esimerkiksi edellä mainitusta vuoden 1895 konsertista:

Olin 7. päivänä Fribergin ja Forssellin konsertissa. Friberg lauloi puhtaasti ja varmalla otteella, mutta Forssell parka! Välistä en tiennyt itkeäkö vai nauraa. Hän lauloi muuan muassa Dyveken kolme laulua sillä tavalla, että minun piti purra huultani, etten olisi nauranut ääneen! Siellä oli vähän väkeä, mutta he esiintyivät suurella varmuudella valkeissa puvuissaan. (Vaherjoki-Honkala 2023, 58.)

Emmy Achté oli itse täysi laulumusiikin ammattilainen ja osasi arvioida sekä laulutekniikkaa, äänenmuodostusta että tulkinnallisia valmiuksia. Häntä on varmasti yhtäältä hämmästyttänyt näiden laulajiksi pyrkivien esiintyminen konserttilavoilla vaillinaisin kyvyin; toisaalta häntä on voinut harmittaa samassa pihapiirissä asuvan Ellin mielestään liian suuret kuvitelmat itsestään – tai hän on voinut halveksia sitä, ettei nuorilla konsertoijilla ollut realistista käsitystä tarvittavasta osaamisesta tällä äärimmäisen vaikealla ja kilpaillulla alalla.

Emmy Achté myös taatusti tunsu äänialat ja -tyypit ja siksi kirjoitti ihmettelevänsä huhua Forssellin opettajaltaan saamista loistavista pape-reista, joissa tätä pidettiin täysin koulutettuna koloratuurisopraanona (mts. 57–58). On mahdollista, että Forssellilla oli mezzon äänialastaan huolimatta myös joitain (epärealistisen) korkeita sopraano- tai jopa koloratuuriaarioita ohjelmistossaan, kuten aaria Rossinin oopperasta *La gazza ladra* (mts. 34) tai Rosinan aaria saman säveltäjän oopperasta *Il barbiere di Siviglia* (mts. 200). Ohjelmistolinnat pikemminkin olivat Achtén hämmästyksen aiheena ja se, että Forssellista oli leivottu huhujen mukaan koloratuuri, kun ääniala ei siihen antanut perustetta.

Haaveiden haaksirikon yksi ongelma onkin Elli Forssellin laulun, ohjelmiston ja todellisen konsertoivan laulajanuran mahdollisuuksien paneutuvan tarkastelun puute. Laulajattaren uraa ikään kuin idealisoidaan ja annetaan ymmärtää, että Forssellilla olisi ollut mahdollisuus ammattiuraan laulajana, mikäli hän ei olisi sattunut menemään naimisiin ristiriitaisen ja ailahtelevan taiteilijan kanssa ja joutunut kantamaan vastuuta kodista, lapsista ja rahojen riittävydestä. Todellisuudessa ja todennäköisesti Forssellin ura olisi joka tapauksessa päättynyt nopeasti, kun se ei sanan varsinaisessa mielessä ehkä koskaan alkanutkaan.

Forssellin ääntä pidettiin esimerkiksi Milanon-opintojenkin jälkeen vuoden 1898 Tampereen-konsertissa ”sievänä, vaan ei varsin laajana sopraanona, joka kuitenkin vielä kuitenkin kaipaa hieman hiomista” (*Tam-*

pereen uutiset 25.1.1898). Käkisalmella heinäkuun 10. päivänä pidetyssä konsertissa ”vallankin suomalaiset kansanlaulut saivat kuulijakunnan haltioihinsa. Usea laulu vaadittiin uudestaan esittämään. Muut suuremmat kappaleet vaikeine juoksutuksineen ja värityksineen tuntuivat tekevän laulajattarelle suurempaa vaikeutta.” (*Itä-Karjala* 15.7.1898). Vaikka tuohon aikaan ammattilaisuus ja amatöörius olivat musiikkialalla liukuvampia käsitteitä kuin miten ne nyt ymmärrämme, niin se, että itse järjestää itselleen pienimuotoisia konsertteja, ei välttämättä olisi riittänyt siihen, että olisi voinut perustaa koko toimeentulonsa vuosiksi tai vuosikymmeniksi konserttien varaan.

Kun Forssellia ei koskaan pyydetty solistitehtäviin eikä hänellä ollut lainkaan oopperakokemusta tai yhtään oopperaroolia – toisin kuin opiskelutoverillaan Naëmi Fribergillä – ja hänen konserttiohjelmistonsa oli melko vaatimaton, on tarpeetonta ainakaan hehkuttaa hänen laulajataruraansa tai nimittää häntä oopperalaulajaksi. Esimerkiksi Rozentälsin syntymän 150-vuotisjuhlavuonna 2016 YLE:n toimittaja Marjo Näkki kirjoitti virheellisesti, että ”taiteilijan elämän nainen, malli ja muusa oli suomalainen oopperalaulaja Elli Forssell.”

Sen sijaan voidaan melkoisella varmuudella sanoa, että Forssellilla oli kaunis luonnonääni, jota hän oli pyrkinyt kehittämään ammattiopintojen avulla ja että hänen laulamaisensa oli teeskentelemätöntä ja tunteisiin vetoavaa (ks. esim. *Itä-Karjala* 15.7.1898). Siksi myös yleisö saattoi nauttia hänen konserteistaan, vaikka laulun tekninen taso ei ollut taiturimaisista. Autonomisessa suuriruhtinaskunnassa oli kulttuuritahtoa ja kiitollista konserttiyleisöä sille, joka osasi rakentaa ohjelmistonsa omille vahvuuksilleen ja suomalaisille yksinlauluille. Sen Elli Forssell varmasti oli oppinut tekemään.

Suomen ja Latvian kulttuurisuhteiden lähettiläs

Ilman elämäkerrassa hieman katteettomasti viljeltyä käsitystä potentiaalisesta ammattilaulajan urasta Elli Forssell-Rozentälella oli äärimmäisen arvokas elämä. Vaikka Vaherjoki-Honkala näyttää perustaneen elämäkerran imun Forssellin ja Rozentälsin nopeasti roihahtaneen rakkauden varaan, kirjan parasta antia tuntuu kuitenkin olevan niiden vuosien kuvaus, jotka leskeksi jäänyt vietti Riiasa miehensä kuoleman jälkeen. Hän perusti kotiinsa taidesalongin ja työskenteli myös Riian Taideteollisuussalongissa. Hän välitti taidetta ja taiteilijoita Latviasta Suomeen ja Suomes-

ta Latviaan ja oli keskeinen henkilö kaupungin kulttuurielämässä eräänlaisena kulttuurivaihdon lähettiläänä. Hänen kotinsa oli myös Riassa vierailevien suomalaisten kohtaamispaikka, jossa kävivät niin ministerit, korkea-arvoiset virkamiehet, toimittajat, taiteen alan edustajat kuin monet Latviaan saapuneet lomailijat (mts. 177–178). Useiden kanssa syntyi ystävyysuhteita, joita pidettiin yllä tiiviin kirjeenvaihdon avulla. Elli Forssell-Rozentāle seurasi koko Latvian-aikaansa aktiivisesti myös Suomen tapahtumia, ja hänelle tulivat Riian-kotiin esimerkiksi *Suomen Kuvalehti* ja *Kotiliesi* (mts. 194).

Vaikka runsaan kymmenen vuoden mittainen avioliitto Janis Rozentālsin kanssa osoittautui hyvin vaikeaksi, Elli Forssell-Rozentāle vaali itseään säästämättä miehensä muistoa ja elämäntyötä. Helmikuun 1917 muistonäyttelyssä Ateneumissa oli esillä 77 maalausta, seuraavana vuonna oli uusi muistonäyttely samoin Helsingissä ja töitä baltialaisten taiteilijoiden näyttelyssä 1918 Riassa. Muistonäyttelyt seurasivat toistaan: Riassa 1920 ja 1926, Liepājassa, Jelgavassa ja Riassa vuonna 1935 sekä Forssell-Rozentālen kuoleman jälkeen vielä 1945, 1951 ja 1966 Riassa. Latvian liittämisen Neuvostoliittoon ei vaikuttanut Rozentālsin taiteen asemaan, vaan häntä pidettiin Neuvostoliitossa suuressa arvossa (Leikola 2006, 35). Suomessa esimerkiksi Sinebrychoffin museossa oli vuonna 2006 hänen töitään esillä ja Tallinnan Kumussa 2021.

Kun maalaustensa ja muun elämäntyönsä ansiosta Janis Rozentāls pysyy kiintotähtenä Latvian taiteessa, nyt ilmestynyt elämäkerta on puutteistaan huolimatta kunnianosoitus Elli Forssell-Rozentālen merkittäväälle työlle Suomen ja Latvian kulttuurivaihdon, Riian kulttuurielämän sekä Janis Rozentālsin kuvataiteen hyväksi. Muistokirjoituksessa vuonna 1943 runoilija Elsa Stērste kirjoitti hänestä: ”Hän sulki sydämeensä puolisonsa muiston, hänen maansa ja kielensä, mutta säilytti silti katkeamattomat ystävyysiteet isänmaahansa Suomeen. Hän oli kutsumukseltaan lähettiläs, joka tutustutti meidät pohjoisen kaukaiseen kansaan ja sen taiteeseen oman elämänsä kautta.” (Mt., 208.)

Lähteet

- Björkstrand, Carita. 1999. Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akatemia 100 vuotta*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemian julkaisuja 1.
- Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shamppanjaa ja Wiener Damenkapelle : Naisten salonkiorkesterit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Acta Musicologica Fennica 34. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Koski, Heikki. 2000. ”Rozentäls-seuran perustaminen”. Rozentäls-seuran vuosikirja. <https://www.rozentals-seura.fi/rozentals-seura-r-y/historia/> [tark. 1.12.2023].
- Läms, Ojårs. 2005. ”Katsaus Latvian kirjallisuuden historiaan.” Teoksessa Marjo Mela ja Lembit Vaba (toim.): *Latvian historiaa ja kulttuuria*, 330–378. Helsinki: Rozentäls-seura ry.
- Leikola, Anto. 2006. ”Janis Rozentäls ja hänen kaksi kotimaataan.” Teoksessa Marjo Mela (toim.) 2006: *Janis ja Elli Rozentäls – elämää ja taidetta*, 21–38. Keuruu: Rozentäls-seura ry.
- Mela, Marjo. 2006. ”Janis Rozentälsin Suomi ja Latvia.” Teoksessa Marjo Mela (toim.) 2006: *Janis ja Elli Rozentäls – elämää ja taidetta*, 6–20. Keuruu: Rozentäls-seura ry.
- Näkki, Marjo. 2016. Latvian kansallistaitelija Janis Rozentäls rakastui palavasti suomalaisnaiseen – Elli oli Riian kulttuurielämän kiintopiste. YLE-artikkeli <https://yle.fi/a/3-9159457> [tark. 10.12.2023].
- Louhivuori, Anna-Maija. 1958. ”Mathilda Lagermarck.” Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) 1958: *Suomalaisia musiikin taitajia*, 171–178. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa Oy.
- Poroila, Heikki. 2016. *Erkki Melartinin teosluettelo*. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto-yhdistys.
- Pujäte, Inta. 2006. ”Janis Rozentälsin taiteesta.” Teoksessa Marjo Mela (toim.) 2006: *Janis ja Elli Rozentäls – elämää ja taidetta*, 89–102. Keuruu: Rozentäls-seura ry. Käännös Juha Kajander.
- Richter, Edvard. 1917. Taiteilija Jan Rosenthal. *Suomen Kuvalehti* 10.2.
- Saloranta, Elina. 2023. ”Pikkunen, kokematoin sisareni”. Teoksessa *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, 7–16. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry ja DocMus Research Publications.
- Unelma onnesta*. 2006. Janis Rozentäls 1866–1915. Näyttelyluettelo. Helsinki: Latvian Kansallinen taidemuseo, Sinebrychoffin taidemuseo, Valtion taidemuseo.
- Vaherjoki-Honkala, Saara. 2002. ... Uppoutumaan esi-isien ajan henkeen. Riian kansallisromanttisen arkkitehtuurin ornamenttiikka menneisyyden valossa. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Vaherjoki, Saara. 2006. ”Elli Forssell-Rozentāle – taiteilijan muusa – aikalaislähtöiden valossa.” Teoksessa Marjo Mela (toim.) 2006: *Janis ja Elli Rozentāls – elämää ja taidetta*, 39–88. Keuruu: Rozentāls-seura ry

Vapaavuori, Raijaleena. 2010. Naëmin tarina. Painamaton tutkielma laulajatar Naëmi Fribergistä. Kopio tekijän hallussa.

Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS.

Wilkama, Sisko. 1938. *Naissivistyksen periaatteiden kehitys Suomessa 1840–1880. Pedagogis-aatehistoriallinen tutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoitusten maksimipituus on välilyönteineen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä ”N.N.” (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi ”[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]” **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Musiikin päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehteen. Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

Kun julkaisupäätös on tehty ja käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköposti-osoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teettämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoilun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaattikaohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”-” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

Lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään

muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Lähdeluettelo

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ajatusviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa *teoksen nimi*” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste.

Musiikki-lehdellä on käytössä DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkostettuna.

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.

Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ichiyanagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Jukka Tolonen Quartet. ”Mountains” (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tark. 10.10.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskoelema, Coll.530.25.

Kurkela, Vesa. 2013. ”Musiikinhistorian tutkimus etnomusikologiassa”. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. ”Musiikillisen hahmotuksen ongelmia”. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. ”Avoin tiede on huono otsikko”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>

Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. "Tuonelan joutsen" sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustema, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä "kuviksi", "esimerkeiksi" tai "taulukoiksi" materiaalin tyyppistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinä esimerkiksi muodossa "Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto." Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi "<Kuva 1>".

Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja. Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin*

Improvisation. Loppuunmyyty.

- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

Osa AMF-sarjan teoksista, MK-sarjasta, raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 ovat loppuunmyytyjä. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.