



Milla Tiainen, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer: Suomi, suomalaisuus ja monimuotoinen musiikintutkimus	3
---	---

Artikkelit

Minna Holkkola: Musical references as dramatic strategies in  Kimmo Hakola's opera <i>La Fenice</i>	11
Saijaleena Rantanen: Raittiusliikkeestä haalisosialismiin. Musiikin  harrastustoiminnan muotoutuminen amerikansuomalaisissa siirtolaisyhteisöissä Yhdysvalloissa 1900-luvun vaihteessa	38
Sanna Iitti: Oopperan <i>Genoveva</i> naiskuva.....	60

*Kannen kuva: Imatra Band. Maynard, Massachusetts. Lähde: Siirtolaisuus-
instituutin arkisto.*

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusäkansi** 200 €, muut sivut **1/1 s.** 180 €, **1/2 s.** 100 €, **1/4 s.** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)
Ari Poutiainen (Helsingin yliopisto)
Milla Tiainen (Helsingin yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIOPISTO. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), MuT Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi) sekä FT Milla Tiainen (milla.tiainen@helsinki.fi). **Taittäjä:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Marjukka Colliander, Janne Koskinen, Markus Mantere, Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen, Juha Torvinen, Kai Tuuri ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Markus Virtanen (mts.toimisto@gmail.com). **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 € (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 €), irtonumerohinta 10 € (kaksoisnumero 20 €). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

Suomi, suomalaisuus ja monimuotoinen musiikintutkimus

_____ Milla Tiainen, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer

Satavuotiaan musiikkijuhlat

Lukuisat kuluneen vuoden aikana järjestetyt Suomen satavuotisjuhliin liitetyt tapahtumat ovat innostaneet musiikintutkijoita havainnoimaan, mitä musiikkeja tapahtumissa on esitetty. Millaisia käsityksiä suomalaisesta musiikista tai musiikin suomalaisuudesta nämä ohjelmistot ovat toistaneet, mahdollistaneet ja osaltaan tuottaneet? Mitä musiikkiperinteitä ja -tyylejä eri tapahtumajärjestäjät ovat kytkeneet Suomen valtion satavuotisen olemassaolon juhlistamiseen? Minkälaisia ääniä, esiintyjä ja musiikillisia käytäntöjä on kelpuutettu siivittämään juhlallisuuksia sekä edustamaan suomalaisen kulttuurin vaihteita, piirteitä ja nykyhetkeä?

Näitä kysymyksiä voidaan lähestyä esimerkiksi suhteessa itsenäisyyspäivän ajan suurimuotoisiin, Yleisradion lähettämiin tapahtumiin, jotka näennäisesti huipensivat satavuotisjuhlinnan kansallisella tasolla jaettuina tai ainakin joka puolelle Suomea välitettyinä tilaisuuksina. Tapahtumalähetyksiä havainnoidessa saattoi huomata, että niiden musiikillinen tarjonta sisälsi runsaasti suomalaisiksi jo määriteltyjä tai kanonisoituja elementtejä. Esimerkiksi Oulussa järjestetty Valtakunnallinen Suomi 100 -juhla, jonka Yle TV1 lähetti alunperin 2. joulukuuta 2017, tarjoili ohjelmistossaan muun muassa Einojuhani Rautavaaran säveltämän *Cantus arcticuksen* (1972), ”konserton linnuille ja orkesterille”. Sävellyksellä on vakiintunut paikkansa yhtenä suomalaisen 1900-luvun orkesterimusiikin soiteuimpana ja kansainvälisestäkin tunnetuimpana teoksena. Lisäksi se havainnollistaa keskeistä, kansallisromantiikan ajalta alkaen konventioksi muodostunutta musiikin merkityksellistämisen tapaa: Suomessa sävelletyn (taide)musiikin toistuvaa assosioimista pohjoisten alueiden luontoon.

Siinä missä *Cantus arcticus* yhdistyi Oulussa Mika Formusen sirkustaiteeseen, Suomen kansallisbaletin entinen soolotanssija Minna Tervämäki esitti uuden koreografian Kalevi Ahon sävellykseen *Sinfoniset tanssit* (2001). Sävellyksen kalevalaisena temaattisena sisältönä on Sammon taonta. Valtakunnallisen Suomi 100 -juhlan ohjelmistoon kuului lisäksi muun muassa Jaakko Kuusistolta tilattu sävellys *Yhdessä* kymmenelle suomalaiselle sinfoniaorkesterille. Yle TV1:n nettisivustolta löytyvän konsertin esittelytekstin mukaan ”maailman suurin sinfoniaorkesteri tuo” tässä teoksessa ”musiikillisen tervehdyksensä satavuotiaalle Suomelle” (Yle TV1 2017). On mielenkiintoista, että yhdessä tekemistä, jota konsertin kuvaus ehdottaa yhdeksi suomalaisuuden määrittäjäksi, ilmennettiin

Kuusiston tilausteoksessa juuri sinfoniaorkesterien musisoinnin kautta. Samalla tämä saattoi pönkittää taidemusiikin asemaa suomalaisessa kulttuurissa. Juuri sinfoniaorkesteria on yhtäältä pidetty useissa tutkimuksissa ja laajemmassa julkisessa puheessa oivana sosiaalisten suhteiden sekä (modernin ajan) yhteiskunnallisen järjestyksen metaforana tai pienoismallina (ks. esim. Ramnarine 2011; Cheah 2009; Spitzer ja Zaslav 2004). Toisaalta orkestereille tyypillinen sosiaalinen järjestys on huomattavan hierarkkinen. Kapellimestarin perinteisen tilallisen sijainnin huomioon ottaen se on myös kirjaimellisen keskusjohtoinen. (Esim. Small 1998; Owens 2014.)

Vaikka Valtakunnallisen Suomi 100 -juhlan ohjelmisto ammensikin kokonaisuudessaan useista musiikin ja tanssin kulttuureista katutanssista jazziin, se siis sisälsi monia perinteisesti perisuomalaisiksi määriteltyjä attribuutteja (ks. Heiniö 1999) ja suomalaisuuteen liitettyjä musiikillisia käytäntöjä: klassista musiikkia, kansalliseepoksen mytologiaa, erityiseksi oletettua luontosuhdetta. Sama koski 6. joulukuuta 2017 televisioitujen Linnan juhlien ja Linnan juhlien jatkojen musiikkia, joskin Oulun tilaisuudesta eroavin painotuksin. Näissä tapahtumissa, etenkin jatkoilla, pääosaa näyttelivät Suomessa tehdyn musiikin kaanoneihin yltäneet populaarimusiikin kappaleet ja artistit. Ohjelmisto ulottui Katri Helenan ”sinivalkoisella äänellään” laulamista kappaleista itsenäisyyspäivän juhlavastanaotolla jatkojen rockia, iskelmää ja popia edustaviin esityksiin. Jälkimmäisistä vastasivat esimerkiksi Remu, Kaija Koo ja Paula Vesala omilla kappaleillaan sekä Saara Aalto versioillaan Kirkan ja Aikakoneen hiteistä. TV-lähetys Linnan juhlien jatkoilta päättyi Vesalan versiointiin Sibeliuksen *Finlandiasta*.

Täten itsenäisyyspäivän ajan julkinen Suomen valtion satavuotispäivän juhlinta havainnollisti muun muassa Antti-Ville Kärjän (2013, 277) tiivistystä suomalaisen musiikin kaanoneista. Tämän tiivistyksen mukaan “[k]alevalainen runonlaulu, Jean Sibeliuksen sävellykset, tango, rock ja metalli ovat kukin vuorollaan edustaneet kaikkein suomalaisinta musiikkia, vaikka niiden juuret kaivetaankin usein esiin Suomen rajojen ja joskus aavojen mertenkin tuolta puolen”.

Se, että ympäri maata lähetetyt Suomi 100 vuotta -juhlallisuudet sisälsivät eri tyyllilajien valtavirtaan kuuluvaa ja suomalaisuuden hegemonisiin määritelmiin yhdistyvää musiikkia, lienee sangen ennalta-arvattavaa. Reiluuden nimissä Suomi 100 -teemaa rakentavat tai siihen kytkettävät musiikilliset tapahtumat ovat tarjoilleet myös toisenlaisia tulkintoja suomalaisuudesta ja suomalaisen musiikin käsitteestä. Muutaman esimerkin mainitaksemme Suomi-Seura ry:n Musiikkitalossa kesäkuussa 2017 järjestämä Suomi 100 maailmalla -konsertti esitteli kaksoiskansalaisuuden omistavia tai kansalaisuudeltaan suomalaisia, mutta pääosin muualla kuin Suomessa toimivia muusikoita. Näiden muusikoiden edustamat musiikinlajit vaihtelivat suomalaisesta ja argentiinalaisesta tangosta länsimaiseen taidemusiikkiin, niin kutsuttuihin ikivihreisiin iskelmiin sekä saamelaista musiikkiperinnettä ja nykymusiikkia yhdistäviin sävellyksiin. (Musiikkitalo 2017.) Korostaessaan suomalaisuuden dynaamista suhdetta muihin maantieteelliskulttuurisiin alueisiin ja kansainvälisiin konteksteihin Musiikkitalon konsertin voi nähdä lähestyneen suomalaista musiikkia transnationaalisenä ilmiönä (ks. esim. Stokes 2003).

Toinen kiinnostava esimerkki on Helsingissä toimivan itsenäisen ensemblen Ooppera Skaalan toteuttama, lokakuussa 2017 ensi-iltansa saanut esitys Edith Södergran – Vierge Moderne. Tämäkin esitys kuului viralliseen Suomi 100 -ohjelmaan. Ensemblen jäsenten, konemuusikoiden, äänisuunnittelijoiden, ohjaajan ja visuaalisen suunnittelijan yhteistyönä syntynyt projekti tarjosi tuoreen, konemusiikkiin pohjaavan tulkinnan Södergranista, modernin runouden suomenruotsalaisesta kärkihahmosta. (Ooppera Skaala 2017.) Samalla se laajensi – monien muiden Ooppera Skaalan tuotantojen tapaan – Suomessa tehdyn oopperan musiikillis-kulttuurista liikkuma-alaa.

Virallisten Suomi 100 -yhteyksien ulkopuolelle mentäessä mieleen nousee esimerkiksi Tuomari Nurmion *Dumarillumarei*-albumilta (2017) lohkaistu *Tsaari*-single. Kappaleen lyriikat toistavat herkullisesti liioitellen kliseetä suomalaisesta kansallisidentiteetistä Ruotsin ja Venäjän välisessä puristuksessa. Kuten kertosaie julistaa, ”svedui me ei olla / sloboiks me ei tulla”. Nurmion oman kommentin mukaan ”Tsaari on ralli, joka olisi voitu kirjoittaa yhtä hyvin vaikka 1800-luvulla” (Sony Music 2017). Kappaleen ilmentämä tietoisuus yhdestä suomalaisuuden käsitteen pitkäikäisestä, nykyisessäkin arkipuheessa ylläpidetystä merkitysrakenteesta sekä näillä merkityksillä ilakointi voitaisiin tulkita suomalaisuuden rakennusaineisiin ja stereotypioihin kohdistuvaksi kriittiseksi parodiaksi (ks. esim. Hutcheon 1985, 6–18, 31–34, 53–56; Tiainen 2012, 196–197).

Pikainenkin otanta Suomen valtion olemassaolon 100. vuoden musiikkitahtumista siis osoittaa, että musiikkielämässä ja sen eri osakulttuureissa työstehtään, kommentoidaan sekä tietoisesti myös ainakin yritetään laajentaa suomalaisen musiikin ja suomalaisuuden määritelmiä. Kuva suomalaisten musiikkien ja niille annettujen merkitysten kirjosta vuonna 2017 lavenisi dramaattisesti, jos ulottaisimme huomion äskeisen, ongelmallisen Helsinki-keskeisen katsauksen tuolle puolen. Toisaalta etenkin yllä kuvatut juhluvuoden isot viralliset tapahtumat paljastavat, että kun tarkastellaan musiikin, kulttuurin ja kansallisuuden välisiä suhteita, huhut suurten kertomusten kuolemasta – postmodernin teorioiden keskeistä väitettä (esim. Lyotard 1984) lainataksemme – ovat yhä liioiteltuja. Siinä missä Suomessa on kanonisoituja säveltäjiä, esiintyjiä ja repertoaareja, on samaten priorisoituja tarinoita, attribuutteja, käsitteitä ja myyttejä (vrt. Ahonen 2017) koskien sitä, mikä on musiikillisesti suomalaisinta tai suomalaiseksi kelpaavaa.

Musiikintutkimus ja suomalaisuus

Millainen sitten on Suomessa tehtävän musiikintutkimuksen suhde suomalaisuuden ja musiikin välisiin kytkentöihin: niissä ilmeneviin jähmettymiin, niihin liittyviin ulossulkemisiin ja valtasuhteisiin, mutta samalla niiden kompleksisuuteen, liikkuvuuteen ja uudistumiseen?

Nähdäksemme musiikintutkijat voivat tarkastella tyytyväisinä, ylpeinäkin niitä monipuolisia tapoja, joilla suomalaisuutta musiikissa ja musiikkikulttuureis-

sa on jo analysoitu, kyseenalaistettu ja uudelleen määritelty Suomessa harjoitetussa tutkimuksessa. Yksi tärkeä liikahtus suomalaisuuden tarkasteluissa alkoi 1980–90-lukujen taitteessa, kun konstruktionistiset sosiaalisen todellisuuden teoriat levisivät laajalti suomalaisissa ihmis- ja yhteiskuntatieteissä ulottuen musiikintutkimukseenkin. Nämä lähestymistavat vahvistivat irtautumista sellaisista ongelmallisista oletuksista, että esimerkiksi musiikista olisi löydettävissä jokin suomalaisuuden ydin tai että suomalaisuus olisi ylipäättään annettu, olemuksellinen tai tarkkarajainen ja pysyvä identiteetti. Tämän sijaan lähtökohdaksi oli mahdollista ottaa näkemys, jonka mukaan suomalaista jossakin musiikillisessa ilmaisussa tai käytännössä on se, mikä kussakin ajassa ja paikassa määritellään suomalaiseksi (ks. esim. Heiniö 1999; Leppänen 2000; Moisala 2000; Kärjä 2005; Välimäki 2008). Tämän myötä musiikintutkijoiden yhdeksi tehtäväksi muodostui siten sen analysointi, millaiset historialliset, kulttuuriset ja institutionaaliset muuttujat sekä sosiaaliset (valta)suhteet muovaavat ja rajoittavat suomalaisuuden käsitettä ja käytäntöjä jossakin tietyissä tilanteissa.

Viime vuosikymmeninä musiikin, suomalaisuuden ja kansallisuuden tutkimus on kehittynyt moniin eri suuntiin. Esimerkiksi musiikin historian tutkijat ovat osoittaneet tarkastelukohteidensa kautta osaltaan sen, että ”Suomi ei ole satavuotias”, kuten Janne Saarikivi (2017) kiteyttää tämän vuoden itsenäisyyspäivänä julkaistussa *Image*-lehden kolumnissaan. Toisin sanoen suomalaisuuden olemassaolo ei ole millään muotoa rajattavissa modernin valtiollisen itsenäisyyden aikaan. Suomalainen kieli, kansanperinne, kulttuuri, elämäntavat ja musiikit ovat päinvastoin muotoutuneet ja muuntuneet vuosisatojen ajan, vaihtuvissa poliittisissa, kulttuurisissa sekä taloudellisissa vuorovaikutuksissa ja kamppailuissa. Muutoksia ilmeni jo Ruotsin vallan sekä Venäjän suuriruhtinaskunnan aikaan. Tätä ilmentävät rikkaasti monet musiikinhistorialliset tutkimukset, joiden kohteena on Suomen nykyisen alueen musiikkielämä esimerkiksi 1600- tai 1800-luvulla. Nämä tutkimukset tuovat esiin sekä musiikillisen toiminnan paikallisesti erityisiä piirteitä että sen kansainvälisiä tai transnationaalisia puolia. (Ks. esim. Sarjala 2001; Sarjala 1994; musiikin historian tutkimuksen teemanumeron artikkelit *Musiikki*-lehdessä 1–2/2017).

Kulttuurisessa musiikintutkimuksessa ja populaarimusiikin tutkimuksessa on puolestaan rikastettu suomalaisuutta koskevia ymmärryksiä soveltamalla muun muassa intersektionaalisia – eli useita identiteetin muuttujia ja sosiaalisia eroja samanaikaisesti huomioivia – lähestymistapoja. Tällaiset analyysit osoittavat tehokkaasti, kuinka kansallisuuteen liittyvät käytännöt ja merkitykset saavat eri muotoja ja arvolatauksia sen mukaan, miten ne yhdistyvät esimerkiksi sukupuoleen, rotuun ja etnisyyteen, seksuaalisuuteen ja ikään (esim. Skaffari 2008; Kärjä 2008; Åberg 2008; Leppänen 2010; Välimäki 2015, 247–272). Suomalaisuus näyttäytyy vähintäänkin monina erilaisina intersektionaalisina suomalaisuuksina tai suomalaisuuden ja sen toiseuksien välisinä dynamiikkoina.

Viime aikoina Suomessa tehdyssä ja Suomen aluetta koskevassa musiikintutkimuksessa on ryhdytty painottamaan enenevästi myös postkoloniaalisten teorioiden merkitystä, jotta voimme ymmärtää tämän päivän monietnisiä ja -kulttuurisia musiikillisiä todellisuuksia (esim. Kärjä 2013). Samoin huomiota

on suunnattu Suomen alueella kolonisoituihin ja suomalaisten marginalisoimiin musiikkiperinteisiin – kuten saamelaisiin musiikkeihin – sekä näiden perinteiden nykyisiin paikallisiin, transnationaalisiin ja kaupallisiin piirteisiin (esim. Moisala 2008; Suutari 2013).

Suomessa harjoitetun musiikintutkimuksen luoma kuva suomalaisuuden ja musiikin keskinäisyydestä on siis kriittinen ja teoreettis-metodologisesti laaja – monimuotoinen. Samalla lienee selvää, että tätä kuvaa tulee edelleen päivittää suhteessa erilaisiin musiikillisiin, kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin. Lisäksi se vaatii toistuvaa uudelleen arviointia suhteessa tutkimussuuntausten kehitykseen.

Yksi uusi tutkimusnäkökulma aihepiiriin saattaisi avautua intra-aktion (*intra-action*) tai suomennettuna yhteismuotoutumisen käsitteen kautta (ks. esim. Leppänen ja Tiainen 2016). Tämä alunperin tieteenfilosofi Karen Baradin lanseeraama käsite painottaa suhteiden olemassaoloa muovaavaa, ontologista, merkitystä (esim. Barad 2007). Baradin mukaan ei riitä, että ajatellaan erilaisten ilmiöiden ja toimijoiden olevan interaktioissa keskenään. Tällöin oletetaan edelleen, että ilmiöillä olisi jokin suhteita edeltävä ja tässä mielessä itseriittoinen identiteetti, joka vasta toissijaisesti asettuu vuorovaikutuksiin muiden asioiden kanssa. Yhteismuotoutuminen esittää tämän sijaan, että se, millaiseksi jokin ilmiö tai toimija ajan kuluessa muodostuu, mahdollistuu perustavanlaatuisella tavalla suhteissa. Keskeistä yhteismuotoutumisen käsitteessä on ajatus siitä, että inhimilliset ilmiöt ja toimijat mahdollistuvat suhteissa sekä inhimillisiin että muihin kuin inhimillisiin tekijöihin. Jälkimmäisiä ovat esimerkiksi ei-inhimilliset eläimet ja luonto sekä teknologiat.

On mielenkiintoista spekuloida, miten suomalaisuuksien kulttuurista rakentumista voisi hahmottaa yhteismuotoutumisten kannalta. Voisimmeko esimerkiksi ajatella, että Aku Louhimiehen ohjaamassa *Tuntematon sotilas* -elokuvassa (2017) muodostuva suomalaisuus mahdollistuu intra-aktioissa paitsi Väinö Linnan romaanin, aiempien *Tuntematon*-elokuvien, päivitettyjen historiatulkintojen ja nykyisten yleisöjen kanssa, myös yhteismuotoutuvassa suhteessa nykyisiin elokuvateknologioihin – siis niiden tarjoamiin erityisiin äänen ja kuvan tuotanto- sekä käsittelymahdollisuuksiin? Millä eri tavoilla yhteismuotoutumisen ideaa voisi soveltaa musiikillisesti rakentuvien suomalaisuuksien tutkimiseen?

Kohti seuraavaa kaksoisviivaa

Satavuotiaan Suomen juhlamusiikkivalinnat ilmentävät jossain mielessä murroskohtaa. Ainakin juhlinnan laajuuden perusteella kyseessä oli – musiikki-analyttisessä mielessä – ”rakenteellisesti merkittävä kadenssaalinen ele” tai jopa ”kaksoisviiva”; sen verran innokkaasti itsenäisyyden merkitystä korostettiin ja taustoitettiin itsenäisellä musiikilla. Jää musiikintutkijoiden tehtäväksi eritellä ja arvioida kuinka kaikki lopulta kävikään, elimmekö juuri ratkaisevaa kään-

nekohtaa vai vain kuvitelmaa siitä. Tutkittavaa musiikkikulttuurissamme kyllä riittää ja tutkimuksen tekijöitä on vuosi vuodelta yhä mittavampi joukko.

Jo pari vuotta sitten, *Musiikin* numerossa 3–4/2015 juhlittiin teemana kotimaisen musiikintutkimuksen monimuotoisuutta. Tuolloin esillä oli kiehtova ja laaja-alainen kattaus. Lehden sisällössä paneuduttiin esimerkiksi musiikin prosessuaalisuuden huomaamiseen, 1300-luvun musiikinteorian kehityshistoriaan, Magnus Lindbergin laajoihin orkesteriteoksiin, eheyttäviin musiikkimuistoihin, 1800-luvun suomalaiseen virsikirjaan sekä turkulaiseen orkesterihistoriaan. Tässä lehdessä on vastaavasti esillä jännittävän erilaisia asiantuntijanäkemyksiä.

Minna Holkkola hyödyntää intertekstuaalisen tutkimuksen viitekehystä englanninkielisessä artikkelissaan ”Musical references as dramatic strategies in Kimmo Hakola’s opera *La Fenice*”. Hän lähestyy oopperaa kolmitasoisena, musiikkia, librettoa ja näyttämötoimintaa yhdistävänä sävellysmuotona. Musiikilliset viittaukset – suorat tai muunnellut lainaukset – erottuvat artikkelin mukaan Hakolan sävelkielestä ja luovat kontrastia suhteessa musiikilliseen ympäristöönsä. Viittauksia ja intertekstuaalisuuden aspektia analysoimalla Holkkola saa esiin kiinnostavia näkökulmia tutkimuskohteensa dramaturgisesta ajattelusta ja sävellystekniikasta.

Saijaleena Rantanen puolestaan luo kokonaiskuvaa siitä, millaiseksi amerikansuomalaisten siirtolaisten musiikkikulttuuri ja musiikillinen toiminta muodostuivat maahanmuuton huippuvuosina 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Alusta alkaen musiikilla oli erityinen rooli suomalaistaustaisten siirtolaisten yhteenkuuluvuuden rakentumisessa ja integroitumisessa, paitsi suoraan suomalaisyhteisöihin, myös yleisemmin amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Artikkelissa ”Raittiusliikkeestä haalisosialismiin” tarkastelun keskiössä on yhdistystoiminnan, erityisesti kuorojen ja vaskiyhtyeiden sekä ideologis-kasvatuksellinen että ajanvietteeseen liittyvä merkitys. Rantanen on hyödyntänyt artikkelissaan sekä ensikäden yhdysvaltalaisista paikallistason arkistoaineistoa että aiempaa amerikansuomalaisten yhdistystoimintaa käsittelevää tutkimusta.

Numeron lopuksi Sanna litti paneutuu esseessään Schumannin oopperaan *Genoveva*. Tämä teos on harmillisesti jäänyt lajissaan marginaaliin, vaikka siitä riittäisi edelleen runsaasti ammennettavaa niin yleisölle, esittäjille kuin tutkijoillekin. litti erittelee mielenkiintoisesti oopperan henkilökuvausta tyylianalyysin ja feministisen kritiikin kautta. Schumannin naishahmoista ja niiden käsittelystä on löydettävissä tyyppillisiä teatterin naisiin kohdistamia perinteitä; mukana on enkeleitä ja hirviöitä eli ihannointia ja pelkoa. Oopperan perusjuonne paljastuu lopulta misogyniseksi.

Hakolan nykyooppera, amerikansuomalainen siirtolaismusiikki ja Schumannin henkilökuvaus – siinäpä rikasta monimuotoisuutta jo toistamiseen. Tutkimusaiheiden ja näkökulmien puolesta voimme tyytyväisenä jälleen kerran todeta, että kotimainen musiikintutkimus on luovaa ja korkeatasoista. Tempo elää mutta ei hidastu. Sukkelana solfaamme taas kohti seuraavaa kaksoisviivaa.

Helsingissä, joulukuun 17. päivänä, 2017

Musiikin päätoimittajat

Lähteet

- Ahonen, Sirkka. 2017. *Suomalaisuuden monet myytit: Kansallinen katse historian kirjoissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham ja Lontoo: Duke University Press.
- Cheah, Elena. 2009. *An Orchestra beyond Borders: Voices of the West-Eastern Divan Orchestra*. Lontoo ja New York: Verso.
- Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art-forms*. New York: Methuen.
- Kärjä, Antti-Ville. 2005. *Varmuuden vuoksi omana sovituksena: Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: K&H, Kulttuurihistoria.
- Kärjä, Antti-Ville. 2008. "Suomalaisissa musiikkivideoissa mies ei tanssi – Antti Tuisku tanssii". Teoksessa *Moniääninen mies: Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*, toim. Kai Åberg ja Lotta Skaffari, 191–226. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Kärjä, Antti-Ville. 2013. "Musiikkia jälkikolonialisesta Suomesta". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 277–298. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura.
- Leppänen, Taru. 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura.
- Leppänen, Taru. 2010. *Vallatonta musiikkia: Lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Leppänen, Taru ja Milla Tiainen. 2016. "Feministisiä uusmaterialismeja paikantamassa: materian toimijuus etnografisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa". *Sukupuolen tutkimus/Genusforskning* 29 (3): 27–45.
- Liotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Käänt. Geoff Bennington, Brian Massumi ja Fredric Jameson. Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.
- Moisala, Pirkko. 2000. "Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject". Teoksessa *Music and Gender*, toim. Beverley Diamond ja Pirkko Moisala, 166–188. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.
- Moisala, Pirkko. 2008. "Joiku (yoik), place, and yoik transmission in Finland". *European Meetings in Ethnomusicology* 2008 (12): 239–255.
- Musiikkitalo. 2017. "Suomi 100 maailmalla -konsertti". Tarkistettu 15.12.2017 <https://www.musiikkitalo.fi/fi/tapahtuma/suomi-100-maailmalla-konsertti>.
- Ooppera Skaala. 2017. "Etusivu". Tarkistettu 15.12.2017 <https://www.oopperaskaala.fi>.
- Owens, John T. 2014. "The Panopticon of Music Education: Hierarchy, Surveillance, and Control". *Musiikkikasvatus* 2014 (2): 55–68.
- Ramnarine, Tina. 2011. "The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras". *Ethnomusicology Forum* 20 (3): 327–351.
- Saarikivi, Janne. 2017. "Sadan vuoden unohdus". *Image* 6.12.2017. Tarkistettu 15.12.2017 <http://www.image.fi/image-lehti/sadan-vuoden-unohdus>.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka. 2001. *Music, Morals, and the Body: An Academic Issue in Turku 1653–1808*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Skaffari, Lotta. 2008. "Metsämökin tontusta Jerry Cottoniin: Maskuliinisia parisuhdestrategioita 1970-luvun Finnhits-iskelmissä". Teoksessa *Moniääninen mies: Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*, toim. Kai Åberg ja Lotta Skaffari, 89–127. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sony Music. 2017. "Tuomari Nurmion uudella sinkulla ruoditaan Suomen ja Venäjän yhteiseloa". Tarkistettu 15.12.2017 <https://www.sonymusic.fi/uutiset/tuomari-nurmion-uudella-sinkulla-ruoditaan-suomen-ja-venajan-rinnakkaiseloa>.
- Spitzer, John ja Neal Zaslaw. 2004. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution 1650–1815*. Oxford: Oxford University Press.
- Stokes, Martin. 2003. "Music Nationalism and Transnationalism in the 'New Global Order'". *Revista Portuguesa de Musicologia* 2003 (13): 163–180.
- Suutari, Pekka. 2013. "Moni-identtisyytys ja etnisten vähemmistöjen musiikki". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 257–276. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku: Uniprint.
- Välimäki, Susanna. 2008. "Raivaajuroita ja tuommoisia poikia – maskuliineja Tuntematon sotilas -elokuvien musiikissa". Teoksessa *Moniääninen mies: Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*, toim. Kai Åberg ja Lotta Skaffari, 227–275. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki: Pervoja ja ekologia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Åberg, Kai. 2008. "Kaaleen laulut ja mieheys: sukupuoleen kytkeytyvien kulttuuristen normien ja ideaalien vaihtelevuus romanien perinnesäntämusiikissa". Teoksessa *Moniääninen mies: Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*, toim. Kai Åberg ja Lotta Skaffari, 54–85. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Yle TV1. 2017. "Valtakunnallinen Suomi 100 -juhla". Tarkistettu 15.12.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/11/25/valtakunnallinen-suomi-100-juhla>.

Musical references as dramatic strategies in Kimmo Hakola's opera *La Fenice*

Minna Holkkola



Introduction

As the third act of Kimmo Hakola's opera *La Fenice* (2011) opens, a female inspector sings elaborate, powerful coloraturas flamboyantly dominating a media conference. In her coloraturas, she reassures that the culprits responsible for arson of La Fenice, the historical opera house in Venice, will be captured.¹ The tones that are sung by the inspector are, however, familiar from Ambroise Thomas's opera *Mignon* (1866). Is Hakola commenting on the original work, perhaps reinterpreting it, or even mocking some of its aspects? How does the familiar music affect our perception of Hakola's opera and the dramaturgy of the opera? These questions and many others like them circulated among the opera audiences and critics alike in July 2012 as Kimmo Hakola's opera *La Fenice* was premiered at The Savonlinna Opera Festival.

The opera, commissioned by The Savonlinna Opera Festival, was premiered in July 2012. The libretto was originally written in Finnish by Juha-Pekka Hotinen, and translated into Italian by Nicolà Raino. Vilppu Kiljunen directed the staging of the first performance. The opera is woven around La Fenice and the plot is based on the true story of the Venetian opera house's fire in 1996. In an interview, the composer Hakola goes even as far as to suggest that La Fenice is the central character of the opera.² This invites the composer, the librettist and the audience to reflect on the operatic tradition and their preconceived notions thereof.

The opera is subtitled as "opera buffa in tre atti" in the score and "opera tragicomica" in the libretto, thus underlining the comic or tragicomic nature of the work. The three acts are preceded by an overture. The opera opens at the season's closing gala at La Fenice. Two electrician cousins, Ettore and Michelangelo, unfamiliar with the culture of opera patronage, have been awarded a contract in the imminent repairs to the building and thus have been invited to participate the gala with Padrona, Ettore's mother. The cultural frustration of the two cousins leads to their scandalous intervention on the stage. In the second act, the electric contractor cousins fall into despair as the repair of La Fenice turns into a scheduling nightmare. The cousins subsequently become ar-

¹ In this article I will use italics when referring to Hakola's opera *La Fenice*. References to the historic opera house La Fenice will not be in italics.

² Tiikkaja 2012.

sonists in a futile attempt to save themselves from bankruptcy. The opera house La Fenice is reduced to ashes. In the third act the culprits flee and attempt to reconcile with their guilt. Michelangelo is almost immediately caught; Ettore is apprehended only later, after seven years of exile in South America. Throughout Act II and Act III a secondary storyline follows the love story of Filippo, a répétiteur at La Fenice, and Katharina, an art restorer.

Hakola sees his musical vocabulary as a composer as an ever-expanding library of different kinds of musics and textures (Hakola 13.1.2015; unreferenced see "Acknowledgements"). Instead of abandoning the elements on which his early works were based, Hakola has since the 1990's introduced new elements to his existing idiom. His modernism, embracing both virtuosity and tranquillity, has been merged with features of Mongolian folk music, echoes of Klezmer music, minimalistic repetition, and stylistic and direct quotes from earlier masters of Western art music among others.³ *La Fenice*, Hakola's fifth opera, is idiomatic to the Hakola we have learned to know in recent years.

In an interview Hakola has explained that *La Fenice* is both a logical consequence and a final ending point of his previous stylistic explorations, for which the operatic setting provides a perfect forum.⁴ Stylistically, *La Fenice* mostly represents the conventions of contemporary music. But the flow of the music is repeatedly and, as the opera progresses, to an increasing extent infused with references either to compositions of earlier musical eras or to other music cultures. The references are obscured to various degree but they are always ascertainable. Many of the references have a connection to Venice or opera literature; some, like Vivaldi's *Winter*, are immediately recognizable to most listeners in any opera audience, while others are more subtle.

My interest in *La Fenice* was piqued by the intriguing premiere of the work and its reception. In this article I will pursue this line of thought further. My main consideration is to reflect on how references to prior compositions and styles operate and relate to the dramaturgy of a work. Further, the article will provide insight to Hakola's composition techniques and dramaturgical thinking.⁵ The theoretical framework of the article stems from the study of intertextuality. By intertextuality I refer to a device that creates interrelationships between texts, thus adding dimensions to the individual works and generating interrelated networks of works.⁶ First, I will briefly introduce the different structural categories and contextual relations of musical references in *La Fenice*. I will then propose a theoretical framework for examining intertextual qualities of the references. By reflecting on this theoretical framework, I will examine the intertextual mecha-

³ Korhonen 2003, 173.

⁴ Tiikkaja 2012.

⁵ As Hakola collaborated with the conductor during the rehearsals, I will consider the premiere (performed and broadcasted by YLE on 6.7.2012) as the final version of the work. In the final version there are some cuts that will be discussed in connection with the examples presented when necessary. I will exclude the stage setting and the direction from my study.

⁶ 'Text' is understood here in the broad sense as any (artistic) material.

nisms of the musical references and suggest that they apply various intertextual strategies, most importantly parody. Finally, I will contemplate the relationship of the different intertextual strategies and the dramaturgy of the opera, and subsequently how the strategies affect the interpretation of the work.

Following in the steps of Carolyn Abbate, this article approaches opera as a composition of three systems – music, text and stage action.⁷ Narrative and multimodality have been frequent perspectives of recent research on contemporary opera, intertextuality and specifically parody, however, less so.⁸ By inspecting the relationship between the intertextual references and the dramaturgy of *La Fenice* I hope to bring a new perspective to the research of contemporary opera.

The musical references in *La Fenice*

The musical references in Hakola's *La Fenice* are distinctive in their musical environment as they present a strong stylistical contrast to Hakola's own modern musical language. A reference to a well-known work like Vivaldi's *Le Quattro Stagioni* in Scene 3 of Act I (b. 263–287) is an important signal of intent on Hakola's part. As the first recognizable quotation, this familiar instance acts as a clue for the listeners: be aware – there are musical references at play in this opera.⁹ The references are of various lengths, and they range from recollections of individual classical composers and specific passages of their works to more general references to styles of both classical and non-classical music. Structurally, the musical references of *La Fenice* can be divided into two categories: 1) quotations (recognizable, even though sometimes modified), 2) references to musical styles (rather than to specific pieces), which sometimes dominate the whole texture, but at other times occur only in part of the texture. The usage of musical references increases in frequency towards the end of the opera.

1) **Quotations.** With quotations I refer to those instances in which a passage quoting a given musical work is recognizable. Hakola, however, always modifies the original material in some way. The degree of modification varies from small issues, like rhythmical changes or additions and alterations in orchestration, to more extended changes in tonal structures. For example, in Scene 2 of Act III, there are three passages quoting Amina's two-part aria "Ah! non credea mirarti

⁷ Abbate, 187–188.

⁸ Narrative and multimodality in contemporary opera has been discussed e.g. in Yayoi Uno Everett's book *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera* (Everett, 2015). Everett has also discussed parody in the article "Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *Le Grande Macabre*" (Everett, 2009).

⁹ The Vivaldi reference is preceded by stylistic reference in Scene 2 of Act I. This reference is, however, a pastiche in a neoclassical Stravinskian style, and thus not as immediately recognizable.

/ Ah! non giunge” from Bellini’s opera *La Sonnambula*, in which the changes are very small (Michelangelo b. 81–117, Katharina & Filippo b. 389–427, Ispettrice b. 432–464). As an example of the contrary, the reference to Mozart’s *Don Giovanni* (Scene 3 of Act II, b. 152–194) is an example of a quotation with multiple modifications. The quotation repeats the original passage, the beginning bars of Leporello’s *Catalogue Aria*, three times introducing the original material each time in a different diatonic environment.

2) References to musical styles. In these instances the original is not an individual work, but rather a style of a composer or a genre, sometimes outside the canon of Western classical music. For example, Scene 2 of Act I is a waltz with a neo-classical quality. Although it is not an exact quotation of any work, it resembles Stravinsky’s neoclassical style of the 1920’s, as heard in *Oedipus Rex* or *The Rake’s Progress*. The fact that Stravinsky is buried in Venice seems to strengthen this connection. A whole different world of references to musical styles opens in Act III as the plot takes one of the arsonist electricians on a flight to South America. Here we hear stylistic references to musical devices outside the immediate canon of Western classical music. For example, in Scene 2 the arsonist’s exile is coloured with Spanish/Latin American elements, such as flamenco clapping, castanets, and Mexican trumpets.

In some instances the original style is more ambiguous, as when in Scene 2.2 of Act II (b. 275–296) the strings engage in a passionate melody. The contour of the melody and the style of orchestration reflect the nineteenth-century verismo style, but the harmonization of the passage is non-tonal. Non-Western references also intertwine with Hakola’s own modern style: towards the end of Act III the texture acquires features like castanets, Latin rhythms and lonely trumpets as secondary qualities, as if to illustrate Ettore’s years of exile in South America.

The various references of *La Fenice* can also be examined according to the manner in which they relate to their narrative surroundings and the libretto. Some of the references seem to agree with and even reinforce the mood of the scene that the libretto suggests; some even exaggerate the mood to the point of making a statement. Others, on the other hand, seem to contradict and challenge the situation outlined by the libretto.

The two references to Bellini’s lamenting aria “Ah! non credea mirarti” in Act III Scene 2, for example, express feelings of yearning, suggested by the libretto. First Michelangelo misses his cousin in b. 81–117; in b. 389–427, the lovers Katharine and Filippo sing about missing each other from far away, one in a Viennese park and the other in a practise room of *La Fenice*. Here Bellini’s music amplifies the mood of the scenes. By contrast, there seems to be quite a conflict between the mood of the playful music and that of its dramatic surroundings in Scene 3 of Act II (b.152–196): *La Fenice* is on fire as the playful tones of *Don Giovanni’s Catalogue Aria* carry the desperation of fire chief Velli when he reports that there will be no water to put out the fire in the city surrounded by water.

All the references of *La Fenice* challenge any passive strategy of perception. They invite the listener to assume an active role as the interpreter. As the opera offers multiple possible interpretations and levels of perception depending on individual listener's background, the listener actively ascertains different levels of meaning in the opera. In order to more closely examine how the different references influence the listener's perception of the work, and the mechanisms of relating a reference to its surrounding music, I will introduce a theoretical framework stemming from intertextual studies.

Theoretical background

Every musical reference of *La Fenice*, be it the lonely trumpet that places the listener's mind in a Latin American framework or the familiar tunes of *Don Giovanni*, relates to another musical style or text and thus projects reflections from the original source onto the opera at hand. In other words, the references work in the realm of intertextuality. The concept of intertextuality originates from literary studies and has been around since Julia Kristeva coined it in 1966. Its roots, as introduced by Kristeva, are in post-structuralism. It is an attempt to synthesize Ferdinand de Saussure's semiotics with Mikhail Bakhtin's study of multiple meanings in a text, or in her own words: "The text is therefore a ... permutation of texts, an intertextuality; in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another."¹⁰ The theory of intertextuality insists that a text cannot exist as a hermetic or self-sufficient whole, nor can it function as a closed system. There are two reasons for this. Firstly, the writer is a reader of numerous texts before she/he is a creator of a text. Secondly, a text becomes available only through the process of reading – a text is interpreted in relation to previously read texts.¹¹ Thus, intertextuality is a general approach, or a way of interpreting any work of art. It has become a popular field in the study of arts and is applied in multifarious contexts and variations as Jonathan Gray has noted:

To some [intertextuality] is merely a synonym for deconstruction and/or post-structuralism [...], while for others it is another word for influence and allusion [...]. Likewise, evaluations of it range from Bakhtin [...] and Kristeva's [...] excited appraisal of intertextuality as perpetual and liberating dialogue, to many critics of postmodernism, to whom it represents 'cultural exhaustion' [...] and recycling, where 'everything is juxta-posable to everything else because nothing matters'.¹²

¹⁰ Kristeva, 36

¹¹ Still 1990, 1–2.

¹² Gray 2006, 17. The references of Gray's original passage have been left out here for the sake of readability.

In music analysis, intertextuality has offered a welcome new perspective. As Joseph N. Straus notes in his *Remaking the Past*, traditional music analysis is often directed towards seeking unity within a work.

Musical analysis has traditionally been devoted to demonstrating that all components of a given work are integrated with one another in the service of a single generating idea. But, in their combination of stylistically and structurally disparate elements, many twentieth-century works truly are relational events as much as they are self-contained organic entities. Our understanding of such pieces will be enriched if we can fully appreciate their clash of conflicting and historically distinct elements.¹³

Intertextual approach, unlike the traditional analysis Straus refers to, concentrates on the perception of a work within a network of other works rather than on the organic qualities of the work itself. This approach has been influenced by the intertextual ideas of e.g. Mikhail Bakhtin, Roland Barthes and Harold Bloom. Straus finds that Bloom's theory captures the revisionary spirit of the twentieth-century composers' commentaries on earlier music, both musical and written: "...instead of passively subordinating themselves to the tradition, [the composers] wilfully reinterpret traditional elements in accordance with their own musical concerns."¹⁴ In his *Intertextuality in Western Art Music*, Michael Klein quotes as the foundation for his study both Barthes – "to interpret a text is not to give it a meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it" – and Bakhtin – "the novel can be defined as a diversity of social speech types and a diversity of individual voices, artistically organized".¹⁵

In this study, the focus is on defining how the musical references in *La Fenice* relate to their textual surroundings, that is, to the libretto and the stage events. For the purposes of the analysis required, an approach leaning on Bakhtin's theories seems to be most beneficial. In his *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth Century Music* (2003) Christopher Reynolds builds on Bakhtin's ideas as he explores allusions in nineteenth century music.¹⁶ Although Reynolds's musical material is not contemporary, his analytical tools serve well in approaching the intertextual quality of the references in Hakola's *La Fenice*. Thus, I will base my approach on Reynolds's work.

Bakhtin discusses the phenomenon of "double-voiced discourse" which refers to discourse that, in addition to its own words and intentions, carries a reference to someone else's words. He subdivides double-voiced discourse into "active" or "passive". In active double-voiced discourse the second discourse is actively present and identifiable, whereas in passive discourse the second discourse is a passive tool used by the author.¹⁷ Bakhtin further divides the passive

¹³ Straus 1990, 16.

¹⁴ Straus 1990, 16.

¹⁵ Klein 2004, 3.

¹⁶ Reynolds 2003, 16.

¹⁷ Bakhtin 1984, 197.

into “unidirectional” and “varidirectional”, which differ in the attitude of the present speaker. In the unidirectional discourse the two voices share common aims: the speaker adopts both the words and the point of view of the former speaker to which (s)he is referring. In the varidirectional discourse the speaker adopts the words of a former speaker, but uses them in a different way from the original. For Bakhtin, irony and in particular parody belong to the latter category.¹⁸

Reynolds focuses his attention on musical context – the musical environment in which a musical reference¹⁹ occurs, and the way the reference relates to it. He uses Bakhtin's ideas of unidirectional and varidirectional discourse to define his concepts of “assimilative” and “contrastive” allusion, allusions that either support their musical context (assimilative) or contradict with that context (contrastive).²⁰ That is, for Reynolds assimilative allusions produce a form of unidirectional discourse, in which the quoted musical source agrees with the context; contrastive allusions, however, do not oblige to either the original function of their source or to their present context, and thus create a varidirectional discourse. In my analysis of *La Fenice* I will use Reynold's concepts of assimilative and contrastive allusion to reflect how the references interact with their context, either supporting the stage events (assimilative) or contrasting with them (contrastive). As the libretto and the music are in constant dialogue in any opera, I will regard both the music and the libretto as the context of the discourse, and focus my attention specifically on the relationship between the musical reference and its textual context.

In order to have an intertextual function, a reference needs to be detected. So-called allusion-markers can give away an intertextual presence, even if the listener is not familiar with the original source.²¹ Margaret A. Rose has presented four categories of allusion-markers for parodies in literary texts.²² With some modifications, two of Rose's categories can be applied as allusion-markers in music for any intertextual references to a past musical source:

Changes to the ‘normal’ or expected style or subject-matter. Listener's expectations of the composer's style or the style of the music are not met, or the listener finds incongruences in the way the music proceeds. This is the most important allusion-marker for musical references.

Effects on the perceiver. The conflict with expectation can cause a surprise or a comic effect. The comic effect lies in surprising the perceiver – raising expectations and then heading in the opposite direction. The comic incongruity may take advantage of the contrast between the original text and its new form or its new context by juxtaposing the serious with the absurd, the ‘high’ with the ‘low’, the pious with the impious, and so on.

¹⁸ Reynolds 2003, 16–17; Bakhtin 1984, 193–99.

¹⁹ Reynolds calls these allusions.

²⁰ Reynolds 2003, 17.

²¹ Perri 1978, 301.

²² Rose 1993, 37–8.

Allusion-markers inform the perceiver of an intertextual presence. The two categories of allusion-markers focus on different aspects of the perception process. The former concentrates on the listener's expectations of the text, the latter on the effect on the listener. They are, however, not mutually exclusive. The musical references of *La Fenice*, as we have seen in the introduction, rely on changes to the style (category 1) as primary allusion-marker.

Next, I will examine in finer detail examples of references in *La Fenice* to demonstrate the intertextual mechanisms of Hakola's opera. The examples chosen represent both kinds of relations the references have to their textual context (contrastive and assimilative) as well as the two types of references (quotations and references to style).

Contrastive quotations: *Catalogue Aria* from *Don Giovanni* (Act II, Scene 3)

In Scene 3 of Act II the historic Teatro La Fenice burns down. The quotation from Mozart's *Don Giovanni* is heard when people are gathering in the vicinity of La Fenice in a futile attempt to save the opera house from the fire. In the middle of general disorder the fire chief Alvaro Velli and the American millionaire, a Save Fenice activist Victoria Stone, discuss possibilities of acquiring water to put out the fire in Venice, a city with streets of water, only to find out that there is no water to be obtained. This is portrayed in music by a quotation from Leporello's *Catalogue Aria*.

The *Don Giovanni* reference is an excellent example of a contrastive quotation, as well as of Hakola's quotation techniques in general. Unlike many of the sources of musical references in *La Fenice*, *Don Giovanni* does not have any apparent connection to Venice, although Mozart did visit Venice in 1771 on his first journey to Italy with his father.²³ However, the operas by Hakola and Mozart do have something in common. *Don Giovanni* has been regarded as a 'dramma giocoso' and *La Fenice* is subtitled in the libretto as 'opera tragicomica'. The action and characters in both works are to a large extent comic, although there is a more serious undercurrent in both of the operas, more pronouncedly so in *Don Giovanni*.

Scene 3 of Act II opens with a warm and cosy atmosphere. Padrona Amanda is cooking dinner at her friend Sergio's house. The music is static and comforting. However, as Padrona presents herself as a mother of an electrician, who is capable of putting her hand to fire ("fuoco"), the choir calls Amanda by name (in b. 26–28) to the effect of a warning in anticipation of a forthcoming catastrophe (**Example 1**). The atmosphere of both the libretto and music takes a sharp

²³ Interestingly, Giuseppe Gazzaniga's 'dramma giocoso' *Don Giovanni Tenorio, o sia Il Convitato di pietra*, another operatic adaptation of the Don Juan theme, was first performed in Venice on 5th of February 1787, a few months prior to the premiere of Mozart's *Don Giovanni*. Further, Joseph's *Don Giovanni* (1978), a film adaptation of the opera, significantly features Venice as location.

turn as Padrona first notices the smoke (b. 85–88), then the fire (b. 90–91); the choir confirms Padrona's observation with its echoing comments (“fumo” – smoke, b. 88; “brucia” – on fire, b. 91) following the pattern established in b. 26–28. The general mayhem in the city finds its counterpart in whole-tone based dissonant chords, chromatic scales and a big orchestral crescendo (b. 98–132). Before the scope of the catastrophe is completely understood, the scene cuts abruptly back to Padrona and Sergio, and the cosy atmosphere of the beginning of the scene (b. 133–151); Sergio's apocalyptic statement “questa notte tutto cambieró” (“tonight everything will change”) is accompanied with anticipating, soft and static music.

The musical score for Example 1, *La Fenice*, Scene 3 of Act II, measures 24–28, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Woodwinds, Brass, Padrona, Sergio, Choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and Strings. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows a Mozartian-style quotation in measures 24–28, characterized by light orchestration and a flowing melody. The lyrics for Padrona and Sergio are as follows:

Padrona: sta - ta, e d'un e-lit-tri - cis-ta mad - re, la man sul FIO-CO s'oc-cor-re met-te - rò. Guar-da le tue dia - ni, per qua-ran-t'an-ni-à

Sergio: A - man - da

Choir: A - man - da

Example 1. *La Fenice*, Scene 3 of Act II, b. 24–28.

The *Don Giovanni* quotation bursts out of the preceding quietness in b. 152 and marks the moment in the libretto when the city of Venice realizes the magnitude of the catastrophe at hand. Whereas in the beginning of Scene 3 the story unfolds as a true tragedy with Hakola's original music to support the text and stage events, the quotation abruptly leads the dramatic events in a completely new direction. Instead of agreeing with the general mood of the scene, the lightly orchestrated music of the reference moves forward in a flowing and elegant manner. The Mozartian style contrasts with its modern musical surroundings, and the light nature of the composition seems to contradict the seriousness of the surrounding dramatic events as well as the text that accompanies it. The quotation is – to use Reynolds's terms – contrastive. As a text, the libretto of the scene is coherent and does not suggest any drastic change in

style or attitude in b. 152. Thus the choice of quotation not only contrasts with its textual and musical surroundings, but also distances the music from the text. The contradiction leads the listener to see the actions on the stage in an ironic or comical light.

The quotation is based on the first 18 bars of the *Catalogue Aria* (**Example 2**).²⁴ In Hakola's opera the passage taken from the aria is repeated three times. The first of these three segments repeats only the orchestral parts of Mozart's music, lacking the vocal part altogether. In the 2nd and 3rd segments Leporello's vocal part has been rhythmically modified to meet the requirements of the text rhythm of the libretto. The first segment (**Example 3**) consists of 10 bars (b. 152–161): an introductory unit of eight bars that is based on Mozart's music, and a two-bar bridge of Hakola's own composition that leads to the second segment. The impression of an introduction is reinforced, as the vocal part is missing. The original passage has been tonally twisted. Mozart's key signature of D major has been left out, but the note positions have been maintained, thus creating a harmonic environment in which no clear tonal centre is established. The second segment (b. 162–179) follows through the entire original 18 bars, now in D minor (**Example 4**). Mozart's harmonic progression is modified in five bars (b. 171–172, 174–6). Additionally, in b. 178–179 there are some minor changes to the original orchestration. The third segment (**Example 5**, b. 180–196) is finally in the original key of D major and quite faithful to the original in all respects except for the four bars towards the end of the segment (b. 191–194). Here the original music is modified to strengthen the cadence in D major. However, the D-major tonic chord that has arrived in b. 195 fails to be confirmed in b. 197. Instead, the music falls into a chromatic scale chaos, with the timpani's D tremolo as the only reminiscence of what was supposed to be.

The original music is explored in a harmonically unexpected, repetitive manner, and Mozart's music has been transferred to a different context and function. However, the dialogue of the eighth-note upbeat arpeggiations in the strings (**Example 2**, b. 1–16) is extremely characteristic of the original aria, and the listener will recognize the passage immediately. The notion of movement in the passage relies on this dialogue. The characteristic downward eighth-note sweep of Leporello's aria is also included (**Example 2**, b. 16–18). Separating and repeating the short, characteristically light-hearted original passage exaggerates its nature.

The contrast between the quotation and the tragic situation is obvious to the listener. The instrumental part of the *Catalogue Aria* in the context of a great catastrophe – the historic opera house burning down in the middle of the city of water because of the apparent lack of water – creates a comical effect with its unpredictable and contradicting quality. At the same time, it gives a satirical undercurrent to the proceedings on stage. The satire is not to be understood, however, as being directed towards the music of Mozart or the theatrical events of *Don Giovanni*, but rather towards the actions of the city officials as portrayed

²⁴ The aria has also been the basis of Michael Nyman's *In Re Don Giovanni* (1977), which is built upon the first fifteen bars and variations of them.

1 Allegro

Woodwinds

2 Corni

Leporello

Strings

Ma - da - mi - na, il ca - ta - lo - goe que - sto del - le bel - le, chea - moil pad - ron

mi - o un ca - ta - lo - goe - gliel cheho fatt' i - o, os - ser - va - te, leg - ge - te con

me, os - ser - va - te, leg - ge - te con me.

p

f

f

p

Example 2. Leporello's aria, b. 1–18, in Mozart's *Don Giovanni*.

in libretto of *La Fenice*. The recognition of the passage as a reference relies not only on actual recognition of the quotation, but also on the stylistic difference between the passage and its musical context, which is further reinforced by the other allusion-marker introduced above, the possible comic perception of the intertextual reference.

The quotation, although recognizable from the beginning, reaches the joyful major key of the original aria only in the third segment (b. 180–196). The contrast between the quotation and the current scene increases gradually. The twisted tonality of the beginning mildly resembles the chaotic situation on the stage. The minor-mode quality of the second segment still suppresses some of

2 Flauti & 2 Oboi
2 Fagotte
Timpani
Strings

152 153 154 155 156

157 158 159 160 161

mf

mf

mf

mf

mf

Example 3. *La Fenice*, Scene 2 of Act II, b. 152–161.

the high energy of the original. As the second segment closes in b. 174–176 with the fire chief declaring “Non c’è acqua” (There’s no water), the major key suddenly appears with the downward eighth-note sweep gesture and full energy in b. 177–178, as if to underline the absurdity of the situation making the disparity between the music and text glaringly obvious. One could imagine that Mozart himself was there laughing at the modern day bunglers.

How would the recognition of the passage and the possible previous knowledge of the listeners affect the perception of the quotation in *La Fenice*? To examine this we first need to take a closer look at the original work. There is a contradiction between the text and music in Mozart’s *Catalogue Aria*, too. There are also other aspects that lead to potential comical interpretations as Leporello recites the conquests of his master to the betrayed Donna Elvira. The description of Don Giovanni’s women itself is absurd due to its exaggerating manner and level of detail – the women are first listed by nationality and number, then further analysed by social status, body type and age, and finally characterized by hair colour.

The scene in which Don Giovanni’s servant goes through the list of his master’s lovers is not included in Tirso de Molinas’s play *El Burlador de Sevilla* (1630), the first documented literary version of the traditional Spanish folk myth of Don Juan.²⁵ The widespread popularity of the original play led to several adaptations

²⁵ Saglia 2004, 284–285.

162 163 164 165 166 167

Timpani *mp* *f* *mf*

Victoria Quant'è che ci met-te - te? Ma fac - qua è in o - gni

Il Capo pompiere Mancando l'acqua co-me ci ar-ri - va - mo?

Strings *p* *mf*

168 169 170 171 172 173

Timp. *f* *mf* *ff*

Victoria do - ve, Per-ché non fa - te nul - la? San'tid - di o, fa-te al - lor qual - co -

Il Capo pompiere ca - qua - li son svuo - ta - ti

Strings *f* *mf* *f* *ff* *mf* *f*

174 175 176 177 179

2 Flauti & 2 Oboi *ff* *f*

2 Fagotti *ff* *f*

2 Clarinetti & 2 Corni Cl 1 & Cor 1 *f* *ff*
Cl 2 & Cor 2 *f* *ff*

Timp. *f* *ff*

Victoria sal! *ff* Non c'è ac - qua! Non c'è ac - qua!

Il Capo pompiere *ff* *mf* *f* *ff* *p*

Strings *ff* *mf* *f* *ff* *p*

Example 4. *La Fenice*, Scene 2 of Act II, b. 162–179.

Musical score for Example 5, *La Fenice*, Scene 2 of Act II, b. 179–197. The score includes parts for Timpani, Victoria, Il Capo Pompiere, Strings, Fl. & Ob., Fagotti, Corni, Timp., Victoria, Il capo Pompiere, Strings, Clarinets, Tuba, Timp., Piano, and Vc & Cb. It features vocal lines with lyrics in Italian and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *ff*.

Lyrics (b. 180-185):
 Por - ta - te, la coi tu, bi da lon - ta - no A - pri - te le ci - ster - nel Li -

Lyrics (b. 186-190):
 ac - quaa ee n'a - vre - te Ma al - lo - ra sul bar - co - ne Al -
 Ac - qua con noi non la por - tiam - mo Il (str-c) - noc

Lyrics (b. 192-196):
 lor dai boc - chet - to - ni E dun - que i por - zi lor van - to me - die - va - le
 all'ar - se - na - le Ac - qua non ce - liam nel br - cio - men - ti - mai sol - tar - to peci tu - ri -

Example 5. *La Fenice*, Scene 2 of Act II, b. 179–197.

throughout Europe, e.g. Molière's *Le festin de Pierre* (1665), in which the scene already is present, albeit in a lesser role. Da Ponte based his libretto on the libretto of Giuseppe Gazzaniga's recent opera *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* (1787) by Giovanni Bertati.²⁶ The contemporary audiences of Mozart's *Don Giovanni* were familiar with both the catalogue scene of the play, as well as the conventions of catalogue arias, a comic device of 18th century opera. To quote Mary Hunter,

[...] the singers of buffa arias demonstrate their over-involvement in their subject matter is their construction of lists, or catalogues. Favourite subjects for listing include countries visited or conquered, family trees, weapons owned and used, foods eaten, and other pleasures enjoyed. These catalogues provide many opportunities for lively and comically unselfconscious re-enactment; they are also often too long for their topic and for their context.²⁷

To what extent and in what ways do these comic elements of the *Catalogue Aria* transfer to their new context and the listener's interpretation of the scene? This depends on the level of recognition on the part of the listener. The stylistic difference between the Mozart passage and surrounding modern music is quite conspicuous; therefore the presence of a musical reference is easy to recognize. Furthermore, the difference in mood between the stage events and the music is quite pronounced. However, the comic elements described above are not present in the music in any self-evident way. They are transferred to the music in a metonymic fashion from the text, stage setting, musical and literary traditions of the aria. In order to perceive these comic associations the listener needs to be familiar with the context of the work. The more knowledge the listener has of the original work, the better (s)he is able to perceive the associations. A regular opera-visitor will be familiar with the *Catalogue Aria* and its scene; a music historian, most likely will in addition perhaps be able to appreciate the comic features of 18th century catalogue arias on a more general basis. Acknowledging these associations could perhaps further heighten the contrast of the music and its textual surroundings in *La Fenice*, because the destruction of the opera house is furnished with music from an opera, in which the comic and the tragic exist side by side, too.

The quotation, however, serves other functions besides the comic relief. As a reference to a well-known opera, it gives a voice to *La Fenice* – the opera house that plays in Hakola's own opinion, and as we have witnessed, a leading role in the opera in the face of the disaster. In Mozart's *Don Giovanni*, Leporello recounts Don Giovanni's pathological need to seduce – the fatal characteristic that will eventually lead him to his destruction. In Hakola's opera, the quotation stops the flow of musical dramaturgy and thus brings into the limelight the key moment that will lead both the opera house and the cousins to their destruction. The presence of a musical reference breaks the flow of the musical

²⁶ Hunter 2008, 149.

²⁷ Hunter 1999, 124–125.

events and thus creates a critical distance between the audience and the stage events.

The *Catalogue Aria* quotation features two important aspects of quotations in *La Fenice*: from both the technical standpoint and the way it interacts with the libretto. The richer the original work, its history and layers of allusive elements, the more potential for various interpretational possibilities it has.

Assimilative quotations: *Adio Querida* (Act III, Scene 3)

Some of the quotations in *La Fenice* confirm the mood of the libretto rather than contradict it. As an example of a reference in an assimilative function, I will consider a quotation occurring at the very end of the opera (Scene 3 of Act III, b. 135–215). In Act III seven years have passed. As the events focus on the aftermath of the unfortunate arson, the opera house is no longer the setting of the events. In Scene 3, as Ettore has been finally captured and Michelangelo has served his sentence, the cousins meet at the prison gates. During an emotional reunion, the cousins sing a duet. The text rejoices the family reunion and expresses sadness over parting again, but also includes hints of the ill-fated electricity contract. An adapted reference to the national motto of France, “liberty, equality, fraternity”, stemming from the French Revolution, on one hand, makes intertextual connections of its own, on the other hand, serves to distance the text from itself, thus giving way to satirical interpretations. There is a pronounced undercurrent of naivety in the text.

Ora ci dividiam, cugino	Now we part, cousin
ma quest' unione giammai si spezza.	but this union will never be lost.
Lanciamo la scintilla oltre quell muro	We spark over that wall
e la tension si salva eternamente –	and the voltage will remain forever –
libertà, fraternità, energia!	liberty, fraternity, energy!

The naivety of the text is supported by the simplicity of the music. The melancholy quality of the tonal melody emphasises the cousins' sadness. The duet consists of a verse and a refrain. It is first introduced as a duet sung by the cousins (b. 135–161) with a simple orchestration. The verse is accompanied with chords by harp and low strings; in the refrain, marimba and vibraphone join in. As the verse is repeated (b. 189–215, the emotional phase)²⁸, the melody suddenly bursts into an overwhelmingly emotional hymn that brings the opera to a pinnacle. The orchestra and choir join forces; the choir sings the hymn, while trumpet fanfares further embellish the melody. The text of the repeated refrain consists only of the last three words of the text, the adaptation of the French

²⁸ In the score the refrain appears three times, growing in intensity with every repetition. In the performances in July 2012, however, the second segment (b. 162–188) was omitted. The choral part of the second segment (b. 163–174) has been added to the performed third segment (b. 190–201).

national motto. The powerful passage dissolves into a one-minute codetta (b. 216–230) which is based on a sustained G minor pianissimo chord on strings and mallet percussion, disturbed twice by a whole-tone chord on wind instruments before evaporating with an ascending G minor scale on glockenspiel.

The simple minor-key melody faithfully quotes a ladino folksong *Adio querida*, a farewell song to a heartless lover (**Example 6a**).²⁹ The roots of this song are in the aria “Addio del passato” from Verdi’s *La Traviata*, Act III, in which the dying Violetta leaves behind the happy dreams of her past (**Example 6b**).³⁰ However, *Adio querida* does not repeat the original aria as such. The form of the folk song is considerably different from the aria; Verdi’s time signature of 6/8 has transformed in the folk song into an even 4/4 beat. Yet the refrain of *Adio querida* builds on some of the central features of “Addio del passato” (**Example 6**), in which Violetta bids the world farewell.

The passage in *La Fenice* relates to both the ladino song as well to Verdi’s aria. It represents a rare and fascinating instance of multi-layered intertextuality

The image displays two systems of musical notation. The top system, labeled 'Example 6a', shows a vocal line in 6/8 time with lyrics 'Ad - di-o, del pas - sa-to bei'. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with chords. The bottom system, labeled 'Example 6b', shows a vocal line in 6/8 time with lyrics 'sog-ni ri - den - ti. Le ro-se del vol-to già so-no pal - len'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Example 6a. “Addio del passato”, Violetta’s aria from Verdi’s *La Traviata*, Act III, No 16, b. 127–137.

²⁹ Madsen, 2005. Ladino is the everyday language of the Sephardim, the descendants of the exiled Spanish Jews who settled around the Mediterranean after the 1492 expulsion.

³⁰ Madsen, 2005. There has been some debate concerning the relationship between the song and the aria. The Sephardic music, contrary to general belief, is not very old, although some of the texts have medieval origins.

A - di - o,

a-di-o que - ri - do, no que-ro la vi - da, me l'a-mas-gar-tes tu.

Example 6b. The refrain of the ladino folk song *Adio querida* refrases the opening of the aria “*Addio del passato*”.

that enables inter-relations between the different layers. The general atmosphere of both *Adio querida* and the Verdi aria is sadness for lost chances of love and happiness. The sense of melancholy is stronger in *Adio querida* than in “*Addio del passato*”. *Adio querida* is in minor throughout and is therefore simpler and more straightforward; in “*Addio del passato*” the B section is in major, and, in accordance with its genre, it is more complex and nuanced. As is generally seen in assimilative quotations, the mood of the quotation seems to agree with the atmosphere of *La Fenice*’s ending. The cousins meet at long last, only to be parted again. This meeting lays the foundation for the undertone of sadness. Additionally, the genuine sadness of the music seems to sum up some other aspects of the story – the old opera house La Fenice is no more. And who knows what will happen to the operatic traditions and to other aging opera houses of Europe?

Although the music supports and amplifies the mood of the scene, this is perhaps the most surprising of all the quotations in *La Fenice*. The style of the chosen music is totally unexpected. The surrounding modern music further enhances the simplicity of the tonal folk melody. Quoting *Adio querida* brings two other parallel worlds within the intertextual reach of *La Fenice*: the ladino folk songs and the Judaic culture on one hand, *La Traviata* and its performance tradition on the other. However, it is possible to approach many aspects of the quotation without recognizing either connection: the emotional content of the music is quite explicit, and so is the flamboyantly sentimental nature of the repetition. In all, the difference in complexity between *Adio querida* and the surrounding modern music is remarkable.

The musical style of the quotation is an important allusion-marker. The extreme levels of raw emotion seen in this passage is a feature that sets the scene apart from any other musical passage of *La Fenice*. In the three acts leading up to this overwhelmingly emotional passage, the music has trained its listeners to regard every musical reference and its possible targets vigilantly. Some of the elements in the text of the *Adio querida* quotation are apt to create confusion

for the listeners. The cousins' farewell, as one goes to prison and the other one is set free, seems to be a cause for genuine sadness. However, there are references to electricity, which seem to remind the listener about the tragic electrical contract and its fatal consequences, as well as the text of the refrain chants about freedom, brotherhood and energy – almost as if inviting the listener to look for hidden meanings beneath the surface of sadness. In the repetition the impression of sadness gives way to conclusion and determination, and perhaps something else. As the text is compressed into three words and the orchestration grows into pompous proportions, the sentimentality of the hymn is stretched to the point of exaggeration.

Thus, in addition to its obvious assimilative quality, there is an undercurrent of doubt embedded in the passage. The combination of simplicity, exaggeration and text repetition seem to introduce an ironic or parodic undertone. The dual character of the reference – on one hand, the over-bearing sadness of the music that agrees with the general mood of the scene, on the other hand, the abovementioned ironic elements – does not seem to support a unanimous interpretation, but rather to underline the passage's ambiguous nature. The very ambiguity of the passage makes it a suitable finale for the opera, as it reflects the nature of the work as a whole and the responsibility of interpretation that is left to the audience.

References to style

In the music of *La Fenice*, there are numerous instances of references to style. These include pastiche-like references to various styles of Western art music as well as references to non-western musical cultures. Sometimes the references generate the entire musical texture, while at other times they appear as individual layers. Their musical quality differs from that of their musical surroundings, but they always support the libretto and the general mood rather than contrast or contradict it. That is, Hakola always uses references to style in an assimilative function, whereas quotations adapt both contrastive and assimilative functions.

Scene 2 of Act I is a waltz that appears to reflect a neoclassical style and atmosphere similar to Stravinsky's music of the 1920's (**Example 7**). A reference to Stravinsky seems appropriate: the composer is buried according to his wishes in his beloved Venice, where many of his works, including *The Rake's Progress* were first performed. The waltz presents another multi-layered reference. It produces a reference to the neoclassical style; the neo prefix by definition, however, presumes the existence of and reference to yet another preceding style. The waltz as a dance in itself presents a reference to the upper social class. Suitably, the scene introduces the two elite members of Venetian as they enter the season's closing gala at La Fenice: the Mayor and the Director of opera house with their respective parties. The quality of the music helps to cast a

1

O to mesidaa spet - ta - re e poi questranostra co - lom - bi - na tor - na a vo - lar più

Il sindaco

10

Sovrintend.

splen - di - da di pri ma . Per - do - na - te, si è ac - cor - to

Il sindaco

Chorus

Ot - to o - re sol - tan - to a che I - ca - ro ca - da.

18

Sovrintend.

qual che - du - no del mi - oac - cen - di - no d'or? —

Strings

Example 7. La Fenice Scene 2 of Act I, b. 1–25. A style reference in the spirit of neo-classical Stravinsky.

shadow of doubt on the sincerity of their love of opera. The scene presents their interest in opera as somewhat superficial and prestige-motivated, as opposed to Padrona's genuine appreciation of art and beauty.

In other instances, references are more obscured. For example, Scene 2.2 of Act II (b. 275-) opens with lightly orchestrated modern musical material as Katharine and Filippo discuss the future of the opera house on the eve of the big renovation. A descending melodic element is soon introduced in the right hand of the piano part (b. 275–278). The style reference seemingly emerges in the middle of an otherwise modern musical passage and connects with the

Example 8. A reduction of the orchestral elements in *La Fenice*, Scene 2 of Act II, b. 281–284.

topic of the scene as if it was the voice of the opera house. As the strings take over the melodic line in b. 279, the harmonization based on an augmented triad turns into a unison line. The melodic contour, together with the romantically orchestrated strings, makes an impression of veristic style, perhaps similar to the works of Mascagni (**Example 8**). The harmonization of the passage, however, is non-tonal. It is as if only the shape of the original style is preserved and filled with other contents.

In Scene 2 of Act III, the two pairs, the cousins Ettore and Michelangelo and the love pair Katharine and Filippo, are missing each other from far away. The four characters each sing from separate locations. Ettore has been on the run for seven years in South America. When the scene focuses on him, the music, although still rooted in Hakola's own modern musical language, features Spanish/Latin American characteristics such as hand clapping, the Phrygian scale commonly heard in flamenco music, rhythm instruments typically used in South American music (e.g. *cantañuelas* and *cajón*), and harp arpeggios resembling guitar chords. As the focus turns to the other cousin Michelangelo, now imprisoned in Venice, the Spanish/Latin notes give way to Michelangelo's longing for his cousin in the quotation of Bellini's aria "Ah! non credea mirarti". This pattern persists throughout the scene. Whenever Ettore is in the focus of the action, the music adapts Latin elements, while quotations of Bellini's music provide the musical scenery for the three other characters that have remained in Europe.

In both of the above examples the musical references have an assimilative function. They agree with the libretto and support it almost like stage and set design. The references to style further highlight Hakola's general intertextual approach: instead of organically interweaving the references with his original

music, he allows the references into interact with both his original music and the libretto, thus underlining the interpretative role of the audience.

Towards an interpretation – reference as parody in *La Fenice*

If we follow Barthes's suggestion that the author dead, any text – either written or, say, musical – may be interpreted as an autonomous entity, free from the chains of the author's intentions and open to interpretations.³¹ An interpretation of a musical work can take many forms. It is the objective of a performer; it is the goal of music analysis; it is every listener's destiny – whether consciously or unconsciously, (s)he will form an understanding, an interpretation. Music analysis traditionally tends to look for the coherence of a work and to demonstrate how the various components of a work are integrated.³² However, when discussing music like Hakola's *La Fenice*, abundant with intertextual references, it is fruitful to examine the kinds of networks of possible relations those references create.

Intertextual references relate to texts outside the work itself. In addition, they relate to their immediate surroundings within the work itself. As we have seen, Hakola uses quotations and references to style in a variety of ways in *La Fenice*. In the analyses, I have focused on the relation between the references and the libretto and perceived this relation either as assimilative or as contradictory. The references to style always seem to assume an assimilative function – Hakola uses the stylistic references as a further dimension to strengthen the mood of the situation. This is Hakola's artistic choice, not a characteristic of stylistic references in general. The relation between a quotation and its story context can however, be either assimilative or contradictory in *La Fenice*.

Interpretation of an assimilative reference is, at least on the surface, quite simple. Interpreting the implications of a contrastive quotation is, on the other hand, altogether more challenging. In the example of *Catalogue Aria* quotation, the comic associations of the original work may deepen the experience of comic for the perceiver who is familiar with the original music and its context. However, the quotation will appear contradictory even to a less knowledgeable perceiver as the nature of the music unmistakably disagrees with the story context. The lightness and elegance of the music seems to comment the larger story context in a way that can be perceived as not only comic, but parodic.

Contrastive quotations, in particular, can be reflected against the notion of 'parody'. Parody is an immensely diverse intertextual device. It is possible to parody a style or socially typical patterns, individual manners of seeing, think-

³¹ Barthes 1977, 142–148.

³² In the recent decades there have also been analytical studies that concentrate on discontinuity instead of coherence, e. g. by B. J. Perry in her book *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*. (Perry 2002).

ing, and speaking, as well as original texts and ideas. Parodic discourse may be used in various ways: the parody may be an end in itself, but it may also serve to further other goals. Still, in all possible varieties of parodic discourse, the relationship between the original source and the new context remains the same: their aspirations pull in different directions, in contrast to the unidirectional intertextual devices.³³

In her *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), Linda Hutcheon has defined parody as “repetition with difference”³⁴ or “imitation with critical distance”³⁵; Margaret A. Rose has defined parody as “comic re-functioning of preformed linguistic or artistic material”³⁶ in her *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern* (1993). Both wish to distance themselves from the restricted popular view of a parodist as one who ridicules the original source. Furthermore, Hutcheon sees parody in non-literary works as a phenomenon in its own right and not just a transfer from the practice of literature.³⁷ For her parody is an integrated structural modelling process of revising, replaying, inverting, and “trans-contextualizing” previous works of art.³⁸

In the 20th century, quotations or references to earlier works became a significant aesthetic device; parodic reworking of previous music became a major way for music to comment upon itself from within.³⁹ For some composers, parody has changed the musical tradition from something passed down from generation to generation into something contextual, “something that is defined for each individual composition, which acquires its own unique historical correspondence”, as Robert Morgan puts it.⁴⁰

The contradictive references in *La Fenice*, such as the *Catalogue Aria* passage, meet the criteria that late 20th century scholars have set for parody. The *Catalogue Aria* reference is indeed “a repetition with a difference” as well as a “comic refunctioning of preformed artistic material”; while some surface elements of the original music have been reworked, the characteristics of the original are still there. In *La Fenice* the contrastive relation between the music, on one hand, and the libretto and stage setting, on the other, is notably different from the assimilative music–libretto relation in the original *Don Giovanni* passage. As the whimsical nature of the quote contrasts greatly to the state of panic indicated in the libretto of *La Fenice*, it is worthwhile to note that the goal of the quotation is neither to mock Mozart’s work nor to make fun of the events, but to draw the attention of the audience towards the contradictions of the events – the target of the parody is not the original work of Mozart but the events in

³³ Rose 1993, 128.

³⁴ Hutcheon 1985, 32.

³⁵ Hutcheon 1985, 36.

³⁶ Rose 1993, 52.

³⁷ Hutcheon 1985, 8.

³⁸ Hutcheon 1985, 11.

³⁹ Hutcheon 1985, 12.

⁴⁰ Morgan 1977, 46.

the libretto of the *La Fenice*. This agrees, according to Hutcheon, with the ways in which twentieth century art forms offer parodic allusions to the art of the past – the target of the parody is often the context in which the intertextual reference occurs, rather than the source material.⁴¹

In addition to the contrastive quotations, some of the assimilative quotations in *La Fenice* can be seen as parody. When an assimilative quotation is developed into exaggeration, as it is in excessively emotional repeated refrain of the *Adio querida* example, its assimilative character gives way to a contrary parodic interpretation. Exaggeration draws attention to and questions the emotional content of the scene. Thus again, the target is the libretto and the stage events, not the musical tradition of the Sephardic Jews or *La Traviata*.

As Hutcheon recognizes, there is often an undertone of *homage*, a tribute, in parody of the twentieth century art forms.⁴² This is certainly the case with references in *La Fenice*. The references in *La Fenice* handle the original music in a respectful way and give *homage* to the original music as well as its composer, genre, even past performers.⁴³ As a composer, Hakola looks at the sources of his references as a gently loving father looks at his offspring – caring and cherishing them with all their qualities and little peculiarities.

Conclusions

The rich intertextual musical references of *La Fenice* build a network of interrelations to their original sources on one hand and to their musical environment and the libretto of *La Fenice* on the other. The objective of this article is to study the latter – how the musical references interact with the dramaturgy of the work. By applying Christopher Reynolds's classification of musical allusions to contemporary music and specifically opera, I have pursued to illuminate these relations and perhaps to give a fresh perspective to this interaction. The references are either assimilative or contrastive; they either support the stage events or contradict them. Either way, they become a part of the opera's dramaturgical entity. The contrastive references often engage in parody that targets the libretto. The presence of contradictive quotations creates critical distance between the perceiver and the stage events. Exaggeration can stretch the supporting nature of an assimilative reference towards a contrastive parody as well, as seen in the *Adio querida* example.

The perception of a work, whether as a listener or as an analyst, is never a fixed and static state, but rather, a dynamic process under constant variation.⁴⁴

⁴¹ Hutcheon 1985, 50.

⁴² Hutcheon 1985, 59.

⁴³ According to Hakola (in telephone conversation 13.1.2015; unreferenced see "Acknowledgements"), the reference to *La Traviata* in the third act honours Maria Callas, perhaps the most famous Violetta of all times.

The outcome depends on a multitude of conditions: the background and the experience of the perceiver in question, their respective training, their personality, and even the daily conditions – level of tiredness, hunger, motivation etc. – will affect how a work is perceived. Accordingly, the recognition of a reference and its function is not unanimous. There are different levels of recognition that lead to different kinds of interpretations: recognizing the presence of a reference (recognizing the stylistic difference between the musical context and the reference), recognizing general features of the source (e. g. characteristics of the passage), recognizing the source partially (e. g. the composer and / or the genre of the source), and recognizing the source exactly (the original work and the exact passage).

The ideal perceiver would apprehend all the aspects of the original source. However, such perceivers seldom – if ever – exist. Any experience of a work is individual, as are the characteristics of the person and the conditions of such an experience. The author's intentions do not define a work; the author's interpretation of his / her own work is not a privileged one. When perceived by the audience, any work is independent of its creator, and the original source of a reference can have qualities of which even the author is not aware, as well as qualities which yet may be recognized by another perceiver.⁴⁵ The preliminary levels, recognizing the presence of a reference and its general features, enable an interpretation of a reference. As we have seen in the analyses of the two quotations on *La Fenice*, these are open to more general audiences than the further levels, and strongly effect the immediate reception of a scene. The two more exclusive levels enrich or change the understanding of the intertextual network created by the reference. For example, the melancholy of the reference to *Adio Querida* in Scene 3 of Act III is immediately perceivable for general audiences. As the listener seeks coherence within the story, (s)he will relate the melancholy as a commentary on the story in his/her individual way – to the sad fate of Teatro La Fenice or European traditions, or perhaps to the two lovers who are still apart. Recognizing the reference more specifically will create networks to wider themes, such as is opera in general (represented in *La Fenice* by the opera house), facing the same fate as Violetta: saying farewell to a past of love, glory and hopes of happiness as death approaches.

Hakola sees his identity as a composer as a product of all the music he has encountered, as opposed to that of a modernistic revolutionist. He actively seeks ways to integrate his music with the classical music tradition; in his opinion an inevitable result, as each composer as well as every listener is a product of their experiential background.⁴⁶ While pursuing his artistic goal, in *La Fenice* he creates an opera, in which musical references direct and influence the audience's perception of the libretto and the opera as a whole.

⁴⁴ Barthes 1977, 148.

⁴⁵ The problems of judging a work by the intents of its author were first brought to attention in the article "Intentional fallacy" by W. K. Wimsatt Jr and Monroe C. Beardsley (Wimsatt and Beardsley 1946).

⁴⁶ Hakola 2008, 4.

References

- Abbate, Carolyn and Roger Parker. 1990. Dismembering Mozart. In *Cambridge Opera Journal* Vol. 2/2: 187–195.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland. 1977. The Death of the Author. In *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. Glasgow: Fontana Paperbacks. 142–148.
- Everett, Yayoi Uno. 2009. Significance of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *La Grand Macabre*. In *Music Theory Spectrum* Vol. 31/1: 26–25.
- Everett, Yayoi Uno. 2015. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Gray, Jonathan. 2006. *Watching with the Simpsons: Television, Parody, And Intertextuality*. New York: Routledge.
- Hakola, Kimmo. 2008. *Intertekstuaalisuus pianokonsertossani* (engl. Intertextuality in my Piano Concerto) [opinnäytetyö]. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Sävvellyksen ja musiikinteorian osasto.
- Hakola, Kimmo. 2011. *La Fenice*. Score. Copyright Savonlinna Opera Festival & Kimmo Hakola. [Unpublished.]
- Hunter, Mary. 1999. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hunter, Mary. 2008. *Mozart's operas: A companion*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*. New York: Columbia University Press.
- Klein, Michael L. 2004. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Korhonen, Kimmo. 2003. Composer in Profile: Kimmo Hakola. In *Inventing Finnish Music: Contemporary Composers from Medieval to Modern*. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre. 173–175.
- Madsen, Catherine. 2005. In Search of Sephardic Music [article]. Klezmershack. [revised 22.2.2006; accessed on 8.9.2016]. <http://www.klezmershack.com/articles/madsen/bresler/>
- Morgan, Robert P. 1977. On the Analysis of the Recent Music. In *Critical Inquiry* 4: 33–53.
- Perri, Carmela. 1978. On Alluding. In *Poetics* 7: 289–307.
- Perry, Beate Julia. 2002. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, Christopher. 2003. *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth Century Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rose, Margaret. 1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Oakleigh, Victoria: Cambridge University Press.
- Saglia, Diego. 2004. Don Juan Themes and Contexts. In *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850. Volume 1*. Ed. Christopher John Murray. New York and London: Fitzroy Dearborn. 284–285.
- Still, Julia and Michael Worton. 1990. Introduction. In *Intertextuality: Theories and Practises*. Ed. Michael and Julia Still. Manchester and New York: Manchester University Press. 1–44.
- Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Tiikkaja, Samuli. 5.7.2012. *La Fenice* huipentaa Hakolan nykytyyliin (engl. *La Fenice* elevates Hakola's current style of composition). Helsingin Sanomat. [accessed on 26.6.2016]. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1341374442269>
- Wimsatt W. K. Jr, M. C. Beardsley. 1946. The Intentional Fallacy. *The Sewanee review* Vol. 54, No. 3 (Jul. – Sept., 1946): 468–488.

Acknowledgements

A telephone conversation of the author and Kimmo Hakola regarding *La Fenice* on 13.1.2015.

Musiikilliset viittaukset draaman strategioina Kimmo Hakolan oopperassa *La Fenice*

Tarkastelen artikkelissani sitä, kuinka musiikilliset viittaukset suhteutuvat librettoon ja näyttämötoimintaan ja vaikuttavat teoksen dramaturgian muodostumiseen Kimmo Hakolan oopperassa *La Fenice*. Artikkelini tarjoaa myös näkökulman Hakolan sävellystekniikkaan ja dramaturgiseen ajatteluun.

La Fenice on säveltäjä Hakolan omien sanojen mukaan hänen tyyllisten tutkimusretkiensä looginen seuraus ja päätepiste. Musiikilliset viittaukset – suorat tai muunnellut musiikilliset lainaukset ja viittaukset musiikkityyleihin – erottuvat Hakolan omasta sävelkielestä ja luovat kontrastin suhteessa musiikilliseen ympäristöönsä. Lähestyn artikkelissani oopperaa Carolyn Abbaten mukaisesti kolmitasoisena (musiikki, libretto ja näyttämötoiminta) sävellysmuotona. Artikkelin teoreettinen viitekehys kiinnittyy intertekstuaalisuuden tutkimukseen. Sovellan musiikillisten viittausten dramaturgisten implikaatioiden tarkasteluun Christopher Reynoldsin tonaalisessa musiikillisessa ympäristössä esittelemää, Bakhtinin ajatteluun perustuvaa analyttistä näkökulmaa.

MuM Minna Holkkola (minna.holkkola@uniarts.fi) on 2000-luvun oopperaan ja äänen dramaturgiaan erikoistunut tohtorikoulutettava Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta.

Raittiusliikkeestä haalisosialismiin

Musiikin harrastustoiminnan muotoutuminen
amerikansuomalaisissa siirtolaisyhteisöissä Yhdysvalloissa
1900-luvun vaihteessa

Saijaleena Rantanen



Transatlanttisen muuttoaallon seurauksena 1800-luvun puolivälin jälkeen yli 40 miljoonaa eurooppalaista jätti kotinsa muuttaakseen valtameren taakse paremman tulevaisuuden toivossa. Suomalaiset kuuluivat siirtolaisuuden viimeiseen vaiheeseen ennen ensimmäistä maailmansotaa. 1860-luvun puolivälistä 1920-luvun loppuun yli 350 000 suomalaista matkusti siirtolaisena Pohjois-Amerikkaan. (Kero 1997, 13–14.)

Musiikki oli alusta lähtien keskeinen osa suomalaissiirtolaisten elämää. Siirtolaisten musiikillinen toiminta rakentui pääsääntöisesti erilaisten yhdistysten ympärille, joita suomalaiset perustivat alusta alkaen. Suosituimpia olivat raittiusseurat ja työväenyhdistykset. Myös seurakunnat pyrkivät vaikuttamaan siirtolaisten järjestäytymiseen monin tavoin, mutta kirkon johdon asettamien rajoitusten vuoksi sen ympärille ei muodostunut samankaltaista vilkasta kulttuuritoimintaa, mikä oli tyyppillistä työväenyhdistyksille ja raittiusliikkeen liberaalimmalle siivelle. Siirtolaisten sosiaalisesta taustasta ja vallitsevista olosuhteista johtuen etenkin työväenliikkeestä tuli keskeinen vaikuttaja suomalaisyhteisöissä. Sen toiminta oli myös huomattavasti aktiivisempaa ja poliittisempaa kuin Suomessa samaan aikaan alkanut liikehdintä. Musiikin rooli korostui liikkeen toiminnassa, ja sitä hyödynnettiin moniin ideologisiin ja kasvatuksellisiin tarkoituksiin.

Artikkelissani tarkastelen musiikkikulttuurin muotoutumista amerikansuomalaisten siirtolaisten keskuudessa 1900-luvun vaihteessa, jolloin siirtolaisuus Suomesta oli vilkkaimmillaan. Tässä vaiheessa tapahtui myös suomalaissiirtolaisten järjestäytyminen. Keskityn erityisesti ruohonjuuritasolla tapahtuneeseen musiikin harrastustoimintaan, jonka keskiössä olivat torvisoittokunnat ja kuorot. Musiikkiseurojen suosio lisääntyi sitä mukaa, kun yhdistysten lukumäärä kasvoi. Huomion kohteena ovat musiikin ympärille muotoutuneet verkostot. Oletettavaa on, että yhdistysten suosima musiikki sai vaikutteita Suomesta, mutta kuinka suuri osuus repertuaarista lopulta oli ”suomalaista”? Entä miten paikalliset vaikutteet Yhdysvalloissa vaikuttivat musiikkikulttuurin muotoutumiseen suomalaisten muodostamissa siirtolaisyhteisöissä?

Tarkastelu on haasteellista, sillä vaikka siirtolaisuutta ilmiönä on Suomessa tutkittu paljon, aikaisempi tutkimus siirtolaisuuden ja musiikin suhteesta on vähäistä. Myös olemassa oleva siirtolaisten musiikkitoimintaa koskeva arkistoaineisto on tähän saakka ollut lähes kokonaan kartoittamatta. Musiikin harrastus-

toiminnan näkökulmasta poikkeuksia ovat Paul Niemiston (2013) selvitys Minnesotan Iron Rangen alueen amerikansuomalaisten torvisoittokuntien vaiheista sekä Elaine Pakkalan (1983) tutkimus suomalaissiirtolaisten musiikkikulttuurista Suurten järvien alueella 1800–1900-lukujen vaihteessa, joista molemmat ovat vaatineet intensiivistä alkuperäisaineistojen kartoittamista ja läpikäyntiä. Teokset muodostavat tärkeän lähtökohdan amerikansuomalaisten musiikkitoiminnan tutkimiseen Yhdysvalloissa.

Artikkelin keskeistä tutkimusaineistoa ovat lisäksi amerikansuomalaisten järjestäytymistä käsittelevät tutkimukset, joiden avulla selvitän suomalaissiirtolaisten yhdistystoiminnan alkuvaiheita. Paikallista musiikkitoimintaa tarkastelen Massachusettsin Lanesvillessä toimineen suomalaisen Wäinö-soittokunnan kouspöytäkirjan avulla. Se antaa poikkeuksellisen mahdollisuuden tarkastella suomalaisten harrastajasoittokuntien kehitystä, tavoitteita ja toimintaa paikallistasolla.

Teoreettisena viitekehyksenä verkostojen tarkastelussa hyödynnän transnationalismin eli ylijärjestyksen käsitettä, jolla tarkoitetaan ei-valtiollisten toimijoiden, kuten yksilöiden ja järjestöjen jatkuvia yhteyksiä kansallisten rajojen yli. Tarkastelun kohteina ovat näiden kontaktien muodostuminen, ylläpitoprosessit ja laajemmat vaikutukset. (Vertovec 2009, 3.) Siirtolaisyhteyksissä käsitteen varhaisimpia määrittelijöitä ovat antropologit Linda Basch, Nina Glick Schiller ja Christina Szanton Blanc. Heidän mukaansa transnationalismilla tarkoitetaan ”prosesseja, joiden avulla siirtolaiset muokkaavat ja ylläpitävät niitä moniulotteisia suhteita, joissa heidän yhteiskunnalliset lähtökohtansa ja asettuminen uuteen ympäristöön linkittyvät”. (Basch, Schiller ja Szanton 1994, 27.) Etenkin ensimmäisen sukupolven siirtolaiset pitivät tiiviisti yhteyttä Suomeen. Näiden verkostojen huomioiminen auttaa selvittämään siirtolaisten kulttuurisen ja musiikillisen elämän sisältöä ja muotoutumista.

Siirtolaisuuden taustaa Suomessa

Suomessa niin kutsutun suuren siirtolaisaallon pioneereja olivat merimiehet, jotka 1800-luvun puolivälissä alkaneen Kalifornian kultakuumeen innoittamina jäivät matkoillaan, usein luvatta, Pohjois-Amerikkaan. (Kero 1997, 34–35.) Varsinainen ”Amerikan kuume” alkoi 1880-luvulta lähtien. Ennen suomalaisia valtameren toiselle puolelle oli muuttanut miljoonia siirtolaisia muualta Euroopasta: Iso-Britanniasta, Irlannista, Saksasta, Norjasta, Ruotsista, Puolasta ja Italiasta. Laajimmillaan siirtolaisuus oli Suomessa 1900-luvun ensimmäisten viidentoista vuoden aikana, jolloin lähtijöitä oli yli 200 000. Lukumäärä oli Suomen mitta-kaavassa merkittävä ja ylitti teollistumisen ja väestönkasvun myötä kotimaisiin kaupunkeihin suuntautuneen muuttoliikkeen, joka voimistui samaan aikaan siirtolaisuuden kanssa. Työtä ei kuitenkaan riittänyt kaikille, sillä sitä tarvitsevien määrä Suomessa oli 1800-luvun lopulla suurempi kuin koskaan aikaisemmin. Siirtolaisuuden olleessa laajimmillaan lähes kuudesosa suomalaisista lähti Poh-

jois-Amerikkaan parempaa elämää etsimään. Heistä noin joka viides palasi takaisin kotiin. (Haapala 2007, 53–55; Kero 1997, 13–14; Kero 2014, 41.)

Siirtolaisuuden syyt olivat samankaltaisia kaikkialla Euroopassa. Siirtolaiseksi lähdettiin sekä vapaaehtoisesti että pakon edessä. Suomessa useimmat Pohjois-Amerikkaan muuttaneista olivat maaseudulta tulleita 15–25-vuotiaita nuoria, joita työnsivät liikkeelle katovuosien ja maaseudun liikkaväestön aiheuttama työttömyys. Miehiä lähti siirtolaisiksi selvästi enemmän kuin naisia, ja yhdeksän kymmenestä lähtijästä tuli maaseudulta. He olivat pääsääntöisesti työväkeä, talollisten, torppareiden ja mökkiläisten lapsia. Vain noin kymmenen prosenttia lähtijöistä kuului ylempiin yhteiskuntaluokkiin. Tämä selittää työväenliikkeen menestystä siirtolaisten keskuudessa. Myös kokonaisia perheitä lähti matkaan. Työtillaisuuksien lisäksi Amerikkaan houkutteli kaupanteko, opiskelu, seikkailunhalu, uteliaisuus ja toiveet paremmasta elämästä. (Haapala 2007, 53–55; Kero 1997, 13–16.)

Siirtolaisuudesta muodostui eurooppalaista modernisaatioita voimakkaasti määrittävä tekijä. Yhdysvalloissa tapahtuneen nopean teollistumiskehityksen myötä 1800-luvun puolivälissä Länsi-Euroopasta ja Pohjois-Amerikasta muodostui yhtenäinen talousalue, jonka uudet liikenneyhteydet, kuten juna, höyrylaiva ja sähkölennätin, sitoivat toisiinsa. Teollisuuden ja taloudellisten mahdollisuuksien lisäksi taiteen kenttä muodosti yhden merkittävistä markkina-alueista. Sen valloituksesta kilpailivat etenkin Ranska, Saksa ja Iso-Britannia (Gienow-Hecht 2009, 2). Musiikin alueella parhaiten menestyi eurooppalaiset musiikkipiirit valloittanut saksankielisen alueen musiikkikulttuuri. (Rantanen 2016 ja 2017.)

Myös Suomessa musiikkielämä oli 1900-luvulle tultaessa voimakkaasti ja monin eri tavoin verkostoitunut Itämeren alueen kaupunkeihin. Yhtä lailla länsimaiseen traditioon nojasi Suomessa 1800-luvun lopulla alkaneen järjestötoiminnan musiikkikulttuuri, joka sai mallinsa ylioppilaslaulusta ja sotilassoitosta. Repertuaari perustui kansallisiin hymneihin ja marsseihin, hengellisiin lauluihin sekä klassisen kauden teoksiin kuoron tai torvisoittokunnan esittämänä.¹ Saksan vaikutus ei kuitenkaan välittynyt ainoastaan taidemusiikissa, vaan myös laajemmin musiikin kentällä ravintolasoitossa, koululaulussa, sotilas- ja harrastajasoittokuntien toiminnassa ja niin edelleen. (Ks. Kurkela 2014; Rantanen 2016.) Mannereurooppalaisten siirtolaisten mukana länsimaisen musiikin traditio levisi Pohjois-Amerikkaan ja vaikutti voimakkaasti musiikin ammattilaisten ja harrastajien toimintaan. Suomesta opitut mallit toimivat esikuvina monelle Yhdysvalloissa perustetulle yhdistykselle ja musiikkiseuralle.

Järjestötoiminnan vaikutus siirtolaisten kulttuurielämän kehityksessä

Amerikansuomalaisten musiikki- ja kulttuurielämän kehittyminen oli voimakkaasti sidoksissa yhdistystoimintaan. Yhdistysten avulla oli mahdollista paitsi yl-

¹ Järjestötoiminnan musiikkirepertuaarista katso tarkemmin Kurkela 2009 ja Rantanen 2013.

läpitää suomalaista identiteettiä uudessa ympäristössä, myös integroitua uuteen amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Etenkin järjestöelämän ylläpitämät monipuoliset kulttuuriharrastukset ja -tapahtumat muodostivat tärkeän kanssakäymisen väylän siirtolaisten omista etnisissä ryhmissä ja niiden ulkopuolella. (Hummasti 2014, 91; Virtanen 2014, 173.)

Ensimmäiset siirtolaisten keskuuteen perustetut yhdistykset olivat raittiusseuroja, joiden tavoitteena oli suomalaisten liiallisen alkoholinkäytön kitkeminen. Yhdysvalloissa kyläyhteisön ja perheen kontrolli oli poissa, ja yksinään Amerikkaan tulleen nuoren miehen oli helppo ajautua viettämään vapaa-aikaansa kappakassa. Kaivoksien ja tukkikämppien liepeillä niitä oli runsaasti tarjolla. Kappakat ja saluunat olivat usein myös ainoita paikkoja sosiaaliselle kanssakäymiselle ja huvittelulle vieraassa ympäristössä. Kapakkaelämälle oli keksittävä järkevempi vaihtoehto. Kirkollisista piireistä alkunsa saaneen raittiusliikkeen aktiivit näkivät monipuolisen yhteistoiminnan parhaana keinona työväestön sivistyksellisen tason kohottamiseen ja vapaa-ajan vieton kontrolloimiseen. (Hummasti 2014, 92–94; Pakkala 1983, 49; Virtanen 1986, 145–146.)

Alkuvaiheessa amerikansuomalainen raittustoiminta nojasi kansainvälisiin toimintamalleihin. Ennen omien raittiusyhdistysten perustamista suomalaisiirtolaiset liittyivät ruotsalaisten ja norjalaisten raittiusseuroihin, jotka kuuluivat laajempaan amerikkalaiseen Good Templars -keskusjärjestöön. Järjestö oli perustanut oman alaoston Skandinaviasta tulleille siirtolaisille New Yorkiin vuonna 1882. Kieliongelmiensa vuoksi suomalaiset alkoivat pian perustaa omia yhdistyksiään, joista ensimmäinen oli Carl Johan Stenroosin vuonna 1884 perustama raittiusyhdistys Hyvä Toivo Ohion Ashtabulassa. Vuoteen 1887 mennessä suomalaisia yhdistyksiä oli perustettu 19, joista 14 kuului ”goodtemplareihin”. (Hummasti 2014, 95.) Toistuvat kielelliset haasteet johtivat kuitenkin oman keskusjärjestön perustamiseen. Suunnitelmat etenivät nopeasti ja Amerikan Suomalainen Kansallis-Raittius Weljeyseura (SKRW) perustettiin vuonna 1888. Sen tärkeänä taustatekijänä ja esikuvana oli Suomessa aikaisemmin perustettu Raittiuden Ystävät. (Kero 1997, 54–56.)

Weljeyseuran toiminta perustui ”goodtemplareiden” tiukkoihin sääntöihin. Heti ensimmäisessä kokouksessa seura kielsi jäseniltään tanssien järjestämisen ja kaiken huvitoiminnan sunnuntaisin. Myös korttipeli ja näytelmäseurat kieltettiin. Tämä ei miellyttänyt jäsenistöä, josta suuri osa koostui nuorista työläisistä. Etenkin sunnuntaihuvien kieltäminen aiheutti vastustusta, sillä sunnuntai oli viikon ainoa vapaapäivä, ja se haluttiin hyödyntää parhaalla mahdollisella tavalla ilman sääntöjä ja rajoituksia. Ongelmia ilmeni heti seuran ensimmäisillä juhannusjuhilla 1888, kun torvisoittokunnan soittaessa nuorisotoukka alkoi innokkaasti tanssia. Tilanteen rauhoittamiseksi järjestäjät alkoivat organisoida paikalle tuoleja, jotta ihmiset voisivat seurata soittoa sivistyneesti istuen. Tämä tuskin kohotti tunnelmaa, ja lopulta kiellot koituivat raittiusliikkeen jakautumiseen. Tanssin ja muiden huvitusten kieltämisen lisäksi kokousten pakolliset rukoukset ja virsilaulu saivat jäsenistöltä kritiikkiä. (Hummasti 2014, 97.)

Tästä sai alkunsa vuonna 1890 perustettu toinen keskusjärjestö Raittiuden Ystävien Yhdistys (RYY), jonka toimintaperiaatteet olivat huomattavasti edel-

täjäänsä liberaalimpia. Amerikansuomalaisen raittiusliikkeen musiikkitoiminnan juuret ovat juuri RYY:ssä, jonka tavoitteena oli yleisesti kohottaa koulutuksen ja kulttuurin tasoa jäsenten keskuudessa. Soitto, laulu ja teatteri olivat toiminnan keskiössä. Jäsenkadon pelossa myös Weljeyssseuran oli höllennettävä linjaansa ja palautettava sunnuntaihuvit. Tanssiminen oli edelleen kiellettyä, ja siitä muodostui amerikansuomalaisen raittiusliikkeen suurin kiistakapula ja erottava tekijä. (Hummasti 2014, 97.)

”Kaikki, jotka ovat myönteisiä tanssille, eivät vielä ole täysin raittiita”, kuului Weljeyssseuran motto. Kun seuran alaosastot pyrkivät kiertämään tanssikieltoja sallimalla muita yhdistyksiä järjestämään tansseja haaleillaan, keskusseura kielsi senkin. Tämä olikin keskeisin syy, jonka vuoksi osa paikallisyhdistyksistä erosi Weljeyssseurasta. Tärkeä perustelu tanssin ja muiden huvien vapauttamiselle oli se, että huvitilaisuudet ymmärrettiin julkisina paikkoina, joissa ihmisillä oli mahdollisuus rentoutua, pitää hauskaa ja tutustua toisiinsa ilman alkoholia. Lisäksi huvi- ja harrastustoiminta oli tehokas keino jäsenrekrytointiin. Uusien raittiusseurojen yhteyteen perustettiin erilaisia toimikuntia, komiteoita ja harrastuskлубeja. Suuremmilla seuroilla, kuten Quincyssa (MA) toimineella Uljas Koitto -nimisellä raittiusseuralla oli oma voimisteluseura, soittokunta, sekakuoro, mieskuoro, ompeluseura, huvitoimikunta, lasten raittiusseura, nuorten klubi ja näytelmäkerho. Lisäksi seura omisti kirjaston, haalin ja ravintolan. (Kostiainen 1983, 77; Virtanen 2014, 184.)

Pian tuli selväksi, että lisääntyneet huvi- ja kulttuuritapahtumat tarvitsivat omat kokoontumistilat. Kolmessa vuodessa RYY:n perustamisesta paikallistalolle oli kohonnut jo 20 haalia (englanniksi ”hall”), joista tuli sosiaalisen elämän keskuksia suomalaisyhteisöissä. Rahat rakentamiseen hankittiin keräyksillä, arpajaisilla ja muilla tapahtumilla. Haalien yleistymisen johdosta innokas ja moninainen yhteistoiminta alkoi nopeasti voimistua. Niissä järjestettiin kokous- ja puhetilaisuuksia, iltamia, konsertteja ja muuta toimintaa. Haalit toimivat myös soittokuntien, kuorojen ja näytelmäseurojen harjoittelupaikkoina. Kun tiloja ei tarvittu itse, niitä vuokrattiin muille toimijoille, kuten kirkolle tai myöhemmin työväenyhdistyksille. Haalien esikuvina olivat Suomessa järjestötoiminnan myötä yleistyneet seurantalot. Suomalaisen identiteetin säilymistä kannattaneet raittiusseurat pyrkivät tietoisesti luomaan Suomesta tuttua maalaiskyläilämpiiriä teollisen ympäristön vastapainoksi. (Hummasti 2014, 98; Kostiainen 1983, 77.) Yhdistystoiminnasta jäsenistö sai tärkeää kokemusta tapahtumien järjestämisestä ja muusta yhteistoiminnasta.

Raittiuden Ystävien Yhdistys alkoi järjestää vuotuisia laulu- ja soittokilpailuja paikallisyhdistyksissä toimiville kuoroille ja torvisoittokunnille vuodesta 1897 lähtien. Weljeysseura järjesti omat laulu- ja soittokilpailut vuosijuhlansa yhteydessä vuotta myöhemmin 1898. Juhlat saivat suuren suosion ja keräsivät 1900-luvun alkuvuosina laajan joukon osanottajia. Musiikin lisäksi ohjelmassa oli puheita sekä voimistelu- ja urheiluesityksiä. (Virtanen 2014, 189.) Juhlista tiedotettiin paikallisissa sanomalehdissä ja uutisoitiin myös kilpailuiden voittajat. Heille sanomalehtijulkisuus poiki näkyvyyttä, mainetta ja lisää esiintymisiä.

Pian kilpailut laajenivat festivaaleiksi, joiden mallit olivat Kansanvalistusseuran järjestämässä laulu- ja soittojuhlissa Suomessa. Tämä tehtiin hyvin tietoisesti, sillä yksi musiikkifestivaalien tavoitteista oli jäsenmäärien kohottaminen järjestämällä vanhasta kotimaasta tuttuja tapahtumia (Ilmonen 1912, 106). On kuitenkin mahdollista, että suomalaissiirtolaiset saivat vaikutteita toimintaansa myös muilta siirtolaisryhmiltä. Laulujuhlat olivat yleiseurooppalainen ilmiö, jonka jatkuvuudesta Yhdysvalloissa ennen ensimmäistä maailmansotaa huolehtivat ainakin saksalaiset (Broyles 1998, 147–148; ks. myös Lorenzkowski 2010).

1900-luvun alkuun tultaessa raittiusliikkeestä oli muotoutunut keskeinen instituutio amerikansuomalaisten sosiaalisen elämän määrittäjänä ja ylläpitäjänä. Vuosisadan vaihteessa se sai kilpailijakseen uskonnolliset ”kirkkosuomalaiset” ja sosialismia kannattavat ”punaiset suomalaiset”. Etenkin vanhoillisemmalla Weljessseuralla oli läheiset suhteet kirkkoon ja yleensä uskontoon. Sen piirissä asetelma säilyi samana, mutta työväenliikkeen voimistuttua monissa liberaalimman siiven raittiusseuroissa tapahtui vähittäinen muuntuminen työväenyhdistyksiksi. Ne valtasivat raittiusseurojen haaleja muuttaen ne työväenliikkeen kokoontumispaikoiksi. Työväenliike jakoi raittiusaatteen, mutta pohjimmiltaan eri syistä kuin raittiusliike. Sosialistit näkivät alkoholinkäytön kapitalistisen talousjärjestelmän tuloksena, joka tuotti voittoja porvaristolle, kun raittiusliikkeessä alkoholismi nähtiin yksilön moraalisenä heikkoutena. (Hummasti 2014, 100–101.) Työväenliikkeen kehityksestä alkoi amerikansuomalaisten entistä voimakkaampi kahtiajakautuminen ”kirkkosuomalaisiin” ja ”punaisiin”. (Kostiainen 1983, 91–92.) Molempien ryhmien tavoitteissa säilyi kuitenkin jäsenistönsä sivistäminen monipuolisen harrastustoiminnan avulla. Miten jako näkyi musiikki- ja muussa kulttuuritoiminnassa?

Työväenliikkeen nousu – poliittista toimintaa vai ”haalisosialismia”?

Työväenliikkeen läpimurto alkoi 1900-luvun vaihteessa sosialismin nousun myötä. Amerikansuomalaisten keskuudessa käynnistynyt vilkas poliittinen toiminta oli seurausta työläisten huonoista oloista, ja johti lukuisiin lakkoihin ja mielenosoituksiin. Amerikansuomalainen työväenliike jakautui kolmeen ryhmään: sosialisteihin, ammattiliittoja kannattaviin industrialisteihin ja kommunisteihin. Tarkastelen tässä ensimmäistä eli sosialisteja sekä sen sisälle muodostunutta ”haalisosialistien” joukkoa, jonka toiminta rakentui pääasiassa kulttuuriharrastusten ympärille. (Kostiainen 2014, 131.)

Työväenliikkeen jäsenet oppivat järjestötoiminnan muodot raittiusyhdistyksissä. Sama koski harrastustoimintaa. Työväen keskuudessa suosittu kuorot, torvisoittokunnat ja teatteriryhmät saivat mallinsa raittiusliikkeestä ja korostuivat entisestään. Huvitapahtumien lukumäärästä kertoo se, että työväenliike perusti jopa oman vuotuisen festivaalikalenterin. (Kostiainen 1983, 95; Virtanen 2014, 173.)

Ensimmäinen suomalainen työväenyhdistys *Imatra* perustettiin New Yorkin Brooklyniin vuonna 1890. Sen juuret olivat maltillisessa wrightiläisessä ideolo-

giassa, joka perustui työläisten ja johtajien yhteistoimintaan sekä työväen sivistämiseen kulttuuriharrastusten ja koulutuksen avulla. Työväenliike oli alusta lähtien kansainvälistä toimintaa, ja usealla yhdysvaltalaisella työväen puolueella tai organisaatiolla oli verrattain laaja suomalainen edustus. Ilmiötä perusteltiin suomalaisten korkealla lukutaidon asteella ja aikaisemmalla kokemuksella järjestäytymisestä. Amerikansuomalaisen työväenliikkeen juuret olivat kuitenkin Suomessa ja yhteydenpito vanhan kotimaan liikkeeseen oli tiivistä. (Kostiainen 2014, 132.)

Sosialistinen liike alkoi voimistua vuodesta 1899 lähtien, jolloin Antero Ferdinand Tanner perusti ensimmäisen amerikansuomalaisen sosialistisen yhdistyksen Rockportiin (MA). Tämä johti Amerikan Suomalainen Työväenliiton perustamiseen vuonna 1904 ja lopulta Suomalaisen Sosialistijärjestön syntyyn vuonna 1906. SS-järjestö oli läheisessä yhteydessä amerikkalaiseen sosialisti-puolueeseen ja ensimmäinen puolueen niin sanotuista kielijärjestöistä, jonka esimerkkiä muut maat pian seurasivat. SS-liike kattoi koko maan, ja sen toimintaa ohjasi keskuskomitea. (Kostiainen 1983, 98.)

SS-järjestön perustamisesta seurasi amerikansuomalaisen sosialistisen liikkeen ennen näkemätön nousu. Jäsenmäärät kasvoivat jatkuvasti vuoteen 1913 saakka. 1906–1914 olivat sosialistisen liikkeen kukoistusaikaa, ja sillä oli enemmän jäseniä kuin millään muulla yhteisöllä samaan aikaan. (Kostiainen 1983, 97–99.) Kulttuurielämä muodosti tärkeän osan järjestön toimintaa. Aktiivisuutta kuvaa hyvin vuodelta 1912 koottu listaus, jonka mukaan järjestön yhteydessä toimi yhteensä 107 näytelmäryhmää, 23 kuoroa, 23 soittokuntaa, 91 ompeluseuraa, 33 lukusalia ja 80 kirjastoa. (Pakkala 1983, 77–78.)

Amerikansuomalaiseen työväenliikkeeseen kuului alusta lähtien myös suuri joukko sille myötämielisiä henkilöitä, jotka osallistuivat harrastus- ja kulttuuri-toimintaan, mutta eivät välttämättä olleet poliittisesti aktiivisia. On arvoitu, että lähes neljäsosa kaikista amerikansuomalaisista osallistui tavalla tai toisella työväenliikkeen toimintaan toisen neljäsosan kannattaessa kirkollisia aktiviteetteja. Työväenliikkeen jäsenistön kasvuun vaikutti merkittävästi niin kutsuttu haalisosialismi eri muodoissaan. Käsitteenä haalisosialismi viittaa kaikkiin niihin eri harrastusmuotoihin, joita työväenyhdistysten ja sosialistiosastojen haaleilla eli työväentaloilla ilmeni. Esimerkiksi Gardnerin (MA) suomalaisessa työväenyhdistyksessä toimivat vuonna 1917 seuraavat alaosastot: agitaatiokomitea, näytelmäseura, huvitoimikunta, voimisteluseura, ihanneliitto (nuoriso-osasto), sunnuntaikoulu, mieskuoro, kansalaistuttamiskomitea, kirjallisuuskomitea, soittokunta sekä sairastus- ja hautauskomitea. Tämänkaltaisen toiminta oli tyypillistä haaleilla, jonne käytännössä kaikki yhteistoiminta keskittyi. (Kostiainen 1983, 101.)

Haalisosialismissa poliittinen toiminta on usein nähty vähäisempänä ja myös vähempiarvoisena kulttuuriharrastusten rinnalla. Väitettä tukee amerikansuomalaisen näyttelijän, käsikirjoittajan ja kuoron johtajan Lauri Lembergin (1887–1965) toteamus, jonka mukaan lopulta hyvin harvalla jäsenellä oli kiinnostusta raittius- tai työväenliikkeen pohjimmaiseen ideologiaan. Kulttuuriset aktiviteetit olivat tärkeämmässä roolissa toimintaan osallistumisessa. Työväenliikkeen aktiivi John Viita arvioi, että noin 20 prosenttia jäsenistöstä osallistui sosialistisen

ideologian tai poliittisen aktivismin vuoksi. Loput 80 prosenttia olivat mukana kulttuurisen innostuksen ja muun vapaa-ajan toiminnan houkuttelemisena. (Virtanen 2014, 183.)

Siirtolaisuustutkija Auvo Kostiainen kuitenkin korostaa, että poliittinen työ oli työväenliikkeessä aina keskeisessä roolissa muiden toimintojen ohella (Kostiainen 1983, 101). On myös tärkeää huomioida, että kulttuuri- ja harrastustoiminta tukivat yhdistysten ideologisia tavoitteita. Sosiaaliset kokoontumiset tekivät yleisölle tutuiksi liikkeen poliittiset päämäärät, toiminnan ja protestin. Tästä johtuen haalisosialismi oli merkittävä keino vasemmistopoliitikassa. Sillä oli tärkeä tehtävä yhteiskuntaan sopeuttajana, jolloin yhteistoiminnan merkitys korostui. Samalla se muodosti eräänlaisen keskitien kahtia jakaantuneen suomalaisyhteisön välille ja oli tehokas väline uusien jäsenten rekrytointiin ja varojen hankkimiseen poliittista toimintaa varten. (Kostiainen 2014, 152.) Haaleilla oli monia sosiaalisia merkityksiä. Tämä ilmenee havainnollisesti Frans Syrjälän muistelmista vuodelta 1926:

S.S.Osastojen tärkeys ja vetovoima, kun ne parhaimmillaan siinä olivat, kokosivat työläiset iltaisin suojiinsa keskustelemaan yhteiskunnallisista ja muista aiheista, harjoittelemaan näytelmiä, laulua, soittoa ja urheilua. Ne tarjosivat tilaisuutta henkiselletyöskentelylle. Ei ollut niin vaatimatonta aloittelijaa, jotka ei olisi suvaittu tai otettu vastaan, vaan joukkoon tullut suorastaan työnnettiin "lavalle" esiintyäkseen joukon edessä. (Syrjälä 1926, 92.)



Kuva 1. New Torchin Työväentalon lauluseura johtajanaan Jallu Honkonen (alariivissä toinen vasemmalta). Lähde: Siirtolaisuusinstituutin arkisto.

Musiikki oli keskeinen osa sosialistien toimintaa. Raittiusseurojen tavoin ruohonjuuritason musiikkielämä ja -harrastukset rakentuivat pääsääntöisesti torvisoittokuntien ja kuorojen varaan. Niiden lukumäärä kasvoi samaa tahtia yhdistysten kanssa. Haaleilla kolme keskeistä musisoinnin muotoa olivat paikkakunnan orkestereiden esiintymiset, vierailevien muusikoiden ja musiikkiryhmien konsertit sekä tanssin järjestäminen. (Pakkala 1983, 73.) Tanssit olivat suosituin huvittelumuoto siirtolaisyhteisöissä, ja sosialistit järjestivät niistä suurimman osan. Tanssisoitosta vastasi tavallisesti oma tai vieraileva soittokunta. Musiikki oli mukana kaikissa tilaisuuksissa kokouksista kesäfestivaaleihin ja puhekiertueisiin. Laulu oli tärkeä aatteellinen työkalu ja agitaation väline, jonka avulla välitettiin sosialistisia ja muita liikkeen kannalta keskeisiä oppeja. Laulut olivat tehokas väline luokkatietoisuuden omaksumiseen ja levittämiseen. Ne vetosivat tunteisiin ja selittivät tilaisuuksien osanottajille sosialismin tarkoitusta ymmärrettävässä muodossa. Joukkolaulu oli työväenliikkeelle tyypillinen musisoinnin muoto. Se liitti jokaisen henkilökohtaisesti osaksi liikettä ja lisäsi samalla yhteisöllisyyden tunnetta.

Koska sosialistinen liike syntyi verrattain myöhään, musiikkitoiminta käynnistyi sen yhteydessä nopeasti. Monella oli jo aikaisempaa kokemusta kuoro- ja soittokuntatoiminnasta. Myös mahdollisuudet musiikilliseen koulutukseen olivat paremmat, sillä 1900-luvun alussa amerikkalaiset koulut olivat alkaneet pannaostaa oppilaiden musiikilliseen kehitykseen perustamalla omia orkestereitaan. Koulut hankkivat oppilaiden käyttöön tarvittavat soittimet, joten varallisuus ei ollut enää harrastamisen esteenä. (Virtanen 2014, 192.) Samalla naisten osuus musiikkiseuroissa ja yleisesti järjestötoiminnassa kasvoi. Naiset olivat aktiivisia tapahtumien organisoinnissa, ja viimeistään 1910-luvulta lähtien heitä valittiin yhä enemmän erilaisiin toimikuntiin ja hallituksiin. (Virtanen 2014, 174.) Kuten Suomessa, myös Yhdysvalloissa naiset olivat innokkaita kuorolaulun harrastajia. Torvisoitto miellettiin miesten harrastukseksi, mistä johtuen naisia ei tavallisesti kuulunut soittokuntiin ennen koulujärjestelmän kehittymistä. Yksi kiinnostava esimerkki naisten varhaisemmasta soittokuntaharrastuksesta on Red Lodgessa Montanassa 1910-luvun taitteessa toiminut, johtajaa lukuun ottamatta kokonaan naisista koostunut soittokunta. (Niemisto 2013, 117–118.)

Raittiusseurojen tavoin sosialistit järjestivät myös musiikkifestivaaleja. Ne erosivat kuitenkin toisistaan siinä, että sosialistien festivaaleilla ei järjestetty soitto- ja laulukilpailuja. Sen sijaan tanssi omien soittokuntien säästyksellä oli tärkeä osa ohjelmistoa. (Pakkala 1983, 88.)

Amerikansuomalaisten musiikkitoiminta paikallistasolla

Ensimmäiset amerikansuomalaiset torvisoittokunnat perustettiin tietävästi jo 1870-luvun lopulla (Niemisto 2013, 24). Kuoro toiminta käynnistyi vuonna 1884, jolloin Pekka Westerinen perusti ensimmäisen kuoron Michiganin Calumetiin. Westerinen oli syntynyt Kiuruvedellä ja toimi Calumetissa kanttori-urkurina.

(Niemisto 2013, 81.) Kuorojen lukumäärä alkoi kasvaa nopeasti 1880-luvulta lähtien. Siirtolaisten perustamien kuorojen kokonaislukumäärää on kuitenkin hankala arvioida, sillä niiden toiminta ei välttämättä ollut kovin säännöllistä. Lisäksi oli tavallista, että musiikkiseuran puuttuessa juhla- tai muita tilaisuuksia varten perustettiin tilapäisiä kuoroja, joiden toiminta rajoittui vain yhteen esiintymiseen. Arvioiden mukaan suomalaisyhteisöissä toimi satoja, ehkä jopa tuhat kuoroa ennen toista maailmansotaa. Myös soittokuntien lukumäärän on arvioitu nousseen useampaan sataan. (Ilmonen 1930, 213–214.)

Ensimmäisten suomalaisyhteisöihin perustettujen musiikkiseurojen juuret olivat Suomessa, sillä monet siirtolaisista olivat osallistuneet tai vähintäänkin tutustuneet kuorojen ja soittokuntien toimintaan jo ennen siirtymistään Pohjois-Amerikkaan. Siirtolaisuuden alkuvaiheessa torvisoittokunnat olivat suomalaisten keskuudessa yleisempiä kuin kuorot, sillä suurin osa siirtolaisista oli miehiä, jotka työskentelivät miesvaltaisissa töissä kaivoksissa, tehtaissa ja tukkikämpillä. Sekakuorojen, tai kuorojen perustaminen ylipäätään, oli haastavaa. Soittokuntien perustaminen oli helpompaa myös siksi, että niille löytyi helpommin johtajia. Soittokunnista tuli Yhdysvalloissa 1880- ja 1890-luvuilla suoranainen muoti-ilmiö, ja soittokuntaan kuuluminen oli kunnia-asia. Oma soittokunta oli myös kaupunkien ja yhteisöjen ylpeydenaihe. (Ilmonen 1930, 205–206.)

Musiikkiseurojen perustamisen alkuvaiheessa tärkeässä roolissa olivat Suomesta siirtolaisina tulleet lukkarit, urkurit ja entiset sotilassoittajat. Hyvistä laulun ja soiton johtajista oli kuitenkin jatkuva pula, ja toisinaan turvauduttiin värväämään osaavia johtajia sanomalehti-ilmoitusten välityksellä Suomesta saakka. Ajan kuluessa johtajia saatiin kuitenkin helpommin myös paikallisten verkostojen avulla. Myöhemmin opettajien merkitys kuorojen ja soittokuntien johtajina kasvoi merkittävästi. Vuonna 1896 perustetun Suomi-Opiston merkitys musiikinopetuksen kehittämisessä oli tärkeä, sillä opistosta valmistuneilla opettajilla oli valmius etenkin kuorojen perustamiseen ja johtamiseen (Ilmonen 1930, 215). Myös vuonna 1907 toimintansa aloittaneesta Työväen Opistosta muodostui tärkeä musiikillisen kasvatuksen edistäjä yhdessä vilkkaan järjestötoiminnan kanssa. (Pakkala 1983, 77).

Koska torvisoittokuntien ohjelmisto perustui pääsääntöisesti instrumentaalimusiikkiin, soittokuntatoiminta soveltui paremmin eri etnisten ryhmien sekoittumiseen kuin kuorot, joiden toiminnan laajenemista vaikeutti kielimuuri. Suomalaiset oppivat englanninkielen verrattain hitaasti. Kaivosyhteisöissä ja teollisuuskaupungeissa perustettujen soittokuntien jäsenistö saattoi sen sijaan koostua useammastakin kansallisuudesta. Samalla soittokuntien repertuaariin sekoittui yhä enemmän amerikkalaisia piirteitä, jotka etenkin 1900-luvun alkupuolelta lähtien yleistyivät myös suomalaissoittokuntien ohjelmistoissa. Soittokunnat vastasivat kaupunkien huvitilaisuuksien musiikkiohjelmistoista ja saivat kaupungilta palkkioita tai muuta rahallista tukea esiintymisten vastineeksi. Kaupunkien sponsoroimia soittokuntia alettiin nimetä kaupunkien mukaan. Yhtenä esimerkkinä on vuonna 1909 perustettu Marquette Finnish Band, jonka nimi muutettiin vuonna 1917 Marquette City Bandiksi. Kaupunki maksoi johtajan palkan ja myös pienen palkkion soittajille harjoituksista ja esiintymisistä. (Pak-



Kuva 2. The Marquette Finnish Band. Marquette, Michigan 1909. Lähde: Siirtolaisuusinstituutin arkisto.

kala 1983, 94; ks. myös Niemisto 2013, 28.) Integroitumisen myötä soittokunnat alkoivat esiintyä yhä enemmän myös suomalaisyhteisöjen ulkopuolella.

Musiikkiharrastuksissa toteutuivat raittiusseurojen ja myös työväenyhdistysten asettamat tavoitteet. Se oli sivistävää, järjestelmällistä ja kurinalaista toimintaa, joka piti työläisistä koostuvan jäsenistönsä poissa siveettömistä harrastuksista ja kohotti myös soittajien omanarvontuntoa. Soittotaitojen kartuttaminen oli kiinni omasta aktiivisuudesta, ei varallisuustasosta tai yhteiskuntaluokasta. Musiikkiharrastus toi myös uudenlaista julkisuutta, sillä esiintymiset haaleilla sekä suuremmissa kenttäjuhlissa ja festivaaleilla nosti myös työväestön ”estradille” sivistyneistön rinnalle.

Ideologisten ja kasvattavien tavoitteiden ohella musiikkitoiminnalla oli voimakas yhteisöllinen vaikutus. Samalla se kohotti yksilön identiteettiä. Tämä välittyi kuvaavasti erään soittokuntalaisen muistelmissa vuonna 1917:

Kuuluminen soittokuntaan oli samanlainen välttämättömyys kuin kodin koristelemisen vapahtajan kuvalla tai kauppiaiden kalentereilla. Hyvän ja kunniallisen nuoren miehen korkein pyrkimys oli tulla soittokunnan jäseneksi. Ja nuoret neidot... Heille oli suuri kunnia kulkea punaista univormua ja kultaista nauhaa kantavan nuoren miehen rinnalla. (Pakkala 1983, 91. Suom. SR.)

Tavallisesti soittokunnat ja kuorot toimivat raittiusseuran tai työväenyhdistyksen alaosastoina. Järjestöjen ulkopuolelle kehittyi kuitenkin myös omaehtoista musiikkitoimintaa. Toisin kuin Suomessa, moni torvisoittokunta perustettiin aluksi itsenäiseksi erillään muusta yhdistystoiminnasta. Kuorot toimivat harvemmin

itsenäisinä, vaikka niitä oli tiettävästi muutamia (Ilmonen 1931, 131). Soittokunnat saattoivat kuitenkin toimia hyvinkin järjestelmällisesti ja yhdistyksenomaisesti pitäen pöytäkirjoja ja valiten erillisiä johtokuntia päättämään esiintymisistä, nuottihankinnoista ja muista soittokuntiin liittyvistä asioista. Lisäksi soittajat kuuluivat usein jäseninä raittiusseuroihin tai työväenyhdistyksiin (Ilmonen 1930, 207). Näin toimi muun muassa suomalainen soittokunta Wäinö, joka aloitti toimintansa itsenäisenä soittokuntana tehden kuitenkin tiivistä yhteistyötä paikallisten yhdistysten kanssa.

Suomalainen Wäinö-soittokunta

Lanesvillessä (MA) vaikuttanut Wäinö-soittokunta (Wäinö Band) kuului varhaisimpien amerikansuomalaisten soittokuntien joukkoon. Pöytäkirjan perusteella se perustettiin 18.7.1894 ja aloitti toimintansa itsenäisenä soittokuntana yhdistystoiminnan periaatteita noudattaen. Myöhemmän muistitietoaineiston mukaan soittokunta olisi toiminut raittiusseuran alaisuudessa (esim. Ray 1997), mutta pöytäkirjat antavat kuvan itsenäisestä soittokunnasta, joka teki yhteistyötä paitsi raittiusseuran, myös seurakunnan ja työväenliikkeen kanssa. Puolivuositain soittokunta valitsi uudet ”virkamiehet” eli puheenjohtajan, sihteerin ja rahastonhoitajan. Soittokunnalle laadittiin säännöt, jotka olivat tiukat etenkin harjoituksissa käymisen suhteen. Niiden mukaan sekä johtajan että soittajien oli maksettava sakkoa jokaisesta luvattomasta poissaolokerrasta. Johtajille ja soittokunnan ”rivijäsenille” oli säännöissä omat pykälänsä, ja jokaisen jäsenen tuli allekirjoittaa ne soittokuntaan liittyessään. Säännöissä oli myös raittiuspykälä, jonka mukaan päihtyneenä kokoukseen tai harjoituksiin tullut jäsen joutui maksamaan yhden dollarin sakon. (S-33/1, Finnish Wäinö Band, FWB, Suomalaisen Wäinö-soittokunnan säännöt.)

Suomalaisuuden ylläpitäminen oli soittokunnalle tärkeää. Sääntöjen mukaan soittokuntaan sai liittyä ainoastaan suomalaisia jäseniä. Lisäksi heti alussa sovittiin, ettei toiminta jatku, mikäli jäsenmäärä putoaa alle viiden henkilön. (S-33/1, FWB, Suomalaisen Wäinö-soittokunnan säännöt.) Sääntöjen laatijat olivat tietoisia jäsenten vaihtuvuuden aiheuttamista ongelmista, jotka olivat tavallisia monelle Yhdysvalloissa toimineelle harrastajasoittokunnalle. Paitsi rivimuusikot, myös johtajat saattoivat vaihtaa työpaikkaa ja samalla paikkakuntaa usein. Vain harvat johtajat pystyivät elättämään itsensä soitonjohtajina ja joutuivat työskentelemään samalla tavalla kuin rivimuusikotkin. Pitkät työpäivät ja vähäiset vapaat olivat usein soittokuntien kehityksen tiellä. (Niemisto 2013, 28; Virtanen 2014, 188.)

Wäinön jäsenet joutuivat maksamaan soittimet itse. Tämä ei ollut poikkeuksellinen käytäntö amerikansuomalaisten soittokuntatoiminnan alkuvaiheessa Yhdysvalloissa. Se on yllättävää, sillä vaskipuhaltimet olivat kalliita. Soittajat osallistuivat usein myös johtajan palkkion maksamiseen. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoittanut sitä, että soittajilla oli oltava ylimääräistä varallisuutta

osallistuakseen toimintaan, sillä varoja saatettiin tarpeen mukaan lainata varakaammilta soittajilta. Näin toimi muun muassa Michiganin Muncingissa toiminut suomalainen soittokunta Sointu (Esim. K-5/10, Muncingin suomalaisen soittokunnan pöytäkirja 26.7.1914). Soittimia tilattiin myös osamaksulla, ja velkaa lyhennettiin iltamista, tansseista ja arpajaisista saaduilla tuotoilla. (esim. K-5/10, Muncingin suomalaisen soittokunnan pöytäkirja 29.4.1912).

Aluksi Wäinö-soittokunta muistutti Suomesta tuttua seitsikkoo, mutta ajan kuluessa sen kokoonpano muuttui ja täydentyi. Pöytäkirjan mukaan vuonna 1905 kokoonpanossa oli kaksi pasuunaa, kaksi klarinettia, kaksi es-kornettia, kaksi alttorvea, baritoni, basso ja rummut (S-33/1, FWB 12.2.1905). Perustamiskokouksessa oli paikalla 13 jäsentä. Neljän kuukauden kuluttua soittokunta esiintyi ensimmäisen kerran kirkon haalissa ja sitten ”isos haalis” raittiusseuran kokouksessa. (S-33/1, FWB 1.12.1894.) Alkuvaiheessa Wäinön toiminta näyttää olleen suhteellisen tiiviisti yhteydessä seurakuntaan ja raittiusliikkeeseen. Tästä johtuen soittokunta vältti aluksi tanssisoittoa, mutta pian tanssit tulivat kuitenkin mukaan ohjelmistoon ja tärkeäksi osaksi soittokunnan varainhankintaa. Niiden lisäksi soittokunnan toiminnan perustana olivat iltamat, joiden ohjelma rakentui tyypillisesti torvisoitosta, kupletti-, soolo- ja kuorolaulusta, puheista, runonlausunnasta, näytelmistä ja tanssista. Kesäaikaan soittokunta järjesti konsertteja myös ulkona. Nuotit tilattiin mahdollisuuksien mukaan Suomesta.

Pöytäkirjan perusteella jäsenet kävivät harjoituksissa ahkerasti ja kokouksia pidettiin usein. Soittajille tilattiin ”formu”, housut ja lakki (S-33/1, FWB 15.2.1895). Univormut olivat amerikkalaisten soittokuntien tavaramerkkejä. Soittokunta järjesti useita huvitilaisuuksia itse ja osallistui aktiivisesti muiden yhdistysten vuosijuhliin ja tapahtumiin. Esiintymisiä saattoi olla jopa kuusi kertaa kuukaudessa. Toukokuussa 1895 soittokunta soitti pöytäkirjan mukaan Lanesvillen ”opera haalissa”, raittiusseuran vuosijuhlissa, kahdessa tanssi-iltamassa sekä rusetti-iltamassa. Soittokunta teki esiintymismatkoja myös oman paikkakunnan ulkopuolella Bostonissa asti (esim. S-33/1, FWB 3.5.1897) ja esiintyi monissa työväenyhdistysten järjestämässä tilaisuuksissa, kuten Cape Annin kivityöläisten ammattiliiton juhlassa (S-33/1, FWB 20.1.1901) sekä Kuparisaaren lakkolaisten hyväksi järjestetyssä tukitapahtumassa (S-33/1, FWB 3.2.1914). Viimeksi mainitussa soittokunta soitti ilman palkkiota, mutta pöytäkirjan mukaan esiintymispalkkio vaihteli tavallisesti viidestä jopa neljäänkymmeneen dollariin.

Soittajien vaihtuvuus oli tiuhaa. Syy oli tavallinen eli muutto työn perässä toiselle paikkakunnalle. Myös johtajavaihdoksia tapahtui usein. Johtajapulan vuoksi Wäinökin joutui aluksi valitsemaan johtajansa rivisoittajien keskuudesta. Soittajien lukumäärä pysyi kuitenkin koko ajan riittävän suurena toiminnan jatkamiseksi. Tätä edesauttoi soittokunnan pyrkimys kasvattaa jäsenistöään rekrytoimalla nuoria soitto-oppilaita. Soittimia huollettiin ja uusia hankittiin säännöllisesti. Soitinhankeinat tehtiin alusta lähtien Bostonista (esim. S-33/1, FWB 6.8.1896). Harjoitukset pidettiin aina jollakin läheisellä haalilla vuokraa vastaan. Niitä oli paikkakunnalla useita, sillä raittiusseurat, kirkkosuomalaiset ja työväenyhdistykset kokoontuivat tavallisesti omilla haaleillaan.

Kiinnostavaa on, että vuodesta 1898 lähtien Wäinö alkoi esiintyä myös suomalaisyhteisöjen ulkopuolella. Yhteistyö tiivistyi, kun vuonna 1900 soittokunnan väliaikaiseksi johtajaksi valittiin ”toiskielinen” Charles Glover, jolle maksettiin palkkiota 1,70 dollaria viikossa. (S-33/1, FWB 10.9.1900.) Glover oli soittokunnan ensimmäinen varsinainen johtaja. Soittajilla oli tässä vaiheessa oltava jonkin verran kielitaitoa. Vaikka se ei ollut soittokuntatoiminnassa välttämätön, oli johtajan käskyjä kuitenkin pystyttävä seuraamaan.

Vuonna 1904 Gloverista tuli soittokunnan vakituinen johtaja (S-33/1, FWB 17.7.1904). Hän hyödynsi verkostojaan soitinten, pukujen ja nuottien hankinnassa. Gloverin toiminnalla ja kielitaidolla oli oletettavasti tärkeä merkitys myös esiintymisten järjestämisessä ja laajentumisessa suomalaisyhteisöjen ulkopuolelle. On todennäköistä, että tässä vaiheessa myös pääosin Suomesta hankittu repertuaari monipuolistui. Muiden esiintymisten ohella Wäinö osallistui aktiivisesti 1900-luvun alussa yleistyneisiin kesä- ja kansanjuhliin sekä niiden yhteydessä järjestettyihin soittokilpailuihin. Soittokunnan menestyksestä kilpailuissa ei valitettavasti ole tarkempia mainintoja.

Vuoden 1905 jälkeen pöytäkirjamerkinnöissä on pitempi tauko. Vuodelta 1907 löytyy maininta, jonka mukaan soittokunta oli jälleen ilman johtajaa (S-33/1, FWB 14.7.1907). Tämän jälkeen seuraava merkintä on vasta loppuvuodesta 1912. Silloin soittokunnan toiminta näyttää aktivoituneen uudelleen. Marraskuun lopulla järjestetyssä kokouksessa jäsenet tekivät lupauksen osallistua harjoituksiin aktiivisesti ja uudeksi väliaikaiseksi johtajaksi valittiin tunnettu suomalainen torvimies John Jacobson. Hän oli syntynyt Alajärvellä ja saanut musiikillisen koulutuksensa Hämeen pataljoonan soittokunnassa ja kartuttanut kokemustaan myöhemmin (1893–1895) Venäjän laivaston orkesterissa. (Pakkala 1983, 106). Samassa kokouksessa valittiin myös uudet johtokunnan jäsenet, jaettiin vastuutehtävät ja päätettiin lähettää soittimet huollettaviksi. Samalla tehtiin päätös uusien oppilaiden rekrytoimisesta. (S-33/1, FWB 30.11.1912.)

Toiminta jatkui aktiivisena, ja vuonna 1915 soittokunta teki päätöksen liittyä vastaperustettuun Idän Suomalaiseen Musiikkiliittoon. Liitto oli kolmas musiikin ympärille perustettu amerikansuomalainen keskusjärjestö. Sitä ennen oli perustettu Amerikan Suomalainen Musiikkiyhdistys (1911) ja Sibelius-Seura (1915). Edeltäjiensä tavoin Musiikkiliiton toiminta perustui suomalaisen musiikin levittämiseen. Liitto osallistui aktiivisesti alajärjestöjensä tapahtumiin, järjesti laulu- ja soittojuhlia sekä koulutusta ja perusti myös yhteisen nuottivaraston, josta musiikkiseurat saivat tarvittaessa nuotteja lainaksi. (Ilmonen 1930, 221–222.)

Vuonna 1916 Wäinö-soittokuntaan kuului jo 25 jäsentä. Se osallistui kesäjuhlille, soittokilpailuihin ja rivien tiivistyessä alkoivat järjestää omia vuosijuhliaan. Tässä vaiheessa soittokunnan toiminta ammattimaistui ja myös soittimistoa laajennettiin hankkimalla oboe, huilu, basso-klarineti ja sopraanosaksofoni. Musiikkiliiton lisäksi soittokunta liittyi paikalliseen Quincyn Laulajain ja Soittajain Liittoon osallistuen aktiivisesti molempien seurojen toimintaan. Soittokunta järjesti myös konsertteja Musiikkiliiton hyväksi. (S-33/1, FWB 5.1.1916.)

Pöytäkirjan perusteella Charles Glover, Andrew Jacobson ja John Jacobson vuorottelivat soittokunnan johtajina. Käytännön toiminnasta vastasi soittokun-

nan sihteeri, myös kuplettilaulajana ja -laulujen sepittäjänä tunnettu Antti Syrjäniemi yhdessä sukulaistensa Nestor ja Onni Syrjäniemen kanssa, jotka toimivat soittokunnan edustajina keskusjärjestöjen kokouksissa ja muissa tilaisuuksissa. Pöytäkirja päättyy vuoteen 1922 toiminnan ollessa edelleen vilkasta. Jäsenluettelossa vuodelta 1920 on kahdenkymmenen soittajan nimi. Yksi heistä on myöhemmin näyttävän muusikonuran tehnyt trumpettisti Sylvester Ahola (1902–1995), joka sai ensikosketuksensa soittamiseen Wäinön riveissä vain kahdeksan vuoden iässä (Ray 1997, 104). Uusien soittajien kouluttaminen jo nuorena iässä oli soittokunnassa tavallinen käytäntö ja kuvaava esimerkki musiikkiyhdistysten roolista musiikin opettamisessa ja musiikkitoiminnan edistämisessä. Aholan lisäksi ammattimuusikon uralle Wäinön soittajista etenivät ainakin veljekset John ja Andrew Jacobson sekä John ja Edward Valkama.

Musiikkiohjelmisto

Amerikansuomalaisella työväenliikkeellä, raittiusliikkeellä ja kirkkosuomalaisilla oli omat kuoronsa, soittokuntansa ja laulukirjansa. Musiikkiseurojen ohjelmistoja on säilynyt vähän, eikä esimerkiksi edellä käsitellyn Wäinö-soittokunnan pöytäkirjasta löydy tietoja siitä, mitä se on eri tilaisuuksissa soittanut lukuun ottamatta mainintaa nuottihankinnoista Suomesta. Myös sanomalehtien tapahtumailmoituksissa ja -selostuksissa on suhteellisen vähän mainintoja musiikkiohjelmistoista. Yksi selitys puutteelle liittyy näytelmäseurojen suosion kasvuun. Kuten edellä esitetty SS-järjestön vuoden 1912 aktiviteettiluettelo osoittaa, näytelmätoiminta oli ylivoimaisesti suosituin harrastusmuoto.

Musiikin aseman alisteisuus suhteessa näyttelemiseen nousi esille myös julkisessa keskustelussa. Maaliskuussa 1915 sosialistien *Työmies*-lehdessä julkaistiin kirjoitus, jossa Illinoisin Waukegonissa toimineen työväenyhdistyksen jäsen ilmaisi huolensa siitä, ettei musiikille anneta tarpeeksi tunnustusta ja hyväksyntää seuran kulttuuritoiminnassa. Kirjoittajan mukaan näytelmät ja puheet saivat lehtikirjoittelussa liian suuren huomion musiikillisten lahjakkuuksien kustannuksella. (*Työmies* 14.3.1915.) Toisaalta monet työväeniltamissa ja muissa tapahtumissa esitetyt näytelmät olivat musiikkinäytelmiä, joissa näytelmä- ja musiikki-osastot tekivät yhteistyötä. Muun muassa Fitchburgin SS-osaston näyttämöllä esitettiin onnistuneesti ja ”yleisön suureksi tyydytykseksi” operetit *Nukke*, *Pikku pyhimys*, *Iloinen leski*, *Syysmanööverit*, *Mustalaisruhtinatar* ja *Kosijat*. Laulunäytelmistä nähtiin *Tukkijoella*, *Kolmen sällin seikkailut*, *Ulkosaarelaiset* ja monia unkarilaisia näytelmiä. (Syrjälä 1926, 106–108.)

Ohjelmistojen puutteesta huolimatta esimerkiksi työväenliikkeen laulukirjoista on mahdollista tehdä päätelmiä tilaisuuksien musiikkirepertuaarista, vaikka niiden perusteella ei voikaan selvittää, kuinka usein mitään laulua on laulettu. Vuonna 1919 sosialistisen Työmies Kustannusyhtiön julkaisema *Työväen laulukirja* sisältää yhteensä 132 laulua. Kirja on jaettu kolmeen osaan: työväen lauluihin, joka muodostaa suurimman osan kirjan sisällöstä (104 lau-

lua), hautauslauluihin (2 laulua) sekä ”sekalaisiin” lauluihin (26 laulua). Kaikkien laulujen sanat ovat suomen kielellä ja monet sävelmät perustuvat tuttuihin suomalaisiin sävelmiin, joita ovat muun muassa *Porilaisten marssi*, *Vaasan marssi*, *Sä Pohjolan maa*, *Kuullos pyhä vala*, *Meill’ Pohjola luminen* ja *Kas Suomenlahdella hyrskyt*.

Kirjan alusta löytyvät suomalaisten keskuudessa tunnetuimmat työväenlaulut *Internationale*, *Marseljeesi*, *Työväen marssi* ja *Proletaarilaulu*, joita Elaine Pakkalan mukaan laulettiin sosialistien tilaisuuksissa eniten (Pakkala 1983, 84–88). Kirjan sisältö on yhteneväinen Suomessa ilmestyneen ja useita painoksia saaneen *Työväen laulukirjan* kanssa. Sosialistien tiiviiden Suomi-yhteyksien vuoksi tämä ei yllätä: varhaisin amerikansuomalaisten julkaisema *Työväen laulukirja* (1903) oli kopio ensimmäisestä suomalaisesta *Työväen laulukirjasta* vuodelta 1900 (Saunio ja Tuovinen 1978, 281). Laulut kulkeutuivat siirtolaisten mukana, ja niitä myös tilattiin Suomesta Yhdysvaltoihin. Työmies Kustannusyhtiön vuonna 1919 julkaisema laulukirja on vuoden 1903 laulukirjan kahdeksas, uusittu ja laajennettu painos ja sisälsi myös muutamia amerikansuomalaisten sepittämiä kappaleita, joissa käsiteltiin työläisten oloja uudessa kotimaassa.

Kirjan hautauslaulut ovat *Värsyjä haudalla* (sävelellä *Tuuti lasta tuonelahan*) ja *Kesän viime kukka*. Sekalaiset laulut sisältävät suomalaisia kansanlauluja ja muita kansallisaiheisia lauluja, kuten *Väinämöisen soitto*, *Laulu Vuokselle*, *Nyt on helluntai*, *Syyslaulu*, *Laula kultani* ja *Lähteellä*. Tämä repertuaari oli yhteistä raittiusliikkeen ja kirkkosuomalaisten kanssa, ja sen perinteet olivat Suomen kansallisessa liikehinnässä. Työväelle suunnattujen laulujen sanoissa ilmenevät työväenliikkeen keskeiset teemat: taistelu, uhmakkuus ja yhteisöllisyys. Työläisidentiteettiä korostaneet laulut antoivat ilmaisukanavan ilolle, tuskalle, voitokkuudelle sekä kamppailulle erilaisten haasteiden edessä.

Huomattavasti ankaramman kuvan työväen taistelusta antaa kansainvälisen Industrial Workers of the World (IWW) -ammattiyhdistysliikkeen suomalaisjäsenten kokoama ja julkaisema laulukirja *Proletaarilauluja*. Alusta alkaen sosialistien toimintaa määrittä suhtautuminen vuonna 1905 perustettuun IWW-liikkeeseen. ”lituplajuun” tavoitteena oli luokkataisteluun ja sosialistisiin oppeihin perustuvan ammattiyhdistysliikkeen kehittäminen. Pian se omaksui toiminnalleen radikaalin, anarko-syndikalistisen linjan, ja sen iskulauseiksi vakiintuivat ”suora toiminta”, ”sabotaasi” ja ”yleislakko”. Keskeisin tavoite oli saattaa tehtaat ja koko yhteiskunta työväen kontrollin alle. (Kostiainen 2014, 135.) Suomalaiset olivat aktiivisia liikkeessä ja sen suurin yksittäinen etninen ryhmä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Musiikin merkitys järjestön toiminnassa tulee kuvaavasti esille järjestön kutsumanimessä ”laulava unioni”. (Leary 2010, 6.) IWW:lla oli vilkas alakulttuuri ja vuonna 1918 järjestön suomalaiset jäsenet julkaisivat oman laulukirjansa Duluthissa Työväen Sosialistisen Kustannusyhtiön välityksellä.

Kirjassa on 73 laulua. Järjestön toimintaperiaatteiden mukaisesti sen sävy on huomattavasti edellä käsiteltyä *Työväen laulukirjaa* radikaalimpi, ja vaikka laulujen sanat ovat suomeksi, kolmasosa kirjan laulujen sävelmistä pohjautuvat joko Amerikassa tunnettuihin työväenlauluihin tai niiden käännöksiin. Etenkin alun perin Ruotsista Yhdysvaltoihin saapuneen IWW-aktiivin Joe Hillin (1879–1915)

sepittämät laulut ovat esillä. Niistä hyödynnettiin esimerkiksi Hillin *Stung Right* ja *There is power in the blood*. Suoria käännöksiä olivat muun muassa *Älkää viekö mun isääni pois* (*Don't take my papa away from me*) sekä *Maailman proletaarit nouskaa!* (*Workers of the world awaken*). Muita kirjan kappaleita ovat esimerkiksi *Varsovalainen*, *Barrikaadeilla* (*Veikot, siskot barrikaadein luo*) ja *Palkkaorjain marssi*. *Proletaarilauluja*-kirjan jälkeen suomalaiset ”tuplajulaiset” julkaisivat vielä kaksi IWW:n ideologiaa kannattavaa laulukirjaa: *Raatajain lauluja* (1920) ja *Palkkaorjain lauluja* (1925), joista *Raatajain lauluja* oli käänös *Pienestä punaisesta laulukirjasta* (*Little Red Songbook*), joka oli IWW:n englanninkielinen äänenkannattaja. (Amerikansuomalaisten sosialistien ja IWW:n jäsenten lauluista ks. tarkemmin Rantanen 2017.)

Torvisoittokuntien ohjelmistoa raottaa Suomi-Opiston (nykyinen Finlandia University) arkistosta Hancockista (MI) löytynyt nuottikokoelma, jotka on nuotteihin kirjoitettujen merkintöjen perusteella kopioitu käsin Kalle Luoman ja Yrjö Sjöblomin toimesta vuosina 1905 ja 1912–1913. Luoma ja Sjöblom olivat tunnettuja hahmoja amerikansuomalaisessa musiikkiyhteisössä. Kokoelma sisältää neljä kansiota tai kirjaa, joissa on yhteensä noin 400 käsinkirjoitettua sävelmää. Ne jakautuvat kolmeen kategoriaan, joista ensimmäinen koostuu klassisen musiikin transkriptioista. Tähän kuuluvia kappaleita ovat muun muassa Mozartin *Violin Romanza*, Potpuri Verdin oopperasta *Naamiohuvit* sekä Händelin *Poloneesi*. Toinen kategoria rakentuu suomalaisesta kansanmusiikista ja muusta kansallisesti sävyttyneestä ohjelmistosta sekä tanssimusiikista. Useampien valssiin, sottiisiin ja polkkien lisäksi näihin kuuluvat Oskar Merikannon *Kesäillan valssi*, Södermanin *Häämarssi*, virsi *Jumala ompe linnamme* sekä *Maamme* ja *Porilaisen marssi*. Myöhemmin repertuaariin liitettiin siirtolaisuuden myötä syntyneitä kappaleita kuten *Siirtolaismarssi* ja *Isänmaan kaiho*. Elaine Pakkalan mukaan nämä sävelmät kuuluivat kaikkien amerikansuomalaisten soittokuntien repertuaariin. (Pakkala 1983, 98–102; ks. myös Niemisto 2013.)

Kolmas nuottikokoelman kategoria sisältää Pohjois-Amerikassa suosittuja orkesterisävelmiä. Siihen kuuluvat Carl Fisherin *Band Journal* sekä *Book One* (ensimmäinen osa laajemmasta 1900-luvun orkesterimusiikkikokoelmasta) sekä perinteisiä marseja ja suosituimpia kappaleita kuten *Under the double eagle march* (J. F. Wagner), *Charming Ellaline* (H. A. Hall) ja *Southern blossoms two-step* (Arthur Pryor). (Ks. Pakkala 1983, 99–102.)

Paul Niemisto yhtyy Pakkalan näkemykseen amerikansuomalaisten torvisoittokuntien repertuaarista ja jakaa sen viiteen kategoriaan: tanssimusiikkiin, ohjelmamusiikkiin, marssimusiikkiin, konserttikappaleisiin ja uskonnollisiin sävelmiin. Alkuvaiheiden torvisoitto-ohjelmistoista Niemisto nostaa esille kolme, myös Finlandia Universityn arkistossa säilytettävää seitsikolle tai sekstetille kuulunutta äänikirjaa vuodelta 1875. Kirjat sisältävät tyypillistä 1800-luvun lopun torvisoitto-ohjelmistoa: tanssi- ja konserttimusiikkia sekä sotilasmarsseja. Niemisto mainitsee myös Victor Taipaleen nuottikokoelman, joka ajoittuu 1900-luvun alkuun. Kokoelma sijaitsee tällä hetkellä Kansalliskirjastossa Helsingissä ja sisältää sovituksia seitsikolle ja myös isommille kokoonpanoille. Repertuaarissa on kiinnostavasti huomioitu ajalle tyypilliset käytännöt. Ilmeisesti Taipale

on koonnut kokoelmansa periaatteella ”jokaiselle jotakin”. Se koostuu virsistä, salonkimusiikista, suomalaisesta ja ulkomaisesta tanssimusiikista, suomalaisista isänmaallisista lauluista sekä työväenmarsseista. (Niemisto 2013, 124–132.) Tämä kuvaa hyvin sitä, kuinka 1800–1900-lukujen vaihteessa amerikansuomalaisten musiikitoiminta oli usein poliittisesti sitoutumatonta ja esiintymisiä oli eri seurojen tilaisuuksissa ideologisesta kannasta tai niiden eroista huolimatta.

Raittiusseurojen musiikkiohjelmistosta on löydettävissä vähemmän tietoa, mutta on todennäköistä, että niiden musiikki perustui pääosin suomalaisen repertuaariin: uskonnollisiin sävelmiin, kansanlauluihin sekä isänmaallisiin marsseihin ja hymneihin. Väitettä tukee Weljeysseuran vuosijuhlan yhteydessä järjestetyn festivaalin ohjelma Minnesotan Hibbingissä vuonna 1904. Juhla alkoi Sampo-haalin edustalla Hibbingin soittokunnan aamusoitolla, joka oli mukaelma virrestä *Jumala ompi linnamme*. Sen jälkeen laulettiin yhteisesti *Oi terve Pohjola* ja *Maamme* ja soitettiin *Vaasan marssi*. Tämän jälkeen juhlaväki siirtyi kulkueena juhlakentälle, missä kaikki soitto- ja laulukunnat soittivat yhdessä virren *Jumala ompi linnamme*. Muita nimettyjä kappaleita olivat *Jumalan kunnia luonnossa* soittokuntien soittamana sekä loppulauluksi valikoitunut *Maamme*. Ohjelmassa oli lisäksi puheita englannin ja suomen kielellä, soitto- ja laulukilpailut sekä runsaasti ”laulua” ja ”soittoa”. Ohjelman mukaan tapahtumassa esiintyi ainakin kaksi soittokuntaa ja neljä kuoroa. (Ks. Niemisto 2013, 106.)

Kolme vuotta myöhemmin 1907 järjestetyn vuosijuhlan musiikkiohjelma oli saman kaltainen. Juhlassa esitettiin ”juhlavirsi” *Oi herra siunaa Suomen kansa* sekä soittokuntien ja kuorojen yhteisnumeroina *Maamme*, *America*, *Terve Nurmi* ja *Salon kukka*. Tilapäinen mieskuoro lauloi lisäksi laulut *Kaikukoon laulu maamme* ja *Savolaisen laulu*. Vuosijuhlan yhteydessä järjestettyyn soitto- ja laulukilpailuun osallistui kaksi soittokuntaa, Pohjan Aalto sekä Humina, jonka kokoonpanossa oli myös yksi nainen. Lauluseuroja osallistui kolme: yksi sekakuoro ja kaksi mieskuoroa. Sekakuoro Sirkat oli valinnut kilpailukappaleikseen *Armas on suvi suloinen*, *Ruusuu* ja *Paimenen pyhä*. Humina soitti kilpakappaleena A. J. Leanderin *Kotimaan säveleit*. Laulut opeteltiin Kansanvalistusseuran julkaisemista laulu- ja soittovihkoista. Suomalaiskansallinen tunnelma korostui myös *Raittiuskalenterin* juhlaselostuksessa, jonka mukaan järjestäjät olivat tyytyväisiä, että ”juhlassa käytettiin vain suomalaista musiikkia” ja ”suomalaisten soittajien soittamana”, eikä ”tarvinnut käyttää mitään ’siti päntriä’, kuten joskus on tehty”. (*Raittiuskalenteri* 1907, 68.)

Marssit, suomalaiset kansanlaulut ja Pohjois-Amerikassa suosittu orkesterimusiikki kuuluivat myös sosialistisoittokuntien repertuaariin. Työväenlaulujen lisäksi suomalaiset kansallissävyiset kappaleet olivat tavallisia sosialistien ohjelmistossa, sillä etenkin haalisosialisteille suomalaisen identiteetin vaaliminen oli tärkeää. Pakkalan mukaan samat sävelmät soivat myös amerikansuomalaisten sosialistien musiikkifestivaaleilla. (Pakkala 1983, 84–88.) Oletettavaa kuitenkin on, että hartaimmat kansalliset ja uskonnolliset kappaleet jäivät liikkeen aktivoitua pois sosialistiyhdistysten kuorojen ja soittokuntien ohjelmistoista. Tämä on selvästi nähtävissä sosialistien laulukirjojen sisällöissä.

Edellä olen pyrkinyt antamaan yleiskuvan siitä, kuinka amerikansuomalaisten siirtolaisten musiikkielämä rakentui harrastajatasolla. Artikkelini on pintaraapaisu suomalaissiirtolaisten monipuolisen musiikkielämän kartoittamisessa, mutta auttaa kuitenkin ymmärtämään niitä lähtökohtia, joiden varaan suomalaiset rakensivat omaa kulttuuritoimintaansa uuden ja vanhan kotimaan välimaastossa. Selvää on, että musiikilla oli tärkeä tehtävä suomalaissiirtolaisten elämässä. Sen avulla oli mahdollista edistää yhteenkuuluvuuden tunnetta suomalaisyhteisöissä ja integroitua amerikkalaiseen yhteiskuntaan.

Siirtolaisten yhteydet Suomeen olivat vilkkaat 1900-luvun vaihteessa. Aktiivinen mannertenvälinen liikehdintä ja tiivis yhteydenpito Suomen ja Pohjois-Amerikan välillä olivat keskeisimpiä suomalaissiirtolaisten musiikkikulttuurin muotoutumista luonnehtivista piirteistä. ”Kotimaiset” vaikutteet välittyivät voimakkaasti yhdistysten toiminnassa ja niiden musiikkiohjelmistoissa. Huolimatta siitä, että raittiusliike ja erityisesti sosialistit olivat yhteyksissä kansainvälisiin liikkeisiin, niiden toiminta perustui kuitenkin pitkälti paikalliselle tai osavaltiotasolle (Kostiainen 1983, 104). Sama koski kulttuuriharrastuksia sekä tapahtumien musiikkiohjelmistoja. Myöhemmin, kuten Wäinö-soittokunnan esimerkki osoittaa, toiminta alkoi hiljalleen laajentua suomalaisyhteisön ulkopuolelle. Suomalaisen identiteetin vaaliminen säilyi kuitenkin suomalaissiirtolaisten keskuudessa ylläpitävän pitkään. Musiikkitoiminnassa tähän vaikutti etenkin musiikin keskusjärjestöt, joiden toimintaperiaatteissa suomalaisuuden säilyttäminen ja suomalaisen musiikkikulttuurin levittäminen olivat etusijalla.

Vaikutteet kulkeutuivat myös toisin päin. Aluksi sekä fyysinen että ideologinen liike kulki pääosin Suomesta Amerikkaan, mutta ajan kuluessa vaikutukset alkoivat liikkua myös toiseen suuntaan. Orkestereiden ja yksittäisten muusikoiden kiertueiden lisäksi takaisin Suomeen palanneet siirtolaiset toivat mukanaan monia merkittäviä innovaatioita sekä teknologian että kulttuurin alalta. Musiikin näkökulmasta yksi merkittävimmistä aktiivisen transatlanttisen liikkuvuuden vaikutuksista oli jazz-musiikin leviäminen Suomeen. (Ks. Kurkela ja Jalkanen 2003; Rantanen 2016.)

Siirtolaisuuden alkuvaiheessa yhdistykset tarjosivat mahdollisuuden sosiaaliseen kanssakäymiseen, harrastuksiin ja muuhun yhteistoimintaan. Etenkin amerikansuomalaisen sosialistisen liikkeen positiivisena piirteenä on yleisesti pidetty juuri sen tiiviitä yhteyksiä ympäröivään yhteiskuntaan sekä poikkeuksellisen vilkasta yhdistystoimintaa ja kulttuuriharrastuksia. Yhdistysten oheen muodostuneet aktiviteetit tarjosivat vastapainoa raskaalle työlle ja välineitä selvittää vieraan ympäristön asettamista haasteista. Yhdistystoiminta loi yhteenkuuluvuudentunnetta ja antoi myös tärkeän toimintamallin, jota paikalliset musiikki- ja muut harrastajaryhmät hyödynsivät aktiviteeteissaan. Samalla se tarjosi ihmisille mielekäästä tekemistä. Järjestötoiminnan luonne alkoi 1910-luvun loppupuolella muuttua, kun suomalaisten huonoista työolosuhteista käynnistynyt aktiivinen lakkoliikehdintä johti suoraa toimintaa ajaneen IWW:n

nousuun ja Suomalaisen Sosialistijärjestön hajoamiseen. Tässä vaiheessa myös raittiusliike oli osoittanut hiipumisen merkkejä. Muutoksen seurauksena siirtolaisten kahtiajako kärjistyi, ja työväenliikkeen musiikkikulttuurissa alkoi näkyä yhä radikaalimpia piirteitä.

Lähdeluettelo

Arkistolähteet

- Finnish American Historical Archive, Finlandia University, Hancock, MI
Municipin Suomalaisen Soittokunnan pöytäkirja (records) 1912–1916. Municing Collection.
Finnish Wäinö Band, Minute book 1894–1922. Cape Ann Collection.

Tutkimuskirjallisuus

- Basch, Linda, Nina Glick Schiller ja Christina Szanton Blanc. 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. Basel: Gordon and Breach.
- Broyles, Michael. 1998. Immigrant, Folk, and Regional Musics in the Nineteenth Century. Teoksessa *The Cambridge History of American Music*. Toim. David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press. 135–157.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. 2009. *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Haapala, Pertti. 1997. Kun kaikki alkoi liikkua... Teoksessa *Suomalaisen arjen historia 3. Modernin Suomen synty*. Toim. Kai Häggman ja Pertti Haapala. Porvoo: WSOY. 47–63.
- Hummasti, Paul George. 2014. Fighting for Temperance Ideas. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toim. Auvo Kostiainen. East Lansing: Michigan State University Press. 91–106.
- Ilmonen, Salomon. 1912. *Juhlajulkaisu Suomalaisen Kansallis-Raittius-Veljeysseuran 25-vuotisen toiminnan muistoksi*. Ishpeming: Suomalaisen Kansallis-Raittius-Veljeysseura.
- Ilmonen, Salomon. 1930. *Amerikan suomalaisten sivistyshistoria. Johtavia aatteita, harrastuksia, yhteispyrintöjä ja tapahtumia siirtokansan keskuudessa*. Edellinen osa. Hancock: Salomon Ilmonen.
- Ilmonen, Salomon. 1931. *Amerikan suomalaisten sivistyshistoria. Johtavia aatteita, harrastuksia, yhteispyrintöjä ja tapahtumia siirtokansan keskuudessa*. Jälkimmäinen osa. Hancock: Salomon Ilmonen.
- Kero, Reino. 1996. *Suureen Länteen. Siirtolaisuus Suomesta Yhdysvaltoihin ja Kanadaan. Suomalaisen siirtolaisuuden historia I*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- Kero, Reino. 1997. *Suomalaisina Pohjois-Amerikassa. Siirtolaiselämää Yhdysvalloissa Kanadassa. Suomalaisen siirtolaisuuden historia II*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- Kero, Reino. 2014. Migration from Finland to North America. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toim. Auvo Kostiainen. East Lansing: Michigan State University Press. 41–54.
- Kivisto, Peter. 2014. The Transnational Practices of Finnish Immigrants. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toim. Auvo Kostiainen. East Lansing: Michigan State University Press. 297–308.

- Kostiainen, Auvo. 1983. Amerikansuomalaisten raittiusliike: taistelu viinan kauhuja vastaan. Teoksessa *Suomen siirtolaisuuden historia II*. Auvo Kostiainen ja Arja Pilli. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja no. 12. Turku: Turun yliopisto. 56–82.
- Kostiainen, Auvo. 1983. Suomalaiset siirtolaiset ja politiikka. Teoksessa *Suomen siirtolaisuuden historia II*. Auvo Kostiainen ja Arja Pilli. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja no. 12. Turku: Turun yliopisto. 83–135.
- Kostiainen, Auvo. 2014. Politics of the Left and the Right. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toim. Auvo Kostiainen. East Lansing: Michigan State University Press. 131–156.
- Kurkela, Vesa ja Pekka Jalkanen 2003. *Suomen musiikin historia 6. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kurkela, Vesa. 2009. *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto.
- Kurkela, Vesa. 2014. Universal, National or Germanised? *FMQ* 2/2014: 18–21.
- Leary, James P. 2010. Yksi Suuri Union: Field Recordings of Finnish American IWW Songs. *Journal of Finnish Studies* 2010 (1): 6–17.
- Lorenzkowski, Barbara 2010. *Sounds of Ethnicity. Listening to German North America 1850–1914*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Niemisto, Paul. 2014. *Cornets & Pickaxes: Finnish Brass on the Iron Range*. Minnesota: Amerikan pojat.
- Pakkala, Alaine. 1983. *The Instrumental Music of the Finnish-American Community in the Great Lakes Region, 1880–1930*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Proletaarilauluja* 1918. Duluth, Minnesota: Workers Socialist Publishing Company.
- Raittiuskalenteri* 1907. New York: Amerikan Suomalainen Kansallis-Raittius Weljeysseura.
- Rantanen, Saijaleena. 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Studia Musica 52. Helsinki: taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Rantanen, Saijaleena. 2016. Lähtökohtia amerikansuomalaisten siirtolaisten musiikkikulttuurin tutkimiseen 1800–1900-lukujen vaihteessa. Musiikin suunta 38 (1). Verkkolähde <http://musiikinsuunta.fi/2016/01/lahtokohtia-amerikansuomalaisten-siirtolaisten-musiikkikulttuurin-tutkimukseen/> [tark. 27.11.2017].
- Rantanen, Saijaleena. 2017. Suomalaisen ”tuplajuulaisten” laulut. *Ennen ja nyt* (4). Materiaalinen 1800-luku, osa II. Toim. Taneli Hiltunen. ISSN 1458-1396. <http://www.ennenjanyt.net/2017/12/suomalaisten-tuplajuulaisten-laulut/> [tark. 16.12.2017].
- Ray, Wäinö T. 1997. *A Young Finn on Cape Ann*. Toim. Sally Bennett. New Brighton, MN: Sampo Publishing, Inc.
- Saunio, Ilpo ja Timo Tuovinen. 1978. *Edestä aatteen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Helsinki: Tammi.
- Syrjälä, Frans. 1926. *Historia-aiheita Amerikan Suomalaisesta Työväenliikkeestä*. Fitchburg, Mass.: Suom. Sosial. Kust. Yhtiö.
- Työmies* 14.3.1919.
- Työväen laulukirja* 1919. Kahdeksas uusittu ja laajennettu painos. Superior, Wisconsin: Työmies Kustannusyhtiö.
- Virtanen, Keijo. 1986. Siirtolaisten kulttuuritoiminta. Osallistumismahdollisuuksia jokaiselle. Teoksessa *Suomen siirtolaisuuden historia III. Sopeutuminen, kulttuuritoiminta ja paluumuutto*. Keijo Virtanen, Arja Pilli ja Auvo Kostiainen. Turku: Turun yliopisto. 145–208.
- Virtanen, Keijo. 2014. Finnish Identity in Immigrant Culture. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toim. Auvo Kostiainen. East Lansing: Michigan State University Press. 173–203.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. London and New York: Routledge.

From temperance movement to hall-socialism. Formation of amateur music-making practices in Finnish American immigrant communities in the United States at the turn of the 20th century

Early on in their life in the new surroundings, music played a prominent part in the life of Finnish Americans. It was a significant medium that promoted togetherness and made it easier for Finnish migrants to integrate into the Finnish community in the New World, as well as the American society at large. The development of the cultural life of Finnish Americans was strongly linked to association activities. Finns were especially supportive of the temperance society and the labor movement. Due to the social background and prevailing working conditions of the immigrants, the labor movement became extremely popular among Finnish Americans. The role of music was emphasized in the movement's activities and it was used for many ideological and educational purposes.

In my article, I look at the formation of music culture among Finnish immigrants at the turn of the 20th century when migration from Finland was at its peak. I focus especially on musical activities at the grass-roots level, where choirs and brass bands were extremely important forms of entertainment and education. Because of an active transatlantic movement and close contacts between Finland and North America, the Finnish influence was prevalent as far as the associations' activities and their music repertoire are concerned. Subsequently, however, the music practices gradually began to expand beyond the Finnish community.

The main research material of this article consists of archival material and earlier research on the organizational activities of American Finns. To explore the musical practices at the local level, I will utilize the minute books of the Finnish Wäinö Band in Lanesville, Massachusetts.

Saijaleena Rantanen (saijaleena.rantanen@uniarts.fi) työskentelee tutkijatohtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

Oopperan *Genoveva* naiskuva

Sanna Iitti

Genovevan libretto

Robert Schumannin pitkään hellimä unelma aidosta saksalaisesta oopperasta heräsi uudelleen henkiin Dresdenissä vaikuttaneen Richard Wagnerin ansiosta. Schumann halusi säveltää oopperan, mutta sopivan aiheen löytäminen oli hänelle yhtä vaikeaa kuin Beethovenille. (Chissel 1977 [1948], 177.) Etsiessään oopperalibretoksi soveltuvaa tekstiä Schumann luki Hugin mukaan useita kirjoituksia (Hug 1965, 168). Mutta vasta tutustuttuaan huhtikuun 1847 alussa Friedrich Hebbelin 1843 julkaistuun näytelmään *Genoveva* hän alkoi innoissaan säveltää oopperaa (Jensen 2001, 243).

Schumann oli tätä ennen kaavaillut Ludwig Tieckin 1799 syntynyttä teosta *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (Pyhän Genovevan elämä ja kuolema) oopperansa pohjaksi ja pyytänyt taidemaalari ja runoilija Robert Reinickia laatimaan Tieckin tekstiin perustuvan oopperalibreton. Reinick tuottikin kaksi Tieckin tarinaan pohjautuvaa librettoluonnosta (Jensen 2001, 243; Taylor 1982, 256). Hebbelin *Genovevaan* tutustuminen kuitenkin innoitti Schumannia niin paljon, että hän pyysi Reinickia rakentamaan libreton tuon näytelmän varaan Tieckin tarinan asemesta (Rauchfleis 1990, 133–134).

Reinick ei sympaattisuudestaan huolimatta saanut aikaan Schumannin toimivan kaltaista librettoa. Schumann pyysi myös tuloksetta apua libreton työstöön itse Hebbeliltä, joka vierasti Schumannin hiljaista ja varautunutta olemusta säveltäjän luona vieraillessaan. Schumann kirjoitti libreton lopulta itse, mutta Reinickin tekstiä jäi siihen jäljelle parin sadan säkeen verran. (Jensen 2001, 46, 243–244.)

Paneudun tässä tutkimuksiini pohjautuvassa esseessä Schumannin *Genovevan* henkilökuvaukseen. Keskeiset menetelmäni ovat tyylianalyysi ja feministinen kritiikki. Kysyn, miten ja millaisten tyylien avulla Schumann kuvaa oopperansa henkilöitä ja toisaalta mitä feministinen kritiikki paljastaa erityisesti naishahmojen kuvauksesta.

Musiikilliset rakenteet ja naisuus

Tyylianalyysin osalta erittelen Schumannin sävellyksellisiä ratkaisuja tämän sävellystyylin muodostamassa viitekehyksessä. Tätä täydennän tuomalla esiin Schumannin käyttämiä tyylikarakterejä, jotka ovat luonteeltaan musiikkitopok-

sia eli usean eri säveltäjän tuotannossa toistuvia karaktereja (ks. esim. Ratner 1985). Selvennän näillä keinoin tapoja, joilla säveltäjä käsittelee oopperansa henkilöahmoja musiikillisesti, kuvaten näiden luonteita, reaktioita ja keskinäisiä suhteita eri tavoin.

Feministinen kritiikki merkitsee ennen muuta kriittistä suhtautumista tutkittavaan teokseen ja pyrkimystä paljastaa naiseuteen liittyviä arvoja ja asenteita. Feministisen teatterintutkijan Sue-Ellen Casen mukaan klassisten teatteritieteiden naiskuvien analyysi on paljastanut positiivisten naisroolien ohella joukon misogynyisiä rooleja (Case 2008, 6). Tarkoitukseni on Caseen tukeutuen osoittaa *Genovevan* naishahmojen misogynyisyys. Nojaan tässä tehtävässä myös Toril Moin naiskuvausta 1800-luvun kirjallisuudessa koskeviin huomioihin. Moi toteaa, että "[f]eministien on myös harjoitettava tarjolla olevien metodien ja välineiden poliittista tai teoreettista arviointia varmistaakseen, etteivät ne iske takaisin" (1990, 92). "Poliittisena" valintani painotankin *Genovevan* tarkastelussa tyyliallyyksiä enkä esimerkiksi motiivianalyysiä, mikä on monesti ollut keskeisellä sijalla Schumann-tutkimuksissa. Pyrin tuomaan esiin kuultavissa ja aistittavissa olevia seikkoja ja välttämään liikkumista piilokonstruktioiden tasolla. Tämä kuuluu nähdäkseni feministisesti orientoituneen musiikkianalyysin perusluonteeseen.

Susan McClary luonnostelee musiikin feministisen kritiikin metodologian oman tutkimustyönsä pohjalta vuonna 1991 ilmestyneessä teoksessaan *Feminine Endings*. McClary jaottelee käsittelemänsä ongelmat viiteen eri ryhmään. Näitä ovat 1) sukupuolen ja seksuaalisuuden musiikilliset rakenteet, 2) perinteisen musiikinteorian sukupuoliset aspektit, 3) sukupuoli ja seksuaalisuus musiikillisessa narratiivissa, 4) musiikki sukupuolisena diskurssina ja 5) naismuusikkojen diskursiiviset strategiat. (McClary 1992 [1991], 7–19.) *Genovevan* analyysini sijoittuu väljästi näistä ryhmistä ensimmäiseen: sukupuolen ja seksuaalisuuden musiikilliset rakenteet. Niitä koskien McClary toteaa, että sukupuolieroa musiikissa merkitsevät koodit ovat oman aikansa valtavirtaisten asenteiden läpäisemiä. Nuo koodit muuttuvat ajan myötä: naisellisuuden "merkitys" 1700-luvulla ei ollut sama kuin 1800-luvun lopussa. (Ibid., 8.) Olennaista on kuitenkin, että voimme alkaa ymmärtää sitä miksi juuri tietyntyyppiset sävelet ja rytmit esiintyvät mieheyden ja naiseuden musiikillisissa kuvauksissa. Kysyn siis: minkälaisien musiikillisten rakenteiden avulla Schumannin *Genovevassa* kuvataan erityisesti naiseutta?

Aikaisempi tutkimus ja oopperan synopsis

Merkittävimpiä Schumannin *Genovevasta* julkaistuja tutkimuksia ovat Linda Siegelin lehdissä *Comparative Drama* (1972–1973) ja *The Music Review* (1975) ilmestyneet artikkelit "Schumann's *Genoveva* as German Romantic Drama" ja "A Second Look at Schumann's *Genoveva*". Nojaan Siegelin havaintoihin erityisesti tarkastellessani Schumannin oopperan sekä Hebbelin ja Tieckin näytel-

mien välisiä suhteita, mutta en syvenny hänen tekemiinsä motiivianalyyseihin. *Genovevaa* käsitellään myös useissa Schumannin elämäkertoissa, tosin monesti melko kursorisesti. Työlleni tärkein elämäkertälähteistä on Eric Frederick Jensenin teos *Schumann* (2001).

Genoveva kuuluu romanttisiin satuoopperoihin. Satuoopperoissa on tyyppillisesti yliluonnollisia, itämaisä tai irrationaalisia aineksia ja ne ovat luonteeltaan yksinkertaisia ja naiiveja (Millington 1992, 203–204). Niissä on keskeisellä sijalla ihmisten välisten konfliktien ja henkilökuvauksen kultivointi (Siegel 1972–1973, 259). Satuoopperoita kohtaan tunnettiin mielenkiintoa erityisesti Saksassa, jossa ne monesti tarjosivat saksalaisen vaihtoehdon ranskalaiselle *grand opéralle* ja toisaalta italialaiselle *bel canto* -oopperalle.

Genovevan synopsis on seuraava: Keskiaikaan sijoittuvan tarinan aluksi kreivi Siegfried on lähdössä sotaan saraseeneja vastaan Karl Martelin kutsumana ritarina. Hän uskoo nuoren vaimonsa *Genovevan* luotetun palvelijansa *Golon* hoiviin ja talonsa palveluskunnan hovimestarinsa *Dragon* huomaan. *Golo* koettaa kiellettyä tehtävästä, sillä hän on rakastunut *Genovevaan* ja himoitsee tätä salaa.

Genoveva pyörtyy hyvästelttyään *Siegfriedin*, jolloin *Golo* käyttää tilaisuutta hyväkseen suudellakseen tajuntansa menettänyttä naista. *Margaretha*, *Golon* noituuteen perehtynyt kasvattiäiti, on seurannut salaa näitä tapahtumia ja rohkaisee *Goloa* valloittamaan *Genovevan*. Epätoivoinen *Golo* uskoo *Margarethan* perättömät väitteet *Genovevan* lämpimistä tunteista itseään kohtaan.

Toisen näytöksen alussa *Genoveva* murehtii *Siegfriedin* poissaoloa. Palvelijat pitävät melua, jolloin *Golo* kertoo heidän juhlivan *Siegfriedin* taistelussa saavuttamaa voittoa. Tiedosta iltahetkenä *Genoveva* pyytää *Goloa* laulamaan kanssaan. *Golo* menettää itsehillintänsä kesken laulun ja pakottaa *Genovevan* syleilyynsä. Tämä nimittää *Goloa* kunniattomaksi äpäräksi, minkä jälkeen loukattu *Golo* vannoo tuhoavansa *Genovevan*.

Sitten *Drago* kertoo *Gololle* palvelijoiden panettelevan *Genovevaa*. He epäilevät, että tällä on suhde talossa käyvän pappismiehen kanssa. *Golo* kehoittaa *Dragoa* vakoilemaan *Genovevaa* tämän makuuhuoneen alkovissa, jonne *Drago* piiloutuu. Palveluskunnan vyöryessä huoneeseen ja löytäessä *Dragon* alkovista se kuitenkin epäilee *Genovevaa* aviorikoksesta *Dragon* kanssa. *Drago* tapetaan ja *Genoveva* viedään vankityrmään.

Kolmannessa näytöksessä naamioitunut *Margaretha* hoitaa *Strassburgissa* *Siegfriediä*, joka on haavoittunut sodassa. *Margaretha* etsii tilaisuutta *Siegfriedin* tappoon. *Siegfriedillä* on kuitenkin kiire kotiin. *Golo* saapuu tuomaan hänelle kirjeen, jossa kerrotaan *Genovevan* olleen uskonon *Dragon* kanssa. *Siegfried* tyrmistyy uutisesta ja vannoo *Genovevan* kuolemaa. Hän myös päättää katsoa vaimoan *Margarethan* taikapeilistä, joka näyttää menneitä tapahtumia. *Siegfried* näkee peilistä *Genovevan* ojentavan kätensä *Dragolle* makuuhuoneessaan. Raivostuneena hän särkee peilin. *Dragon* haamu ilmestyy kolmannen näytöksen loppuun *Margarethalle* ja ennustaa *Margarethan* kuolevan roviolla, ellei tämä tunnusta pahoja tekojaan *Siegfriedille*.

Neljännessä näytöksessä vangittu *Genoveva* koettaa turhaan vakuuttaa vartijoitaan *Casparia* ja *Balthasaria* syyttömyydestään. *Golo* saapuu *Siegfriedin*

miekan ja vihkisormuksen kera tappamaan Genovevaa, mutta lopulta tarjoaakin tälle vapautta rakkautta vastaan. Genoveva torjuu jälleen Golon valiten mieluummin kuoleman kuin uskottomuuden Siegfriedille. Vartijat kuitenkin pakenevat paikalta melua säikkyen, sillä Siegfriedin joukot saapuvat pelastamaan Genovevaa. Siegfried on saanut tietää totuuden ja oopperassa on onnellinen loppu.

Hebbelin, Tieckin ja Schumannin versiot

Ludwig Tieckin ja Friedrich Hebbelin luomat tarinat, jotka perustuvat keskiaikaiseen Genovevasta kertovaan legendaan, eroavat huomattavasti sekä toisistaan että Schumannin oopperasta. Hebbel kirjoitti oman tarinansa harkitusti Tieckin tarinan vastakohtaksi. Hebbelin näytelmä on luonteeltaan psykologinen draama, sillä hänelle oli tärkeää henkilöittensä ja heidän motiiviansa elävöittäminen keskiajan uudelleen luomisen asemesta. (Jensen 2001, 244–245.)

Tieckin tarinaversiossa ei ole jakoa näytöksiin ja erilaisia runomittoja yhdistellään toisiinsa. Siegelin (1972–1973, 259) mukaan Tieckin *Leben und Tod der heiligen Genoveva* on ennen muuta joukko keskiaikaisia mystisiä kohtauksia, jossa henkilöt uppoutuvat taikuuden ja ihmeiden mereen samoin kuin pitkiin, nostalgisiin luonnon ihmeiden kuvauksiin.

Tieckin ja Schumannin versioiden välillä on kolme perustavanlaatuista eroa: säerakenne, Golon rooli ja juonen tiivistys. Schumann ei antanut itselleen lupaa kopioida Tieckin säkeitä ja hän myös vältti tämän tapaa yhdistää toisiinsa erilaisia metrarakenteita. Schumannin draama rakentuu pääosin perinteisistä runomuodoista ja hän käyttää hyvin usein saksalaisessa romanttisisessa draamassa tavallista trokeista tetrametriä. Schumann poisti monia keskiaikaisen legendan yksityiskohtia samoin kuin yli puolet Tieckin lukuisista henkilöhahmoista. Golo saa Schumannilta paljon enemmän huomiota osakseen. Hänen oopperassaan on ennen muuta kysymys Golon ja Genovevan konfliktista. (Ibid., 261.)

Hebbelin *Genovevassa* mielikuvitus- ja taikamaailma yhdistyy realistiseen henkilökuvaukseen. Kuten Kleistin *Kätchen*, Hebbelin draama on miltei ekspressionistinen inhimillisten intohimojen tutkielma. (Ibid., 259.) Huomattavimmat erot Hebbelin ja Schumannin versioiden välillä löytyvät Genovevan ja Golon roolien tulkinnoista. Hebbelin draaman päähenkilö on Golo. Mitattomia säkeitä käsittävä näytelmä päättyy brutaalisti: murhattuaan Balthasarin Golo joutuu itse Casparin puukottamaksi. (Hebbel 1952, 253 ja 257; Siegel 1972–1973, 262.)

Genoveva, joka on Schumannin oopperan päähenkilö, jää Hebbelin näytelmässä henkiin erään Siegfriedin palvelijan, Klausin, ansiosta ja piiloutuu metsään pienen poikansa kanssa. Hebbelin lyhyt jälkinäytös *Genovevaan* ("Nachspiel zu Genoveva") kuvaa Genovevan ja Siegfriedin jälleennäkemisen metsässä seitsemän vuoden kuluttua. (Hebbel 1952, 247–248 ja 266.)

Schumannin oopperan toiminta muistuttaa Hebbelin *Genovevan* toimintaa: kohtaus Schumannin oopperan ensimmäisessä näytöksessä, jossa Genoveva pyörtyy Golon käsivarsille, tämän ja Margarethan juonittelu, Dragon murha ja Genovevan vangitseminen perustuvat kaikki Hebbelin ratkaisuille. (Siegel 1972–1973, 261–262.) Genovevan peloton, uhmakas käytös eroaa merkittävästi siitä käytöksestä, jota Tieck ja keskiaikainen legenda kuvaavat: Siegelin mielestä Schumann on muuntanut hänet Beethovenin *Fidelio*-oopperan sankarittaren, Leonoren, kaltaiseksi rohkeaksi naishahmoksi (ibid., 263).

Genovevan urheus tulee hyvin ilmi Schumannin oopperan neljännessä näytöksessä, jossa hän välttyy täpärästi kuolemalta todettuaan Gololle, että hänen (Genovevan) tappamisensa olisi vain hyvä työ, koska Siegfried arvelee vaimonsa sortuneen aviorikokseen. Genoveva ei pelkää kuolemaa, mutta hänen pelastumisensa johtuu paljolti hänen kyvystään puolustaa itseään sanan voimalla. Hän toistelee vartijoilleen tukeutuvansa Vapahtajaansa ja saa uutta voimaa metsään kätketystä Neitsyt Marian kuvasta.

Mieshahmot: Siegfried

Genovevan puoliso Siegfried kuvataan Schumannin oopperassa kiireiseksi toiminnan mieheksi, joka on sokea palvelijoittensa heikkouksille. Siegfried on ehtinyt kypsään ikään, kun taas Golo ja Genoveva ovat nuoria iältään. Siegfried on Golon todellinen hyväntekijä ja tämän eräänlainen isähahmo, kuten Golo toteaa aariaansa "Frieden, zieh' in meine Brust" (Rauha, asetu rintaani) seuraavassa resitatiivissa.

Kun Siegfried antaa määräyksen, jonka mukaan Golon tulee huolehtia Genovevasta hänen poissaollessaan, Golo koettaa tunnustaa hänelle sairaalloisen kiintymyksensä Genovevaan. Golo tahtoo tietää eikö löytyisi ketään, joka olisi häntä enemmän tehtävän arvoinen. Mutta kiireinen Siegfried ei kuuntele vastaväitteitä, sillä hänen mielestään on puhuttu jo aivan liikaa. Genoveva ilmoittaa hyväksyvänsä Golon ritarikseen mielihyvin.

Kolmannessa näytöksessä Golo tuo Genovevan vangitsemisen jälkeen Siegfriedille Strassburgiin kirjeen, jossa Siegfriedin linnan pappi väittää Genovevan olleen uskonon miehelleen Dragon kanssa. Järkyttynyt Siegfried on mustasukkainen Genovevasta. Hän ei tiedosta kirjeen valheellisuutta. Katuvana Golo toteaa itselleen, että hän toivoisi voivansa kääntyä kauhealta tieltä, jolle hän on lähtenyt Margarethan kannustamana.

Siegfried tahtoi kadota näkymättömiin, sillä hän pelkää palvelijoittensa kohtaamista: ajatus näiden osoittelusta tekee kotiin menosta mahdotonta. Hän julistaa tahtovansa kuolla. Hän kehoittaa Goloa ottamaan linnansa ja kaiken itselleen kuuluvan. Syyllisyydentuntoisena Golo toteaa Siegfriedille, että se joka kirjoitti kirjeen valehteli. Siegfried ei usko häntä, vaan epäilee, että Golo vain pyrkii säästämään häntä totuudelta hienotunteisuuttaan. Hän ei edelleenkään osaa epäillä Goloa juonittelusta. Hän käskää tätä viemään

vihkisormuksensa ja miekkansa Genovevalle ja tekemään tästä selvää omissa nimissään.

Siegfriedin etsiessä todisteita Genovevan uskottomuudesta hän muistaa Margarethan taikapeilin. Tämä näyttääkin peilistä Siegfriedille kolme visiota, joista kolmas vihjaa Genovevan ja Dragon välien lämpenemiseen: Drago saapuu siinä Genovevan makuuhuoneeseen, jossa tämä makaa leposohvalla ja ojentaa hänelle kätensä. Siegfried ei mustasukkaisuuttaan osaa epäillä näkyjen totuudenvastaisuutta.

Siegfriedin halukkuus uskoa vaimonsa petollisuuteen johtuu ehkä siitä, että heidän avioliittonsa on tuore: sitä on kestänyt vain muutaman kuukauden, kuten Siegfried toteaa ensimmäisen näytöksen kolmantena numerona olevan dueton (*”So wenig Monden erst, dass ich dich fand”*) aluksi. Siegfried ei luota vaimoonsa, koska hän ei tunne tätä vielä kovin hyvin.

Mieshahmot: Golo

Vaikka *Genoveva* on sävelletty kokonaisuudeksi, jossa erilaiset jaksot liittyvät toisiinsa saumattomasti, teoksessa voi silti erottaa eri numeroita. Oopperan ensimmäisen näytöksen toinen numero on Golon resitatiivi *”Köntt’ ich mit ihnen”* ja sitä seuraava aaria *”Frieden, zieh’ in meine Brust”*. Resitatiivista käy selville, että Golo tahtoi lähteä sotaan, sillä hän ihanoi sankarikuoleman mukanaan tuomaa kunniaa. Ariassa Golo valittaa synkästi tuskaansa ja rauhattomuuttaan. Tämän kehysmuotoisen numeron B-osassa hän muistelee taannoista hilpeää itseään, joka lauloi ja soitti sitraa.

Golon ristiriitaiset tunteet tulevat ilmi ensimmäisen näytöksen finaalissa, jossa hän moittii itseään kauhistuen omia tekojaan: hän on suudellut isäntänsä vaimoa ja näin rikkonut ritarin valansa. Kun Margaretha kertoo nähneensä tapahtuneen, Golo uhkaa ensin tappaan tämän mutta päätyykin pyytämään tältä apua Genovevan valloittamiseen. Hän vihaa omien sanojensa mukaan koko maailmaa ja kysyy, mitä Margaretha tekisi hänen asemassaan.

Golon Margarethaa kohtaan tuntema vastenmielisyytys häviää, kun tämä vannoo auttavansa häntä. Margarethan kannustamana Golo uskaltaa unelmoida Genovevan omistamisesta. Golon ja Margarethan neuvottelu kuvataan heidän yhteen punoutuvista lauluosuuksistaan syntyvänä, kromaattisesti nousevana melodialinjana. Se kaksinnetaan huilustemmassa, joka etenee tasaisesti ylöspäisinä puolisävelaskelina. Kromatiikka vihjaa yhtäältä Golon ja Margarethan intensiivisiin tunteisiin ja toisaalta heidän suunnitelmansa jännittävyys.

Toisessa näytöksessä Golon tunteet purkautuvat valloilleen tämän ja Genovevan duetossa *”Wenn ich ein Vöglein wär”* (Jos olisin pikkuinen lintu). Tämä numero, joka edustaa Schumannin kaipaamaa saksalaisuutta oopperassa, on luonteeltaan kansanlaulunomainen lied (Edler 1982, 245; Paley 2007, 207–208). Schumann kuvaa Golon epätoivoa kirjoittamalla tälle kaksiäänisestä säkeistölaulusta vähitellen poikkeavia kulkuja. Golo tahtoo vajota Genovevan jalkojen

Kl. Fl. Fl. G. P.

(In drohender Geberde vor ihm stehend)

rück! Zu rück, ehr - lo - ser Ba - stard! (Auf dies Wort fährt Golo zusammen und lässt Genoveva ungehindert gehen.) An mel - ne Brust! Das

Kuva 1. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, II näytös, no. 9, "Duett", tahdit 139–147. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 119.

juureen ja tunnustaa tälle rakkautensa. Hän syleilee väkisin naista, joka epäilee Golon sairastuneen, ja turhaan huutaa palvelijoitaan apuun. Golo hellittää hänestä otteensa vasta kun Genoveva nimittää tätä kunniaattomaksi äpäräksi.

Genovevan ja Golon välille puhkeava konflikti on sävelletty oivaltavasti. Golo tuntee itsensä loukatuksi ja toteaa sanojen haavoittaneen. Hänen tunnetilaansa kuvataan sellojen ja alttoviulun esittämällä efektinomaisella motiivilla, jota Siegel kutsuu "viha-motiiviksi" (Siegel 1975, 25; ks. myös Siegel 1972–1973, 263). Se käsittää nopean ylöspäisen astekulun e–fis–g crescendossa, sitä seuraavan pitkän trillin ja diminuendon sekä alaspäisen astekulun g–fis–e (kuva 1). Golo vannoo tuhoavansa Genovevan ja motiivia toistetaan yhteensä kuudesti.

Golon sammumaton halu Genovevaa kohtaan johtaa kuitenkin siihen, että hän tarjoaa tälle vielä neljännessä näytöksessä vapautta seksiä vastaan. Kun Genoveva ei edelleenkään suostu, Golo jättää hänet Casparin, Balthasarin ja Angelon armoille ja ilmoittaa lähtevänsä ratsain, haukka ranteessaan vieraille seuduille. Hebbelin näytelmän lopussa Golo leikkaa silmänsä pois päästä, mutta Schumannin oopperassa hän ei saa rangaistusta pahoista teoistaan vaan pääsee pälkähästä katoamalla.

Naishahmot: Margaretha

Golon kasvattiäiti Margaretha on Siegfriedin linnastaan taannoin karkottama nainen. Syynä oli ollut sekaantuminen mustaan magiaan. Margaretha hellii kauan Siegfriediä kohtaan. Hän odottaa tilaisuutta kostaa kärsimänsä karkotus. Golon niin pyytäessä hän ryhtyy mielihyvin juonittelemaan saattaakseen tämän yhteen Genovevan kanssa. Ennen Dragon murhaa hän valehtelee palvelijoille kuunnelleensa Dragon ja Genovevan intiimiä kohtausta ja antaa näin sumeilematta väärän todistuksen lähimmäisestään.

Margaretha esitellään ensimmäisen näytöksen finaalissa (no. 7) ja häneen yhdistyy oopperassa vilkas, unkarilais-mustalaistyyliin¹ vihjaava karakteristiikka. Pääpaino näissä tämän naishahmon representaatioissa on puupuhaltimilla. Viulut ja sellot toistavat pizzicatossa Margarethan finaalin aluksi laulaman repliikin, kun hän kuvaa linnassa syntyneitä tilannetta, viitaten Siegfriedin poissaoloon ja Golon Genovevaa kohtaan tuntemaan intohimoon – isännän puuttuessa talosta olisi vain luonnollista, että Genoveva päätyisi yhteen Golon kanssa (kuva 2).

Unkarilais- ja mustalaishenkinen karakterisointi viittaa ensinnäkin Margarethan kiertolaisena viettämään ”mustalaiselämään”. Se kertoo Margarethan juurettomuudesta: hän on irtolaisnainen vailla kotia ja asemaa. Leimuava karakteri on myös Golon Genovevaa kohtaan tunteman intohimon merkki. Se esiintyy, kun Margaretha toteaa Gololle Siegfriedin kauniin vaimon hyvin ansainneen suudelman. Golon tunteet Genovevaa kohtaan leiskuvat, mistä Margaretha on hyvin tietoinen. Yhtä voimallisesti leiskuu myös Margarethan oma kostonhalu.

Margaretha tuo esiin finaaliin upotetussa kansanlaulun omaisessa katkelmassa (”Du lässt die arme Frau allein”, ks. Siegel 1972–1973, 261), että kaikki tietävät Genovevan pitävän Golosta. Golo kuitenkin väittää vastaan toteamalla, että Margaretha ei tunne Genovevaa tai tämän aitoa siveyttä.

Finaalin päätteeksi Margaretha riemuitsee siitä, että Golo on joutunut hänen verkkoonsa ja on hänen vallassaan. Margaretha on päättänyt käyttää häntä hyväksi voittaakseen todellisen vihollisensa Siegfriedin. Palvelijat ovat Margarethan puolella ja tällä on vaikutusvaltaa heihin: Margarethaa ei epäillä valehtelusta vaan epäilykset kohdistetaan Genovevaan sekä Dragoon, joka ei tahdo viettää aikaa palveluskunnan juomingeissa.

Kolmannessa näytöksessä Margaretha hoitaa Siegfriediä Strassburgissa tuntemattomaksi naamioituneena yritettyään ensin myrkyttää tämän. Siegfriedillä on kiire kotiin, vaikka taistelussa saatu haava aristaakin häntä vielä hiukan. Margaretha kertoo hänelle taikapeilistään pyrkiessään estämään hänen kotiinpaluunsa, mutta hän ei ensin ole siitä kovin kiinnostunut. Vasta Golon tuoma kirje saa hänet todella halukkaaksi katsomaan peiliin.

Margaretha laulaa noidan kammiossaan kolmannen näytöksen finaalin aloitavan aaria-osuuden ”Ich sah ein Kind im Traum” (Näin lapsen unessa). Hän

¹ Unkarilais-mustalaistyyliillä tarkoitan *style hongrois*’na tunnettua tyyliä. Ks. tarkemmin esim. Jonathan Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe* (York, Pennsylvania: Northeastern University Press, 1993).

lein, der Graf beim Meer... da fällt dem hübschen Burschen ja nicht schwer! Ich hab' wei-

Kuva 2. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, I näytös, no. 7, "Finale", tahdit 28–35. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 74.

muistelee aariassa unessa näkemänsä kaunista tyttöä, joka syytti häntä siitä, että hän oli hukuttanut tämän virtaan.² Siegfried ja Golo keskeyttävät tämän muistelun vaatien pääsyä taikapeilin luo.

Margarethan taikapeilistä nousee esiin kolme näkyä, joissa kuvataan Siegfriedin linnaa ja joissa Genoveva ja Drago ovat tekemisissä keskenään. Ensimmäisessä he keskustelevat leppoisasti ja toisessa istuvat huvimajassa. Vasta kolmas visio järkyttää Siegfriediä, sillä Drago menee siinä Genovevan makuuhuoneeseen. Hän pirstaloi peilin siitä huolimatta, että Margaretha on pyytänyt olemaan tuhoamatta sitä siinä tapauksessa, että sen näyttämät tapahtumat eivät ole katsojalle mieleen.

Taikapeilin siruista nousee lopulta esiin murhatun Dragon haamu, joka väittää Margarethan päätyvän noitana roviolle poltettavaksi, ellei hän tunnusta pahoja tekojaan Siegfriedille. Margaretha kuuntelee tuota ennustusta pelästyneenä. Hän eläytyy kauhuissaan ajatukseen rovion liekkien roihusta ja katuu katalia töitään.

² Elizabeth Paley päättelee, että kyse on Margarethan omasta tyttärestä. Ks. Paley 2007, 208.

Oopperan neljännessä näytöksessä Margaretha johdattaa näyttämöohjeiden mukaan Siegfriedin Genovevan luo, minkä jälkeen hän katoaa taas pian kallion taakse. Margarethan kohtalo jää oopperassa avoimeksi, mutta Genovevan ja Siegfriedin yhteen saattaminen on yksi hänen tuntemansa katumuksen tai pelon merkki.

Naishahmot: *Genoveva*

Schumannin *Genovevan* esikuvana toiminutta Hebbelin *Genovevaa* on moitittu yksiuolotteisuudesta: hän ei muutu mitenkään kertomuksen edetessä kovista koettelemuksistaan huolimatta. Esimerkiksi Linda Siegel toteaa, että muiden toiminta ei vaikuta Hebbelin *Genovevaan*, joka vaikuttaa hyväksyvän kohtalonsa ja kaiken minkä saa osakseen ilman kamppailua. Hebbelin *Genovevalta* puuttuvat myös mystiset ja ylikuonnolliset piirteet, jotka keskiaikaisessa legendassa liittyvät *Genovevan* kuvaukseen. (Siegel 1972–1973, 262.)

Schumannin *Genoveva* puolestaan on vilpitiön kristitty ja kuuliainen nainen. Hän hyvästelee Siegfriedin hellästi ensimmäisessä näytöksessä ja toisen näytöksen aluksi valittaa isännättömän talon ankeutta. Kun Golo tunnustaa duetossa ”Wenn ich ein Vöglein wär” pettäneensä *Genovevan* tämä on ensin valmis antamaan hänelle anteeksi, mutta kun Golon intohimoiset aikeet ovat tulleet selviksi on tämän päättäväinen torjunta *Genovevalle* ainoa ratkaisu tukalassa tilanteessa.

Aaria ”O du, der über Alle wacht” (Oi sinä, joka valvot kaikkia) (II näytös, nro. 11; kuva 3) havainnollistaa hyvin *Genovevan* feminiinisyyttä ja tämän luonteen hurskautta, sillä se on tyyni iltarukous, jossa hän anoo Jumalan suojelusta tulevaisuuteen yöksi uskoen ruumiinsa ja sielunsa tämän haltuun. Hän myös pyytää Jumalalta anteeksi Gololle esittämiään kovia sanoja.

B-duuriin kirjoitettu, luonteeltaan lyyrinen adagio-aria rakentuu säännöllisistä periodeista, joiden melodiikka on yksinkertaista ja korutonta. *Genoveva* toivoo aariassa näkevänsä Siegfriedin unessaan voidakseen edes kuvitelmissaan levätä tämän käsivarsilla.

Kun Siegfried on määrännyt *Genovevan* tapettavaksi vievät Caspar, Balthasar ja Angelo hänet neljännessä näytöksessä metsään. Näytöksessä on *Genovevalle* kirjoitettu laaja aaria ”Die letzte Hoffnung schwindet” (Viimeinen toivo häviää). Se on istutettu huomaamattomasti Casparin ja Balthasarin lyhyen lied-dueton ”Sie hatten Beid’ sich herzlich lieb” (Nuo kaksi rakastivat toisiaan sydämestään) perään. *Genoveva* valittaa vähäeleisessä aariassaan kaiken toivonsa hävinneen ja kutsuu turhaan Siegfriediä apuun. Hän näkee kuitenkin yllättäen metsässä ristin ja Neitsyt Marian kuvan, jota hänen vartijansa eivät ole huomanneet, ja saa siitä uutta voimaa.

Neitsyt Marian kuvasta tulvii *Genovevan* ylle ruusunhohtoista valoa ja tämä kuulee näkymättömän kuoron laulaen toivottavan itselleen rauhaa (kuva 4). *Genoveva* kohtaa näin ylikuonnollisen, sillä kyse on pienestä ihmeestä tai Ju-

Adagio. (♩ = 60)

(mit gefalteten Händen, aber nicht knieend.)

O du, der ü-ber Al-le-wacht, der Al-les-wohl-ge-macht, be-wahr, o Herr, auch die-se-Nacht die

Kuva 3. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, II näytös, no. 11, "Arie", tahdit 1–6. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 132.

ü-ber mir von Glanz... er-füllt und in dem Glanz der Lie-be Bildl. All-gü-ti-ger! Sieh mich vor

Frie-den sei mit dir! Frie-den!

Frie-den sei mit dir! Frie-den!

Frie-den sei mit dir! Frie-den!

cresc. *dim.*

Kuva 4. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, IV näytös, no. 16, "Arie", tahdit 119–124. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 251.

malan läsnäolon merkistä. Nämä tapahtumat muistuttavatkin keskiaikaisesta *Genoveva*-legendasta. Ne ovat kuin uskonnollisesta ihmekertomuksesta peräisin.

Näky kuitenkin häviää ja *Genoveva* kuulee askeleita metsässä. Golo saapuu paikalle Siegfriedin miekan ja vihkisormuksen kanssa. Kun tämä kertoo Siegfriedin määränneen hänet tappamaan *Genovevan*, ei tämä usko miehensä antaneen sellaista käskyä vaan epäilee Golon vain valehtelevan. Kun Golo kysyy valehtelevatko Siegfriedin miekka ja vihkisormus, *Genoveva* toteaa vain, ettei hän ymmärrä tapahtunutta. Golo koettaa vielä saada *Genovevaa* pakenemaan kanssaan, mutta tämä kutsuu Goloa kirotuksi mieheksi torjuen tämän aiheet. *Genoveva* ei murre kovasta kohtelustaan huolimatta vaan turvautuu Kristukseen viimeisillä voimillaan. Hän koettaa turhaan selittää häntä uhkaaville vartijoille, Casparille ja Balthasarille, Golon juonitelleen Dragon hänen makuuhuoneeseensa. Balthasar moittii *Genovevaa* käärmeeksi, joka pistää vielä sen jälkeenkin, kun se on poljettu maahan. Hän kysyy tältä, luuleeko tämä ristin suojelevan avionrikkojaa. *Genoveva* takertuu syytöksistä huolimatta kaikin voimin ristiin, jonka edessä Caspar kieltäytyy tappamasta ketään.

Genovevan moraalinen ylemmyys vartijoihin verrattuna on selvää. Kun Balthasar aikoo iskeä *Genovevaa*, ryntää kallion takana odottanut Angelo hänen luokseen ja riistää häneltä aseensa. Lopulta Caspar ja Balthasar säikkyvät lähestyvää melua ja epäilevät joutuneensa petetyiksi. Vartijat pakenevat paikalta, kun Siegfriedin joukot saapuvat pelastamaan pyörtynyttä *Genovevaa*.

Genoveva kuvataan oopperassa uskollisena ja lojaalina aviopuolisona. Tämä kohtelee Goloa ystävällisesti, mutta viittaa asemaansa kreivi Siegfriedin vaimona kunnioitusta vaatiessa. Kun Caspar kysyy *Genovevalta* metsässä ristin luona, onko tällä viimeistä toivomusta, hän pyytää kertomaan Siegfriedille, että siitä huolimatta, että tämä kohteli häntä julmasti, hän antoi kaiken tälle anteeksi ennen kuolemaansa. Tällainen asennoituminen on yhdistetty naisellisuuteen sitä ihannoitten: ”ikinsäällinen” ei muistele kärsimäänsä pahaa vaan antaa anteeksi yhä uudelleen ja uudelleen.

Siegfriedin pyytäessä *Genovevalta* anteeksi oopperan lopussa tämä toteaa Jumalan sääätäneen tapahtuneen. Siegfried tuntee syyllisyyttä teoistaan, mutta *Genoveva*, joka on perusolemukseltaan todellinen kristitty naismarttyyri ja pyhimys, on valmis unohtamaan kokemansa kärsimykset. Molemmat uskovat saaneensa Jumalalta armon ja tahtovat riemuita siitä palvelijoittensa kera.

Oopperan henkilökuvaus

Schumannin käsitykset naisista ja naiseudesta eivät pianotaiteilijana toimineesta Clara-puolisosta huolimatta olleet progressiivisia vaan varsin tyypillisiä omalle ajalleen. Myös *Genovevan* naishahmot kuvastavat 1800-luvun patriarkaalisen yhteiskunnan arvoja ja asenteita. *Genoveva* on yhtä hyvä kuin enkeli tai pyhi-

mys, kun taas Margaretha on katalaakin katalampi noita. Nämä olennot onkin monesti yhdistetty juuri naiseuteen.

1800-luvun kirjallisuudesta löytyy samantapaisia feminiinisiä polariteetteja. Toril Moi ottaa Gilbertin ja Gubarin työtä analysoidessaan esille vastakohtaparin enkeli ja hirviö. Romantiikan aikana ihannenaista verrattiin enkeliin. ”Ihannenaisten ymmärretään passiiviseksi, mukautuvaksi ja ennen kaikkea *epäitsekkääksi* olennoksi. [...] Mutta enkelin takana vaanii hirviö, sillä miesten naisihannoinnin kääntöpuolella on miesten feminiinisuuden pelko”. (Moi 1990, 75.)

Tyypittely enkeliin ja hirviöön on hyvä esimerkki naisellisuuden ihannoinnista, jonka varjopuolena ovat miesten naisiin kohdistamat pelot ja ennakkoluulot. Jalustalle nostettu ja ylistämällä alistettu ihannenaisten – kuten Genoveva – joutuukin jatkuvasti toteuttamaan miehisiä käsityksiä naiseudesta. Hän voi saavuttaa miesten hyväksynnän vain kieltämällä omat tarpeensa ja oman lihallisuutensa.

Teatterintutkija Sue-Ellen Casen mukaan klassiset teatteritekstit käsittävät joukon misogyyneisiä rooleja, jotka heijastavat näytelmäkirjailijan perspektiiviä tai teatterin naisiin kohdistamia perinteitä. Misogyyneisiä rooleja ovat narttu, noita, vamppi ja neitsyt/jumalatar. (Case 2008, 6.) Genoveva liittyy noihin misogynyisiin perinteisiin tarjoamalla esimerkin noidan ja miksei myös neitsyt/jumalattaren rooleista. Schumann loi Margarethan vastenmieliseksi, pahaksi noita-akaksi, kun taas Genovevasta tuli jumalattaren tai Neitsyt Marian tavoin kiihkeästi palvottu nainen.

Genoveva-oopperan misogynyinen perusjuonne kiteytyy Genovevan hahmossa, joka havainnollistaa miesten ihannoiman naiseuden masokistista kääntöpuolta: kuolemaantuomittunakin Genoveva antaa kokemansa julmuudet miehelleen anteeksi omat kärsimyksensä unohtaen. Hän kärsii sankarillisesti osakseen tulleen vainon ja kidutuksen, mutta on kaikesta enkelimäisyydestään huolimatta lihaa ja verta. Oopperan neljännessä näytöksessä hän vaeltaa uupuneena kallioisessa maisemassa vartijoittensa kanssa ja turhaan pyytää heiltä lepohtea.

Mieshahmot Siegfried ja Golo ovat Genovevassa hiukan naishahmoja moniulotteisempia ja myös psykologisesti uskottavia: Golo on ahdingossa ristiriitaisen tunteiden puristuksessa ja Siegfriedin mustasukkaisuus on rajua.

Percy M. Young toteaa, että Genoveva symbolisoi hyvän voittoa pahasta ja ”ikinaisellisen” voimaa. Teoksen voi hänestä sijoittaa Weberin ja Marschnerin sekä toisaalta Wagnerin romanttisista oopperoista muodostuvan janan keskelle. (Young 1961 [1957], 169.) Toisaalta pyrkimys suuren saksalaiskansallisen oopperan luomiseen yhdistää Schumannin Wagneriin (Edler 1982, 244).

Joan Chissel puolestaan toteaa Genovevan olevan läpikotaisin saksalainen ja sijoittaa sen Weberin ja Wagnerin väliin. Schumann omaksui varmaankin ensin mainitulta idean kvasi-kansanlaulujen käyttöön, joita ovat toisen ja neljännen näytöksen duetot ”Wenn ich ein Vöglein wär” ja ”Sie hatten Beid’ sich herzlich lieb”. Toisaalta ensimmäisen näytöksen kuorokohtauksissa on muistumia Wagnerin *Tannhäuserista*. (Chissel 1977 [1948], 179–180.)

Kuten Wagner, Schumann piti perinteisiä resitatiiveja vanhanaikaisina ja kirjoitti niiden asemesta deklamaatiota välttämättä säpsähdyttäviä efektejä. Weberin *Euryanthe* toimi hänen esikuvanaan. (Fischer-Dieskau 1988 [1981], 144.) Perinteisten resitatiivijaksojen puuttuessa oopperan numerot liittyvätkin toisiinsa saumattoman huomaamattomasti.

Schumann luonnosteli *Genovevansa* alkusoiton 1.–5.4. 1847 heti luettuun Hebbelin *Genovevan* (Hug 1965, 169). Jensenin mukaan hän käytti teosta säveltäessään 188 sivua käsittävää luonnoskirjaa, jossa oli pääosin pianon ja lauluäänten osuuksia (2001, 245). Partituurissa mainitaan päivät, joina kukin näytös tuli valmiiksi: ensimmäinen näytös tammikuun 23. 1848, toinen näytös maaliskuun 30. ja kolmas näytös 13. kesäkuuta. Teos valmistui lopullisesti elokuun 4. päivänä.

Genoveva esitettiin ensi kertaa Leipzigissa oopperasesongin päätteeksi kesäkuun 25. päivä 1850. Teos oli ensin ollut määrä esittää jo tuon vuoden helmikuussa mutta sen tilalle tuotettiin juonittelujen tuloksena Meyerbeerin *Le prophète*, mikä oli suoranainen loukkaus Schumannia kohtaan. (Ibid., 234 ja 245.)

Schumann johti itse *Genovevan* kantaesityksen, jossa olivat läsnä muun muassa Liszt, Spohr, Gade, Hiller, Moscheles ja Hauptmann (Wörner 1949, 297). Lisäesitykset järjestettiin kesäkuun 28. ja 30. ja kolmannen esityksen johti Julius Rietz. *Genoveva* ei kuitenkaan ollut sellainen menestys kuin Schumann oli toivonut. Virheenä oli nähtävästi teoksen tyyli, joka ei, kuten Jensen toteaa, ollut riittävän melodinen ja yksinkertainen enemmistölle eikä riittävän ”progressiivinen” wagneriaaneille. (Jensen 2001, 235 ja 245–246.)

Genoveva ei ole vakiintunut osaksi oopperatalojen standardiohjelmistoa vaan on syyttä suotta jäänyt marginaaliin. Teoksen modernien, omana aikamme tuotettujen tulkintojen voisi kuitenkin arvella kiinnostavan tämän päivän yleisöä.

Lähteet

- Bellman, Jonathan. 1993. *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. York, Pennsylvania: Northeastern University Press.
- Case, Sue-Ellen. 2008. *Feminism and Theatre*. Uudistettu painos. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Chissel, Joan. 1977 [1948]. *Schumann*. N.p.: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Eidler, Arnfried. 1982. *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber bei Heman: Laaber-Verlag.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1988 [1981]. *Robert Schumann – Words and Music: The Vocal Compositions*. Kääntänyt Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Hebbel, Friedrich. 1952. *Werke in zwei Bänden, Vol. 1*. Toim. Gerhard Fricke. München: Carl Hanser Verlag.
- Hug, Fritz. 1965. *Robert Schumann: Ein Leben für die Musik*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Jensen, Eric Frederick. 2001. *Schumann*. Oxford: Oxford University Press.

- McClary, Susan. 1992 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. 2. painos. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Millington, Barry. 1992. Märchenoper. *The Grove Dictionary of Opera*. Toim. Stanley Sadie ja Christina Bashford, Vol. 3 (Lon-Rod), London: Macmillan Press Ltd. 203–204.
- Moi, Toril. 1990. *Sukupuoli/teksti/valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Paley, Elizabeth. 2007. Dramatic Stage and Choral Works. *The Cambridge Companion to Schumann*. Toim. Beate Perrey. Cambridge: Cambridge University Press. 195–219.
- Ratner, Leonard G. 1985. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Rauchfleisch, Udo. 1990. *Robert Schumann – Leben und Werk: eine Psychobiographie*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Schumann, Robert. 1886. *Genoveva: Oper in vier Akten, Op. 81*. Robert Schumanns Werke. Toim. Clara Schumann. Serie IX, Vol. 2, Grössere Gesangwerke. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Siegel, Linda. 1975. A Second Look at Schumann's *Genoveva*. *The Music Review*, Vol. 36/1 (February): 17–41.
- Siegel, Linda. 1972–1973. Schumann's *Genoveva* as German Romantic Drama. *Comparative Drama*, Vol. VI, No. 4 (Winter): 257–273.
- Taylor, Ronald. 1982. *Robert Schumann: His Life and Work*. New York: Universe Books.
- Wörner, Karl H. 1949. *Robert Schumann*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Young, Percy M. 1961 [1957]. *Tragic Muse: The Life and Works of Robert Schumann*. London: Dennis Dobson.

PhD Sanna Iitti (sanna.iitti@gmail.com) on vapaa tutkija. Hän on tutkimuksissaan tarkastellut muun muassa 1800-luvun liedä ja musiikinestetiikkaa.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan suomen-, ruotsin- sekä englanninkielisiä artikkeleita. Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkielisiltä käsikirjoituksilta edellytetään kielentarkastus ennen vertaisarviointikierrosta. Käsikirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaativat. Artikkelikäsitteilykirjoituksen loppuun lisätään englanninkielinen, noin kahden lyhyen kappaleen mittainen tiivistelmä artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmää, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. 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 jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muulla sellaisenaan tai käännöksenä.**

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 vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu käsikirjoitus toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen versio.

Viimeistään siinä vaiheessa, kun käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (*soft hyphens*) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso jäljempänä "Visuaalisoinnissa aineisto"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "–" (ei "—" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten

osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). 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...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun visualisoivaa aineistoa on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja 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.
- Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tarkistettu 10.10.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.
- Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- 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.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Tarkistettu 10.10.2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.
- 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.

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 yhdysviivalla 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. Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia 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. 2013, 8. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press). Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne voidaan eritellä arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. On suositeltavaa laatia nuottiesimerkit Finale-nuotinkirjoitusohjelmalla. Tallennettaessa visuaalisovaa 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 artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi”, ”taulukoiiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on mustavalkoinen sekä laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. **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 ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

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 sinfoniaista*.
- 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 distributio ja kognitiiviset toiminnot*.
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*.
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian 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 Uno 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 €.

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–. 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempiä 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 %.