

ME NOUSEMME KOSTONA KULLERVON

Mieskuorolaulu isänmaallisten tunteiden tulkkina Suomessa
1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella

Jouni Kukko

Laaja kirjallinen työ (5s17)

Taideyliopisto

Sibelius-Akatemia

Klassisen musiikin osasto

Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä

Kuopion yksikkö

2017

Sisällys

1 Johdanto	2
2 Miesäänisen kvartettilaulun synty	4
3 Mieskuorolaulu kansallisen itsetunnon herättäjänä.....	8
3.1 Venäjän sortoa vastaan	8
3.2 Kielikysymys – ruotsi vai suomi?	13
3.3 Jättiläislukin verkoissa.....	21
4 Suomi lauletaan maailmankartalle	27
5 Kansallisromantiikka mieskuorolaulussa.....	34
5.1 Kansallisromantiikan synty	34
5.2 Kalevala ja Kanteletar – kansallisromantiikka Suomessa	35
5.3 Säveltäjät isänmaan asialla	38
5.3.1 Fredrik Pacius	39
5.3.2 Emil Genetz	42
5.3.3 Jean Sibelius.....	44
5.3.4 Muut säveltäjät.....	50
6 Mieskuorolaulua sota-aikana.....	54
7 Miksi mieskuorolaulu?	56
8 Päätelmiä	60
9 Lähdeluettelo.....	63
9.1 Kirjallisuus.....	63
9.2 Internet-lähteet.....	65
9.3 Nuottimateriaali	65

1 Johdanto

Mieskuorolaulu on aina sykehdyttänyt minua. Muistan jo lapsena kuunnelleeni *Ylioppilaskunnan Laulajia* – isänmaallisia, luontoaiheisia ja *Kalevalan* mytologiaan pohjautuvia lauluja, serenadeja, joululauluja, elämän tarkoitusta pohtivia lauluja sekä iloisia, humoristisia lauluja – äänenvoimakkuus usein lähes maksimissa. Mieskuorolaulua olen kuunnellut varmasti enemmän kuin mitään muuta musiikkia, minkä lisäksi olen myös harrastanut sitä itse säveltämällä ja sovittamalla sekä laulamalla erilaisissa kokoonpanoissa. Siispä miettiessäni vuonna 2014 kandidaatintutkielmani aihetta mieskuoroaihe nousi nopeasti varteenotettavaksi vaihtoehdoksi. Tässä maisterivaiheen tutkimuksessani laajennan tuota kolme vuotta sitten pinnalta raapaisemaani aihetta.

Aihetta pohtiessani ja aineistoja selatessani nousi esiin monia mieskuoroja yhdistävä tekijä – isänmaallisuus. Samalla mieleeni nousi kuva mieskuorosta laulamassa kuvitteellisessa itsenäisyysjuhlassa erilaisia tunnettuja isänmaallisia lauluja, kuten *Suomen laulu* ja *Finlandia*-hymni. Mielikuvassani mieskuoron paikalle sopi niin veteraaneista koottu kööri kuin pieni, valiolaularijasta muodostettu mieskvartettikin. Sen sijaan sekakuoro tai naiskuoro tuolla paikalla olisi tuntunut vieraalta. Heikki Peltola kertoo *Ylioppilaskunnan Laulajien* 90-vuotisalbumissa vuodelta 1973 mieskuoro-sanaan liittyvistä ennakkokäsityksistä seuraavan tarinan avulla:

”[Kirkonkylän itsenäisyyspäivän] juhlallisuudet alkavat tummiin pukeutuneen, vähintäinkin keski-ikäisen miesjoukon astuttua vakaasti sankaripatsaan äärelle ja laulaessa *Oi kallis Suomenmaa* -hymniä. Seppeleenlaskun jälkeen siirrytään kirkkoon. Hetken kuluttua seurakunta saa kuulla *Suomalaisen rukouksen*. Kun sitten iltapäivän pääjuhlassa on esitetty *Karjalan kunnalla*, jossa soolon lauloi kuoron ainoa tenori, sekä *Nuijamiesten marssi*, kunnon mieskuoromme pääsee valmistautumaan illan herrakaronkkaan. –” (Peltola 1973, 120.)

Peltolan kärjistetty esimerkki sisältää mielestäni tänäkin päivänä totuuden siemenen. Mieskuorolaululla ja isänmaallisuudella on vielä nykyäänkin vahva keskinäinen suhde.

Tässä tutkimuksessa mieskuorolaulun ja isänmaallisuuden välistä suhdetta tutkitaan vaikuttavuuden näkökulmasta. Tutkimukseni aihe – *Mieskuorolaulu isänmaallisten tunteiden*

tulkkina Suomessa 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella – on rajattu tiettyyn, noin puolitoista vuosisataa kestäneeseen ajanjaksoon kahdesta syystä: ensinnäkin mieskuorolaulu saapui Suomeen vasta 1800-luvun alussa, ja toiseksi toisen maailmansodan jälkeen mieskuorolaulu alkoi jo vähitellen siirtyä pois kansallisen kulttuurin keskiöstä – miesten kuorolaululla ei ollut enää niin suurta merkitystä kansalle kuin aiemmin (Häyrynen 2008, 146). 1950-luvulla isänmaallisen mieskuorolaulun merkitys vaikuttavuuden näkökulmasta olikin jo heikentynyt huomattavasti, kun kansallisromanttiselle ajattelulle ei enää ollut tilausta.¹

Toivo Kuulan *Kantelettaren* runoon säveltämä *Kullervon laulu* on tehnyt minuun suuren vaikutuksen. Jääkärimarssin kirjoittaja Heikki Nurmion mukaan Kullervon päämääränä oli vapauttaa heimonsa vieraasta orjuudesta (Orlamo 2000, 59). Kullervon tarinaa tutkiessani huomasin, että kansallisromantiikka *kalevaloineen* ja *kantelettarineen* kytkeytyi aikanaan vahvasti isänmaallisuuteen. Tässä tutkimuksessa tutkitaankin siis myös kansallisromantiikkaa – isänmaallisuuden näkökulmasta.

Luin tutkimustani varten erilaisia kuorojen historiikkeja, henkilöhistoriateoksia, tietokirjallisuutta sekä yksittäisiä artikkeleita. Erityisesti Antti Häyrysen *Ylioppilaskunnan Laulajista* kertova *Sinivalkoiset äänet*, Reijo Pajamon Suomen kuorolaulun historian kattava *Laulun tenhoisa taika* sekä WSOY:n kustantamat *Suomen musiikin historia* -teokset saivat tärkeän roolin tutkimuksessani. Tutkimuksessani on kuusi käsittelylukua, joiden pohjalta voi etsiä näkökulmia tutkimukseni aiheeseen. Käsittelen mieskuorolaulun syntyhetkiä 1700-luvun lopulla, mieskuorolaulun asemaa Suomessa autonomian aikana 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa, mieskuorojen ulkomaanmatkoja aikana, jolloin Suomea ei vielä tunnettu maailmalla siinä määrin kuin nykyään, kansallisromanttisten aatteiden vaikutusta suomalaiseen mieskuorolauluun runojen ja sävellysten kautta, mieskuorojen toimintaa jatkosodan aikana sekä konkreettisia syitä sille, miksi mieskuorolaulu ja isänmaallisuus ovat olleet läpi miesäänisen kuorolaulun historian yhteydessä toisiinsa.

”Suomen toivo soipi laulussamme. Se on voimamme ja kunniamme.” (Lähteenmäki 1973, 134.)

¹ ”Kansallisromantiikka, niin paljon kuin se on merkinnytkin maamme kuoroelämälle, sen niin hyvin luovaa kuin esittävää puolta ajatellen, on aikansa elänyt”, kirjoitti Harald Andersén *Suomen Musiikin Vuosikirjassa* artikkelissaan ”Kuorolaulumme ongelmista” (Pajamo 2015, 138).

2 Miesäänisen kvartettilaulun synty

Isänmaalliset ajatukset ovat kuuluneet mieskuorolaulun piiriin sen syntymästä saakka. Ympäri Eurooppaa virinnyt kansallisuusaate sai vastasyntyneestä nykyaikaisesta mieskuorolaulusta oivan välineen omien tavoitteidensa tukemiseen. Kansallisuusaatteen pääperiaatteina olivat ihailu luontoa ja isänmaata kohtaan sekä halu yhdistää samankielinen kansa saman lipun alle. (Ylikojola & Yli-Ojanperä 2013.)

Kansallisuusaatteen viritessä 1800-luvun alussa monissa protestanttisissa maissa, kuten Sveitsissä, Saksassa ja Ruotsissa, pyrittiin uudenlaiseen yhteiskuntaan. Erityisesti Saksassa, joka oli Ranskan vallankumouksen jälkeen muutostilassa, haettiin itsenäisyyttä ja uutta suuntaa. Näissä maissa perinteisestä miesten yhteislaulusta muovattiin uudenlainen, kansallistunteen nostattama yhteisö, mieskuoro. (Häyrynen 2008, 19; Salmenhaara 1996, 411.) Nämä kuorot yhdistivät vanhaa säätyläismusisointia sekä sotilas- ja metsästysmusiikkia uuteen, romanttiseen ja kansallishenkiseen musiikkityyliin (Häyrynen 2008, 19).

Joseph Haydnin pikkuveljeä, Michael Haydnia, pidetään mieskuorosävellystyypin luoja (Pajamo 2015, 15). Hän sävelsi ystävänsä, Salzburgin lähistöllä sijaitsevan Arnsdorfin kirkkoherran ja tämän apulaisten käyttöön ensin kolmiäänisiä ja myöhemmin neliäänisiä lauluja (Helasvuo 1963, 76–77). Kokoelma *neljälle miesäänelle ilman säestystä* ilmestyi vuonna 1796. Haydnin tuotanto oli esimerkkinä monelle muulle sen ajan säveltäjälle – esimerkiksi Carl Maria von Weberin ja Franz Schubertin mieskuorosävellykset pohjautuvat Michael Haydniin. (Helasvuo 1963, 77; Junkkari 1995, 11.)

Miesäänisen kvartettilaulun – mieskuoron – perustajiin kuuluivat Michael Haydnin lisäksi Karl Friedrich Zelter ja Hans Georg Nägeli (Salmenhaara 1996, 411). Zelter perusti vuonna 1809 *Berliner Liedertafel* -yhdistyksen, jossa laulettiin pöydän ääressä erilaisia kuorolauluja. Yhdistyksen säveltäjä-, runoilija- ja laulajajäsenet tekivät kuoron ohjelmistoon uusia lauluja. (Pajamo 2015, 15.) *Liedertafel*-nimitys sai nopeasti yleiskäsitteen lauluseura-ajatukselle Saksassa. Etelä-Saksassa ja Sveitsissä, jonne Nägeli perusti mieskuoron samoihin aikoihin Zelterin kanssa, lauluseurat tunnettiin nimellä *Liederkrantz* (lauluseppele). (Hyökki 2003, 13; Häyrynen 2008, 20; Junkkari 1995, 11; Savolainen & Vainio 2006, 127.) Laulupöydissä

(Liedertafel) sananmukaisesti istuttiin pöydän ympärillä ja laulettiin samanhenkisessä seurassa niin isänmaallisia lauluja ja marsseja kuin perinteisiä juomalauluja ja serenadeja sekä lausuttiin runoja ja syötiin hyvin (Häyrynen 2008, 20; Ylikojola & Yli-Ojanperä 2013).

Sveitsin Zürichiin mieskuoron perustanut Nägeli koki kuorolaulun olevan oivallinen uusien aatteiden välittäjä, josta olisi hyötyä myös kansan musiikillisessa kasvatuksessa (Häyrynen 2008, 19–20). Hänen mielestään kuorolaululla tuli olla merkittävä rooli kansan sivistämisessä (Pajamo 2015, 15). Monet kuuluisat säveltäjät, kuten Felix Mendelssohn ja Franz Schubert, innostuivat mieskuorolle säveltämisestä, mikä osaltaan nosti mieskuorolaulun arvostusta (Ylikojola & Yli-Ojanperä 2013).

Samaan aikaan Zelterin *Liedertafelin* ja Nägelin *Liederkrantz*in aikaan alkoi mieskuorolaulanta myös Ruotsissa, kun Uppsalan yliopistossa aloitti musiikinopettajana saksalainen urkuri, kapellimestari ja säveltäjä Johann Christian Friedrich Haeffner vuonna 1808.² Ylioppilaskuoro lauloi ulkoilmassa ja myöhemmin eräässä konsertissa laulun *Under Svea banér*, minkä jälkeen mieskuoroaalto alkoi levitä räjähdysmäisesti. Vuonna 1813 ylioppilaat vaelsivat ensimmäistä kertaa Uppsalan läpi laulaen laulua *Samlons Bröder, kring frihetens fana*, joka oli Haeffnerin sävellys ja kuoron tunnuslaulu. Vielä nykyäänkin uppsalalaiselle lauluperinteelle on ominaista, että ulkona laulaessa marssitaan. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 305; Hyökki 2003, 13; Pajamo 2015, 15.) Ruotsissa mieskuorolaulu sai – toisin kuin Saksassa ja Sveitsissä – kannatusta myös jo valtaansa menettäneen aateliston parissa. Siten ruotsalaisessa mieskuoromusiikissa yhdistyivät uusi, romanttinen isänmaallisuus ja vanha aristokraattisuus. (Häyrynen 2008, 19–20.)

Ruotsissa ja myöhemmin Suomessa liedertafel-tyyli ei koskaan päässyt suosioon, sillä pohjoismaalaisten ylioppilaskuorojen tavoitteet olivat jo aikaisessa vaiheessa suhteellisen korkealla. Siten omaksi iloksi laulaminen muuttui vähitellen tavoitteelliseksi taiteen tekemiseksi. Tämä tavoiteasettelu ja siitä seuranneet laulajien omat, onnistumisien kautta pinnalle ponnahtaneet positiiviset kokemukset olivat osiltaan syynä siihen, miten nopeasti moniääninen mieskuorolaulu levisi Pohjoismaissa. (Häyrynen 2008, 20–21.)

² Joidenkin lähteiden mukaan *Berliner Liedertafel*, *Liederkrantz* ja Uppsalan ylioppilaskuoro olisivat kaikki perustettu samana vuonna, eli vuonna 1808.

Ei tiedetä, tunsivatko Nägeli, Zelter ja Haeffner toisiaan tai oliko heidän välillään kontakteja, mutta varmaa on, että Ruotsissa vaikuttaneella Haeffnerilla on ollut enemmän vaikutusta suomalaiseen mieskuorolauluun kuin Nägelillä ja Zelterillä, joiden ohjelmistot tulivat tutuiksi vasta suomalaisen mieskuorolaulun käynnistyttyä (Dahlström & Salmenhaara 1995, 305).

Siitä, milloin moniääninen kuorolaulu saapui osaksi turkulaista ylioppilaslaulanta, ei ole tarkkaa tietoa, sillä se oli aluksi vain osa seuraelämää, josta ei pidetty pöytäkirjoja (Dahlström & Salmenhaara 1995, 304–305). Keskiajan teini-ikäisten opiskelijoiden laulamia *Piae Cantiones* -lauluja sovittaneen Heikki Klemetin mukaan näiden koululaulujen merkitystä nykyaikaisen mieskuorolaulun varhaisena esikuvana ei voi väheksyä; ylioppilaiden musisoinnilla oli jo 1600-luvulla merkittävä kansallinen rooli (Häyrynen 2008, 21). Ylioppilaslaulun ulkopuolelta tiedetään, että edistääkseen yleistä musiikkimakua perusti yksityinen musiikkia harrastanut piiri *Soitannollisen seuran* vuonna 1789. *Soitannollisen seuran* sääntöjen mukaan sen jäsenten piti harjoittaa musiikkia sekä yksityisissä että julkisissa tilaisuuksissa. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 216.) *Soitannolliseen seuraan* kuuluneen Fredrik Lithanderin säveltämä kuorolaulu *Ordens visa för Studenter* F. M. Franzénin tekstiin lieenee vanhin ruotsinkielinen moniääninen ylioppilaslaulu (Dahlström & Salmenhaara 1995, 236).

Soitannollisen seuran passiokonsertteihin osallistui 1790-luvulla solistien lisäksi poika- ja miesäänistä koottu sekakuoro (Dahlström & Salmenhaara 1995, 303). Jumalanpalveluselämän ulkopuolelta neliäänisestä kuorolaulusta ei kuitenkaan löydy juurikaan esimerkkejä ennen vuotta 1818 (Dahlström & Salmenhaara 1995, 305–306).

Mieskuorolaulanta tuli Suomeen Uppsalasta, jossa opiskeli suomalaisia ylioppilaita, muun muassa Adolf Ivar Arwidsson, Carl Axel Gottlund, Abraham Poppius ja Johan Josef Pippingsköld. He saivat kokea sen isänmaallisen aatteen hengen, joka ruotsalaisten ylioppilaiden keskuudessa vallitsi. Arwidsson, joka tunnetaan suomalaisen kansallistunnon herättäjänä, laushti tässä ilmapiirissä tunnetun lauseensa: ”Ruotsalaisia emme ole, venäläisiksi emme halua tulla, olkaamme siis suomalaisia!” (Hyökki 2003, 13; Pajamo 2015, 16.)

Turun hovioikeuden auskultantti Pippingsköld oli tutustunut Uppsalassa Haeffneriin ja toiseen ylioppilaslaulun ruotsalaiseen keskushahmoon, J. E. Nordblomiin, ja tuonut heidän

sävellyksiään mukanaan Turkuun, jonne perusti vuonna 1819 lauluseuran *Sångsällskapet* (Pajamo 2015, 16). Kaksoiskvartettina syntynyt *Sångsällskapet* esiintyi aluksi suljetuissa tilaisuuksissa, joihin naisilta oli pääsy kielletty (Hyökki 2003, 16). Lauluseuraa alettiin kutsua pian *Adelsfanaksi*, koska suuri osa ylioppilaista tuli aatellisista suvuista. *Adelsfana*, joka haikaili revanssia Suomen sodasta ja takaisin Ruotsin yhteyteen, esitti suurimmaksi osaksi samoja ruotsalaisia lauluja, joita Uppsalassa oli laulettu. Laulut korostivat isänmaallisia ja kansallisia tunteja sekä vapautta opiskelijamaailmassa. (Häyrynen 2008, 21; Junkkari 1995, 11; Pajamo 2015, 16.) Harjoitusten ja esiintymisien lomassa nautittiin punssia ja boolia (Kilpiö 1995, 66). *Adelsfanassa* alettiin harrastaa myös sekakuorolaulua. Mieskuoroaate levisi nopeasti yliopiston eri osakuntiin. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 306.)

Adelsfanan vastapainoksi perustettiin jo seuraavana vuonna *Kaikille avoin ylioppilaslaulukunta*, jonka organisoivat Uppsalasta niin ikään vaikutteensa saanut Carl Axel Gottlund – vahva suomalaisuusmies, intohimoinen kansallisuusaatteen saarnaaja ja kansanrunouden kerääjä. Hän halusi tuoda kuorolaulun kansan pariin protestina Pippingsköldin aateliskuurolle. (Hyökki 2003, 16; Häyrynen 2008, 21; Junkkari 1995, 11.) Gottlund halusi uudistaa turkulaisen ylioppilaslaulun ja vei kuoronsa ulos kaduille, kuten Uppsalassa oli ollut tapana. ”Gooteiksi” kutsuttu laulukunta lauloi – riittävien rohkaisuryyppyjen jälkeen – ulkona yleistä hämmennystä kylvään provosoivia götalaislauluja, muun muassa Haeffnerin *Samloms bröder, kring frihetens fana* -laulun, jota pidettiin erittäin sopimattomana lauluna tuon ajan Turussa. *Adelsfanan* jäsenet kirjoittivatkin Gottlundille heti nuhtelukirjeen: ”Mitä hemmettiä te olette eilen tehneet, menitte laulamaan *Vikingasätenin*, ruotsalaisen laulun venäläisessä kaupungissa. Piru voi päästä irti, jos siitä raportoidaan keisarille. Ja siitä voi olla seurauksena, ettemme enää koskaan saa laulaa ulkona. Täällä ei olla kuin Ruotsissa. Täällä on vakoilijoita kaikkialla. – – Ja panen piru vie pääni pantiksi, että seura saa tästä kaiken syyn niskoilleen.” Uppsalasta peräisin ollut ohjelmisto, josta osa oli syntynyt Suomen menettämisen jälkeisessä revanssihengessä, oli poliittisesti räjähdysherkkää tavaraa. Viranomaisten asettama laulukielto pantiinkin voimaan 1820-luvun lopulla. Venäläisen hallinnon mukaan tällainen ylioppilaslaulanta oli saanut vaarallisia vaikutteita lännestä, mikä oli tuomittavaa. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 306–307; Häyrynen 2008, 21; Junkkari 1995, 11.)

3 Mieskuorolaulu kansallisen itsetunnon herättäjänä

3.1 Venäjän sortoa vastaan

Suomalaisuusliikkeen käyttöön mieskuorolaulu valjastettiin pitkälti sen syntyyn vaikuttaneiden historiallisten seikkojen vuoksi (Savolainen & Vainio 2006, 127). Mieskuorolaulu oli saanut Keski-Euroopassa oman, hyvin olennaisen erityispiirteensä; kansallis-isänmaallinen aatteellisuus antoi leimansa mieskuorolaululle etenkin Saksassa, Sveitsissä ja Pohjoismaissa 1800-luvulla. Carl Maria von Weber sävelsi jo vuonna 1813 saksalaisen runoilijan, Könerin, isänmaallisia runoja mieskuorolle. (Helasvuo 1963, 82.) Erilaisten yhdistysten, kuten *Liederkranzin* ja *Liedertafelin*, mukana musiikin ilo oli levinnyt ylempiluokkaisten joukosta tavallisen kansan pariin (Savolainen & Vainio 2006, 127). Kuorolaulusta muodostui keskeinen yhteenkuuluvuuden ja samanmielisyyden äänenkäyttäjä (Häyrynen 2008, 35). Moniäänisen mieskuorolaulun perustajiin kuulunut Hans Georg Nägeli laajensi hennon kvartetin massiiviseksi suurkuoroksi, jossa ylistettiin isänmaata ja luontoa ja vaalittiin yhteenkuuluvuuden henkeä (Salmenhaara 1996, 411). Nägelin mukaan ”jos tavallisin luonnon antamin äänellisin edellytyksin varustettu, satapäinen koulutettu laulajajoukko kootaan tasaiseksi miehitetyksi kuoroksi, on edessämme todellinen kansanmahti” (Junkkari 1995, 15).

Mieskuorolaulun syntyyn vaikuttanut patriotismi sai kannatusta myös Suomessa (Savolainen & Vainio 2006, 127). 1810-luvulla alkanut *Turun romantiikaksi* nimetty liike, joka kasvoi turkulaisten ylioppilaiden ja opettajien joukossa, esitteli suomenkielisen kansan ruotsinkieliselle sivistyneistölle positiivisessa ja arvostavassa sävyssä. Turun romantikot olivat vakuuttuneita suomalaisen kansan omaleimaisuudesta. (Hyökki 2003, 19.) Turkulaiset ylioppilaslaulajat olivat 1820-luvulla ideologisesti lähellä tätä romantiikkaa. He olivat innostuneita suomen kielestä, vaikka eivät osanneetkaan välttämättä lainkaan suomea. Kuorot lauloivat kuitenkin jonkin verran myös suomeksi. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 309.)

Suomessa jo J. J. Pippingsköldin perustaman *Adelsfanan* (1819) ajoista alkaen haikailtiin takaisin Ruotsin vallan alle Suomen sodan voittanutta Venäjää pakoon (Häyrynen 2008, 21). Ylioppilaskuorot lauloivat ohjelmistossaan pääosin isänmaallisia kansallishenkisiä lauluja. Osa lauluista, kuten monet ruotsinkieliset taistelulaulut ja marssit, korosti Ruotsi-yhteyttä, mikä

epäilytti Nikolai I:n ajan viranomaisia. (Häyrynen 2008, 51.) Uppsalasta tuodut laulut pysyivät kuitenkin sitkeästi kuorojen ohjelmistossa, ja vielä 1850-luvulla Venäjän kenraalikuvernööri joutui kiinnittämään niihin erityistä huomiota (Dahlström & Salmenhaara 1995, 309).

Kun yliopisto siirtyi Turusta Helsinkiin Turun palon jälkeen vuonna 1828, siirtyi ylioppilaslaulu sen mukana (Häyrynen 2008, 21). Yksiaäninen, kansallismieltä kohottanut lauluharrastus oli toki levinnyt jo aikaisemmin ympäri maata (Savolainen & Vainio 2006, 128). Suomen uudessa kulttuurin keskuksessa alkoi romanttisen taidekäsityksen ja isänmaallisen idealismin aikakausi. Ylioppilaat perustivat vuonna 1831 *Akateemisen musiikkiseuran*, joka virallistettiin kaksi vuotta myöhemmin. (Maasalo 1964, 71–72.) Yliopisto toi myös mukanaan *Turun romantiikan*, sillä esimerkiksi Elias Lönnrot, Johan Ludvig Runeberg ja Johan Vilhelm Snellman olivat aloittaneet opintonsa Turussa (Elmgren-Heinonen 1959, 96). Musiikkiseuran, jonka nimeksi tuli virallisesti *Suomen Keisarillisen Aleksanterin yliopiston musiikki- ja lauluseura*, johtajana toimi Fredrik August Ehrström. Ehrström aloitti suomalaisen sävellystyön säveltämällä kaikkiaan 34 laulua, joista 14 Runebergin runoihin. Zacharias Topeliuksen mukaan Ehrström ”on aina oleva rakas isänmaalle sen vuoksi, että hän oli ensimmäinen, joka kaiutti kotoisia säveliä, ja vielä enemmän sen vuoksi, että hän oli ensimmäinen, joka opetti meidät laulamaan, mitä Runeberg oli runoillut”. (Pajamo 2015, 16–17.) 1830-luvun alusta lähtien kaikki yliopiston osakunnat pitivät isänmaallisena velvollisuutenaan perustaa omat mieskuoronsa. Mieskuoroaate alkoi saada niitä samoja isänmaallisten pyrkimysten sävyjä, joita *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* perustaminen (1831) ja *Kalevalan* julkaiseminen (1835) olivat tuoneet esille. (Vainio 2009, 119.)

Yliopiston musiikinopettajaksi nimitettiin vuonna 1834 saksalainen säveltäjä Fredrik Pacius, joka perusti ylioppilaslaulun äänenkäyttäjäksi *Akademiska Sångsällskapetin* vuonna 1838 kokoamalla osakuntakuoroista ja -kvarteteista aiempaa isomman mieskuoron. Kuoro muutti nimeään joitakin vuosia myöhemmin *Akademiska Sångföreningeksi*, ja se toimi merkittävänä esimerkkinä innostaessaan helsinkiläisiä ylioppilaita lauluharrastuksen pariin. (Häyrynen 2008, 21; Savolainen & Vainio 2006, 128; Vainio 2009, 119.) Tässä tutkimuksesta *Akademiska Sångföreningestä* käytetään vakiintunutta lyhennettä *Akademen*. *Akademenin* syntyyn vaikutti merkittävästi nuoren suomalaisen sivistyneistön herääminen tietoisuuteen Suomesta omana kansakuntana, jolla oli oma kieli ja kulttuuri. Keväällä 1830 nuoret yliopiston jäsenet, muun muassa Runeberg, Snellman, Johan Jakob Nervander ja Fredrik Cygnaeus, olivat

muodostaneet eräänlaisen vapaan yhdistyksen, *Lauantaiseuran*, jonka tärkeimmät kohteet olivat suomalaisen kansallistunnon herääminen sekä suomalaisen sivistyksen edistäminen. (Seppänen & Seppänen 1983, 11.)

Mieskuorolauluun vakiintunut serenadi- ja juomalauluharrastus säilyi *Akademenin* perustamisen jälkeenkin, mutta Paciuksen johdolla ylioppilaslaulun musiikillinen taso parantui merkittävästi. Pyrkimys taiteellisesti parempaan toimintaan oli kova. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 377; Häyrynen 2008, 24–25; Savolainen & Vainio 2006, 128.) Pacius, joka oli tutustunut ennen Helsinkiin tuloaan Uppsalan kuorotoimintaan, uudisti suomalaista kuoro-ohjelmistoa. Yksinkertaisen ruotsalaisen marssi- ja laulelmasävyisen tyylin rinnalle tuli saksalaista, rytmisesti vivahteikkaampaa ja enemmän polyfonisia aineksia sisältävä liedtyyli. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 378.) Pacius sivuutti määrätietoisesti edeltäjänsä F. A. Ehrströmin suosikkilaulut, minkä jälkeen Paciuksesta tuli mieskuoromusiikin tärkein vaikuttaja Suomessa (Pajamo 2015, 17). Isänmaallisen eli runebergiläisen hengen vaaliminen oli *Akademenin* tärkein tehtävä, mikä näkyi kuoron ohjelmistossa sekä esiintymisissä. Kuoron omaa kieltä, ruotsin kieltä, vaalittiin. (Pajamo 2015, 18–19.)

Kuorolaulun tasonnousun myötä innostuttiin tekemään kiertueita eri puolille Suomea. Alun perin ruotsiksi laulanut kuoro alkoi esiintyä kansallisen heräämisen myötä myös suomen kielellä. Kiertueilla esiintyi *Akademenin* laulajista koottuja kolminkertaisia kvartetteja eli *kakstoistikkoja* vuosina 1858, 1861 ja 1869. Vaikka ohjelmisto olikin pääasiassa kansanlauluja niin suomeksi kuin ruotsiksi, kansa sai osansa kuorolaulun leviämisestä myös erilaisten suomalaishenkisten laulujen, kuten vuonna 1848 kantaesitetyn *Maamme*-laulun tunnetuksi tuleminen myötä. (Häyrynen 2008, 24–25; Savolainen & Vainio 2006, 128.) Kaikenlaisia lauluja ei kuitenkaan saanut laulaa: ohjelmistot piti nimittäin hyväksyttää Pietarissa, minkä myötä kiellettiin Ruotsi-yhteyttä vaalivat laulut *Svensk frihetssång*, *Svenskar framåt* ja niin kutsutun ruotsalaisen mieskuorolaulun isän, Johann Christian Friedrich Haeffnerin, sovittama *Narvan marssi* (Häyrynen 2008, 23–25). Epäluuloa synnyttivät myös sellaiset Turun ajoilta periytyneet taistelulaulut, joissa puhuttiin ”Suomen kunnian jumalaisesta hohteesta” tai ”Suomen urhojen sotarekkestä, jota maailma ihmeissään katseli” (Vainio 2009, 128). Sensuuriviranomaisten ohjeistuksesta poikettiin kuitenkin jopa joissakin julkisissa konserteissakin yksityistilaisuuksien, joissa ei tarvinnut pelätä urkkijoita, ohella (Dahlström & Salmenhaara 1995, 397).

Turussa asetettu laulukielto oli alkuun voimassa myös yliopiston siirryttyä Helsinkiin. Ylioppilaiden esitettyä vuonna 1844 J. J. Nordströmille kunnianosoituskäynnin yhteydessä Topeliuksen sanoittaman *Marseljeesin* ”Nyt sana kiirii pohjoisesta etelään: maailma vapaiden on miesten”, jossa ylistettiin Suomen nuorison vapaudenrakkautta ja uhrivalmiutta, laulukielto asetettiin uudestaan voimaan. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 396; Elmgren-Heinonen 1959, 214; Pajamo 2015, 17.) Samana vuonna liikehdintä ylioppilaiden keskuudessa eurooppalaisen mallin mukaisesti kasvoi. Snellman julisti perustamassaan *Saima*-lehdessä korkeimmaksi tavoitteekseen suomalaisen kansallishengen vahvistamisen ja ruotsin kielen ylivallan murtamisen. Topelius promootiorunossaan taas kirjoitti: ”Yksi kansa, yksi maa, yksi kieli, yksi laulu ja yksi viisaus.” (Vainio 2009, 186–187.)

Euroopan ”hulluna vuotena” 1848 vallankumoukselliset aatteet virisivät maasta toiseen. Ranska julistettiin tasavallaksi, Italia nousi Itävallan herruutta vastaan, puolalaiset ja tšekit liikehtivät, Berliinissä taisteltiin barrikadeilla ja Unkari koetti saavuttaa vapautensa. Sensuurista huolimatta tieto kaikesta tästä levisi Suomeenkin. (Elmgren-Heinonen 1959, 214.) Saksassa Robert Schumann sävelsi mieskuorolle vallankumouslauluja, ja Richard Wagner otti osaa kaduilla käytyihin taisteluihin (Häyrynen 2008, 22–23). Keski-Euroopassa virinneet vallankumoukselliset aatteet levisivät myös Pohjoismaihin, aina Uppsalaan saakka, jossa huhtikuussa 1848 järjestettiin suuri ”skandinaavinen juhla”. Ylioppilaiden merkitystä vallankumouspesäkkeissä korostettiin. *Marseljeesia* alettiin laulaa juhlan jälkeen Suomessakin kaikissa mahdollisissa yhteyksissä – tällä kertaa kuitenkin Jakob Algoth Gadolinin runolla *Kuin revontulten lieskat Pohjolassa*. Ylioppilaat lauloivat sitä pian myös kaduilla ja kujilla ”suomalaisen kunnian jumalhohtoa”, ”suomalaista taistelutahtoa” ja ”suomalaista sankarikansaa” kaiuttaen. (Vainio 2009, 181.) Kenraali Alexander Thesleff, uskollinen Venäjän tsaarin kannattaja, pelkäsi vallankumouksellista liikehdintää ja epäili muun muassa Snellmania ja Topeliusta sen kannattajiksi. Paciuksen johtoasemaa isänmaallisuutta uhkuvassa ylioppilaslaulussa ei katsottu kaikkialla hyvällä. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 342.)

Flooran päivänä keväällä 1848 pidettiin ylioppilaiden kevätjuhla Kumtähden kentällä. Fredrik Pacius sävelsi tilaisuuteen laulun Runebergin *Vårt land* -runoon, joka oli kaikille tuttu samana vuonna ilmestyneistä *Vänrikki Stoolin tarinoista* (*Fänrik Ståhls sägner*). Juhla oli tunteita koskettanut isänmaallinen tapahtuma, jossa Fredrik Cygnaeus piti sykähdyttävän puheen. Läsnaolijoiden mieliin jäi tapahtuma, jossa isänmaallisuus ja Suomen synty saivat konkreettiset

puitteet. (Vainio 2009, 197.) *Maamme*-laulun kantaesitystilaisuutta on pidetty jopa yhteisen isänmaakäsityksen syntyhetkenä. Joka tapauksessa se oli osaltaan määrittelemässä ylioppilaslaulun roolia isänmaallisten tunteiden sanansaattajana. Vielä tässä vaiheessa varsin rauhallinen isänmaallinen laulanta sai rajummat vaiheensa kuitenkin vasta myöhemmin. *Maamme*-laulun julkaisemisen jälkeenkin Suomessa laulettiin pääasiassa muista Pohjoismaista ja Saksasta tullutta musiikkia. Kun suuri osa lauluista tuli Ruotsista, ja ylioppilaskuorot omaksuivat ruotsalaismielisiä lauluja, oli tilanne Venäjän hallinnassa olevassa Suomen suuriruhtinaskunnassa äärimmäisen arka. (Häyrynen 2008, 22–23.)

Vähitellen, ehkäpä johtuen Saksan samankaltaisesta yhteiskunnallisesta tilanteesta sekä Paciuksen ja Richard Faltinin vaikutuksesta Suomessa, alkoivat ruotsalaisperäiset laulut jäädä vähemmälle huomiolle Louis Spohrin, Carl Maria von Weberin ja Paciuksen sävellysten vallatessa alaa suomalaiselta ylioppilaskuorokentältä (Häyrynen 2008, 24; Junkkari 1995, 14). Tilanne säilyi kuitenkin poliittisesti arkana – olihan 1800-luvulla niin Suomessa kuin muuallakin Euroopassa vallassa sensuuri, ja kokouksista ja julkaisuista etsittiin vallankumouksellisia viitteitä. *Marseljeesi* Topeliuksen sanoilla kiellettiin, samoin kuin *Porilaisten marssin* esittäminen. Kieltojen myötä laulut saivat lisää näkyvyyttä, ja ihmisten mielenkiinto niitä kohtaan kasvoi; samalla symboliikka kansalaistoiminnassa kasvoi esimerkiksi erilaisten lippujen ja tervehdyskäyntien yleistyessä. Esimerkiksi vuonna 1869 Helsingin yliopiston ylioppilaskunta päätti ”vaeltaa lippuineen yliopiston rappusille ja osallistua siellä *Maamme*-laulun laulamisella ja muilla isänmaallisilla lauluilla niihin ilonilmauksiin, joita tiedettiin kaupungin asukkaiden [uuden valtionpäiväjärjestyksen johdosta] tulevan järjestämään”. (Häyrynen 2008, 25.)

3.2 Kielikysymys – ruotsi vai suomi?

1800-luvun jälkimmäinen puolisko muodostaa Suomen kuorolaulun historiassa merkittävän ajanjakson. Kuorolaulu osallistui maamme kielipolitiikkaan, ja sillä oli suuri merkitys Suomen kulttuurille ja yhteiskunnalle. (Pajamo 2015, 51.) 1850-luvun alku oli Topeliuksen sanoin ”syyspimeän aikaa” – vuonna 1850 asetettiin sensuuriasetus, jonka mukaan muuta kuin uskonnollista ja taloudellista kirjallisuutta ei saanut painaa suomen kielellä (Elmgren-Heinonen 1959, 289; Pajamo 2015, 21). Ruotsinkieliset ylioppilaat olivat jo aiemmin osoittaneet sympatiaa ja lojaalisuutta suomalaista kulttuuria kohtaan käyttämällä suomen kieltä, mutta Snellmanin julistuksen *Saima*-lehdessä ruotsin kielen ylivallan nujertamiseksi myötä kielikysymys jakoi kansan kahtia. Snellmanin mukaan Suomi saattoi kehittyä ja ylipäättään säilyä hengissä vain siinä tapauksessa, että kansan sivistyneistö käyttää samaa kieltä kuin enemmistö kansasta. (Hyökki 2003, 36; Seppänen & Seppänen 1983, 12; Vainio 2009, 186–187.)

Snellmanin herättämä haaste edellytti ylioppilaita toimiin. Suomelle piti luoda elinvoimainen suomenkielinen sivistyselämä, jonka avulla Suomelle saataisiin tunnustettu asema muiden sivistyskansojen joukossa. (Vainio 2005, 83.) Kun osakuntien toiminta lakkautettiin vallankumouksellisina vuonna 1852 – tosin lopulta vain kuudeksitoista vuodeksi, fennomaaninen *Savo-Karjalainen osakunta* piti ”surulliset päättäjäiset ja eroajaiset”. Päättäjäisissä ensiesitetystä *Savolaisen laulusta*, jonka oli säveltänyt Karl Collan ja sanoittanut August Ahlqvist (A. Oksanen), Snellman totesi seuraavaa: ”Täysikuntoisimpia säkeitä kuin tässä *Savolaisen laulussa* löytää, ei Suomen runottaren suusta solune milloinkaan.”³ (Pajamo 2015, 21.)

³ August Ahlqvistin kirjailijanimi oli A. Oksanen. Joissakin lähteissä hänet mainitaan myös nimellä August Ahlqvist-Oksanen.

Moderato.

1. Mun muis-tuu mie-le - he - ni nyt su - loi-nen Sa-von maa, sen kan - sa kaik-ki
 9. Jos kie - lin voi-si ker - to - a nä - kön-sä van-hat puut, ja mei-dän vaa-rat
 10. Niin niis - tä - pä u - se - am-pi hyv' ois' to-dis - ta - maan: Täss' Sa - von jouk-ko

6
 8
 kär - si-nyt ja on - ne-hen - sa tyy - ty-nyt, tää ar - mas kal - lis maa. Sen
 virk - ko - a, ja mei-dän laak-sot lau - su - a, sa - nel - la sal-men suut; ja
 tap - pe-li, ja jo - ka kyn - si kyl - me-ni e - des - tä Suo-men-maan. Täss'

Nuottiesimerkki 1. Karl Collan – August Ahlqvist: Savolaisen laulu, t. 1–10 (Kansanvalistusseura 1900, 34).

Sivistyneistö oli *Vanhan Kalevalan* (1835–36) ilmestymisen jälkeen alkanut arvioida suomalaisen kansanosan kulttuurikelpoisuutta uudelleen. Esimerkiksi *Savo-Karjalaisessa osakunnassa* suomen kieli otettiin pöytäkirjakielleksi, ja sen piirissä syntyneen *Suomalaisseuran* jäsenet sitoutuivat käyttämään suomea ja karttamaan ruotsin kieltä. (Elmgren-Heinonen 1959, 212–213; Hyökki 2003, 39.) Suomen kielen mahdollisuuksista sivistyskielenä oltiin kuitenkin epävarmoja. *Kalevalan* henkilöihin samastuminen saattoi tuntua sivistyneistöstä vieraalta. (Hyökki 2003, 39.) Suomen kieli tuli viralliseksi oppiaineeksi yliopistoon vasta vuonna 1841 (Pajamo 2015, 20).

Valtaa pitävien kannalta suomalainen kansallistunne oli suositeltavaa. Suomen kielen aseman vahvistamisella pyrittiin suomalaisen kansallisuuden luomiseen ja Ruotsiin liittyvien sidoksien heikentämiseen. (Hyökki 2003, 42.) Suhtautuminen Venäjään jakoi kuitenkin kansan kahtia. Liberaalit, jotka kannattivat sananvapautta, olivat kaksikielisyyden kannalla, kun taas suomenmieliset eli fennomaanit olivat suomen kielen ensisijaisuuden kannalla. Erillinen svekomaanien ryhmä ajoi ruotsin kielen asemaa. (Pajamo 2015, 21.)

Kuorolauluharrastus oli edelleen pääasiassa ruotsinkielistä. Suomeksi laulettiin lähinnä suomalaisia kansanlauluja. (Pajamo 2015, 30.) Esimerkiksi *Helsingin Käsityöläisyhdistyksen*

mieskuoron johtajana toimineen Erik August Hagforsin vuonna 1860 toimittaman mieskuorolaulukokoelman 133 laulusta vain 12 on suomenkielisiä (Pajamo 2015, 25). Hagforsia, joka oli myös Jyväskylän seminaarin ensimmäinen laulun ja soiton lehtori, pidetään suomenkielisen kuorolaulun isänä – hän perusti seminaariin maan ensimmäiset suomenkieliset kuorot vuonna 1863 (Pajamo 2015, 30). Varsinaiset kieliriidat eivät olleet kuitenkaan ajankohtaisia ennen vuotta 1870 suomenkielisen ohjelmiston vähyydestä johtuen (Dahlström & Salmenhaara 1995, 401).

Jo ensimmäisistä suomalaisista mieskuoroista, *Adelsfanasta* ja Carl Axel Gottlundin perustamasta *Kaikille avoimesta ylioppilaslaulukunnasta*, lähtien virisi Suomessa siemen suomen ja ruotsin kielen väliselle vastakkainasettelulle (Häyrynen 2008, 21). Vuonna 1850 asetettu sensuuriasetus kumottiin kymmen vuotta myöhemmin, minkä seurauksena kielikysymys alkoi vähitellen kohota puheenaiheeksi. Alkusoitto pinnan alla kyteneeseen kieliriitaan saatiin, kun marraskuussa 1870 Ylioppilastalon vihkiäisissä kuultiin vain yksi suomenkielinen juhlapuhe ja -runo. Osa fennomaaneista oli sitä mieltä, että suomen kieli oli jäänyt tappiolle, ja he jättäytyivät juhlasta pois. (Pajamo 2015, 21.) Kielikiista roihahti, kun ruotsinmielinen Martin Wegelius, joka johti *Akademenia* vuosina 1869–70 ja 1873–76, ei halunnut laulattaa kuoroaan suomeksi, vaikka suomenkielistä ohjelmistoa oli saatavilla Taavi Hahlin vuonna 1871 toimittaman *Ylioppilaslauluja*-kokoelman ansiosta. Wegelius tilasi moniin lauluihin ruotsinnokset Ruotsista saakka saadakseen kuoron laulamaan ”sillä kielellä, jota kuoron enemmistö käyttää”. (Häyrynen 2008, 26; Pajamo 2015, 21.) *Akademen* kieltäytyi ottamasta August Ahlqvistin kirjoittamaa *Suomen valta* -laulua (”Nouse, riennä suomen kieli”) ohjelmistoonsa, sillä siinä laulettiin: ”yksi mieli, yksi kieli”.⁴ Tapauksen jälkeen fennomaanit lopettivat sovintoneuvottelut ja jäivät pois kuoron toiminnasta. Wegelius pahoitteli asiaa ja totesi, että laulu jätettiin laulamatta siksi, että sitä pidettiin suomenmielisten puoluelauluna, eikä hänen mielestään puoluepolitiikkaa pitänyt sotkea ylioppilaslaulutoimintaan. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 402.) Wegelius jätti *Akademenin* johtajan tehtävät riidan seurauksena (Pajamo 2015, 21). Fennomaanilaulajien ja Wegeliuksen lähdön myötä *Akademenin* taso ja asema suomalaisella musiikkikentällä heikkenivät merkittävästi (Häyrynen 2008, 27; Savolainen & Vainio 2006, 133).

⁴ Nuottiesimerkki 3, sivu 20.

Suomenmieliset laulajat liittyivät vuonna 1876 perustettuun *Suomalaisen Nuijan laulukuntaan*, jota johti *Akademeniakin* johtanut, ylioppilaslauluja toimittanut Taavi Hahl (Häyrynen 2008, 27). *Suomalaisen Nuijan laulukunnan* tehtävänä oli esittää ainoastaan suomenkielisiä lauluja. Sen jäsenet liittyivät kuitenkin jo vuonna 1880 takaisin *Akademeniin*. (Pajamo 2015, 21.) *Akademenin* laulutoiminta kuitenkin lamaantui, kun kuoroharjoituksissa keskityttiin musiikillisten asioiden sijaan poliittisiin kysymyksiin (Dahlström & Salmenhaara 1995, 404). Joissakin esiintymisissä kiihkeimmät ruotsinmieliset laulajat pysyivät tuppisuina ja kieltäytyivät laulamasta suomenkielisiä lauluja (Saari 2009, 324).

Kieliriidan ulkopuolella oli kuitenkin halu laulaa tasokasta mieskuoromusiikkia. *Akademenin*, *Suomalaisen Nuijan laulukunnan* ja eri osakuntien parhaista laulajista koottiin mieskuoro *Muntra Musikanter*, joka lauloi molemmilla kielillä ja edusti Suomea monta kertaa maailmannäyttelyissä (Häyrynen 2008, 30–31).⁵

Valtiovallan sortaessa suomenmielisiä 1870-luvulla suomalaisen puolueen kannatus kasvoi. Maaseudun väestö ymmärsi, että suomalainen puolue taisteli sen puolesta. Lopulta muutos ruotsin kielen vallasta suomen kielen valtaan ei vienyt kovinkaan pitkää aikaa. Esimerkiksi ylioppilaskunnassa fennomaanit saivat itselleen jo 1870–80-lukujen taitteessa niukan enemmistön. (Vainio 2005, 51.) Vuosien saatossa Runebergin idealistinen suomalaisuus oli alkanut tuntua vieraalta. Suomenmielisiin vetosi hänen sijastaan voimakkaasti Lönnrotin ja Aleksis Kiven suomalaisuus. (Hyökki 2003, 47.) *Suomalainen Nuija* ja *Savo-Karjalainen osakunta* muodostuivat instituutioiksi, joissa ylioppilaat kävivät kiivaita keskusteluja kielikysymyksen äärellä. Kysymys oli poliittisesta asenteesta – ei niinkään siitä, mitä kieliä osattiin puhua. (Vainio 2005, 58.) Radikaaleinta suomenmielisyyttä edusti *K.P.T.*-ryhmä (”koko programmi toimintaan”) (Dahlström & Salmenhaara 1995, 404).

Kun Helsingin ylioppilastalo vietti 10-vuotisjuhlaansa vuonna 1880, käytiin myrskyisä riita *Maamme*-laulun esityskielestä. Suomenmieliset kuorolaiset halusivat edistää suomen kielen asemaa kuoropoliittisin keinoin. Kiistan edetessä ehdotettiin jopa sellaisia vaihtoehtoja, että kukin saisi laulaa laulun haluamallaan kielellä, tai että teos esitettäisiin vain instrumenttiversiona, ilman sanoja. Kun sopuun ei päästy, alkoivat suomen kielen kannattajat

⁵ Muntra Musikanterista kerrotaan tarkemmin luvussa 4.

koota omaa kuoroaan. (Pajamo 2015, 22.) Lopulta keväällä 1881, kun *Akademen* ylioppilaskuntaa edustaen teki tervehdyskäynnin Uno Cygnaeuksen luo, koettiin kuorolaisten lopullinen kahtiajako. Cygnaeuksen puheeseen näet vastattiin ruotsiksi puhuen ja laulaen, mikä ei ollut suomenmielisten mieleen. 25 kuorolaista ilmaisi kirjallisesti tyytymättömyytensä tapahtuneeseen, minkä seurauksena heidät erotettiin kuoron jäsenyydestä. (Vainio 2005, 81–82.) Tilanne oli mennyt niin vaikeaksi, ettei yliopistollisiin tapahtumiin saatu enää edustuskuoroa laulamaan (Vainio 2005, 83).

Akademenista erotettujen joukossa ollut Pekka Juhani Hannikainen kutsui vuonna 1882 suomenmieliset ylioppilaslaulajat koolle aikeinaan perustaa uusi, vain suomeksi laulava mieskuoro. Virallisesti seuraavana vuonna perustetusta *Ylioppilaskunnan Laulajista* (YL) kasvoi nopeasti Suomen tasokkain mieskuoro. (Häyrynen 2008, 31–32; Vainio 2005, 81–82.) YL halusi ensitöikseen todistaa, että suomenkielinenkin mieskuoromusiikki voi olla tasokasta. Lisäksi, koska kieliriita oli yhteiskunnassa pääasiassa taistelua sivistyksellisestä vallasta, YL:n tavoitteisiin kuului vankistaa kansan suomenmielistä identiteettiä laulujensa kautta. Se onnistuikin tavoitteissaan, koska osapuolet – musiikillinen tasokkuus ja kansallinen idealismi – tukivat toisiaan. Näin syntyi uusi, muista länsimaista poikkeava mieskuorotaide. (Häyrynen 2008, 9–10.)

YL sai Suomen naisilta, jotka lahjoittivat kuorolle lipun huhtikuussa 1883, tehtävän ”juhlallisesti esiintuoda isänmaallisia tunteitaan” ja ”omistaa kunnioituksensa kaikelle sille, jota Suomen kansa pitää kunnioituksen arvoisena” (Lähtenmäki 1973). Kuoron perustajien tavoitteena oli kuoroharrastuksen eteenpäinviemisen lisäksi suomalaiskansallisen sivistyksen kasvaminen (Savolainen & Vainio 2006, 136). YL olikin ensimmäisinä vuosikymmeninään vakaasti suomenkielinen. Se esitti erilaisten tervehdyskäyntien ja maakuntavierailujen yhteydessä usein *Maamme*-laulun – aina suomen kielellä. (Häyrynen 2008, 51–53.) Mieskuorojen ohjelmistoa olivat hallinneet saksalaisperäiset liedertafel-tyylin laulut sekä pohjoismaalaiset laulut, sillä kotimaista mieskuorokirjallisuutta ei juuri ollut (Savolainen & Vainio 2006, 136). YL:n ensimmäisten vuosien ohjelmistossa oli isänmaallisia lauluja muun muassa Paciuksen *Suomen laulu*, Faltinin *Kansalaislaulu* ja *Suksimiesten laulu*, jota laulettiin peräti neljällä eri sävelmällä (Häyrynen 2008, 52).

*Vaan kun verivainolainen
Suomehemme rynnättää,
Silloin saalis toisenlainen,
Veikot, meitä hiihdättää.
Käsi sauvan,
Toinen rauvan
Teräväisen tempoa.*

*Verihinsä kohta nääntyy
Kuka meitä vastustaa,
Kenpä pakosalle kääntyy,
Senkin suksi saavuttaa.
Pelastettu
Rakastettu
Kohta ompi kotimaa.*

Runoesimerkki 1. Julius Krohn: Suksimiesten laulu, säk. 6–7 (Pajamo 1999, 194).

YL tarvitsi kuitenkin lisää vettä isänmaallisuuden lietsunnan kiukaalle ja halusi saada lisää suomenkielistä, kansallishenkistä ohjelmistoa. Emil Genetzin säveltämästä ja Arvid Genetzin (Arvi Jännes) sanoittamasta *Herää Suomi* -laulusta tulikin nopeasti YL:n uusi tunnussävel, joka esitettiin ensimmäisen kerran tervehdyskäynnillä professori Yrjö Sakari Yrjö-Koskisen luona vuonna 1882. (Häyrynen 2008, 51–53.) *Herää Suomi* -laulun tekstin teemana oli mielikuva yhdestä saman lipun ja saman kielen alle kootusta kansasta (Häyrynen 2008, 54–55). Ruotsinmieliset pitivät laulua provosoivana ja kokivat, että tekstin sortoihe viittasi ruotsalaisuuteen. Laulun kirjoittaja Arvid Genetz kuitenkin kertoi runon olleen kirjoitettu ”kaikkea sortoa vastaan ja aristokratiaa vastaan – tuli se idästä tai lännestä tai oman kansan keskuudesta”. (Junkkari 1995, 15; Ruutu 1983, 139.) Ruotsinmieliset tulkitsivat kuitenkin YL:n määrätietoiseksi yllyttäjäksi kielitaisteluun aina, kun *Herää Suomi* esitettiin (Ruutu 1983, 139). He kutsuivat laulua ”häväistyslauluksi” (Kilpiö 1995, 85). *Maamme* sai *Herää Suomi* -laulusta, joka oli siis alun perinkin suomenkielinen, nopeasti kilpailijan kansallislaulun asemasta. Erkki Salmenhaaran mukaan ”kerrotaan, että erilaisissa juhlatilaisuuksissa toinen tai toinen puoli salia nousi seisomaan siitä riippuen, kumpaa laulua esitettiin. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 384.)

He-rää Suo-mi, niin lop-puu yö! Nou-se jo pois, nou-se pois Ja-lo-peu-ra. Ken su-a kiel-tä-vi,
Nou-se pois Ken su-a
sor-taa, syö, Luo-ta-si luo ta-hi maa-han lyö, Suu-ri on las-te-si seu-ra.
ken kiel-tä-vi, ri-tar-dan-do.

Nuottiesimerkki 2. Emil Genetz – Arvid Genetz: Herää Suomi, t. 26–35 (Spolander 1946, 421–422).

YL:n perustanut ja sitä alkuvuosina johtanut P. J. Hannikainen koki, että kielipoliittiset seikat olivat rajoittamassa ylioppilaslaulua liikaa. Hän halusi perustaa suuren yhteisen ylioppilaslaulukunnan, jossa laulettaisiin saman verran sekä suomen- että ruotsinkielisiä lauluja. Ajatus ei kuitenkaan saanut suurta kannatusta – liian moni halusi pysyä uskollisena omalle aatteelleen. Hannikainen jätti YL:n vuonna 1886 tapauksen johdosta. (Pajamo 2015, 23.) YL pysyi vakaasti suomenkielisenä: vuonna 1894 se kieltäytyi laulamasta Richard Faltinin säveltämää kantaattia Aleksanteri II:n patsaan paljastustilaisuudessa, sillä siinä laulettiin sekä ruotsiksi että suomeksi (Hyökki 2003, 47).

Sortokausien aikana huomio kiinnittyi enemmän itäiseen naapurimaahan. Siitä huolimatta myös kielipoliittisia piirteitä esiintyi kuorojen toiminnassa. Vakaa suomalaisuusmies Heikki Klemetti, joka johti YL:ää vuosina 1898–1927, kieltäytyi viemästä kuoroaan Runebergin patsaalle vuoden 1909 kunnianosoituksen jälkeen. Klemetti näki, että YL:n olisi parempi osoittaa suosiotaan mieluummin Elias Lönnrotille ja Aleksis Kivelle kuin Runebergille, vaikkei tämän isänmaallisuutta kiistänytäkään. (Pajamo 2015, 71.) Klemetti kirjoitti YL:n toimikunnan nimissä *Uudessa Suomettaressa*, *Helsingin Sanomissa* ja *Suomalaisessa Kansassa* 4.2.1910 seuraavasti: ”Kun J. L. Runeberg viime vuosisadan puolivälin maissa lauloi isänmaalliset laulunsa, niin tuskin lienee ollut Suomen maassa ketään, joka ei niitä kuunnellessaan olisi lämmennyt, olisi tuntenut välitöntä vastakaikua omassa isänmaallisessa tunne-elämässään. — —

Se isänmaallisuus, jolla oli voimaa antaa lämpöä entisajalle, ei enää kykene sitä antamaan suomalaiselle nykyajalle. Se ei kykene siihen ennen kaikkea sen vuoksi, että se sekä sisällykseltään että ilmaisumuodoltaan on vieras erityisesti suomalaisen kansallisuuden elämälle ja ajatussuunnalle. Syntyneenä taistelumelkskeessä Ruotsin mahtavuuden ajalla ja kehittyneenä yhtämittäisissä sodissa tuo isänmaallisuus jo alun pitäen on ollut kansalle kokonaisuudessaan vieras. Se on perusolemukseltaan ollut vain jonkinlaista eristettyä yläluokkaisänmaallisuutta, joka jaloimmissakin ilmenemismuodoissaan on ollut liaksi kaunisteltua, liaksi ihannoivaa isänmaallisuutta, joka ei ole tahtonut nähdä, miten harmaa monastikin itse asiassa on ollut se todellisuus, joka on ollut sen ylistyslaulujen esineenä. Ja ennen kaikkea siltä on puuttunut se kokonaisuuden voima, minkä ainoastaan omakielinen kansallinen sivistys voi antaa.” (Hyökki 2003, 48.)

Runebergilla oli kyllä YL:n joukossa kannattajansa isänmaallisuuden symbolina – sortoaikoja kun elettiin – mutta Klemetti piti päänsä (Ruutu 1983, 183). Hän vei kuoronsa mieluummin Lönnrotin patsaalle, Snellmanin haudalle ja Kiven mökille Tuusulaan (Kilpiö 1995, 77). YL palasi Runebergin patsaalle vasta vuonna 1925 (Seppänen & Seppänen 1983, 72). Sovintoa ruotsinmielisten ylioppilaiden kanssa yritettiin vuonna 1922. Se meni kuitenkin pahasti pieleen, kun YL kajautti Lönnrotin patsaalla ruotsinmielisten ylioppilaiden edustuksen paikalla ollessa juuri sen laulun – *Suomen valta* – jota svekomaanit pitivät tietoisena, itseään kohtaan suunnattuna loukkauksena. (Ruutu 1983, 184.)

mf Yk-si mie-li, yk-si kie-li Väi-nön kan-san soin-nut-taa. *fp* Nou-se, rien-nä, Suo-men kie-li,
 Siel-lä maal-la sie oot vah-ti; Ä-lä ään-täs hal-vek-su!

mf Yk - si mie-li, kie-li kan - san
 Siel - lä sie oot vah-ti; Ä - lä

f Kor - ke - al - le kai - ku - maan! *ff* *poco rit.* Kor - ke - al - le kai - ku - maan!

f *ff*

Nuottiesimerkki 3. Emil Genetz – August Ahlqvist: Suomen valta, t. 5–9 (Taipale 1946, 23).

3.3 Jättiläislukin verkoissa

Genetzin veljesten Emilin ja Arvidin laulu *Herää Suomi* ei ollut sisällöltään aivan yksiselitteinen.⁶ Vaikka ruotsinmieliset pitivät sitä ruotsalaisvastaisena, monet näkivät siinä siemenen venäläisvastaiselle taistelulle (Häyrynen 2008, 54–55). Euroopan nouseva demokratia-aate sai *Herää Suomi* -laulusta oman suomalaisen mausteensa. Laulu yritti havahduttaa kansakunnan päättäjät huomaamaan, mikä on sortajien kohtalo, onnistuen siinä ilmeisen hyvin. Laulun otsikon mukaisesti Suomi heräsi ja kansallisuusaate voimistui. (Savolainen & Vainio 2006, 136–137.) Laulussa esitetty kysymys ”kuka kansoa halveksuu” käänsi katseet selkeästi Venäjän suuntaan. Vuosisadan lopulla ensimmäisen sortokauden alkaessa *Herää Suomi* ymmärrettiin entistä laajemmin kansaa yhdistävässä mielessä, ja sen suosio kasvoi. Laulun kielellä voitiin ilmaista niitä tunteita, joita selkokielellä ei olisi sensuurin vuoksi voinut tuoda julki. (Ruutu 1983, 139; Vainio 2005, 85–86.)

YL oli syntynyt puuttumaan Suomessa vallitseviin epäkohtiin. Se esitti lauluja, joiden tyyli vieraantui nopeasti Runebergin ja Topeliuksen kuvaamasta, aavistuksen naiivista isänmaallisuuden hengestä. Halutessaan korostaa toimintaa ja aloitteellisuutta YL tietoisesti muovasi suomalaisten isänmaakäsitystä astetta radikaalimpaan suuntaan. (Häyrynen 2008, 61.) Isänmaan palvelukseen suomennettiin muun muassa monia ruotsalaisia sävellyksiä, kuten *Narvan marssi*, *Suomenkin maass’* ja YL:n marssilaulu *Lippusemme kohouupi* (Häyrynen 2008, 52). YL:n toiminta oli esimerkkinä myös muille isänmaan asialla olleille järjestöille, sillä se tavoitti laulaen suomen kieltä ymmärtäneet kansalaiset (Häyrynen 2008, 188). Toisaalla Suomessa YL:n jo jättäneet suomalaiset levittivät mieskuorolaulua kansan tietoisuuteen, ja vastaavasti opettajat, jotka olivat saaneet oppinsa Jyväskylän seminaarissa, huolehtivat sekakuorolaulun leviämisestä. Suomenkielinen kuorotoiminta levisikin nopeasti ympäri maata. (Savolainen & Vainio 2006, 141.) Esimerkiksi Tampereella suomalaisuusliike sai tuulta purjeisiinsa, kun aiemmin työpaikan ja kielen mukaan kuoronsa valinneet järjestäytyivät 1880-luvulla ajamaan ”työväen asiaa, raittiutta ja kansan sivistämistä” (Pajamo 2015, 28). Kuorolaulun leviämisen myötä levisivät samalla myös isänmaalliset laulut, joita olivat muun muassa *Maamme*, *Savolaisen laulu*, *Herää Suomi*, *Suomen laulu* ja *Kansalaislaulu*. Tällä

⁶ Nuottiesimerkki 2, sivu 19.

tavalla kylvettiin siemen sille isänmaallisuudelle, joka nosti päätänsä 1890-luvulla, jo ennen ensimmäistä sortokautta. (Savolainen & Vainio 2006, 141.)

Vuonna 1890 keisari Aleksanteri III:n postimanifesti päätti aiempien keisarivierailujen idyllin. Aiemmin keisaria oltiin tervehditty iloisin tervehdyksin, mutta nyt tilanne oli toinen. Valiokuoro *Muntra Musikanter*, joka oli perinteisesti edustanut Suomea keisarin vierailujen aikana, joutui tukalaan tilanteeseen. Laulamasta kieltäytyminen olisi saattanut suomalaiset viranomaiset hankalaan tilanteeseen, eikä Suomea kohtaan haluttu aiheuttaa epäedullista suhtautumista. Toisaalta tilaisuudessa laulaminen koettiin kansalaismielipiteen vastaiseksi. Niinpä kuoro päätti lopettaa koko virallisen toimintansa toukokuussa 1891. (Ruutu 1983, 154.)

Heikki Klemetti, joka oli liittynyt YL:n riveihin syksyllä 1894, kuului alusta asti fennomaaneihin. Hän pyrki korostamaan kaikessa tekemässään suomalaisuutta ja suomenkielisyyttä. (Kilpiö 1995, 70–71.) Hänen mielestään osa kuorolaisista oli sydämeltään isänmaallisia, mutta useimpia kiinnosti enemmänkin vain iloinen yhdessäolo jopa taiteellisuuden kustannuksella (Virrankoski 2004, 62). Klemetti muun muassa ihmetteli, miksi suomenkielinen mieskuoro laulaa ”sitsilaulunsa” vieraalla kielellä (Kilpiö 1995, 70–71). Valmistuttuaan kandidaatiksi keväällä 1899 hän – YL:n johtajan roolissa – päätti luopua alkoholin käytöstä kokonaan. Hän ajatteli, että isänmaan asialla olevien täytyy osoittaa sisäistä kuria ja luonteenlujuutta, ja että väkijuomat veivät voimia ja vähensivät kiinnostusta isänmaan asiaa kohtaan. Harjoitusten ja esitysten lomassa nautitun boolin ja punssin, joilla ääni oli ”hartsattu”, nauttimisen hän kielsi kuorolaisiltaan kokonaan. Isänmaa oli vaarassa, eikä iloista seuraelämää akateemisten perinteiden mukaisesti katsottu hyvällä. Aluksi Klemetin vaatimusta vastustettiin kuorolaisten keskuudessa, mutta vähitellen hän sai ”vanhan kannunkalistajajoukonkin” puolelleen. Klemetin ratkaisua tukivat toki myös taiteelliset intressit. (Kilpiö 1995, 71; Virrankoski 2004, 64.)

Suomen kansan keskuudessa koettiin järkytys vuonna 1899, kun Venäjän keisari Nikolai II allekirjoitti niin sanotun helmikuun manifestin 3. helmikuuta. Suomen autonomian koettiin olevan uhattuna. Helmikuun manifesti aloitti niin sanotut sortokaudet tai routavuodet, jotka kestivät vuoteen 1917 saakka. Suomea pyrittiin sulauttamaan osaksi Venäjän keisarikuntaa erilaisilla venäläistämistoimilla. (Murtomäki 2007, 7.) Syntyi keskustelua siitä, oliko tarpeen entistä varovaisempi politiikka vaiko avoin vastarinta (Virrankoski 2004, 64). Sortokausien

aikana sensuuri kiristyi. Ensimmäisen kuuden vuoden aikana 26 lehteä lakkautettiin kokonaan ja 46 määräajaksi. (Murtomäki 2007, 13.) Kansallista sanomaa oli vaikea levittää, mutta kuorolaulun onnistui lävistää ylioppilaiden johdolla sensuurin verkkoja. *Ylioppilaskunnan Laulajat* sai paljon huomiota esiintymisistään, minkä avulla se keräsi joukkoonsa yli puoluerajojen kansallismielisiä ylioppilaita. (Häyrynen 2008, 10.) YL:n toiminnalla oli merkittävä asema isänmaallisen hengen ja tunteen kohottamisessa kansan keskuudessa (Pajamo 2015, 69). Se osallistui taisteluun parhaaksi näkemällään tavalla – laulamalla (Kilpiö 1995, 71). Klemetin mukaan ”piti käydä osoittamassa mieltään milloin missäkin, itse ja innostaa muita, kaikkea patriootista harrastaa ja laulaa tulella ja temperamentilla” (Virrankoski 2004, 64). YL esitti kantansa lehdissä vuonna 1905, kun keskusteltiin vapunvieron paikasta, seuraavasti: se tahtoi ”kiinnittää ympäröivän yleisön huomiota etenkin siihen, että sen lipun alla kajahtavien sävelten ainoana pohjana on yksimielinen rakkaus yhteiseen isänmaahan” (Seppänen & Seppänen 1983, 71).

Poliittinen tilanne oli vahvasti sidoksissa kuorotoimintaan. Vuonna 1900 YL:n parhaista laulajista koottiin mieskuoro *Suomen Laulu*, jonka synnystä näytelmäkirjailija Artturi Järviluoma kertoi seuraavaa: ”Kun sitten Venäjän sortotoimenpiteet alkoivat ja kansallinen hätä pakotti katseet suuntautumaan länteen päin, silloin rupesivat ajatukset suomalaisesta valiokuorosta, joka lähtisi maan rajojen ulkopuolelle esittämään suomalaista laulua ja näyttämään, että meillä on oma kulttuuri, kiteytymään toiminnaksi. Rohkea ajatus! Mutta nuori mieli tahtoi toimia. Ja silloin oli tämä tapa ainoa mahdollinen.” *Suomen Laulu* veikin vuosisadan ensimmäisellä vuosikymmenellä suomalaista sanomaa ulkomaille, niin Pohjoismaihin, Keski-Eurooppaan kuin Unkariin. (Korhonen 2004, 23.) Etenkin Norjassa vierailijoihin suhtauduttiin erityisen sympaattisesti, sillä myös siellä elettiin vahvaa kansallista nousukautta (Junkkari 1995, 33). Säveltäjä Leevi Madetoja kuvasi *Suomen Laulun* merkitystä seuraavasti: ”Kun parvi nuorekkaita laulajia, jotka – kuten tässä tapauksessa *Suomen Laulun* miehet – ovat akateemisia kansalaisia ja siis edustavat maansa sivistyneistöä, lähtee vierailuille, herättää laulullaan siellä kuulijainsa mielenkiinnon, solmii tuttavuuksia, tekee kaikkialla selkoa maastaan ja kansastaan, merkitsee se ainakin niin syrjäiselle maalle kuin Suomelle sangen paljon. Se merkitsi erityisesti paljon noina aikoina, jolloin maamme vapaus näytti yhä toivottomammin kietoutuneen itäisen jättiläislukin verkkoihin.” (Salmenhaara 1996, 242–243.)

Suomessa kuorolaululla oli edelleen paljon valtaa. Vaikka sortokausien aikana vuosina 1899–1917 esimerkiksi YL:n konserttien ohjelmistosta vain 16 prosenttia oli isänmaallisia lauluja, reagoi lehdistö kuitenkin juuri niihin; niiden esittämisiin tai sensuurin vuoksi esittämättä jättämisiin. Toisaalta virallisten konserttien ulkopuolella isänmaalliset laulut kuitenkin kukoistivat, ja niitä esitettiin tervehdyskäyntien ja muiden julkisten tilaisuuksien yhteydessä. (Häyrynen 2008, 61.) Heikki Klemetin mielestä ylioppilaslaulua piti saada kuulla muuallakin kuin pääkaupunkiseudulla. Vaikka kaikki puhe- ja esitelmätilaisuudet oli kielletty, YL esiintyi routavuosien aikana yli sadalla eri paikkakunnalla. (Pajamo 2015, 23–24.) Erilaiset, taisteluhenkeä lietsoneet isänmaalliset laulut, kuten *Porilaisten marssi* ja Joseph Hartmann Stuntzin *Ylioppilaslaulu*, nostattivat laulajien ja kuulijoiden kansallista itsetuntoa. YL:n kakkosbasso kenraali Aarne Sihvo kertoi *Ylioppilaslaulusta* seuraavasti: ”Yhdessä siinä [jäkärien koulutusleirillä Lockstedtissä vuonna 1915] lauloivat Y.L:läiset ja akadeemikot, M.M:läiset ja monet muut. Tuskin koskaan enemmin tai myöhemminkään lienen tuntenut sellaista sitovaa valanvelvoitusta kuin silloin laulaessamme: ”Veri, henki Suomellemme, teemme, veljet, valan kallihin!” (Häyrynen 2008, 60.)

Siis nyt kä - si - käes - sä teem - me lau-lain va - lan kal - li -
 kä - si - käes - sä teem - me lau-lain va - lan kal - li -
 Siis nyt kä - si - käes - sä teem - me lau-lain va - lan kal - li -

hin: Ve-ri, hen - ki Suo-mel - lem - me, ter - ve, maam-me rak-ka - hin: Ve-ren an -
 hin: Ve-ren

an - tain - tain Suo-mel - lem - me, teem - me, vel-jet, va-lan kal - li - hin.
 an - tain

Nuottiesimerkki 4. Joseph Hartmann Stuntz – A. H. Weissman: Ylioppilaslaulu, t. 13–26 (Turunen 1942, 8–9).

Porilaisten marssi, joka oli ollut jo vuosikymmeniä laulukiellossa, innosti mieskuoroja, muun muassa YL:ää ja *Suomen Laulu* yhtä lailla. *Suomen Laulu* esitti *Porilaisten marssin* kiertueellaan Tallinnassa venäläispoliisien kielloista huolimatta – YL sen sijaan joutui jättämään esityksen väliin ensimmäisen maailmansodan aikana kenraalikuvernööri Franz Albert Seynin käskystä Suomen Kansallisteatterissa. (Häyrynen 2008, 60; Junkkari 1995, 33.) Toisen sortokauden aikana myös muun muassa *Herää Suomi* ja Robert Kajanuksen *Sotamarssi* asetettiin laulukieltoon (Kilpiö 1995, 77). J. L. Runebergin sanoittamasta *Porilaisten marssista* tuli Venäjän vallan viimeisinä vuosina suomalaisille tärkeä isänmaallisuuden ja vastarinnan osoittamisen väline. Sitä pidettiin Venäjällä suorastaan vallankumouksellisena, mitä väitettä laulun sanojen tarkempi tutkiskelu tukee. (Murtomäki 2007, 54.) Marssista tuli vuonna 1918 puolustusvoimain kunniamarssi – mieskuorojen vakio-ohjelmistossa se oli ollut Fredrik Paciuksen sovittamana jo vuodesta 1860 saakka (Häyrynen 2008, 60; Savolainen & Vainio 2006, 86–87).

Venäjän maaliskuun vallankumouksen jälkeen vuonna 1917 olot vapautuivat huomattavasti myös Suomessa. Viranomaisten juuri kieltämät laulut saivat taas kajahtaa vapaasti. YL:n historioitsija E. L:n mukaan kuorolla oli ”myöhemmin lukukauden lopulla useammin kuin milloinkaan aikaisemmin tilaisuus kaiuttaa niitä lauluja, jotka jokaisen suomalaisen, jokaisen isänmaanystävän rinnassa löysivät vastakaikua. – Koko kevätlukukauden loppupuoli elettiin yhtämittäisessä äkkiä saavutetuksi luullun vapauden huumavassa ilmakehässä. Kansalaisjuhla seurasi toista, kunnianosoitus toista, ja kaikissa näissä isänmaallisissa tilaisuuksissa, kun vain pyydettiin, Y.L. oli mukana.” (Seppänen & Seppänen 1983, 83–84.)

Tammikuun 1918 lopulla alkanut Suomen sisällissota vaikutti kuorojen toimintaan. *Ylioppilaskunnan Laulajille* sota oli selvästi vapaussota, mistä kertoo *Sotamarssin* sanojen ”väkivalta täältä pois” muuttaminen ”kaikki ryssät täältä pois” -muotoon. Sota vaati veronsa myös kuoron jäsenien osalta: yhteensä 15 kuorolaista kaatui tai teloitettiin sodan aikana. (Seppänen & Seppänen 1983, 84.) YL:n johtajalle Heikki Klemetille kansallinen tehtävä oli sodan tuoksinassa tärkeämpää kuin taiteellisuuteen pyrkiminen. Hän antoi sodan jälkeen syksyllä 1918 käskyn: ”Y.L:n on tällä lukukaudella oltava valmiina yötä-päivää. Näyttää siltä kuin konsertin antaminen ei tulisi ohjelmaan, silti on yhtä tärkeätä olla aina esiintymiskunnossa. On pidettävä isänmaalliset laulut ja osa konserttilauluja aina esittämiskunnossa.” (Häyrynen 2008, 82–83.)

Niin - kuin tu - hat ään - tä ois, hur - raa, hur - raa! hur - raa, hur -
 Vaa - rat virk - kaa,
 hur - raa, hur - raa!
 Vää - ki - val - ta tääl - tä pois!
 ran - nat rai - kuu:

Nuottiesimerkki 5. Robert Kajanus – August Ahlqvist: Sotamarssi, t. 19–24 (Kansanvalistusseura 1921, 11).

Suomen itsenäistymisen jälkeen kuorolaululla ei enää ollut samanlaista asemaa kuin autonomian aikana. Väinö Pesola kirjoitti jo vuonna 1923 YL:n 40-vuotisjulkaisussa, että YL:n merkitys ”sivistystekijänä on vähenemässä” (Kilpiö 1995, 86). Kansallisuusaate ja isänmaallisuus hallitsivat kuitenkin pitkään kuorojen ohjelmistojä. Vielä 1940- ja 50-luvuilla mieskuoromusiikin parhaimmista kuuluneet YL, *Muntra Musikanter*, *Akademien ja Laulu-Miehet* esittivät pääasiassa ohjelmistoa, joka oli peräisin romantiikan ajalta. (Pajamo 2015, 135.) Vasta Harald Andersén 1950-luvun lopulla halusi laittaa pisteen romantiikalle. ”Kansallisromantiikka, niin paljon kuin se on merkinnytkin maamme kuoroelämälle, sen niin hyvin luovaa kuin esittävää puolta ajatellen, on aikansa elänyt”, hän kirjoitti *Suomen Musiikin Vuosikirjassa* artikkelissaan ”Kuorolaulumme ongelmista”. (Pajamo 2015, 138.) Suomalainen isänmaallinen mieskuoro-ohjelmisto on lähes kokonaan peräisin autonomian ajalta, minkä vuoksi edelleen lauletaan ja kuullaan keisarivallan aikaisesta heräämisen toivosta. Sen aikainen kaiho paremmasta tulevaisuudesta on jäänyt eräänlaiseksi itsenäisen Suomen tunnuspiirteeksi. (Häyrynen 2008, 61.)

4 Suomi lauletaan maailmankartalle

Akademiska Sångföreningen eli *Akademen* oli kuorolaulun ilosanomaa levittääkseen ja rahaa uuden ylioppilastalon rakentamiseen kerätäkseen tehnyt 1850- ja 60-luvuilla kiertueita kolminkertaisilla kvarteteilla eri puolille Suomea (Häyrynen 2008, 24–25). Konserttimatkoista saatu kiittävä palaute innosti kuoroa suunnittelemaan matkaa myös ulkomaille. Sellainen toteutuikin kesällä 1875, kun *Akademen* osallistui Uppsalan ylioppilaskokoukseen. Martin Wegelius, joka oli koonnut matkaa varten kuoron *Akademenin* parhaista laulajista, sai kunnian viedä ylioppilaat siihen kaupunkiin, josta ylioppilaslaulu oli Suomeen saapunut. Kuoro sai kiittävän vastaanoton. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 397.) Vuonna 1878 Gösta Sohlström kokosi *Akademenin*, *Suomalaisen Nuijan laulukunnan* ja eri osakuntien parhaista laulajista uuden mieskuoron, jonka tavoitteena oli olla kieliriitojen ulkopuolinen eliittikuoro. Kuoro otti nimekseen *Sällskapet Muntra Musikanter* (MM), ja siitä tulikin Suomen taiteellisesti korkeatasoisin mieskuoro. (Häyrynen 2008, 30–31.) Se pyrki kiinnittämään esityksissään huomiota laulujen esityskäytäntöihin soinnin puhtauden lisäksi (Pajamo 2015, 24). Ensimmäisen konsertin jälkeen kuorosta kirjoitettiin, ettei näin hyvää ylioppilaslaulua oltu kuultu Paciuksen päivien jälkeen. MM:n laulajat muodostivat Oscar Mechelinin johtaman kuoron rungon vuoden 1882 maailmannäyttelyssä Moskovassa, jossa se edusti virallisesti Suomea. ”Moskovan-köörin” konserttien taso oli niin hyvä, että lehdistö kirjoitti venäläisen ylioppilaslaulun tason olevan paljon suomalaista heikompi. Kuoroa verrattiin jopa ”täysiaäniseen” orkesteriin. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 397–398.)

Erinomaista palautetta saanut MM innostui ulkomaanmatkoista lisää. Kesällä 1886 Tukholmassa esiintynyttä suomalaiskuoroa pidettiin uppsalalaisia kuoroja parempana. Kuoro haaveili jopa Yhdysvaltain-matkasta, joka kuitenkin jäi toteutumatta. Moskovan maailmannäyttelyssä menestystä niittänyt kuoro kuitenkin sai kansallisesti merkityksellisen edustustehtävän vuonna 1889, kun se kutsuttiin Pariisiin maailmannäyttelyyn Suomen näyttelypaviljongin avajaisiin. Menomatkalla MM konsertoi Tukholmassa, Kööpenhaminassa, Lyypekissä ja Hampurissa sekä paluumatkalla Berliinissä, jossa kuoro saavutti kiertueen suurimman voittonsa. Jo Lyypekissä lehdistö oli kiittänyt kuoron taiturillisia pianissimoita ja ytimekästä sointia, mutta Berliinissä MM sai osakseen yksimielistä suitsutusta. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 400.) Koska suomalainen mieskuoromusiikki oli pitkälti lähtöisin Saksasta,

osattiin paikallisten kriitikoiden arvosteluille antaa arvoa. Verrattuna paikalliseen mieskuoromusiikkiin MM sai kiitosta siitä, ettei se sortunut moniin liedertafel-tyylin mauttomuuksiin – myös soinnillinen yhtenäisyys ja nyansoinnin taiteellisuus mainittiin. *Berliner Courier* kirjoitti Pohjolan voittaneen laulullaan eteläisemmän Euroopan. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 400; Haapakoski et al. 2002, 362–363; Junkkari 1995, 30–31.)

MM:n maailmannäyttely-matka oli kaiken kaikkiaan erittäin menestyksekkäs. Viimeistään tämä Euroopan-kiertue aloitti Suomi-kuvan tunnetuksi tekemisen maailmalla, mitä *Helsingin Filharmoninen orkesteri* jatkoi 11 vuotta myöhemmin, kun Pariisissa järjestettiin uudelleen maailmannäyttely. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 401.) MM:stä oli tullut suomalaisuuden symboli, joka kertoi ulkomailla Suomen poliittisesta asemasta ja kulttuurista (Haapakoski et al. 2002, 362–363; Junkkari 1995, 30–31). Sai MM toki kritiikkiäkin: vasta perustetun *Ylioppilaskunnan Laulajien* 10-vuotisalbumin mukaan MM ei ollut tarpeeksi isänmaallinen. Albumissa todetaan, että ”he lauloivat vieraita lauluja, eivätkä esiintuoneet ominaista kansallista luonnettamme”, toisin kuin eräs norjalaiskuoro, jonka lauluissa tulivat esiin ”lämmen kansallinen tunne ja isänmaallinen herätys, joka herätti kuulijankin ja vei hänet väkisin mukaansa”. (Junkkari 1995, 31.) MM ei kuitenkaan saanut kotimaassa riittävää arvostusta – ehkä osittain isänmaallisuuden puutteesta johtuen – vaikka edustikin Suomea esimerkiksi Venäjän keisarin vierailujen aikana. Kuoron toiminta lakkasi vuonna 1891, mutta jatkui viisi vuotta myöhemmin. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 401; Ruutu 1983, 154.)

Helmikuun manifestilla alkanut ensimmäinen sortokausi nostatti tunteita Suomessa. Sivistyneistö oli valmis taisteluun – Suomi oli saatava liitetyksi Euroopan kulttuurivaltojen joukkoon. (Ruutu 1983, 167.) Suomessa ylioppilaiden mieskuorolaululla oli ollut tärkeä rooli isänmaallisten tunteiden herättäjänä, mutta ulkomailla suomenkielistä kuoroa ei oltu vielä kuultu. Suomella ei Venäjän keisarikunnan suuriruhtinaskuntana ollut diplomaattista edustusta ulkomailla, minkä vuoksi katseet kohdistettiin kuorolaulun pariin. Toivottiin, että ulkomailla huomattaisiin Suomen hätätila. (Pajamo 2015, 71.)

Ylioppilaskunnan Laulajien kesäkuoron vuodelta 1898, *Pohjan-Köörin*, parissa virisi ajatus uudesta valiokuorosta, joka esittelisi suomalaista kulttuuria ja suomenkielistä mieskuorolaulua ulkomailla. Syntyi mieskuoro *Suomen Laulu*, jonka johtajaksi lupautui YL:n silloinen varajohtaja Heikki Klemetti. Ensimmäinen matka suuntautui Ruotsiin, Norjaan ja Tanskaan

vuonna 1900. Matka oli suuri menestys, ja kuoroa kehuttiin ruotsalaisia kuoroja paremmaksi. (Kilpiö 1995, 72; Pajamo 2015, 72; Ruutu 1983, 167.) *Dagens Nyheterin* kriitikko Wilhelm Peterson-Berger ilmaisi myötätuntonsa ”miehekkäästi onnettomuutensa kantavaa ja sen vuoksi kaksin verroin rakastettua pientä kansaa” kohtaan – voidaankin ajatella, että Suomen poliittinen ahdinko vaikutti arvosteluihin myönteisesti (Virrankoski 2004, 65).

Jo seuraavana kesänä, 1901, *Suomen Laulu* uusien laulajien kera teki kiertueen Keski-Eurooppaan (Pajamo 2015, 73). Klemetti pyysi Jean Sibeliukselta sävellyksen, jossa olisi erityisen matalia ääniä, sillä hän halusi tehdä kuorollaan vaikutuksen ulkomaisiin kuulijoihin. *Suomen Laulussa* lauloivat ilmiömäisen matalat bassot John Enckell ja Olli Nevalainen, joita varten Sibelius kirjoittikin *Kalevalan* tekstiin mieskuoroteoksen *Terve kuu*.

Käy nyt tie - si ter - ve-he-nä, mat-ka-si i-man-te-he-na,
 Pää - tä kaa - ri, pää - - - tä kaa - ri,
 Pää - tä kaa - ri kau - ni - his - ti,
 - - - ri kau - - - niis - ti.
 pää - se il - la - la i - lo - hon! Ter - ve, ter - ve kuu!

Nuottiesimerkki 6. Jean Sibelius – Kalevala: Terve kuu, t. 64–78 (Klemetti 1912, 6).

Muukin ohjelmisto oli lähes kokonaan suomalaista. Kiertueella, joka kulki Viron, Saksan, Alankomaiden, Belgian, Tanskan ja Ruotsin kautta, kuultiin muun muassa Sibeliuksen *Venematka*, *Saarella palaa* ja *Sortunut ääni*, Kajanuksen *Sotamarssi*, Genetzin *Terve, Suomeni maa!* sekä Järnefeltin *Sirkka*. (Pajamo 2015, 73; Virrankoski 2004, 66.) Saksassa, jossa *Suomen Laulu* esiintyi useaan otteeseen, kuoro lauloi ylimääräisenä numerona laulun *Die Wacht am Rhein* (Reinin vartio), jossa puhuttiin Ranskan oletetusta uhasta Saksaa vastaan. Poliittisista syistä suomalaisten ei olisi ollut sopivaa laulaa Saksan ja Venäjän kanssa puolustusliitossa olleen Ranskan välisestä tilanteesta, mutta oletettavasti kyseessä oli Klemetin mielenilmaus venäläishallinnon Suomi-vastaista politiikkaa kohtaan. (Virrankoski 2004, 66–67.) Klemetti saikin Suomeen palattuaan kutsun yliopiston kanslerin luo, sillä keisari Nikolai II:lla oli herännyt mielenkiinto suomalaisten ylioppilaiden ”agitaatiomatkaa” kohtaan. Klemetti totesi, että *Suomen Laulu* ei itse asiassa ollut ylioppilaskuoro, mikä rauhoitti tilanteen.⁷ (Kilpiö 1995, 72.)

Kolmannen – ja mieskuorona viimeisen – ulkomaanmatkansa *Suomen Laulu* teki vuonna 1906. Matkalla kuoro esiintyi Ruotsissa, Tanskassa, Saksassa ja Unkarissa. (Kilpiö 1995, 73.) Saksassa esitetty *Die Wacht am Rhein* herätti jälleen mielenkiintoa – saksalaislehdissä puhuttiin routavuosien tapahtumista ja valiteltiin ”Suomen kansan orjuuttamista” (Virrankoski 2004, 68). Unkarissa *Suomen Laulua* juhlittiin veljeskansan edustajina. Erityisesti Heikki Klemetin dramaattista esiintymiskykyä arvostettiin. Klemetti puhui Lajos Kossuthin patsaalla kunniakäynnin yhteydessä seuraavasti: ”Kunniaa, Suomen miehet, veljeskansan sankarille! Kunniaa jalon vapaustaistelijan muistolle, miehen, joka on leimuavan henkensä valolla sytyttänyt kansassaan sammumattoman vapaudenrakkauden, vapauden hengen, joka kuolemaan saakka säilyy. Jumala Suomellekin semmoisia miehiä antakoon!” (Virrankoski 2004, 69–70.)

Aiemmin vain konserttimatkoja varten kootusta *Suomen Laulusta* haluttiin pysyvä, säännöllisesti kokoontuva kuoro. Klemetin päätöksellä kuorosta tehtiin sekakuoro vuonna 1907, sillä Helsingissä ei ollut siihen aikaan kuin yksi sekakuoro, *Helsingin Työväenyhdistyksen sekakuoro*. (Pajamo 2015, 73.) Kuuden vuoden uurastuksen jälkeen

⁷ *Suomen Laulusta* kerrotaan myös luvussa 3.3.

Suomen Laulu lähti vuonna 1913 ensimmäistä kertaa ulkomaille sekakuorona – Pohjoismaihin, Saksaan ja Englantiin (Kilpiö 1995, 75).

Viipurissa toiminut, vuonna 1897 perustettu *Wiborgs Sångerbönder* yhdisti toiminnassaan isänmaallisuutta, liedertafel-perinteitä ja skandinaavista mieskuorohenkeä. Se valloitti nopeasti viipurilaisten sydämet ja alkoi esiintyä vähitellen myös muualla Suomessa. Vuonna 1909 se teki konserttimatkan Pietariin, jossa kuultiin Genetzin *Karjala*, Sibeliuksen *Venelaulu* ja Palmgrenin *Darthulas grafsång*. Kuoroa johti Allan Schulman. (Pajamo 2015, 58.) *Wiborgs Sångerbönder* osallistui myös kielikiistoihin. Kuoron suomenkieliset laulajat vierastivat sen ruotsinkielistä nimeä, minkä seurauksena se menetti monta hyvää laulajaa muihin kuoroihin, esimerkiksi *Karjalan Lauluun*. Kuoro muuttikin nimensä *Viipurin Lauluveikoiksi* 1920-luvun taitteessa, ja se alkoi myös laulaa enemmän suomenkielisiä lauluja. *Viipurin Lauluveikot* halusi olla kuoro, joka kokoaisi yhteen hyviä laulajia kielestä tai puoluekannasta riippumatta. (Pajamo 2015, 57.)

Ylioppilaskunnan Laulajat teki ensimmäisen ulkomaanmatkansa vasta vuonna 1911. Matka suuntautui Suomenlahden yli Tallinnaan, jossa esitettiin varovainen ohjelma, muun muassa renessanssisäveltäjien tuotantoa sekä Madetojan *Rauha kirkkomaalla* ja Kuulan *Virta venhettä vie*. Kolme vuotta aiemmin käynnistynyt toinen sortokausi vaikutti ohjelmaan: ”Silloin leijaili tämän maan yllä vielä vaaniva kaksipäinen kotka, joka tarkoin vartioitsi, ettei YL:n silloinen veljesvierailu olisi vain liiaksi kohottanut virolaisten kansallistuntoa.” Myös kaksi seuraavaa matkaa YL teki Viroon, vuosina 1913 ja 1921. (Häyrynen 2008, 151.)

YL tyytyi konsertoimaan lähinnä naapurimaissa Heikki Klemetin johtajakaudella. Ennen vuoden 1924 Tukholman-matkaa oli Suomessa jälleen riidetty kielikysymyksestä. Kun YL ja *Akademen* lähtivät samalla laivalla Tukholmaan pohjoismaisten ylioppilaskuorojen kongressiin, oltiin aluksi varpaillaan. Alkukyräilyn jälkeen kuitenkin todettiin, että ”yhteinen asia tekee Ateenasta ja Spartasta pian ystävät”. Kuorojen välisestä jännitteestä saatiin positiivista energiaa, mikä vaikutti esitysten tasoon. Klemetin mukaan konserteissa kuultiin parasta hänen johtamaansa ylioppilaslaulua. (Häyrynen 2008, 153.)

YL teki 1930-luvulla kaksi suurta kuorokiertuetta. Euroopan-kiertue vuonna 1935 vei suomalaisen mieskuoromatkailun täysin uudelle tasolle. Lähtövalmistelut olivat juhlat:

veljeskuorojen laulutervehdykset, presidentin onnentoivotukset ja suuri saattajien määrä saattoivat kuoron matkan alkuun. Klemetti, Sibelius, Järnefelt, Palmgren ja Madetoja olivat jopa allekirjoittaneet suojelukirjeen YL:n hyväksi. Kuoro konsertoi matkan aikana Martti Turusen johdolla muun muassa Ruotsissa, Tanskassa, Saksassa, Sveitsissä, Italiassa, Unkarissa ja Itävallassa. (Häyrynen 2008, 153–155.) Unkarissa koettiin uudelleen *Suomen Laulun* 30 vuotta aikaisemmin kokema veljeskansallinen yhteisymmärrys. *Pesti Hirlap* -lehdessä kirjoitettiin: ”Tätä kuoroa karakterisoi parhaiten ja ennen kaikkea sen äänen loistavan teräksinen väri, joka on ikään kuin Suomen järvien puhdas, viileä peili. Ja ikään kuin järven pinta, tämän kuoron ääni värisee sadassa eri värissä, dynaamisissa hienoissa värivivahduksissa – harvoin saa kuulla mieskuoron fortessa näin puhdasta kaikua, crescendojen näin hienoa ylivenoa ja pianojen näin aavistuksellista hyminää salissa.” (Häyrynen 2008, 158.)

Amerikan-matkalle YL uskaltautui erinomaisesti sujuneen Euroopan-kiertueen jälkeen. Matkalle lähdettiin joulukuussa 1937 yhtä juhlallisin lähtöseremonioin kuin Euroopan-kiertueen alkaessa. YL esiintyi Yhdysvalloissa ja Kanadassa 27 kertaa ohjelmistossaan 39 ulkoa opeteltua laulua. (Häyrynen 2008, 161.) Amerikan-kiertue oli yhtä voittokulkua: ylistäviä arvosteluja kirjoitettiin toinen toisensa perään. Yhdysvalloissa tiedostettiin Euroopan poliittisesti jännittynyt tilanne, ja siitä puhuttiin ja kirjoitettiin paljon. *The Yale Glee Club* -sekakuoron johtaja Marshall Bartholomew puhui YL:lle seuraavasti: ”Näinä sekasortoisina aikoina, jolloin mielivalta, jopa väkivaltakin, näyttää saaneen monilla tahoilla yliotteen ihanteellisista pyrkimyksistä, on erityisesti syytä muistuttaa, että jos maailmassa harrastettaisiin enemmän laulamista ja vähemmän merkityksetöntä puhumista, olisivat olot paljon paremmalla tolalla. Laulavien ylioppilaiden kansainvälinen vuorovaikutus on eräs niitä tekijöitä, jotka lähentävät kansoja toisiinsa ja kirkastavat sitä totuutta, että keskinäinen rauha ja hyvä tahto ovat arvokkaimpia tavoittelun kohteita maailmassa.” (Häyrynen 2008, 164.)

YL haki Euroopan- ja Amerikan-kiertueilta tietenkin taiteellista menestystä, mutta matkat olivat tärkeitä myös poliittisesti. Kuoromatkoilla tunnusteltiin, osoitettaisiinko suomalaisille tukea muiden maiden keskuudesta vaikeiden aikojen keskellä. Yhdysvaltain-vierailu herätti liittovaltion kiinnostuksen suomalaissyntyisiä uudisasukkaita ja suomalaista kulttuuria kohtaan. (Häyrynen 2008, 160.) Toivo Aron mukaan ”näillä juuri ennen talvisotaamme tehdyillä konserttimatkoilla [oli] osuutensa siihen suopeuteen ja myötätuntoon, jota koko sivistynyt maailma tunsi ja osoitti Suomea kohtaan” (Häyrynen 2008, 165–166).

Suuren huomion ansiosta YL:n matkat saivat kulttuurihistoriallisen merkityksen. Suomessa vallinnut ahdasmieliseksi muuttunut kansallishenki saatiin sovitettua paremmin kansainväliseen yhteyteen. (Häyrynen 2008, 153.) Myös poliittinen johto huomasi, millainen merkitys YL:n toiminnalla on suomalaisuuden hyväksi. Se kutsuttiinkin esiintymään muun muassa presidentin linnaan, ulkoasiainministeriön kutsuille ja valtioneuvoston juhlatilaisuuksiin. YL:stä oli tullut Suomen kansallinen edustusryhmä, eräänlainen mieskuorojen maajoukkue, joka lauloi Suomea maailmankartalle urheilijoiden esimerkin mukaisesti. (Häyrynen 2008, 165–166.)

Samoihin aikoihin YL:n maailmanvalloituksen kanssa Suomessa oli vireillä toinenkin Amerikan-matkaprojekti. Suomi oli kutsuttu New Yorkin maailmannäyttelyyn, minkä vuoksi *Laulu-Miesten* ja *Muntra Musikanterin* edustajat päättivät perustaa yhteisen konserttimatkakuoron, *Mieskuoro Finlandian* keväällä 1936. Heikki Klemetti, joka oli jo jättänyt YL:n johtajan tehtävät, sai kutsun alkaa uuden mieskuoron johtajaksi. 70-henkinen kuoro esiintyi Yhdysvalloissa ja Kanadassa 12 kertaa matkalla, joka huipentui maailmannäyttelyyn New Yorkissa toukokuussa 1939. Kuoro oli tasokas – esimerkiksi bostonilaiset arvioivat sen olleen paras siellä koskaan esiintynyt kuoro. Sen ohjelmistossa oli perinteisiä, isänmaallisia ja kansallishenkisiä lauluja, kuten *Maamme*, *Terve, Suomeni maa!*, Palmgrenin *Hiiden orjien laulu* ja Kuulan *Nuijamiesten marssi*. *Mieskuoro Finlandia* esiintyi myös meno- ja paluumatkoilla laajasti eri puolilla Eurooppaa. (Pajamo 2015, 80.) Se teki suuren työn Suomen tunnettavuuden hyväksi. Kuten YL:n toimista edellä kerrottiin, myös *Mieskuoro Finlandian* konserttimatkalla oli suuri merkitys talvi- ja jatkosodan aikana muiden maiden suhtautumisessa Suomea kohtaan. (Pajamo 2015, 81.)

5 Kansallisromantiikka mieskuorolaulussa

5.1 Kansallisromantiikan synty

Ranskan vallankumouksen jälkeen Euroopassa virisi ajatus omista kansakunnista ja kansallisvaltioista. Kansallisuusaatteen periaatteena oli tavoite omasta kielestä, talouselämästä ja kulttuurista sekä lopulta omasta, itsenäisestä valtiosta. (Salmenhaara 1996, 23.) Valistusajan jälkeen koitti romanttisen ajattelun aikakausi. Kansallisuusaate nivoutui romantiikan kanssa yhteen erityiseksi kansallisromantiikaksi, joka liittyi toisaalta valtioiden välisiin konflikteihin, mutta toisaalta myös itsenäisyyspyrkimyksiin ja vapaustaisteluihin. Monissa nuorissa maissa yritettiin löytää keinoja oman kulttuurin rakentamiseen – pyrittiin liittämään maan nuori historia muinaisaikaan muun muassa mytologian avulla. (Salmenhaara 1996, 24.)

Saksalainen filosofi Johann Gottfried von Herder oli jo 1700-luvulla katsonut kansanrunouden ja kansanlaulun periytyvän muinaisuudesta. Hänen mukaansa jokaisen kansakunnan oli tärkeää löytää oma erityisluonteensa. Romantiikan ajan ideologian mukaisesti kansallisromanttisessa musiikissa pyrittiin kansalliseen omaleimaisuuteen. Sävellysten aiheisiin vaikuttivat historia ja kansallinen mytologia sekä jo olemassa olevat kansansävelmät, jotka valjastettiin taidemusiikin tarpeisiin. (Salmenhaara 1996, 25–26.) Nuorissa kulttuurimaissa kansallisromantiikkaan suhtauduttiin innostuneesti. Se tarjosi näköalan tulevaisuuteen, ja siihen osallistuttiin päämääränä luoda kansalle taiteen avulla oma kulttuuri. Pyrkimyksenä oli liittää oma nuori valtio maailmankartalle kulttuurivaltojen joukkoon. Kulttuurin rakentamiseen etsittiin menneisyydestä sopivia rakennusmateriaaleja. (Salmenhaara 1996, 29.) Musiikin saralla pääosissa olivat maan omakielinen yksinlaulu sekä a cappella -kuorolaulut, kuten ylioppilaslaulu Suomessa (Salmenhaara 1996, 31).

5.2 Kalevala ja Kanteletar – kansallisromantiikka Suomessa

Suomen siirryttyä Ruotsin vallasta Venäjän suuriruhtinaskunnaksi alkoi Suomessa kehittyä ajatus omasta kansallisesta identiteetistä (Salmenhaara 1996, 23–24). Uppsalassa opiskellut suomalaisen mieskuoromusiikin uranuurtaja Carl August Gottlund oli ensimmäinen, joka esitti ajatuksen *Kalevalan* synnystä. ”Jos tahdottaisiin kerätä vanhat kansanlaulut ja niistä muodostaa järjestelmällinen kokonaisuus, tulkoon siitä sitten eepos, draama tai mitä muuta hyvänsä, niin voisi siitä syntyä uusi *Homeros*, *Ossian* tai *Niebelungenlied*”, hän totesi. (Hyökki 2003, 16.) Joitakin vuosikymmeniä aikaisemmin, vuonna 1788, tutkija Henrik Gabriel Porthan oli esitelmöinyt muinaisesta suomalaisesta laulurunoudesta seuraavasti: ”[Muinaisilla lauluilla] kunnioittivat Suomen entiset asukkaat jumaliansa; niiden salaisessa voimassa he uskoivat omistavansa mahtavan välikappaleen melkeinpä koko luonnon taivuttamiseen omaan valtaansa; niillä he ylistivät isiensä, sankariensa ja omia urotöitensä, niillä kostivat vihamiehillensä ja niillä huvittivat itseänsä koolla ollessansa. – Näillä lauluilla, joilla kaikilla oli sama sävel, yksinkertainen ja vakava kuin kansa itse, ja joita myös, milloin tilaisuus niin salli, säestettiin eräänlaisella harpulla.” (Salmenhaara 1996, 35.)

1800-luvun alussa virinnyt niin kutsuttu Turun romantiikka elvytti Porthanin kuoleman jälkeen hiipumassa olleen kiinnostuksen kansanrunoutta kohtaan. Turun romantikkojen parissa alettiin selvittää suomensukuisten kansojen alkuperää ja tavoitella suomalaisen kulttuurin kehittämistä. (Hyökki 2003, 19.) Romanttiset aatteet vaikuttivat huomattavan paljon suomalaisen kansanrunokokoelman syntymiseen. Hannes Sihvon mukaan ”*Homeroksen* esikuvallisuus ja tieto parhaillaan Karjalassa elävästä kansanrunoudesta sekä toisaalta saksalaisen romantiikan ja etenkin Schellingin ja hänen aatetovereidensa ideat johtivat – *Kalevala*-eepoksen syntyyn”. (Salmenhaara 1996, 38.)

Porthanin laaja kansanrunouden kokoelma tuhoutui Turun palossa vuonna 1827. Elias Lönnrot oli kuitenkin innostunut Porthanin toimista ja alkoi tehdä lääkärintöidensä ohella pitkiä matkoja Itä-Suomeen, Vienen Karjalaan ja Inkerinmaalle kansanrunoutta kerätäkseen. Keräämänsä aineiston pohjalta Lönnrot muodosti *Kalevalan*, Suomen kansalliseepoksen, jonka ensimmäinen laitos julkaistiin vuonna 1835. Lyyristen kansanrunojen kokoelma *Kanteletar* ilmestyi vuosina 1840–41 ja *Kalevalan* uusi, laajennettu laitos 1849. (Salmenhaara 1996, 36; Virrankoski 2004, 61–62.)

Suomi oli ollut osa suurvaltaa niin Ruotsin kuin Venäjänkin vallan aikana, mutta siltä oli puuttunut kansallinen identiteetti. Koska sivistyneistö käytti ruotsin kieltä, ei suomenkielinen ja suomalainen kulttuuri päässyt kehittymään. (Aho et al. 1996, 12.) Kulttuuria tuli rakentaa suomalaisen perinteen kautta (Vainio 2005, 58). *Kalevala* oli ratkaisu ongelmaan; Suomi sai kuin taivaan lahjana sen ajan arvokkaimman kirjallisuusteoksen, kansalliseepoksen, jonka avulla päästiin tutustumaan siihen ikivanhaan kulttuuriin, josta ei oltu aiemmin juuri kirjoitettu. *Kalevala* ikään kuin täytti puuttuvat kohdat Suomen historiasta. Voidaankin ajatella, että *Kalevalan* myötä ”Suomi nousi kansakuntana kansakuntien joukkoon”. (Aho et al. 1996, 12; Salmenhaara 1996, 38.)

Aluksi *Kalevalalla* ei ollut minkäänlaista vaikutusta suomalaiseen taidemusiikkiin (Aho 1985, 9). Kalevalaisen aihepiirin todellinen vaikutus alkoi näkyä suomalaisessa musiikissa vasta 1800-luvun loppupuoliskolla syntyneen karelianismin, kansallisen herätyksen huipentuman innoittamana (Salmenhaara 1996, 41). Karelianismissa korostui vanhoja perinteitä säilyttäneen Itä-Suomen ja Vienen Karjalan jylhissä maisemissa elävän karjalaisen kansan ihailu (Virrankoski 2004, 62). Suurin osa *Kalevalan* runoista oli kerätty Karjalasta, mikä innoitti suomalaisia taiteilijoita tekemään sinne eräänlaisia pyhiinvaellusmatkoja (Salmenhaara 1996, 41). Suomenkielinen korkeakulttuuri alkoi kehittyä toden teolla (Aho 1985, 9).

Ensimmäinen suomalainen *Kalevala*-aiheinen sävellys valmistui vuonna 1860, kun Filip von Schantzin *Kullervo*-alkusoitto kantaesitettiin Helsingin uuden teatteritalon vihkiäisissä. Myös Topeliuksen *Kalevalan* Lemminkäis-aihetta lainannut satunäytelmä *Kypron prinsessa* sai ensiesityksensä samassa tilaisuudessa. Pacius oli tehnyt *Kypron prinsessaan* ”oikein vereltään hengeltään suomalaisen” sävellyksen. (Aho 1985, 9.)

P. J. Hannikainen ehdotti Robert Kajanuksen vuonna 1885 säveltämän sinfonisen *Aino*-runoelman finaaliin mieskuoro-osuutta, jonka *Ylioppilaskunnan Laulajat* voisi tulkita. *Kalevalan* 50-vuotisjuhliin sävelletty *Aino* vahvisti suomalaiselle mieskuororomantiikalle ominaisia piirteitä – *Kalevala* nousi lopullisesti suomenkielisen kulttuurin symboliksi, ja sen runoja alettiin käyttää entistä enemmän Suomen poliittisen ahdingon kuvailuun: ”Soi, soi nyt kannel, mun murhe jo murtanee, soi, soi, se mun sydäntäni virvoittaa” (runoilija tuntematon, luultavasti Frans Tamminen). (Häyrynen 2008, 130.) Berliinissä opiskellut Jean Sibelius kuuli *Aino*-runoelman *Berliinin filharmonisen orkesterin* konsertissa vuonna 1890. Teos avasi

Sibeliuksen silmät etsimään aiheita teoksille *Kalevalan* suunnasta. Hän alkoi kehitellä kansallista musiikkityyliä *Kalevalan* aihepiiriä soveltamalla. *Kullervo*-sinfonia olikin alkusysäys sille kalevalaisperäiselle musiikille, joka korosti Suomen kansallista omaleimaisuutta ja identiteettiä 1800-luvun lopussa sekä routavuosina ennen Suomen itsenäistymistä. Suurimman osuuden *Kalevalan* ja *Kantelettaren* hyödyntämisestä sai mieskuoromusiikki. (Aho 1985, 12.)

5.3 Säveltäjät isänmaan asialla

Suomalaisen muusikin, niin mieskuoromusiikin kuin muunkinlaisen säveltaiteen, vähäisyydestä johtuen kasvanut mieskuoroharrastus kansallisine ideologioineen pakotti suomalaiset säveltäjät käärimään hihansa ja tarttumaan kynään. Suomalaishenkiset laulut, joilla oli paljon kysyntää, alkoivatkin verraten nopeasti vallata alaa kuorojen ohjelmistoista. (Savolainen & Vainio 2006, 134.) Säveltäjille tilanne oli hyvä – Suomessa kun oli laadukkaita mieskuoroja, kuten *Muntra Musikanter* ja *Ylioppilaskunnan Laulajat*, joille sai kirjoittaa taiteellisestikin haastavaa ohjelmistoa (Häyrynen 2008, 130). Säveltäjät pukivat säveliksi ne tekstit, joilla kierrettiin sensuurin verkkoja etenkin sortokausien aikana. *Kalevala*- ja luontoaiheiden käyttäminen tarjosi salakielen isänmaallisten – usein venäläisvastaisten – ajatusten ilmaisuun. (Murtomäki 2007, 29–30.)

YL:n rooli suomenkielisen kuorokulttuurin rakentajana oli merkittävä. Se tilasi sävellyksiä ja järjesti sävellyskilpailuja sekä kustansi mieskuoro-ohjelmistoa. Kasvava suomenkielisten säveltäjien joukko alkoi pitää YL:ää omana kuoronaan etenkin *Suomen Laulun* perustamiseen (1900) saakka. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 404–405.) Heikki Klemetin merkitys sekä YL:n että *Suomen Laulun* johtajana oli tässäkin suhteessa merkittävä – hän piti jatkuvasti yhteyttä säveltäjiin ja pyysi heiltä tietynlaisia kappaleita kuorojensa käyttöön (Kilpiö 1995, 76). Suomalaiskansallinen ohjelma innosti myös ruotsinkielisiä säveltäjiä, erityisesti Jean Sibeliusa. Sibeliuksen esimerkin myötä monet muut aikansa tunnetuimmat säveltäjät, kuten Toivo Kuula, Leevi Madetoja ja Selim Palmgren, keskittyivät säveltämään mieskuorolauluja. Samalla heitettiin hyvästit vanhalle saksalaisperäiselle liedertafel-perinteelle ja luotiin oma, moderni, kansallisromantiikasta kehittynyt mieskuoromusiikkityyli. (Häyrynen 2008, 9.)

Ennen Sibeliuksen aloittamaa mieskuorosävellysten ”kultakauttakin” Suomessa oli toki toiminut isänmaallisia mieskuorosäveltäjiä. Heistä merkittävimmät olivat saksalaissyntyinen Fredrik Pacius sekä Emil Genetz.

5.3.1 Fredrik Pacius

Friedrich (Fredrik) Pacius (1809–91) syntyi Hampurissa samoihin aikoihin, kun mieskuoromusiikin esikuvat *Berliner Liedertafel*, Zürichin *Liederkrantz* ja Uppsalan ylioppilaskuoro perustettiin. Ehkä syntymävuosi (1809) oli enne, sillä Paciuksesta tuli Suomen mieskuoromusiikin uranuurtaja. (Maasalo 1964, 72.) Pacius tutustui kuorolauluun jo kouluaikoinaan *Hamburger Singakademiessa*, jossa laulettiin muun muassa isänmaallisia a cappella -lauluja (Dahlström & Salmenhaara 1995, 378).

Pacius nimitettiin Helsingin yliopiston musiikinopettajaksi vuonna 1834. Hän perusti joitakin vuosia myöhemmin ylioppilaskuoro *Akademiska Sångföreningenin*, jonka käyttöön hän sävelsi lukuisia mieskuorolauluja. Ne pohjautuivat enimmäkseen saksalaiseen ja englantilaiseen runouteen, mutta jonkin verran myös Suomen ruotsinkieliseen runouteen, muun muassa J. L. Runebergin runoihin. Pacius myös sovitti mieskuorolle monia suomenkielisiä kansanlauluja, muun muassa *Minun kultani kaunis on* ja *Läksin minä kesäyönä käymään* -laulut. (Aho et al. 1996, 30; Häyrynen 2008, 21; Maasalo 1964, 86; Pajamo 2015, 18.) Vaikka Pacius sävelsi mieskuorolle etenkin serenadeja ja illanistujaislauluja, oli hän uudistamassa ponnistuksillaan suomalaista mieskuoroperinnettä niin sanotuista sitsi- ja liedertafel-lauluista kohti tasokkaampaa kuorolaulua (Elmgren-Heinonen 1959, 146; Maasalo 1964, 86).

Pacius saksalaisesta syntyperästään huolimatta oli niin suomalainen säveltäjä kuin siihen aikaan oli mahdollista olla – häntä pidettiin jopa kansallismielisempänä säveltäjänä kuin suomalaissyntyisiä säveltäjiä. Kansallishenki Paciuksella oli aitoa, ja hän teki kovasti töitä suomalaisen musiikkielämän eteen. Hän pysytteli kielikiistojen ulkopuolella tarkastellen isänmaallisia teemoja lapsenomaisen idealistisesti. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 386–387; Pajamo 2015, 18.)

Maamme (Vårt land), jonka Pacius sävelsi Runebergin runoon keväällä 1848, oli osaltaan nostamassa suomalaista isänmaallisuutta ihmisten huulille. *Maamme*-laulun ensiesityksellä Flooran päivän juhlassa oli merkittävä rooli isänmaallisuuden ja mieskuorolaulun yhteennivoutumisessa, vaikkakin Paciuksen tarkoituksena oli ollut säveltää ylioppilaiden kevätjuhlaan vain yksi tavallinen kuorolaulu muiden kuorolaulujensa joukkoon. (Häyrynen 2008, 22–23; Vainio 2009, 197.) Keisari Aleksanterikin (II) ihasteli *Maamme*-laulua

kuullessaan sen ensimmäisen kerran Haminan Kadettikoulussa *Kadettikuoron* esittämänä vuonna 1856. Laulu oli jo tuolloin kohonnut Suomen kansallislaulun asemaan, ja sitä laulettiin aina keisarin vieraillessa Suomessa. (Orlamo 2000, 34–35.) Myöhemmin *Maamme* sai kilpailijan Emil Genetzin *Herää Suomi* -laulusta. Esimerkiksi vielä vuonna 1932 YL:n 50-vuotisjuhlassa *Maamme*-laulua ei esitetty ollenkaan, vaan loppunumerona oli *Herää Suomi*, jota *Lapun liike* ja oikeistoradikalismi pitivät 1930-luvulla ”kansallislaulunaan”. (Vainio 2009, 200.)

Paciuksen yli 50:stä mieskuorolaulusta *Maamme*-laulun ohella suosituimmaksi nousi *Suomen laulu*, jonka alkuperäisen tekstin *Suomis Sång* oli kirjoittanut 15-vuotias kadetti Emil von Qvanten. Von Qvanten luki runon everstiluutnantti Fredrik Baeckmanin kartanolla pääsiäisenä 1842, ja Baeckmanin poika Johan sävelsi sen heti neliääniselle kadettikvartetille. Paciuksen käsiin runo joutui kaksi vuotta myöhemmin, kun se julkaistiin *Helsingfors’ Morgonblad* -lehdessä. (Orlamo 2000, 25–27; Pajamo 2015, 18.) Paciuksen säveltämänä *Suomen laulu* esitettiin ensimmäisen kerran keisari Aleksanteri II:n vieraillessa Helsingissä huhtikuussa 1856. *Helsingfors’ Morgonblad*in mielestä *Suomen laulun* ”syvästi liikuttavat sävelet herra Pacius on lainannut isänmaamme metsien honkien huminasta”. (Orlamo 2000, 28.)

Suomen laulu toimi kansan tulkkina 1850-luvun ”syyspimeän aikana”, kuten Topelius asian ilmaisi (Elmgren-Heinonen 1959, 289). Sensuuri oli voimissaan, eikä suomenkielistä kirjallisuutta saanut juuri painaa (Pajamo 2015, 21). Kenraalikuvernööri Bergin urkkijahallituksen puristuksessa Suomi tarvitsi laulua, joka yhdistäisi menneen ajan romanttisen isänmaallisuuden ja tulevaisuuden toivon. *Suomen laulu* syntyi suomalaista omaleimaisuutta korostaen yhteishengen nostattamiseksi vertauskuvanaan metafora Väinön kanteleesta. (Elmgren-Heinonen 1959, 289; Vainio 2009, 280.) *Suomen laulussa* yhdistyivät isänmaallisuuteen sidoksissa olleet runebergilainen Suomen luonto ja lönnrotilainen *Kalevalan* henki (Vainio 2009, 284). Heikki Klemetin mukaan *Suomen laulu* oli Paciuksen ”arvokkain lahja Suomen kansalle” (Säilynoja & Ylikojola, 2013).

con moto *p* *piu lento*

Kuu - le hon - gat huo - kai - lee - pi, Kos - ket
 Sy - dân jos on suo - tu sul - le, Mur - hees'

1. Kuu - le hon - gat huo - kai - lee - pi, Kuu - le kos - ket pau - hai -
 4. Sy - dân jos on suo - tu sul - le, Mur - hees', i - los - sa - kin

e espress *f dim.* *lento dim.*

pau - hai - lee - pi! Lau - lu Suo - men soi, niin, lau - lu Suo - men soi!
 i - loss' kuu - le Suo - men lau - lu - a, niin, Suo - men lau - lu - a!
 lee - pi!
 kuu - le

f dim.

Nuottiesimerkki 7. Fredrik Pacius – Emil von Qvanten (suom. Taavi Hahl): Suomen laulu, t. 9–16 (Taipale 1946, 11).

Saksalaisesta yleissäveltäjästä tuli merkittävä mieskuorosäveltäjä kansallista heräämistä eläneessä Suomessa (Maasalo 1964, 74). Paciuksen ja Sibeliuksen toimilla oli monia yhtäläisyyksiä; molemmat olivat rohkaisemassa Suomen kansaa Venäjän sorron aikana, Pacius ”syyspimeän” ja Sibelius routavuosien aikana. Sibeliuksen mukaan ”kaikki mitä me muusikot nyt teemme täällä, rakentuu Fredrik Paciuksen elämäntyölle”. (Dahlström & Salmenhaara 1995, 388–389.) Karl Flodin ilmaisi asian seuraavasti: ”Hän oli Suomen musiikin isä” (Pajamo 2015, 18).

5.3.2 Emil Genetz

Huolimatta Paciuksen toimista mieskuoro-ohjelmiston hyväksi mieskuorot tarvitsivat lisää suomenkielistä ohjelmistoa isänmaallista uskottavuuttaan vahvistaakseen. Emil Genetz (1852–1930) tarttui tilaisuuteen ja sävelsi useita isänmaallisia mieskuorolauluja suomenkielisiin – usein veljensä Arvidin (Arvi Jännes) kirjoittamiin – runoihin. (Pajamo 2015, 66.) Genetzin sävelkieli ei ollut kovinkaan suomalaista vaan pohjautui saksalaiseen romantiikkaan, mutta laulujen aiheet sitäkin useimmin olivat perisuomalaisia, jopa isänmaallisuutta uhkuvia (Salmenhaara 1996, 449). Mieskuorojen perusohjelmistoon ovat vakiintuneet muun muassa sellaiset Genetzin säveltämät laulut kuten *Terve, Suomeni maa!*, *Karjala* ja *Herää Suomi* (Säilynoja & Ylikojola 2013).

Pontevasti.

1. Ter - ve, Suo-me-ni maa! Si - ni-vet - ten mi kal - vos-sa kau - nii-na päi - lyt,
 2. Tääl - lä kan - te - lo soi! Tääl-lä mui-noin sen helk-kyi - li ten - hoi-sat kie - let,
 3. Ter - ve, ur - ho-jen maa! Ter-ve, ter - ve, sä san-kar-ten tais - te-lu-tan-ner!

mf noin
soi
nyt

Ter - ve, Suo-me-ni maa! Ter-ve, Suo-me-ni maa! Ter-ve, Suo-me-ni maa!
 Tääl - lä kan - te - lo soi! Tääl-lä kan - te - lo soi! Tääl-lä kan - te - lo soi!
 Ter - ve, ur - ho-jen maa! Ter-ve, ur - ho-jen maa! Ter-ve, ur - ho-jen maa!

poco rit.

Ter-ve, Suo-me-ni
Tääl-lä kan - te - lo,
Ter-ve, ur - ho-jen

Nuottiesimerkki 8. Emil Genetz – P. J. Hannikainen: *Terve, Suomeni maa!*, t. 1–8 (Taipale 1946, 13–14).

Genetz voitti *Herää Suomi* -laulullaan *Muntra Musikanterin* järjestämän laulukilpailun vuonna 1882 (Dahlström & Salmenhaara 1995, 397–398).⁸ Voitto aiheutti ristiriitoja; MM:n jäsenet

⁸ *Herää Suomi* -laulusta kerrotaan tarkemmin luvuissa 3.2 ja 3.3 sekä nuottiesimerkissä 2, sivu 19.

eivät hyväksyneet palkintolautakunnan päätöstä, vaikka lautakunnassa ei ollut ollenkaan suomenkielisiä jäseniä, vaan muun muassa Pacius, Faltin, Wegelius ja Henrik Borelius. MM:n mukaan laulu ei ansainnut voittopalkintoa, sillä se oli kantaesitetty jo ennen kilpailua Hämeenlinnassa Elias Lönnrothin 80-vuotisjuhlassa. Pitkän miettimisen jälkeen lautakunta päätti pitää *Herää Suomi* -laulun ykkössijalla, mutta jätti sen kuitenkin palkitsematta edellä mainitun syyn perusteella. (Pajamo 2015, 24 & 66.) Suomenkielisten mukaan perustelu oli tekaistu – heidän mielestään todellinen syy löytyi laulun kiihkeästä tekstistä. Ruotsinkieliset pitivät Arvid Genetzin runoa ruotsin kielen vastaisena, suomenkieliset taas käyttivät sitä taistelussa Venäjän sortoa vastaan. (Hyökki 2003, 42.)

Genetz ja Jean Sibelius olivat samaan aikaan 1880-luvulla Hämeenlinnan normaalilyseossa – Sibelius opiskelijana, Genetz saksan, ranskan ja venäjän kielen opettajana. Vuonna 1894 molemmat osallistuivat *Ylioppilaskunnan Laulajien* järjestämään sävellyskilpailuun. Myös tämän kilpailun Genetz voitti, vaikka Sibeliuksella oli tarjota tuomaristolle niinkin etevä mieskuoroteos kuin *Rakastava*. Genetzin kilpailusävellys oli isänmaallisuutta uhkuva *Hakkapeliitat*. (Ylikojola & Yli-Ojanperä 2013.) Kilpailun tulos herätti tosin jonkin verran keskustelua lehdistössä (Dahlström & Salmenhaara 1995, 449).

Aikaisemmin Joseph Haydnin *Keisarihymnin* sävelellä laulettuun August Ahlqvistin *Suomen valta* -runoon Genetz teki oman sävelmänsä vuonna 1905. Fennomaanijohtaja Yrjö Sakari Yrjö-Koskista kunnioittaakseen hän sävelsi J. H. Erkon runon *Mieslaulu* vuonna 1909. Martti Turusen mielestä Genetzin mieskuorosävellyksille luonteenomaista ovat luonteva äänenkuljetus ja sointi sekä sytyttävä henki – *Karjala* sai kuoromiehenä tunnetun presidentti J. K. Paasikivenkin liikuttumaan. (Pajamo 2015, 67.) Emil Genetz on jäänyt historiaan erinomaisena isänmaallisten mieskuorolaulujen säveltäjänä. Häntä pidetään juuri ennen Sibeliusta toimineista suomalaisista mieskuorosäveltäjistä merkittävimpanä. (Salmenhaara 1996, 449.)

5.3.3 Jean Sibelius

Suomen tunnetuin säveltäjä Jean Sibelius (1865–1957) oli yksi merkittävimmistä suomalaisen mieskuoromusiikin uudistajista. Vaikka Sibelius tunnetaan parhaiten orkesterimusiikistaan, hänen panoksensa kuoromusiikkiin etenkin *Ylioppilaskunnan Laulajien* kantaesittämien laulujen kautta on ollut suuri. (Säilynoja & Ylikojola 2013.) YL:n ohella hän sävelsi myös *Muntra Musikanterille* ja *Laulu-Miehille* (Hyökki 2003, 79).

Sibelius tuli tietoiseksi suomalaisen kulttuurin merkityksestä opiskellessaan Berliinissä vuosina 1889–90 ja Wienissä 1890–91 (Aho et al. 1996, 41). Berliinissä hän kuuli Robert Kajanuksen sävellyksen *Aino*, minkä jälkeen hän innostui toden teolla *Kalevalasta* (Aho 1985, 12). ”Kullervon tarina vangitsi ensimmäisenä mielikuvitukseni”, Sibelius totesi (Hyökki 2003, 77). *Kullervo*-sinfonian kantaesitystä huhtikuussa 1892 pidetään suomalaisen sävelkielen syntyhetkenä (Aho et al. 1996, 41). *Kullervo* aloitti niin kutsutun kalevalaiskauden Sibeliuksen tuotannossa (Pajamo 2015 64–65). Hänen mukaansa ”suomalaisella kansanrunoudella oli ihmeellinen tarttuva voima” (Hyökki 2003, 77).

Kalevalaisuus laajeni Sibeliuksen mielessä kansalliseksi hengeksi. Korpiselän-matkalla, jonka hän teki karelianismiin osallistuakseen, hän tutustui omien kokemustensa kautta kalevalaiseen maailmaan. Karelianismissa musiikin edellä kulkenut kuvataide, muun muassa Eero Järnefeltin ja Axel Gallénin (Akseli Gallen-Kallela) maalaukset, vaikutti Sibeliukseseen; hänellä oli kaikki tarvittava suomalaisen sävelkielen rakentamiseksi. (Aho 1985, 12; Hyökki 2003, 81; Salmenhaara 1996, 44.)

Vuonna 1893 YL kymmenvuotiskonsertissaan, jossa laulettiin ensimmäistä kertaa pelkästään suomalaisia lauluja, esitti Jalmari Hahlin johdolla Sibeliuksen *Kalevalan* tekstiin säveltämän *Venematkan* (Hyökki 2003, 108; Savolainen & Vainio 2006, 139). Oskar Merikannon mukaan *Venematka* oli ”lyhyt, mutta oikea namupala”. Tämän uudentyyppisen sävellyksen, jossa Sibelius mestarillisesti käytti suomen kielen rytmiiikkaa, myötä suomalainen mieskuorolaulu ja suomen kielen asema saivat uutta rohkaisua. (Pajamo 2015, 65; Savolainen & Vainio 2006, 139.) Samalla Sibelius rakensi perustaa uuden tyylin mukaiselle taiteelliselle kuorosäveltämiselle (Junkkari 1995, 24). Saksalaisperäiseen liedertafel-tyyliin tehtiin viimeistään nyt lopullinen pesäero (Hyökki 2003, 58–59). YL:n 20-vuotisalbumin mukaan

”suomalainen laulu vapautui traditsionin kahleista ja kajahti yhtäkkiä ilmoille itsenäisenä ja uutena, vapaana ja elinvoimaa hehkuvana” (Dahlström & Salmenhaara 1995, 405). Mieskuoro sai myös instrumenttina uutta tuulta purjeisiinsa, kun huomattiin, että amatöörilaulajatkin voivat ottaa vastuuta suomalaisen musiikin tulevaisuudesta (Junkkari 1995, 24). *Kalevala*- ja *Kanteletar*-aiheiden käyttö mullisti suomalaisen mieskuorolaulun (Pajamo 2015, 64–65).

Seuraavat kymmenen vuotta Sibelius keskittyi mieskuoroteoksissaan *Kalevala*- ja *Kanteletar*-aiheisiin. *Venematkan* lisäksi *Kalevalan* tekstiin syntyi *Terve kuu* ja *Tulen synty* sekä *Kantelettaren* runoihin *Rakastava*, *Saarella palaa* ja *Sortunut ääni*. *Kalevala*-aiheinen oli myös Yrjö Weijolan sanoittama *Laulu Lemminkäiselle*. Suomalaisia runoilijoitakin Sibelius työllisti; Aleksis Kivi saatiin mukaan suomalaiseen mieskuorokirjallisuuteen *Sydämeni laulun* ja *Metsämiehen laulun* kautta. (Maasalo 1964, 222; Pajamo 2015, 65.)

Sibelius kaivoi *Kalevalasta* ja *Kantelettaresta* tekstejä, jotka sopivat hyvin poliittiseen tilanteeseen. YL kantaesitti Sibeliuksen alun perin sekakuorolle kirjoittaman *Sortuneen äänen* huhtikuussa 1899, kaksi kuukautta helmikuun manifestin jälkeen. (Murtomäki 2007, 39–41.) *Kantelettaren* teksti soveltui oivasti Suomessa vallinneeseen ilmapiiriin – *Sortunut ääni* oli eräänlainen herätyslaulu Suomen kansalle (Pajamo 2015, 65). Kysymys: ”mikä sorti – äänen suuren ja sorian, äänen kaunihiin kaotti?” ja vastaus: ”suru sorti äänen suuren” eivät jättäneet sen ajan suomalaisille epäselväksi, mistä laulussa puhuttiin (Häyrynen 2008, 101; Savolainen & Vainio 2006, 155; Säilynoja & Ylikojola 2013). Veijo Murtomäki tulkitsee laulun lopun rinnakkaisduurin ”ilmoitukseksi siitä, ettei taistelua ole sittenkään menetetty” (Murtomäki 2007, 39–41).

Su - ru sor - ti ää - nen suu - ren, Ää - nen suu - ren ja so - ri - an.

molto largamente e forte *dolce e dim.*

Nuottiesimerkki 9. Jean Sibelius – *Kanteletar*: *Sortunut ääni*, t. 13–14 (Kansanvalistusseura 1925, 23).

Heikki Klemetti halusi vasta perustetun *Suomen Laulun* ulkomaanmatkoille Sibeliuksen musiikkia – pyysipähän hän vielä kirjoittamaan erityisen matalia säveliä, jotta esityksen vaikuttavuus olisi mahdollisimman korkea, sillä kuorossa lauloivat poikkeuksellisen matalat bassot John Enckell ja Olli Nevalainen. Niin syntyi *Terve kuu*, jonka sanat pystyy rinnastamaan Suomessa vallinneeseen kansalliseen ahdinkoon – aurinko ja kuu on vapautettu paistamaan ja loistamaan taivaalle.⁹ (Häyrynen 2008, 101 & 121; Murtomäki 2007, 57; Savolainen & Vainio 2006, 162.) Baritonille, mieskuorolle ja orkesterille sävelletty *Tulen synty* sen sijaan sisältää mahtavaa, kaikki esteet murtavaa voimaa. Laulun alkusanat ”jo oli yö alinomainen, pitkä, pilkkosen pimeä” oli ilmiselvä viittaus Suomen tilanteeseen Venäjän puristuksessa, samoin kuin kysymys: ”mikä kumma kuun eessä – – kun ei kuu kumotakana eikä päivä paistakana?” (Murtomäki 2007, 61–63.)

Helmikuun manifesti vuonna 1899 herätti Sibeliuksen laittamaan kovan kovaa vastaan. Kun aiemmin Venäjän sortoon oli viitattu lähinnä vertauskuvin, kuoriutui nyt Sibeliuksesta radikaali isänmaallis-poliittinen toimija. (Murtomäki 2007, 44–45.) Neljä päivää manifestin julistamisen jälkeen hän kirjoitti Robert Kajanukselle: ”Eläköön tämä onneton, onneton maa.” Manifestia protestoidakseen Sibelius sävelsi *Ateenalaisten laulun* (*Athenarnes sång*), jonka oli runoillut Viktor Rydberg jo vuonna 1882. *Ateenalaisten laulu* esitettiin epävirallisesti 12. maaliskuuta Kaivopuistossa *Akademiska Sångföreningens* laulamana ja virallisesti kuukautta myöhemmin Sibeliuksen sävellyskonsertissa 26. huhtikuuta 1899, jossa kantaesityksen sai myös ensimmäinen sinfonia. Konserttiesitys sai yleisön hurmioon, ja laulu piti laulaa heti uudelleen. (Aho et al. 1996, 43; Murtomäki 2007, 9–11.)

Alla marcia, ma moderato

Här-lig är dö-den, när mo-digt i främs-ta le-det du dig-nar, dig-nar i kamp för ditt land,
Kau-nis on kuol-la, kunjouk-ko-si ees-sä ur-ho-na kaa-dut, tais-tel-len puo-les-ta maas,

Nuottiesimerkki 10. Jean Sibelius – Viktor Rydberg (suom. Yrjö Weijola): Ateenalaisten laulu, t. 1–9 (Ylivuori 2015, 115).

⁹ *Terve kuu* -laulusta kerrotaan myös luvussa 4 sekä nuottiesimerkissä 6, sivu 29.

Seuraavana vuonna (1900) tuli voimaan kielimanifesti, jonka tarkoituksena oli saattaa venäjä Suomen viralliseksi kieleksi. Samana päivänä kielimanifestin voimaantumisen kanssa sai ensiesityksensä sekakuorolaulu *Isänmaalle*, jonka Sibelius oli aluksi ajatellut mieskuorolauluksi. Mieskuoroversio valmistui lopulta vuonna 1908 *Turun Työväen Mieskuoron* käyttöön. Paavo Cajanderin sanoittama *Isänmaalle* korosti suomalaisille tulevaisuuden toivoa iskevän sävelmänsä ja sanojensa ”eläköön, kauan eläköön Suomi!” avulla. (Murtomäki 2007, 21–23.)

”Onko sinulla rohkeutta lähteä elon taistoon ja käyttäytyä kuin mies? Onko sinulla rohkeutta uhrata sydänveresi, ajallinen onnesi ja ilosi totuuden ja oikeuden puolesta?”, kysytään Heikki Klemetin suomentamassa Josef Julius Wecksellin runossa *Har du mod?* vuodelta 1857. Sävellysuransa rohkeimman sävellyksen Sibelius teki vuoden 1904 alussa, kun hän sävelsi edellä mainitun *Har du mod?* -runon *Muntra Musikanterin* ja *Filharmonisen yhdistyksen orkesterin* käyttöön. Sibelius kehotti sävellyksensä avulla suomalaisia ”vannomaan verivalan” ja ”uhraamaan hengen ja elämän” taistelussa isänmaan puolesta. (Murtomäki 2007, 64.)

Muita Sibeliuksen poliittisesti kantaaottavia lauluja olivat Juhani Ahon sanoittama *Veljeni vieraillla mailla* sekä *Jääkärimarssi*, joka kertoo Sibeliuksen sitoutumisesta taisteluun itsenäisen Suomen puolesta (Häyrynen 2008, 102 & 105; Savolainen & Vainio 2006, 156). *Veljeni vieraillla mailla* oli Sibeliuksen ja Ahon kunnianosoitus niille suomalaisille, jotka Suomen kenraalikuvernööri Nikolai Bobrikov oli karkottanut ulkomaille – Tukholmaan, Englantiin ja Yhdysvaltoihin. Karkotettujen joukossa olivat muun muassa kagaalin keskushahmo Leo Mechelin, lehtimies Eero Erkko ja senaattori Lennart Gripenberg. YL kantaesitti suomalaisen sivistyneistön tunteja heijastaneen laulun Heikki Klemetin johdolla joulukuussa 1904. (Murtomäki 2007, 66; Pajamo 2015, 66.)

51 *poco a poco crescendo*

kuin-ka voi pur-jet-ta va-lais-ta päi - vä kuin - ka le-pa-tel-la jär - ven lai - ne kuin - ka nuo-ret

poco a poco crescendo

Kuin - ka voi va-lais-ta päi - vä kuin - ka nuo - ret nau - res-

poco a poco crescendo

kuin-ka voi pur-jet-ta va-lais-ta päi - vä kuin - ka le-pa-tel-la lai - ne kuin - ka nuo-ret

56 *ff poco ritenuto* *ff Largamente* *Poco lento pp*

nau-res-kel-la kuin-ka ih-mi-set i-loi-ta vaikk' o-vat vel - je-ni vie - rail-la mail - la? O-vat

ff poco ritenuto *ff* *pp*

kel - la kuin-ka ih-mi-set i-loi-ta vaikk' o-vat vel - je-ni vie - rail-la mail - la? O-vat

ff poco ritenuto *ff* *pp*

nau-res-kel-la kuin-ka ih-mi-set i-loi-ta vaikk' o-vat vel - je-ni vie - rail-la mail - la? O-vat

Nuottiesimerkki 11. Jean Sibelius – Juhani Aho: Veljeni vieraillla mailla, t. 51–62 (Ylivuori 2015, 76).

Jääkärimarssi syntyi Suomen sisällissodan kynnyksellä. Eversti Heikki Nurmio voitti kirjoituskilpailun koulutusaikanaan Libaussa runolla, jonka säveltäjäksi ajateltiin Sibelius. Sibelius ”jääkäri liikkeen lämpimänä ystävänä” suostui ehdotukseen ja sävelsi runon ”parissa päivässä korkean isänmaallisen tunnelman vallassa”. (Murtomäki 2007, 76–77.) Sibelius kiehotti *Kalevalaan* viitannut teksti, josta runoilija Nurmio itse kertoi seuraavaa: ”Toisessa värssyssä on viitattu Suomen kansanrunouden sankaritaisteluihin, taruun Kullervosta, jonka päämääränä oli vapauttaa heimonsa vieraasta orjuudesta.” (Orlamo 2000, 59 & 61.)

Kun painui päät muun kansan, maan, me jääkärit uskoimme yhä.

Oli rinnassa yö, tuhat tuskaa, vaan yks' aatos ylpeä, pyhä:

Me nousemme kostona Kullervon, soma on sodan kohtalot koittaa.

Satu uusi nyt Suomesta syntyvä on, se kasvaa, se ryntää, se voittaa.

Runoesimerkki 2. Heikki Nurmio: *Jääkärimarssi*, säe 2 (Pajamo 1999, 53).

Erään suomalaisen mieskuoromusiikin kulmakivistä, *Finlandia*-hymnin, Sibelius sävelsi vuonna 1899 helmikuun manifestin jälkimainingeissa. Hymniä ei ollut alun perin tarkoitettu laulettavaksi – se oli vain osa orkesteriteosta, jonka nimeksi vakiintui myöhemmin *Finlandia*. *Finlandian* Sibelius muokkasi säveltämänsä *Historiallisia kuvia* -kuvaelman viimeisestä osasta, jonka nimi oli *Suomi herää*. (Säilynoja & Ylikojola 2013.) Matti Hyökin mukaan Sibelius on mitä ilmeisemmin lainannut Emil Genetzin *Herää Suomi* -teosta sävellyksessään, sillä nimen lisäksi niin kutsutun hymniosan alku on samankaltainen Genetzin laulun ”voitonmarssi”-osan (”vasta kun leijona valveutuu”) kanssa – jopa sävellaji (as-duuri) on sama (Hyökki 2003, 45–46). Nimeksi vakiintui myöhemmin *Finlandia*, jonka hymnimäinen, kuin laulettavaksi luotu loppujakso sai nykyisen asunsa vasta vuonna 1940, kun se esitettiin V. A. Koskenniemen talvisodan sotainvalideille omistetuin sanoin (Häyrynen 2008, 106–107; Savolainen & Vainio 2006, 12). *Finlandia*-hymnin kantaesityksessä *Laulu-Miesten* 25-vuotiskonsertissa 7.12.1940 ei ollut ”kyyneletöntä silmää, ja laulajienkin selkäpiissä kulkivat kylmät väreet (Pajamo 2015, 100). *Finlandia*-hymnistä on tullut nykyaikana yhä enemmän suomalaisia herkistävä kuorolaulu; sitä on ehdotettu jopa uudeksi kansallislauluksi (Säilynoja & Ylikojola 2013).

Jean Sibelius näki yhden suomalaisen kansan, joka puhui kahta kieltä. Suomalaisuus oli hänelle käyttökielestä riippumatonta; välttämätöntä oli vain, että piti Suomea isänmaanaan. (Hyökki 2003, 76.) Sibeliuksen toiminnan laajuus isänmaallisuuden ja Suomen itsenäisyyspyrkimysten taustalla toimineena säveltäjänä unohtuu helposti nykyaikana (Murtomäki 2007, 82). Sata vuotta sitten tilanne oli toinen, kun kansa etsi esikuvaa, johon samastua – Matti Hyökin mukaan ”Sibeliuksesta huudettiin riittävän näytön antaneena kansallissankari” (Hyökki 2003, 10).

5.3.4 Muut säveltäjät

Sibeliuksen uudistaman mieskuorotyylin jatkajiksi ilmoittautuivat Selim Palmgren, Toivo Kuula ja Leevi Madetoja. He sävelsivät musiikkia, joka oli sävyltään kuulijoihinsa vaikuttavaa. (Häyrynen 2008, 142.) Muut aikakauden tunnetut säveltäjät, kuten Armas Järnefelt, Ilmari Krohn, Erkki Melartin ja Oskar Merikanto, jäivät mieskuorosäveltäjinä varsin marginaaliseen rooliin, vaikkakin Järnefelt osallistui helmikuun manifestin jälkimaininkeihin kansallishenkisellä *Nyt valitkaa!* -laulullaan (Aho et al. 1996, 60; Saari 2009, 317).

Ylioppilaskunnan Laulajien johtajanakin 1900-luvun alussa toiminut Selim Palmgren (1878–1951) sävelsi noin sata kuorolaulua, joista suurimman osan mieskuorolle. Kai Maasalon mukaan suurin osa niistä ”on tilapäistuotannon tasoa”, mutta osa lauluista on noussut mieskuorokirjallisuuden valioiden joukkoon. Esimerkiksi *Kantelettaren* runoihin sävelletyt *Tuutulaulu*, *Paimenen ilo*, *Jo tulen kotihin*, *Venelaulu* ja *Muut kuuli kirkonkellon* ovat maininnan arvoisia. (Maasalo 1969, 80–81.) *Kalevalan* Palmgren jätti tietoisesti Sibeliukselle *Mehiläistä* lukuun ottamatta (Häyrynen 2008, 133). Kansallisromanttisten aiheiden lisäksi Palmgren otti osaa myös Suomen poliittiseen tilanteeseen. YL:n 20-vuotisjuhliin sävelletyssä A. V. Forsmanin (Koskimies) sanoittamassa *Hymnissä Suomelle* puhutaan Suomesta ”surunarmaana maana” ja ”lastenkin lyömänä äitiraukkana”. *Hymni Suomelle* otti kantaa myös kieliriitoihin: ”Poies veljesriita, veljesvaino, poies toivottuuden raskas paino, taikka Suomi sortuu kuolon yöhön!” (Häyrynen 2008, 77.) *Mieskuoro Finlandian* Amerikan-kiertueen (1939) ensimmäisessä konsertissa Palmgrenin *Hiiden orjien laulu* aiheutti kuulijoissa niin voimakkaan reaktion, että se piti laulaa uudestaan (Pajamo 2015, 81). Laulu on syntynyt ensimmäisen sortokauden aikana vuonna 1903. Larin-Kyöstin sanat kuvastavat Suomessa vallinnutta ilmapiiriä: ”Yössä me lietsomme vankeina vuoren. Kerran me murramme rautaisen kuoren!”

Yös - sä me liet - som - me van - kei - na vuo - ren.
ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa

Ker - ran me mur - ram - me rau - tai - sen kuo -
ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa

ren!
ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ta - ko - kaa ha ha haa!_

Nuottiesimerkki 12. Selim Palmgren – Larin-Kyösti: Hiiden orjien laulu, t. 44–69 (Kansanvalistusseura 1922, 10–12).

Toivo Kuula (1883–1918) ehti lyhyen, 35 vuotta kestäneen elämänsä aikana jättää merkittävän jäljen suomalaiseen mieskuorokirjallisuuteen. Hän sävelsi mieskuorolle osittain pakon sanelemana, sillä rahatilanne oli huono. Esimerkiksi säveltämistään *Yllätä ikuinen yö* ja *Illalla* -lauluista (sanat Eino Leino) Kuula sai *Ylioppilaskunnan Laulajilta* 100 markkaa. (Elmgren-Heinonen 1983, 90.) Yksi mieskuorokirjallisuutemme klassikoista, *Virta venhettä vie*, meinasi jäädä julkaisematta kokonaan, sillä YL ei aluksi huolinut teosta. Lopulta, Kuulan tarjottua sävellystä toistamiseen, YL lunasti sen sadalla markalla. (Elmgren-Heinonen 1983, 91.) Kuula osallistui karelianismiin *Kantelettaren* runoihin sävelletyillä mieskuorolauluilla *Metsän kuninkaalle* (1906), *Kullervon laulu* (1909) ja *Kolkkaa kotaa* (1914) (Poroila 2013). *Metsän kuninkaalle* -laulun ensiesityksen jälkeen Kuula oli niin pettynyt – joko itseensä tai esitykseen – että uhkasi jättää mieskuorosäveltämisen siihen paikkaan. Artturi Järviluoma sai Kuulan kuitenkin toisiin ajatuksiin. (Elmgren-Heinonen 1983, 90.) Kuulan mieskuorolaulujen kiehtovat harmoniat vaikuttivat aikalaisiinsa tehokkaasti, mutta varsinaisia isänmaallisia pyrkimyksiä hänen toimistaan säveltäjänä ei ole havaittavissa (Salmenhaara 1996, 429).

Suurinta isänmaallisuutta – tai kotiseuturakkautta – Kuulan mieskuorolauluista edustaa *Nuijamiesten marssi*, joka kertoo talonpoikaiskapinasta 1500-luvun lopulla. V. A. Koskenniemen runossa on iskevä sanoma: ”Meill’ on leimuva lemmen ja vihan lies, kuka meidän tiellämme kestää vois! – Ken on syntynyt lakeilla Pohjanmaan, hän tietää tuomion tunnossaan: hän ei leppyä voi, hän ei väistyä saa – vaviskaa, vaviskaa!” (Taipale 1946, 50–53; Säilynoja & Ylikojola 2013.)

Leevi Madetoja (1887–1947) käytti kalevalaista maailmaa muun muassa ”sinfonisessa sävelkuvauksessaan” *Sammon ryöstö*, jonka YL ja *Helsingin kaupunginorkesteri* kantaesittivät vuonna 1915 (Häyrynen 2008, 140). Madetoja sävelsi Heikki Klemetin pyynnöstä suurimman osan mieskuoroteoksensa suomenkielisiin teksteihin, minkä vuoksi laulut eivät ole levinneet kansainväliseen käyttöön kovinkaan laajalti (Aho et al. 1996, 64). Madetojan isänmaallisista mieskuorosävellyksistä ehkä tunnetuin on Bertel Gripenbergin sanoittama *Kaunehin maa* (*Det skönaste landet*). Matti Hyökin mukaan laulun kauneus tulee ”esiin keveällä ja sujuvalla poljennolla”, johon on haettu vaikutteita muun muassa Ranskasta. (Hyökki 2005, 82.)

Moderato

Maa, kau-ne-hin maa on poh-joi - nen, mis-sä met-si - ä pel-lot pel - kää, ka-ru,
 Maa, kau-ne-hin maa on met-si - en, maa kau-kai-sen ui-nu-van haa-veen, se
 Det skö-nas-te lan-det är lan-det i norr, där ä-kern ger vi-ka för sko-gen, där
 Det skö-nas-te lan-det är sko-gar-nas land, som e-vigt i tyst-nad dröm-mer. Det

paa - ti-nen, kyl - mä on pin - ta sen, ei lan - nis-ta au - ra sen sel - kää, mut
 si - too mie-lem-me hil - jai - sen laill' ar - voi - tuk - sen ja aa - veen, se
 mar-ken är ste - nig och karg och torr, ej rörd av spa - den och plo - gen, där
 bin - der vårt hjär - ta med läng - tans band, som in - gen sli - ter och glöm-mer. Det

mf ma marc.

Nuottiesimerkki 13. Leevi Madetoja – Bertel Gripenberg (suom. Eino Leino): Kaunehin maa, t. 1–8 (Ahvenainen 2005, 21).

YL:n johtajana 1890-luvun lopulta 1920-luvulle saakka toimineen Klemetin roolia uuden säveltäjä sukupolven esiinnousussa ei voi väheksyä. Myös *Suomen Laulua* ja *Laulu-Miehiä* johtanut Klemetti tilasi suuren osan siitä keskeisestä Palmgrenin, Kuulan ja Madetojan sävellystuotannosta, jota mieskuorot laulavat tänäkin päivänä. Klemetin ansiosta syntyi myös yhteys suomalaisten runoilijoiden ja säveltäjien välille. (Kilpiö 1995, 87; Pajamo 2015, 71.)

Runous kehittyi musiikin kehityksen ohella – säveltäjillä oli yhä enemmän valinnan varaa *Kalevalan* ja *Kantelettaren* lisäksi, kun Eino Leino, V. A. Koskenniemi, A. V. Koskimies, L. Onerva ja Larin-Kyösti kirjoittivat sellaisia runoja, jotka saivat säveltäjistä esiin uudenlaisia ilmauksia. Kansallishenkisyys ja luonnon ihailu saivat mukaansa lisää puhuttelevaa realismia. Palmgrenin, Kuulan ja Madetojan sukupolvi loi klassisen mieskuorokirjallisuuden, joka yhä edelleen pitää pintansa mieskuorojemme keskuudessa. (Häyrynen 2008, 132–133.) Heidän sävellyksistään on havaittavissa sellaisia kansallisia äänenpainoja, jotka olivat nousseet esille vasta Sibeliuksen sävellysten myötä (Hyökki 2003, 59). Sibeliuksen, Palmgrenin, Kuulan ja Madetojan aikakautta pidetään mieskuorokirjallisuuden kultakautena (Kilpiö 1995, 87).

6 Mieskuorolaulua sota-aikana

Talvisodan (1939–40) jälkeen alkanut niin kutsuttu välirauha kesti vain hieman yli vuoden. Kesäkuussa 1941 alkoi Suomen ja Venäjän välillä jatkosota, joka joulukuuhun mennessä oli edennyt asemasotavaiheeseen. Vanhan rajan tuntumaan oli rakennettu puolustuslinjoja, joissa sotilaat tekivät toimettomina erilaisia puhdetöitä. Mieskuorolaulusta saatiin rintamalle suosittu harrastus, jolla oli sodanjohdon tuki. (Pajamo 2015, 106–107.)

Eri puolille rintamaa syntyi valtava määrä mieskuoroja. Syksyllä 1942 kirjattuja mieskuoroja Suomen armeijalla oli 136 ja kirjaamattomia kuoroja myös varsin suuri määrä. Kuorolaulun suosio sotarintamalla on osoitus siitä, että sillä koettiin olevan suuri merkitys yhteishengen kohottajana. (Orlamo 2000, 118.)

Asemasotavaiheen alussa, joulukuussa 1941 perustettu Osasto Pajarin rintamakuoro *Laulu-Mainila* johtajanaan pataljoonan pastori Olavi Airas teki vuonna 1942 laajan kiertueen laulajien kotiseuduille. Kiertueella se esitti muun muassa *Suomen laulun* (Pacius), *Sotarukouksen* (Felix Krohn), *Oi kallis Suomenmaa* -hymnin (Klemetti) ja *Porilaisten marssin* (sov. Kress). Konserteista saadut tulot kuoro käytti kaatuneiden ja sotainvalidien perheiden tukemiseksi. (Pajamo 2015, 108–109.)

Vartijalaulajat perustettiin vuoden 1942 alussa Jalkaväkirykmentti 46:n 1. ja 2. pataljoonan kuorot yhdistämällä. Kuoron johtajaksi valittiin luutnantti Jalmari Aalto. *Vartijalaulajat* ja rykmentin orkesteri tekivät kotiseutukiertueen kesällä 1942. Kuoro ja orkesteri esiintyivät muun muassa Yleisradiossa ja Konservatorion juhlasalissa ohjelmistossaan esimerkiksi kansanlaulu *Tuonne taakse metsämaan* ja *Vallinkorvan laulu* (Merikanto). (Pajamo 2015, 109.) Kotiseutukiertueen kuoro toteutti myös marraskuussa 1942 ja toukokuussa 1943. Kolmannella kiertueella kuorossa lauloi jopa rykmentin komentaja eversti Saure. (Pajamo 2015, 110.)

Maaliskuussa 1942 YL:n ykköstenori, lääkintäluutnantti Antero Puolanne, kokosi kuoron Uhtuan seudulle. Kuoroon valittiin laulajat tarkasti – äänen ja korvan tarkkuuden mukaan. Niinpä kuorosta tuli varsin tasokas. Puolanteen *Laulu-Miesten lauluja 1* -kokoelmasta kopioitiin nuotit kuorolaisille, jotka aluksi olivat vain tykistön miehiä. *Uhtuan suunnan kuoro*

teki huhti-toukokuussa kiertueen Oulun suunnalle ja keväällä 1943 Etelä-Suomeen. Etelä-Suomen-kiertueella kuoro pääsi äänittämään kuusi levyä puolustusvoimain arkistoon, konsertoimaan Konservatorion juhlasalissa ja esiintymään Yleisradioon. Radioesiintymisen kuulleen Heikki Klemetin mukaan *Uhtuan suunnan kuoro* oli rintamakuoroista paras. (Pajamo 2015, 107.)

Ylioppilaskunnan Laulajien jäsenistä suurin osa palveli Aunuksen ja Maaselän rintamaosuuksilla jatkosodan aikaan. YL sai järjestettyä 60-vuotiskonserttinsa vuonna 1943 puolustusvoimien suostumuksella. Konserttikuorossa lauloi 80 miestä johtajinaan luutnantit Harri Ruutu ja Olavi Korte. Äänislinnassa pidetyssä konsertissa, joka radioitiin ympäri Suomea, kuultiin muun muassa Klemetin *Oi kallis Suomenmaa*, Faltinin *Elon taistelussa*, Genetzin *Terve, Suomeni maa!* ja *Suomen valta*, Martti Turusen *Sota valosta*, Kuulan *Nuijamiesten marssi* sekä *Porilaisten marssi*. (Häyrynen 2008, 196–197.)

Eino S. Rahikaisen johtama YL:n laulajista koottu 26-henkinen kuoro esiintyi kymmenen kertaa Karhumäen suunnalla, usein ”Mottihallissa”, joka sijaitsi kolmen kilometrin päässä etulinjasta. YL:n 70-vuotiskirjan mukaan ”varmaa on, että laulukuntamme jäsenet, jotka osallistuivat Itä-Karjalan YL:n lyhyeen, mutta sitä rikassisältöisempään toimintaan, saattoivat siitä runsain mitoin ammentaa itselleen yhä uutta voimaa edessä olevina vaikeina aikoina. Laulukunnan historiassa rintamakuoron toiminta tulee aina säilymään eräänä YL:n suomalaiskansallisen hengen näkyvimmistä ja arvokkaimmista ilmauksista.” (Häyrynen 2008, 198.)

Välittömästi sotien jälkeen, vuosina 1945–50, on perustettu puolet Suomen nykyisistä mieskuoroista. Mieskuorojen johtajiksi saatiin kansakoulunopettajia ja kanttoreita. Sota vaikutti kuorolauluinnostukseen: kun rintamalla miehet olivat oppineet olemaan yhdessä, niin myös rauhan aikana haluttiin kokoontua yhteen. (Pajamo 2015, 114–115.)

7 Miksi mieskuorolaulu?

Mieskuorolaulu oli Suomessa aina 1900-luvun alkuun saakka selvästi suositumpaa kuin sekakuorolaulu, mikä oli muuhun Eurooppaan verrattuna poikkeuksellista. Syitä tähän rakenteelliseen epäjakaumaan on monia, niin sattumanvaraisia seikkoja kuin tietoisesti valittuja suuntia. (Häyrynen 2008, 129.)

Suomessa kuorolaulu on kytkeytynyt alkujaan, 1800-luvun alusta saakka, aina ylioppilaisiin. Muualla kuin ylioppilaiden keskuudessa ei kuorolaulua 1800-luvun alkupuolella juuri harrastettu. Koska yliopisto oli pitkään avoinna vain miehille, oli luonnollista, että kuorotyypiksi valikoitui juuri mieskuoro. (Haapakoski et al. 2002, 335; Junkkari 1995, 16.) Ylioppilaskuorojen esimerkin mukaan myös eri ammattikuntien ja -yhdistysten kuorot olivat useimmiten juuri mieskuoroja. Esimerkiksi vuonna 1857 perustettiin *Turun kauppiasyhdistyksen mieskuoro* ja *Helsingin Käsityöläisyhdistyksen mieskuoro*. (Pajamo 2015, 52.) Mieskuorolaulusta kehittyikin Suomen musiikkielämälle oiva edelläkävijä (Junkkari 1995, 23).

Vielä 1900-luvun alussa, kun *Suomen Laulun* mieskuoron perustanut Heikki Klemetti aloitti kuoronjohtouransa, ei edes Helsingissä ollut yhtään suomenkielistä sekakuoroa. Klemetti muuttikin *Suomen Laulun* sekakuoroksi vuonna 1907, mutta koki samalla hankaluutta saada kuoroon mieslaulajia. Hänen täytyi värvätä laulajia aina ulkomailta saakka, sillä suomalaiset miehet halusivat laulaa mieluummin mieskuoroissa. Esimerkiksi mieskuoro ”*Laulu-Miehissä* istui hyvinkin 40 tenoria vetämässä *Helan går!* ja *Käy metsolan halki!*”. (Junkkari 1995, 27.) Klemetin mukaan mieskuoro oli luonnollinen valinta kuoromuodoksi silloin, kun ”kehittyneitä naislaulajia” ja naisylioppilaita ei juuri ollut, mutta Suomen itsenäistyttyä tilanne oli toinen. Hänen mukaansa sekakuorojen suurempi määrä olisi kehittänyt kuorokulttuurin tasoa Suomessa, kun taas mieskuorolaulu hoitaisi ”itse itsensä siihen määrin kuin sen taiteellisesti tarvitseekin”. (Kilpiö 1995, 83–84.)

Mieskuorolaulun asemaan Suomessa vaikuttivat toki myös isänmaalliset tunteet. Yksi mieskuorolaulun kantaisista – Hans Georg Nägeli – koki, että mieskuorolaulun varsinainen tehtävä on luonnon ja isänmaan ylistäminen sekä laulajien ja kuuntelijoiden yhdistäminen

(Junkkari 1995, 15). Nägelin kuoron jäsenet olivat tottuneet ilmaisemaan isänmaallisia tunteitaan laulamalla (Hyökki 2003, 28). Autonomiselle Suomelle Nägelin ajatusmaailma sopi paremmin kuin hyvin; mieskuoroista syntyi väline aatteelliselle yhteisötoiminnalle ja poliittiselle järjestäytymiselle (Häyrynen 2008, 129). Ylioppilaskuorot pitivät keskeisenä tehtävänä kansallistunteen ilmaisemista ja isänmaallisuuden korostamista (Pajamo 2015, 70). Eliel Wartiainen – YL:n laulajan vuosilta 1895–98 – mukaan ”ylioppilaslaulujen sävelissä, hengessä ja runosisällössä oli varjelevaa voimaa”, ja ”usein tunteet puhkesivatkin intomielisiin puheiden pitoon” (Wartiainen 1973, 130). Isänmaallisuuden korostaminen tuskin olisi pelkästään riittänyt mieskuorojen menestykseen, mutta muun muassa kieliryhmien kilpailu siivitti mieskuorolaulua taiteellisestikin korkealle tasolle – muualla Euroopassa mieskuorolaulu kun liittyi enemmän sosiaaliin tehtäviinsä (Häyrynen 2008, 129). Toki taiteellisuuteen Suomessakin pyrkivät 1800-luvulla vain lähinnä *Muntra Musikanter* ja *Ylioppilaskunnan Laulajat* (Pajamo 2015, 70).

1900-luvun alkupuolella YL:ää johtanut Heikki Klemetti koki mieskuoron olevan nimenomaan väline isänmaallisten ja aatteellisten tunteiden ilmaisemiseksi. Sekakuoron hän koki olevan enemmän taiteen tekemistä varten. (Kilpiö 1995, 84.) Toisaalta Klemetti totesi, että taidemusiikin kehityksen rinnalla kulki ”isänmaallinen aate sävelin ilmaistuna” (Kilpiö 1995, 82). Hänen mukaansa musiikki on ”mielen virvoitusta”, ”sykähdyttävää” ja ”puhdistavaa”, mutta isänmaa on ”meidän sisäisen pyhimpämme vakavin tunnus – – tämän maallisen isänmaan edessä taas kaikki muu maallinen on mitätöntä” (Kilpiö 1995, 81).

Klemetti kertoi Olavi Lähtenmäen mukaan ”joskus 1930-luvun puolivälissä”, että ”kansallisuusasia – – on suurempaa perspektiiviä vasten yleisen kulttuurin, yleisen sivistyksen, yleisen valistuksen ja mielenpuhdistuksen asia. Meidän pieni taiteemme on pyytännyt tätä asiaa korostaa – – . Meidän kvartettikirjallisuutemme on siitä kaikkein puhuvimpia todistuksia kaikessa vähäpätöisyydessäänkin. Siellä puhutaan sankareista, isänmaasta. Me emme tavallisessa arkielämässä niitä tule ajatelleeksi – – . Mutta kun tulee semmoinen tilanne, että me kannamme kylmenneitä urhoja, jotka ovat vetäneet todellisen johtopäätöksen kaikesta aatteellisesta, silloin me ymmärrämme, että se oli asiaa sittenkin, se isänmaallisuus.” (Lähtenmäki 1973, 134.)

Mieskuorojen lisäksi myös mieskuorokirjallisuus kehittyi, mikä oli niin ikään poikkeuksellinen ilmiö. Uudet, kansallisromantiikan ja sortovuosien vaikutuksesta syntyneet kotimaiset kuorosävellykset vaikuttivat kuulijoihinsa syvästi. Leevi Madetojan mukaan suomalaiset mieskuorosävellykset ”antavat joka tapauksessa jonkinlaisen kuvan, vaikkakin suppeissa puitteissa, suomalaisen säveltaiteen ominaissävyistä”. (Salmenhaara 1996, 242–243; Virrankoski 2004, 72.)

Mieskuorolaulua on pidetty myös soinnillisesti sekakuorolaulua miellyttävämpänä. Esimerkiksi Nägelin mukaan ”miehet ääntävät laulutekstin paremmin kuin naiset” (Junkkari 1995, 15). Kun *Suomen Laulu* muuttui mieskuorosta sekakuoroksi, kritisoitiin vaihdosta mieskuoropiireissä kovin. Mieskuorojen sointia pidettiin ”hienompana ja täyteläisempänä” – sekakuorosointia sen sijaan ”hajanaisempana ja miedompana”. (Junkkari 1995, 27.) Joka tapauksessa sytyttävimmät isänmaalliset mieskuorolaulut ovat aikojen kuluessa levinneet erilaisina sovituksina myös nais- ja sekakuorojen käyttöön sekä yhteislauluiksi (Salmenhaara 1996, 412).

Isänmaallisten mieskuorolaulujen kulta-aikaa oli 1800-luvun loppu ja 1900-luvun ensimmäiset vuosikymmenet. Vuosina 1881–1920 julkaistuista kuorolauluista suurin osa on sävelletty mieskuorolle. Aiheet vaihtelivat, mutta merkittävä osuus oli isänmaallisia taistelulauluja sekä *Kalevalan* ja *Kantelettaren* teksteihin sävellettyjä kansallisromanttisia lauluja. (Virrankoski 2004, 72–74.) *Ylioppilaskunnan Laulajien* ohjelmiston pääpaino oli ennen 1900-lukua selkeästi isänmaallisissa lauluissa, joita oli kaikista lauluista peräti 70 prosenttia juuri ennen sortokausia ja sensuuria. Vuosina 1899–1917 *Kalevalan* ja *Kantelettaren* osuus lauluista kasvoi, ja YL:n ohjelmiston pääpaino oli isänmaallisissa ja kalevalaisissa lauluissa. (Seppänen & Seppänen 1983, 48–49.) Suomen itsenäistyttyä isänmaallisuuteen liittyivät YL:n ohjelmistossa myös luontoaiheiset laulut (Seppänen & Seppänen 1983, 50–51).

Suomea voidaan yhä edelleen pitää mieskuorolaulun luvattuna maana. Muualla Euroopassa on keskitytty vaalimaan perinteisten laulajaveljeskuntien hyvinvointia uudistumisen kustannuksella. Esimerkiksi Saksassa tällaisia *Singvereineja*, joita voidaan ajatella eräänlaisina mieskuoromuseoina, on tuhansia. Suomessa sen sijaan mieskuorot ovat pystyneet uudistumaan ja vastaamaan uusien aikojen haasteisiin. Parhaimpien suomalaisten mieskuorojen asema musiikkielämässä osoittaa, että suomalainen mieskuoromusiikki voi Euroopan mittapuulla

loistavasti. (Junkkari 1995, 28–29.) Vuonna 1971 YL:n taiteellinen johtaja Ensti Pohjola totesi, että ”mieskuoro on yhtä suomalaista kuin puolukka”, ja että ”mieskuorolaulu Suomessa on luonnon lain seuraus, sen tulevaisuus on taattu” (Pajamo 2015, 161). Mieskuorotaide onkin keskeinen osa suomalaista identiteettiä – suomalaiset tunnistavat yhä edelleen sen kuvan, jonka 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun mieskuoroteokset maalasivat (Häyrynen 2008, 148).

8 Päätelmiä

Kaikki kuusi käsittelylukua sivuavat tutkimukseni aihetta kukin omalta näkökantiltaan. *Miesäänisen kvartettilaulun synty* -luvussa käsitellään mieskuorolaulun historiaa ja tuloa Suomeen. Ensimmäisen mieskuoron Sveitsin Zürichiin perustaneen Hans Georg Nägelin mukaan kuorolaulu oli hyvä tapa välittää uusia aatteita ja kasvattaa kansaa musiikillisesti (Häyrynen 2008, 19–20). Jo varhaisimmista mieskuoroista lähtien siis nähtiin kuorolaulun potentiaali ja kansan sivistämisen mahdollisuus! Suomeen mieskuorolaulu tuotiin Uppsalasta, jossa se oli kytkeytynyt ylioppilaisiin, mikä vaikutti tietysti myös Suomen yliopistokuorojen kehittymiseen. Opiskelijoiden parissa tuohon aikaan virinneet kansallismieliset aatteet tuotiin esille myös kuorotoiminnassa, minkä vuoksi isänmaalliset mieltymykset ja kuorolaulu kytkeytyivät saumattomasti toisiinsa.

Luvussa 3 käsitellään suomalaisen mieskuorolaulun kehitystä 1800-luvun alkupuolelta itsenäistymisen jälkeiseen aikaan saakka. Euroopassa virinnyt kansallisuusaate sekä suomen ja ruotsin kielen vastakkainasettelu panivat mieskuorot töihin. Kielitaistelun voi katsoa olleen taistelua isänmaan puolesta, vaikkakin molemmat osapuolet katsoivat edustavansa isänmaata; tuskin olisi kansallisuusaate levinnyt Suomessa kovinkaan pitkälle tai *Kalevalan* ja *Kantelettaren* tekstejä poimittu kuorojen käyttöön, jos laulukieli olisi ollut ruotsi, mutta kansan kieli suomi. Venäläisen sensuurin ollessa vallassa kuorolaulusta saatiin myös oivallinen väline viestimään kansan ahdingosta. Syntyi lauluja, joiden teksteistä etsittiin viittauksia poliittiseen tilanteeseen. Konserttiohjelmiin ja lauluihin, joita ei saanut esittää, reagoi lehdistö voimakkaasti – nykypäivään verrattuna yhteiskunnallinen tilanne Suomessa oli siis täysin toinen.

Neljännän luvun aihe, *Suomi lauletaan maailmankartalle*, kuvastaa mieskuorolaulun asemaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Suomessa. Antti Häyrysen mukaan mieskuoroista, etenkin YL:stä 1900-luvulla, tuli eräänlainen maajoukkue, joka edusti Suomea ja teki sitä tunnetuksi maailmalla urheilijoiden tapaan (Häyrynen 2008, 165–166). Sortokausien aikana etenkin *Suomen Laulun* ulkomaankiertueilla oli suuri merkitys Suomen tunnettavuuden kannalta. Leevi Madetojankin mukaan *Suomen Laulun* toimet ulkomailla merkitsivät ”ainakin niin syrjäiselle maalle kuin Suomelle sangen paljon – – noina aikoina, jolloin maamme vapaus näytti yhä toivottomammin kietoutuneen itäisen jättiläislukin verkkoihin” (Salmenhaara 1996,

242–243). Ennen toista maailmansotaa tehdyt laajat Euroopan- ja Amerikan matkat YL:n ja *Mieskuoro Finlandian* johdolla voidaan nähdä myös eräänlaisina lobbausmatkoina Suomen puolesta. Useiden eri lähteiden mukaan matkojen positiivinen vaikutus näkyi talvi- ja jatkosodan aikana muiden maiden suopeana suhtautumisena Suomea kohtaan.

Kansallisromantiikka näkyi mieskuorojen toiminnassa etenkin *Kalevala*- ja *Kanteletar*-aiheisten laulujen kautta. Säveltäjät Sibeliuksen johdolla ottivat osaa Suomen itsenäisyystaisteluun laulujen avulla. Antti Häyrysen mukaan suurin osa Suomen keskeisestä isänmaallisesta mieskuorokirjallisuudesta onkin syntynyt autonomian aikana (Häyrynen 2008, 61). Monet laulut sisälsivät piiloviestintää, mutta monet myös avoimen kehotuksen taisteluun, kuten Sibeliuksen *Har du mod?*, *Ateenalaisten laulu* sekä *Jääkärimarssi*.

Sota-aikanakin laulettiin mieskuorossa, kuten luvussa 6 kerrotaan. Syksyllä 1942 kirjattuja mieskuoroja Suomen armeijalla oli 136 – määrä on mielestäni uskomaton (Orlamo 2000, 118)! On vaikea uskoa, että kuorolaulun olisi koettu olevan vain hyvä harrastusmuoto toimeentuloisuuden keskellä asemasotavaiheessa. Eliel Wartiaisen mukaan 1800-luvun lopun vaikeina aikoina ”ylioppilaslaulujen sävelissä, hengessä ja runosisällössä oli varjelevaa voimaa” (Wartiainen 1973, 130). Uskoisin, että sota-aikana koettiin jokseenkin samalla tavalla kuin Wartiainen koki YL:ssä laulaessaan. Kenraali Aarne Sihvo kertoi vuonna 1915 jääkärien koulutusleirillä kokeneensa ”tuskin koskaan – – sellaista sitovaa valanvelvoitusta kuin silloin [laulaessaan yhdessä YL:läisten ja akateemikoiden kanssa]: ”Veri, henki Suomellemme, teemme, veljet, valan kalliin!” (Häyrynen 2008, 60).

Hans Georg Nägelin mukaan mieskuorolaulun varsinainen tehtävä on luonnon ja isänmaan ylistäminen sekä laulajien ja kuuntelijoiden yhdistäminen (Junkkari 1995, 15). Mielestäni Suomessa onnistuttiin toteuttamaan Nägelin ajatus vaikeina poliittisina aikoina kutakuinkin täydellisesti. Mieskuorolaulu yhdisti kansaa esimerkiksi *Maamme*-laulun ensiesityksen myötä (Vainio 2009, 197). Nägelin ajatusten lisäksi Heikki Klemetin toimia mieskuorolaulun hyväksi sata vuotta myöhemmin ei voida sivuuttaa. Hänen roolinsa sävellysten tilaajana kuorojensa käyttöön oli merkittävä, ja se näkyy mieskuoro-ohjelmistossamme edelleen. Klemetin mukaan ”kvartettikirjallisuudessamme – – puhutaan sankareista, isänmaasta. – – Kun tulee semmoinen tilanne, että me kannamme kylmenneitä urhoja, jotka ovat vetäneet todellisen johtopäätöksen

kaikesta aatteellisesta, silloin me ymmärrämme, että se oli asiaa sittenkin, se isänmaallisuus.”
(Lähteenmäki 1973, 134.)

Mielestäni mieskuorolaulu onnistui hyvin tehtävässään isänmaallisten tunteiden tulkkina autonomian aikana ja itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä. Kullervon tavoite ”vapauttaa heimonsa vieraasta orjuudesta” toteutui (Orlamo 2000, 61). Suomesta tuli maa, jonka mieskuorot ovat pystyneet uudistumaan, vaikka niissä lauletaan edelleen samoja, autonomian aikana syntyneitä isänmaallisia lauluja. Itsenäisen Suomen tunnuspiirteeksi on jäänyt kullervomainen kaiho paremmasta tulevaisuudesta (Häyrynen 2008, 61).

9 Lähdeluettelo

9.1 Kirjallisuus

Aho, Kalevi 1985. *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aho, Kalevi & Jalkanen, Pekka & Salmenhaara, Erkki & Virtamo, Keijo 1996. *Suomen musiikki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1959. *Laulu Suomen soi... Fredrik Pacius ja hänen aikansa*. Helsinki: Fazer.

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1983. *Toivo Kuula*. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Haapakoski, Martti & Heino, Anni & Huttunen, Matti & Lampila, Hannu-Ilari & Maasalo, Katri 2002. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Helasvuo, Veikko 1963. *Kuorolaulun vaiheet. Moniäänisen vokaalimusiikin historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hyökki, Matti 2003. *Hiilestä timantiksi. Jean Sibeliuksen Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisten mieskuorolaulujen ominaispiirteistä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ.

Häyrynen, Antti 2008. *Sinivalkoiset äänet. Ylioppilaskunnan Laulajat 1883–2008*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Junkkari, Olli 1995. *Mieskuorolaulun luvattu maa. Mieskuoroliitto 50 vuotta*. Tampere: Mieskuoroliitto ry.

Kilpiö, Markku 1995. Heikki Klemetti – suomalaisen kuorolaulun uudistaja. *Heikki Klemetti – elämäntyö suomalaisessa kulttuurissa sävelen, sanan ja perinteen palveluksessa*. Kytösavut XVII (toim. Hanna Keisala). Jyväskylä: Etelä-Pohjanmaan liitto. 61–121.

Korhonen, Kimmo 2004. *Mikä teekkarilaulun on mahti. Polyteknikkojen Kuoron ensimmäinen vuosisata*. Jyväskylä: Polyteknikkojen Kuoro.

Lähteenmäki, Olavi 1973. Isänmaallisen hengen ja laulun veljeskunta. Puhe YL:n 75-vuotisjuhlan veljesillassa 29.3.1958. *YL 90. YL 1883–1973* (toimikunta). Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat. 132–136.

Maasalo, Kai 1964. *Suomalaisia sävellyksiä*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Murtomäki, Veijo 2007. *Sibelius ja isänmaa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Orlamo, Matti 2000. *Kadettikuoro 150 vuotta. Hehkuvien mielin...* Espoo: Kadettioppilaskunta.

Pajamo, Reijo 1999. *Lehti puusta variseepi. Suomalainen koululauluperinne*. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Pajamo, Reijo 2015. *Laulun tenhoisa taika. Suomen kuorolaulun historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Peltola, Heikki 1973. Nauttivatko laulajat mieskuoromusiikista enemmän kuin kuulija? *YL 90. YL 1883–1973* (toimikunta). Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat. 119–124.

Poroila, Heikki 2013. *Yhtenäistetty Toivo Kuula. Teosten yhtenäistettyjen nimikkeiden ohjeluetelo*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Ruutu, Martti 1983. YL:n synnyn vuosikymmenet. *Sata, Sata, Sata... Ylioppilaskunnan Laulajat 1883–1983. Osa I* (toim. Veijo Ilmavirta). Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat. 123–192.

Saari, Heikki 2009. Armas Järnefelt kuorosäveltäjänä. *Armas Järnefelt. Kahden maan mestari* (toim. Hannu Salmi). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 315–327.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta*. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Savolainen, Pentti & Vainio, Matti 2006. *Suomi herää. Mistä on suomalaisuus tehty?* Helsinki – Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.

Seppänen, Paavo & Seppänen, Pekka 1983. Sata laulun vuotta. Tutkimus Ylioppilaskunnan Laulajista 1882–1982. *Sata, Sata, Sata... Ylioppilaskunnan Laulajat 1883–1983. Osa I* (toim. Veijo Ilmavirta). Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat. 9–121.

Vainio, Matti 2005. *P. J. Hannikainen. Säveltäjä, runoilija, suomalaisuusmies*. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.

Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuv*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wartiainen, Eliel 1973. Nestori pakisee... Vanhan Ylioppilastalon pianohuone. *YL 90. YL 1883–1973* (toimikunta). Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat. 129–131.

9.2 Internet-lähteet

Säilynoja, Juhana & Ylikojola, Veikko 2013. *Isänmaallisissa mieskuorolauluissa soivat luonto ja kärsimys*.

http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/isanmaallisissa_mieskuorolauluissa_soivat_luonto_ja_karsimys_94125.html#media=94162 (Viitattu 4.4.2017).

Ylikojola, Veikko & Yli-Ojanperä, Elina 2013. *Mieskuorot maalaavat laulullaan kuvia luonnosta*.

http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/mieskuorot_maalaavat_laulullaan_kuvia_luonnosta_94246.html#media=94247 (Viitattu 4.4.2017).

9.3 Nuottimateriaali

Ahvenainen, Pauli (toim.) 2005. *Perusmerkkilaulut*. 4. painos. Tampere: Suomen Mieskuoroliitto ry.

Hyökki, Matti 2005. Kommentaaritekstit. *Perusmerkkilaulut* (toim. Pauli Ahvenainen). 4. painos. Tampere: Suomen Mieskuoroliitto ry. 81–87.

Kansanvalistusseura (julk.) 1900. *Miesäänisiä lauluja. Seitsemäs viikko*. 2. painos. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Kansanvalistusseura (julk.) 1922. *Miesäänisiä lauluja. 21. viikko*. Helsinki: Tietosanakirja-osakeyhtiö.

Kansanvalistusseura (julk.) 1925. *Miesäänisiä lauluja. 26. viikko*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Klemetti, Heikki (toim.) 1912. *Miesäänisiä lauluja Y. L:n ohjelmistosta. I:n viikko*. Helsinki: O.-Y. Sävel. – O.-Y. Weilin & Göös A.-B.

Spolander, Raimo (toim.) 1946. *Laulu-Miesten Lauluja I*. 4. painos. Helsinki: Laulu-Miehet.

Taipale, A. E. (toim.) 1946. *Isänmaallisia lauluja. I. viikko*. 5. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Turunen, Martti (toim.) 1942. *Maanpuolustajain lauluja. Miesäänisten laulukuntien ohjelmiston 15. viikko*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Ylivuori, Sakari (toim.) 2015. *Jean Sibelius. Works for Male Choir a cappella*. Complete Works, Series VII, Volume 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.