

Musiikki 3/2021

musiikki.journal.fi | 51. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer ja Lasse Lehtonen

Koulutusvastuusääntelyn uudistus ja kestävyystiekartta.

Uusia nimiä kurjistumisen kierteelle? 3

•

Artikkelit



Johanna Talasniemi

Aus banger Brust: Aulikki Rautawaaran

sota-ajan konserttitoiminta 1939–1944..... 7



Markus Virtanen

Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto:

Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia Ann-Elise Hannikaisen

pianokonserton lehdistöreseptiossa vuonna 1976 46



Simo Mikkonen

Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus

– rajoja ja mahdollisuuksia 74

•

Puheenvuoro & arvostelut

Sasha Mäkilä

Palavatko käsikirjoitukset? Music Finland hukkasi

arvokasta kulttuuriperintöä 106

Kimi Kärki

Kasarihevin liveylystys 112

Tuire Ranta-Meyer

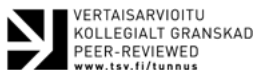
Monta musiikillista elämää 117

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

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Lasse Lehtonen (Helsingin yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** FT Lasse Lehtonen (lasse.a.lehtonen@helsinki.fi) Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) **Taittäjä:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** Kaarina Kilpiö, Emmi Kujanpää, Kimi Kärki, Lasse Lehtonen, Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Saijaleena Rantanen, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja arkistonumerot:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Koulutusvastuusäntelyn uudistus ja kestävyystiekartta. Uusia nimiä kurjistumisen kierteelle?

Tuire Ranta-Meyer ja Lasse Lehtonen
.....

Suomalaiset tutkijat saivat elokuun puolivälissä kylmäävän viestin opetus- ja kulttuuriministeriön ylijohtaja Atte Jääskeläiseltä Turussa järjestetyssä Emerging Horizons -tiederahoitusseminaarissa. Jääskeläisen mukaan tiedeyhteisön pitäisi osoittaa uskottavasti työnsä vaikuttavuus ennen kuin se pyytää rahaa. Usean tätä RSD2021-seminaaria seuranneen mielestä ylijohtaja kyseenalaisti kommentillaan perustutkimuksen vaikuttavuuden ja murensi siten koko TKI-järjestelmän perustaa.¹

Esimerkiksi Jukka Westermarck, Turun yliopiston biolääketieteen laitoksen professori ja Suomalaisen tiedeakatemian hallituksen jäsen kirjoitti *Suomen Kuvalehteen* puheenvuoron, jossa hän kritisoi voimakkaasti ylijohtajan näkemyksiä ja ministeriön poliittista laskelmointia. Hän ennusti aivovuodon ulkomaille kiihtyvän ja vievän mukanaan valtavan määrän henkistä pääomaa, jota olisi voitu käyttää oman maamme rakentamiseen. ”Ilman perhettä muuttaisin itsekkin välittömästi ulkomaille tekemään tiedettä enkä katsoisi hetkeäkään taakseni”, Westermarck kirjoitti ja jatkoi: ”Jos ainoa syy, joka pitää alansa johtavan professorin Suomessa on perhe, voidaan miettiä, mille tämän maan tulevaisuus on rakennettu.” (Westermarck 2021.)

Myös *Helsingin Sanomien* pääkirjoitus ”Tutkimus- ja innovaatorahoitus ei nouse nykyinenolla” otti asiaan kantaa hieman myöhemmin (30.8.2021). Pääkirjoitus kuvasi Jääskeläisen kommenttia seuraavasti: ”Korkeakoulu- ja tiedepolitiikan osaston päällikkö tuntui mitätöivän puheillaan sen, että

¹ Jääskeläinen esitti kommentin englanninkielisessä paneelikeskustelussa, joka on katsottavissa osoitteessa <https://rsd2021.fi/>. Hän selitti myöhemmin samana päivänä (18.8.) Twitter-tilillään @attesakari omasta mielestään sanoneensa, että tiedeyhteisön kannattaa tuoda esille vaikuttavuuttaan ja keskustella siitä pelkän rahan sijasta, koska laajan yhteiskunnallisen vaikuttavuuden ymmärtämisen avulla tutkimuksen rahoitusta voi paremmin puolustaa tai toivottavasti lisätä.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111757>

tutkimus on myös kaikenlaisten innovaatioiden ja taloudellisen kehityksen pohja ja toiseksi sen, kuinka paljon työtä ja perusteluja rahoituksen saaminen tutkijoilta vaatii. Ja sivuuttavan vielä sen, että loistavimmankin perustutkimuksen hyötyjä on jokseenkin mahdotonta listata edeltä käsin.”

Jos tiedeväki joutuikin ylijohtajan sanoista kuohuksiin, niin alkuvuodesta perustettua Taiteidentutkimuksen neuvottelukuntaa kommentti ei yllättänyt. Huhtikuun viimeisenä päivänä 2021 neuvottelukunnan edustajilla oli etäaudienssi valtiosihteeri Tuomo Puumalalle ja ministerin erityisavustajalle Markus Ylimaalle.² Tapaamiseen osallistui ennakkotiedoista poiketen myös ylijohtaja Jääskeläinen. Jääskeläinen ilmoitti, ettei ministeriö voi tehdä mitään taiteiden tutkimuksen alasajon suhteen ennen kuin ala itse selvittää, mistä sen kurjistumisen kierre johtuu. Tämä suhtautuminen esiin tuomaamme ja kattavasti argumentoimaamme huoleen oli mielestämme tyrmistyttävä. Se oli kuin sairastuneelle sanottaisiin, että hänen pitää ensin selvittää tilanteensa alkusyyt, ennen kuin lääkehoitoa voidaan tarjota.

Alamme ei kuitenkaan ole vailla puolustajia. Kirjallisuustieteestä väitellyt kansanedustaja Outi Alanko-Kahiluoto kävi Taiteidentutkimuksen neuvottelukunnan kanssa aktiivista keskustelua ja teki asiastamme eduskunnan puhemiehelle 23.8.2021 kirjallisen kysymyksen. Alamme tilaa ensin yleisesti kuvailtuaan hän esitti tiede- ja kulttuuriministeri Antti Kurvisen vastattavaksi seuraavan kysymyksen: ”Onko opetus- ja kulttuuriministeriöllä mahdollisuutta teettää taiteiden tutkimuksen kansallisen tason järjestämisen nykyisistä resursseista ja taiteiden tutkimuksen opetuksen edellytyksistä tiedeyliopistoissa kattava ja riippumaton selvitys, jossa tiedeyliopistojen ja Taideyliopiston erilaiset tehtävät olisi otettu huomioon?” (Alanko-Kahiluoto 2021.)

Tiede- ja kulttuuriministeri Kurvisen vastauksen mukaan yliopistokohtaiset strategiat on otettu keväällä 2020 huomioon sovittaessa vuosille 2021–2024 ministeriön ja yliopiston välillä korkeakouluille asetettavista koulutus- ja tutkimuspolitiikan kannalta keskeisistä määrällisistä ja laadullisista tavoitteista sekä niiden toteutumisen seurannasta ja arvioinnista. ”Ministeriö on käynyt yksittäisten yliopistojen kanssa myös erillisiä keskusteluja koulutusvastuiden ja tutkimuksen asianmukaisen hoitamisen varmistamiseksi. Tarkoitus on, että laajemmin korkeakoulukohtaista

2 Audienssin järjesti Suomen musiikkitieteellisen seuran varapuheenjohtaja ja lehden toinen päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer, ja siihen osallistuivat 30.4.2021 hänen lisäksään Susanna Aaltonen Taidehistorian seurasta ja Mikko-Olavi Seppälä Teatteritutkimuksen seurasta. Katso lisää Taiteidentutkimuksen neuvottelukunnasta ja sen kannanotoista esim. <https://mtsnet.wordpress.com/2021/05/26/seura-vaikuttaa-2/>.

tilannetta tarkastellaan seuraavan kerran vuonna 2022 nykyisen sopimuskauden välitarkastelussa, joka tehdään yhdessä korkeakoulujen kanssa”, Kurvinen (2021) toteaa.

Vastauksen mukaan ministeriö turvaa kaikille yliopistoille kohtuulliset toimintaedellytykset perustehtävien hoitamiseen. Rahoituksen kohdentaminen yliopiston sisällä tapahtuu autonomian puitteissa. ”Vastuunsa kantavan yliopiston intressissä ei ole sille kuuluvan taiteiden tutkimuksen alas ajaminen”, Kurvinen tähdentää. Koska korkeakoulujen kanssa yhdessä ollaan luomassa suuntaviivoja koulutusvastuusääntelyn uudistukselle niin sanotun kestävyystiekartan avulla, ministeri katsoo ”käynnissä oleva valmistelu huomioon ottaen”, ettei tässä vaiheessa ole tarkoituksenmukaista käynnistää erillistä selvitystä taiteiden tutkimuksen asemasta tiedeyliopistoissa. (Kurvinen 2021.)

Jos Kurvisen vastausta tarkastelee oikein kriittisesti, sitä voisi pitää käsien pesemisenä asiasta tavalla, joka poikkeaa olennaisesti ylijohtaja Jääskeläisen näkemyksestä. Ministeri vaikuttaa epäileväiseltä sen suhteen, onko ”vastuunsa kantavien yliopistojen” kohdalla mitään oikeaa ongelmaa. Jääskeläinen sen sijaan myöntää ongelman olemassaolon, mutta haluaa ensin selvityksen sen syistä. Aivan umpikujaan asian kanssa ei toivottavasti kuitenkaan jäädä. Ministeri Kurvinen päätti vastauksensa kansanedustajan kirjalliseen kysymykseen rakentavaan sävyyn: ”Seuraan kuitenkin tilannetta ja kehittämistarvetta osana korkeakoulu- ja tiedepolitiikan sekä taide- ja kulttuuripolitiikan valmistelua” (Kurvinen 2021).

Voi olla liioiteltua yllyttää musiikkitieteilijöitä kansalaistottelemattomuuteen asian johdosta. Mutta aina joku meistä tuntee jonkun, ja usein sekä suorat yhteydenotot päättäjiin että heihin vaikuttaminen muiden tahojen kautta on tepsivää. Ei kannata hyytyä, vaan miettiä yhtä tehokkaita keinoja kuin mitä paljon tunnustusta saanut #minätutkin-kampanja oli Twitterissä.³ Siellä eivät ikävä kyllä musiikkitieteilijät loistaneet liveryyksillään.⁴ Jokin #tutkintaidetta-tunnus voisi olla virkistävä ja alamme myönteisesti yhdistävä teko.

Jos haluaa kevennykseksi lukea oivaltavia, hauskoja, pisteliäitä, älyllisiä ja monelta kantilta arvioivia kommentteja ylijohtaja Jääskeläisen onnettomaan kommenttiin elokuussa, kannattaa hakea teoreettisen fysiikan dosentti Tommi Tenkasan Twitter-tili (@tommi_tenkanen) 18. elokuuta

3 Kampanja sai muiden muassa Prologos ry:n Vuoden vuoro vaikutusteko 2021 -kunniamaininnan.

4 Ylimalkainen selailumme hashtagilla #minätutkin löysi tasan kaksi musiikkiin liittyvää viestiä: tässäkin numerossa julkaisseen Sasha Mäkilän Madetoja-tutkimukseen ja musiikkikirjastonhoitaja Heikki Poroilan säveltäjien teosluetteloihin liittyvät twiitit.

kello 11:10 ja lukea kaikki 68 kommenttia hänen twiittiinsä: ”@okm.fi ylijohtaja Atte Jääskeläisen viesti tänään Turun tutkimuspalvelupäivillä: tutkimus saa rahaa sitten, kun toiminta tehostuu ja sillä näytetään olevan vaikuttavuutta. Minun on vaikea käsittää, miksi toiminta ei olisi tehokasta ja tutkimuksella ei olisi vaikuttavuutta.”

Oma suosikkimme kommentteista oli laskennallisen avaruusfysiikan professorin Minna Palmrothin kirjoittama viesti (18.8.), jossa hän pohitti, miten ylijohtaja ajatteli tämän ideansa toteutettavaksi käytännössä: ”Esimerkiksi niinkö, että kun kansainvälisesti arvioitujen hakemusten impact-osasto on toteutunut 15 vuoden päästä hankkeesta, niin takautuvasti maksetaan projektirahoitus? Ööö...” Osuva oli myös opettaja Ville Mankin (18.8) twiitti: ”Leikkausesitykset ja nämä tieteentekijöitä lannistavat puheenvuorot huomioon ottaen ei voi muuta todeta kuin että: Worst tutkitun tiedon teemavuosi ever!”

Mutta kohtahan tämä vuosi 2021 on ohi ja paremmat ajat koittavat. Meille *Musiikin* toimituksessa syksy on merkinnyt muutosta päätoimittajatiimiin. Loistava ja panoksellaan lehden tasoa edelleen kohottanut dosentti Laura Wahlfors on jäänyt pois tiimistämme, ja me jatkamme kaksin tämän vuoden loppunumeroiden parissa. Vuoden 2022 alusta joukkomme taas täydentyy kolmannella jäsenellä, kun dosentti Meri Kytö Itä-Suomen yliopistosta tulee toimitustyöhön yhdeksi päätoimittajaksi. Kiitos Laura kaikesta ja tervetuloa Musiikki-lehteen Meri!

Lähteet

Alanko-Kahiluoto, Outi. 2021. Kirjallinen kysymys eduskunnan puhemiehelle taiteiden tutkimuksen asemasta Suomen yliopistoissa 23.8.2021. Tark. 11.10.2021. https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/Kysymys/Sivut/KK_458+2021.aspx

Emerging Horizons: Research Service Days. Finland, Turku. Tark. 12.10.2021. <https://rsd2021.fi/>

Kurvinen, Antti. 2021. Tiede- ja kulttuuriministerin vastaus kirjalliseen kysymykseen 9.9.2021. Tark. 11.10.2021. https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/Kysymys/Documents/KKV_458+2021.pdf?lang=fi.

”Tutkimus- ja innovaatorahoitus ei nouse nykymenolla”. Pääkirjoitus 30.8.2021. *Helsingin Sanomat*. Tark. 11.10.2021. <https://www.hs.fi/paakirjoitukset/art-2000008228148.html>

Westermarck, Jukka. 2021. ”Opetus- ja kulttuuriministeriö heikentää tietoisesti tieteentekemisen edellytyksiä.” Puheenvuoro. *Suomen Kuvalehti* 26.8. Tark. 8.10.2021. https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/mielipide-kotimaa/professori-opetus-ja-kulttuuriministerio-heikentaa-tietoisesti-tieteentekemisen-edellytyksia/?show_modal=modal-login&shared=1192907-8e735e31-4.



Johanna Talasniemi

Aus banger Brust:
Aulikki Rautawaaran sota-ajan konserttitoiminta
1939–1944

MuM Johanna Talasniemi (johanna.talasniemi@uniarts.fi) valmistelee väitöskirjaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sopraano Aulikki Rautawaarasta Sibeliuksen laulujen esittäjänä. Hän on työskennellyt Metropolia Ammattikorkeakoulussa erilaisissa tehtävissä vuodesta 2007. Äänialaltaan hän on mezzosopraano.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111752>

Abstract

Aus banger Brust: Aulikki Rautawaara's Concert Activity 1939–1944

In this article, I examine soprano Aulikki Rautawaara's (1906–1990) concert activity during the years of the Finnish-Soviet Winter War in 1939–1940 and Continuation War in 1941–1944. I focus on concerts with Sibelius's songs in the programme, especially *Aus Banger Brust* Op. 50 no. 4, which Rautawaara performed the most in these years. In detail, I discuss a tour in Finland in the autumn of 1941, a tour in Sweden in early 1942, and a concert at the Wiesbaden Music Festival in September 1942.

In the framework of cultural-historical singer research, I connect the actions of the singer with the cultural, political, and social context. In addition, my emphatic and critical approach is based on the cultural-historical biographical research. Despite the unusual conditions of the war, Rautawaara strived to continue her international career, touring constantly. However, political situations and the state of war affected her possibilities and her career changed permanently.

*Aus banger Brust:
Aulikki Rautawaaran sota-ajan
konserttitoiminta 1939–1944*

Johanna Talasniemi
.....

Johdanto

Musiikkielämä Euroopan eri maissa valjastettiin toisen maailmansodan vuosina sotaponnistuksien tukemiseen. Erilaiset konsertit, esitykset, radiolähetykset ja levytykset pitivät mielialaa yllä ja uhrauksille otollisena. Niin viralliset kuin yksityiset tahot toteuttivat esityksiä koti- ja sotarintamilla. Konserttitoiminta oli vilkasta ja esitykset olivat suosittuja. (Aster 2010; Carlberg 2016, 81–239; Föllmer 2020, 162–268; Jalkanen 2003, 318–339; Salmenhaara 1996, 505–512; Stoller 2020; Tunbridge 2018, 148–156) Musiikki tarjosi pakopaikan puutteesta ja kärsimyksestä (Föllmer 2020, 216–229). Monilla konserteilla kerättiin varoja sodassa kärsineille (Tunbridge 2018, 149; Carlberg 2016, 165).

Myös sopraano Aulikki Rautawaara (1906–1990) konsertoi sotavuosina jatkuvasti. Lähes kaikissa konserteissaan hän lauloi Jean Sibeliuksen lauluja. Resitaalien ja orkesterikonserttien solistiesiintymisten lisäksi jatkosodan alkuvaiheessa ohjelmaan tulivat esiintymiset sotasairaaloissa. Kotimaassa Rautawaara konsertoi lähinnä silloin, kun sotatilanne oli liian riskialtis ulkomaille matkustamiseen, kuten talvisodan kuukausina ja sodan loppuvaiheissa. Väli rauhan aikana ulkomaan esiintymiset rajoittuivat Ruotsiin ja Tanskaan. Jatkosodan vuosina hän esiintyi Suomen asevelimaassa Saksassa, sen miehittämissä Norjassa ja Tanskassa sekä Slovakiassa ja Unkarissa. Myös konsertointi Ruotsissa jatkui tiiviinä läpi jatkosodan. Iso-Britannian estradit jäivät sodan julistamisen myötä joulukuussa 1941 ulottumattomiin ja suunniteltu Yhdysvaltain valloitus jäi tekemättä.

Rautawaara oli jo kansainvälisesti tunnustettu Sibelius-tulkitsija, kun hän esitti ohjelmistossaan ensi kertaa Sibeliuksen laulun *Aus banger Brust*¹ op. 50 nro 4 juhlakonsertissa säveltäjän 75-vuotispäivänä 8.12.1940 (konserttiohjelma 8.12.1940). Yhtenä Sibeliuksen melko harvoista saksankielisistä lauluista *Aus banger Brust* oli kielensä puolesta sopivaa ohjelmistoa Saksassa ja muualla Keski-Euroopassa.² Seuraavina sotavuosina hän esitti tätä laulua Sibelius-ohjelmistostaan eniten. Tässä artikkelissa tarkastelen Rautawaaran konserttitoimintaa sota-aikana yleisesti niiden esiintymisten näkökulmasta, joiden ohjelmistossa oli Sibeliuksen musiikkia ja erityisesti tämä *Aus banger Brust*-yksinlaulu.

Kiinnostukseni kohteena on laulajan toiminta kulttuurihistoriallisen laulajatutkimuksen viitekehyksessä. Keskeistä tällöin on käsitellä laulajan toimintaa aikakauden kulttuurista, poliittista ja sosiaalista taustaa vasten (ks. esim. Rutherford 2006; Kauppala 2018). Perehtyäkseen sota-ajan poikkeusolojen vaikutukseen tutkin yksittäisen laulajan toimintaa, koska yksilönäkökulma toisaalta tarkentaa katsetta ja tarjoaa samalla ikkunan yksilöä laajempaan aikakauden näkymään (Kinnunen 2016, 150). Koska Sibelius-ohjelmistolla oli erityisasema Rautawaaran konserteissa, keskityn Rautawaaran esiintymisiin, joiden ohjelmassa oli Sibeliukselta. Sibeliuksen musiikki sai sotavuosina sekä Suomessa että ulkomailla erityisiä merkityksiä, joita ei yksittäisen esittäjän näkökulmasta ole aiemmin tutkittu.

Esittäviä muusikoita ja heidän joukossaan laulajia toisen maailmansodan aikana on tarkasteltu erityisesti kansallissosialistisen järjestelmän sisällä, keskeisimpinä Fred Priebergin (2005) alun perin CD-romina julkaistu lähes 10 000 sivun koonti arkistodokumenttien tiedoista sekä Michael Katerin (1997) kansallissosialistisen Saksan musiikkielämää yksilöiden kautta käsittelevä tutkimus.³ Anders Carlberg (2016) on kartoittanut pohjoismaisten muusikoiden suhdetta natsi-Saksaan ja Hans-Jörg Koch (2006) viihdelaulajia Kolmannessa valtakunnassa. Christina Baade (2012 ja 2016) on pohtinut muutamien sota-ajan viihdegenren laulajien ohjelmiston sekä äänen ja sen välittymisen sukupuoleen sidottuja merkityksiä. Laura Tunbridgen Iso-Britannian ja Yhdysvaltojen sotienvälistä liedkult-

1 Laulu on suomennettu esimerkiksi nimillä Raskain sydämin (Yleisradio, tuntematon suomentaja) tai Pelokkain sydämin (Erkki Pullinen Sibelius-Akatemian Laura-suomennostietokannassa). Sanakirja antaa bange-sanalle merkityksiä pelokas, arka, huolestunut, ahdistunut. Brust tarkoittaa rintaa.

2 Sibeliuksen noin sadasta yksinlaulusta kahdeksan on sävelletty saksankielisiin runoihin.

3 Muusta toisen maailmansodan aikaan kohdistuvasta musiikintutkimuksesta ks. Potter 2020, 10–12, 22–23.

tuuria tarkasteleva teos ulottuu toisen maailmansodan vuosiin saakka ja käsittelee useita laulajia (Tunbridge 2018, 148–162). Yksilönäkökulma sotavuosiin on ollut esillä keskeisten kapellimestarien ja joidenkin laulajien elämäkertoissa (esim. Prieberg 1991; Nivanka 1992; Kater 2008). Aiempi Rautawaaraa käsitellyt tutkimus on vertaillut Rautawaaran lisäksi neljän muun laulajan tapaa tulkita Sibeliuksen lauluja sekä tarkastellut hänen Sibeliuksen ohjelmistonsa kokonaisuutta (Rautavaara 1989; Talasniemi 2020).

Tässä artikkelissa käsitelen Rautawaaran Sibeliuksen esityksiä talvi- ja jatkosodan vuosina. Pyrin hahmottamaan, mitä rajoitteita ja mahdollisuuksia sota-aika esiintymisiin toi. Tarkastelen erityisesti, millaisissa tilanteissa Rautawaara Sibeliusta lauloi, miten Sibeliuksen ohjelmisto noissa esiintymisissä painottui sekä millaisia motiiveja Rautawaaralla oli näihin esiintymisiin. Tarkastelu luo samalla uuden näkymän sota-aikaan, Suomen ja Saksan välisiin suhteisiin sekä Sibeliuksen asemaan kansallisena ikonina.

Lähestymistapaani ohjaavat kulttuurihistoriallisen elämäkertatutkimuksen painottamat empatia ja kriittisyys. Maarit Leskelä-Kärjen (2012) mukaan kysymys on vuorovaikutuksesta, samastumisesta ja etääntymisestä välisestä tasapainosta sekä tiedostavuudesta ja tutkimuksen läpinäkyvyydestä. Empatia liittyy tutkimuskohteen kunnioittamiseen ja pyrkimykseen ymmärtää tätä. Kriittisyyttä edellyttävät lähteiden käsittely, kontekstuaalisointi sekä oman tutkijan aseman positiointi. (Ibid., 44–46.) Koska sosiaalinen ja historiallinen elinympäristö määrittää aina vahvasti yksilöä, pyrin ymmärtämään tutkittavani mahdollisuuksia, motiiveja ja valintoja sekä näkemään hänen toimintansa suhteessa historiallisiin prosesseihin (ks. Leskelä-Kärki 2006, 636). Tarkastelutapaani vaikuttaa myös oma kokemukseni ammattilaulajana ja laulunopettajana, esimerkiksi käsiteltäviksi valikoituneissa yksityiskohdissa sekä aineistosta tehdyissä johtopäätöksissä. Kirjallisen aineiston lukemisen lisäksi olen laulanut Rautawaaran ohjelmistoa.

Aineistoni henkilökohtaisimman osan muodostavat Rautawaaran sukulaisten hallussa olevat kirjeet, joista olen saanut nähtäväkseni osan. Suurin osa kirjeistä on kuitenkin poltettu Rautawaaran toiveiden mukaisesti hänen kuoltuaan. Jäljelle on jäänyt etenkin Rautawaaran kirjeitä äidille Venny Rautawaaralle (1877–1962). Rautawaaran ja hänen äitinsä kädenjäljet näkyvät myös kymmenessä leikekirjassa, jotka sisältävät konserttiohjelmaa, -arvosteluja ja muita laulajaa koskeneita lehtiartikkeleita. Leikekirjat on talletettu Sibeliuksen museon arkistoon Turkuun. Niissä on aukkoja puutteiden, katoamisten ja poistojen jäljiltä, mutta niitä rikastavat Venny ja Aulikki Rautawaaran kirjoittamat kommentit. Leikekirjojen annin lisäksi olen hyödyntänyt sanomalehtiarkistojen ja konserttiohjelmi-

en kokoelmia sekä Rautawaaran Saksan toimintaan liittyen Saksan keskusarkiston häntä koskevia dokumentteja.⁴ Olen tutkinut myös Puolustusvoimain viihdytystoimiston arkistoa Kansallisarkistossa.

Sanomalehtiaineistoon on lähteenä suhtauduttava kriittisesti. Tämän totesi myös Rautawaara itse jo 1930-luvulla, kun hän valitteli lehdissä kirjoitetun esiintymissopimuksista, joita ei ollut olemassa (*Helsingin Sanomat* 25.3.1938). Kuten edellä kävi ilmi, myös kirjeitä on poltettu ja leikekirjoista on poistettu materiaalia. Alkuperäinen aikalaisaineisto on siis kaiken kaikkiaan ohjailtu näyttämään tiettyjä asioita, mutta peittämään toisia.⁵ Aineistoa on kuitenkin yhteensä paljon, ja sen perusteella tehtyjä havaintoja on mahdollista tarkistaa ja täydentää tutkimuskirjallisuudesta.

Seuraavassa kuvaan ensin Rautawaaran konserttitoiminnan yleispiirteitä Sibelius-ohjelmiston osalta sotavuosina. Sitten käsittelen laajemmin kolmea esimerkkitalannetta: kotimaan kiertuetta syksyllä 1941, Ruotsin kiertuetta alkuvuodesta 1942 sekä Wiesbadenin musiikkpäivien esiintymistä syyskuussa 1942. Lopuksi tarkastelen kootusti *Aus banger Brust*-laulun esitystilanteita.

”Kun sota puhkesi”

Kun toinen maailmansota syksyllä 1939 alkoi, Rautawaara oli 33-vuotias kansainvälistä uraa luonut lyyrinen sopraano. Hän oli vuotta aiemmin avioitunut upseeri ja kartanonisäntä Gunnar Aminoffin kanssa⁶ ja muuttanut takaisin Suomeen kesällä 1938 työskenneltyään Keski-Euroopassa kuusi vuotta. Hän oli esiintynyt Glyndebournen ja Salzburgin musiikkijuhilla Mozart-rooleissa, tavoitellut työtehtäviä maailman arvostetuimmista oopperataloista Berliinin Valtionoopperasta ja New Yorkin Metropolitanista sekä toiminut Telefunken-levy-yhtiön kuukausipalkkaisena laulajana. Elokuvisa hän oli esiintynyt näyttelijöiden lauluääninä ja laulajaroolissa sekä kokeillut vuoden sopimuksella televisioesiintymisiä Englannissa.⁷ Hän oli tehnyt yhteistyötä aikansa huippumuusikoiden, ku-

4 Bundesarchiv. Vesa Vares (2018, 9) kääntää Bundesarchivin Saksan keskusarkistoksi.

5 Rajallisen aineiston haasteista ja mahdollisuuksista ks. Possing 2016, 38–49

6 Rautawaara oli naimisissa kolme kertaa. Nuoruuden avioliitto upseeri, kirjailija ja toimittaja Reino Palmrothin kanssa oli lyhyt 1928–1931. Pisimpään kesti toinen liitto vuosina 1938–1954 Aminoffin kanssa. Kaksi hiljattain eronnutta muusikkoa päätyi yhteen 1954–1956, kun Rautawaara solmi kolmannen avioliittonsa säveltäjä Erik Bergmanin kanssa. Rautawaaralla ei ollut lapsia.

7 Rautawaara muisteli laulaneensa televisiossa tuolloin myös Sibeliusta (Ikonen 1983).

ten kapellimestarien Wilhelm Furtwänglerin ja Bruno Walterin kanssa. Nämä olivat vahvoja meriittejä nuorelle laulajalle ja viittasivat menestyksekkääseen kansainväliseen uraan.

Sibeliuksen laulujen osuus oli lisääntynyt Rautawaaran konserttiohjelmissa vähitellen 1930-luvun aikana ja sittemmin hän esitti niitä lähes kaikissa konserteissaan. Syksyllä 1939 Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto koostui 14 laulusta (Talasniemi 2020, 54). Alkuvuodesta 1939 Rautawaara kertoi, että Selim Palmgrenin laulujen lisäksi Sibeliusta oli tarkoitus esittää syksyyn suunnitellulla kiertueella Saksaan (*Musiikkitieto*, helmikuu 1939). Tällainen kiertue ei kuitenkaan toteutunut. Toinen maailmansota syttyi syyskuussa Saksan marssilla Puolaan, ja suomalaisille tuotti voimakaan pettymyksen Saksan ja Neuvostoliiton välinen etupiirijako. Norjalaislehden mukaan Rautawaaralta peruuntui Euroopassa 46 konserttia (*Morgenbladet* 25.11.1939). Keski-Euroopan sijaan Rautawaara esiintyi syksyllä 1939 Suomessa ja Pohjoismaissa. Sibeliuksen lauluja oli konserttiohjelmissa ja lehtileikkeistä päätellen eri konserttien ohjelmissa yhdeksän, useimmin *Im Feld ein Mädchen singt, Säw, säw, susa* sekä *Var det en dröm?*

Talvisodan syttyminen marraskuun lopussa keskeytti Rautawaaran Pohjoismaiden kiertueen. Puolta vuotta myöhemmin hän muisteli sota-kuukausia lehdissä:

Olin Oslossa, kun sota puhkesi, kertoo rouva Rautawaara itse. Lähdin tietysti heti kotiin – jokaista suomalaista naistakin tarvittiin mielestäni kipeästi täällä. Tulin Oslost lentoteitse Tukholmaan, jatkaakseni matkaa Turkuun, mutta siellä oli jo tie pystyssä. Vaivalloisen junamatkan jälkeen Tornion kautta saavuin vihdoinkin pilkkopimeälle asemalle ja matkustin edelleen kotiini Ruoveden Vilppulan Ruhalaan. Mieheni oli tietysti rintamalla, ja Ruhala oli täynnä karjalaisia ja muuta evakuoitua väkeä. Vietin siis sota-ajan hoitaen talon emännyyttä, ja sen ohessa tein Ruovedeltä käsin esiintymismatkoja sotilaitten ja siirtoväen keskuuteen, pidin omia konsertteja heidän hyväkseen ja esiinnyin hyväntekeväisyysjuhlissa. (Minni, *Helsingin Sanomat* 10.5.1940.)⁸

8 Olen selvittänyt kirjoittajan nimimerkkiä Minni Helsingin Sanomien naistoimittajia tutkineen Reetta Hännisen (2019; Jensen-Eriksen, Mainio ja Hänninen 2019) tutkimuksista, tiedustelulla häneltä itseltään sekä Päivälehden arkistosta, jossa Janne Ridanpää ystävällisesti tutki tuon ajan palkkiokortistoja. Henkilöllisyys ei kuitenkaan ole selvinnyt.

Välirauhan aika

Vaikka Suomessa taistelut taukosivat välirauhan ajaksi, sotatilanteella oli elinikäisiä vaikutuksia Rautawaaran uraan. Kesän 1940 kynnykselle kaavailtu Skandinavian kiertue täytyi peruuttaa Saksan miehitettyä Tanskan ja Norjan (*Hufvudstadsbladet* 10.5.1940).⁹ Matkalla oli ollut tarkoitus allekirjoittaa sopimus New Yorkin Metropolitan-oopperan esityksistä syksyllä Yhdysvalloissa pidettävien Sibelius-konserttien yhteydessä (*Helsingin Sanomat* 10.5.1940; *Hufvudstadsbladet* 10.5.1940). Suunnitelmat eivät toteutuneet.¹⁰ Vielä keväällä 1939 Rautawaara oli laulanut *Figaron häät*-oopperan kreivittärenä Cannesissa, Antwerpenissa ja Brysselissä sekä konsertoinut Hollannissa.

Kesäkuussa 1940 Rautawaara konsertoi Kööpenhaminassa ja iloitsi lehtien mukaan päästessään tekemään sitä, mitä parhaiten osasi eli laulamaan (*Berlinske Tidende* 19.6.1940). *Politiken*-lehti (19.6.1940) huomioi, että Rautawaara oli ensimmäinen ulkomainen taiteilija, joka huhtikuussa tapahtuneen miehityksen jälkeen oli onnistunut saamaan työ- ja matkustusluvan viranomaisilta. Suomessa hän kuvasi tunnelmiaan Sibeliuksen lauluja esittäessään: ”[O]linpa kotona tai ulkomailla, voin nähdä edessäni Suomen metsät ja järvet” (*Helsingin Sanomat* 10.5.1940). Tanskassa Rautawaara kertoi Sibeliuksen lauluissa kykenevänsä ilmaisemaan kaiken sen, mitä näinä aikoina tunsii (*Berlinske Tidende* 19.6.1940). Kesällä 1940 Tanskan ja Ruotsin huvipuistokonserteissa Rautawaara sai todeta, että yleisö tuntui pitävän eniten juuri Sibeliuksen teoksista (*Helsingin Sanomat* 8.8.1940). Myös kriitikot katsoivat Rautawaaran olleen parhaimmillaan

⁹ Elokuussa 1940 kyseinen kiertue oli suunnitteilla loka-marraskuulle (*Helsingin Sanomat* 8.8.1940).

¹⁰ Metropolitanin johtaja Donald Blagden oli kuullut Rautawaaraa Glyndebournen festivaaleilla (*Uusi Suomi* 28.7.1939). Marraskuussa 1939 Norjassa Rautawaara kertoi *Arbeiderbladetin* 13.11.1939 mukaan myös San Franciscon oopperan kutsusta, johon vastaamista hän halusi siirtää kotimaan tilanteen vuoksi. Poliittiset neuvottelut Suomen ja Neuvostoliiton välillä olivat tuolloin katkenneet. Elokuussa 1940 hän kertoi oopperasuunnitelmista Yhdysvalloissa, mutta viimeistään joulukuuhun 1941 ja Yhdysvaltain liittymiseen sotaan mennessä ne olivat karilla (*Helsingin Sanomat* 8.8.1940; *Handelsbladet* 16.1.1942). Vielä marraskuussa 1941 Rautawaara koki ruotsalaisen impressaarionsa Helmer Enwallin painostavan häntä edelleen odottavan Metropolitan-sopimuksen allekirjoittamiseen. Rautawaara koki, että matkustaminen Yhdysvaltoihin tuolloin oli mahdotonta (kirje äidille 15.11.1941). Kesällä 1942 kirjoitettiin seuraavan syksyn oopperasuunnitelmista Euroopassa (*Aamulehti* 6.6.1942), mutta nekin jäivät toteutumatta. Vierailusta Budapestin oopperaan neuvoteltiin keväällä 1942 (kirje äidille 27.4.1942). Suomen silloisen Budapestin-lähettilään Aarne Wuorimaan (1947, 107) mukaan Rautawaaran esiintymisestä Budapestin oopperassa keväällä 1944 oli jo sovittu, mutta suunnitelma raukesi sotatilanteen kehityksen vuoksi.

nimenomaan Sibeliuksen lauluissa (esim. *Nationaltidende* 20.7.1940; *Göteborgs-Posten* 1.8.1940). Rautawaaran ohjelmistossa oli tunnetuimpia Sibeliuksen lauluja.¹¹

Joulukuussa 1940 Rautawaara esiintyi Sibelius-juhla-konserteissa artikkelin alussa mainitun Helsingin konsertin lisäksi myös Ruotsissa. Hän totesi olevansa kiitollinen siitä, että Ruotsiin oli mahdollista tulla, kun muu maailma oli suljettu (*Svenska Dagbladet* 15.12.1940). Helsingin konsertin kritiikeissä Rautawaaran arveltiin ylittäneen entiset, jo sinällään erinomaiset saavutuksensa Sibelius-tulkitsijana. Eläytymisen ja laulun hengen saavuttamisen laatu oli poikkeuksellista (Uuno Klami, *Helsingin Sanomat* 9.12.1940).¹² *Suomen musiikkilehteen* (joulukuu 1940, 54) Rautawaaran oma näkemys Sibeliuksen laulujen esittämisestä muotoiltiin seuraavasti: ”Sibelius on juuri se säveltäjä, joka on antanut minulle kaikista suurimman inspiration ja onnellisimmat hetket. Hänen laulujaan varsinkin ulkomaila esittäessäni tulee aina mieleeni elävästi Suomen jylhydessään kaunis luonto ja kansamme kärsimykset.”

Jatkosodan kiertueet

Jatkosodan vuosina Rautawaara oli kesä- ja joulutaukoja lukuun ottamatta lähes koko ajan kiertueilla. Syksyllä 1941 hän konsertoï ensin eri puolilla Suomea ja loppusyksyn Ruotsissa, Berliinissä ja taas kotimaassa, Turussa. Keväällä 1942 kaksi kuukautta pitkän Ruotsin kiertueen ja Norjan konserttien jälkeen Rautawaaran oli tarkoitus pitää kuukauden loma Suomessa (*Aamulehti* 12.3.1942). Vajaa kaksi viikkoa myöhemmin hän kuitenkin lauloi jälleen varainkeruukonsertteja Ruotsissa ja jatkoi sieltä konsertoimaan Tanskaan, Saksaan, Unkariin, Slovakiaan sekä Norjan kiertueelle. Matka jatkui yhtäjaksoisesti 2,5 kuukautta. Syksyllä 1942 hän oli ulkomaan kiertueella yhtämittaisesti kolme kuukautta. Kiertuetoiminta ulkomailla jatkui aktiivina kesään 1944 saakka.

Rautawaara esiintyi Suomessa myöhemmin tässä artikkelissa käsiteltävän syksyn 1941 kiertueen jälkeen muutamien yksittäisten esiintymisten lisäksi ainoastaan Sortavalassa ja Äänislinnassa (Petroskoi) tammikuussa 1943 sekä Helsingin konserttisarjoissa keväällä 1943 ja syksyllä 1944.

11 Kööpenhaminassa *Säv, säv, susa* ja *Var det en dröm?*, Göteborgissa *Den första kyssen*, *Bollspellet vid Trianon* ja *Svarta rosor* (*Berlinske Tidende* 20.6.1940; *Göteborgs Morgonpost* 1.8.1940).

Tukholman huvipuistokonsertin ohjelmassa oli näiden lyyristen laulujen lisäksi myös dramaattisempi *På verandan vid havet* (*Stockholms Tidning* 7.8.1940).

12 Uuno Klami käytti lehdessä nimimerkkiä U. K-i.

Itä-Karjalan konsertit olivat resitaaleja konserttisaleissa¹³ pianistin kanssa, ja niissä oli saman tyyppiset ohjelmat kuin Rautawaaran muissakin konserteissa, kevyimpänä genrenä taidemusiikin säveltäjien kansanlaulusovitukset. Myös Sibelius-numerot olivat laulullisesti kevyemmästä päästä säveltäjän tuotantoa.¹⁴ (*Laatokka* 8.1.1943 ja 13.1.1943; konserttiohjelma 15.1.1943) Rautawaara ei siis esiintynyt viihdytysjoukkojen varsinaisissa rintamakonserteissa eikä alkusyksyn 1941 jälkeen asemiesilloissa, vaikka jälkimmäisiin häntä esiintyjäksi toivottiinkin (*Hopeatorvet: asemiesiltojen ja toivekonserttien lukemisto*, helmikuu 1943, 6).¹⁵

Helsingin konsertit myytiin parhaimmillaan tunnissa loppuun, ja konserttien määrää lisättiin voimakkaan kysynnän myötä (*Suomen Sosialidemokraatti* 10.3.1943 ja 13.3.1943; *Helsingin Sanomat* 26.9.1944 ja 9.10.1944). Kotimaan kiertueelle Rautawaara lähti syksyn 1941 jälkeen vasta loppuvuodesta 1944, kun tilanne Lapin sotaa lukuun ottamatta oli Suomessa jo rauhoittunut, mutta Euroopassa esiintyminen ei ollut mahdollista.



Kuva 1. Konsertti Sotainvaliidiin ja Veljesliiton hyväksi 4.10.1944 Konservatoriolla Helsingissä. Pianistina Jussi Jalas. (Sotainvaliidi, lokakuu 1944, 12.)

13 Sortavalan kaupungin juhlasali ja Äänislinnan teatteri.

14 *Demanten på marsnön, Säv, säv, susa ja Souda, souda, sinisorsa.*

15 Viihdytystoiminnasta ks. Niiniluoto 1994. Kesäkuussa 1942 kiertueelta palattuaan Rautawaara pahoitteli, ettei hänellä muiden peruuttamattomien sitoumusten vuoksi ollut mahdollisuutta esiintyä marsalkka Mannerheimin 75-vuotispäivän juhla-asemiessillassa 4.6. (*Aamulehti* 6.6.1942). Sopraanosolistina esiintyi Aune Antti (*Helsingin Sanomat* 5.6.1942).

Ruotsissa Rautawaara konsertoi läpi sotavuosien ja keräsi varoja erilaisille Suomea tukeville keräyksille. Hän oli laulanut Suomi-keräykselle Ruotsissa jo talvisodan alla (*Helsingin Sanomat* 22.11.1939). Talvisodan syttyminen käynnisti Ruotsissa avustustoiminnan, joka sisälsi rahankeräystä, vapaaehtoistyötä, vapaaehtoisia sotilaita sekä riskitilanteessa olevien suomalaisten kuten lasten, sairaiden ja erityisesti sotainvalidien kutsumista Ruotsiin. (Korppi-Tommola 2008, 447–448.) Suomalaisten lasten hyväksi Rautawaara alkoi esiintyä Ruotsissa alkuvuodesta 1942 kiertueella, jota käsitellään tarkemmin myöhemmin tässä artikkelissa.

Saksaan Rautawaara palasi kolmen vuoden tauon jälkeen joulukuussa 1941. Hän oli alkanut esittää Sibeliuksen lauluja siellä jo 1934. Vielä alkuvuodesta 1939 hän totesi, että ne herättivät siellä kyllä ihastusta, mutta niitä ei tunnettu (*Hufvudstadsbladet* 31.1.1939; *Musiikkitieto*, helmikuu 1939). Ruth-Maria Gleißnerin (2002, 272) väitöstutkimuksen mukaan Sibeliuksen laulut soivat ainakin Saksan radiossa vuosina 1933–1939 vain harvoin (ks. myös *ibid.*, 400, 403–405). Rautawaara koki Sibeliuksen laulujen tunnetuksi tekemisen Saksassa tärkeäksi tehtäväkseen (*Svenska Dagbladet* 15.12.1940). Myös poliittinen kiinnostus Sibeliukseen kasvoi Saksan ja Suomen aseveljeyden myötä (Gleißner 2002, 181; Murtomäki 2011, 43–49). Rautawaarakin totesi Saksan musiikkia harrastavan yleisön olleen hyvin ihastunut Sibeliuksen lauluihin (*Aamulehti* 10.12.1941).

Suomen kulttuuriset ja poliittiset suhteet Saksaan olivat olleet pitkät ja pääosin tiiviit (Kurkela ja Rantanen 2017; Vares 2018). Kun tilanne Suomen ja Neuvostoliiton välillä oli kireä ja johti uuteen sotaan ja kun yritykset saada liittolaisia lännestä olivat kariutuneet, Saksa näyttäytyi Suomen valtionjohdolle ainoana mahdollisuutena saada tukea.¹⁶ Myös kulttuurisuhteet olivat vilkkaat. Rautawaarakin esiintyi Saksassa ja sen miehittämissä maissa. Tässä mielessä hän vertautuu esimerkiksi sopraanoihin Lea Piltti (1904–1982) ja Aune Antti (1901–1983) (Carlberg 2016, 176–177).¹⁷ Rautawaara koki palvelevansa isänmaata laulamislallaan ja valtiollisella suhteella on näin ollen ollut hänelle todennäköisesti merkitystä. Hänen näkökulmastaan Saksa myös tarjosi paljon työtilaisuuksia kansainvälisen uran ylläpitoa poikkeusoloissa tavoittelevalle laulajalle. Myös kansallissosialistiset propagandajärjestöt – virkistystoimintaa kansalaisille organisoiva Kraft durch Freude ja pohjoista ajatusta vaaliva ja poh-

16 Aseveljeyteen johtaneesta tilanteesta ks. esim. Rantanen 2012.

17 Lea Piltti tosin oli Saksan kansalainen 1932–1944 avioiduttuaan saksalaisen kanssa 1932. Liitto päättyi eroon 1943. (Nivanka 1992, 64, 159, 166–167.) Myös Rautawaara suunnitteli avioliittoa Saksan New Yorkin konsulaatissa palvelevan diplomaatin kanssa. 1937 (*Evening Star* 15.3.1937). Suhde kuitenkin päättyi ilmeisesti näihin aikoihin.

joismaisten yhteyksien vahvistamiseen tähtäävä Nordische Gesellschaft – hyödynsivät musiikin voimaa ja työllistivät suomalaisia laulajia (ibid.; Rautawaaran osalta myös konserttiohjelma 3.12.1941; *Mitteldeutsche National-Zeitung* 21.11.1942).¹⁸

Edellä mainittujen sopraanojen lisäksi useat muut suomalaiset muusikot esiintyivät Saksassa. Suomen lehdistöpalvelun julkaisemassa Suomea markkinoivassa *Nordlicht*-lehdessä (nro 3–4, 58–59) syksyllä 1942 säveltäjä Sulho Ranta mainitsi laulajista Aune Antin ohella esimerkiksi Oiva Soinin (1893–1971) ja Liisa Lingon (1917–2017), säveltäjä Erik Bergmanin sekä pianistit Leea Isotalon ja Kosti Vehasen. Kulttuurivaihto ei rajoittunut vain asevelimaihiniin, vaan myös ruotsalaiset laulajat esiintyivät Saksassa ja sen miehittämissä maissa. Esimerkiksi Jussi Björlingin (1911–1960) Tanskan esiintymiset voidaan kuitenkin nähdä tukena miehitysvallan alaisille tanskalaisille. (Carlberg 2016, 164–165, 213.) Toinen Metropolitanissa menestynyt pohjoismaalainen, sopraano Kirsten Flagstad (1895–1962), ei omien sanojensa mukaan esiintynyt miehitysvallalle palattuaan kotimaahansa Norjaan 1941. Tästä huolimatta myös hänen, niin kuin moneen muun Saksaan yhteyksiä omanneen laulajan, mahdollisuudet jatkaa uraansa sodan jälkeen kyseenalaistettiin. Lehtikirjoittelussa perusteluina nähtiin esimerkiksi aviomiehen pian laulajan Norjaan paluun jälkeen päättynyt jäsenyys äärioikeistolaisessa Nasjonal Samling -puolueessa, laulajan haastattelu kyseisen puolueen Fritt Folk-lehdessä ja välilasku Berliinissä. (Ibid., 109–110, 118–119; Tunbridge 2018, 157–162.)

Kuten edellä on käynyt ilmi, Rautawaara esiintyi Norjassa jo talvisodan alla. Hän esiintyi Norjassa myös miehitysvuosina.¹⁹ Kiertueilla oli sekä julkisia että sotilashenkilöstölle suunnattuja konsertteja, joista Sibeliuslaista oli osassa julkisista konserteista. Vuosina 1942–1944 Rautawaara lauloi Norjassa juhlistuna taiteilijana, mutta myöhemmin vuosina kesästä 1944 alkaen esiintymiset miehitysvallalle ja yhteistyö Saksan sikkäläisen valtakunnankomissaarin Josef Terbovenin kanssa aiheuttivat Rautawaaralle enemmän tai vähemmän voimakkaita syytöksiä pohjoismaisessa lehdistössä.²⁰ Näitä esiintymisiä hän myös kertoi sittemmin katuneensa (*Hufvudstadsbladet* 17.1.1953). Norjan esiintymisiä koskevia dokumentteja on myös poistettu Rautawaaran leikekirjoista ja kirjekokoelmasta syste-

18 Kraft durch Freude -järjestöstä ks. Steinweis 1993, 71–72, 75–77, 149–153 sekä Nordische Gesellschaft -järjestöstä Hiedanniemi 1980.

19 Saksa miehitti Norjaa 9.4.1940 alkaen toisen maailmansodan päättymiseen toukokuussa 1945 asti.

20 Rautawaaran yhteistyöstä Terbovenin kanssa ks. Nøkleby 1992, 131, 221, 224, 234, 298.

maattisesti. On mahdollista, että lehdissä käyty kirjoittelu on käynnistänyt dokumenttien karsimisen.

Yhtenä voimakkaana motiivina Norjassa työskentelyyn Rautawaaralle oli raha. Äidille hän kirjoitti Norjan esiintymisten yhteydessä muuten ruotsinkieliseen kirjeeseen: ”Rahat pois!” (kirje äidille 11.10.1942).²¹ Rautawaara sanoi suorittavansa laulaen omaa asevelvollisuuttaan ja arveli olevansa näin enemmän hyödyksi kuin lottana (*Stavanger Aftenblad* 11.5.1942). Hänen katsottiin palvelevan kansaansa laulullaan ja auttavan suomalaista musiikkia siihen asemaan, joka sille kansainvälisesti kuului (*Deutsche Zeitung Helsingin Sanomien* 15.3.1942 mukaan).²²

Anders Carlberg (2016, 176) katsoo, että Rautawaaran taiteilijuutta käytettiin Norjassa ja muissa yhteyksissä, joita Carlberg ei mainitse, puhtaasti propagandataroituksiin. Näin varmasti olikin ainakin siinä mielessä, että totalitaarisessa Saksassa propaganda ulottui kaikkialle, oli taitavasti organisoitua ja valjasti myös musiikkielämän tukemaan päämääräänsä. Berliinin Bundesarchivista löytyvistä yksittäisistä Rautawaaraa koskevista dokumenteista (BArch R 9361-V/82276) paljastuu yksi elementti koneistoa, kun turvallisuusviranomaisen on todennut kesällä 1942, ettei Rautawaarasta ole huomautettavaa (kuva 2). Kyseessä on kansallissosialistisen Saksan kulttuuripolitiikan hallinnointiin 1933 perustetun kulttuurikamarijärjestelmän arkistokortti (ks. myös Steinweis 1993, kuva ennen sivua 73). Rautawaaran asiaa on käsitelty ilmeisesti radiokamarissa (lyyjykynällä kirjoitettu ”Rundfunk”), joka oli yksi seitsemästä kulttuurikamarisiin kuuluvasta osastosta.²³ Tarkastus on saattanut liittyä myöhemmin

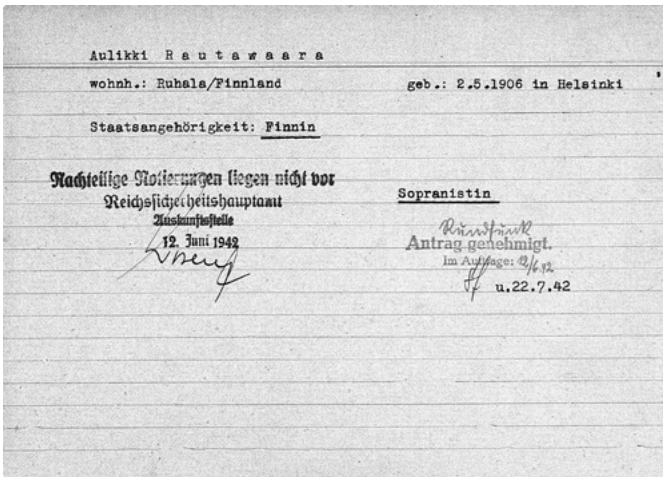
21 Myös Zarah Leander (1907–1981) kertoi korkeat palkkiot ja hyvän levymyynnin syiksi työskennellä kansallissosialistisessa Saksassa (Andersson 2007, 99–101).

22 Esiintymiset miehitetyssä Norjassa ja niiden vaikutus niin Rautawaaran kuin muidenkin suomalaisten muusikoiden uraan sodan jälkeen on kiinnostava aihe, jonka perusteellinen käsittely ei ole mahdollista tämän artikkelin rajoissa. Aiheen tutkimista pandemia-aikana on vaikeuttanut se, että Norjan ja Ruotsin digitoituidet ja digitoimatomat sanomalehdet ovat pääosin luettavissa vain paikan päällä. Korona-aikana olen saanut arkistojen hakukoneiden avulla löytämiäni merkittävilta näyttäviä yksittäisiä artikkeleita käyttööni, mutta mielestäni aiheen mielekäs käsittely edellyttää vierailuja pohjoismaisiin arkistoihin ja omaa artikkelia. Koronatilanteen vuoksi on siis ollut käytännössä mahdotonta saada perusteellista tietoa myös esimerkiksi kiertueiden esiintymisistä ja ohjelmistoista. Esiintymiskuvia Trondheimista 1943 Timo Mikkilän kanssa on nähtävissä osoitteessa <https://digitaltmuseum.no/021017755505/konsert-med-aulikki-rautawaara-i-deutsches-haus-i-frimurerlosjen>.

23 Aiemmin Rautawaara oli ilmeisesti kuulunut elokuvakamarisiin koska Saksan keskusarkistossa on tallessa dokumentti helmikuulta 1939, jossa todetaan Rautawaaran oleskelevan pysyvästi ulkomailla jäsenkortti edelleen hallussa (BArch R 9361-V/118244). Kulttuurikamarijärjestelmästä Steinweis 1993; Kater 1997, 17.

artikkelissa käsiteltävään Wiesbadenin musiikkipäivien esiintymiseen tai sitä seuranneen Norjan kiertueen konsertteihin, joista osa radioitiin.

Carlberg (2016, 289) viittaa kuvan 2 dokumenttiin todisteena Rautawaaran käytöstä propagandan välineenä. Oman käsitykseni mukaan kontrolli ulottui Saksassa kaikin tavoin syvälle eikä siellä voinut toimia ilman järjestelmän valvontaa. Esimerkiksi jäsenyys ammattijärjestössä oli pakollista (Kater 1997, 17).²⁴ Jäsenyyden saadakseen tuli todistaa puhdas arjalainen syntyperänsä (Steinweis 1993, 36). Rautawaaran mukaan hänen levynsä olivat Saksassa vuoden verran kiellettyjä hänen juutalaisyhteyksiensä vuoksi, ja hän oli tässä yhteydessä joutunut todistamaan syntyperänsä (Franck 1986).²⁵ Taiteilijoihin kohdistuva valvonta ei rajoittunut sodan aikana ainoastaan diktatuureihin, vaan myös Suomessa Päämajan valvontaosasto ja Valtiollinen poliisi antoivat luotettavuuslausuntoja viihdytyskiertueiden esiintyjistä, esimerkiksi Lea Piltistä (viihdytystoimiston päällikkö Veikko Vaalin kirje tiedotusosaston päällikölle 20.7.1943).²⁶



Kuva 2. Saksan turvallisuusviranomaisen hyväksymisleima kesällä 1942 Aulikki Rautawaara koskeneessa kansallissosialistisen kulttuurikamarijärjestelmän arkistokortissa (BArch R 9361-V/82276). Kuva Bundesarchiv.

24 Rautawaaran hakemuslomake kansallissosialistiseen muusikkojen järjestöön (Reichskartell der Deutschen Musikerschaft) maaliskuulta 1934 on säilynyt Saksan keskusarkistossa (BArch R 9361-V/82276). Katerin (1997, 17) mukaan järjestöstä tuli musiikkikamarin ydin jo syksyllä 1933. Ehkä edeltävän, lyhytaikaiseksi jääneen organisaation lomakkeita kuitenkin käytettiin vielä alkuvuodesta 1934.

25 Rautawaaran kirjeistä äidille selviää, että opiskellessaan Berliinissä Olga Eisnerin (1887–1982) johdolla 1933–1934 Rautawaara tutustui opettajansa kautta Berliinin juutalaisiin muusikoihin ja lähes hänen koko tuttavapiiriinsä oli tuolloin juutalainen. Kansallissosialististen rotulakien seurauksena nämä muusikot emigroituvat Yhdysvaltoihin seuraavina vuosina. Eisnerista ks. Lengowski 2010.

26 Lea Piltin teatterikamarin jäsenkortti ks. Nivanka 1992, kuva ennen sivua 77 ja arjalaispapereiden hankkimisesta ks. *ibid.*, 82, 87.

Poliittisia näkemyksiä en Rautawaara-aineistosta löydä lukuun ottamatta huolta isänmaasta. Sota-ajan kirjeistä tulee poliittisten toteamusten sijaan esiin käytännönläheinen asenne työhön. Kirjoittelun aiheina olivat pu-vut, asuminen, matkustaminen, konsertit, kukat, tavatut ihmiset, koti-ikä-vä ja huoli läheisistä.

Siihen nähden, että Rautawaara matkusti sotavuosina jatkuvasti, on yllättävää, että säännöstely, matkustamisen vaikeus ja sodan tuhot näky-vät aineistossa melko vähän. Wilhelmshavenissa huhtikuussa 1943 näky kuitenkin järkytti: saksalainen satamakaupunki oli pommitusten jäljiltä raunioina, joiden keskeltä konserttitalo kohosi.²⁷ Näissäkin oloissa esiin-tyjää sykähdytti yleisön into käydä konserteissa sekä orkesterin ja sen kapellimestarin Alfred Heringin taso. (*Aamulehti* 25.4.1943.) Ohjelmassa oli neljä Sibeliuksen laulua,²⁸ joista Kaiutar oli Rautawaaralle uutta oh-jelmistoa (konserttiohjelma 12.4.1943; Talasniemi 2020, 56). Kevään kier-tueen päätteeksi Rautawaaran kotimatkaa turvasi kotiarkistossa säilynyt Suomen Budapestin lähettilään Arne Wuorimaan myöntämä kuriiripas-si, jolla Rautawaaran edellytettiin pääsevän tuomaan sinetöity Suomen ulkoministeriön matkalaukku häiriöttä kotimaahan (Diplomatischer Kurierpass 3.5.1943). Laulaja sai toimia maansa hyväksi muutenkin kuin taiteellaan.

”Jotakin niin peräti suomalaista”

Syys-lokakuussa 1941 Rautawaara konsertoi Suomen kiertueella haavoittu-neiden hyväksi. Jatkosodan taistelut olivat alkaneet juhannuksen jälkeen, käynnissä oli hyökkäysvaihe. Rautawaaraa motivoi konsertoimiseen ulko-maiden esiintymisten peruuntuminen. Myös rahan kerääminen sotainva-lideille näyttäytyi mielekkäältä työltä, josta Rautawaara kiinnostui vierail-tuaan professori Beckerin kutsumana Tampereen sairaaloissa elokuussa (*Aamulehti* 6.9.1941; ks. myös kuva 3). Ainakin lokakuun konsertit olivat

27 Kuva konsertista palaavista ihmisistä raunioiden keskellä Berliinissä nähtävissä Föll-mer 2020, 216.

28 *Im Feld ein Mädchen singt, Kaiutar, Arioso, Aus banger Brust.*

Puolustusvoimien järjestämiä (konsertti-ilmoitus *Aamulehti* 19.10.1941).²⁹ Konserttien tulot ohjattiin sotilassairaaloiden kautta invalideille (*Aamulehti* 15.10.1941). Iltakonserttien lisäksi Rautawaara alkoi esiintyä päivisin myös kiertuepaikkakuntien sairaaloissa ja sotilaskodeissa, mutta näissä hän yleensä ei esittänyt Sibeliusta. Joskus ohjelmassa oli Sibeliuksen harvoista suomenkielisistä lauluista kevyimpiä, *Souda, souda, sinisorsa* tai *Lastu lainehilla* (esim. *Rintamamies* 29.8.1941).

Syksyn 1941 kotimaankiertue ulottui kahdessa jaksossa kymmenelle paikkakunnalle, joista useissa Rautawaara ei ollut pitkään aikaan tai koskaan konsertoinut.³⁰ Kiertueen pianisti oli Rolf Bergroth (1909–1995), ja konserttiohjelmistoja oli yhteensä kolme. Rautawaaralle tyypilliseen tapaan ohjelman alkupuoli koostui barokkiaarioiden jälkeen saksalaisesta liedistä ja loppupuoli suomalaisista lauluista.³¹ Sibeliuksen lauluja oli kahdessa ohjelmassa, kolmannessa niiden tilalla oli Sibeliuksen langon Armas Järnefeltin lauluja.

Ensimmäisessä konsertissa Tampereen työväentalolla erityisesti Sibeliuksen lauluja kuunneltiin ”mieli herkistyneenä” (H. M., *Aamulehti* 9.9.1941).³² Porissa kriitikko totesi Sibeliuksen laulujen esitykset ”sydäntäväreähdettäväiksi”. Hän mainitsi nimeltä *Tuoll’ laulaa neitonen, Lastu lainehilla* ja *På verandan vid havet*. (A.J., *Satakunnan kansa* 12.9.1941.)³³ Luonnehtimatta jäivät *Souda, souda, sinisorsa* ja *Aus banger Brust*. Vaasassa kiitettiin

29 Puolustusvoimain viihdytystoimiston toiminnasta syksyllä 1941 ks. Niiniluoto 1994, 21–23. Ilmeisesti Rautawaaran kiertue ei ollut viihdytystoimiston organisoima. Kiertuetta edeltäneen Asemies- ja kotirintamajuhlan 21.8.1941 Tampereen Teatterissa oli järjestänyt Tampereen alueen ilmatorjuntajoukot (konsertti-ilmoitus *Aamulehti* 17.8.1941). Sibeliuksen museon tallentamiin Rautawaaran konserttiohjelmiin kuuluu lehtinen, jonka mukaan kiertueen lokakuun konsertit oli järjestänyt ”Puolustusvoimat 9070–5 Kpk.” (konserttiohjelma, lokakuu 1941). Ensimmäinen luku viittaa ilmavoimien paikallisen torjuntakeskuksen postinumerona toimivaan peitelukuun ja jälkimmäinen keskuspostikonttoriin (Kopsa 2002, 16, 231).

30 Kiertuepaikkakunnat olivat Tampere, Pori, Vaasa, Kuopio, Mikkeli, Hämeenlinna, Tampere, Mänttä ja Jyväskylä 8.–21.9. sekä Pori, Rauma, Tampere ja Jyväskylä 17.–23.10.

31 Rautawaaran konserttiohjelmien rakenteesta ks. Talasniemi 2020, 48–49.

32 Tampereen musiikkielämää tutkineen Markus Mantereen mukaan nimimerkki voisi kuulua kapellimestari ja säveltäjä Helvi Mäkiselle, joka kirjoitti musiikkiarvosteluja eri lehtiin ja soitti kausia myös Tampereen kaupunginorkesterissa.

33 Olen yrittänyt selvittää artikkelissa esiintyviä suomalaisia nimimerkkejä Hirvosen 2000, Holopaisen 2004 sekä Hirven ja Marjasen 2015 koonneista, Suomen Sanomalehtimiesten Liiton luettelosta 1945 ja Brages Pressarkiv -sanomalehtiarkiston digitaalisesta nimimerkkien luettelosta, mutta huonoin tuloksin. Nimimerkki A.J. on saattanut olla Artturi Järviluoma.

*Tuoll' laulaa neitonen - ja Aus banger Brust -laulujen syvää tunnetta*³⁴ sekä *Lastu lainehilla* -laulun ihastuttavaa keveyttä ja ilmeikkyyttä³⁵ (A-g., *Vasa-bladet* 12.9.1941).

Kiertueen konserttien monissa arvioissa suomenkielinen ohjelmisto koettiin helpommin lähestyttäväksi. Jyväskylän konsertin jälkeen paikallinen *Työn Voima* kritisoi ohjelmistovalintoja italiankielisistä alkunumeroista alkaen:

Laulajattaren kyvystä eläytyä laulun tunnelmaan ja välittää se yleisölle ei voida olla kuin yhtä mieltä, mutta laulujen vieraskielisistä sanoista johdun nämä kaksi saivat osakseen jonkin verran hillitymmät suosionosoitukset kuin muut. Saksalaisia lauluja oli huomattavan paljon, enemmän kuin suomalaisiakin, mikä oli valitettavaa siitäkin huolimatta, että ne oli valittu vaihtelevasti, sillä ainakin allekirjoittanut olisi mielellään kuullut esimerkiksi pari Kuulan sävellystä ja hiukan enemmän Melartinia.³⁶ [- -] Suomalaisista lauluista oli Sibeliuksella etusija. Varsinkin ”Souda, souda, sinisorsa”, jonka laulajatar joutui toistamaan, ja ”Lastu lainehilla” saivat erittäin suosiollisen vastaanoton, minkä ne ansaitsevatkin. Juuri tuollaiset kansanlaulunomaiset pienet sävelmät ovat jotakin niin peräti suomalaisia, että niitä olisi mielellään kuullut useampia. (V. V., *Työn Voima*, päiväys todennäköisesti 22.9.1941.)

Sosiaalidemokraattinen lehti suhtautui siis kriittisesti Rautawaaralle tyyppilliseen saksalaisen liedin osuuteen. Myöhemmin sovituisissa Tampereen ja Mäntän konserteissa 18. ja 19.9. Rautawaara esittikin ohjelman, joka painottui kotimaiseen musiikkiin. Konsertin aloittaneiden Mozartin aarioiden lisäksi ohjelmassa oli vain suomalaisia säveltäjiä ja Sibelius-numerot pääosin ruotsinkielisiä. (*Aamulehti* 14.9.1941.) Nämä noteerattiin myös kritiikissä:

Sibeliuksen laulujen syväiset tunnelmat eivät ole sitten Ida Ekmanin päivien kohonneet niin vaikuttavina etemme kuin Aulikki Rautawaaran esityksissä. Mikä sydäntä riipaiseva järkyttävyyttä sisältävä ”Säv, säv, susa” lauluun, mikä runollinen kauneus lauluissa ”Demanten på marssnön”

34 ”sjöngs med djup känsla”

35 ”[sjöngs] förtjusande lätt och uttrycksfullt”

36 Ohjelman saksankieliset laulut olivat Beethovenin *Wonne der Wehmut* ja *Marmotte*, Brahmsin *Mädchentied*, *Der Jäger* ja *Vergebliches Ständchen*, Lisztin *Die drei Zigeuner* sekä Sibeliuksen *Aus banger Brust*. Melartinilta ohjelmassa oli *Sydänmaan lammella* ja *Sirkan häämatka*. (Kiertueen konserttiohjelma leikekirjassa.) Kuulan *Karjapihassa* sisältyi kuitenkin ilmeisesti ylimääräisiin numeroihin samoin kuin Sibeliuksen sijaan Palmgrenin säveltämäksi ilmoitettu *Säv, säv, susa* (U. K., *Sisä Suomi* 23.9.1941).

ja ”Var det en dröm”. Puhumattakaan siitä, että ”Lastu lainehilla” tapasi oman luonnontuoreutensa, niin kuin vain harvoin. (H. M., *Aamulehti* 19.9.1941.)

Rautawaaran ohjelmistossa oli syys-lokakuun kotimaan konserttien kolmessa ohjelmassa yhteensä 50 laulua. Konserttien ohella hänellä oli esiintymisiä sotasairaaloissa ja kasarmeilla. Hyväntekeväisyysesiintymisissä kerätyt varat näyttäisivät muodostaneen merkittäviä summia. Lehdet ilmoittivat konserttien tuotoista, ja marraskuun 1941 alkuun mennessä Rautawaaran kerrottiin keränneen varoja jo 200 000 markkaa, nykyrahas-
sa runsaat 50 000 euroa. (*Aamulehti* 15.10.1941; Hilja Teräskelin kirjeen 23.10.1941 jälkikirjoitus Aulikki Rautawaaralle 3.11.1941.)³⁷ ”Konsertit olivat loppuunmyytyjä kaikkialla ja olin ikionnellinen, kun tulos oli niin loistava”, taiteilija totesi (*Astra*, joulukuu 1941, 284–286). Rautawaaran kotiarkistossa on säilynyt suuri määrä kiitoskirjeitä invalideilta, joille lahjoituksia sotasairaaloiden jakamina päätyi.



*Kuva 3. Aulikki Rautawaara ja sairaalavierailuja organisoanut lääkäri Gösta Becker tulossa Kaupin sairaalaan Tampereella. Museokeskus Vapriikin kokoelmassa kuva on ajoitettu vuoteen 1940, mutta se saattaa olla alkusyksyiltä 1941. Taustalla näkyy muutamassa sairaalaesiintymisessä avustanut Juhani Pohjanmies (1893–1959), joka oli itse valmistanut säästyssoittimeksi sairastosastoille kirkasäänisen pienen celestan (*Aamulehti* 23.8.1941).³⁸ Kuva julkaistiin rajattuna *Aamulehdessä* 20.12.1941. *Finna.fi*.*

³⁷ Hilja Teräskeli oli Rautawaaran serkun Einojuhani Rautawaaran (1928–2016) Elsa-äidin sisar, joka huolehti tulevasta säveltäjästä tämän äidin kuoltua 1944 (Tiikkaja 2014, 39–43).

³⁸ Pohjanmiehestä ks. Konttori-Gustafsson ja Lehtola 2019.

Kenttätaitelija numero 658

Alkuvuodesta 1942 Rautawaara teki Ruotsissa kiertueen, joka ulottui myös Norjaan ja joka jatkui lopulta maaliskuun loppuun saakka. Rautawaaran esiintymishaluihin vaikuttivat puolison mahdollisuudet päästä rintamalta lomalle. Jo tammikuussa Rautawaara kysyi kirjeessä äidiltään tietoa puolisonsa liikkeistä. Mikäli tämä joutuisi pysyttelemään poissa, laulaja voisi hyvin esiintyä hyväntekeväisyyskonserteissa ennen paluutaan Suomeen. (Kirje äidille 14.1.1942.) Näin myös kävi.³⁹ Linköpingissä helmikuussa Rautawaara lehden mukaan kertoi puolison ”maanneen tulilinjassa” ke-säkuusta 1941 asti (*Östgötatidningen* 3.2.1942).

Kiertue alkoi Göteborgista, jossa Rautawaara lauloi orkesterikon-sertin solistina. Mozartin aarioiden lisäksi hän esitti Madetojan laulun ja Sibeliusta ruotsiksi ja saksaksi.⁴⁰ Konsertin johti Issay Dobrowen (kon-serttiohjelma 16.1.1942), joka oli joutunut hakeutumaan asumaan Saksan miehittämästä Norjasta Ruotsiin, kun kansallissosialistien juutalaistoimet vaikeuttivat työskentelyä Norjasta käsin. Venäläissyntyinen Dobrowen (1891–1953) oli vaimonsa mukaan kääntynyt protestantiksi jo ennen kuin hän juutalaisvainojen ajamana muutti perheineen Saksasta Norjaan 1934, mutta kansallissosialistit luokittelivat hänet ”juutalaisen rodun” edusta-jaksi (Garberding 2007, 190). Kirjeessä äidille (16.1.1942) Rautawaara to-tesi Dobrowenin suurenmoiseksi kapellimestariksi, mutta valitteli tämän venäläisyyttä.⁴¹ Syntyperä vihollismaassa oli Rautawaaralle sotatilanteessa ongelma, vaikka Dobrowen oli jättänyt synnyinmaansa jo 1922 (Dobrowe-nista Fossheim 2005).

Rautawaara vilustui heti kiertueen aluksi ja lauloi konsertit sairaana tai puolikuntoisena. Hän paleli jo lentokoneessa matkalla Ruotsiin (*Han-delsbladet* 16.1.1942). Maassa oli kovat pakkaset (kirje äidille 24.1.1942; ks. myös Lindgren 2016, 84). Keuhkoputken- ja poskiontelotulehduksesta huolimatta konsertit oli kuitenkin taloudellisista syistä tehtävä (kirjeet äi-dille 30.1.1941 ja 4.2.1941). Päivittäiset lääkärikäynnit tulivat kalliiksi (kir-

39 Gunnar Aminoff toimi jatkosodan hyökkäysvaiheen ajan Jalkaväkirykmentti 60:n II pataljoonan komppanianpäällikkönä ja yleni ratsumestariksi (Henttinen 2010).

40 Madetojalta *Far, hvor flyver svanerne hen?* ja Sibeliukselta *Arioso, Våren flykter hastigt* ja *Aus banger Brust*.

41 ”Dobrowen är nog en storartad kapellm. men r–e vilket ju är ledsamt för mig just dessa tider.”

jeet äidille 24.1.1941 ja 30.1.1941). Ilmeisesti Rautawaara joutui peruuttamaan vain yhden konsertin Örebrossa ja joitakin konsertteja Norjassa.⁴²

Kiertueen ensimmäisen Tukholman konsertin Konserttitalon pikkusalissa 22.1. hän päätti laulaa koska korvaavaa päivää ei heti löytynyt (kirje äidille 23.1.1942). Myös tieto siitä, että kollegalla ”A.A.” oli suunnitteilla konsertteja Tukholmassa, kannusti riskeeraamaan, vaikka kurkku oli käheä ja hengittäminen oli vaikeaa yskimättä (ibid.).⁴³ Sairaudesta johtuen Rautawaara lyhensi Tukholman konsertin Wolf-osastoa, mutta ensiesitti kuitenkin uusia Ture Rangströmin lauluja (konserttiohjelma 22.1.1942). Niistä väkevä Sköldmön (Urhotar) soikin vuosina 1942–1945 usein Rautawaaran ohjelmissa erityisesti Ruotsissa. Pianistina oli Rautawaaralle uusi tuttavuus Wiatcheslaw Witkowsky (1902–1946). Hänen venäläistä syntyperäänsä Rautawaara ei kirjeissä kommentoinut, mutta totesi pianistin erinomaiseksi (kirje äidille 14.1.1942).

Ohjelmassa oli kolme Sibeliuksen laulua. Rautawaara oli tottunut laulamaan *Kvarnhjulet*-laulun saksankielisenä käännöksenä ja toimi näin Tukholmassakin (konserttiohjelma 22.1.1942; ks. myös Talasniemi 2020, 64). Kuten Göteborgissakin keskimmäisenä oli leikkisä laulu, tällä kertaa *Bollspelet vid Trianon*.⁴⁴ Sibelius-osasto päättyi vahvasti laululla *Under strandens granar*.

Jo kiertueen alussa tiedossa ollut viikon vapaa kului edellä käsitellyn konsertin jälkeen sängyssä sairastaessa (kirje äidille 14.1.1942; *Östgöta Correspondenten* 3.2.1942). Tammi-helmikuun vaihteessa Rautawaara konsertoit Uppsalassa, Jönköpingissä, Linköpingissä ja Norrköpingissä. Sibeliuksen lauluja ohjelmissa oli kolmesta viiteen, pääsääntöisesti kevyttä laulettavaa (konserttiohjelma 30.1.1942; *Smålands Allehanda* 2.2.1942; *Östgöten* 4.2.1942; *Östergötlands Dagblad* 5.2.1942).⁴⁵ Mahdollisesti ohjelmistoa mukautettiin laulukunto huomioiden. Pianistina oli Jönköpingissä Carl Tillius (1905–1997), muualla Witkowski. Linköpingissä yleisöä oli vain puoli salia, ja Rautawaara koki levymyynnin pelastukseksi. Lohtua toi

42 Nämä konsertit on mainittu suunniteltuina kirjeessä äidille 23.1.1942, mutta en ole löytänyt niistä lehtitietoja.

43 ”Trodde jag skulle bli galen då jag sjöng ty ville ej kunna andas utan att hosta och halsen var så torr och het att jag ville kvävas.” ”Då A.A. sjunger så kunde jag ej annat än försöka riskera.” A.A. viittaa todennäköisesti Aune Anttiin.

44 Otto Andersson (kirje Aulikki Rautawaaralle 2.1.1942) oli alkuvuodesta suosittelut Rautawaaralle Sibeliuksen *Lenzgesang*-laulua. Valoisuudessaan se olisi tarjonnut vaihtoehtona saman tyyppisessä ohjelmistosuunnittelussa. Rautawaara ei kuitenkaan esittänyt laulua tietääkseni lainkaan.

45 Laulut olivat *Aus banger Brust*, *Våren flyktar hastigt*, *Souda, souda, sinisorsa*, *Demanten på marssnön* ja *Säv, säv, susa*, joista *Aus banger Brust* vaatii laulullisesti eniten.

myös se, että ruotsalaisten suosikilla Jussi Björlingillä oli ollut siellä vielä tyhjempi sali. (Kirje äidille 2.2.1942.) Norrköpingissä arvostelija eläytyi Suomen tilanteeseen toteamalla, että suomalainen vieras tuntui tuovan taiteellaan viestin kulttuurista sen kohtalonhetkillä. Ohjelman arvioitiin heijastavan aikaa arvokkuudellaan ja vakavuudellaan, vaikka sen numerot eivät olleet suoraviivaisesti isänmaallisia. (G. E.,⁴⁶ *Norrköpings Tidning* 5.2.1942).⁴⁷

Tukholmassa Rautawaara levytti Telefunkenille Sibeliuksen ja Rangströmin lauluja. Pianisti Carl Tilliuksen kanssa tallentuivat Sibeliuksen *Var det en dröm?* ja ensilevytykset *Souda, souda, sinisorsa* -laulusta ruotsiksi⁴⁸ sekä Ture Rangströmin johtaman konserttilyhdistyksen jousiyhtyeen kanssa *Ariososta* (Gronow 1989, 55; Dahlström 2003, 11, 612). Tuttu tuottaja Herbert Grenzebach tuli Saksasta tallentamaan laulut (kirje äidille 14.1.1942; Herbert Grenzebachin kirje Aulikki Rautawaaralle 11.2.1942). Kiertueen hankaluuksista ei kuulu jälkiä Rautawaaran tulkinnassa Sibeliuksen *Ariososta*. Sen kiinteät legatofraasit, laajat alaspäiset hypyt (a²-h) ja yhtäaikaan herkkä ja voimakas tunnelma onnistuvat Rautawaaralta vauhtia ja vangitsevasti puolikuntoisenakin. Vielä viikkoa ennen levytystä hän kärsi keuhkoputkentulehduksesta ja yski päivin ja öin (kirje äidille 2.2.1942). *Var det dröm?* -laulun jälkipuoella onkin ehkä kuultavissa pientä äänellistä epämukavuutta.⁴⁹ Levytykset jäivät Rautawaaran viimeisiksi Sibelius-ohjelmistolla Telefunkenille ja olivat hänen ainoat Sibelius-levytyksensä sodan aikana (Gronow 1989, 55–56).⁵⁰

Lähes kaikissa kirjeissään kiertueelta Rautawaara ilmaisi, kuinka hankalaa oli, kun aviomiehestä rintamalla ei saanut mitään tietoa. Mies ei tuntunut kirjoittavan tai sensuuri poisti äidin kirjeistä miestä koskevat tiedot (kirjeet äidille 4.2.1942 ja 26.2.1942).⁵¹ Rautawaara lähetti arvosteluja ja lehtiartikkeleita äidilleen. Helmikuussa 1942 hän oli ruotsalaisen

46 Olen yrittänyt selvittää ruotsalaisten nimimerkkien henkilöllisyyttä Ruotsin arkistojen hakukoneilla, tuloksetta.

47 ”Man inte bara lyssnade till en i alla avseenden utomordentligt högstående sång utan man kände att den finska gästen med sin konst bragte ett budskap från en kultur i dess ödestid. Hela programmet kunde i sitt värdiga allvar sägas ha en viss tidsbetoning utan att dock innehålla ett enda nummer, som direkt spelade på nationella strängar.” Ohjelmassa olivat edellä mainitut viisi Sibeliuksen laulua sekä kaksi Järnefeltiltä.

48 *Simma, and från blåa fjärdar*.

49 Rautawaara esitti laulua tämän Ruotsin kiertueen jälkeen vain muutaman kerran vuosina 1945 ja 1949, useimmiten orkesteriversiona.

50 *Arioso*-levytys on kuunneltavissa osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=57zGrR-BIASo> ja *Var det en dröm?* osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=QQSxpg4BfFE>.

51 Kirjesensuurista jatkosodan aikana ks. Hagelstam 2011, 306–309.

Idun-naistenlehden kannessa ja pyysi äitiään lähettämään lehden miehelleen (kirje äidille 2.2.1942). Maaliskuun puolivälissä se oli löytänyt tiensä Itä-Karjalaan puolison sängyn pätyyn (kuva 4).



Kuva 4. Rautawaaran puoliso ratsumestari Gunnar Aminoff Itä-Karjalassa maaliskuussa 1942. Vaimo on ruotsalaisen naistenlehden kannessa sängynpäädyssä. H. Harrivirta, SA-kuva. Finna.fi.

Rautawaara alkoi konsertoida suomalaisten lasten hyväksi, saavutti yleisömenestystä ja sen myötä hyviä keräystuloksia. Toimintaa Göteborgissa organisoinut pastori, hovisaarnaaja Isaac Béen toi varoja Suomeen ja kiitti Rautawaaran erinomaista työtä (*Suomen Sosialidemokraatti* 18.2.1942).⁵² Göteborgin konsertissa 13.2. Sibelius-osasto oli laajimmillaan, kuusi laulua. Laulukunto oli parempi, koska ohjelmassa olivat aiemmin mainittujen laullisesti kevyempien numeroiden⁵³ lisäksi osuuden aluksi *Aus banger Brust*, keskellä dramaattinen *Svarta rosor* ja konsertin viimeisenä lyyrinen mutta laajakaarinen *Var det en dröm?* (konserttiohjelma 13.2.1942).

52 Hovisaarnaajan määritelmä ks. <https://fho.sls.fi/uppslagsord/12951/hovpredikant/>. Béen oli ollut aktiivinen varojen kerääjä jo talvisodan aikana (Carlquist 1971, 110–115).

53 *Demanten på marssnön, Souda, souda, sinisorsa*.

Helmikuun puolenvälin jälkeen Rautawaara konsertoi Norjassa (*Stavanger Aftenblad* 2.3.1942). Vielä tammikuussa suunnitelmassa oli ollut palata sieltä suoraan kotiin (kirje äidille 23.1.1942). Ilmeisesti aviomiehen liikkeistä ei ollut edelleenkään tietoa, koska Rautawaara palasi Ruotsiin esiintymään hyväntekeväisyyskonsertteihin 8.3. asti. Lundissa Rautawaara lauloi suomalaisten invalidiylioppilaiden hyväksi (*Helsingin Sanomat* 1.3.1942) (kuva 5). Hänet nimettiin kenttätaielijaksi ruotsalaisten taiteilijoiden joukkoon ja perusteluina mainittiin nimenomaan laulaminen invalideille tällä alkuvuoden 1942 kiertueella (*Svenska Dagbladet* 4.8.1942).⁵⁴ Rautawaara sai numeron 658 (*Svenska Dagbladet* 6.8.1942).



Kuva 5. Hopeapeili-lehden leike toukokuulta 1942 Aulikki Rautawaaran leikekirjassa.

Kolmannessa valtakunnassa

Vuonna 1942 Suomen ja Saksan välinen aseveljeys kukoisti myös kulttuuririntamalla. Huhtikuussa perustettiin Saksan Sibelius-seura (Peltovuori 2000, 152). Toukokuussa Helsingin Ateneumissa järjestettiin

54 Kenttätaielijat olivat Ruotsin puolustusvoimien esikunnan kiinnittämiä sotilaiden viihdytystoimintaan (Camersten 2006).

suomalais-saksalainen taistelukuvaajain näyttely (Honkaniemi 2019). Kesäkuussa valtakunnankansleri Hitler teki yllätysvierailun Mannerheimin syntymäpäivän viettoon ja heinä-elokuun vaihteessa SS-valtakunnanjohtaja Himmler matkaili Suomessa (Jokisipilä ja Könönen 2013, 375–386, 417–440). Syyskuussa Wiesbadenissa järjestettiin musiikkipäivät, joiden avajaiskonsertin solistina Rautawaara lauloi.⁵⁵ Vahvistettua Wiesbadenin kaupunginorkesteria johti Carl Schuricht. (*Uusi Suomi* 29.9.1942.) Järjestäjinä olivat Wiesbadenin kaupunki sekä Saksan Sibelius-seura ja suojelijana propagandaministeri Joseph Goebbels (*Helsingin Sanomat* 15.9.1942).⁵⁶ Rautawaaran oli juhille kiinnittänyt Waldemar Rosen (kirje äidille 11.10.1942). Hän oli seuran pääsihteeri, joka päätyönään toimi propagandaministeriön musiikkiosastolla vastuullaan kulttuurivaihto, musiikkijuhlat ja taiteilijat (Gleißner 2002, 184; Thrun 2015, 142, 144).

Rautawaara esiintyi Suomen siniristilipun ja Saksan hakaristilipun edessä (kuva 6) ja lauloi Sibeliuksen *Sadun* ja Madetojan II sinfonian välissä Kilpistä ja Sibeliuista (konserttiohjelma 26.9.1942). Sibelius-seuran puheenjohtaja Heinz Drewes oli seuraava perustettaessa kuvannut Sibeliuksen ja Yrjö Kilpisen kuuluvan germaanisen Pohjolan muusikoihin (Murtomäki 2011, 45). Rautawaara oli 1930-luvulla ilmaissut äidille kirjeessä (24.4.1934) antipatiaa Kilpistä kohtaan⁵⁷ ja esittänyt hänen laulujaan hyvin harvoin (*Hangö* 3.6.1930; konserttiohjelma 29.11.1934; *Radiokuuntelija* 23.11.1941, 3, 9). Kuitenkin syksyllä 1942 hän lauloi Kilpistä Wiesbadenin jälkeen ainakin kahdeksassa orkesterikonsertissa Norjassa, Unkarissa, Slovakiassa ja Saksassa (*Fritt Folk* 3.10.1942; konserttiohjelmat 4.11., 7.11. ja 13.11.1942; *Aamulehti* 11.11. ja 24.11.1942). Ohjelmistovalinta oli oletettavasti järjestäjien toivoma, sillä Kilpisellä oli ollut läheiset suhteet ”uuteen” Saksaan jo 1930-luvulta alkaen (Salmenhaara 1996, 494–500; Jokisipilä ja Könönen 2013, 77–81, 352–354).

Päivien poliittinen ilme tulee näkyville Suomen Berliinin-lähettilään Toivo Kivimäen kiitospuheessa Wiesbadenin kaupungin vastaanotolla. *Uuden Suomen* (29.9.1942) mukaan hän vakuutti Suomen osaavan arvostaa musiikkipäivien osoittamaa huomaavaisuutta, joka oli tullut vieraan

55 Vuoden 1942 Sibelius-konserteista Saksassa ks. Gleißner 2002, 213, 229–233, 286–287.

Lokakuun loppupuolelta alkaen Saksan Suomen lähettiläs Wipert von Blücher havaitsi suomalaisten suhtautumisen Saksaan muuttuvan (Jonas 2010, 245–248, 280–295).

56 Seurasta ks. Gleißner 2002, 181–192.

57 ”De [veli Pentti Rautawaara ja hänen tyttöstävänsä] hade den otäcka [tympeä] Kilpi-
nen som resällskap.”.

maan osaksi vain harvoin.⁵⁸ ”Hän korosti vielä molempien kansojen aseveljeyttä taistelussa uuden Euroopan puolesta ja kohotti maljansa Saksan johtajalle ja yhteisten aseiden voitolle”, kirjoitti *Uusi Suomi*.



Aulikki Rautavaara esittämässä Wiesbadenin suomalaisten musiikkipäivien avajaiskonsertissa Kilpisen ja Sibeliuksen lauluja

Kuva: Willi Rudolph

Kuva 6. Filosofian maisteri Rauha Penttala raportoi laajasti Wiesbadenin musiikkipäivistä Saksan Fremdensprachdienstin julkaisemassa kulttuurilehdessä Suomi–Saksa marraskuussa 1942.

Sibelius-laulujen osasto oli ollut luonteeltaan surumielinen, kuten eräs tuntemattomaksi jäänyt kriitikko totesi. Rautawaara oli hänen mukaansa tulkinnut suomalaisen musiikin kaihoisaa raskasmielisyyttä täydellisesti. Viimeisessä numerossa *Aus banger Brust* oli palattu saksankieliseen ohjelmistoon ruotsiksi laulettujen *Under strandens granar* - ja *Demanten på marssnön* -laulujen jälkeen. (*Wiesbadener Tageblatt Musiikkitieto*, joulukuu

58 Panostuksen painosta kertoo sekin, että Sibelius-seura oli ainoa seura, jonka perustamisessa Goebbels itse oli mukana (Murtomäki 2011, 45).

1942, 156 mukaan.) Tämä viittaisi siihen, että Arioso olisi esitetty saksaksi. Rautawaaran eläytymiskykyä kiitettiin saksalaislehdissä (*Musiikkitieto*, joulukuu 1942, 156, 159). Ilmeisesti hän onnistui myös *Aus banger Brust*-laulun intohimon ja menettämisen pelon ristiaallokon ilmentämisessä, koska *Wiesbadener Tageblattin* mukaan taitelijattaren ääni osoittautui siinä ”suorastaan heikumallisen kauniiksi” (ibid., 156). Kirjeessään äidilleen (1.10.1942) hän totesi, että sinänsä esitys meni hyvin, mutta muuten oli melko mitäänsanomatonta ja esiintyjänä olisi voinut olla kuka tahansa.⁵⁹

Raskain sydämin

Aus banger Brust (1906) kuuluu Sibeliuksen saksankieliseen opukseen 50. Hänen lankonsa Armas Järnefelt (1869–1958), jonka johdolla Rautawaara otti laulun ohjelmistoonsa vuonna 1940, oli myös pianistina kantaesittänyt laulun tuoreeltaan silloisen vaimonsa Maikki Järnefeltin (1871–1929) kanssa (Dahlström 2003, 231). Kuten artikkelin alkupuolella kävi ilmi, Aulikki Rautawaara kuvaili sanomalehtien mukaan Sibeliuksen laulujen ilmentävän hänelle sota-ajan tunteja ja suomalaista luontoa. *Aus banger Brust* ei kuitenkaan välitä samanlaista luonnontunnetta kuin muut Sibeliuksen laulut. Tästä huolimatta Rautawaara esitti sitä sotavuosina eniten.⁶⁰

Tomi Mäkelän (2007, 316) mukaan Sibeliuksen laulun musiikillinen toteutus ei huomioi sen tekstin, Richard Dehmelin runon, yksittäisiä luontoelementtejä eikä *perpetuum mobile* -piano-osuus ilmennä naturalismia. Dehmelin erotismien Sibeliuksen on sen sijaan vanginnut melodiikkaan (ibid.). Vaikka säestyksen liikkeen voisi ehkä ajatella kuvastavan runossa mainittua lehtien havinaa, se tuntuu kuitenkin enemmän ilmentävän levottomuutta, jopa pahoja aavistuksia, joista lauluosuus ei intohimoisissa fraaseissaan ikään kuin ole tietoinen. Kohtalon tuntua on myös *Svarta rosor*-laulussa, jota Rautawaara samoin esitti sotavuosina paljon. Se ei myöskään ilmennä suomalaista luontoa vaan ennemminkin epätoivoa.

Erityisesti saksalaiset ja ruotsalaiset kriitikot kiinnittivät huomiota Rautawaaran ohjelmien alakuloon, toisinaan *Aus banger Brust* mainittiin tällaisten tunnetilojen erityisenä edustajana (esim. K. N. tunnistamattomassa ruotsalaislehdessä 1942). Laulu oli saksankielisenä toki hyvää

59 ”Wiesbaden gick fint, annars en ganska platt historia, där kunde vem som helst ha kunnit sjunga.”

60 Rautawaaran ja todennäköisesti pianisti Jussi Jalaksen levytys vuodelta 1949 (Gronow 1989, 56) on kuunneltavissa osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=ZGWgp0grfr0>.

ohjelmistoa Saksan ja muun Keski-Euroopan konsertteihin. Rautawaara esitti sotavuosina kuitenkin hyvin vähän Sibeliuksen muita saksankielisiä lauluja.⁶¹ Olisiko Rautawaaran lauluvalinta saattanut heijastella yksityiselämän tunteja? Avioliitto Gunnar Aminoffin kanssa oli sodan syttyessä runsaan vuoden vanha. Sotavuosina pariskunta tapasi välirauhan ajanjaksoa lukuun ottamatta vain harvoin. Rautawaara oli jatkuvasti kiertueilla ja aviomies rintamalla.

Yksittäisen laulun esityksiä seuraamalla paljastuu se maiden, kaupunkien ja yhteistyökumppaneiden verkosto, jonka parissa Rautawaara sotavuosina toimi. Hän esitti *Aus banger Brust* -laulua näiden neljän vuoden aikana kahdeksan orkesterin,⁶² kymmenen kapellimestarin ja kymmenen pianistin kanssa. Näistä Sixten Eckerberg (1909–1991) toimi sekä kapellimestarina että pianistina. Järjestävinä tahoina olivat esimerkiksi Fazerin, Helmer Enwallin (Ruotsi) ja Rudolf Rasmussenin (Norja) konserttitoimistot, Puolustusvoimat sekä kansallissosialistiset kulttuurijärjestöt. Rautawaara esitti laulua niin Suomen lasten, haavoittuneiden ja invalidien kuin Unkarin Punaisen Ristin hyväksi toteutetuissa konserteissa. Olen koonnut tiedossani olevat Rautawaaran esitykset *Aus banger Brust*-laulusta syksyyn 1944 asti kuvan 7 taulukkoon.

Hyväntekeväisyyskonsertteja näistä esiintymisistä oli kolmannes. Vainkeruukonserttien lisäksi myös muu konserttitoiminta oli sotavuosina aktiivista ja vastasi sekä poliittisten toimijoiden tarpeisiin pitää niin sotilaiden kuin kotirintaman mielialaa yllä että yleisön tarpeisiin unohtaa sota-ajan arki ja nauttia musiikista. Vaikka klassisen musiikin yleisö sekä sodan että rauhan aikana oli valikoitunutta, poikkeusolot saattoivat myös uusia kuulijoita lauluresitaalien pariin (Tunbridge 2018, 154–157). Esimerkiksi urheilutoimittaja Toivo V. Narva kuvaili menneensä Rautawaaran konserttiin Helsingissä hetken mielijohteesta, vaikka hänellä oli kutsukortti ”porvarien ja proletäärien” (SNL ja TUL) väliseen nyrkkeilyn mestaruusotteluun. Hän sai peruutuslipun loppuunmyytyyn konserttiin ja nautti ensimmäisestä naislaulajan konsertistaan (*Seura* 14.4.1941).

61 Ainoastaan *Im Feld ein Mädchen singt* opuksesta 50 oli ohjelmistossa syksyn 1941 kotimaan kiertueella mutta suomenkielisenä versiona ja *Die Stille Stadt* kahdesti, Helsingissä 1940 ja Berliinissä 1941. Sen sijaan *Kvarnhjulet*-laulua opuksesta 57 Rautawaara esitti useimmiten saksaksi (Talasniemi 2020, 64).

62 Orkesterisovitus on Ernest Pingoud'n (Dahlström 2003, 231).

Kuva 7. Taulukko 1. Aus banger Brust -esitykset 1944 asti.

AIKA	KAUPUNKI	TILAISUUS/ JÄRJESTÄJÄ	PIANISTI/ KAPELLIMESTARI, ORKESTERI
8.12.1940	Helsinki	Sibeliuksen 75-vuotisjuhla- konsertti	Armas Järnefelt, Helsingin kau- punginorkesteri
12.12.1940	Göteborg	Sibelius-juhla- konsertti	Armas Järnefelt, Göteborgin orkesteri- yhdistys
11.3.1941	Helsinki	Konserttitoimisto Fazer	Cyril Szalkiewicz
8.9.1941 10.9.1941 11.9.1941 13.9.1941 14.9.1941 16.9.1941 21.9.1941	Tampere Pori Vaasa Kuopio Mikkeli Hämeenlinna Jyväskylä	Puolustusvoimat[?] Haavoittuneiden hyväksi	Rolf Bergroth
3.12.1941	Berliini	Gemeinschaft Junger Musiker, Nordische Gesellschaft	Ferdinand Leitner
8.12.1941	Tukholma		Harry Ebert
11.12.1941	Turku		Rolf Bergroth
16.1.1942	Göteborg		Issay Dobrowen, Göteborgin orkesteri- yhdistys
17.1.1942	Trollhättan	Trollhättanin musiikkiseura	Sixten Eckerberg
19.1.1942	Oslo	Yhteistyössä Norjan yleisradion kanssa	Olav Kielland, Osloin filharmoninen orkesteri
30.1.1942	Uppsala		Wiatcheslaw Witkowsky
3.2.1942	Linköping		Wiatcheslaw Witkowsky
13.2.1942	Göteborg	Suomen lasten hyväksi	Carl Tillius
21.2.1942	Lund	Suomalaisten invalidi- ylioppilaiden hyväksi	Carl Tillius
22.2.1942	Malmö	Ruotsin Punaisen Ristin Malmön piiri	Carl Tillius
16.4.1942	Kööpenhamina	Tanskan radio	Tor Mann, Tanskan radion orkesteri

18.5.1942	Oslo	Rudolf Rasmussen	Erhard Michel
26.9.1942	Wiesbaden	Wiesbadenin kaupunki ja Saksan Sibeliuss-seura	Carl Schuricht, Wiesbadenin kaupunginorkesteri
4.11.1942	Budapest	Unkarin Punaisen Ristin hyväksi	Rajter Lajos, Székesfővárosi Zenekar/Metropolitan-orkesteri Budapest
7.11.1942	Debreceni		Galánffy Lajos
13.11.1942	Kolberg	Kraft durch Freude[?]	Walther Ettl, Itä-Pommerin osavaltion orkesteri
16.11.1942	Naumburg	Kraft durch Freude[?]	Erhard Michel
17.11.1942	Zeits	Kraft durch Freude[?]	Erhard Michel
19.11.1942	Eilenburg	Kraft durch Freude	Erhard Michel
5.2.1943	Göteborg		Sixten Eckerberg, Göteborgin orkesteriyhdistys
11.2.1943	Hälsingborg		Eric Westerberg, nimeämätön orkesteri
22.2.1943	Tukholma	Helmer Enwall, Konsertbolaget	Carl Tillius
23.3.1943	Helsinki	Fazer	Cyril Szalkiewicz
12.4.1943	Wilhelmshaven	Konzert- und Vortragswesen Wilhelmshaven	Alfred Hering, Wilhelmshavenin kaupunginorkesteri
22.4.1943	Malmö	Sydsvenska Dagbladetin hätäapurahasto	Carl Tillius
5.10.1944	Helsinki	Fazer	Jussi Jalas
10.10.1944	Helsinki	Fazer. Kutsuvieraskonsertti sotainvalideille.	Jussi Jalas

Suomen poliittinen asema muuttui Moskovan välirauhan sopimuksen solmimisen myötä syyskuussa 1944. Rautawaara ei sotatilanteen vuoksi voinut matkustaa ulkomaille ja piti syys-lokakuun vaihteessa konserttisarjan Helsingissä (*Helsingin Sanomat* 29.9.1944). *Aus banger Brust* soi tällöin kahdesti, joista toisella kerralla 10.10. yleisönä oli Rautawaaran konserttiin kutsumia sotainvalideja (konserttiohjelmat 5. ja 10.10.1944; *Helsingin Sanomat* 9.10.1944). Kuva 8 on todennäköisesti tästä konserttisarjasta, kuitenkin samasta konsertista 4.10.1944 kuin kuva 1. Syksystä 1945 alkaen

Rautawaara esitti *Aus banger Brust*-laulua vielä runsaat kymmenen kertaa etupäässä Suomessa, mutta myös Ruotsissa sekä Sibelius-resitaalissaan Edinburghin festivaalilla 1949. Viimeisen kerran laulu oli Rautawaaran ohjelmassa, kun hän esiintyi Radio-orkesterin solistina Helsingin olympialaisten konsertissa heinäkuussa 1952.



Kuva 8. Aulikki Rautawaara ja Jussi Jalas esiintyvät. Noin vuodelle 1950 ajoitettu kuva on todennäköisesti samasta konsertista 4.10.1944 konservatorion salista Helsingissä kuin kuva 1. Musketti, Historian kuvakokoelma, Museovirasto. Finna.fi.

Johtopäätökset

Toinen maailmansota osui tuolloin 33–38-vuotiaan lyyrisen sopraanon tärkeään ammatilliseen vaiheeseen. Aulikki Rautawaaran kansainvälinen ura oli alkanut 1930-luvulla lupaavasti, mutta muutti pysyvästi muotoaan sotavuosina. Suunnitellut oopperakiinnitykset eivät toteutuneet, vaan työ koostui pitkistä konserttikiertueista. Rautawaara pyrki jatkamaan kansainvälistä uraansa, vaikka poliittiset käänteet ja sodan rintamat rajoittivat mahdollisuuksia. Esimerkiksi suunnitellut Yhdysvaltojen esiintymiset eivät toteutuneet. Suomen ja Saksan välisten poliittisten suhteiden viileneminen sodan alkuvaiheessa näkyi myös kulttuurisuhteissa ja Rautawaaran konserttitoiminnassa. Hän palasi Saksaan konsertoimaan kolmen vuoden tauon jälkeen 1941. Norjassa ja Tanskassa Rautawaara jatkoi esiintymistä Saksan miehityksestä huolimatta. Ruotsissa hän konserttoi jatkuvasti. Rautawaara ei kuitenkaan ollut ainoa suomalainen laulaja, joka esiintyi näissä maissa sodan aikana. Muidenkin Kolmannessa valtakunnassa toimineiden muusikoiden toimintaa olisi syytä tutkia, jotta voitaisiin myös tältä osin valottaa Suomen kulttuurisuhteita sota-aikana.

Rautawaara tunsi palvelevansa isänmaataan parhaiten laulamalla, esittämällä Sibeliuksen lauluja ja viemällä suomalaista laulutaidetta maailmalle. Hän olikin lähes koko ajan kiertueilla. Tien päälle ajoivat mahdollisuus tehdä sitä, mitä parhaiten osasi eli laulaa, taloudelliset syyt sekä se, että puoliso oli rintamalla. Hyväntekeväisyyskonsertit eri maissa sodan uhrien auttamiseksi muodostuivat keskeiseksi työn osaksi. Rautawaara esiintyi myös erilaisissa sotilaille suunnatuissa konserteissa Suomessa, Ruotsissa, Norjassa ja Saksassa. Tällöin ohjelmassa ei yleensä kuitenkaan ollut Sibeliusta. Ristiriitoja herättivät esiintymiset saksalaisille sotilaille Norjassa. Niiden etuina Rautawaaran näkökulmasta olivat hyvät palkkiot. Saksaan satoi myös sopimus Telefunken-levy-yhtiöön, jonka viimeiset levytykset 1943 tosin toteutettiin Ruotsissa. Vaikka Rautawaara oli aloittanut levytysuransa iskelmällä ja esittänyt vielä 1930-luvun lopussa Saksassa kevyttä operettia, sota-ajan konserteissa hän pitäytyi klassisessa ohjelmistossa ja kansanlaulusovituksissa. Suosio oli kuitenkin suurta ja konsertit usein loppuunmyytyjä.

Rautawaara matkusti pääosin yksin. Pianistit ja kapellimestarit tulivat usein paikan päältä. Hotellihuoneiden yksinäisyyttä lievittivät konserttikukkien paljous, josta arvostelut lähes aina raportoivat, sekä tiivis kirjeenvaihto äidin kanssa. Kirjeet ilmensivät koti-ikävää ja levottomuutta siitä, ettei aviomiehestä saanut tietoja. Se, että Rautawaara esitti nimenomaan *Aus banger Brust* -laulua sotavuosina eniten, kuvastaa mielestäni tätä le-

vottomuutta ja sota-ajan raskautta. Vaikka Rautawaara koki Sibeliuksen laulujen kytkeytyvän suomalaiseen luontoon, *Aus banger Brust* ei sitä tee. Ehkä Rautawaaran lauluvalinta heijastaa sitä, että ihmisten valinnat ylipäänsä ja erityisesti sodan oloissa eivät ole yksioikoisia vaan vähintäänkin moniulotteisia, joskus jopa ristiriitaisia.

Sodan loppuvaiheissa ja jälkeen nimenomaan esiintymiset miehitysvallalle nousivat kriittisiksi tekijöiksi laulajien uran jatkamisen kannalta. Tämäkin olisi kiinnostava jatkotutkimusaihe niin Rautawaaran kuin muidenkin suomalaisten laulajien osalta.

Rautawaaran oopperaura ei koskaan palannut 1930-luvun näyttöjen viitoittamalle tielle, vaan hän keskittyi konserttilaulajan työhön ja levytyksiin. Ainoat oopperaesintymiset toteutuivat Gotlannissa Visbyn rauhionäytöksissä Friedrich Mehlerin historiallisessa musiikinäytelmässä *Petrus da Dacia* vuosina 1946-1951. Varainkeruukonsertit suomalaisille lapsille ja sotainvalideille jatkuivat Suomessa ja Ruotsissa koko 1940-luvun. Iso-Britanniaan Rautawaara palasi kymmenen vuoden jälkeen levyttämään ja konsertoimaan vasta 1940-luvun lopulla ja Saksaan ainoastaan 1950 esiintymään Hampurissa Sibeliuksen 85-vuotisjuhlakonsertissa. Sibeliuksen laulut säilyivät keskeisenä ohjelmistona koko uran ajan.

Lähteet

Arkistolähteet

Aulikki Rautawaaran kotiarkisto, Helsinki.

Andersson, Otto. Kirje Aulikki Rautawaaralle 2.1.1942.

Diplomatischer Kurierpass 3.5.1943.

Grenzebach, Herbert. Kirje Aulikki Rautawaaralle 11.2.1942.

Rautawaara, Aulikki. Kirjeet äidille Venny Rautawaaralle.

Teräskeli, Hilja. Kirje Aulikki Rautawaaralle 23.10.1941.

Bundesarchiv, Berlin.

Reichskulturkammerin Aulikki Rautawaaraa koskevat asiakirjat. Berlin Document Centerin kokoelma, BArch R 9361-V/82276, BArch R 9361-V/118244.

Kansallisarkisto, Helsinki.

Päämajan tiedotusosaston valistus- ja viihdytystoimiston arkisto. Yleinen ja salainen kirjeenvaihto 1941–1943, T-8362/26.

Sibelius-museon arkisto, Turku.

Aulikki Rautawaaran kokoelma, talletus.

Leikekirjat:

Sanomalehtileikkauksia I 1918–1939

Tidningsurklipp II 1939–1942

Tidningsurklipp III 1942–1944

Tidningsurklipp IV 1944–1947

Tidningsurklipp V 1947–1950

VI: Kritik 9 maj 1950–20 okt 1954

VII: Kritik 20 okt 1954 till –

Intervjuer och kåserier. Utrikes och Finland 26/VII(?) 1934–15/IV 1942

Intervjuer och kåserier 15/IV 1942–18/XII 1948

Kåserier och intervjuer 26 aug 1949–1954

Konserttiohjelmat

Aulikki Rautawaara

Yleisradion arkisto, Helsinki.

Franck, Anne-Marie, toim. 1986. *Personporträttet: Var det en dröm. Aulikki Rautawaara berättar om sitt liv* (radio-ohjelma), julkaistu 20.12.1986.

Ikonen, Lauri, toim. 1983. *Aulikki Rautawaara* (televisio-ohjelma), julkaistu 27.12.1983. Tark. 16.6.2021. <https://areena.yle.fi/1-50186832>

Lehdet

Aamulehti
Aftonbladet
Astra
Arbeiderbladet
Evening Star
Fritt Folk
Berlinske Tidende
Göteborgs Morgonpost
Göteborgs-Posten
Handelsbladet
Hangö
Helsingin Sanomat
Hopeapeili
Hopeatorvet
Hufvudstadsbladet
Laatokka
Mitteldeutsche National-Zeitung
Morgenbladet
Musiikkitieto
Nationaltidende
Nordlicht
Norrköpings Tidning
Radiokuuntelija
Rintamamies
Satakunnan kansa
Seura
Sisä Suomi
Smålands Allehanda
Sotainvaliidi
Stavanger Aftenblad
Stockholms Tidning
Suomen musiikkilehti
Suomen Sosialidemokraatti
Suomi-Saksa

Svenska Dagbladet
Sydsvenska Dagbladet
Työn Voima
Uusi Suomi
Vasabladet
Östergötlands Dagblad
Östgöta Correspondenten
Östgötatidningen
Östgöten

Kirjallisuus ja äänitteet

Andersson, Greger. 2007. ”Karl Gerhard, Johnny Bode och Zarah Leander”. Teoksessa *Myt och propaganda: Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland*, kirj. Greger Andersson ja Ursula Geisler, 95–103. Stockholm: Forum för levande historia. Tark. 16.6.2021. <https://www.levandehistoria.se/material/myt-och-propaganda>

Aster, Misha. 2010. *The Reich's Orchestra. The Berlin Philharmonic 1933–1945*. London: Souvenir Press.

Baade, Christina. 2006. ”’Sincerely Yours, Vera Lynn’: Performing Class, Sentiment, and Femininity in the ‘People’s War’”, *Atlantis* 30 (2): 36–49. Tark. 16.6.2021. <https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/issue/view/77>

Baade, Christina. 2012. ”Between the Lines: ‘Lili Marlene,’ Sexuality, and the Desert War”. Teoksessa *Music, Politics, and Violence*, toim. Susan Fast ja Kip Pegley, 83–103. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Brages Pressarkiv. ”Signaturer”. Tark. 22.9.2021. <https://www.bragespressarkiv.fi/tidningar/signaturer/>

Camersten, Jonas. 2006. ”Fältartisterna ur historiska perspektiv”, *Försvarsutbildarna*. Tark. 16.6.2021. <https://web.archive.org/web/20070128110818/http://www.forsvarsutbildarna.se/index.php?mapp=1488&ddval=show>

Carlberg, Anders. 2016. *Hitlers lojala musiker: Hur musiken blev ett vapen i Tredje rikets propaganda*. Stockholm: Santérus.

Carlquist, Erik. 1971. *Solidaritet på prov: Finlandshjälp under vinterkriget*. Stockholm: Almänna Förlaget.

Dahlström, Fabian. 2003. *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Fossheim, Jørn. 2002. ”Dobrowen, Issay”. Sarjassa *Simax Classics*. Käänt. Andrew Smith. Oslo: Grappa Musikforlag. Tark. 16.6.2021. <https://web.archive.org/web/20051102054303/http://www.simax.no/artikkel.php?id=953>

- Föllmer, Moritz. 2020. *Culture in the Third Reich*. Käänt. Jeremy Noakes ja Lesley Sharpe. Oxford: Oxford University Press.
- Garberding, Petra. 2007. *Musik och politik i skuggan av nazismen: Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*. Lund: Sekel.
- Gleißner, Ruth Maria. 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum: Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Berlin: Lang.
- Gronow, Pekka. 1989. "Aulikki Rautawaara: Discography". *Finnish Music Quaterly* (4): 52–58.
- Hagelstam, Sonja. 2011. "Rakas sotilaani! Kirjeiden kirjoittaminen jatkosodan poikkeusoloissa". Teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus*, toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen ja Kirsi Vainio-Korhonen, 299–328. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Henttinen, Annastiina. 2010. "Gunnar Aminoff". Teoksessa *Kansallisbiografia*. Helsinki: SKS.
- Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verhoittua politiikkaa: kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.
- Hirvi, Harri ja Jari J. Marjanen. 2015. "Musiikin salanimiä ja nimimerkkejä". Viihde-musiikin Ystävien Seura ry. Tark. 22.9.2021. <http://vys.hypermedia.fi/salanimet.html>
- Hirvonen, Maija. 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. Helsinki: SKS.
- Holopainen, Tuula. 2004. "Työmies-Suomen Sosialidemokraatti-lehden nimimerkit". Demari (toimituksen arkisto), Finna.fi. Tark. 26.9.2021. <https://ykxa.disee.fi/Yksa4/download/137786166532800/file/430515ed-6b33-4068-bc26-b6e330edf144>
- Honkaniemi, Marika. 2019. "'Taistelutapahtumien armoitetut ikuistajat' mielialojen ohjaajina: Ateneumin suomalais-saksalainen taistelukuvaajain näyttelyt 1942". Teoksessa *Mieliala Helsinki 1939–1945*, toim. Anna Kortelainen, Marika Honkaniemi, Maija Koskinen, Hanne Selkokari ja Tuomas Tepora, 191–225. Helsinki: Tammi.
- Hänninen, Reetta. 2019. *Kevyt ja pirteä kynä? Naisten ensimmäinen aalto Helsingin Sanomien toimituksessa sotien välisenä aikana*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Tark. 4.8.2021. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/304800>
- Jalkanen, Pekka ja Vesa Kurkela. 2003. "Autonomian ajan Suomi". Teoksessa *Populaarimusiikki, Suomen musiikin historia*, toim. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela, 112–251. Helsinki: WSOY.
- Jensen-Eriksen, Niklas, Aleks Mainio ja Reetta Hänninen. 2019. *Suomen suurin: Helsingin Sanomat 1889–2019*. Helsinki: Siltala.
- Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat: Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki: Otava.
- Jonas, Michael. 2010. *Kolmannen valtakunnan lähettiläs: Wipert von Blücher ja Suomi*. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York, NY: Oxford University Press.

Kater, Michael H. 2008. *Never Sang for Hitler: The Life and Times of Lotte Lehmann, 1888–1976*. New York, NY: Cambridge University Press.

Kauppala, Anne. 2018. "Staging anti-Semitic stereotypes: Wäinö Sola's Eléazar at the Finnish Opera, 1925". Teoksessa *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, toim. Jens Hesselager, 132–153. London – New York, NY: Routledge.

Kinnunen, Tiina. 2016. "'Fighting Sisters': A comparative biography of Ellen Key (1849–1926) and Alexandra Gripenberg (1857–1913) in the contested field of European feminisms". Teoksessa *Biography, Gender and History: Nordic Perspectives*, toim. Erla Hulda Halldórsdóttir, Tiina Kinnunen, Maarit Leskelä-Kärki ja Birgitte Possing, 143–164. Turku: Turun yliopisto. Tark. 16.6.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-6678-3>

Koch, Hans-Jörg. 2006. *Wunschkonzert: Unterhaltungsmusik und Propaganda im Rundfunk des Dritten Reichs*. Graz: Ares Verlag.

Konttori-Gustafsson, Annikka ja Jan Lehtola. 2019. "Juhani Pohjanmies: monipuolinen muusikko ja unohdettujen sonaattien säveltäjä". Teoksessa *Kartanoista kaikkien soittimeksi II: Pianonsoiton historiaa Suomessa*, toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Tark. 4.8.2021. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/302482>

Kopsa, Pentti. 2002. *Puolustusvoimain joukot 1941–1945 peitelukuina*. Kansallisarkisto. Tark. 7.10.2021. http://wiki.narc.fi/portti/images/5/5c/Puolustusvoimain_joukot.pdf

Korppi-Tommola, Aura. 2008. "War and children in Finland during the Second World War". *Paedagogica Historica* 44 (4): 445–455. Tark. 12.10.2021. <https://doi.org/10.1080/00309230802218405>

Kurkela, Vesa ja Saijaleena Rantanen. 2017. "Germany as Cultural Paragon: Transferring Modern Musical Life from Central Europe to Finland". Teoksessa *Cultural Mediation in Europe, 1800–1950*, toim. Reine Meylaerts, Lieven D'hulst ja Tom Verschaffel, 177–194. Leuven: Leuven University Press. Tark. 16.6.2021. <http://urn.fi/URN:BN:fi-fe202002246284>

Lengowski, Sara Janina. 2010. "Olga Eisner". Teoksessa *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, toim. Claudia Maurer Zenck ja Peter Petersen. Hamburg: Universität Hamburg. Tark. 30.9.2021. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001802?wcmsID=0003

Leskelä-Kärki, Maarit. 2006. *Kirjoittaen maailmassa: Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: SKS.

Leskelä-Kärki, Maarit. 2012. "Samastumisia ja etäännyksiä: elämäkerta historian-tutkimuksen kysymyksenä". Teoksessa *Tulkinnan polkuja: kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*, toim. Asko Nivala ja Rami Mähkä, 25–48. Turku: Turun yliopisto.

Lindgren, Astrid. 2016. *Sotapäiväkirjat*. Suom. Kari Koski. Helsinki: WSOY.

Murtomäki, Veijo. 2011. "Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa". *Musiikki* 41 (3–4): 5–68.

Mäkelä, Tomi. 2007. *Jean Sibelius: Poesie in der Luft*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Niiniluoto, Maarit. 1994. *On elon retki näin eli miten viihdestä tuli sodan voittaja*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Nivanka, Leena. 1992. *Lea Piltti*. Helsinki: WSOY.

Nøkleby, Berit. 1992. *Josef Terboven: Hüllers mann i Norge*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Peltovuori, Risto. 2000. *Sankarikansa ja kavaltajat: Suomi Kolmannen valtakunnan lehdistössä 1940–1944*. Helsinki: SKS.

Posing, Birgitte. 2016. "How does one relate a complex life? Reflections on a polyphonic portrait of the minister and intellectual Bodil Koch (1903–1973)". Teoksessa *Biography, Gender and History: Nordic Perspectives*, toim. Erla Hulda Halldórsdóttir, Tiina Kinnunen, Maarit Leskelä-Kärki ja Birgitte Posing, 37–60. Turku: Turun yliopisto. Tark. 16.6.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-6678-3>

Potter, Pamela. 2020. "Introduction". Teoksessa *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States*, toim. Pamela M. Potter, Christina Baade ja Roberta Montemorra Marvin, 1–24. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Prieberg, Fred K. 1991. *Trial of Strength: Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*. Käänt. Christopher Dolan. London: Quartet Books.

Prieberg, Fred K. 2005. *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945*. Kiel: Prieberg. Tark. 16.6.2021. https://archive.org/details/bib130947_001_001/page/n6491/mode/2up

Pullinen, Erkki. "Pelokkain sydämin", Richard Dehmelin runon suomennos Laura-tietokannassa. Tark. 16.6.2021. <https://laura.uniarts.fi/xwiki/bin/view/Laura/View?id=c9f4cef4d44fd8ecaf1620256eb6a2d0&q=aus%20banger%20brust&type=basic&tab=0>

Rantanen, Paavo. 2012. *Suomi kaltevalla pinnalla: Välirohasta jatkosotaan*. Jyväskylä: Atena.

Rautavaara, Sini. 1988. "Sibeliuksen "Svarta rosor" -laulun viisi tulkintaa". *Synteesi* (1–2): 86–88.

Rautawaara, Aulikki ja Carl Tillius, piano. "Var det en dröm?" (äänite [1942]), säv. Jean Sibelius. Kokoelmasta Arkistojen aarteita 3. Tark. 22.9.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=QQSxppq4BjFE>

Rautawaara, Aulikki ja Tukholman konserttiyhdistyksen jouset, joht. Ture Rangström. "Arioso" (äänite [1942]), säv. Jean Sibelius. Kokoelmasta *Arkistojen aarteita* 3. Tark. 16.6.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=57zGrRBIASo>

Rautawaara, Aulikki ja Jussi Jalas [?]. "Aus banger Brust" (äänite [1949]), säv. Jean Sibelius. Kokoelmasta Aulikki Rautawaara Collection. Tark. 16.6.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZGWgp0grfr0>

Rutherford, Susan. 2006. *The Prima Donna and Opera 1815–1930*. New York, NY: Cambridge University Press.

Salmenhaara, Erkki. 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958, Suomen musiikin historia 3*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Steinweis, Alan E. 1993. *Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill, NC & London: University of North Carolina Press.

Stoller, Tony. 2020. ”’Alien’ Classical Musicians and the BBC, 1939–1945”. Teoksessa *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States*, toim. Pamela M. Potter, Christina Baade ja Roberta Montemorra Marvin, 56–76. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Suomen Sanomalehtimiesten Liitto. 1945. *Luettelo Suomen sanoma- ja aikakauslehdissä käytännössä olevista nimimerkeistä*. Toinen painos. Helsinki.

Talasniemi, Johanna. 2020. ”*Flickan kom...: Aulikki Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto 1927–1957*”. *Musiikki* 50 (3): 38–76. Tark. 29.9.2021. <https://musiikki.journal.fi/article/view/98149>

Thrun, Martin. 2015. ”Führung und Verwaltung. Heinz Drewes als Leiter der Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (1937–1944)”. Teoksessa *Die Reichsmusikkammer: Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, toim. Albrecht Riethmüller ja Michael Custodis, 101–145. Köln: Böhlau.

Tiikkaja, Samuli. 2014. *Tulisaarna: Einojuhani Rautavaaran elämä ja teokset*. Helsinki: Teos.

Tunbridge, Laura. 2018. *Singing in the Age of Anxiety: Lieder Performances in New York and London between the World Wars*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Vares, Vesa. 2018. *Viiileää veljeyttä: Suomi ja Saksa 1918–1939*. Helsinki: Otava.

Wuorimaa, Arne. 1947. *Muistojeni Unkari*. Helsinki: Otava.



Markus Virtanen

Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto:

*Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia
Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton
lehdistöreseptiossa vuonna 1976*

FM Markus Virtanen (markus.virtanen@yle.fi, <https://orcid.org/0000-0002-7845-6548>) on helsinkiläinen säveltäjä ja musiikkitoimittaja, joka valmistelee Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa väitöskirjaa otsikolla Säveltävänä naisena maailmassa: säveltäjä Ann-Elise Hannikainen aikakautensa peilinä.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111758>

Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto:

Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia

*Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehdistöreseptiossa
vuonna 1976*

Markus Virtanen

.....

Vuonna 1976 eri puolilla maailmaa juhlittiin espanjalaisen säveltäjän Manuel de Fallan (1876–1946) syntymän satavuotisjuhlaa. Suomessa häntä muistettiin muun muassa Helsingin juhlaviikoilla, jonka avajaiskonsertti 19. elokuuta kytkeytyi monin eri tavoin Fallan elämäntyöhön. Konsertissa kuultiin kantaesityksenä Espanjassa uransa luoneen suomalaissyntyisen Ann-Elise Hannikaisen (1946–2012) Fallalle omistama pianokonsertto (1976). Sen lisäksi ohjelmistossa olivat Fallan omat orkesteriteokset *El amor brujo* (1916) ja *El sombrero de tres picos* (1919) sekä Fallan huomattavan oppilaan Ernesto Halffterin (1905–1989) *Sinfonietta* (1925). Helsingin kaupunginorkesteria johti säveltäjä Halffter, joka oli myös Hannikaisen opettaja ja kumppani.

Konsertti sai etukäteen runsaasti huomiota mediassa.¹ Ann-Elise Hannikaisen menestyksestä Espanjassa oli kerrottu jo aiemmin suomalaisissa aikakauslehdissä, vaikka hänen musiikkiaan ei ollut juurikaan kuultu aiemmin Suomessa.² Ennen konserttia julkaistuissa jutuissa Hannikaisen mediakuvassa korostuivat tunnettuun musiikkisukuun kuuluminen (Anonyymi 1976a), kansainvälinen lapsuus (Santalahti 1976b), asema Halffterin ainoana oppilaana (Saaristo 1976a) sekä säveltäjän myönteinen suhde traditioon ja tonaaliseen musiikkiin (Heikinheimo 1976a). Ernesto

1 *Uusi Suomi*/Anonyymi 1976a, *Hufvudstadsbladet*/Anonyymi 1976b, *Helsingin Sanomat*/Heikinheimo 1976a, *Ilta-Sanomat*/Saaristo 1976, *Katso*/Santalahti 1976a ja *Yleisradio*/Santalahti 1976b. Helsingin juhlaviikoista kirjoitettiin 1970-luvulla myös ulkomaisissa lehdissä muun muassa Ruotsissa ja Länsi-Saksassa (Heikinheimo 1975). Ainakaan *Dagens Nyheter* ja *Svenska Dagbladet* eivät kuitenkaan noteeranneet avajaiskonserttia vuonna 1976.

2 *Jaana*/Nordenstreng 1973 ja 1975, *Suomen Kuvalehti*/Vankula-Vauraste 1973, *Uusi Maailma*/Pankola 1974, mutta myös *Helsingin Sanomat*/Laine 1973.

Halffteria puolestaan markkinoitiin yleisölle Manuel de Fallan ainoana oppilaana (Santalahti 1976a), synnynnäisenä nerona (Saaristo 1976) ja Federico García Lorcan, Pablo Picasson ja Salvador Dalín kaltaisten taiteilijoiden ystävänä (Anonyymi 1976b).³ Lopulta kävi kuitenkin niin, että Finlandia-talon sali oli konsertissa vain puolillaan (Heikinheimo 1976b; Karlson 1976; Stenius 1976). Lisäksi Hannikainen koki, että osa orkesterin muusikoista pyrki sabotoimaan hänen pianokonserttonsa esitystä (Mandelin-Dixon 1976a; Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, RTVA), ja lehdistö teilasi suurimmaksi osaksi sekä Hannikaisen teoksen että Halffterin *Sinfoniettan*. Asiaa puitiin lehdissä vielä varsinaisten konserttikritiikien jälkeenkin (Anonyymi 1976c; Jokela 1976; Mandelin-Dixon 1976a; Rautonen 1976; Räsänen 1976). Mitä Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton reseptio kertoo 1970-luvun puolivälin suomalaisesta klassisen musiikin kentästä, sen arvoista ja esteettisistä ihanteista?⁴

Artikkelini teoreettinen innoittaja on näkemys Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton kantaesityksestä ja sen vastaanotosta *poikkeuksena* siten kuin käsite ymmärretään mikrohistoriallisessa tutkimusperinteessä (ks. esim. Elomaa 2001, 71–72; Ginzburg 1993, 32–33).⁵ Tarkastelen konserton ympärillä käytyä lehtikirjoittelua siksi, että teoksen kantaesitys on hypoteesini mukaan niin sanottu tyypillinen poikkeus (Gylfi Magnússon & Szjártó 2013, 149): tavallinen sinfoniakonsertti, joka sai mediassa epätavallisen ja runsaan vastaanoton. Tällaiset anomaliat ovat mikrohistorian tyypillisiä lähtökohtia. Epätavalliset tapahtumat ovat tällöin tutkijalle merkkejä laajemmista ja tuntemattomista rakenteista tai ilmiöistä. Outo yksityiskohta voi avata näkymän laajaan yhteiskunnalliseen kokonaisuuteen, kuten tässä artikkelissa tietyn ajanjakson esteettisiin ihanteisiin ja arvoihin (Peltonen 2002, 349). Se, miten tyypillinen poikkeus määritellään tai tunnistetaan, on Peltosen (1999, 22) mukaan tutkijan itsensä ratkaistava. Päätös perustuu viime kädessä tutkijan omaan aiempaan tie-

3 Todellisuudessa Falla opetti sävellystä myös muun muassa Adolfo Salazarille (1890–1958), Rodolfo Halffterille (1900–1987), Rosa García Ascotille (1902–2002) ja Ascotin puolisolle Jesús Bal y Gaylle (1905–1993). Ernesto Halffter oli epäilemättä yksi Fallan lähimmäisistä oppilaista, mutta keskustelu ja kamppailu lempioppilaan asemasta jatkuu espanjalaisessa tutkimuskirjallisuudessa yhä (ks. Clemente Estupiñan 2018).

4 Klassisen musiikin kentällä viitataan tässä artikkelissa ennen kaikkea klassisesta musiikista kirjoittaneisiin kriitikoihin.

5 Myös Hannikaisen sukupuolta voidaan tässä yhteydessä pitää tällaisena poikkeuksena. Sukupuolen merkitys tulee osittain esiin konserton reseptiossa ja Hannikaisen omassa ajattelussa, kuten myöhemmin tässä artikkelissa käy ilmi. Kysymys sukupuolen merkityksestä musiikin reseptiossa 1970-luvun Suomessa on kuitenkin niin iso, että se ansaitsee kokonaan oman artikkelinsa.

tämykseen ja ymmärrykseen aihealueesta sekä omaan elämäkokemukseen.⁶

Artikkelini konkreettisenä lähestymistapana on reseptiohistoria (ks. Heiniö 1999, 60–70; Mantere 2020, 262–264) ja etenkin Hans Robert Jaussin alun perin kirjallisuustieteen käyttöön luoma *odotushorisontin* käsite. Se kuvaa niitä kriteerejä, joiden perusteella vastaanottaja – tässä tapauksessa kriitikko – arvioi, tulkitsee ja arvottaa kuulemaansa sävelteosta. Jausia mukailien jokainen kuuntelukokemus, oli sitten kyse klassikkoteoksesta tai kantaesityksestä, rakentuu muun muassa teoksen genren ja genren muiden edustajien tuntemuksen varaan. Reseptiohistorioitsijan tehtävänä on tällöin rekonstruoida tietyssä hetkessä vallinnut odotushorisontti ja tehdä näin näkyväksi taideteoksen kokemista määrittäneitä rajoja ja normeja. (Jauss 1970 [1982], 20–45; Heiniö 1999, 63; Sarjala 2002, 149.)

Musiikin reseptiotutkimuksessa ollaan usein kiinnostuneita siitä, miten jotakin tiettyä sävellystä on eri aikoina tulkittu ja millaisia merkityksiä sille on julkisuudessa annettu (esimerkkinä tällaisesta tutkimuksesta ks. Ranta-Meyer 2008). Tässä artikkelissa en kuitenkaan ole kiinnostunut Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertosta itsessään vaan siitä, millaisena aikakautensa peilinä konserton lehdistövastaanotto toimii. Toisin sanoen tarkastelen sitä, mitä lehdistöreseptio kertoo kuulijoista (tässä tapauksessa kriitikoista) ja heidän edustamastaan aikakaudesta ja kulttuurista. Reseptiotutkimuksesta kirjoittaneen Jukka Sarjalan (2002, 148) sanoin haluan keskittyä ”teostulkinnoissa läsnä oleviin havaintotapoihin, arviointien taustalla oleviin musiikkikäsityksiin, kokemista ohjaaviin esteettisiin normeihin ja kategorioihin sekä tulkintasuuntauksiin”. Tässä mielessä näkökulmani voidaan myös ajatella lähestyvän aatehistorian tutkimusta. Matti Huttusen (1995, 209) mukaan reseptiotutkimusta onkin mahdotonta estää muuttumasta yleiseksi aatehistoriaksi, koska ”jos säveltäjästä on yleensä sanottu jotakin (vaikka se olisi pelkkää vähättelyä), hänen musiikkinsa on jo saanut yleistä aatteellista merkitystä”. Ajatus merkitysettömän säveltäjän musiikin reseptiosta on Huttuselle mahdoton.

Artikkelini tutkimusaineisto muodostuu ensisijaisesti Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehtikritiikeistä⁷ sekä Hannikaisen lehti- ja radio-

6 Elomaa (2001, 71) on myös huomauttanut, että tyypillisen ja poikkeuksellisen välinen raja on todellisuudessa liukuva ja että jokainen ihminen kuuluu jossain mielessä molempiin ryhmiin.

7 *Etelä-Suomen Sanomat*/Ritolahti 1976, *Helsingin Sanomat*/Heikinheimo 1976b, *Hufvudstadsbladet*/Stenius 1976, *Kansan Uutiset*/Kurkela 1976, *Rondo*/Karlson 1976, *Suomen sosialidemokraatti*/Helistö 1976 ja *Uusi Suomi*/Aaltoila 1976.

haastatteluista⁸. Näiden lisäksi olen voinut hyödyntää Ann-Elise Hannikaisen henkilökohtaisen arkiston dokumentteja sekä kopiota Hannikaisen äidin Marianne Hannikaisen päiväkirjasta, joka valottaa Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton syntyajan tapahtumia.

Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton synty

Kesällä 1972 Ann-Elise Hannikainen muutti Madridiin Espanjaan yhdeksä vanhempiansa kanssa. Hannikaisen piano-opinnot Sibelius-Akatemiasa olivat päättyneet yleisen osaston päättötodistukseen edellisellä vuonna, mutta haaveet konserttipianistin urasta kariutuivat nivelreuman puhkeamiseen. Madridissa Hannikainen aloitti pian saapumisensa jälkeen yksityiset sävellysopinnot Ernesto Halffterin johdolla. (Virtanen 2021.) Heti opintojen alussa Hannikainen ryhtyi luonnostelevaan pianokonserttoa uuden opettajansa aloitteesta (Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, RTVA; Marianne Hannikaisen päiväkirja 30.3.1976).⁹ Ehdotus selvästi vetosi Hannikaiseen, sillä jo pari kuukautta opintojen aloittamisen jälkeen hän raportoi Halffterille, että teoksesta on jo kaksi ensimmäistä osaa valmiina. Hannikainen joutui kuitenkin toteamaan, että ”orkesterin osuus ei ole vielä valmis, koska en tiedä miten kirjoittaa muille soittimille” (Hannikainen 1972). Tuohon asti Hannikainen oli säveltänyt yksistään pianomusiikkia, minkä vuoksi Halffterin opetus sittemmin keskittyikin juuri orkesterinkäyttöön ja Halffterin Manuel de Fallalta omaksuman opin edelleen välittämiseen. Seuraavina vuosina Hannikainen ehti saada konsertosta valmiiksi useitakin eri versioita ennen vuonna 1976 valmistunutta lopullista teosta. (Nordenstreng 1973.) Pianokonsertto valmistui juuri tuolloin todennäköisesti sen ansiosta, että silloin tuli kuluneeksi sata vuotta Manuel de Fallan syntymästä. Suunnitteilla oli esittää konsertto Madridissa Teatro Realissa samassa juhlakonsertissa, jossa oli tarkoitus

8 *El Hilo Musical*/Hebe 1974, *Etelä-Suomen Sanomat*/Anonyymi 1982, *Iltä-Sanomat*/Saaristo 1976, *Jaana*/Nordenstreng 1973 ja 1975, *Jaana*/Räsänen 1976, *Me Naiset*/Karhu 1979, *Me Naiset*/Nyström 1984, *P.S./Mandelin-Dixon* 1976a ja 1976b, *Uusi Maailma*/Pankola 1974 ja *Yleisradio*/Santalahahti 1976b.

9 Marianne Hannikaisen päiväkirja keskittyy yksistään hänen tyttärensä Ann-Elise Hannikaisen uran dokumentointiin vuosina 1974–1976. Ann-Elise Hannikaisen sisaren Eva Hannikaisen mukaan heidän äitinsä ei pitänyt muulloin päiväkirjaa. On siis ilmeistä, että Marianne Hannikaisella oli tietoinen pyrkimys tallentaa Ann-Elise Hannikaisen uraa ja sen herättämiä tunteita. Kiitän Hannikaisen sisarusia Eva Hannikaista ja Heikki Hannikaista mahdollisuudesta tutustua päiväkirjaan ja hyödyntää sitä tässä artikkelissa. Viittaan päiväkirjaan tässä artikkelissa merkinnällä MH Pk.

kantaesitystä uusi versio Halffterin täydentämästä Manuel de Fallan *Atlántida*-kantaatista (Nordenstreng 1975, 22). Tuo konsertti ei kuitenkaan toteutunut eikä Hannikaisen kotikaupungin yleisö koskaan saanut kuulla hänen pianokonserttoaan.

Konserton valmistumisen ja kantaesityksen kannalta keskeisissä rooleissa olivat Hannikaisen isä, Suomen Espanjan suurlähettiläs Heikki Hannikainen (1915–1989) sekä Helsingin juhlatuokkien taiteellinen johtaja Seppo Nummi (1932–1981). Heikki Hannikainen oli jo vuonna 1973 saattanut Nummen tietoon, että Ernesto Halffterista voisi olla hyötyä ”Suomen ja Espanjan välisten musiikkisuhteiden tiivistämisessä”. Samalla hän kertoi tyttärensä konserttihankeesta ja totesi, että ”väittävät sen olevan mielenkiintoista musiikkia”. (Hannikainen 1973.) Kesti kuitenkin vielä pari vuotta ennen kuin konserttihanke sai uudenlaista puhtia. Helmikuussa 1975 Seppo Nummi vieraili Madridissa Espanjan kulttuuriministeriön kutsumana. Tuolloin suurlähettiläs Heikki Hannikainen isännöi Nummea ja hänen ansiostaan Ann-Elise Hannikainen, Halffter ja Nummi kohtasivat. Ann-Elise Hannikaiselle Nummen kohtaaminen tarjosi mahdollisuuden kuulla tuoreita kuulumisia Suomen musiikkielämästä sekä esitellä omaa tuotantoaan. Hannikainen soitti Nummelle muun muassa tuoreen pianoteoksensa *Pensamientos 1974* (1974). Paikalla olleen säveltäjän äidin Marianne Hannikaisen mukaan oli vaikea päätellä, pitikö Nummi teoksesta vai ei, sillä Nummi oli reagoinut esitykseen arvoituksellisesti sanomalla, että ”on merkittävää, mutta naissäveltäjä ei pysty kehittämään lyyrillistä teemaa”. (MH Pk 6.2.1975.) Nummi oli kuitenkin kiinnostunut Hannikaisen konsertosta, josta Hannikainen soitti hänelle luonnoksia.

Seppo Nummen palattua Suomeen konserttihanke jäi jälleen roikkumaan ilmaan, kunnes joulukuussa 1975 Nummi ehdotti Hannikaiselle ja Halffterille, että he järjestäisivät Helsingissä Fallan satavuotismuistokonsertin syyskaudella 1976. Virallinen vahvistus asialle saatiin tammikuussa 1976 (MH Pk 20.1.1976), minkä jälkeen Hannikaisen sävellystyö sai uutta vauhtia. Pianokonserton pianopartituuri valmistui maaliskuussa (MH Pk 30.3.1976) ja orkesteripartituurin ensimmäinen versio toukokuussa (MH Pk 1.6.1976). Kesällä Hannikainen kävi teoksen orkestraation vielä läpi Halffterin kanssa ennen kuin jätti teoksen kopistille vain reilu kuukausi ennen elokuusta ensiesitystä (MH Pk 5.7.1976).

Alun perin Hannikaisen suunnitelmana oli tehdä konserttoon ”hyvin lyhyt mutta profundo Introduccione ja sen jälkeen mennä suoraan hitaaseen toiseen osaan ja sitten kolmanteen osaan” (Hannikainen [s.a.]). Lopulta Hannikainen päätyi teoksessa kuitenkin kaksiosaiseen muotorat-

kaisuun. Äidilleen säveltäjä luonnehti Halffterin ”ilomielin hyväksymää” rakennetta ”hyvin fiksuksi ja käytännölliseksi ja hieman omaperäiseksi” (ibid.). Teoksen ensimmäinen osa Introitus on todellakin Hannikaisen kuvauksen mukaisesti varsin lyhyt. Koko osan ajan toistuva matalien jousten uhkaava, hidas ostinatokuvio määrittää sen luonnetta. Hannikainen lienee viitannut juuri tähän puhuessaan osan syvällisyyden tunnusta (”profundo”). Toinen osa Finale on konsertton varsinainen painopiste, jossa solisti pääsee esille. Kokonaisuutena konsertolle on ominaista myöhäisromanttisesta pianokonserttoperinteestä ammentava pianotekstuuri, värikylläinen orkestraatio sekä vahvoille leikkauksille ja vastakkainasetteluille rakentuva muotokieli.



Kuva 1. Katkelma oboesoolosta Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton finaalissa (tahdit 120–128).

Pianokonsertossa Hannikainen näyttäytyy myös melodikkona. Tämä on kuultavissa monissa laulavalinjaisissa orkesterisooloissa (kuva 1) sekä teoksen kadenssissa, joka klassisen kadenssiaperinteen vastaisesti ei ole teoksen teemoja yhteen punova ja solistin teknistä taituruutta esittelevä soolo vaan lyrinen ikkuna toiseen maailmaan. Kadenssia ei ole kirjoitettu partituuriin, mikä viittaa siihen, että Hannikainen piti sen improviointia mahdollisena, tai sitten kadenssi valmistui niin myöhään, että se ei ehtinyt konsertton puhtaaksikirjoitettuun versioon, jossa on ainoastaan merkintä ”Pf solo cadenza” (Hannikainen, Ann-Elise 1976). Kantaesityksessä Hannikaisen käyttämä kadenssi oli joka tapauksessa laajennettu sitaatti vuotta aiemmin valmistuneesta *Toccata-fantasiasta* (1975) (kuva 2).



Kuva 2. Ann-Elise Hannikaisen *Toccata-fantasian* (1975) katkelma, joka kuuluu lähes sellaisenaan Hannikaisen pianokonsertin kadenssissa.

Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertto osana 1970-luvun suomalaista sävellyskenttää

1960-luvun jälkipuolella suomalaisessa klassisen musiikin kentässä alkoi musiikintutkija ja säveltäjä Mikko Heiniön tulkinnan mukaan pluralismin aika. Niin sanotut Lastenkamarikonsertit¹⁰ seurasivat 1950-luvulla alkanutta 12-säveltekniikan kautta ja toimivat samalla taitekohtana kohti heterogeenisempää tyylikarttaa, jossa vastapoleiksi asettuivat perinteisempi tonaalinen tai traditiota vaaliva linja (esimerkkisäveltäjinä Einar Englund ja Aulis Sallinen) ja modernistinen linja (esimerkkisäveltäjinä Erik Bergman ja Paavo Heininen). Näiden välille Heiniö asemoi joukon säveltäjiä, joiden tuotannoille on yhteistä ”yhtenäisyyden, eheyden ja puhtauslinjaisuuden” puuttuminen. Heidän tyyli- ja laajuuksiinsa kuuluu toisaalta perinteistä melodisuutta, harmoniaa ja rytmikkäitä, mutta myös modernistisiksi miellettyjä elementtejä kuten aleatorisuutta, kenttäteknikkäitä tai kompleksista polyfoniaa (esimerkkisäveltäjinä Einojuhani Rautavaara ja Kalevi Aho). (Heiniö 1988, 5; 56.)

Traditionalismi–modernismi-asteikolla Hannikainen on jokseenkin helppo sijoittaa tradition jatkajiin tai vähintäänkin sen pohjalta ponnistaviin säveltäjiin. Heiniö listaa (1984, 9) traditioon kiinnittyvän musiikin ominaisuuksiksi muun muassa melodisen ajattelun tärkeyden, tonaaliset ja synteettiset asteikot, selkeät tempokarakterit sekä perinteiset soitinko-

¹⁰ Suomen Musiikkinuorisoyhdistys ry järjesti vuosina 1962–1963 nykymusiikkikonsertteja, jotka saivat Nils-Eric Ringbomin kirjoittamaa konserttiarvostelua (*Nya Pressen* 14.12.1962) mukailleen lisänimen Lastenkamarikonsertti.

koonpanot ja soittotavat.¹¹ Nämä kaikki ovat myös Hannikaisen pianokonsertton ominaisuuksia. Kokonaiskuva ei kuitenkaan ole näin mustavalkoinen. Melodisen aineksen rinnalla myös musiikin rytmi ja sointivärit, jotka Heiniö liittää modernistiseen ilmaisuun, olivat Hannikaiselle tärkeitä komponentteja. Tämä on helppo havaita jo siitä, miten laajaa lyömäsoittimistoa pianokonsertto edellyttää.¹² Ernesto Halffterin Hannikaiselle antama sävellysopetuskin keskittyi pitkälti nimenomaan orkestraatioon, jonka värikylläisyyden kriitikot tunnistivat Hannikaisen pianokonsertossa. Tällainen musiikin esittävyys ja aistillisuus olivat Heiniön (1984, 8) mukaan ominaisia muun muassa Erik Bergmanin musiikille, mutta siinä missä Bergman kuuluu Heiniön jaottelussa itseoikeutetusti ”varsinaisiin ’modernisteihin’”, Hannikaisen suhde tonaalisuuteen kallistaneet hänet tradition jatkajiin.

Hannikaisen musiikin kohdalla on syytä pohtia myös postmodernismin käsitteen käyttömahdollisuutta. Postmodernismi voidaan määritellä musiikissa tyyliksi, joka pyrkii kyseenalaistamaan modernismiin liitettyjä ihanteita kuten edistysuskoa ja uutuuden vaatimusta (Pasler 2001, 2013). Käytännössä tämä voi ilmetä muun muassa siten, että säveltäjä tarkoituksella hyödyntää sellaisia musiikillisia elementtejä, joiden hän tunnistaa kuuluvan oman musiikkitraditionsa menneisyyteen tai johonkin toiseen musiikilliseen kulttuuriin. Heiniö nimittää tällaista musiikin piirrettä reflektiivisyydeksi. Siinä olennaista on säveltäjän ironinen tai nostalginen asenne; tietoisuus ajallisesta ja tyyllisestä etäisyydestä nykyhetken ja menneisyyden välillä. (Heiniö 1988, 13; Rychter 2019, 46.) Muina postmoderninä piirteinä musiikissa voidaan pitää muun muassa *korkean ja matalan* tyylin välistä leikittelyä sekä yhden yhtenäisen muodon ajatuksen kyseenalaistamista (Kramer 1996, 21–22; ks. myös Kramer 2016, 68–76; Tiikkaja 2019, 57–60). Hannikaisen konsertossa tonaalisuus ja muut perinteisiksi katsotut piirteet ovat kuitenkin mielestäni säveltäjän musiikillisen kieliopin elimellisiä osia, eivätkä erillisiä, kohti menneitä aikoja tai vieraita tyyliä suuntautuvia katseita. Konsertto eroaa näin olennaisesti

11 Heiniö ei huomioi Hannikaista väitöskirjassaan. Tämä johtunee ennen kaikkea siitä, että Heiniön tutkimusaineistona on lähinnä säveltäjien kirjallisia tuotoksia. Hannikainen taas oli mitä suurimmassa määrin epäkirjallinen säveltäjä, joka ei osoittanut urallaan kiinnostusta musiikkinsa analyttiseen pohdintaan kirjallisessa muodossa. Sen sijaan Hannikainen pohti säveltäjäyyttään ja musiikkiaan aikakauslehdille antamissaan haastattelussa. Näistä Heiniö ei joko ole ollut tietoinen tai sitten hän on sivuuttanut ne.

12 Teoksen lyömäsoittimistoon kuuluvat bongorummut, guiro, isorumpu, kastanjetit, kellopeli, ksylofoni, pandeiro, parisymbaalit, patarummut, piiska, tamburiini, tamtam, triangeli ja wood block.

esimerkiksi niistä monista Kari Rydmanin (s. 1936) ja Henrik Otto Donner (1939–2013) 1960-luvulla säveltämistä teoksista, joissa erilaiset tyyli-lainat, sitaatit, parodiat ja tonaaliset elementit vuorottelevat modernimman sävelkielen kanssa (ks. Heiniö 1988, 28–41). Ironian ja nostalgian sijasta Hannikaisen konserttoa voisikin osittain kuvata Jonathan D. Kramerin (2002, 13) *antimodernismin* käsitteellä. Kramer käyttää sitä kuvaamaan säveltäjiä, jotka musiikissaan kaipaavat klassismin ja romantiikan kulta-aikoihin ja käyttävät sävelkielessään aiempien aikakausien ilmaisul-lisia keinovaroja sellaisenaan.

On myös aiheellista kysyä, onko Hannikaisen musiikkia lainkaan mielekästä nähdä osana suomalaista kontekstia. Hänhän loi tuotantonsa paitsi fyysisesti, myös henkisesti Suomen ulkopuolella. Mielestäni Han-nikaisen musiikkia on ainakin tässä yhteydessä perusteltua tarkastella suomalaisessa viitekehetyksessä, sillä pianokonserton kritiikit osoittavat, että kriitikot suhtautuivat häneen ennen kaikkea suomalaisena säveltäjä-nä; häneltä odotettiin niitä asioita, joita suomalaisilta kollegoilta saatetiin odottaa. Espanjalaisen musiikin historiaa ja sen aikaista tyyli-palettia vasten Hannikaisen konserttoa ei ainakaan tarkasteltu. Se on nähtävissä siitä, että Halffterin *Sinfoniettan* merkitys osana espanjalaisen musiikin historiaa ja uusklassismin kehitystä oli suomalaiskriitikoille vieras (ks. Pi-quer Sanclemente 2006; Palacios 2006).

Pianokonserton vastaanotto lehdistössä

Vaikka 1970-luvun Suomessa elettiin klassisen musiikin parissa Hei-niön mukaan pluralismin aikaa, Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehdistössä saama vastaanotto antaa ajasta toisenlaisen kuvan. Konserttia edeltäneissä ennakkojutuissa Hannikaiseen ja Halffteriin suhtauduttiin vielä uteliaasti, mutta varsinaisia konserttiarvosteluja leimasivat hämmen-nys ja pettymys. *Rondo*-lehden kriitikon Anu Karlsonin (1976) mukaan avajaiskonsertti oli ”yllättävän vaisu, koska yleisö ei ollut vielä löytänyt

tietään akustisesti kohentuneeseen Finlandia-taloon.”¹³ *Suomen Sosialidemokraatin* Paavo Helistön (1976) mukaan syy vaisuuteen ei kuitenkaan ollut puolillaan olleessa salissa vaan itse musiikissa: ”Vauhdikkaammassa maassa puhuttaisiin jo skandaalinpoikasesta [...]”.

Myönteisimmän arvion konsertista kirjoitti *Uuden Suomen* musiikkiarvostelija Heikki Aaltoila, joka jo vuonna 1970 Hannikaisen soolopianoteosta kiittäessään oli nähnyt Hannikaisen sukunsa musiikkiperinnön vaalijana (Aaltoila 1970). Nytkin Aaltoila (1976) korosti säveltäjän sukutaustaa ja ylipäättänsä traditiotietoisuutta, joka hänen mukaansa kuului konserton monissa vaikutteissa. Aaltoila listasi Hannikaisen esikuviksi niinkin monta tekijää kuin Franz Lisztin, Sergei Rahmaninovin, Sergei Prokofjevin, Igor Stravinskin, Selim Palmgrenin, Ilmari Hannikaisen, Enrique Granadosin, Manuel de Fallan sekä ”Atlantin takaiset säveltäjämestarit”. Muihin kritiikoihin verrattuna Aaltoila eritteli poikkeuksellisen runsassanaisesti myös kuuntelukokemustaan: hän muun muassa toi esiin konserton Introtitus-osan mytologisen luonteen ja totesi, että ”mystiikkaa ja omaperäistä fantasiaa” sisältäneen Finaalin loppu ”ei jaksanut kyllin kiinteästi ja johdonmukaisesti nousta [...] huipennukseen”. Vaikka Aaltoila olikin valmis kutsumaan Hannikaista ”ainoakertaiseksi huippulöydöksi” ja ”suomalaiseksi valtamerien helmikalleudeksi”, hän päätyi sittenkin toteamaan, että arvioon on syytä suhtautua varauksella niin kauan kunnes saadaan lisänäyttöjä Hannikaisen ”tuotannosta ja taituruudesta”. Kauniiden sanojen ja kiitoksen keskellä Aaltoilakin oli valmis tunnustamaan, että oli Hannikaisen pianokonsertosta mitä mieltä tahansa, ennakko-odotukset ja lopputulos eivät kohdanneet. ”Mikä vesitti viinin heikkoina hetkinä?”, kysyi Aaltoila arvostelunsa lopuksi. (Ibid.)

Rondo-lehden Anu Karlson (1976) totesi Hannikaisen osoittavan pianistina ”enemmänkin hyvää makua kuin taituruutta, säveltäjänä taas ensi sijassa teknistä osaamista”. Hän oli kuitenkin valmis pitämään kokonaisuutta ”lupaavana näyttönä”. *Kansan Uutisten* Kari Kurkela (1976) totesi, että Halffter oli kyennyt välittämään oppilaalleen Manuel de Fallan

13 Seppo Heikinheimo syytti yleisökadosta konserttilippujen hintaa: ”Kolmekymmentä markkaa sinfoniakonsertin lipusta on paljon tällaisina ryöstöverotuksen päivinä. Tyhjiä paikkoja olikin lähes puoli salia, mikä on uusi memento siitä, että ohjelmat on suunniteltava entistä suuremmalla huolella.” (Heikinheimo 1976b). Juhlaviikkojen päätteeksi Seppo Nummi totesi kuitenkin, että ”Helsingin Juhlaviikoilla menee jatkuvasti hyvin – Finlandia-talossa ovat kaikki konsertit yhtä lukuun ottamatta olleet loppuunmyytyjä” (Heikinheimo 1976c). Jos Nummen tieto pitää paikkansa, mainittu konsertti oli avajaiskonsertti. Heikinheimon mukaan Nummen ongelmana onkin ”modernin musiikin markkinointi: siihen tepsivää ’jujuja’ ei ole vielä kukaan aivan keksinyt.” (ibid.).

värikkään orkestraatiotekniikan, mutta että temaattisesti konsertto jätti kuulijalle ”ylös-alas-ees-taas-tunnelman”. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Caterina Stenius (1976) aisti Hannikaisen konsertossa säveltäjän ”voimakkaan ilmaisutahdon”, mutta samalla hän piti hieman yllättäen teosta kokonaisuutena ilottomana. Konserton ”huomionarvoisen hyvin kirjoitetusta orkesteriosuudesta” huolimatta Steniuksen kritiikin vaaka kallistui negatiivisen puolelle: hänen mielestään solistin osuus oli ”stereotyyppinen, mitätön ja epäkiinnostava”. Lisäksi Stenius moittii finaalin sävelaiheitten työstämättömyyttä ja esikuvien runsautta. (Ibid.)

Oma lukunsa kriitikoiden joukossa on Seppo Heikinheimon kauttaaltaan negatiivinen arvio *Helsingin Sanomissa*. Heikinheimo tunnettiin ristiriitoja herättävänä, kärkevänä ja pelättynäkin kriitikkona (ks. esim. Ahokanto 2004; Eskola 1998; Minkkinen 1999; Länsiö 2014). Tätä taustaa vasten Heikinheimon arvio Hannikaisen konsertosta ei ole poikkeuksellinen, mutta se vahvistaa käsitystä konsertin kielteisestä kokonaisreseptiosta. Heikinheimon (1976b) mielestä konserttia vaivasi ennen kaikkea liiallinen kesto ja yksitoikkoisuus, minkä vuoksi hän vertasi kokemusta keskiaikaiseen kidutusvälineeseen espanjalaiseen piinapenkkiin. Heikinheimon mielestä Hannikaisen ”sekalaisista tykötarpeista” ei syntynyt ”niin vakavaa asiaa kuin minä pianokonserttoa on totuttu pitämään”. Lisäksi Hannikaisen pianonsoitto ei ollut Heikinheimon mielestä sen tasoista, että se olisi oikeuttanut esiintymään Finlandia-talossa. Hänen mukaansa Hannikaisen ”pianistiset rajoitukset tuntuivat myös teoksen piano-osuudessa: orkesteriosuuteen oli sitten sijoitettu sitäkin runsaammin erilaisia tehosteita ja muistumia, mutta kovin sekavaksi kimaraksi”. (Ibid.)

Vaikka Ann-Elise Hannikaiseen ennalta kohdistetut odotukset eivät täyttyneet, suurin kriitikoiden arvostelun kohde oli kuitenkin Ernesto Halffterin *Sinfonietta* ja hänen työskentelynsä kapellimestarina. Halffter näyttäytyi vielä ennen konserttia kriitikoille Manuel de Fallan perillisenä, joka kykenisi tarjoamaan helsinkiläiskuulijoille autenttisia espanjalaistulkintoja, mutta kritiikeissä kuului jo avoin pettymys Halffteriin kapellimestarina ja paikoitellen suoranaanainen tyrmistys häneen säveltäjänä. *Rondo*-lehden toimittaja Karlson (1976) tuntuu olleen tietoinen naissäveltäjä-käsitteen diminutiivisuudesta puhuessaan ironisesti ”miessäveltäjä” Halffterin ”aivan liian pitkästä ja ikävästä Sinfonietta-nimisestä tuotteesta”. Aaltoila (1976) oli jälleen helläsanaisempi, mutta hänkään ”ei ollut uskoa korviaan, kun [orkesterin] sointi sortui rosoiseksi ja kuoppaiseksi” ja ”lähes jokainen jälkisointiin tarkoitettu pitkä akordi oli epäpuhdas”. Aaltoila kauhisteli myös Halffterin Sinfoniettan ”loppuunkaluttuja sovinnaisuuksia, kuten nykykuulijalle lähes uskomattomia hitaan osan sekvens-

sejä” (ibid.). *Kansan Uutisten* kriitikko Kurkela (1976) totesi, että Halffterin nuoruudentyön ”lapsenomainen, melkein naiivi sävelkieli ei ottanut istuakseen orkesterille vaan jätti [...] kankean ja epätarkan vaikutelman”. Heikinheimon (1976b) mielestä kuulijasta ”tuntui siltä kuin olisi soitettu Stravinskyn Pulcinellasarjaa, mutta siten että osalla soittajia olivat nuotit väärin päin”.

Konsertin herättämä keskustelu ja mediahuomio eivät kuitenkaan jääneet tähän. Varsinaisten lehtikritiikkien jälkeen konsertista julkaistiin aikakauslehdissä vielä viisi kirjoitusta, joissa toimittajat ihmettelivät, mikä konsertissa meni pieleen ja joissa Hannikainen purki pettymystään.¹⁴ Tätä julkisuutta voi selittää muun muassa irtonumeroina myytyjen aikakauslehtien kaupallisilla tavoitteilla, joihin konsertin herättämä kohu luonnollisesti sopi hyvin. Toisaalta, ei ole syytä olettaa, että naistenlehtigenre, johon useimmat edellä viitatuut lehdet kuuluvat, olisi pelkästään viihteellinen, kaupallinen tai epäyhteiskunnallinen median laji (Ruoho & Saarenmaa 2011, 8). Naistenlehdet ovat vuosikymmenten aikana tarjonneet keskusteluareenan monille yhteiskunnallisille teemoille kuten esimerkiksi politiikkaan pyrkineille naisille ja sukupuolirooleille koti- ja työelämässä (ibid., 50–51). Se, että Hannikaisen konserttia käsiteltiin näissä lehdissä, voidaan nähdä osana perinteisten sukupuoliroolien sekä klassisen musiikin maailman uudelleenneuvottelua ja -määrittelyä. Hannikaisen itsensä kannalta näissä haastatteluuissa oli luonnollisesti kyse oman hämmennyksen ja loukkaantuneisuuden käsittelystä. Hannikainen pahoitti mielensä erityisesti Seppo Heikinheimon sanoista. Hän ei nähtävästi tuntenut ennalta Heikinheimon kirjoitustapaa tai sitten hän ei yksinkertaisesti osannut odottaa negatiivisia kritiikkejä. Aikakauslehti *Jaanelle* antamassaan haastattelussa hän totesi: ”Lähden kotiin Espanjaan sekä surullisena että onnellisena. Annan anteeksi, mutta en unohda” (Räsänen 1976). Pari kuukautta myöhemmin Hannikainen arveli *P.S.*-aikakauslehdessä, että hänen saamansa vastaanotto johtui pohjimmiltaan siitä, että hän on nainen miesvaltaisella alalla: ”Opettajani [...] Ernesto Halffter väittää, että tulen aina joutumaan vastakkain sen kanssa mitä olen: nuori, sievä, nainen, suurlähettäjä tytär ja ulkomaalainen. Ja mikä tärkeintä: minulla on lahjoja” (Mandelin-Dixon 1976a).

Toinen Hannikaista vaivannut asia oli yhteistyö Helsingin kaupunginorkesterin kanssa. Hannikaisen mukaan orkesterin jäsenet puhuivat hänestä ja Halffterista pahaa selän takana: ”Se alkoi jo harjoitusten ai-

14 Jokela/*Kotiliesi* 1976; Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a; Mandelin-Dixon/*Astra* 1976b; Rautonen/*Apu* 1976; Räsänen/*Jaana* 1976.

kana. Johtuiko se sitten politiikasta tai kateudesta, en tiedä, mutta eihän se hauskaa ollut” (Mandelin-Dixon 1976a). Kokemuksen oli täytynyt olla hyvin voimakas, koska vielä yli 30 vuotta myöhemmin antamassaan viimeisessä haastattelussa Hannikainen kertoi tuohtuneena orkesterin yhteistyöhaluttomuudesta (Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, RTVA). Orkesterilaisten käytös oli huipentunut siihen, että kantaesityksessä Helsingin kaupunginorkesterin oboisti oli jättänyt Hannikaisen mukaan tahallaan soittamatta tärkeän soolon (ibid.). Teon intentionaalisuutta Hannikainen ei luonnollisestikaan ole voinut tietää, mutta Yleisradion tekemästä konsertin taltioinnista (Yleisradio, Radioarkisto) tilanne on kuultavissa.¹⁵ Toisin kuin Hannikainen ilmaisee, oboisti ei tosin jättänyt sooloaan kokonaan soittamatta vaan hän keskeytti sen yhden tahdin ajaksi ja tuli lopulta hypänneeksi kahden tahdin ylitse. Tällainen virhe on voinut olla myös puhdas vahinko, joskin kyseinen soolo on rytmisesti varsin selkeä (kuvan 1 nuottiesimerkki on katkelma tästä soolosta). Hannikaisen on ollut helppo huomata tapahtuma solistina, sillä kyseinen kohta on soitinnuksellisesti hyvin ohut ja oboesoolo lepää pitkälti pianon säestyskuvion varassa. Tämä tapahtuma voisi olla ginzburgilaisen mikrohistorian johtolanka, joka voisi avata näkymiä esimerkiksi sinfoniaorkesterin työskentelykulttuuriin ja asenteisiin tai sinfoniaorkesterin solistin rooliin. Koska en kuitenkaan ole tässä artikkelissa kiinnostunut näistä teemoista vaan ennen kaikkea siitä, mitä Hannikaisen konsertin lehdistöreseptio kertoo laajemmin suomalaisesta klassisen musiikin kulttuurista, en tässä artikkelissa seuraa tuota polkua. Sen sijaan keskityn seuraavaksi analysoimaan tarkemmin yhtä lehdistöreseption osatekijää, jota pidän Hannikaisen saamassa vastaanotossa erityisen merkittävänä.

Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto

Kuten edellä on kerrottu, Hannikaisen konsertto sai kriitikoilta voittopuolisesti kielteisen vastaanoton. Teosta syytettiin tyylillisestä jälkijättöisyydestä, stereotyyppisyydestä, mitättömyydestä, epäkiinnostavuudesta, esikuvien paljoudesta, musiikillisten aiheiden liiallisesta määrästä sekä yksitoikkoisuudesta ja rajoittuneesta pianismista. Seuraavassa keskityn lähemmin Hannikaisen kannalta ehkä vakavimpaan arvioon, jonka kirjoitti *Suomen sosialidemokraattiin* Paavo Helistö (1934–2017). Hänen mukaansa

¹⁵ Yleisradion nauhoitus on julkaistu myös YouTubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=KruXjAFvEzE>. Oboesoolo alkaa kohdassa 9’15’’ ja keskeytyy kohdassa 9’24’’.

(1976) Hannikainen ”elää vielä ensimmäistä maailmansotaa edeltävässä ajassa, idyllissä, jonka soittamista oman aikamme musiikkina voisi pitää vaikkapa epämoraalisena”. Helistön mukaan muun muassa Puolassa, Unkarissa, Jugoslaviassa ja Romaniassa tehdään musiikkia ”todella vakavassa mielessä”. Sen rinnalla Hannikaisen taide on hänestä ”nukkekodin varpusen soittoa, joskus näppärää – ei vielä muuta”. (Ibid.)

Helistön kritiikissä on kaksi selkeää ulottuvuutta: 1) väärässä ajassa eläminen ja siitä seuraava konserton ja säveltäjän henkinen jälkijättöisyys (”epämoraalisuus”) sekä 2) säveltäjän ymmärtämättömyys sitä kohtaan, millaista ”todella vakavan”, *uuden*, musiikin pitäisi olla. Kolmas, Hannikaisen sukupuolta koskeva ulottuvuus, on sekin löydettävissä (”nukkekodin varpusen”), mutta siihen palaan vasta tämän artikkelin loppuksi.

Lähestyn Helistön ajattelua siitä käsin, millaisia merkityksiä uudelle musiikille on Suomessa ylipäättänsä annettu tuohon aikaan. 1900-luvun musiikin historiaa käsittelevässä teoksessaan (1968) musiikintutkija Erkki Salmenhaara antaa uudelle musiikille välillisesti kolme erilaista määritelmää. Niistä ensimmäinen on Mikko Heiniön tekemän abstrahoinnin mukaan *historiallinen määritelmä*: uusi musiikki on sitä musiikkia, joka on ajallisesti viimeisimpänä syntynyt. *Esteettisen määritelmän* mukaan uutta musiikkia on se musiikki, jonka koetaan olevan ominaisuuksiensa vuoksi aina ajankohtaista, pysyvästi uutta sekä uusille että vanhoille kuuntelijasukupolville. Kolmatta määritelmää Heiniö kutsuu uuden musiikin *moraaliseksi* tai *ideologiseksi määritelmäksi*, koska se tarjoaa säveltäjälle ideaalin, johon pyrkiä. (Salmenhaara 1968, 12–14; Heiniö 1984, 152–153).¹⁶ Salmenhaara kirjoittaa:

Jossakin mielessä kaikki merkittävät säveltäjät ovat olleet modernisteja: he ovat tuoneet aikakautensa tyyliin uutta musiikillista sanastoa ja luoneet sen käytössä tarvittavaa uutta syntaksia, ja nämä uudistukset puolestaan ovat vuorovaikuttaneet itse ajantyyliin. [...] Kaikki aikamme musiikki on modernia siinä mielessä, että se on ajallisesti äskettäistä. Mutta vain mur-

16 Erkki Salmenhaaran teos edustaa tässä yhteydessä aikalaiskuvaa. Tuoreempaa pohdintaa uuden musiikin käsitteestä ovat esittäneet muun muassa Hentschel 2010, Jurkovic Plocher 2012, Demers 2013 ja Hall 2016. Heitä kaikkia yhdistää näkemys uudesta musiikista akateemisena, korkeasti koulutettujen säveltäjien musiikkina, joka pyrkii asettumaan vastakkain kaupallisen kulttuurin ja populaarimusiikin kanssa. Demers (2013) korostaa myös sitä, että uusi musiikki on leimallisesti valkoihoisen miehen säveltämää ja että se pyritään usein asemoimaan puhtaaksi, objektiiviseksi taiteeksi, jota eivät koske sellaiset käsitteet kuin luokka, etnisyys tai sukupuoli. Hentschelin (2010) mielestä uutta musiikkia ei kannatakaan lähestyä esteettisistä piirteistä käsin vaan sitä kautta, millaisia arvoja musiikki välittää ja keitä ja mitä intressejä se palvelee.

to-osa siitä on modernia siinä mielessä, että se on todella syvälleikävästi uudistanut musiikillista ilmaisua, hahmottunut uudeksi persoonalliseksi sävelkieleksi.” (Salmenhaara 1968, 12–14.)

Hannikaisen konsertto täytti Helistön silmissä historiallisen määritelmän kriteerin vain siltä osin, että se oli teknisesti ottaen äskettäin sävelletty. Muilta osin se vain virheellisesti esitettiin ”oman aikamme musiikkina”. Helistön ajattelu lähestyy taidefilosofi Noël Carrollin ajatusta taiteen moraalisen ja esteettisen arvon yhteydestä. Carrollin (2000, 377–378) mukaan taideteosta voidaan pitää esteettisesti epäonnistuneena, jos se on myös moraalisesti epäonnistunut. Hannikaisen kohdalla moraalinen epäonnistuminen on Helistön näkökulmasta tapahtunut siinä, että Hannikaisen teos johti Helistön mielestä kuulijoita harhaan, kohti ”ensimmäistä maailmansotaa edeltävää idylliä” sen sijaan että se olisi kuvannut paikansapitävästi ympäröivää todellisuutta. Hannikaisen pianokonsertto ei näin ollen täyttänyt Heiniön muotoilemaa uuden musiikin moraalista määritelmää.

Kysymys siitä, millainen musiikki Helistön mielestä olisi 1970-luvun puolivälissä täyttänyt Heiniön muotoileman uuden musiikin esteettisen ja mahdollisesti myös moraalisen määritelmän, sai vastauksensa jo vuotta ennen Hannikaisen pianokonserttoa. Maaliskuussa 1975 Ung Nordisk Musik -festivaaleilla Helsingissä esitettiin ruotsalaisen Staffan Björklundin (s.1944) *War Game* (1973/1974), joka puhutteli Helistöä suuresti: “[...] tämä teos oli lähimpänä sitä musiikillista kieltä, jota itse pidän *jatkuvasti modernina*, vaikka uusin säveltäjäpolvemme on jo etääntynyt siitä” (Helistö 1975a, kursivointi MV). Helistö kiitteli teoksen ”tehokkaita ja vaikuttavia värejä” ja ”taidokasta orkesterinkäyttöä”, mutta ei eritellyt yksiselitteisemmin, mitkä elementit Björklundin musiikillisessa kielessä tekivät siitä ”jatkuvasti modernia” tai mitkä olivat ne konkreettiset asiat, joista ”uusin säveltäjäpolvi on jo etääntynyt” (ibid.). Todennäköisesti Helistö kuitenkin viittasi teoksen runsaaseen klusteritekniikan käyttöön ja ilmeiseen inspiroituneisuuteen niin sanotusta puolalaisesta koulukunnasta (Björklund 2020; ks. myös Lindstedt 2019). Pari kuukautta *War Game* -teoksen kantaesityksen jälkeen Helistö totesikin puolalaisen koulukunnan keskeisen edustajan Krzysztof Pendereckin olevan yksi niistä säveltäjistä, joita kuuntelemalla hän ”rentoutuu kotioloissa” (Helistö 1975b).

Helistö (1975a) arvosti myös Björklundin kykyä ”valita keinonsa, yhden yhteisen tavan kertoa tarina”. Helistön mukaan monet festivaalin nuorista säveltäjistä ”käyttävät yhden teoksen aikana kaikkia mahdollisia tapoja” (ibid.). Se miksi niin ei saisi tehdä, on oma kiinnostava kysymyksensä.

Tällainen taipumus keskittyneeseen, orgaaniseen ilmaisuun tuskin yksinään kuitenkaan on se, mitä Helistö tarkoitti jatkuvasti modernilla. Olettavasti häneen vetosikin Björklundin teoksen avoin yhteiskunnallisuus ja pasifistinen sanoma. *War Game* on saanut innoituksensa englantilaisen Peter Watkinsin pseudodokumenttielokuvasta *Sotaleikki (The War-Game, 1966)*, joka kertoo Isoon-Britanniaan kohdistuvasta ydinaseiskusta ja siitä seuraavasta yhteiskunnan romahtamisesta. Björklundin (2020) mukaan hän halusi omalla teoksellaan tavoitella musiikillisesti Watkinsin elokuvan tehoa ja vastustaa ydinsotaa ja sen kauhuja. Helistön hannikaiskritiikin rivien väleistä onkin luettavissa myös tällainen musiikkikäsitys, jossa nykymusiikin moraalinen velvollisuus olisi olla dialogissa ympäröivän ajan ja yhteiskunnan kanssa. Heiniö (1988, 290) kutsuu tällaista vaatimusta musiikin yhteiskunnallisesta heijastavuudesta sosialistiseksi modernismiksi. Siinä on kuultavissa kaikuja saksalaisen filosofi Theodor W. Adornon ajattelusta, jonka mukaan musiikki on esteettisesti arvokasta silloin, kun se paljastaa yhteiskunnassa vallitsevia ristiriitoja ja vääryyksiä (Adorno 1973, 413–417; sit. Halme 1999, 11).¹⁷

Helistön kritiikki vastaa myös Matti Huttusen (1995, 211) kuvausta reseptioon usein sisältyvästä yhteiskunnallisesta ulottuvuudesta. Huttusen mukaan musiikin vastaanottajien – Helistön tapauksessa kriitikon – lausumat eivät kuvaa vain sitä, mitä tai millainen kuultu teos on tai millaisia reaktioita se herätti vaan ne sisältävät tulevaisuuteen kohdistuvan pyrkimyksen. Tällöin reseptiossa otetaan kantaa siihen, ”mitä määrätyllä musiikilla voitaisiin tehdä, mihin se voisi vaikuttaa, keiden sitä tulisi kuunnella, missä sitä voitaisiin esittää jne.” (ibid.). Helistön vastaukset näihin kysymyksiin olisivat Hannikaisen konsertin kohdalla epäilemättä kielteisiä. Hannikaisen pianokonsertto onkin Helistölle enemmän varoitettava esimerkki musiikista, jota ei pitäisi olla olemassa; vakavasti otettava säveltäjä olisi ottanut mallia Helistön mainitsemista Itä-Euroopan maista.

”Miksi ilmaista asiansa niin vaikeasti, ettei sitä ymmärretä?”¹⁸

Toisin kuin monet suomalaiset aikalaiskollegat, Ann-Elise Hannikainen ei missään vaiheessa uraansa kirjoittanut tai julkaissut omaa sävellystyö-

17 Todettakoon, että Adornon ajattelua käsiteltiin myös *Rondossa* 1970-luvun puolivälissä (Maegaard 1974). Paavo Helistö työskenteli tuolloin toimituspäällikkönä Yleisradion musiikkitoimituksessa ja osallistui usein *Rondossa* käytyihin debatteihin. Voidaan siis olettaa, että Adorno oli Helistölle ainakin pintapuolisesti tuttu. Ks. myös von Kreitor 1978, Sironen 1980 ja Saunio 1980.

18 Anonyymi 1982.

tä refleктоivia tekstejä tai muitakaan kirjoituksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Hannikainen olisi pohtinut oman musiikkinsa ja sävellystyönsä luonnetta ja paikkaa klassisen musiikin historiassa ja nykyisyydessä. Tämä käy ilmi Hannikaisen lehtihaastatteluista, joista on abstrahoitavissa joitakin hänen ajattelunsa suuntaviivoja. Ne keskittyvät etenkin hänen musiikkinsa traditiosuhteeseen, musiikillisiin vaikutteisiin ja kysymykseen musiikin kansallisuudesta. Koska kyse on haastatteluista, niiden lukeminen vaatii erityistä huolellisuutta: toimittajan ja haastateltavan välinen roolijako ei aina ole lopullisessa tekstissä läpinäkyvä. Lopulliseen lehtijuttuun valikoituneet aiheet ovat kenties useimmiten olleet toimittajan valitsemia ja haastateltavan sitaatit toimittajan puhtaaksikirjoittamia tai muotoilemia, mutta asetelma on voinut olla myös päinvastainen: haastattelun teemoissa onkin saattanut korostua se, mikä haastateltavaa on kiinnostanut ja toimittajan äänellä kirjoitetuissa osuuksissa saattaa olla kaikuja tai suoria lainauksia haastatellun puheesta. Perusteellisella lähiluvulla ja vertailemalla Hannikaisen haastatteluja keskenään on mahdollista hahmottaa joitakin peruslinjoja hänen ajattelustaan (tarkemmin toimittajan ja muusikon rooleista haastattelutilanteessa ks. Saarilampi 2007, 45–47).

Kun Hannikaisen ensimmäinen orkesteriteos *Anerfálicas* (1973) kantasitettiin Valenciassa Espanjassa, Hannikainen vielä korosti musiikkinsa ”schönbergiläistä luonnetta ja universaaliutta” (Hebe 1974). Tässä vaiheessa Hannikainen oli vasta säveltänyt muutaman teoksen ja opinnot Ernesto Halffterin johdolla olivat hiljattain alkaneet. Seuraavan parin vuoden aikana Hannikainen sävelsi kaksi soolopianoteosta, *Pensamientos* 1974 (1974) ja *Toccata-fantasia* (1975), joiden myötä Hannikainen luopui 12-säveltekniikasta ja siirtyi vapaampaan ilmaisuun. Samalla Hannikaisen puheissa alkoi korostua musiikin kommunikoivuuden merkitys. Hannikaisen mukaan musiikkia tehdään yleisölle, ja yleisön on saatava vastinetta sille, että he ovat tulleet konserttiin (Nordenstreng 1975). Kyse ei Hannikaisen mukaan ole kuitenkaan kaupallisesta pyrkimyksestä vaan ”sanoman perillemenosta, kommunikaatioprosessista” (ibid). Hannikainen piti siis tärkeänä, että musiikki tarjoillaan kuulijoille sellaisessa muodossa, että se on kohtuullisella vaivalla vastaanotettavissa. Tämä vaatimus ulottui Hannikaisella myös itse musiikilliseen materiaaliin. Hän oli sitä mieltä, että monet nykysäveltäjät eivät osaa kirjoittaa melodioita ja että he siksi päätyvät tekemään teoksensa sellaisilla idiomeilla, joissa melodista elementtiä ei tarvita (Nyström 1984).

Melodia on Hannikaisen haastatteluissa muutenkin avainsana, jonka taakse kätkeytyy rivien väleihin laajempia näkemyksiä. Kun toimittaja kirjoittaa, että ”nykyajan säveltäjiä varjostavat atomipommit, avaruuslennot ja automatiikka” (Anonyymi 1982), Hannikainen asemoituu säveltäjäksi, joka tarjoaa näille nykyajan ilmiöille vastavoiman: ”Ihmiskorva kuitenkin vaatii, ainakin silloin tällöin, kaunista musiikkia, eikä aina vain uutta, uutta, uutta enemmän ja enemmän rähinää” (ibid). Hannikaisesta musiikin ei siis tarvitse olla tekotavaltaan tai musiikillisilta aineksiltaan uutta eikä myöskään kuvastaa aikakauden ajankohtaisia teemoja ja tuntoja vaan nimenomaan tarjota pakopaikka tai rinnakkainen todellisuus, jossa soisi ”kaunis” musiikki. Sellainen suora peilaava yhteiskunnallisuus, jota esimerkiksi Luigi Nonon *Il canto sospeso* (1955–1956), Krzysztof Pendereckin *Tren – Ofiarum Hiroszimy* (1960) tai Kari Rydmanin *Sérénade à Djamila Boupacha* (1962–1963) edustavat, oli Hannikaiselle vierasta. Juuri suhteessa musiikin uudistusvaatimukseen Hannikaisen ja useimpien suomalaisten aikalaissäveltäjien tiet erkanivat.

Se, millainen tie tällaisen ”kauniin” musiikin säveltämiseen johtaa, liittyy Hannikaisen mukaan vahvasti säveltäjän henkilöhistoriaan. Hänen mukaansa ihminen ei voi luoda mitään ilman riittävää elämäkokemusta: ”On täytynyt olla sekä surua että iloa ennen kuin pystyy kirjoittamaan sävellystä” (Saaristo 1976). Musiikin kauneus onkin Hannikaisen mukaan seurausta nimenomaan siitä, mitä säveltäjä tuntee, ei esimerkiksi käsityötaidosta (Karhu 1979).

Melodianäkökulman lisäksi Hannikainen hahmotti oman musiikkinsa tyylillisten vaikutteiden kautta. Hannikainen eli ennen Espanjaan muuttoa Suomessa, Ruotsissa, Puolassa, Yhdysvalloissa ja Perussa ja etenkin kahden viimeksi mainitun merkitystä Hannikainen piti musiikilleen suurena. Hannikaisen mukaan hänen musiikkinsa ei ole lainkaan tai pelkästään suomalaista, vaan siinä on vaikutteita amerikkalaisesta jazzista, Perun inkamusiikista ja ”espanjalaisesta folkloresta”. (Ibid.) Hannikainen oli sitä mieltä, että hänen musiikkinsa ei kuulu mihinkään koulukuntaan, ”vaikka miespuolisilla kollegoillani tuntuu olevan pakonomainen tarve julistautua jonkin oppisuunnan kannattajaksi”. Hannikainen ei myöskään kokenut olevansa opettajansa Ernesto Halffterin tyylin seuraaja: ”Minulla oli jo aivan oma kieli säveltäjänä ennen kuin tapasin Erneston”. (Ibid.)

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että Hannikaisen oma musiikillinen ja esteettinen arvomaailma erosi selvästi kriitikoiden vastaavista. Se mikä Hannikaiselle itselleen oli hänen musiikissaan kommunikoiavaa, yleisöystävällistä ja kaunista, näyttäytyi suomalaiskriitikoille eskapistisena, eklektisenä ja vanhanaikaisena. Arvomaailmojen kohtaamattomuus

koitui lopulta konsertin kohtaloksi, mutta samalla se teki kriitikoiden arvot näkyviksi.

Lopuksi

Mikrohistoriallista tutkimusta, joka pitää lähtökohtanaan yksittäistapausta, on usein kritisoitu edustavuudesta (Burke 2005, 41). Voiko Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertin esitys ja sen synnyttämä lehdistöreseptio todella heijastaa jotain laajempaa kokonaisuutta kuten musiikkialan toimijoiden arvoja ja esteettisiä preferenssejä vai edustavatko ne vain itseään? Mikrohistoriassa ajatellaan, että poikkeuksellinen kertoo nimenomaan normaalista. Poikkeuksellisen tutkiminen paljastaa normaalille ja hyväksytylle toiminnalle asetetut rajat, jotka usein ovat kulttuurissa läsnä näkymättöminä. Kulttuurin kirjoittamattomat normit tulevat esiin silloin, kun niitä rikotaan. (Elomaa 2002, 71.) Historioitsija Peter Burke kirjoittaa (2005, 42), että juuri erilaiset konfliktitilanteet voivat paljastaa jännitteitä, jotka ovat olemassa pinnan alla, mutta jotka tulevat näkyviin vain yksittäisissä hetkissä. Väitän, että Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertin kan- taesitys oli juuri tällainen konflikti. Se teki hetkeksi näkyväksi 1970-luvun suomalaisen klassisen musiikin kulttuurin väitetyn pluralismin rajoja.

Hannikaisen pianokonsertto ei mahtunut noiden rajojen sisäpuolelle, Halffterin *Sinfonietasta* puhumattakaan. Tuon moninaisuuden sisälle ovat kuitenkin mahtuneet esimerkiksi sellaiset aikalaisteokset kuin Pehr-Henrik Nordgrenin (1944–2008) *Pelimannimuotokuvia* (1976) ja Erkki Salmenhaaran (1941–2002) 3. pianosonaatti (1976). Ne ovat molemmat tonaalisia, ensimmäinen kansanmusiikkiin ja toinen 1800- ja 1900-luvun vaihteen musiikkiperintöön ankkuroituvia teoksia (ks. Tawaststjerna 1976 ja Viitala 1976). Siinä missä Nordgren lainasi teokseensa tonaalisuuden pohjalaisista kansansävelmistä, Hannikaisen tonaalisella sävelkielellä oli espanjalaiset kehykset. Voidaankin myös kysyä missä määrin Hannikaisen teos tuli haastaneeksi käsitystä suomalaisen musiikin ideasta.

Hannikaisen pianokonsertin olemus ei kuulunut useimpien suomalaiskriitikoiden odotushorisonttiin, vaikka Hannikaisen suhteesta traditioon ja tonaalisuuteen olikin uutisoitu konserttia mainostaneissa lehtijutuissa. Tällainen uuden teoksen ja vastaanottajan odotushorisontin välinen etäisyys voi Hans Robert Jaussin (1970 [1982], 25) mukaan johdattaa horisontin muutokseen, joko horisontin ja uuden teoksen lähentymisen muodossa tai – kuten ehkä Hannikaisen kohdalla – siitä entisestään etääntymällä. Voi myös pohtia, missä määrin Hannikaisen konsertosta

kirjoittaneet kriitikot osallistuivat kirjoituksillaan lukijoiden tulevien odotushorisonttien rakentumiseen ja sen määrittämiseen, millainen nykymusiikki konserttiyleisöstä olisi mahdollista tai toivottavaa. Reseptiotutkimuksen kannalta on harmillista, että Hannikaisen pianokonserttoa ei ole kantaesityksen jälkeen esitetty Suomessa kertaakaan. Mahdollisen, kenties jo pian kantaesityksen jälkeen toteutuneen, toisen esityksen herättämä reseptio olisi voinut tarjota lisää vahvistusta tai vaihtoehtoisia tulkintamahdollisuuksia tässä artikkelissa esitetyille johtopäätöksille. Samalla kriitikoiden odotushorisontin ja teoksen välinen etäisyys olisi voinut muuttua tai ainakin kirkastua.

Ongelmalliseksi Hannikaisen konsertossa koettiin muun muassa Hannikaisen suhde traditioon sekä taiteellisiin esikuviin. Radiosta konserttia kuunnellut *Etelä-Suomen Sanomien* kriitikko Pentti Ritolahti (1976) kutsuikin pianokonserttoa marionettiteatteriksi, jossa joku nyki naruista ja nukke tanssi: ”Ehkä naruista veti peräti de Falla, mutta eihän se mitään muuta”. Puhuessaan marionetista eli sätkynukesta Ritolahti tuli myös osoittaneeksi, että säveltäjän sukupuolella oli konsertin reseptiossa oma roolinsa. Seppo Heikinheimo (1976b) puhui neitosesta, jonka harteilla on liikaa painoa ja Paavo Helistö (1976) viittasi suoraan Henrik Ibsenin (1828–1906) näytelmään *Nukke koti* (1880) kuvatessaan Hannikaisen pianismia ”nukkekodin varpusen soitoksi”.¹⁹ Säveltävä nainen oli 1970-luvun Helsingissä harvinainen näky. Ennen Hannikaista Helsingin kaupunginorkesterin ja Radion sinfoniaorkesterin ohjelmistossa ei 1970-luvulla ollut muita säveltäviä naisia kuin Helvi Leiviskä (ks. konserttiedot Maasalo 1980; Marvia ja Vainio 1993). Tästä aiheutuva tarjolla olevan reseptiohistoriallisen aineiston suppeus asettaa luonnollisesti haasteen laajempien johtopäätösten tekemiselle. Jatkossa voisikin olla kiinnostavaa tutkia esimerkiksi Kaija Saariahon musiikin varhaista lehdistöreseptiota 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla. Saariahon ja Hannikaisen sävelkielet eroavat vahvasti toisistaan, joten olisi hedelmällistä tarkastella miten säveltävä nainen otettiin Suomessa vastaan silloin, kun hänen musiikkinsa ammensi aineksensa modernismista.

Vielä on kuitenkin pohdittava, voisiko selityksenä Hannikaisen saamaan vastaanottoon olla se, että teos yksinkertaisesti oli ”huono” ja että näin ollen sen vastaanottokin kertoisi lähinnä teoksesta ja sen esityksestä itsessään ilman laajempaa kiinnekohtaa ajanhenkeen. Tätä musiikkiesitteestä hankalaa tulkintaa voi pyrkiä lähestymään esimerkiksi vertai-

19 Ibsenin näytelmässä Torvald kutsuu vaimoaan Noraa eri lintujen nimillä. Torvald kohtelee vaimoaan kuin nukkea tai lemmikkiä, joka on hänen omaisuuttaan.

lemalla vastaanottoa Suomessa ja Espanjassa keskenään. Kun teos sai Espanjan ensiesityksensä Valenciassa talvella 1980, helsinkiläiskriitikoiden mielipiteet olivat kaukana. Valenciassa Hannikaisen musiikin idiomi ei ollut vieras eikä hänen säveltäjäyyttään tai pianismiaan kyseenalaistettu. Siellä Hannikainen ei ollut poikkeus vaan, ainakin musiikkinsa puolesta, yksi mahdollinen esimerkki normaalista. Paikallisen sanomalehti *Levanten* kriitikko kehui Hannikaisen ilmaisukykyä pianistina sekä hänen orkesterinkäsittelytaitoaan (Seguí 1980). Konservatiiviseksi kuvatun (ks. Beltrán 2009) *Las Provincias* -sanomalehden kriitikissä puolestaan kiitettiin muun muassa konserton ”vahvaa lyömäsoitinten käyttöä”, solistin ja orkesterin ”lämmintä dialogia” sekä ”Prokofjev-henkistä terävyyttä” ja ”Poulenciltä kumpuavaa virkistävyttä” (E. L.-CH. A. 1980). Assosiaatiot edesmenneisiin säveltäjiin eivät olleen moitteita vaan kehuja.²⁰

Jos Hannikaisen konserton ongelma Helsingissä oli sen suhde ympäröivään todellisuuteen ja yhteiskuntaan niin kuin Paavo Helistö esitti, on vielä syytä kysyä, mikä musiikissa ylipäättään on poliittista, mikä taas yhteiskunnallista. Muun muassa Juha Torvinen (2016, 12) on korostanut musiikin läpikotaista yhteiskunnallisuutta: musiikki ”määrittyy aina osana yhteiskunnan valtarakenteellisia, poliittisia, oikeudellisia, kommunikatiivisia, taloudellisia, uskonnollisia ja yhteiskuntaluokkiin liittyviä verkostoja”. Ann-Elise Hannikaisen musiikki ei ollut poliittista siinä merkityksessä, että hän olisi halunnut ottaa kantaa johonkin tiettyyn konkreettiseen poliittiseen keskustelun tai päätöksenteon kohteena olevaan asiaan. Yhteiskunnalliseksi Hannikaisen konserton voi kuitenkin halutesaan mieltää. Kun Hannikainen sävelsi melodista musiikkia välttäläkseen ”atomipommien, avaruuslentojen ja automatiikan” kaikuja (Anonyymi 1982), hän tuli säveltäneeksi omalla tavallaan kantaaottavaa musiikkia. Ainakin hän otti kantaa siihen perustavaa laatua olevaan kysymykseen, mikä on taiteen funktio.

20 1970-luvun Espanjassa sävellettiin myös vahvasti yhteiskuntaa kommentoivia teoksia kuten esimerkiksi Ernesto Halffterin veljenpojan Cristóbal Halffterin teokset *Planto por las víctimas de la violencia* (1971) ja *Requiem por la libertad imaginada* (1972) (ks. Gan Quesada 2014). Niiden rinnalla eli kuitenkin aina 1990-luvulle asti tonaalisuudesta ammentava perinne, jota edustivat muun muassa säveltäjät Federico Mompou (1893–1987) ja Joaquín Rodrigo (1901–1999).

Lähteet

Arkisto- ja käsikirjoituslähteet

Ann-Elise Hannikaisen arkisto [perikunnan hallussa]

Hannikainen, Ann-Elise [s.a]. Kirjekatkelma Marianne Hannikaiselle.

– 1972. Kirje Ernesto Halffterille 21.8.1972.

– 1976. Pianokonsertto. Orkesteripartituurin käsikirjoitus.

Hannikainen, Heikki 1973. Tuntemattomalle vastaanottajalle lähetetty kirje, joka on samalla lähetetty tiedoksi Seppo Nummelle 15.2.1973.

Hannikainen, Marianne 1974–1976. Päiväkirja. [Kopio tutkijan hallussa.]

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti

Radio- ja tv-arkisto (RTVA)

Klassinen ilta 9.6.2008. Vieraana säveltäjä Ann-Elise Hannikainen.

Lähiradio. [Kopio tutkijan hallussa.]

Yleisradio

Radioarkisto

Hannikainen, Ann-Elise. 1976. Konsertto pianolle ja orkesterille.

V-5562-01.

Sanoma ja -aikakauslehdet ja radio-ohjelmat

Aaltoila, Heikki. 1970. Musiikin huomispäivää. *Uusi Suomi* 14.5.1970.

– 1976. Mikä vesitti viinin. *Uusi Suomi* 22.8.1976.

Anonyymi. 1976a. Musiikkia espanjaksi. *Uusi Suomi* 14.8.1976.

Anonyymi. 1976b. Spansk-finländsk kväll inleder festkonserterna. *Hufvudstadsbladet* 14.8.1976.

Anonyymi. 1976c. Kaunis säveltäjä. *Seura* nro 35.

Anonyymi. 1982. Nainen uskaltaa säveltää romanttista musiikkia. *Etelä-Suomen Sanomat* 13.6.1982.

E. L-CH. A. 1980. Ernesto Halffter y Ann-Elise Hannikainen, en la Orquesta Municipal. *Las Provincias* 26.1.1980.

Hebe, Violeta. 1974. Ann[-]Elise. *El Hilo Musical* 2.

Heikinheimo, Seppo. 1975. Musiikkikierrros. *Helsingin Sanomat* 6.9.1975.

– 1976a. Juhlaviikkojen espanjalainen alku. *Helsingin Sanomat* 14.8.1976.

– 1976b. Espanjalainen piinapenkki. *Helsingin Sanomat* 21.8.1976.

– 1976c. Juhlaviikoilla on uusia suunnitelmia. *Helsingin Sanomat* 5.9.1976.

- Helistö, Paavo. 1975a. UNM-75 festivaali Helsingissä. *Suomen Sosialidemokraatti* 1.3.1975.
- 1975b. Ketkä arvostelevat Suomessa I. *Rondo* 4.
 - 1976. Turun juhlien tyylikäs loppu, Helsingin ankea alku. *Suomen Sosialidemokraatti* 24.8.1976.
- Jokela, Eila. 1976. Meren helmi ja piinapenkki. *Kotiliesi* nro 17.
- Karhu, Tapani. 1979. Säveltäjä Ann-Elise Hannikainen ihmettelee: Miksei minua haluta kuunnella Suomessa? *Me Naiset* nro 22.
- Karlson, Anu 1976. Juhlaorkesterien juhlatiikat. *Rondo* nro 8.
- von Kreitor, Nikolaj-Klaus. 1978. Theodor Adornon musiikkisosiologiaa *Rondo* 8.
- Kurkela, Kari. 1976. Juhlaviikkojen konserttialoitus: Espanjalainen ilta. *Kansan Uutiset* 21.8.1976.
- Laine, Riitta-Eliisa. 1973. Ann-Elise Hannikaisen loistava debyytti. *Helsingin Sanomat* 17.11.1973.
- Maegaard, Jan. 1974. Schönberg ei koskaan voinut sietää Adornoa. *Rondo* nro 8.
- Mandelin-Dixon, Mary. 1976a. Ann-Elise Hannikainen: suomalainen mies väheksyy naista. *P.S.* nro 6.
- 1976b. Sin egen solist. *Astra* nro 10.
- Nordenstreng, Irmeli. 1973. Rakkaus ja tragedia ovat innoittajani. *Jaana* nro 18.
- 1975. On ihme että hän voi soittaa. *Jaana* nro 16.
- Nyström, Sirku. 1984. Ann-Elise Hannikainen. Säveltäminen on kuin laittaisi monimutkaista ruokaa. *Me Naiset* nro 32.
- Pankola, Rauno. 1974. Suru inspiroi Ann-Elise Hannikaista. Espanjalaiset ihastuivat suomalaissäveltäjään. *Uusi Maailma*.
- Rautonen, Markku. 1976. Ruusut ja risut. *Apu* nro 35.
- Ritolahti, Pentti. 1976. Juhlaviikot Helsingissä. Kuin satakieli ja rastas. *Etelä-Suomen Sanomat* 29.8.1976.
- Räsänen, Auli. 1976. Mitä tarkoitat, Seppo Heikinheimo? *Jaana* nro 36.
- Saaristo, Satu. 1976. Olen enemmän säveltäjä kuin pianisti. *Ilta-Sanomat* 16.8.1976.
- Santalahti, Leena. 1976a. Opettajan ja oppilaan ensivierailu. *Katso* 16.8.1976.
- 1976b. Ann-Elise Hannikaisen haastattelu. *Tänään iltapäivällä*. ARK-5138-3, DIG-665218-0. Yleisradio.
- Saunio, Ilpo. 1980. Edistyskellisyys ei ole samaa kuin intellektuaalinen eliitti. Lähtökohtia Adornon kieltämiselle. *Kulttuurivihkot* nro 5.
- Segui, S. 1980. Ernesto Halffter y Ann-Elise Hannikainen, en los conciertos de la Orquesta Municipal. *Levante* 27.1.1980.
- Sironen, Esa. 1980. Mitä on edistyskellisyys musiikissa. Theodor W. Adornon musiikkisosiologian tarkastelua. *Kulttuurivihkot* nro 5.
- Stenius, Caterina. 1976. Svag planering. *Hufvudstadsbladet* [s.a.].

Tawaststjerna, Erik. 1976. Tarja Penttisen voitokasta Lisztiä. *Helsingin Sanomat* 16.10.1976.

Vankula-Vauraste, Lea. 1973. Pianokonsertto syntymässä. *Suomen Kuvalehti* nro 49.

Viitala, Mauri. 1976. Vaihteeksi valoakin. *Uusi Suomi* 15.10.1976.

Tutkimuskirjallisuus

Ahokanto, Salla. 2004. ”Seppo Heikinheimo ja musiikkiarvostelut Helsinki biennalissa 1981–1997”. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Adorno, Theodor W. 1973. *Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften* 14. Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp. 169–447.

Beltran, Adolf. 2009. ”La sociedad valenciana y los medios de comunicación”. *Zeitschrift für Katalanistik* 22: 315–328.

Burke, Peter. 2005. *History and Social Theory*. New York: Cornell University Press.

Carroll, Noël. 2000. ”Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research”. *Ethics* 110 (2): 350–387.

Clemente Estupiñan, Ignacio. 2018. *Rosa García Ascot y la Generación del 27*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Demers, Joanna. 2013. ”Discursive Accents in Some Recent Digital Media Works”. Teoksessa *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, toim. Carol Vernallis, Amy Herzog ja John Richardson, 140–153. Oxford: Oxford University Press.

Elomaa, Hanna. 2001. ”Mikrohistoria johtolankojen jäljillä”. Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki, 59–74. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Eskola, Kare. 1998. ”Seppo Heikinheimo: rakentaja, hajottaja vai ammattilainen?”. *Musiikin suunta* 20(3): 27–32.

Gan-Quesada, Gérman. 2014. ”To win freedom... Musical composition and Political Commitment in Spain during the last years of Francoism (1969–1975)”. Teoksessa *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, toim. Massimiliano Sala, 317–329. Turnhout: Brepols.

Ginzburg, Carlo. 1993. ”Microhistory: Two or Three Things That I Know About It”. *Critical Inquiry* 20 (1): 10–35.

Gylfi Magnússon, Sigurdur ja István M. Szijártó. 2013. *What Is Microhistory? : Theory and Practice*. Lontoo: Routledge.

Hall, Alexander. 2016. *Noise, Sound and Objecthood: The Politics of Representation in the Musical Avant-Garde*. Columbia University.

Halme, Anna. 1999. ”Adornon musiikkisosiologian taustaa”. *Musiikki* 29 (1): 3–20.

Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- 1988. ”Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa”. *Musiikki* 18 (1–2): 3–139.
- 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkaisuuskuvassa 1975–1985*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 773. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hentschel, Frank. 2010. ”Neue musik in soziologischer perspektive: Fragen, Methoden, Probleme”. *Neue Zeitschrift für Musik* 171 (5): 38–42.
- Huttunen, Matti. 1995. ”Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Reseptiohistorian perusteista”. *Musiikki* 25 (3): 197–217.
- Jauss, Hans Robert. 1970 [1982]. *Toward an Aesthetic of Reception*. Theory and History of Literature, Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Johnson, Julian 2005. ”The Elliptical Geometry of Utopia: New Music Since Adorno”. Teoksessa *Essays on Adorno and Twentieth-Century Music*, toim. Berthold Hoeckner, 69–84. London: Routledge.
- Jurkovskis Plocher, Joshua. 2012. *Presenting the New: Battles around New Music in New York in the Seventies*. A Dissertation. University of Minnesota.
- Kramer, Jonathan D. 1996. ”Postmodern Concepts of Musical Time”. *Indiana Theory Review* 17 (2): 21–62.
- 2002. ”The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. Teoksessa *Postmodern Music / Postmodern Thought*, toim. Judy Lochhead ja Joseph Auner, 13–26. New York: Routledge.
- 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Toim. Robert Carl. New York: Bloomsbury.
- Lindstedt, Iwona. 2018. ”The Polish School of Composition in 20th-Century Music – A Recapitulation”. *Musicology Today* 15 (1): 33–40.
- Länsiö, Jaani. 2014. ”’Valtakunnan hapannaama’: kriitikko Seppo Heikinheimon lehtikirjoitukset Helsingin kaupunginorkesterista vuosina 1987–1997’. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Maasalo, Kai. 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Helsinki: Yleisradio.
- Mantere, Markus. 2020. ”Kenelle Tampereella soitettiin sata vuotta sitten? Tamperelaisen musiikkikulttuurin tarkastelua sanomalehtiaineiston valossa 1920-luvulla”. Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*, toim. Sajjaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen, 259–283. Acta Musicologica Militantia III. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry ja Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Marvia, Einari ja Matti Vainio. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1881–1982*. Helsinki: WSOY.
- Minkkinen, Merja. 1999. ”Sankaripianistin paluu. Onko julma kriitikko aina taiteilijan pahin vihollinen?” *Media & Viestintä* 22(1): 115–123.
- Palacios, Maria. 2006. ”Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de Sinfonietta”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2: 123–140.

- Pasler, Jann. 2001. "Postmodernism". Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, toim. Stanley Sadie, 213–216. London: Macmillan Publishers Limited.
- Peltonen, Matti. 1996. "Carlo Ginzburg ja mikrohistorian ajatus". Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*, Carlo Ginzburg, 7–34. Helsinki: Gaudeamus.
- 2002. "Clues, Margins and Monads: The Micro-Macro Link in Historical Research". *History and Theory* 40 (3): 347–359.
- Piquer Sanclemente, Ruth. 2006. "Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2: 51–82.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. "Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria". *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Ruoho, Iris ja Saarenmaa, Laura. 2011. *Edunvalvonnasta elämänpolitiikkaan. Naistenlehdet journalismina ja julkisuutena*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rychter, Marcin. 2019. "Postmodern Music and its Future". *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture* 9 (3): 43–56.
- Saarilampi, Marja-Liisa. 2007. *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Väitöskirja. *Studia Musica* 31. Sibelius-Akatemia.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Vuosisatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*. Väitöskirja. *Acta Musicologica Fennica* 35. Helsinki: The Finnish Musicological Society.
- Torvinen, Juha. 2016. "Nyky musiikki ja yhteiskunta. Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa". *Musiikki* 46 (2–3): 3–36.
- Virtanen, Markus 2021: "Hannikainen, Ann-Elise". *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:skb-010156> (viitattu 13.9.2021)
- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto. 2019. "A series of articles celebrates historical Finnish woman who wrote music". *Finnish Music Quartely*. Tark 9.3.2021. <https://fmg.fi/articles/a-celebration-of-women-who-wrote-music>

Tiedoksiannot

Björklund, Staffan. 2020. Sähköpostiviesti Markus Virtaselle 26.5.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.



Simo Mikkonen

Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus
– rajoja ja mahdollisuuksia

Simo Mikkonen (simo.mikkonen@jyu.fi) on yliopistotutkijana historian ja etnologian laitoksella Jyväskylän yliopistossa. Hän on väitellyt vuonna 2007 Neuvostoliiton musiikkipolitiikasta. Mikkosen erikoisalaa on Neuvostoliiton ohella kulttuurisen kylmän sodan historia sekä historian oppimisen ja opetuksen tutkimus.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111760>

Abstract

This article discusses the development of teaching of musical instruments in Finland. The focus is fixed on the Soviet impact during the decades when Finnish music education was strongly developing, from the 1960s to 1980s. The focus is, in particular, the teaching of two instruments, the piano and the violin. Both received still noticeable influences from the top musicians and their methods in Soviet Union.

Attention is paid both on structures and certain individuals and their impact. The article also pays attention to the Soviet motives to support the development of Finnish music education by sending esteemed music professionals to Finland. Soviet professionals arrived both for shorter master courses from the mid-1960s, and from the late 1960s for prolonged periods in regional music colleges suffering from shortage of competent teachers. Also, the Soviet Union granted scholarships to promising young Finnish musicians to continue their studies in the Soviet Union.

Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus

– rajoja ja mahdollisuuksia

Simo Mikkonen

.....

Suomessa lähdettiin 1960-luvulla kehittämään peruskoulun ohella myös musiikkikoulutusta järjestelmällisesti. Jälkimmäisen suhteen Suomi oli vielä vuosikymmenen alussa monessakin suhteessa takapajuinen maa. Valtaosa musiikinopetuksesta tapahtui yksityisesti, mikä rajoitti merkittävästi sekä osallistumismahdollisuuksia että opetuksen tavoitettavuutta, joissain tapauksissa myös laatua. Kysyntää opetukselle oli paljon, mutta päteviä opettajia liian vähän. Vuonna 1971 *Rondo*-lehden pääkirjoituksessa (6/1971, 2) arvioitiin, että maanlaajuisen kysynnän tyydyttäminen vaatisi yli 100 piano-opettajan, 58 viulunopettajan ja 50 muun soittimen opettajan lisäämistä. Julkisessa keskustelussa nousi vahvasti esille puute pätevistä muusikoista, mikä osaltaan rajoitti muun muassa orkesterien kehittymistä pääkaupunkiseudun ulkopuolella. *Rondossa* käsiteltiinkin 1960–70-lukujen mittaan useita kertoja orkesterien soittajapulaa, johon toivottiin helpotusta musiikkiopistoverkon laajentumisella (Palas 1971).

Musiikkioppilaitokset – Sibeliuksen Akatemia mukaan lukien – lähtivätkin jo 1960-luvulla kehittymään voimakkaasti muun muassa valtionapu-uudistuksen myötä (ks. esim. Kuha 2017, 552–561). Instrumenttiopetuksen runko rakentui musiikkiopistojen maanlaajuisen verkoston varaan. Muutos ei kuitenkaan tapahtunut pelkästään kotimaisin voimin, vaan merkittävä rooli oli myös ulkomaisilla malleilla ja vaikutuksella. Suosituimpien instrumenttien, erityisesti viulun, mutta myös esimerkiksi pianon opetuksessa mallia – ja opettajia – haettiin muun muassa Neuvostoliitosta.

Tämä artikkeli kartoittaa Neuvostoliiton vaikutusta suomalaisen soitonopetuksen kehittymiseen, erityisesti rakenteellisesti, mutta myös yksilöiden kautta. Koska instrumenttien kirjo on laaja, tarkastelua on rajattu kattamaan niistä kaksi suosituinta: piano ja viulu. Aiheesta on tehty varsin vähän tutkimusta huolimatta siitä, että ilmiö kasvoi 1960-luvun lopulta lähtien varsin huomattavaksi, erityisesti Suomessa vierailleiden

opettajien myötä. Yksittäisillä opettajilla näyttäisi olleen suuri merkitys. Neuvostoliiton oloissa yksityishenkilöiden matkustamiseen liittyi kuitenkin aina laajempia tavoitteita. Kiinnostavaa on pohtia, miksi Neuvostoliitto oli valmis tukemaan suomalaisen musiikinopetuksen kehittämistä. Suomella oli toki sen silmissä erityisasema länsimaiden joukossa: meitä pidettiin muita turvallisempana ja myös ystävällisempiä. Myös rahalla ja varsinkin länsivaluutalla oli merkitystä Neuvostoliitossa, vaikka kulttuurivaihtoon vaikuttivat useat tekijät.

Huomionarvoista on sekin, että suomalainen musiikinopetus näyttäisi hyötynneen Neuvostoliiton vaikutuksesta. Suomalaisia ei vaikuta kiinnostaneen niinkään neuvostojärjestelmä kuin venäläisen musiikinopetuksen pitkä perinne. Neuvostoliiton parhaat muusikot olivat vallankumousta edeltävän Venäjän musiikkitraditiota ylläpitäneiden opettajien kouluttamia. Myös monet suomalaiset pääsivät tämän perinteen edustajien oppiin. Voisikin sanoa, että kiinnostava tekijä Neuvostoliiton musiikkikoulutusjärjestelmässä ei oikeastaan liittynyt Neuvostoliittoon, vaan siinä säilyneeseen – ja neuvostoaikana jopa laajenneeseen – venäläiseen elementtiin.

Neuvostoliitto ei ollut ainoa Itä-Euroopan maa, josta tuli vaikutteita Suomeen. Erityisesti Unkari oli tässä suhteessa tärkeä maa.¹ Siihen, miksei Neuvostoliiton vaikutusta juuri tunnisteta tai tunnusteta, on osaltaan vaikuttanut Neuvostoliiton romahdus vuonna 1991. Sen myötä Suomi menetti erityisasemansa, joka sillä Neuvostoliiton näkökulmasta oli ollut. Myös rahan merkitys opetustoiminnassa kasvoi neuvostojärjestelmän ja sikäläisen palkkatason romahtaessa. Maan huippumuusikoita ja -opettajia alkoi siirtyä joukoittain korkeamman elintason maihin. Suomella ei ollut rahallisia tai taiteellisia edellytyksiä kilpailla parhaiden ulkomaisten oppilaitosten kanssa, varsinkaan laman iskiessä 1991. Myös suomalaisten musiikinopiskelijoiden ja -opettajien liikkuvuus Venäjälle hiipui.

Keskityn artikkelissa aikaan, jolloin Neuvostoliiton vaikutus suomalaisen musiikinopetukseen oli huipussaan, eli 1960-luvun lopulta käynnistyneestä muutoksesta aina 1985 alkaneeseen perestroikaan asti. Jo 1980-luvun puolivälissä Neuvostoliiton asema musiikkimaailman huipulla oli alkanut rapautua. Erityisesti juutalaistaustaisten muusikoiden muuttoliike oli voimistunut 1980-luvun mittaan. Neuvostoliiton romah-

1 Tarkasteltavana ajanjaksona Suomeen saapui yksittäisiä merkittäviä opettajia myös muista sosialistimaista kuin Neuvostoliitosta. Esimerkiksi Géza ja Csaba Szilvay Unkarista tekivät Suomessa urauurtavaa työtä sekä jousikouluttajina että musiikkiopistojen kehityksen osalta. Myös DDR:stä Suomeen saapunut kuoronjohtaja Heinz Hofmann on syytä mainita. Eri puolilla Suomea toimi myös useita muita opettajia mm. Unkarista, Puolasta, Itä-Saksasta ja Tšekkoslovakiasta.

dus kiihdytti erityisesti Moskovan ja Leningradin konservatorioiden tason laskua niiden menettäessä parhaat opettajansa.

Samaan aikaan tapahtui muutoksia myös musiikin estetiikassa. Kiinnostus historiallisiin esityskäytäntöihin, pehmeämpiin pedagogisiin menetelmiin ja yleisesti luovuutta korostavaan musiikinopetukseen korostui länsimaissa. Tässä kontekstissa Neuvostoliiton opetuskäytännöt alkoivat vaikuttaa vanhanaikaisilta ja luovuutta tukahduttavilta. Mutta vaikka katse 1980-luvulla alkoikin kääntyä toisaalle, Neuvostoliitosta saadut vaikutteet jäivät elämään uusien piirteiden rinnalla.

Artikkeli perustuu arkistolähteisiin, joita on kerätty Kansallisarkistosta, Sibelius-Akatemian kokoelmasta ja täydennetty jossain määrin Moskovasta löytyvällä Neuvostoliiton kulttuuriministeriön arkistolla. Erityisesti Jyväskylän konservatorion arkisto, Suomi-Neuvostoliitto-seuran (SNS) arkisto sekä opetusministeriön alainen Neuvostoliitto-instituutti sisältävät aiheen kannalta keskeistä aineistoa. Lisäksi työtä varten on käyty läpi muun muassa kaksi vuosikymmentä *Rondon* vuosikertoja sekä suurimpien suomalaisten musiikkiopistojen ja konservatorioiden historiikit.

Kesä ja mestarikurssit

Neuvostoliiton maine musiikkikoulutuksen suurmaana alkoi Suomessa levitä erityisesti sodan jälkeen, keväästä 1945 alkaen. Maailmansotien välillä sieltä oli ulkomaailmaan tarjolla hyvin vähän tietoa tai mahdollisuuksia kulttuurivaihtoon. Myös venäläiset emigrantit, joista monet toimivat Suomessa musiikin parissa ja jotka olivat omalta osaltaan välittäneet maamme venäläistä alan traditiota, pysyivät erossa Neuvostoliitosta. Toisen maailmansodan jälkeen tilanne muuttui radikaalisti. Kevättalvesta 1945 lähtien Suomeen saapui nimekkäitä neuvostoliittolaisia muusikoita, jotka herättivät maassamme kiinnostuksen Neuvostoliiton musiikkielämää kohtaan (Mikkonen 2019, 72–81). Esimerkiksi David Oistrahin ja useiden muiden Suomi-Neuvostoliitto-seuran Suomeen tuottamien huippumuusikoiden esiintymiset ruokkivat mielenkiintoa entisestään.

Matkustusrajoitukset ja Stalinin kuolemaan vuonna 1953 asti jatkunut pelon ilmapiiri kuitenkin rajoittivat vuorovaikutuksen molemminpuolisuutta. Vaikka Suomi oli poikkeus länsimaiden joukossa, täältäkään ei Neuvostoliittoon otettu kuin harvoja taiteilijoita lyhyille vierailuille. Tilanne muuttui vähitellen 1950-luvun puolivälistä lähtien, jolloin Neuvostoliitto käynnisti kulttuurivaihto-ohjelmia länsimaiden kanssa. Tämän seurauksena parhaita neuvostoliittolaisia muusikoita ryhdyttiin lähettä-

mään myös muihin länsimaihin. Tavoitteena oli vakuuttaa niiden yleisö neuvostojärjestelmän erinomaisuudesta. Tässä uudessa tilanteessa Suomesta muodostui taas eräänlainen poikkeustapaus. (Mikkonen 2019.) Maamme oli ensimmäinen ei-sosialistinen maa, jonne lähetettiin neuvostomuusikoita myös opettamaan.

Jyväskylän Kesästä muodostui edelläkävijä neuvostoliittolaisten soitonopettajien hyödyntämisessä (Mikkonen 2022). Musiikkikulttuuripäivinä Jyväskylässä vuonna 1956 perustettu tapahtuma oli Pohjoismaiden ensimmäisiä kesäfestivaaleja. 1960-luvun alussa se oli kunnostautunut nykymusiikin puolestapuhujana tuomalla Karlheinz Stockhausenin, Krzysztof Pendereckin ja György Ligetin kaltaisia säveltäjänimiä Jyväskylään. 1960-luvun puolivälissä Jyväskylä Kesän yhteydessä alkoi myös mestarikurssitoiminta. Tapahtumassa vierailevia tähtiä kutsuttiin opettamaan lupaavia kotimaisia muusikoita. Ajatus otti nopeasti tulta alleen – olihan Jyväskylään huomattavasti helpompaa ja edullisempaa tulla saamaan mestaritasoista opetusta kuin lähteä ulkomaille, josta oppi oli siihen asti usein täytynyt hakea. Jyväskylän Kesän mestarikurssista muodostuikin yli 20 vuotta jatkunut perinne, joka vuodesta 1966 lähtien toimi nimellä Kamarimusiikin Kesäakatemia. Raflaavasta nimestä huolimatta fokus oli usein yksittäisten instrumenttien opetuksessa. Tasosta muodostui kuitenkin korkea. Viulun ja pianon osalta edes Sibelius-Akatemiasta ei löytynyt yhtä korkeatasoisia muusikoita kuin mitä Kesäakatemia onnistui tuomaan Jyväskylään. Opettajien pedagoginen osaaminen luonnollisesti vaihteli, eikä tätä useinkaan tiedetty etukäteen.

Neuvostoliitosta muodostui tärkeä kumppani Kamarimusiikin Kesäakatemialle. Ensimmäinen neuvostoliittolainen muusikko ja opettaja oli Mark Lubotski (1931–2021) kesällä 1965. Jyväskylän Kesän toiminnanjohtaja Seppo Nummi oli tavannut Lubotskin Helsingissä tämän esiintyessä SNS:n järjestämällä kiertueella loppuvuodesta 1964. Kuultuaan Lubotskin soittoa hän päätti kokeilla kepillä jäätä ja pyytää tämän Jyväskylään esiintymään ja opettamaan (Lubotski 1964). Hieman yllättäen Neuvostoliitto suhtautui ideaan suopeasti. Niinpä Lubotski piti ensimmäisen menestyksekkään mestarikurssinsa kesällä 1965. Hänet päätettiin kutsua uudestaan, ja kesällä 1966 järjestettiin toinen mestarikurssi. Kokemukset innoittivat Nummea laajentamaan Neuvostoliiton osuutta mestarikurssilla. Vuonna 1967 mestarikurssien vetäjiksi saapuivat Igor Bezrodny² (viulu), Mihail Homizer (sello) ja Jevgeni Malinin (piano) (Esiintymis-

2 Nimestä käytetään useita eri kirjoitusasuja, mm. Bezrodnyi, Bezrodni ja lähteissä välillä myös Besrodni.

sopimus 1967). Mestarikurssien kesto kasvoi samalla kahdesta kolmeen viikkoon. Kun samana vuonna Kesässä esiintyivät myös vuoden 1966 Tšaikovski-kilpailun voittajat, vasta 17-vuotias pianisti Grigori Sokolov ja 20-vuotias viulisti Viktor Tretjakov usean konsertin voimalla, Neuvostoliiton panosta Kesän 1967 toteutumisessa voi pitää jo merkittävänä (Jyväskylän Kesän ohjelma 1967).

Vuonna 1968 neuvostoliittolaisten muusikoiden määrä Kesässä saavutti huippunsa. Samalla Bezrodnyn ohella sinne saapui toinen Jyväskylän konkariksi profiloituva moskovalainen professori, pianisti Dmitri Baškirov. 1980-luvun alkuun mennessä Jyväskylän Kesässä oli käytännössä vierailut vuosittain neuvostoliittolaisia professoreita pitämässä mestarikursseja. Vain yksittäisinä vuosina 1970-luvulla mestarikursseilla ei ollut opettajia Neuvostoliitosta.

Baškirov ja Bezrodny olivat ylivoimaisesti useimmin palkatut mestarikurssien opettajat. Kysyntää heille olisi ollut ympäri Eurooppaa, mutta Itä-Euroopan ulkopuolelle neuvostoliittolaisia päästettiin turvallisuussyistä opettamaan erittäin harvoin. Suomessa he sen sijaan saivat olla suhteellisen vapaasti, useimmiten ilman saattajia. Tämä johtui oletettavasti siitä, että Suomi käytännössä luovutti loikkausta yrittävät takaisin. Neuvostoliiton turvallisuusviranomaisille Suomi olikin paljon Länsi-Eurooppaa turvallisempi toimintaympäristö.

Mestarikurssien anti oli moninainen, vaikka kyse oli vain muutaman viikon mittaisista opetusperiodeista – ja 1970-luvun puolella vielä tyyppillisemmin yksittäisistä viikoista. Monen suomalaisen huippupianistin mukaan vaikutus oli inspiroiva, mullistava, jopa käänteentekevä. Esimerkiksi Matti Raekallio, Juhani Lagerspetz ja Eero Heinonen ovat tuoneet esille näiden mestarikurssien tärkeyden oman uransa kannalta. Jokainen heistä myös hakeutui uransa alkuvaiheessa Neuvostoliittoon jatkamaan opintojaan. Esimerkiksi Eero Heinonen osallistui ensin kahtena vuonna Baškirovin mestarikurssille ja jatkoi sen jälkeen opintojaan Moskovassa neljän vuoden ajan. (Raekallio 2021; Heinonen 2021; Lagerspetz 2021.) Myös moni Bezrodnyn oppilaista jatkoi Kesän mestarikurssien jälkeen opintojaan Moskovassa.

Vuosittain 10–15 nuorta muusikkoa eri puolilta Suomea osallistui kullekin mestarikurssille. Lisäksi joukko passiivioppilaita oli seuraamassa niitä. Erityisesti Baškirovin räiskyvä persoona jakoi mielipiteitä, mutta hän sai myös aikaan tuloksia. Kuvaavaa on, että esimerkiksi vuoden 1979 Maj Lind -pianokilpailujen finaalin kaikki osallistujat olivat olleet hänen oppilaitaan jollain Kesän mestarikursseista. Myös Sibelius-Akatemian opettajia osallistui Kamarimusiikin Kesäakatemian mestarikursseille

(Harjunmaa 1967). Mestarikursseilla olikin kiistatta merkittävä vaikutus huipputasolla, toisin sanoen niille, joille konsertoimisesta tuli ammatti.

Viulupedagogiikan mullistus

Neuvostoliiton jäljet näkyivät kuitenkin myös muualla kuin ainoastaan nuorten huippujen opetuksessa. Laajempi vaikutus kuin mestarikursseilla oli neuvostoliittolaisten opettajien palkkaamisella varhaisemman vaiheen soitonopetukseen. Eri puolille Suomea perustettiin 1960-luvun mittaan kaupunginorkestereita, ja aiemmin perustettuja laajennettiin. Keskeisenä esteenä kehitykselle oli kuitenkin ollut erityisesti osaavien viulistien puute. Tähän taas vaikutti pula pätevästä viulunsoiton opettajista. Tilanne olikin täysin toisenlainen kuin nykyisin: tuolloin kysyntä ylitti tarjonnan selkeästi. Pääkaupunkiseudulle soittajia ja opettajia vielä riitti, mutta muualla Suomessa tilanne oli huono. Neuvostoliiton olosuhteet vaikuttivat aivan toisenlaiselta. Suomalaisissa lehdissä oli sodan jälkeisinä vuosikymmeninä raportoitu kasvavaan tahtiin Neuvostoliiton koko maan kattavasta musiikkiopistojen verkostosta ja orkestereista pienemmissäkin kaupungeissa. Lisäksi kourallinen suomalaisia muusikkoja oli ehtinyt kouluttauuakin Neuvostoliitossa. Naapurimaan menestys herätti ymmärrettävästi kiinnostusta.

Ensimmäisen tunnustelun neuvostoliittolaisen opettajan saamiseksi teki Lahden konservatorio ja sen rehtori Felix Krohn (1898-1963). Viipurista Lahteen siirtyneen konservatorion henkilökuntaan kuului jo valmiiksi venäläisiä emigrantteja. Talvella 1962–1963 Krohn päätti lähestyä Neuvostoliiton suurlähetystä kysyen mahdollisuutta saada Lahteen ”korkeatasoinen pianopedagogi, joista Suomessa oli suuri pula”. Krohn (1963) toivoi erityisesti virolaista opettajaa kieliongelmiensa minimoimiseksi. Tätä Felix Krohnin aiemmin pimentoon jäänyttä aloitetta voi pitää merkittävänä, ei vähiten siksi, että hänet tunnettiin sotien välisenä aikana aktiivisena suojeluskuntalaisena. Myöhemmin hän teki useita matkoja tutustuakseen nimenomaan Yhdysvaltojen musiikinopetukseen (Häyrynen 2008, 81). Aloite Neuvostoliittoon päin oli rohkea avaus. Yllättävää on, että vaikka ehdotus oli tietävästi ensimmäinen, se otettiin heti positiivisesti vastaan. Opettajaksi tarjottiin Moskovan konservatoriosta Jakov Zakin luokalta valmistunutta Lilian Semperiä. (Uusman 1963.) Krohn kuitenkin kuoli syksyllä ja hänen seuraajansa totesi ehdotuksen liian kalliiksi (Gorlinski 1963).

Ilmeisesti asia oli kuitenkin tärkeä Neuvostoliiton kulttuuriministeriön näkökulmasta, koska uusi tarjous laadittiin melkein saman tien. Palkkioehdotus oli vajaa 1500 markkaa kuukaudessa päivärahoina. Palkkio meni Neuvostoliitolle ja Semperin palkka olisi maksettu ruplina Neuvostoliitossa (Supagin 1963). Käytäntö muodostui myöhemmin vakioksi neuvostoliittolaisten opettajien kohdalla. Neuvostoliitosta vielä lisättiin, että palkkiossa oli tinkimisvaraa, jos se muodostuisi esteeksi (Supagin 1964). Neuvostovirkamiesten sisäinen kirjeenvaihto osoittaa, että lupa Semperin lähettämiseksi Suomeen oli jo annettu. Lähtö olisi voinut tapahtua milloin tahansa, jos sopimus olisi syntynyt (Kuznetsov 1964). Semper ei kuitenkaan koskaan tullut Suomeen. Krohnin seuraaja, Aarre Hemming suuntasi katseensa Unkariin Neuvostoliiton sijasta (Häyrynen 2008, 93). Tapaus kuitenkin osoittaa, että Neuvostoliitto suhtautui opettajien lähettämiseen Suomeen positiivisesti.

Muutaman vuoden päästä neuvostoliittolaisia opettajia havittelivat Oulu ja Joensuu (Tolsa 1967). Opettajien rekrytoimisesta muodostui kuitenkin pitkälinen prosessi. Vaikka opettajat lopulta saapuivat Suomeen lukuvuoden 1967 alkuun, vielä kesäkuussa ei ollut ollut tietoa, mikä Neuvostoliiton suhtautuminen asiaan oli (Kelo 1967). Joensuu oli pyytänyt virolaista Ivi Tivikiä ja Oulu Tatjana Pogoževaa³. Tivikistä ei ole säilynyt juuri lainkaan muuta tietoa, kuin että Joensuussa oltiin tyytyväisiä hänen ensimmäiseen lukukauteensa (Lääperi 1968). Edes Joensuun konservatorion historiikki ei häntä mainitse, mikä voi toki johtua siitä, että Joensuun musiikkiopisto aloitti virallisesti itsenäisenä yksikkönä vasta seuraavana vuonna (Kuusisto 2018, 8–9).

Pogoževasta sen sijaan tuli ensimmäinen pitkäaikainen neuvostoliittolainen instrumenttiopettaja Suomessa, ja hänen vaikutuksensa suomalaiseen viuluopetukseen osoittautui käänteentekeväksi. Pogoževan tapauksessa aloitteentekijänä oli Oulussa tuolloin kapellimestarin sijaisuutta hoitanut Onni Kelo, joka oli saanut Sibelius-Akatemian jälkeen koulutuksensa 1950-luvun lopun Leningradissa, osasi sujuvaa venäjää ja omaisi hyvät suhteet Neuvostoliiton musiikkipiireihin (Kelo 2011). Kelolla oli visio Oulun kehittämisestä musiikkikaupunkina, mihin hän sai tilaisuuden siirrettyään Oulun musiikkiopiston väliaikaiseksi johtajaksi 1966–68 (Jakkula 2002, 54–56). Kelo tunnusteli asiaa SNS:n välityksellä. SNS puolestaan toi mukaan neuvostoliittolaisten musiikinopettajien rekrytointiin asiasta kiinnostuneen Joensuun kaupungin.

³ Pogoževa oli Igor Bezrodnyn äiti.

Pogoževa toimi kahden vuoden ajan Oulussa viulunsoiton opettajana ja käytännössä mullisti viulunsoiton alkeisopetuksen. Pogoževa opetti useita tulevia suomalaisia ammattiviulisteja, muun muassa Päivyt (nyk. Meller) ja Maarit Rajamäkeä sekä Erkki ja Juhani Palolaa. Samalla hän koulutti myös varttuneempia Tapio Myöhästä, Olavi Pälliä ja Pertti Sutista opettaen näille käyttämiään viulunsoiton alkeisopetusmenetelmiä. Erityisesti Pertti Sutinen omaksui Pogoževan ajatukset ja teki pitkän uran eri oppilaitoksissa, erityisesti Lahden konservatoriossa, jossa hän opetti vuodesta 1980 lähtien (Jaakkola 2021).

Kahden vuoden jälkeen Pogoževa ei enää päässyt jatkamaan työtään Oulussa. Sen sijaan hän osallistui useille suomalaisille musiikkileireille 1970-luvun alkupuolella ja moni hänen entisistä oppilaistaan hakeutui jatkamaan opintojaan hänen johdollaan. Pogoževan työtä voidaan pitää sikäli merkittävänä, että hänen opetuksensa suuntautui nimenomaan pedagogiikkaan ja varhaiseen soitonopetukseen. Pogoževan lisäksi monet suomalaisetkin olivat tunnustaneet Suomessa olevan puutteita alkeisopetuksessa, mikä vaikutti suoraan korkeamman tason opetukseen. Ammattitaitoista apua tarvittiin erityisesti musiikkiopistojen huutavan opettajapulan paikkaamiseen, jotta lupaavien opiskelijoiden määrä saataisiin kasvamaan ylemmillä asteilla. Tarve tunnustettiin ministeriötä ja kouluhallitusta myöten. Ne suhtautuivat neuvostoliittolaisten opettajien palkkaamiseen myönteisesti (Huuhka 1975). Samalla opettajia ryhdyttiin palkkaamaan myös muista Itä-Euroopan maista. Erityisesti aiemmin mainittujen Szilvayn veljesten työllä oli merkittävä vaikutus suomalaisen musiikinopetuksen kenttään. Luonnollisesti oma vaikutuksensa oli myös kotimaisilla perinteillä, esimerkiksi Pohjanmaan pitkällä pelimanniperinteellä, joihin ulkomaiset vaikutteet sulautuivat.

Useat viulistit korostavat Pogoževan merkitystä viulun alkeisopetuksen kehittymisessä Suomessa. Pogoževa edusti pitkää venäläisen viuluopetuksen perinnettä, jonka juuret edelsivät Venäjän vallankumousta. Neuvostoliitto oli vallankumouksen jälkeen lähtenyt voimakkaasti laajentamaan musiikkikoulutusjärjestelmää. Samalla siitä tehtiin hyvin keskusjohtoinen järjestelmä. Leningradin ja Moskovan konservatorioista muodostui keskuspaikkoja, joihin lahjakkaimmat muusikonalut ympäri Neuvostoliittoa lopulta seuloituivat. Yksi keskeinen ero Suomeen oli merkittävä panostus järjestelmälliseen varhaisiän opetukseen. Suomalaiset pääsivät tästä perinteestä osallisiksi Neuvostoliitosta saapuneiden opettajien kautta ja osa myös jatkamalla opintojaan Moskovassa tai Leningradissa. Pogoževan erittäin päämäärätietoinen ja lahjakkuuksien löytämiseen tähtäävä opetus ei sopinut kaikille. Hän oli sydämellinen, mutta ankara ja jopa

autoritäärinen. Viulunsoiton opetukseen hän suhtautui hartaudella. Hän opetteli jopa suomea pystyäkseen paremmin kommunikoidaan oppilaidensa kanssa. (Jakkula 2002, 65-66; Jaakkola 2021.)

Pogoževan menestyksellä toiminta Suomessa oli selkeästi katalyyttinen tapahtuma. Kiinnostusta Neuvostoliiton musiikinopetusta kohtaan oli jo aiemmin, mutta usko sen hyödyntämismahdollisuuksiin oli rajallista. Jo syksyllä 1967 Suomen musiikkioppilaitosten liitto järjesti kuitenkin tutustumismatkan Neuvostoliittoon (Kulttuurivaihtokomitean pöytäkirja 1967). Muutaman vuoden sisällä useat muut musiikkioppilaitokset kekilivat Oulun mallia ja pyrkivät avoimien virkojen täyttämisen määrällisesti neuvostoliittolaisilla opettajilla, erityisesti silloin kun opettajia ei tahtonut löytyä kotimaasta. Neuvostoliiton ohella katseet käännettiin Tšekkoslovakiaan, Puolaan, Unkariin ja Itä-Saksaan. Sosialistimailla oli kullakin oma pitkä perinteensä musiikin alalla, mutta sodan jälkeen läheiset yhteydet Neuvostoliittoon olivat osaltaan vieneet koulutusta juuri sen suuntaan. Jopa kommunistisesta Kiinasta, jonka musiikkijärjestelmää rakennettiin 1950- ja 1960-luvuilla Neuvostoliiton tuella, haettiin menestyksellä opettajia.

Toimintaan liittyi kuitenkin jonkinlainen stigma – tai pelko sellaisesta –, sillä neuvostoliittolaisista opettajista ei vielä 1960-luvun lopulla, eikä oikein 1970-luvun alussakaan kirjoitettu alan lehdissä. Konserttien käsittelyn yhteydessä mestarikurssit kyllä nousivat esille, mutta pitkäaikaisten opettajien toiminnasta ei juuri puhuttu. Vasta sen yleistyessä 1970-luvun mittaan asia nostettiin laajemmin esille. Julkisen huomion puuttumisesta huolimatta sana oli kiertänyt musiikinopettajien keskuudessa, ja neuvostoliittolaisten opettajien kursseille erityisesti kesäleireillä oli runsaasti tulijoita.

Neuvostoliittolaisista viulunopettajista tuli Pogoževan jälkeen pysyvä piirre Oulussa: hänen jälkeensä Juri Ožogin, Sergei Sarkisians, Valeri Ozoline sekä Viktor Repik opettivat siellä kukin vuorollaan, jälkimmäisin kokonaista 4 vuotta (Jakkula 2002, 67; Palola 1977). 1970-luvun puolella vastaavaa tehtiin myös Jyväskylässä ja Kuopiossa, joissa vaihtuvista neuvostoliittolaisista opettajista tuli pysyvä toimintamalli (Ahonen 2004; Laurila 2000).

Jyväskylän konservatoriosta tuli 1970-luvun puolenvälin jälkeen lopulta aktiivisin itäeurooppalaisten opettajien hyödyntäjä Oulun sijaan. Opettajia tuli sekä varsinaisen lukuvuoden ajaksi että kesäleirien opettajiksi. Kun konservatorion omien opiskelijoiden taso ei riittänyt vielä esimerkiksi Jyväskylän Kesän mestarikursseille, konservatorio lähti rakentamaan Suolahden musiikkileiristä lähinnä sen omille oppilaille suunnattua kesäkurssia, jossa opetus tapahtuisi parhaiden omien ja kutsuttujen opettajien johdolla (Laurila 2000, 217). Aluksi opettajat olivat suomalaisia, mutta

esimerkiksi vuonna 1984 Suolahden musiikkileirin pianonsoiton II opettajasta kuusi tuli Itä-Euroopasta; suomalaisia olivat muun muassa Liisa Pohjola ja Meri Louhos. Jousisoitinten yhdeksästä opettajasta kuusi tuli Itä-Euroopasta (Keski-Suomen konservatorion tiedotuslehti, 1984). Kesäleireillä ympäri Suomea opetti paitsi lukuvuoden aikana eri oppilaitoksissa opettaneita itäeurooppalaisia, myös erikseen leirejä varten palkattuja opettajia. Heitä palkattiin eri puolilta Neuvostoliittoa ja Itä-Eurooppaa, jossa heidän normaali lukuvuotensa oli ohi.

Leireistä muodostuikin eräänlainen varaventiili, kolmas lukukausi, johon neuvostoliittolaisia opettajia oli helpompi rekrytoida. Esimerkiksi Pogoževan vaikutus ei päättynyt niihin kahteen vuoteen, joiden aikana hän opetti Oulussa. Kun Oulun musiikkiopisto ei saanut Pogoževan sopimusta enää uusituksi, häntä pyydettiin opettamaan kesäksi musiikkileireille. Limingan vuoden 1969 kesäleireistä alkaen Pogoževa vaikutti vielä monta vuotta opettajana maassamme. Hänen tehtäväkseen mainittiin rekrytointikirjeessä nimenomaan suomalaisten viulunopettajien koulutus (Sarvela 1969). Limingan (Oulu) ja Riistaveden (Kuopio) musiikkileirit päätyivät toimimaan yhteistyössä. Pogoževa opettikin useana vuonna kaksi viikkoa kummassakin. (Ahonen 2004). Välittäjänä käytettiin SNS:ää, joka hoiti kirjeiden kääntämisen ja kirjeenvaihdon Moskovaan (Palola 1971). Kun Pogoževa sairastui eikä jaksanut enää matkustaa, tilalle saatiin aikanaan Leonid Koganin assistenttina toiminut professori Sergei Kravtšenko Moskovasta. Hänestä tuli säännöllinen vierailija suomalaisilla musiikkileireillä (Djužev 1975). Kun aiemmin kirjeissä korostettiin Pogoževan henkilökohtaista merkitystä, hänen jälkeensä painotettiin Pogoževan aloittamaa työtä ja venäläisen koulukunnan merkitystä Suomessa (Sarvela 1976). Musiikkileirien rooli suomalaisen soitonopetuksen kehittämisessä olikin merkittävä. Erityisesti Riistavesi (Kuopio), Liminka (Oulu) ja Suolahti (Jyväskylä) profiloituivat neuvostoliittolaisten opettajien palkkaamisessa. Musiikkileiritoiminta ylipäättään käynnistyi pitkälti 1960–1970-lukujen vaihteessa rinnan musiikkiopistojen kehittymisen kanssa.

Jos Jyväskylän Kesän mestarikurssit pysyivätkin korkeimman tason kesäopetustoimintana, eivät musiikkiopistojen järjestämät musiikkileirit jääneet pahasti niiden varjoon. Vaikka Tatjana Pogoževaa pidettiin jo aikanaan Suomessa suuressa arvossa, Neuvostoliitossa hän edusti ennen kaikkea alkeisopetusta; sitä pidettiin tärkeänä, mutta alkeisopettajia ei nostettu samalla tavoin jalustalle kuin edistyneempien opiskelijoiden opettajia. Tällaisiakin suomalaisille musiikkileireille saatiin. Esimerkiksi Rudolf Kehreri Moskovian konservatoriosta vieraili useita vuosia Suolahden leirillä 1978 alkaen (Žiltsov 1979a; myös Laurila 2000). Vuonna 1978

Suolahdella oli opettajana ensimmäistä kertaa myös Olga Parhomenko Minskistä. Siinä missä Kehrer emigroitui vuonna 1990 ensin Itävaltaan, myöhemmin Sveitsiin ja lopulta Berliiniin, Parhomenko asettui Suomeen opettaen sekä Jyväskylässä että Helsingissä. Myös esimerkiksi aiemmin Jyväskylän Kesässä opettanut sellisti Mihail Homizer opetti 1980-luvun mittaan useita vuosia Suolahdessa.

Miksi palkata neuvostoliittolaisia?

Yksi keskeinen motiivi sekä Jyväskylän Kesän mestarikurssien, kesäleirien että musiikkiopistojen näkökulmasta neuvostoliittolaisten palkkaamiselle oli se, että huippua saatiin verrattain halvalla. Esimerkiksi Kesä joutui maksamaan länsieurooppalaisille opettajille usein yli kaksinkertaisesti sen, mitä neuvostoliittolaisille.⁴ Lisäksi neuvostoliittolaiset olivat usein korkeatasoisia, innokkaita ja omistautuneita opettajia. Heidän palkkaamisensa oli kuitenkin kaikkea muuta kuin yksinkertaista, ja prosessi erosi huomattavasti siitä, mihin Suomessa oli totuttu. Valtion rooli – ja taiteilijan asema – oli Neuvostoliitossa aivan toisenlainen.

Neuvostoliittolaisten palkkaamiseen liittyvät haasteet olivatkin ehkä keskeisin tekijä sille, miksei Suomessa nähty enemmänkin neuvostoliittolaisia opettajia. Neuvostojärjestelmän vuoksi palkkaamisen täytyi aina tapahtua viranomaisten kautta. Täytyi myös tietää, mihin hallinnonhaaraan ja henkilöön tuli olla yhteydessä. Tällöinkin suhteiden solmiminen saattoi viedä useamman vuoden. Suorien kontaktien luominen oikeaan ministeriöön ja päätösvaltaiseen henkilöön helpotti yhteydenpitoa merkittävästi ja usein takasi sen, että tulevien vuosien osalta prosessi oli huomattavasti helpompi. Esimerkiksi Jyväskylän konservatoriolla meni kaksi vuotta saada ensimmäinen opettaja, mutta tämän jälkeen opettajia oli vuosittain, ja määrää saatiin nostettua useampaan opettajaan vuodessa.

Tuoreen johtajansa Juhani Laurilan johdolla Jyväskylän konservatorio perusteli viulunsoiton lehtorin hakemista Neuvostoliitosta syksyllä 1971 seuraavasti:

Kansainvälistä luokkaa olevan viulupedagogin saaminen edullisesti muutaman vuoden sopimuksella ... olisi hyödyllistä sekä oppilaille, mutta myös omille opettajille, joille näin aukeaisi mahdollisuus jatkokoulutuk-

⁴ Esimerkiksi Baškirovin palkkiot mestarikursseista liikkuiivat 1970-luvun alussa 5500 markassa, kun esimerkiksi John Ogdonille maksettu palkkio vuonna 1974 oli 11400 mk ja Bruno Giurannalle 15000 mk. Osittain palkkioiden epäsuhtaa hämärtävät verokäytännöt, mutta Kesälle neuvostoliittolaiset jäivät siltikin taloudellisesti edullisemmiksi.

seen. Vastaavat kokemukset Oulusta olivat erittäin rohkaisevia. (Jyväskylän konservatorio, 30.9.1971).

Keväällä Neuvostoliiton kulttuuriministeriöstä saapui kirje, jossa viulopedagogi luvattiin tulevalle lukuvuodelle 1972–73. (Jyväskylän konservatorio, 22.3.1972). Kuten niin monesti Neuvostoliiton kanssa asioidessa opettajan lähettäminen kuitenkin venyi, ja uusi viulunsoiton opettaja aloitti vasta syksyllä 1973 (Jyväskylän konservatorio, 20.2.1973). Neljä kuu-kautta myöhemmin tuloksista oltiin jo hyvin innostuneita. Viulunopet-tajan ohella lähdettiin anomaan vielä kahta pianopedagogia Neuvosto-liitosta (Jyväskylän konservatorio, 28.12.1973). Ulkomaisten opettajien tarvetta alleviivasi se, ettei esimerkiksi keväällä 1974 useista ilmoituksista huolimatta kahteen pianonsoiton opettajan toimeen saatu yhtään pätevää hakemusta ja ne jäivät täyttämättä (Jyväskylän konservatorio, 23.5.1974). Neuvostoliitto lähettikin viuluopettajan lisäksi piano-opettajan, ei kuiten-kaan kahta.

Laurilan menestyksekkään rekrytoinnin takana näyttäisi olleen kaksi tekijää. Ensinnäkin hän oli valmis matkustamaan paikan päälle Moskovaan ja muihin Itä-Euroopan maihin, esimerkiksi Unkariin, sopimaan asioista (Jyväskylän konservatorio, 12.12.1974). Suhdetyötä tehtiin korkealla tasolla. Neuvostoliiton säveltäjäliiton johtajan Tihon Hrennikovin vierailu Jyväskylässä syksyllä 1974 poiki konservatorion edustajille kutsun esiintyä Moskovassa ja Leningradissa. Kutsuttuihin kuuluivat Laurilan ohella Moskovasta valmistunut konservatorion pianolehtori Nijolë Kasperavičiutë sekä laulunopettaja Walton Grönroos (Jyväskylän konservatorio, 7.2.1975). Toiseksi rekrytointiin merkittävästi vaikuttanut tekijä oli luultavasti Laurilan vaimo, mainittu lehtori Kasperavičiutë, joka oli emigroitunut Suomeen vuonna 1960. Hän tunsu hyvin neuvostojärjestelmän ja puhui sujuvasti venäjää. Kun Jyväskylän kaupunginorkesterin kapellimestarina vielä toimi Onni Kelo⁵ (1970–1977), Laurilalla oli varsin kokenut joukko Neuvostoliiton tuntijoita apunaan.

Monimutkaisia sopimuskiemuroita

Sopimuksia ulkomaisten opettajien palkkaamiseksi tehtiin vuodeksi ker-rallaan. Näin heidän ei katsottu kilpailevan kotimaisten opettajien kans-

⁵ Kasperavičiutë oli aiemmin naimisissa Kelon kanssa. He olivat tavanneet Kelon opiskeltua Leningradissa kapellimestariksi ja muuttivat yhdessä Suomeen tämän opintojen päätyttyä.

sa, joilla oli mahdollisuus hakea pysyviin virkoihin. Suomalaisia hakijoita vain ei tahtonut löytyä. Keväällä 1975 johtokunta joutui toteamaan, että neljään auki olleeseen pianonsoiton apulaisopettajan paikkaan ei tullut yhtään ja viulunsoiton kahteen vastaavan paikkaan tuli yksi hakemus (Jyväskylän konservatorio, 5.5.1975). Kun pula ei helpottanut, Neuvostoliitosta lähdettiin hakemaan toistakin viulunopettajaa. Neuvostoliitto ei edelleenkään ollut halukas lisäämään opettajamäärää luvaten lukuvuodeksi 1976-1977 yhden opettajan sekä viuluun että pianoon. Konservatorio kääntyiikin Tšekkoslovakian puoleen (Jyväskylän konservatorio, 2.12.1975).

Useamman konservatorion ja musiikkiopiston tulo mukaan neuvostoliittoliittolaisten rekrytointiin aiheutti kilpailuasetelman. Syksyllä 1975 Jyväskylän konservatorion johtokunta sai Neuvostoliitosta vastauksen, ettei sen pyytämiä opettajia voitu lähettää Keski-Suomeen kesäleireille, koska Riistaveden ja Limingan kanssa oli jo tehty sopimukset neuvostoliittolaisista opettajista. Seuraavalle lukuvuodelle opettajia sen sijaan lupailtiin (Džužev 1975).

Koska kilpailuasetelma oli hankala kaikkien suomalaisten toimijoiden osalta, päädyttiin yhteistyöhön. Jyväskylä, Oulu ja Kuopio tekivät 1970-luvun lopulla opettajaehdotuksensa yhdessä ja lisäksi päätyivät kiertämään kesäisin opettajia niin, että parhaimmillaan sama pedagogi saattoi vierailta kolmella peräkkäisellä kahden viikon musiikkileirillä (ks. esim. Melanko 1979). Opistot olivat harvoin yhteydessä suoraan Neuvostoliittoon, saati sitten neuvostoliittolaisiin opettajiin. Jälkikäteen opettajien kanssa kyllä saatettiin olla kirjeenvaihdossa, ja suhteet olivat toisinaan hyvinkin ystävälliset.

Neuvostoliiton kanssa keskeiseksi ongelmaksi oli muodostunut myös se, että välillä opettajia jäi tuntemattomista syistä saamatta. Konservatoriolle saatettiin yksinkertaisesti ilmoittaa, ettei ketään opettajaa kyseisenä vuonna pystytkään lähettämään (Jyväskylän konservatorio, 28.9.1976). Tämä ongelma helpotti vähitellen, kun sopimuksissa päädyttiin keskitettyyn ratkaisuun, eivätkä opistot enää kilpailleet keskenään samoista henkilöistä.

Aiemmin käytännöt rekrytoimiseksi olivat olleet vaihtelevia, jopa värikkäitä. Osa musiikkiopistoista haki yhteydet Neuvostoliittoon SNS:n kautta, mutta 1970-luvun puolivälin jälkeen siirryttiin käyttämään opetusministeriön alaista Neuvostoliittoinstituuttia. Osa kirjeenvaihdosta kiersi kuitenkin edelleen SNS:n kautta. Myös Neuvostoliiton päässä käytännöt vaihtelivat, mikä välillä johti tietokatkoksiin (Sariola 1977). Neuvostoliitto ajoikin osaltaan opistoja yhteistyöhön pyrkien käytäntöjen yhdenmukaistamiseen. Vuonna 1978 päädyttiin keskitettyyn sopimukseen. Neuvostoliittoinstituutista tuli sopimusosapuoli, joka välitti

opettajat Ouluun, Jyväskylään ja Kuopioon. Toinen sopimusosapuoli oli Neuvostoliiton kulttuuriministeriön alainen Goskontsert, jolla oli runsaasti kokemusta ulkomaille suuntautuvasta toiminnasta. (Melanko 1978). Sopimus toisaalta helpotti asioita, mutta osaltaan johti myös kustannusten nousuun.

Yhteistyö Neuvostoliiton kanssa johti helposti myös politiikan muukaantuloon. Jyväskylän konservatorio esimerkiksi liittyi Suomi-Neuvostoliitto-seuran jäseneksi (Jyväskylän konservatorio, 28.4.1975). Ratkaisu voi vaikuttaa erikoiselta, mutta 1970-luvulla käytännössä jokainen Suomen kunta oli SNS:n jäsen, ja SNS:n yhteisöjäsenissä oli lukuisia järjestöjä ja organisaatioita, joilla oli yhteyksiä Neuvostoliittoon. Jyväskylän konservatorion – kuten niin monen muunkin musiikkioppilaitoksen – suhteet Neuvostoliittoon olivat ainakin osittain SNS:n myötävaikutuksella syntyneitä. Jäsenyys oli looginen jatke näille pyrinnoille. Valtioiden korostunut roolia Itä-Euroopan suuntaan heijastelee sekin, että kun Jyväskylän Konservatorion uuden rakennuksen vihkiäisiin vuonna 1983 kutsuttiin keskeisiä yhteistyökumppaneita, pankkien, taiteilijoiden, lehdistön ja eri kulttuurilaitosten joukossa oli kuusi lähetystä: Neuvostoliitto, Tšekkoslovakia, Kiina, Unkari, Puola ja DDR (Laurila 1983). Kutsutut lähetystöt edustivat niitä maita, joista opettajia saapui Jyväskylään.

Laurila ymmärsi, että Neuvostoliiton kanssa kannatti pysyä hyvissä väleissä, erityisesti kun sieltä saapuneiden opettajien merkitys oli muodostunut huomattavaksi. Keväällä 1977 Laurila lähetti kirjeen Neuvostoliiton kulttuuriministeriön osastopäällikkö Anastasia Pankovalle, jossa hän kuvasi vierailevien opettajien merkitystä. Mukana saattoi olla imarteluakin, kun Laurila totesi, että Oulusta alkanut työ oli mullistanut suomalaisen viulunsoiton opetuksen. Tosiasia kuitenkin oli, että neuvostoliittolaisten opettajien tekemästä työstä Oulussa, Jyväskylässä ja Kuopiossa oli tullut jo valtakunnallisesti tunnettua. Tätä Laurila korosti, koska halusi alleviivata Pankovalle, että he tarvitsevat pedagogeja, eivät orkesterimuusikoita (Laurila 1977). Tämä liittyi suoraan siihen, että Jyväskylässä viulunsoiton opettajana toiminut Ludmila Šramkova, ei ollut ollut sitä mitä toivottiin. Kun Jyväskylä kieltäytyi uusimasta tämän sopimusta, se ei saanut kahteen vuoteen neuvostoliittolaista viulunsoiton opettajaa. Tämä toki saattoi johduttaa rekrytointivaikeuksista Neuvostoliitossa, jossa oli varauduttu Šramkovan jatkokauteen. Toisaalta tapaus heijastaa sitä tosiseikkaa, että Neuvostoliitto valikoi lähettämänsä ammattilaiset tarkasti.

Neuvostoliitto näki opettajan paikat jatkumona. Toisin sanoen, kun johonkin oppilaitokseen oli lähetetty vuodeksi opettaja, oli erittäin todennäköistä, että tilalle lähetettäisiin toinen myös tulevina vuosina. Tämä

ilmenee Neuvostoliiton kulttuuriministeriön kirjeestä Neuvostoliittoinstituutille vuonna 1976. Siinä todetaan Suomessa työskentelevän pysyvästi viisi musiikkipedagogia (Džužev 1976).

Palkkauskieuroita

Neuvottelujen siirtyessä 1970-luvun lopulla Neuvostoliittoinstituutille Jyväskylän, Kuopion ja Oulun konservatoriot saivat yhteisen lausuntopyynnön Neuvostoliitosta saapuvien opettajien palkkauksesta (Jyväskylän konservatorio, 18.5.1978). Vuonna 1978 sovittiin, että opettajat tekevät 10 kuukautta työtä, saavat hyväkuntoisen, kalustetun asunnon sekä matkat Moskovaan ja takaisin. Pakettiin kuului myös terveydenhoito sekä soitinkorjaus. Palkka oli 2400 mk tai dosenttien tapauksessa 2600 mk. Työmäärä oli 27 viikkotuntia, minkä lisäksi oli lautakuntatyötä (Jyväskylän konservatorio, 23.8.1978).

Neuvostoliitosta tulleet opettajat erosivat muista Itä-Euroopan maista saapuneista siinä, että jälkimmäisille maksettiin palkka kuten suomalaisille. Edellisten palkat menivät Neuvostoliitolle, joka puolestaan maksoi opettajille ruplina. Näin Neuvostoliitto hyötyi toiminnasta taloudellisesti. Opettajille pyrittiin antamaan niin vähän arvokasta länsivaluuttaa kuin mahdollista. Samasta syystä opettajille vaadittiin Suomesta asunto. Toisaalta, vaikka Neuvostoliitolle maksetut palkat vastasivat suomalaisopettajien palkkausta, saapuvat opettajat olivat tyypillisesti parhaista konservatorioista ja heitä käytettiin nimenomaan korkeimman konservatoriotason opetukseen. Vuoteen 1975 asti palkka oli yleensä 1500 mk kuukaudessa (Karjalainen 1975). Neuvostoliiton vaatimuksesta palkkoja nostettiin, ja vuonna 1976 ne olivat 1800 tai 2000 mk kuukaudessa tasosta riippuen. Vaikka palkat ylittivät sen mitä valtionavun piiristä uskottiin olevan mahdollista maksaa, oppilaitokset olivat valmiita maksamaan itse erotuksen, jos panostuksella saataisiin korkeatasoinen ja sitoutunut opettaja. Jyväskylässä viulunsoiton lehtorin vaikeasti täytettävään paikkaan harkittiin jopa pidempiaikaista palkkausta Neuvostoliitosta (Jyväskylän konservatorio, 31.8.1976).

Vakanssiongelmat jatkuivat läpi 1970-luvun. Jyväskylässä viulun ohella pianonsoiton lehtoraatin täyttäminen oli haastavaa. Keväällä 1977 järjestettyyn hakuun ei tullut yhtään hakemusta. Virka täytettiin väliaikaisesti Neuvostoliitosta tulleella opettajalla (Jyväskylän konservatorio, 4.5.1977). Itäeurooppalaisten opettajien määrä nousi Jyväskylän konservatoriossa lukuvuonna 1977–1978 jo kuuteen. Rekrytointia helpottaakseen johtokunta teki periaatepäätöksen, että jos kotimaisia opettajia ei jatkossakaan saatai-

si, johtaja saisi palkata ulkomailta ilman erillistä valtuutusta (Jyväskylän konservatorio, 3.11.1977). Vielä vuonna 1981 todettiinkin seuraavaa:

Konservatorio tarvitsee jatkuvasti korkeatasoista ulkolaista opettajavoimaa. Vaikka oma opettajakoulutus onkin poistamassa varsinaisen opettajapulan ei kokeneita lehtori- ja yliopettajatasoisia pedagogeja saada vielä tarpeeksi kotimaasta. (Jyväskylän konservatorio, 6.2.1981).

Jyväskylän konservatorion pyrkiessä 1980-luvulla laajentamaan neuvostoliittolaisten rekrytointeja ilmaantui tilannetta vaikeuttavia tekijöitä. Esimerkiksi jo kolme vuotta Jyväskylässä opettanut Gorkin konservatorion vararehtori ja professori German Danileiko kutsuttiin yllättäen takaisin Neuvostoliittoon (Žiltsov 1979b). Laurila uhkasi tällöin, että jos Danileikoa ei voida saada jatkamaan Keski-Suomen konservatoriossa, Jyväskylä lopettaisi neuvostoliittolaisten opettajien käyttämisen kokonaan. Taus-talla vaikutti myös neuvostoliittolaisen viulunsoiton opettajan tulon peruuntuminen jo kahtena peräkkäisenä vuotena. (Laurila 1979.) Laurila kuitenkin ilmeisesti antoi periksi nopeasti, sillä 1980-luvun alkuvuosina neuvostoliittolaisten rekrytointi jatkui.

Ongelmia näyttäisi aiheuttaneen myös Afganistanin sodan aiheuttama kylmän sodan kiihtyminen, joka lisäsi turvallisuustoimenpiteitä ja johti ideologisen ilmapiirin uuteen kiristymiseen Neuvostoliitossa. Vuonna 1980 muun muassa Jyväskylän Kesässä mestarikursseja pitänyt Dmitri Baškirov asetettiin vuosia jatkuneeseen matkustuskieltoon sen jälkeen, kun hänen tyttärensä oli emigroitunut länteen. Samalla toisen öljykriisin (1979–1983) aiheuttama inflaatiokierre johti siihen, että Neuvostoliitto uhkasi asettaa opettajiensa hinnat niin korkealle, että niihin oli vaikea enää suostua (Jyväskylän konservatorio, 19.8.1980). Laurila kuitenkin värväsi avukseen suomalaisten poliitikkojen ohella muun muassa Neuvostoliiton suurlähettilään sekä varakulttuuriministerin, joiden avulla palkka saatiin painetuksi hyväksyttävään 3000 markkaan. Palkka oli puolet siitä, mitä Neuvostoliitto alun perin vaati. (Jyväskylän konservatorio, 23.10.1980). Inflaatiokierre oli kuitenkin tosiasia, ja Neuvostoliitosta palkattujen opettajien palkat lopulta nousivat vuoteen 1983 mennessä jo 5000 mk nettona kuukaudessa (Jyväskylän konservatorio, 31.8.1983), mikä ylitti jo reilusti suomalaisen opettajan keskipalkan.

Palkanmaksu Neuvostoliitolle itsessään vaikeutti myös asioita. Tehnoeksport-niminen yritys otti rahat vastaan neljästi vuodessa Suomen Pankin valuuttatilin kautta. Suomen Pankki taas alkoi vaatia koko summaa kerralla maksettavaksi tai vaihtoehtoisesti vakuuksia valuuttatilin yl-

läpittämiseksi. Käytännössä Jyväskylän konservatorion piti hakea kiinnitys omistamaansa kiinteistöön, minkä avulla saatiin tarvittavat vakuudet takaukselle. (Jyväskylän konservatorio, 26.11.1980).

Rekrytointia koskevista lähteistä välittyy vaikutelma, että neuvostoliittolaisia palkattiin vetonauloiksi, koulutukseltaan merkittävästi suomalaisia korkeampitasoisemmiksi opettajiksi ja muualta Itä-Euroopasta haettiin opettajia vain korvaamaan pätevien opettajien puutetta. Käytännössä Neuvostoliiton ulkopuolelta tulevat itäeurooppalaiset saattoivat olla ihan yhtä tasokkaita ja jopa pidetympiä. Odotukset vain neuvostoliittolaisten kohdalla olivat korkealla. Jyväskylässäkin rekrytointia laajennettiin kuitenkin muualle Itä-Eurooppaan, muun muassa Itä-Saksaan, jonne rehtori Laurila teki vuonna 1980 opetusministeriön rahoituksella kaksiviikkoisen matkan perehtyäksen maan musiikkikasvatusjärjestelmään (Jyväskylän konservatorio, 26.3.1980).

Lukuvuonna 1981–82 Jyväskylän kuudesta ulkomaisesta opettajasta kolme tuli Kiinasta, kaksi Tšekkoslovakiasta ja yksi Neuvostoliitosta. Pyrkimys oli kuitenkin edelleen saada nimenomaan neuvostoliittolaisia opettajia. Seuraavalle lukuvuodelle tähdättiin jopa neljän neuvostoliittolaisen rekrytointeihin. (Jyväskylän konservatorio, 3.12.1981) Lopulta opettajia saatiin kolme. 1980-luvun mittaan neuvostoliittolaisten opettajien palkkaaminen laajeni myös useampiin maamme konservatorioihin.

Sibelius-Akatemian rooli

Maakuntien musiikkiopistot ja konservatoriot olivat huomattavan aktiivisia opettajavaihdon käynnistymisessä. Sibelius-Akatemia sen sijaan näyttäisi lämmenneen Neuvostoliiton tarjoamille mahdollisuuksille hitaammin. Sibelius-Akatemian johtokunnan pöytäkirjoista ja johtajiston kirjeenvaihdosta piirtyy kuva, jossa Neuvostoliitto oli maa muiden joukossa. Rehtori Taneli Kuusiston muistio Suomalais-neuvostoliittolaisen kulttuurivaihtokomitean vuonna 1964 lähettämään kyselyyn osoittaa, ettei Sibelius-Akatemialla ollut yhteyksiä Neuvostoliiton oppilaitoksiin. Muutamat yksittäiset neuvostoliittolaisten vierailut Sibelius-Akatemiaan olivat muiden järjestämiä. Leningradin kanssa oli kyllä vaihdettu nuotitaineistoja sen ehdotuksesta. Myös oppilasryhmiä oli ehtinyt käydä Leningradissa tutustumismatkalla, mutta vaikka Kuusisto viittasi että ”pari Sibelius-Akatemian oppilasta [on] saanut täydentää opintojaan” Leningradissa, tästä ei ole säilynyt tarkempaa tietoa. Muistiossaan Kuusisto kuitenkin esitti, että oppilasvaihtokonsertit, joita Euroopan musiikkikorkea-

koulujen piirissä oli tehty, voitaisiin käynnistää Neuvostoliiton suuntaan. Kuusisto myös osoitti muistiossa maltillista kiinnostusta neuvostoliittolaisten huippujen vierailuihin, vaikka totesikin, että vastavuoroisuus ei tulisi kysymykseen, koska Suomesta puuttuivat vastaavan tasoiset huiput. (Kuusisto 1964).

Suhteet Neuvostoliittoon näyttäisivät varsinkin aluksi toimineen erityisesti yksittäisten henkilöiden kautta. Esimerkiksi sellisti ja musiikkitieteilijä Lev Ginsburg⁶ kutsuttiin lyhyelle vierailulle Erkki Raution suosituksesta (Kuusisto 1967a). Ginsburgin kirjeet osoittavat tämän tunteneen myös Sibelius-Akatemian johtokuntaan kuuluneen, Neuvostoliitossa usein vierailleen Erik Tawaststjernan (Kuusisto 1968). Vaikka Neuvostoliitto oli lähellä, Itävalta, Ranska ja jopa Yhdysvallat vaikuttivat luonnollisemmilta yhteistyökumppaneilta. Näissä maissa moni suomalainen oli myös jatkanut musiikinopintojaan. Myös muihin Pohjoismaihin panostettiin erityisen paljon. Musiikkiopistoilla oli huomattavasti vähemmän resursseja, eikä laaja kansainvälinen orientoituminen ollut niille samalla tavoin mahdollista. Yhteistyö Itä-Euroopan suuntaan vaati vähemmän rahaa, mutta antoi toisaalta parhaassa tapauksessa vastineeksi erittäin korkeatasoisia opettajia.

Sibelius-Akatemiassakaan ei silti pysytty täysin välinpitämättöminä Neuvostoliiton suhteen. Itse asiassa Sibelius-Akatemian suhteet Leningradin konservatorioon olivat syntyneet jo 1950-luvun lopulla. Sopimus vain unohdettiin, eikä sitä käytännössä hyödynnetty kymmeneen vuoteen, ennen kuin Leningradista käsin muistutettiin asiasta. Kuusiston johtajakaudella (1959–1971) yhteistyötä Neuvostoliiton suuntaan viriteltiin, mutta toiminta jäi melko pienimuotoiseksi. 1960-luvun mittaan käytiin keskustelua erityisesti Leningradin konservatorion kanssa ja järjestettiin molemminpuolisia tutustumismatkoja. Kiinnostusta Neuvostoliittoon tuntui olevan enemmän suomalaisilla opiskelijoilla kuin opettajistolla. Ensimmäiset molemminpuoliset konserttavierailut 1960-luvun jälkipuoliskolla kuitenkin käynnistivät yhteistyön.

Sibelius-Akatemia teki yhteistyötä nimenomaan Leningradin kanssa. Ginsburgin yksittäiseksi jäänyttä vierailua lukuun ottamatta ensimmäiset merkit Moskovan kanssa tehdystä yhteistyöstä löytyvät syksyltä 1977, jolloin rehtori Veikko Helasvuo teki vierailun Moskovan konservatorioon ja kutsui sen jälkeen sieltä opiskelijaryhmän samankaltaiseen konserttinvaihtoon kuin mitä siihen mennessä oli ehditty jo 10 vuoden ajan tehdä

6 Lev Ginsburg (1907–1981) menee helposti sekaisin maanmiehensä kapellimestari, pianisti ja musiikkitieteilijä Leo Ginzburgin (1901–1979) kanssa,

Leningradin kanssa (Helasvuo 1978). Leningradin aloitteellisuus selittyi sillä tosiseikalla, että Moskovalla oli etusija kansainvälisissä suhteissa. Leningradin korkea taiteellinen taso ei ollut riittävä tekijä, vaan Moskova tuli aina ensin. Leningradista käsin jouduttiinkin tekemään usein paljon enemmän työtä kansainvälisten suhteiden solmimiseksi. Moskovan konservatoriolla riitti yhteyksiä, mutta Leningradille Sibelius-Akatemia oli arvokas yhteistyökumppani.

Kesäkuussa 1966 Sibelius-Akatemia organisoï ensimmäisen oppilaskonsertin Leningradiin, jonne vietiin neljä opiskelijaa ja yksi opettaja viikoksi (Kuusisto 1966).⁷ Kulttuurivaihtokomitea myönsi Sibelius-Akatemialle avustuksen vierailun toteuttamiseen, ja vastavuoroinen vierailu Leningradista aikataulutettiin kevääksi 1967 (Rönkä 1966). Nämä vaihtovierailut olivat saaneet vauhtia Neuvostoliiton kahden kulttuurivaihdosta vastaavan korkean virkamiehen vierailusta Suomessa keväällä 1966. Sen yhteydessä vierailujen käynnistämistä ehdotettiin (Kuusisto 1967b).

Leningradilaisten ensimmäinen vierailu Sibelius-Akatemiaan toteutui keväällä 1967 (Teerisuo 1967). Vierailuun valmistauduttiin huolella. Ryhmän johtajana toimi konservatorion vararehtori Flavii Sokolov, joka tuli jatkossakin hoitamaan ison osan yhteydenpidosta Kuusiston ja sittemmin Helasvuon kanssa (Sokolov 1966). Leningradilaisten vierailu nostettiin esille tuoreeltaan keskeisessä neuvostoliittolaisessa kulttuurijulkaisussa *Sovetskaja Kulturassa* ("Posly Leningrada" 16.2.1967). Vaikka artikkeli oli lyhyt, se osoittaa yhteyksillä olleen merkitystä. Konserttivierailuja jatkettiin tulevina vuosina, aina muutaman vuoden välein. Niiden toteutumisesta helpotti, että ne otettiin mukaan kulttuurivaihtokomitean toimintasuunnitelmaan ja rahoitus niihin saatiin erikseen valtiolta (Kulttuurivaihtokomitean toimintaohjelma 1967).

Sibelius-Akatemian historiikeissa neuvostoliittolaisia vierailuja tai vaihtovierailuja Neuvostoliittoon ei mainita. 1970-luvun puolella yhteydet näyttäisivät kuitenkin jossain määrin kasvaneen, vaikka pääasiallisena suuntana pysyivät Pohjoismaat sekä Keski- ja Länsi-Eurooppa. Kiinnostus Neuvostoliiton koulutusjärjestelmää kohtaan oli kuitenkin suurta, myös musiikin alalla. Esimerkiksi Ellen Urho, musiikkikasvattaja ja Sibelius-Akatemian tuleva rehtori teki useampia vierailuja Neuvostoliittoon tutustuakseen maan musiikkikasvatukseen (Porkkala 1973) ja kirjoitti näistä vierailuista muun muassa *Rondossa*. Opiskelijoita Neuvostoliitosta ei Sibelius-Akatemiaan juuri tullut, mutta opettajavierailut käynnistyivät vähitellen. 1970-luvun alussa

⁷ Nimilistä ei valitettavasti ole mukana muuten runsaassa konservatorioiden välisessä kirjeenvaihdossa.

aiemmin mainittu Lev Ginsburg teki opetusvierailun, kuten myös Leningradin filharmonian kapellimestari Arvid Jansons. Erityisesti jälkimmäinen vierailikin sittemmin Suomessa hyvin tiheään.

Maj Lind -kilpailuista muodostui myös yksi foorumi, jolla neuvostoliittolaisia nähtiin tuomareina säännöllisesti. Esimerkiksi vuodelle 1976 haviteltiin professori Jakov Flieriä Moskovasta (Helasvuo 1975). Vuoden 1979 kilpailuja tuomaroimassa oli puolestaan Dmitri Baškirov.

Selkeimmin Neuvostoliiton vaikutus Sibelius-Akatemiaan näkyi opiskelijoiden myötä. Maakuntien opistoista ja konservatorioista alkoi saapua neuvostoliittolaisten opettajien opissa olleita nuoria kasvavassa määrin. Myös Sibelius-Akatemian omia opiskelijoita hakeutui vaihtoon ja jatkokoulutukseen Neuvostoliittoon vuodesta 1968 alkaen.

Moskovaan!

Sibelius-Akatemian ja Leningradin konservatorion välinen konserttivaihto toimi opiskelijavaihtoa edistävänä tekijänä. Sibelius-Akatemian osalta sopimusmahdollisuuksia tiedusteltiin 1960-luvulla Leningradin lisäksi Tallinnan suuntaan (Dejev 1965). Tallinna kuitenkin pysyi pitkään saavuttamattomana virallisissa sopimuksissa, ja Leningradinkin osalta meni useampi vuosi ennen kuin ensimmäinen Sibelius-Akatemian opiskelija saatiin lähtemään. Oppilaitosten väliset konsertit sekä Sibelius-Akatemian oppilaskunnan tutustumismatka Leningradiin helpottivat asiaa. Syksyllä 1968 Leningradissa aloitti vuoden mittaisen vaihdon pianisti Margit Rahkonen, joka oli jo edellisenä talvena ollut mukana Sibelius-Akatemian konserttavierailulla. Seuraavana vuonna (1969) Leningradiin suuntasi Tarja Penttinen, joka oli ollut samaisella konserttavierailulla siellä Rahkonen kanssa. Tämän kevään 1968 konserttavierailun jälkeen Leningradiin oli jäänyt kuukauden ajaksi myös piano-opettajana toiminut Maija Helasvuo tutustuakseen Leningradin konservatorioon (Kuusisto 1969).

Sibelius-stipendiksi kutsuttu Neuvostoliiton valtion apuraha suomalaisille musiikinopiskelijoille Leningradin konservatorioon oli ollut olemassa jo 1950-luvun lopulta lähtien. Käytännössä se oli kuitenkin unohdettu, eikä sitä mahdollisuutena mitenkään markkinoitu. Leningradin konservatorion vararehtori Sokolovin (1968) mukaan vain yksi suomalainen oli käyttänyt stipendiä vuonna 1958.⁸ Vuodesta 1968 lähtien vierailut kui-

8 Vaikka kourallinen suomalaisia opiskelikin Moskovassa ja Leningradissa kyseisenä vuonna, en ole kapellimestari Onni Keloä lukuun ottamatta löytänyt heistä tietoa. Ks. esim. Mikkonen 2019, 179-186.

tenkin jatkuivat käytännössä keskeytyksettä läpi neuvostoajan, ja vuonna 1969 ne otettiin osaksi valtioiden välistä vaihtosopimusta. Suomalaisia oli opiskellut Neuvostoliitossa jo 1950-luvulla, kuten sellisti Seppo Laamanen ja kapellimestari Onni Kelo. Kyse oli kuitenkin itsenäisesti opiskelupaikan hakeneista, ilman että takana oli valtioiden tai oppilaitosten välisiä sopimuksia.

Neuvostoliitto oli reagoinut suomalaisten musiikinopiskelijoiden osoittamaan kiinnostukseen jo ennen vuoden 1969 sopimusta. Keväällä 1965 Neuvostoliitosta esitettiin Suomelle, että Leningradiin voisi tulla opiskelemaan vuosittain 3–5 suomalaista lahjakasta musiikinopiskelijaa sekä 1–2 opettajaa jatkokoulutukseen (Neuvostoliiton kulttuuriministeriö 1965). Tämä ehdotus yhdistettiin vuonna 1969 osaksi laajempaa Suomen ja Neuvostoliiton välistä korkeakoulusopimusta. Sopimuksen osana Suomi sai mahdollisuuden lähettää viisi taidealojen opiskelijaa Neuvostoliittoon vuoden mittaisiin opintoihin kerrallaan, ja näistä yksi paikka oli varattu Sibelius-Akatemian opiskelijalle Leningradin konservatorioon (Suomen ja NL:n välinen korkeakoulusopimus 1969). Useimmiten lähtijät olivat muusikoita, mukana oli myös tanssijoita. Muiden alojen opiskelijoita oli suunnilleen yksi vuodessa. Sopimus uusittiin säännöllisesti ja sen kautta joko Leningradiin tai Moskovaan pääsivät opiskelemaan muun muassa Eero Heinonen, Raimo Sariola, Matti Raekallio, Maarit Rajamäki, Jouko Heikkilä, sekä monet muut kansainvälisen tason muusikot.

Hakeneiden musiikinopiskelijoiden tasosta pyydettiin lausunto Sibelius-Akatemialta, vaikka sille oli varattu paikoista vain yksi (Posti 1971). Esimerkiksi vuonna 1971 stipendiä haki yhdeksän muusikkoa. Kysyntää siis oli huomattavasti enemmän kuin paikkoja. Tilanne näyttäisi lausuntopyyntöjen perusteella jatkuneen samankaltaisena läpi 1970-luvun. Lisäksi osa hakeutui opiskelemaan ilman stipendiä, omalla kustannuksellaan.

Neuvostoliittoon opiskelemaan houkuttelivat useat tekijät, tärkeimpänä ehkä opettajien korkea taso. Neuvostoliittolaisia muusikoita oli vierailut Suomessa runsaasti, ja heidän esiintymisillään saattoi olla jopa käänteentekevä vaikutus (Raekallio 2021; Lagerspetz 2021). Osa lähtijöistä oli saanut opetusta maan opettajilta Suomessa ja halusi jatkaa opintojaan heidän johdolla (Heinonen 2021). Kokemukset Neuvostoliitosta vaihtelivat. Useimmat ovat katsoneet saamansa opetuksen olleen erinomaista, jopa mullistavaa heidän uransa kannalta. Sen sijaan osa koki elinolosuhteet raskaiksi. Erityisesti ne, jotka olivat jo vähän vanhempia tai opiskelleet aiemmin muualla ulkomailla, kokivat olosuhteet Neuvostoliitossa raskaimmin. Nuoremmat näyttäisivät sopeutuneen paremmin. Itse opetuksesta vain harvalla on negatiivista sanottavaa, ja yleensä valitukset koh-

distuvat opettajien persoonaan ja heidän toimintaansa. Opetuksen tasoa Neuvostoliitossa opiskelleet ovat yleensä pitäneet erinomaisena.

Instrumenttiopettajia kävi Neuvostoliitossa vähemmän. Virta kulki selkeästi Neuvostoliitosta Suomeen, kun taas opiskelijoiden kohdalla päinvastoin Suomesta Neuvostoliittoon. Sibelius-Akatemian ulkopuolella muutamat musiikkioppilaitosten johtajat osoittivat kiinnostusta kehittää musiikkioppilaitosjärjestelmää Neuvostoliiton esimerkkien pohjalta. Juhani Laurila piti Suomen musiikkioppilaitosten syyspäivillä Helsingissä 1977 esitelmän, jossa hän useaan otteeseen viittasi Neuvostoliiton soitonopettajien oikeuteen jatkokouluttautua. Suomessa musiikkiopistojen opettajilla oli Neuvostoliittoa suurempi opetusvelvollisuus ja heikommat resurssit ammattaitonsa kehittämiseen. Laurila (1978) kävi esitelmässään yksityiskohtaisesti läpi Neuvostoliiton järjestelmää ja haki mallia siihen, miten Suomessa asiat voitaisiin järjestää. Laurila oli useaan otteeseen vierailnut Neuvostoliitossa ja rekrytoinut useita neuvostoliittolaisia Keski-Suomen konservatorion palvelukseen. Laurilan ohella myös useat muut musiikkioppilaitosten johtajat ja opettajat tekivät tutustumismatkoja Neuvostoliittoon.

Rajoitukset

Neuvostoliiton vaikutusta suomalaiseen musiikkikoulutukseen rajoittivat merkittävästi maan byrokratia ja matkustusrajoitukset. Esimerkiksi katkokset opettajapesteissä erityisesti aluksi häittäsivät vierailevien opettajien toimintaa, joka usein järjestyi vain vuodeksi kerrallaan. Varhain neuvostoliittolaisen opettajan rekrytoinut Joensuun musiikkiopisto joutui pettymään, kun lukuvuodeksi 1969–1970 ei saatu opettajaa Neuvostoliitosta ollenkaan.⁹ Tyypillisesti asiat hoituivat siellä päässä aina viime tingassa, ja suomalaisten oli vain tyytyminen siihen, että asiat ratkesivat meikäläisittäin jälkikäteen, jos silloinkaan.

Jo aiemmin oli käynyt selväksi, että opettajien saaminen Neuvostoliitosta oli helposti ”ota tai jätä” -tyyppinen järjestely. Jos musiikkioppilaitos oli tyytyväinen saamaansa opettajaan, he saattoivat pyytää Neuvostoliittoa jatkamaan tämän sopimusta. Jos opettaja taas ei täyttänyt odotuksia, hänen tilalleen saattoi anoa jotain toista. Kummassakin tapauksessa Neuvostoliiton viranomaiset saattoivat päätyä vaihtamaan opettajaa, tai op-

⁹ Eero Salmi kulttuuriministeriön Pankovalle, 30.6.1969. KA, SNS, Kansio 85 / Kirjeet Neuvostoliittoon / Virastot ja yhteisöt (1945–1970)

pilaitos saattoi jäädä kokonaan ilman opettajaa, jos asiat Neuvostoliiton päässä eivät menneet toivotulla tavalla. Esimerkiksi kun pianisti Aldona Radvilaite kutsuttiin Jyväskylästä takaisin Neuvostoliittoon, Laurila pyysi tilalle pianisti Vladimir Kazatkinia, joka oli Petroskoin konservatorion rehtori. Hän oli vierailut sekä Sibelius-Akatemiassa että Jyväskylässä. Kazatkin oli myös ilmaissut suostumuksensa – neuvostoviranomaiset kuitenkin sanoivat ei (Laurila 1976). Petroskoi ja Tallinna, jotka usein kielen osaamisen näkökulmasta olisivat voineet tarjota päteviä opettajia, olivat turvallisuusviranomaisten näkökulmasta ongelmallisia. Opettajia lähetettiin mieluiten Moskovasta, joskus myös Leningradista tai Kiovasta, harvemmin muista kaupungeista ystävyyskaupunkeja lukuun ottamatta.

Myös niiden osalta, jotka olisivat halunneet lähteä jatkamaan opintojaan Moskovaan, oli ilmeisiä rajoituksia. Vaikka esimerkiksi Dmitri Baškirov antoi mielellään suosituksia parhaina pitämilleen opiskelijoille saapua jatkamaan opintojaan Moskovaan, asiat eivät aina olleet niin yksinkertaisia. Neuvostoliitossa katsottiin, etteivät oppilaat saaneet olla mielellään liian nuoria eivätkä liioin vanhoja. Esimerkiksi Maarit ja Päivi Rajamäki hakivat Neuvostoliittoon vuosittain vuodesta 1971 alkaen, mutta heidät katsottiin liian nuoriksi (Helasvuo 1977; Kuusisto 1971). Sibelius-Akatemian tasoarvioinnissa heidät nostettiin stipendin ansaitsevien joukkoon.

Rajamäkien vanhemmat, Pauliina ja Yrjö kirjoittivat viiden vuoden turhan hakemisen jälkeen suoraan opetusministereinä toimineille Paavo Väyrykselle ja Kalevi Kivistölle pitkän muistion tyttäriensä viuluopinnoista. Muistiossa todettiin, että 17 vuoden ikäraja, joka stipendeille Neuvostoliittoon oli asetettu, oli sekä neuvostoliittolaisten että suomalaisten asiantuntijoiden mielestä liian korkea. Muistiossa viitattiin sekä Igor Bezrodnyn että Joonas Kokkosen lausuntoihin. Kummankin mielestä musiikkilahjakkuudet aloittivat opintonsa Suomessa liian myöhään. Erityisesti Rajamäet toivoivat, että koska Pogoževa, jolla tyttäret olivat aloittaneet tämän opettaessa Oulussa, ei voinut enää tulla Suomeen, nuoret voisivat päästä tämän oppiin Neuvostoliittoon. Vuoden 1969 jälkeen Pogoževa oli opettanut heitä säännöllisesti kesäleireillä sekä ohjannut kirjeitse. Muistion mukaan Pogoževa valmisti tyttäriä vuoden 1980 Sibelius-viulukilpailuihin. Lopuksi muistiossa todettiin ennustuksellisesti ”tulipa heistä esiintyviä taiteilijoita tai ei, joka tapauksessa he myöhemmässä vaiheessa voisivat antaa panoksensa kuuluisan venäläisen viulukoulun opetuksen tuomisessa maamme tulevia viulisteja hyödyttämään.” (Rajamäki 1976.) Erityisesti Päivi Meller on myöhemmin vahvasti vienyt eteenpäin viuluopetusta Pogoževan oppien mukaisesti.

Rajamäet olivat saaneet Oulun läänin maaherran keskustelemaan asiasta presidentti Kekkonen kanssa, joka oli rohkaissut yrittämään vielä ”maaherrakanavaa” pitkin ja vaikuttamaan korkean tason neuvostoliittolaisiin poliitikoihin. Kirjeen jälkeen Neuvostoliittoinstituutti pyrki vielä tekemään erillissopimuksen Neuvostoliiton kulttuuriministeriön kanssa saadakseen Päivyt ja Maarit Rajamäelle erillisen sopimuksen opiskeluun (Melanko 1976). Neuvostoliitto ei kuitenkaan ilmeisesti ollut halukas otamaan suomalaisia muuten kuin korkeimman konservatoriotason opiskeluun – alkeis- ja keskitaso pysyivät suljettuina. Maarit Rajamäki kuitenkin pääsi lopulta Leningradiin syksyllä 1977.

Opiskelupaikan saaminen Neuvostoliitosta saattoi olla kiven takana. Matti Raekallio pyrki opiskelemaan Neuvostoliittoon jo 1971, mutta hänen hakemuksensa juuttui paikalliseen ministeriöön, eikä opiskelupaikka järjestynyt Baškirovin yrityksistä huolimatta. Niinpä Raekallio lähti opiskelemaan Lontooseen. (Raekallio 2021.) Neuvostoliiton byrokratia vaati oman aikansa, eikä sen nopeuttamiseksi ollut paljoakaan tehtävissä. Vaikka Neuvostoliitossa oli selkeästi kiinnostusta kasvattaa omaa vaikutusta ulkomailla myös musiikkikoulutuksen alueella, byrokratia ja turvallisuusnäkökohdat rajoittivat toiminnan laajuutta Suomessa. Neuvostoliiton vieraampi kulttuuri ja opiskelupaikan saamisen haasteet ohjasivat osaltaan suomalaisia opiskelemaan muihin länsimaihin, vaikka opiskelu niissä olikin kalliimpaa.

Lopuksi

Neuvostoliiton vaikutus ei jäänyt vain neuvostoaikaan, vaikka tilanne muuttuikin 1980-luvun puolivälin jälkeen merkittävästi. Järjestelmän romahduksen jälkeen neuvostoliittolaisia opettajia hakeutui työn perässä Suomeen. Tämä oli toki yhteinen piirre muun Euroopan kanssa opettajien paetessa levottomia oloja, palkanmaksun keskeytyksiä ja yleisesti 1990-luvun mukanaan tuomia levottomuuksia eri puolille Eurooppaa, jossa heille oli tarjolla opetustyötä. Suomi ei ollut välttämättä listan kärjessä houkuttelevuuden osalta, mutta ne, joilla oli ennestään suhteita Suomeen, etsiytyivät kontaktiensa avulla suomalaisiin oppilaitoksiin. Esimerkiksi Jyväskylän Kesässä lukuisia mestarikursseja pitäneet Dmitri Baškirov¹⁰ ja Igor Bezrodny hakeutuivat Sibeliuksen Akatemiaan. Kolme vuotta

¹⁰ Baškirov tosin vain vuodeksi, 50 % sopimuksella. Hän jatkoi Espanjaan, joskin kävi pitämässä joitakin mestarikursseja myös Sibeliuksen Akatemiassa.

Jyväskylässä 1970-luvulla opettanut German Danileiko palasi Jyväskylään tehden pitkän uran lehtorina. Zoja Istomina (ent. Kupina), joka oli opettanut 1970-luvulla kaksi vuotta Kuopiossa, palasi 1990 opettaen lisäksi useina kesinä muun muassa Kuhmossa. Naapurimaan romahduksen jälkeen Suomeen siirtyneet kuitenkin toimivat opettajina muiden rinnalla. Oman maamme musiikkikoulutuksen taso oli kuluneina vuosikymmeninä noussut merkittävästi. Myös musiikin estetiikassa tapahtuneilla muutoksilla oli merkitystä. Kasvava kiinnostus historiallisiin esityskäytäntöihin, pehmeämpiin pedagogisiin käytänteisiin ja luovuuden korostamiseen saivat neuvostoliittolaiset käytännöt näyttämään osin vanhentuneilta.

Neuvostoliiton vaikutus suomalaiseen musiikkielämään on yleensä hahmotettu yksittäisten pedagogien ja muusikoiden kautta. Naapurimaasta puhuttaessa on huomattava kuitenkin valtion aivan keskeinen rooli. Yksikään muusikko ei lähtenyt konsertoimaan länteen – tai opettamaan Suomeen – ilman, että Neuvostoliiton virkamiehet ja turvallisuusviranomaiset olivat käsitelleet asian huolellisesti. Ulkomaiden kanssa tapahtuvalle yhteistyölle oli aina oltava ideologiset ja poliittiset perustelut. Suomen tapauksessa nämä asiat olivat sopivassa balanssissa. Neuvostoliitto katsoi hyödylliseksi tukea suomalaisen musiikkielämän kehittymistä. Tämä oli yksi yritys estää Suomea liukumasta kulttuurisesti kohti länttä. Samalla opettajien lähettäminen oli keino hankkia ulkomaan valuuttaa, jolla puolestaan pystyttiin hankkimaan ulkomaista tietoutta ja teknologiaa. Vaikka monesta muusta länsimaasta rahaa olisi voinut saada enemmän, myös riskit olisivat olleet suurempia.

Suomalaisten opiskelijoiden tukeminen ottamalla heitä stipendiaateiksi maahan palveli samoja tavoitteita kuin opettajien lähettäminen Suomeen. Neuvostoliitto ei hyötynyt siitä rahallisesti, mutta toisaalta kustannuksetkaan eivät olleet sen näkökulmasta korkeita. Maa koulutti valmiiksi suuria määriä korkeatasoisia muusikoita, ja suomalaiset tulivat mukaan tähän samaan järjestelmään. Nykyisenkaltainen kustannustehokkuus, jossa opiskelun hinta laskettaisiin tarkkaan, ei kuulunut tuohon aikaan.

Neuvostoliiton suora vaikutus suomalaiseen musiikinopetukseen jäi kuitenkin siinä mielessä tyngäksi, että musiikinopettajia lähetettiin vain rajallisesti. Toiminta ei ollut kovinkaan systemaattista, vaan perustui ensisijaisesti suomalaisten pyyntöihin, joihin vähitellen annettiin myöntäviä vastauksia. Sama pätee suomalaisten pyrkimykseen perehtyä neuvostoliittolaiseen musiikkikoulutukseen 1970-luvulla. Suomalaisilla toimijoilla näyttäisi olleen halua laajempaan yhteistyöhön ja neuvostoliittolaisten mallien omaksumiseen. Neuvostoliitto puolestaan näyttäisi toimineen ris-

tiriitaisesti toisaalta lähettäen opettajia, mutta samalla rajoittaen näiden opetusvuosia Suomessa ja ottaen rajallisen määrän suomalaisia opiskelemaan Neuvostoliittoon. Myös yhteistyötä oppilaitosten välillä ruokittiin rajallisesti.

On myös tärkeää huomata, että vaikka Neuvostoliitosta haettiin esimerkkiä suomalaisen musiikkikoulutuksen uudistamiseen, monet piirteet koettiin vieraina ja suomalainen järjestelmä kehittyi omaan suuntaansa. Esimerkiksi tiukkaa kuria, systemaattista vuosikurssijärjestelmää tai jatkuvia kilpailuja ei tänne omaksuttu. Neuvostoliitossa keskeistä roolia näytellyt, sisäoppilaitoksena toiminut keskusmusiikkikoulu, johon haalittiin lahjakkuuksia ympäri Neuvostoliittoa, koettiin meillä vieraaksi. Kulttuurierot olivatkin huomattavia. Sen sijaan Neuvostoliitosta opittiin, että esimerkiksi pianon- ja viulunsoitossa järjestelmällinen opiskelu täytyy aloittaa hyvin aikaisin, jos tavoitteena on yltää ammatilliselle huipputasolle. Neuvostoliiton positiivinen vaikutus näkyikin ehkä parhaiten juuri niille, jotka tähtäsivät alan huipulle. Järjestelmällistä opiskelua aikaistettiin, mikä auttoi nuoria suomalaisia muusikoita pääsemään kansainvälisesti arvostettujen huippuopettajien oppiin.

Arkistot

Rossiiskii gosudarstvennyi arhiv literatury i iskusstva (RGALI)

- Ministerstvo kultury SSSR (Neuvostoliiton kulttuuriministeriön kokoelma)

Kansallisarkisto (KA)

- Suomi-Neuvostoliitto-seuran arkisto
- Jyväskylän Kesän arkisto
- Jyväskylän konservatorion arkisto
- Neuvostoliittoinstituutin arkisto

Taideyliopiston arkisto (TayA)

- Sibelius-Akatemian arkisto

Lähdeluettelo

Ahonen, Maija-Liisa. 2004. *Viisi vuosikymmentä musiikin opetusta*. Kuopion konservatorio 1954–2004. Kuopio.

Dejev. 1965. Pismo Deeva Kalininu, 20.1.1965. RGALI f. 2329, op. 9, d. 1060, l. 9.

Djužev. 1975. Pismo Djuževa Salmi, 18.3.1975. SNS:n arkisto, kansio 76 (Kirjeenvaihto, muut yhteisöt (1971–1976)). Kansallisarkisto (KA).

Djužev. 1976. Pismo Djuževa Melanko, 16.6.1976. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). Kirjeenvaihto.

Esiintymissopimus. 1967. Sopimus SNS:n ja Goskontsertin välillä, 24.5.1967. SNS:n arkisto, kansio 252 (Vastaanotetut vieraat 1964–69). KA.

Gorlinski, I. 1963. Pismo Gorlinskogo Supaginu, 17.12.1963. RGALI f. 2329, op. 26, d. 222, l. 37.

Harjunmaa, Sirkka 1967. Sirkka Harjunmaan apuraha-anomus 5.4.1967. Sibelius-Akatemian arkisto (SibAA) (johtokunnan pöytäkirjat). Taideyliopiston arkisto (TaYA).

Heinonen, Eero. 2021. Haastattelu etäyhteydellä kirjoittajan kanssa, 31.3.2021. Muistiinpanot tekijän hallussa.

Helasvuo, Veikko. 1975. Helasvuon kirje Neuvostoliittoinstituutille, 15.12.1975. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Helasvuo, Veikko. 1977. Helasvuon kirje Neuvostoliittoinstituutille, 17.2.1977. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Helasvuo, Veikko. 1978. Pismo Helasvuo Min. Kult. SSSRu, kevät 1978. SibAA 0/125 (opiskelijavaihtotoiminnan kirjeenvaihto). TaYA.

Huuhka, Kosti. 1975. Huuhkan kirje opetusministeriölle, 11.11.1975. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Häyrynen, Antti. 2008. *Taidetta tulostavasti. Lahden konservatorion tie Viiipurista Lahteen*. Lahti.

Jaakkola, Inkeri. 2021. Pertti Sutinen suomalaisen viulunsoiton kehittäjänä. *Musiikki* 51 (1), 132–149.

Jakkula, Virva. 2002. *Oulun konservatorio 1952–2002*. Oulu: Kaleva.

Jyväskylän Kesän ohjelma 1967. Jyväskylän Kesän ohjelmavihkot. Jyväskylän Kesän arkisto (ohjelmia (1965-67) Dc : 1).

Jyväskylän konservatorio. Johtokunnan pöytäkirjat. Jyväskylän konservatorion arkisto. KA.

Karjalainen, Pentti. 1975. Karjalaisen kirje Neuvostoliittoinstituutille, 3.10.1975. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Kelo, Onni. 1967. Onni Kelon kirje SNS:lle, 8.6.1967. SNS:n arkisto, kansio 85 (Kirjeet Neuvostoliittoon). KA.

Kelo, Onni. 2011. Haastattelu kasvokkain kirjoittajan kanssa, 22.12.2011. Muistiinpanot tekijän hallussa.

Krohn, Felix. 1963. Pismo Feliksa Kruuna posolstvu SSSR v Finljandii, [n.d.]. RGALI f. 2329, op. 26, d. 222, l. 31.

Kuha, Jukka. 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki: väitöskirja.

Kulttuurivaihtokomitean pöytäkirja. 1967. Suomen ja Neuvostoliiton välisen kulttuurivaihtokomitean pöytäkirja, 4.12.1967. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Pöytäkirjat). KA.

Kulttuurivaihtokomitean toimintaohjelma. 1967. Suomen ja Neuvostoliiton välisen kulttuurivaihtokomitean toimintaohjelma ja rahoitussuunnitelma, 1967. SNS: arkisto, kansio 365 (muut). KA.

Kuusisto, Taneli. 1964. Kuusiston muistio, 30.11.1964. SibAA 0/62 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.

Kuusisto, Taneli. 1966. Kuusiston kirje Suomen ja NL:n kulttuurivaihtokomitealle, 11.6.1966. SibAA 0/62, Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon

Kuusisto, Taneli. 1967. Brief von Kuusisto an Ginzburg, 21.10.1967. SibAA 0/47 (Ulkomaiset esitelmöitsijät). TaYA.

Kuusisto, Taneli. 1967b. Kuusiston kirje Opetusministeriön kansainvälisten asioiden osastolle, 14.1.1967. SibAA 0/62 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.

Kuusisto, Taneli. 1968. Pismo Kuusisto min. kult. SSSRu, 12.12.1968. SibAA 0/47 (Ulkomaiset esitelmöitsijät). TaYA.

Kuusisto, Taneli. 1969. Pismo Kuusisto Pankovu, 13.1.1969. SibAA 0/62 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.

Kuusisto, Taneli. 1971. Kuusiston kirje Neuvostoliittoinstituutille, 29.1.1971. SibAA 0/56 (Ulkomaiset lähetystöt). TaYA.

Kuusisto, Alina. 2018. *Musiikin virrassa. Joensuun konservatorio 1968–2018*. Joensuu.

Kuznetsov, Jevgeni. 1964. Pismo Kuznetsova Pesljaku, 11.1.1964. RGALI f. 2329, op. 26, d. 222, l. 40.

Lagerspetz, Juhani. 2021. Haastattelu etäyhteydellä kirjoittajan kanssa, 15.6.2021. Muistiinpanot tekijän hallussa.

Laurila, Juhani 1976. Laurilan kirje Melankolle 17.11.1976. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Laurila, Juhani. 1977. Pismo Laurila Pankovu, 12.4.1977. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Laurila, Juhani. 1978. Juhani Laurilan esitelmä SMOL:n syyspäivillä. *Rondo* 1/1978, 50–52.

Laurila, Juhani. 1979. Kirje Melankolle, 3.9.1979. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Kulttuurikirjeenvaihto). KA.

Laurila, Juhani. 1983. Kutsuvieraslista Jyväskylän konservatorion uuden rakennuksen avajaisiin. Jyväskylän konservatorion arkisto. KA.

Laurila, Juhani. 2000. *Keski-Suomen konservatorio 1948–1999*. Jyväskylä: Keski-Suomen konservatorion säätiö.

Lubotski, Mark. 1964. Lubotskin kirje Ilkka Oramolle, 20.11.1964. SNS:n arkisto, kansio 85 (Kirjeet Neuvostoliittoon). KA.

- Lääperi, Alpo. 1968. Lääperin kirje NL:n kulttuuriministeriölle 20.1.1968. SNS:n arkisto, kansio 85 (Kirjeet Neuvostoliittoon). KA.
- Melanko, Valdemar. 1976. Melankon lausuntopyyntö opetusministeriölle, 5.3.1976. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto).
- Melanko, Valdemar. 1978. Melankon kirje suomalaisille musiikkioppilaitoksille, 3.11.1978. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.
- Melanko, Valdemar. 1979. Pismo Melanko Min. Kult. SSSRu, 4.1.1979. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.
- Mikkonen, Simo. 2019. *”Te olette valloittaneet meidät!” Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944-1960*. Helsinki: SKS.
- Mikkonen, Simo & Okko, Antti. 2022. Overcoming a Cold War Mindset: Encounters with Soviet Musical Expertise in a Finnish Town. Forthcoming in *Journal of Cold War Studies* vol. 24 (2), 2022.
- Neuvostoliiton kulttuuriministeriö. 1965. Predlozhenija Min. Kult. SSSR v svjazi s rekomendatsijami po kul’turnomu obmenu mezhdu SSSR i Finl’jandiei, 25.3.1965. RGALI f. 2329, op. 9, d. 1060, ll. 18–21.
- Palas, Rainer. 1971. Palvelukseen halutaan. *Rondo* 5/1971, 15, 19–20.
- Palola, Elias. 1971. Kirje SNS:lle, 10.8.1971. SNS:n arkisto, kansio 76 (Kirjeenvaihto, Muut yhteisöt). KA.
- Palola, Elias. 1977. Pismo Palola Min. kult. SSSRu, 7.2.1977. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.
- Porkkala, Christina. 1973. Porkkalan kirje Filip Bondarenkolle, 11.4.1973. SNS: arkisto, kansio 85 (Kirjeet Neuvostoliittoon). KA.
- Posti, Lauri. 1971. Lauri Postin kirje Sibelius-Akatemialle, 22.2.1971. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.
- Raekallio, Matti. 2021. Haastattelu etäyhteydellä kirjoittajan kanssa, 9.4.2021. Muistiinpanot tekijän hallussa.
- Rajamäki, Pauliina & Yrjö. 1976. Rajamäkien kirje Opetusministereille, 22.2.1976. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.
- Rönkä Tuula. 1966. Rönkän kirje Kuusistolle, 4.8.1966. SibAA 0/462 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.
- Sariola, Aarne. 1977. Aarne Sariolan kirje Neuvostoliittoinstituutille, 28.11.1977. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.
- Sarvela, Heikki. 1969. Limingan musiikkiyhdistyksen kirje NL:n kulttuuriministeriölle, 27.4.1969. SNS:n arkisto, kansio 85 (Kirjeet Neuvostoliittoon). KA.
- Sarvela, Heikki. 1975. Sarvelan kirje NL:n kulttuuriministeriölle, 6.10.1975. SNS:n arkisto, kansio 76 (Kirjeenvaihto, muut yhteisöt). KA.
- Sokolov, Flavii. 1966. Pismo Sokolova Kuusisto, joulukuu 1966. SibAA 0/62 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.

Sokolov, Flavii. 1968. Pismo Sokolova Helasvuo, [ennen 19.1.1969]. SibAA 0/62 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.

Suomen ja NL:n välinen korkeakoulusopimus. 1969. Pöytäkirja Suomen ja NL:n välisestä yhteistyöstä korkeakoulujen opettajien, opiskelijoiden sekä asiantuntijoiden ja tutkijoiden vaihdosta vuosina 1969–1973, 30.5.1969. SNS:n arkisto, kansio 398 (Kulttuurivaihto). KA.

Supagin, Leonti. 1963. Pismo Supagina Gorlinskomu, [ennen 2.1.1964]. RGALI f. 2329, op. 26, d. 222, l. 38.

Supagin, Leonti. 1964. Pismo Supagina Gorlinskomu, 10.1.1964. RGALI f. 2329, op. 26, d. 222, l. 39.

Teerisuo, Timo. 1967. Teerisuon kirje Laineelle, 30.1.1967. SibAA 0/62 (Kirjeenvaihtoa Neuvostoliittoon). TaYA.

Tolsa, Samuli. 1967. Samuli Tolsan kirje Eero Salmelle 9.6.1967. SNS:n arkisto, kansio 85 (Kirjeet Neuvostoliittoon). KA.

Uusman, Paul. 1963. Pismo P. Uusmana Kuznetsovu (zam. kult. min. SSSR), 27.9.1963. RGALI f. 2329, op. 26, d. 222, l. 34.

Žiltsov. 1979a. Pismo Žiltsova Melanko, 20.3.1979. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Žiltsov. 1979b. Pismo Žiltsova Melanko 7.10.1979. Neuvostoliittoinstituutin arkisto (Stipendiaatteihin liittyvä kirjeenvaihto). KA.

Sasha Mäkilä

Palavatko käsikirjoitukset?
*Music Finland hukkasi arvokasta
kulttuuriperintöä*

FT, kapellimestari Sasha Mäkilä (sasha.makila@uniarts.fi) työskentelee vierailevana tutkijana Taideyliopiston taiteellisen tutkimuksen keskuksessa (CfAR). Mäkilän pääasiallinen tutkimuskohde on Leevi Madetojan orkesterimusiikki, minkä lisäksi häntä kiinnostavat orkesterin johtamisen tekniikan ja pedagogiikan kysymykset, kapellimestarin ammattikuva sekä venäläinen musiikkikulttuuri.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111761>

Palavatko käsikirjoitukset?

Music Finland hukkasi arvokasta kulttuuriperintöä

Sasha Mäkilä

.....

Noin kahdeksan vuotta sitten selailin Music Finlandin nuotistossa Leevi Madetojan 3. sinfonian (op. 55) puhtaaksikirjoitusta¹, joka sijoittuu ajallisesti vuoden 1926 autografisen partituurin (Kansalliskirjastossa) ja Fazerin vuonna 1987 (40 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen) painattaman partituurin väliin. Music Finlandin käsikirjoitus oli todennäköisesti peräisin 1940-luvulta, jolloin Madetoja sai myytyä teoksen Westerlundille (Mäkilä 2021a, 25). Olen vuosien varrella kertonut tämän partituurin olemassaolosta kollegoilleni todisteena siitä, miten Madetojan 3. sinfonian käsikirjoituksessa oleva triangeli on painetun partituurin tahdista 22 jäänyt virheellisesti pois.² Music Finlandin käsikirjoituskopiossa kyseisessä kohdassa partituuria oli sivunkäännön jälkeen tyhjä triangelin rivi, jolle kopisti oli unohtanut kirjoittaa nuotit.³

Otin hiljattain uudestaan yhteyttä Music Finlandin nuotistoon kysyäkseni heiltä Madetojan kolmannen sinfonian partituurista. Järkytykseni oli suuri, kun sain vastaukseksi, ettei kyseistä partituuria enää ole olemassa! Music Finland oli hankkiutunut eroon kaikista nuotistonsa nuoteista, jois-

1 Seija Lappalaisen ja Erkki Salmenhaaran kokoamassa Madetojan teosluettelossa (1987) lukee tämän käsikirjoituksen kohdalla ”KK (kopio, ei Madetojan oma) MIC”. Se on siis musteella tehty puhtaaksikirjoitus (ei valokopio), jonka tekijäksi Erkki Salmenhaara on arvellut jonkun muun kuin säveltäjän itsensä.

2 Fazerin vuonna 1987 julkaiseman partituurin sivu 50. Sivulla 79 olevasta vastaavasta kohdasta triangeli löytyy. Kirjoitin tästä Music Finlandin nuotistossa tekemästäni löydöstä tuoreeltaan Ostinaton vuoden 2014 *Nuottilehteen*.

3 Tämän seurauksena yhdessäkään teoksen kolmesta levytyksestä ei noita triangelin säveliä kuulla, vaikka käsikirjoituksen perusteella säveltäjä ne sinne kiistatta halusi. Ylen äänitearkistossa on kuitenkin yksi vanhempi, käsin kirjoitetuista orkesterimateriaaleista soitettu konserttinauhointu, jossa triangeli on paikoillaan. Ks. myös Mäkilä 2018, 7–8.

ta on jo olemassa kustannetut, painetut versiot. Tätä kirjoittaessa koko tilannekuva ei ole vielä selvillä, mutta näyttää pahasti siltä, että Music Finlandissa on heitetty pesuveden mukana hukkaan merkittävä osa suomalaista musiikinhistoriaa. Tilanteen ironisuutta lisää se, että Suomalaisen Musiikin Tiedotuskeskus Fimic, joka muuttui Music Finlandiksi yhdistyessään Music Export Finlandin kanssa vuonna 2012, oli alun alkaen osa Teostoa, jonka perustaja ja pitkäaikainen puheenjohtaja Leevi Madetoja oli (Salmenhaara 1987, 250; 302). Sic transit gloria mundi!

Mitä tämä tapaus kertoo musiikkitieteen tilasta Suomessa 2020-luvulla? Ainakin sen, että musiikinhistoriallista valveutuneisuutta ei meillä ole riittävästi – nähtävästi ei edes kunnioitusta oman maan musiikkiperintöä kohtaan. Vastaavaa tilannetta voisi tuskin kuvitella esimerkiksi Saksassa, jossa musiikkitraditiosta ollaan hyvin ylpeitä. Käsikirjoituksiin ja niiden julkaisuprosesseihin liittyvää tietotaitoa ei Music Finlandin kaltaisissa organisaatioissa myöskään tuntuisi tapahtuneen perusteella olevan tarpeeksi. Lieneekö niissä ylipäätään kiinnostusta muuhun kuin tekijänoikeuksien alaiseen musiikkiin?

Millaista tietotaitoa sitten tarvittaisiin, jotta edellä kuvatun kaltaisia vahinkoja ei tapahtuisi? Tässä yhteydessä haluaisin nostaa esille erään Suomessa toistaiseksi tuntemattoman musiikkitieteen ja musiikkifilologian alalajin, nimittäin nuottikäsi-alojen tutkimuksen.⁴ Saksaksi ja englanniksi on viime vuosisatojen tunnetuimpien säveltäjien ja heidän kopistiensa nuottikäsi-aloihin kirjoitettu kymmeniä tutkimuksia⁵, suomeksi ei yhtäkään – huolimatta siitä, että Sibeliuksen aidoiksi todistetuista nuottikäsi-kirjoituksista ollaan valmiita maksamaan huutokaupoissa tähtitieteellisiä summia.

Meillä Suomessa on luotettu yksittäisten tutkijoiden ehkä jopa vuosikymmenien aikana kertyneeseen kokemukseen tutkimiansa säveltäjien käsikirjoituksista. ”Hiljaista tietoa” käsi-aloihin siis varmastikin on, mutta itse en ole löytänyt suomenkielisestä musiikkitieteellisestä kirjallisuudesta yhtäkään tutkimusta, jossa nuottikäsi-alan autenttisuus olisi todistettu tieteellistä, kenen tahansa toistettavissa olevaa menetelmää käyttäen. Täl-

4 Meillä ei myöskään ole Kari Kilpeläistä (1992) lukuun ottamatta kiinnitetty juurikaan huomiota nuottipapereihin ja niiden vesileimoihin. Rastrologia (nuottiviivastojen tutkimus) on Suomessa täysin tuntematon alue. Kodikologiaa ja musiikkipaleografiaa harjoitetaan ainoastaan keskiaikaisten musiikkikäsi-kirjoitusten tutkimuksessa, vaikka niiden menetelmät olisivat hyvin sovellettavissa myös myöhempään aineistoon.

5 Huomionarvoisia tutkimuksia ovat mm. Shay ja Thompson (2000): *Purcell Manuscripts*, Tyson (1987): *Mozart – Studies of the Autograph Scores* ja Dadelson (1958): *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*.

lainen menetelmä on kuitenkin olemassa forensisen tieteen⁶ piirissä, ja se on nimeltään oikeudellinen käsialanvertailu.⁷ Yhdysvaltalainen musiikki-tieteilijä Dexter Edge on perustanut koko väitöskirjansa *Mozart's Viennese Copyists* (2001) oikeudellisen käsialanvertailun periaatteille ja on kyennyt luotettavasti tunnistamaan noin neljäkymmentä (!) kopistia heidän nuotikäsialansa perusteella (Edge 2001, 2103).

Kun aloin perehtyä nuottikäsialojen tunnistamiseen, ymmärsin pian, miten kaltevalle pinnalle monien tutkijakollegojeni kanssa joudumme, jos emme tukeudu tieteelliseen menetelmään käsikirjoitusten autenttisuuden todentamisessa. Edge toteaa väitöskirjassaan, että yhteiset tyylipiirteet eivät yksin kelpaa käsialan tunnistamiseen, koska ne saattavat johtua siitä, että kaksi henkilöä on opetellut samanlaisen kirjoitustyylin. Käsialan luotettavaan tunnistamiseen vaaditaankin, että tutkittavien käsialanäytteiden kesken ei ole *selittämättömiä merkittäviä eroavaisuuksia* (Edge 2001, 228–229).

Tältä pohjalta on suoranaan skandaali, että Leevi Madetojan teosten käsikirjoituksia on heitetty Music Finlandin silppuriin esimerkiksi sillä perusteella, että ne ”eivät ole säveltäjän itsensä käsialaa”. Väitteenhän täytyy olla perusteltavissa muutenkin kuin ”mutuun” tai auktoriteettiin (kuten jo edesmenneeseen Erkki Salmenhaaraan) tukeutumalla. Täytyy myös ymmärtää, että joskus käsiala syystä tai toisesta muuttuu vuosien varrella, ja Madetojan 1910-luvun nuottikäsiala näyttää aivan erilaiselta kuin 1940-luvun nuottikäsiala.⁸ Nyt tapahtunut käsikirjoitusten hävitysprojekti on tuottanut mittaamatonta vahinkoa Suomessa varsin nuorelle kriittisen editoinnin alalle ja Madetojan lisäksi mahdollisesti myös muille viime vuosisadalla eläneille suomalaissäveltäjille, jotka vielä odottavat kriittisiä editioitaan. Kehottaisinkin kaikkia tutkijakollegojani tarkistamaan teosluettelonsa niiden teosten osalta, jossa käsikirjoitusten säilytyspaikaksi on merkitty Music Finland tai joku sen edeltäjästä.⁹

6 Forensisella tieteellä tarkoitetaan teknisten ja luonnontieteiden soveltamista rikosten esitutkintaan. Suurelle yleisölle tutuimpia forensisen tieteen tutkimusalueita lienevät sormenjälki- ja DNA-tutkimukset.

7 Oikeudellista käsialanvertailua on Suomessa tutkinut Anne Puonti.

8 Leevi Madetojan nuottikäsialan muutoksia on ehkä mahdollista käyttää hänen päiväämättömien luonnostensa ja sävellyskäsikirjoitustensa ajoittamiseen. Kirjoitan tästä aiheesta artikkelia yhdessä Madetojan mieskuorolauluja tutkineen Tuomas Niemelän kanssa.

9 Fimic, MIC tai Suomalaisen Musiikin Tiedotuskeskus

Kun toimitetaan kriittistä editiota mistä tahansa hengentuotteesta, on jokainen teoksen käsikirjoitus potentiaalisesti tärkeä osa lähdekettua. Teoksen julkaisuprosessin yhteydessä tehty puhtaaksikirjoitus on hyvin usein jonkun muun kuin säveltäjän käsialaa, mutta se on tavallisesti säveltäjän hyväksymä ja korjaama. Vaikka käsikirjoitus ei olisikaan autografinen, saattaa sillä olla todistusarvoa, kun pohditaan säveltäjän tarkoituseriä teoksen lopullisen ilmiasun suhteen. Joskus käsin tehdyissä puhtaaksikirjoituksissa on enemmän informaatiota, kuin mitä 1900-luvun tekniikalla pystyttiin lopulliseen julkaisuun painamaan. Autografin ja painetun nuotin väliin sijoittuvien kopioiden avulla voidaan tehdä myös ajoituksia ja jäljittää teoksiin pujahtaneita virheitä.

Kannattaa myös pitää mielessä, että on teoksia, kuten esimerkiksi Johann Sebastian Bachin soolosoletsarjat, jotka tunnetaan ainoastaan käsikirjoituskopioina, koska säveltäjän autografi ei ole säilynyt. Vertailun vuoksi: myöskään William Shakespearen ainoastakaan näytelmästä ei tunneta autografista käsikirjoitusta! Jopa käsikirjoituksesta otetun valokopion kohdalla olisi arkistonhoitajan aiheellista pysähtyä miettimään, missä sijaitsee kyseisen valokopion originaali. Jos originaalia ei tunneta, on valokopiokin tärkeä dokumentti, jota ei kannata hävittää.

Mihail Bulgakovin kirjassa *Master i Margarita* (ven. *Macmep u Mapzapuma*; suom. *Saatana saapuu Moskovaan*) lausahtaa taikuri Woland, että ”käsikirjoitukset eivät pala”. Näin sopii toivoa, mutta valitettavasti Ainalan takka todistaa muuta. Myös Joseph Haydnin nuotteja tunnetusti päätyi kahvipuiden sytykkeiksi, papiljoteiksi ja leivinpaperiksi. Mieleen nousee tätä tapausta ajatellessa väistämättä myös se vanha vitsi, jossa eräältä pelimannilta kysyttiin, tunteeo hän nuotteja. Vastaus kuului ”Kyllä sen verran, ettemmä revi niitä!” (Jääskeläinen ja Pöyhönen 1994, 123). Olisipa meillä päässämme edes tämän verran järkeä!

Lähteet

Bulgakov, Mihail. 2005. *Saatana saapuu Moskovaan*. Suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: WSOY.

Edge, Dexter. 2001. *Mozart's Viennese Copyists*. Väitöskirja. University of Southern California.

Jääskeläinen, Kristiina ja Ari Pöyhönen. 1994. *Suu messingillä: musiikkivitsejä*. Porvoo: WSOY.

Lappalainen, Seija, William Moore ja Erkki Salmenhaara. 1987. *Leevi Madetojan teokset = The works of Leevi Madetoja*. Helsinki: Suomen säveltäjät.

Madetoja, Leevi. 1987. *Symphony No. 3*. Helsinki: Fazer.

Madetoja, Leevi (toim. Tuomas Niemelä). 2020. *Mieskuorolaulut – Works for Male Choir a cappella*. Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat.

Mäkilä, Sasha. 2014. ”Partituurien parissa.” *Nuottilehti*. Helsinki: Ostinato.

Mäkilä, Sasha. 2018. *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. https://www.ema.edu.ee/vaitekirjad/doktor/Sasha_Makila.pdf

Mäkilä, Sasha. 2020. ”Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen risteyksessä.” *Musiikki* 50 (3), 77–94. Tark. 8.10.2021. <https://musiikki.journal.fi/article/view/98150>

Mäkilä, Sasha. 2021a. ””Jumalan avulla absolutistiksi!” Alkoholin vaikutus Leevi Madetojan luomiskykyyn vuoden 1943 päiväkirjamerkintöjen valossa.” *Synkooppi* op. 142 (1/2021), 18–29. Tark. 8.10.2021. <https://synkooppilehti.wordpress.com/2021/05/18/jumalan-avulla-absolutistiksi/>

Mäkilä, Sasha. 2021b. ”Kohti kriittistä editiota. Musiikkifilologinen analyysi Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteistä.” *Trio* vsk. 10 nro 1, 9–39. <https://doi.org/10.37453/trio.v10i1.110033>

Puonti, Anne. 1997. ”Oikeudellinen käsialanvertailu : käsialatutkimusten luotettavuudesta ja käsialalausuntojen johtopäätösten tulkitsemisesta.” *Lakimies* 1/1997, 71–85. Tark. 8.10.2021. <http://elektra.helsinki.fi/se/U/0023-7353/95/1/oikepuon.pdf>

Salmenhaara, Erkki. 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.

Kimi Kärki

Kasarihevin liveylistys

FT, dosentti Kimi Kärki on erikoistutkija Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineessa ja International Institute for Popular Culture (IIPC) -tutkimuskeskuksessa. Hän johtaa tutkimushanketta Fasismien lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa (Koneen Säätö 2021–2023). Hän on erikoistunut populaarikulttuurin historiaan, erityisesti populaarimusiikin kulttuuriperintöön ja on julkaissut muun muassa stadionrockin historiasta, elokuvista, tulevaisuuden kuvittelusta, urheilun estetiikasta sekä puhuvista koneista. Hän on myös yli neljäkymmentä levytystä julkaissut kitaristi ja laulaja-lauluntekijä, jolla on runsaasti kansainvälistä kiertuekokemusta.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111762>

Kasarihevin liveylistys

Kimi Kärki

.....



Huhtamäki, Mikael 2020.

Scream for Me Finland!

Kansainvälistä hevikeikkahistoriaa 1980-luvun Suomessa.

Helsinki: Bazar Kustannus Oy.

368 sivua.

Populaarimusiikin keikkahistoriasta ei ole suomeksi kirjoitettu riittävästi, jos ei suoria artistibiografioita oteta huomioon. Siksi tartuinkin ilolla tähän ajankuvaan. Eri yhteyksissä ”tavalliseksi musadiggariksi” ja ”entiseksi teinihevariksi” esitelty Mikael Huhtamäki on itse aiemmin kirjoittanut vastaavan kirjan kansainvälisten yhtyeiden keikoista Suomessa vuosina 1955–1979. Viime vuonna ilmestyneessä kirjassaan *Scream for me Finland!* hän on tarttunut selvästi rakkaaseen aiheeseen lähdettyään kirjoittamaan nimenomaan 1980-luvun kansainvälisiä hevikeikkoja Suomessa. Tuhti kovakantinen kirja onkin kohteensa näköinen: keskellä kantta poseeraa mikrofoniin varressa itseoikeutetusti kirjan nimen ikonisella

huudollaan inspiroinut Iron Maidenin laulaja Bruce Dickinson. Tämän farkkuliivi, hiusten mullet-leikkaus ja haaroista pullistuvat punaiset nahkahousut eivät jätä mitään arvailujen tai sattuman varaan. Muutenkin kirjan kuvitus on ensiluokkaista: mustavalkokuvien lisäksi kaksi 16-sivuista värikuvaliitettä takaavat, että olennainen välittyy. Kirjan kohteena onkin yksi visuaalisesti tunnistettavimmista, rakastetuimmista, vihatuimmista, ironisoiduista ja teatraalisimmista elävän musiikin tyylilajeista. 1980-luvun aikana heviyhtyeet itse pitivät huolen spekaakkeliensa huolellisista ylilyönneistä – Rob Reinerin fiktiivisestä heviyhtyeestä tekemä elokuva *Spinal Tap* (1984) tuntuu tätäkin kirjaa lukiessa aidolta ja jopa vähän kesyltä aikalaisdokumentilta.

Kirjan käsittelemät yhtyeet ovat kuin kasarihevin kuka kukin on: kirjan luvuissa esiintyvät Iron Maiden, Rainbow, Motörhead, Whitesnake, Ozzy Osbourne, Scorpions, Black Sabbath, Dio, KISS, W.A.S.P, Mötley Crüe, Metallica, Bon Jovi, AC/DC, Judas Priest, Deep Purple, Megadeth, David Lee Roth, Alice Cooper ja Guns N' Roses. Tämä listaus on myös yhtyeiden käsittelyjärjestys, mikä ensi alkuun ihmetyttää, kun joukossa on monia jo 1970-luvulla aloittaneita yhtyeitä – Alice Cooper, Black Sabbath ja Deep Purple itse asiassa levyttivät peräti jo 1960-luvun puolella. Logiikka tässä on se, että järjestys määräytyy kunkin ensimmäisen 1980-luvun Suomen keikan mukaan. Kirjan lopussa on vielä listattu muitakin Suomessa 1980–1991 esiintyneitä heviyhtyeitä; päälukuihin valitut yhtyeet varmasti edustavat Huhtamäen näkemystä kovimmista livebändeistä. Toisaalta myös tarjolla olleen dokumentaation määrä on voinut vaikuttaa valintoihin.

Tarinat ja detaljit ovat viihdyttäviä ja usein nyttemmin myötähäpeää ja jopa inhoa aiheuttavia: tuttua osastoa oli esimerkiksi Deep Purple -vokalisti Ian Gillanin pistäytyminen Black Sabbathin laulajana 1983 ja ”Paranoidin” sanoituksen lunttaaminen muistilapuilla kesken keikan, samoin *Törkytehdas*-kirjastakin (2012) tutut Mötley Crüen seksistiset ja viinanhuuriset bileet. Toisaalta lapualaisen nuoren Jarin bilettäminen Ronnie James Dion kanssa ja tämän Dio-yhtyeen hotellihuoneen haltuunotto Hesperiaassa yhtyeen jatkettua matkaansa tuo sympaattista lisäväriä bändin meininkiin. Heidän 300 000 dollaria maksaneeseen lavarakennelmaansa kuului sittemmin, vuonna 1986, ”jylhä keskiaikainen linna, kuusimetriäinen lohikäärme, ritarirobotti, kristallipallo, lasereita, tulipatsaita ja vaikka mitä” (s. 148). Esimerkiksi jalkojen väliin sijoitetuista sirkkelinteristään tunnetun W.A.S.P.-yhtyeen tyypillisen raa’an lihan heittelyn ja ennen muuta pääkallosta juodun veren jäljiltä taas jäi Orwellin vuonna 1984 helsinkiläisen Lepakon laotalattiaan jälki, joka pysyi siinä 1990-luvun re-

monttiin asti. Paikan talonmies muisteli myös salin takanurkkaan sijoitautuneita uskovaisia, jotka rukoilivat ja manasivat pois pahoja henkiä.

Kirjan vahvuudet ja heikkoudet ovat oikeastaan samoja, eli sen kronikoiva ote ja todella pitkät sitaatit alkuperäismateriaaleista. Kirja on ikään kuin luuppi, silmukka, joka etenee yhtye kerrallaan läpi kunkin yhtyeen esiintymishistorian Suomessa 1980-luvulla. Käytännössä tarinan keskiössä ovat lavarakennelmien muutos hevin suosion lisääntyessä sekä esiintymisten multimodaalisesta aineistosta koostettu kuvaileva kertomus huippuhetkestä, spektakulaarisista lavarakennelmista, pyrotekniikasta, asuista, yleisön huudatuksista – joiden kohdalla tarkassa litteroinnissa tulee itse asiassa hiukan etnografian fiilistä – ja keikkojen kappalejärjestyksistä. Kuvailun ylittävää analyysia tulee varsin vähän, eikä tapahtumia juuri sijoiteta aikalaisyhteyksiinsä. Mutta sitaatit kuljettavat lukijan aikakoneella Reaganin ajan Yhdysvaltoja ja Thatcherin Englantia ihailevan pimeän ja kylmän maailmankolkan nuorten fantasioihin, takahuonepassia toivovien tyttöjen odotuksiin ja maskuliinisen uhon, romantiikan ja soturimytologioiden täyttämien teinihevareiden alati taistelevaan mielenmaisemaan. Lopulta jäljelle jäävät nostalgiset muistot ja niiden kierrättäminen.

Pääosassa ovat ennen muuta journalistiset lähteet: Huhtamäki on käynyt tarkasti läpi oletettavasti kaikki käsiteltävien yhtyeiden kasarikeikoista tehdyt lehtijutut. Näiden ydin on siteerattu läpi aika lailla sellaisenaan. Tämä tekee Huhtamäestä eräänlaisen tekstikuraattorin, joka tarjoilee journalistien ja fanien keikkakuvausten ja tallenteiden mehukkaat parhaat palat lukijalle ja höystää näitä omilla huomioillaan ennen muuta lyhyissä lukujen alun introissa.

Tästä alkutekstien ehdoilla kulkemisesta seuraa kaksi asiaa: Huhtamäen oma ääni katoaa välillä miltei kokonaan, liikkuminen sitaattien välillä on lähes saumatonta. Mutta tämä ei ole akateeminen kirja, joten tässä tapauksessa keskityn toisaalta ratkaisun hyvään puoleen: kirjan retoriikka on itsessään täydellinen ajankuva suomalaisesta rocklehdistöstä, faneista, promoottoreista ja itse kansainvälisistä artisteista ja heidän tavastaan muistella menneitä ja välillä mytologisoida toimintaansa. Juuri artistien haastatteluista avautuu lähes epätodellinen ulkopuolisuuden, todellisuudesta usein hiukan vieraantuneen tähden ja tätä ympäröivän koneiston tuottama näkökulma suomalaisiin areenoihin, lavakulttuuriin, pimeisiin metsiin, juhliin, tyttöihin, kolareihin ja elefantinomaisiin hirvihavaintoihin. Toisaalta Huhtamäki on haastatellut ison joukon suomalaisia keikkajärjestäjiä, faneja ja muita toimijoita. Kirjan lopussa on oma lukunsa liittyen bändäritoimintaan, johon onkin saatu kiinnostavaa näkökulmaa

nimenomaan haastatteluaineiston kautta. Toiminta on ollut niin kyynistä kuin viatonta, ja paljon jätetään epäilemättä myös sanomatta.

Tämä kirja on hyvä ajankuva, taltiointi populaarimusiikkifantasioista ja niitä kaipaavista nuorista. Tekijä on ilmeisesti siirtynyt väitöskirjan pariin, joten jäämme mielenkiinnolla odottamaan häneltä myös analyttisempää otetta aineistoihinsa.

Tuire Ranta-Meyer

Monta musiikillista elämää

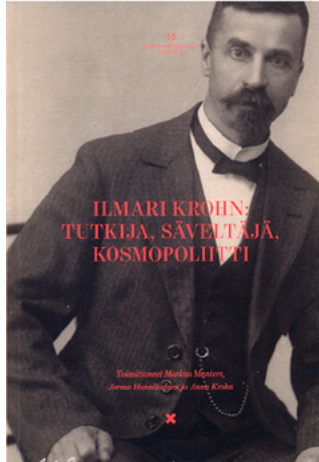
FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Erkki Melartin -tutkija, joka kirjoittaa parhaillaan elämäkertaa kohdehenkilöstään. Hänen päätyönsä on Metropoliaassa verkostoista ja varainhankinnasta vastaavana johtajana.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111764>

Monta musiikillista elämää

Tuire Ranta-Meyer

.....



Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn (toim.) 2020.

Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti.

Docmus-tohtorikoulun julkaisuja 15.

Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Erilaiset merkkihenkilöiden syntymän tai poismenon tasavuodet ovat tunnetusti monenlaisia innoituksen lähteitä. Juhlavuosien ympärille järjestetään konserttisarjoja, festivaaleja, näyttelyjä ja yleisötilaisuuksia. Usein juhlinnan kohteesta julkaistaan tuoreita näkökulmia esitteleviä tietokirjoja tai kuvateoksia. Myös tuotteistaminen liittyy näihin tapahtumiin: museokauppoihin tilataan T-paitoja tai mikrokuituliinoja, joiden painatukset kuvaavat joko henkilöä itseään tai jotain fragmenttia hänen teoksistaan. Monesti tulee pohdittua, miten pitkälle nämä juhluvuodet on alistettu kaupallisten päämäärien alttarille.

Mutta tasavuosilla on eittämättä myös toinen, usein näkökulmaamme ja ymmärrystämme laajentava, jopa ratkaisevan tärkeä merkitys. Sen osoittaa esimerkiksi neljä vuotta sitten Helsingin yliopistossa järjestetty

Ilmari Krohn 150 vuotta -juhlasymposium. Se kokosi yhteen tutkijoita, muusikoita ja Krohnin hahmosta kiinnostuneita. Tapahtuman pohjalta ilmestyi viime vuonna Markus Mantereen, Jorma Hannikaisen ja Anna Krohnin toimittama verraton antologia, joka puhdistaa tehokkaasti lukijan mahdollisesti hyvinkin sammaloitunutta kuvaa tästä maamme musiikkielämän yhdestä keskeisestä rakentajasta.

Jos lukija on aiemmin pitänyt Ilmari Krohnia viitteellisenä, harmaaksi jäävänä tai Sibeliuksen sinfoniatulkinnoissaan suorastaan höpsähtäneenä hahmona musiikinhistoriamme näyttämöllä, uusi antologia muuttaa lähes kokonaan tuon käsityksen. Se myös osoittaa, että kaikesta suvaitsevaisuudestamme ja aiempaa musiikinhistoriankirjoitusta tai sen muinaisia auktoriteetteja kohtaan osoittamastamme kriittisyydestä huolimatta meillä on tietämyksessämme suuria katvealueita. Nuo aukkopaikat ovat, paremman puutteessa, täyttyneet lukemillamme ylimalkaisilla kommentteilla tai vitsikkäillä kertomuksilla, joiden taustalla on saattanut olla sinänsä oikeutettu kapina vuosikymmeniä vallinneita ja ainoiksi oikeiksi katsottuja oppirakennelmia kohtaan.

Esimerkiksi Erkki Salmenhaara on maininnut Ilmari Krohnin urkurina, tutkijana, säveltäjänä ja kriitikkona *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan useassakin niteessä. Osumat eivät juuri kohdetta mairittele. ”Krohn ei antanut itseään häiritä sen seikan [- -], ettei sinfoniolla ollut minkäänlaista poliittista taustaa” tai ”Samanlaista piittaamattomuutta säveltäjän intentioista osoittaa ensimmäisen sinfonian kutsuminen ”Kullervon tragediaksi” [- -], Salmenhaara kirjoittaa (1996a, 144). Vielä jyrkemmat sanat ovat käytössä, kun hän kutsuu ”fasistiseksi” Krohnin jazzmusiikkiin liittämiä argumentteja, kuten ”tieteellisesti ala-arvoinen” ja ”moraaliton” (1996b, 391) tai siteeraa Krohnin ankaraa tuomiota Aarre Merikannon musiikista: ”[i]hmiskorvan ja -äänien kun on mahdoton noudattaa sen vaatimia vastenluontoisia sävelkulkuja” (ibid., 256).

Kuvaa Ilmari Krohnista ei ole kirkastanut myöskään hänen myöhäiset muistelmansa *Sävelmuistoja elämäni varrelta* (1951). Kuten kirjoittaja itse siinä toteaa (s. 186–187), hän ei ollut luonteeltaan huumorintajuinen, mutta sen sijaan perusteellisuuden puutteesta ei häntä voinut moittia. Niinpä Krohn ei vahingossakaan anna lukijalleen sitä pientä kultareunusta, jonka inhimillisen elämän sattumukset ja lempeän huumorin viljely tällaisessa muistelmateoksessa parhaimmillaan luovat. Pikemminkin tarinointi on kangistunut kaavaan, jossa iäkäs Krohn ehkä tahtomattaankin antaa omahyväisen kuvan korostamalla omaa suvereenia oikeassa olemistaan.

Toki Krohnin elämätyön ja ajattelun eri aspekteista on kirjoitettu viime vuosina asiantuntevia artikkeleita ja opinnäytetöitä. Ehkäpä Hannu

Apajalahti oli eräänlainen uranuurtaja julkaistessaan jo 1993 englanninkielisen tutkimuksensa ”From rhythm to form – Ilmari Krohn’s systematic theory of musical rhythm and form” ja viisi vuotta myöhemmin *Musiikissa* artikkelin ”Krohnilainen analyysi” (Apajalahti 1993; 1998) Edellinen Krohn-symposium järjestettiin vuonna 1999, ja esimerkiksi Matti Huttusen (2000) artikkeli kohdehenkilöstä musiikkitieteilijänä julkaistiin seuraavana vuonna Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteisessä vuosikirjassa sen pohjalta. Sen jälkeen esimerkiksi Matti Vainio kuvasi Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaita vaiheita *Musiikin* artikkelissa ja Markus Mantere niin ikään *Musiikissa* Ilmari Krohnin kristillisestä maailmankuvasta ammentavaa musiikkisuhdetta (Vainio 2010; Mantere 2012). Kaisa Kraft (ent. Takkula) ja Martti Laitinen kirjoittivat peräkkäisinä vuosina ansiokkaat Krohn-aiheiset opinnäytetyönsä (Takkula 2013; Laitinen 2014).

Nyt käsillä olevan uuden antologian arvo on kuitenkin siinä, että se kokoaa ensi kertaa yksiin kansiin Krohnin ”monta musiikillista elämää”, kuten Markus Mantere toteaa johdannossa. Kirjoittajiksi on saatu varsinainen eliittikaarti: kymmenen vankan kokemuksen omaavaa nimekästä musiikintutkijaa Suomesta ja kaksi ulkomailta. Miinusta tosin voi antaa siitä, ettei vaivaa ole ilmeisesti nähty Helena Tyrväistä useampien naispuolisten tutkijoiden mukaan saamiseksi kirjoittajakuntaan. Olletikin sukupuolijakauman vinoutumiin kiinnitetään nykyään herkemmin huomiota kuin neljä vuotta sitten Ilmari Krohnin 150 -juhlavuonna.

Voidaan ajatella, että yhtäältä antologia kytkeytyy viime vuosien biografiseen trendiin suomalaisessa musiikkitieteessä (Huttunen 2020, 96), vaikkei kyse ole sinänsä vain henkilöhistoriallisesta tutkimusintressistä ja vaikka lukukokemus on huomattavasti raskaampi kuin perinteisissä elämäkertateoksissa. Mutta biografisen aineiston parissa, ihmisen mittapuihin asetettuna, aikakauden tapahtumien, aatteiden ja yhteiskunnallisten murrosten tai aatteellisen ja henkisen muutoksen kuvaaminen avaa tutkimuksellisesti tärkeitä aspekteja (Uino 2006, 179).

Toisaalta kirja haluaa vahvasti liittyä muodikkaaseen tendenssiin: aiempia tarkastelunäkökulmia kyseenalaistavaan, kriittiseen historian-tutkimukseen sekä sen seikan ikään kuin uudelleen löytämiseen ja sanoittamiseen, että suomalainen musiikkielämä kaiken kaikkiaan sai merkittävät toimintamallinsa ja vaikutteensa kansainvälisestä kanssakäymisestä. Krohnin kohdalla voidaan onneksi antologian johdannon (s. 10) mukaan todeta, ettei eurooppalainen musiikintutkimus olisi sekään edennyt nykyisiksi muodostuneita reittejään ilman Ilmari Krohnin vaiku-

tusta. Se ei ole vähäinen ansio musiikkitieteessä, jolla on vasta runsaan sadan vuoden historia akateemisena oppiaineena.

Antologia tarjoaa Krohnin elämäntyön kautta tasapainoisen kattauksen näkökulmia musiikintutkimuksen laajaan kirjoon erityisalueita musiikkifilosofiasta etiikkaan, hengellisistä kansansävelmistä ja psalmilaulusta Ilmari Krohnin ja ranskalaisen musiikkitieteilijä Georges Houdardin keskinäiseen vuorovaikutukseen. Ehkäpä riemukkain elämys sen parissa on, että aina uutta artikkelia lukiessa ajattelee juuri sen, kulloinkin käsillä olevan, osoittautuvan koko kokoelman kaikkein parhaaksi. Esimerkiksi Erkki Pekkilä on onnistunut kuvaamaan Krohnin rytmiteorian lähtökohdat niin selkeästi, että luvun luettuaan vasta uskoo päässeensä jyvälle koko monimutkaisesta ajatusrakennelmasta – ja ymmärtää, ettei Krohnkaan ole ilman kollegojen, esimerkiksi Heikki Klemetin, antamia merkittäviä virikkeitä niitä kehitellyt. Mutta kun sitten käy lukemaan Matti Huttusen esiin nostamia Krohnin ”riemannilaisia” musiikintutkimuksen ideoita, Markus Mantereen pohdintaa Krohnin ja Susanne Langerin ajattelun yhtäläisyyksistä tai edellä mainittua Helena Tyrväisen laajaa artikkelia Krohnin yhteyksistä ranskalaiseen tai ylijärjaiseen musiikkitieteeseen, jokainen uusi tuttavuus yllättää positiivisesti ja on näköaloja avartava.

Loppupäätelmänä voidaan siten sanoa, että kaikki artikkelit ovat tasavahvasti antologian aatelia. Ne sisältävät kokonaan uutta tietoa tai täydentävät ja syventävät aiempaa tutkimusta. Krohnin ilmeisen suvaitsemattomiin asenteisiin nähden uudessa kirjassa olisi voinut kuitenkin problematisoida tutkimuksellisemmin myös itse otsikossa käytettyä sanaa ”kosmopoliitti”. Monipuolinen kielitaito, kyky selviytyä vieraassa ympäristössä, ulkomaiset opinnot tai tiheästi toistuvat kongressimatkat eivät välttämättä tarkoita sellaista asennetta, joka on osa kosmopoliittista elämäntattomusta tai -tyyliä. Eikö maailmankansalaisuuden käsitteeseen sisälly ajatus mahdollisimman täydestä avoimuudesta ja ennakkoluulottomasta suhtautumisesta vieraisiin kulttuureihin? Eikö niin, ettei kosmopoliitti pidä oman maan kansallisia perinteitä tai henkilökohtaista vakaumustaan muita ensisijaisempaan tai arvokkaampaan? (Ks. esim. Ollila ja Saarelainen 2014; Kaarinen 2014; Nivala 2014; Encyclopedia Britannica sv. cosmopolitanism.)

Julkaisuajankohtaan nähden postuumiin, Krohnin Sibelius-tutkimuksia koskevaan Risto Väisäsen artikkeliin olisi ehkä voinut käyttää jämäkämpää toimituksellista otetta, jotta se esimerkiksi johtopäätöksiltään ja lähdeviitekäytännöiltään olisi ollut johdonmukaisempi ja vastannut tämän Sibelius-Akatemian hienon teorianopettajan itselleen asettamaa korkeaa vaatimustasoa. Mutta hänen muistamisensa antologian esipuheessa ja

oikeaan osuneet sanat hänen vaatimattomasta, ystävällisestä ja älyllisesti aina valppaasta persoonastaan ovat erityiskiitoksen arvoinen ele.

Lähteet

Apajalahti, Hannu. 1993. "From rhythm to form – Ilmari Krohn's systematic theory of musical rhythm and form." Sic. *Sibelius-Akatemian aikakauskirja*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 42–74.

Apajalahti, Hannu. 1998. "Krohnilainen analyysi". *Musiikki* 28 (1), 20–29.

Encyclopedia Britannica sv. Cosmopolitanism. Tark. 9.10.2021. <https://www.britannica.com/topic/cosmopolitanism-philosophy>.

Huttunen, Matti. 2000. "Ilmari Krohn musiikkitieteilijänä." Teoksessa Peter Peitsalo (toim.): *Krohn-symposium 1999: Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Huttunen, Matti. 2020. "Richard Faltin: näkökulmia reseptioon ja konteksteihin." *Musiikki* 50 (4), 91–104.

Kaartinen, Marjo. 2014. "Cosmopolitēs – James Howell, maailmankansalaisuus ja 1600-luvun Englanti." Teoksessa Anne Ollila ja Juhana Saarelainen (toim.): *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. Cultural History – Kulttuurihistoria II. Turku: Turun yliopisto, 31–48.

Krohn, Ilmari. 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: WSOY.

Laitinen, Martti. 2014. "Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti." Painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, musiikkitiede. Tark. 8.10.2021. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/135232>.

Mantere, Markus. 2012. "Jeesus Kristus on suora tie: Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä." *Musiikki* 42 (3–4), 28–47.

Nivala, Asko. 2014. "Maailmankansalaisuus 1790-luvun berliiniläisessä varhaisromantiikassa." Teoksessa Anne Ollila ja Juhana Saarelainen (toim.): *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. Cultural History – Kulttuurihistoria II. Turku: Turun yliopisto, 49–83.

Ollila, Anne ja Juhana Saarelainen. 2014. "Johdanto: Euroopassa, sen rajoilla ja ulkopuolella." Teoksessa Anne Ollila ja Juhana Saarelainen (toim.): *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. Cultural History – Kulttuurihistoria II. Turku: Turun yliopisto, 9–27.

Salmenhaara, Erkki. 1996a. *Kansallisromantiikan valtaviirta*. Suomen musiikin historia 2. Porvoo: WSOY.

Salmenhaara, Erkki. 1996b. *Uuden musiikin kynnyksellä*. Suomen musiikin historia 3. Porvoo: WSOY.

Takkula, Kaisa 2013. "Ilmari Krohnin laulusarjan *Lieder eines Wanderburschen* syntymävaiheet ja teosanalyysi." Painamaton laaja kirjallinen työ, kirkkomusiikin oppiaine. Tark. 8.10.2021. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/234906/kaisa_takkula_ilmari_krohn_190313.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Uino, Ari. 2006. "Biografisen tutkimuksen ääriviivoja." Teoksessa Rami Kurt ja Timo Soikkanen (toim.): *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopiston poliittisen historian tutkimuksia 28. Turku: Turun yliopiston digipaino, 179–188.

Vainio, Matti. 2010. "Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet." *Musiikki* 40 (3–4), 83–88.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

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

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

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

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

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

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

Muut tekstityypit

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

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

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

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

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

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

Lainaukset ja viitetekniikka

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

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöi-

tä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

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

Lähdeluettelo

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

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

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

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

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Visualisoiva aineisto

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

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

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

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

Improvisation. Loppuunmyyty.

- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta.* 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki 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 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys.* 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916.* 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices.*

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

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

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 uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.