

AIDON KANSANLAULUN IHANNE JA SEN VIHOLLISET

Kuinka musiikkifolklorismista tuli tiedeyhteisön ongelma?

Folklorismi • perinnettä riistävät valetieteilijät • deskriptiivinen ja preskriptiivinen kansanmusiikintutkimus • haitarinpolttaja O. Andersson • A.O.Väisänen näyttämöllinen runonlaulu • aito kansanlaulu kategoriana ja arvokäsittteenä • IFMC:n kansanmusiikkimäärittely • perinnettä pelastavat musiikintutkijat • jukebox-trubaduurit ja oopperatyylinen kansanlaulu • autenttisuuden estetiikka • puristit ja kansanlaulujen sovittajat • autenttinen rock ja kansanlaulu

Keskustelu kansanperinteen hyväksikäytöstä, elvyttämisestä ja sen jalostamisen oikeutuksesta sai 1960-luvulla yhteiseksi nimittäjäkseen iskusanan *folklorismi*. Etupäässä länsisaksalaiset etnologit ryhtyivät tuolloin kriittisesti arvioimaan mm. kotiseututyötä ja kansanperinteen aitouskysymyksiä (esim. Moser 1962; Bausinger 1966; Brückner 1966). Etnologit käyttivät usein esimerkkinään kansanmusiikki- ja kansantanssinäytöksiä sekä niihin liittyvää harrastustoimintaa. Se tuntuukin luonnolliselta, sillä kuten Hans Moser on todennut, "musiikkifolkloren propagointi" on ollut ja on edelleen näkyvin osa folklorismia; musiikilla on lisäksi ollut tärkeä rooli muidenkin kansanperinteen lajien hyväksikäytössä (Moser mt. 181-181).

Samainen Moser oli itse asiassa koko folklorismikeskustelun päänavaaja. Hänen artikkelinsa "Vom Folklorismus in unserer Zeit" (1962) toi esiin lähes kaikki ne kysymykset, joiden parissa folklorismitutkimus on sittemmin askarrellut. Moser oli huomannut, että "aitoja perinnemuotoja" irrotettiin yhä enemmän omilta elinalueiltaan. Niitä muokattiin uudelleen "keinotekoisesti" tai "taiteellisesti", niitä sievisteltiin ja raa'isteltiin. Ja jos perinnetuotteilta puuttui todellinen sisältö, perinteen soveltajilla oli lukemattomia keinoja luoda uutta kansanomaisuutta, vieläpä keksiä sitä vapaasti ja päätyä lopulta "tarjoamaan nykyajan suurelle, vastaanottavaiselle yleisölle vaikuttava sekoitus aitoa ja

epäaitoa". Tätä sekoitusta Moser halusi kutsuttavan folklorismiksi erotukseksi autenttisesta kansanperinteestä, *folkloresta*. (mt. 179-180).

Moser suhtautui folklorismiin varsin ymmärtävästi - hän kykeni jopa osoittamaan, että kansanperinteen hyödyntäminen oli jo vuosisatoja kuulunut olennaisena osana eurooppalaiseen taiteeseen ja kaupunkikulttuuriin (mt. 190-198). Nykyajan folklorismilla oli siis pitkät juuret. Mutta silti kirjoituksen pontimena tuntuu olleen myös hienoinen närkästys. Moser oli huolissaan siitä, että moderni massakulttuuri ja laajeneva matkailuteollisuus pystyivät levittämään keinoperinnettä hyvin tehokkaasti ja hyvin laajalle yleisökunnalle. Kohta mikään ei enää olisi "aitoa". Artikkelin päättyi varoituksen sanoihin:

Kaiken lisäksi folklorismi elättää uusvanhassa kansanperinteessä pätemisen tarpeessa olevia järjestöjä, jotka ylittävät terveen kotiseututyön rajat ja haluavat kaikenlaista puolitietoa rahtaamalla löytää ja tuoda esiin kaikkialta unohtuneita olevaa perinnettä ja luoda sitä vielä itsekin. Ne saattavat myös tieteellisen kansatieteen vaaraan. Ammattikirjallisuuteen hyväksytään jo usein pahaa aavistamatta sellaisia uudemman ajan luomuksia, ja niistä tehdään vanhaa perinnettä koskevia virhepäätelmiä sekä löydetään hämmästyttäviä jatkuvuuksia. (mt. 208).

Tällainen moralistinen näkökulma "aidon perinteen" räikkäämistä kohtaan näyttää olleen sangen tyypillinen 1960-luvun länsieurooppalaiselle perinteentutkimukselle. Vilmos Voigt on kutsunut tätä suuntausta osuvasti *folklorismin kritiikiksi* (1970, 402). Sen myötä folklorismi-sana sai ammattiipiireissä lähes kirosanan luonteen. Esimerkiksi Hermann Bausinger on kertonut, kuinka Saksan Liittotasavallan etnologeille on ollut vaikeaa lausua koko sanaa "ilman ettei heidän suunsa vääntyisi halveksivasti vinoon" (1981, 43).

Folklorismin kritiikki olikin samalla soveltavan perinteentutkimuksen arvostelua - Moserin huoli tieteellisen etnologian kohtalosta pseudoperinteen paineessa oli tästä selvä osoitus. Se että Moser korosti perinnetutkimuksen hyväksikäyttöä erityisenä folklorismin lajina on oireellinen myös tällä kohtaa: kansanmusiikintutkimuksessa on ollut paljon piirteitä, jotka saattavat sen alttiiksi folklorismin kritiikille. Tieteenalalle oli aiemmin hyvin tyypillistä, että siinä varsinaisen tutkimustoiminta ja tutkimustulosten soveltaminen nivoutuivat toinen toisiinsa. Kansanmusiikintutkimus oli yhtä aikaa *deskriptiivistä* ja *preskriptiivistä*, kuvailevaa ja ohjailevaa - alueet suhtautuivat toisiinsa suunnilleen samoin kuin lingvistiikka ja kielenhuolto kielentutkimuksen alueella (vrt. Karlsson 1982, 11-12).

Tämän katsauksen tarkoituksena on pohtia, miten erityisesti preskriptiivinen näkökulma vaikutti kansanmusiikintutkimukseen, sen päämääriin, rajoihin ja sisältöön. Nämä kysymykset nousivat pinnalle viimeistään toisen maailmansodan jälkeen, kun eri maiden ja maanosien tutkijat alkoivat olla yhä enemmän yhteydessä toisiinsa. Keskityn tarkastelemaan 1940-luvun loppua ja 1950-lukua, jolloin kansanmusiikintutkijoiden ensimmäiset kansainväliset konferenssit pidettiin. Erityisen kiinnostuksen kohteena ovat ne arvot, joita eri tutkijat liittivät kansanmusiikkiin ja sen asemaan yhteiskunnassa. Ilmenikö kansanmusiikintutkijoiden yhteisössä samanlaista tarvetta kritikoida soveltavaa

toimintaa kuin etnologiassa? Ja mikäli tällaista ilmeni, niin mistä se johtui? Mihin folklorismin kritiikki saattoi musiikin alueella perustua?

Preskriptiivisen tutkimuksen perintö

Kansanmusiikintutkimuksen kaksijakoinen rooli näkyy selvästi tieteenalan kansainvälisen yhteistoiminnan historiassa. Kansanmusiikintutkijoiden vanhin kansainvälinen yhteistyöelin, *International Council for Traditional Music* täyttää tänä vuonna 40 vuotta. Tieteelliseksi seuraksi sillä on kovin epätavallinen syntyhistoria, sillä se kehittyi perinnettä soveltavan harrastustoiminnan pohjalte. Neuvoston suorainen edeltäjä oli kansantanssijoiden järjestö *International (Advisory) Folk Dance Council* (perustettu 1935), jonka ensisijainen tarkoitus oli edistää kansainvälisten festivaalien järjestämistä. Maailmansota kuitenkin katkaisi niiden suunnittelun. Sodan jälkeen vuonna 1947 tanssineuvosto piti Lontoossa konferenssin ja päätti laajentaa toimintaansa "käsittämään kaikki kansanmusiikin muodot." Järjestön uudeksi nimeksi tuli *International Folk Music Council (IFMC)* - "kansanmusiikki" poistettiin neuvoston nimestä vasta tämän vuosikymmenen alussa; se korvautui "perinnesiikilla", joka kuvaa selvästi paremmin etnomusikologian nykyistä tutkimusaluetta. (JIFM 1949, 3; Karpeles 1969, 14-20; vrt. Pekkilä 1982, 26-28).

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

Toisaalta harrastajatoiminta ja tutkimustulosten soveltaminen eivät olleet vieraita juuri kenellekään tuon ajan tutkijalle. Kansanmusiikin tutkijoilla oli vielä tämän vuosisadan alkupuolella kaksi selvä roolia, joiden välillä he liikkuvat sulavasti. Toisaalta he tekivät seriöösiä, "objektiivista" tutkimusta, mutta toisaalta he osallistuivat aktiivisesti musiikkikulttuurin ohjailuun ja erityisesti perinnesiikin soveltamiseen. Suuri osa tutkijoista suhtautui työhönsä kuten kuuluisa englantilainen laulututkija Cecil Sharp: hän ei tyytynyt pelkästään tallentamaan ja tutkimaan maansa kansanlauluja, vaan kävi aktiiviseen työhön niiden levittämiseksi; hän mm. toimitti koululaulukirjoja, jotka sisältivät kansanlaulusovituksia. Sharp oli myötävaikuttamassa myös siihen, että Englannissa syntyi voimakas kansantanssi- ja lauluilike *English Folk Dance and Song Society* n ympäriille. (Kennedy 1955, 15).

Ohjaileva ote sai voimakkaan jalansijan erityisesti musiikinopetuksessa. Eri maissa musiikkikasvattajat käyttivät hyväkseen kansanmusiikkia sovelletussa muodossa, ja monet tutkijat kehittivät kansanmusiikille perustuvia opetusmenetelmiä. Tunnetuin heistä oli Zoltan Kodaly, joka keskittyi pitkän tutkijanuransa loppupuolella musiikkikasvatukseen; Kodaly-metodista tulikin sosialistisen Unkarin musiikkikasvatuksen perusta, ja se "keksittiin" 1960-luvulta alkaen myös muissa maissa ja levisi laajalle. (esim. Eöze 1962, 39-46; Szemere 1986, 16).

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

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

Men dragharmonikan är folkmusikens största fiende! Dragharmonikan tillintetgör hela folkets musikaliska anlag, ödelägger gehöret och drager ned den musikaliska smaken. ... Huru beklagliga exempel gifvas icke på dragharmonikans härjningar? Än hör man "basarne" användas tvärtemot alla förnuftiga regler; hufvudsaken är att det låter. Än åter påträffar man sköna melodier på det vidrigaste sätt vanställda genom dragharmonikan. ... För den skull måste folket själf t ingripa. Och detta ju förr dess hellre. Dansen ej efter falska dragharmonikors skrän! Köp dem ej! Hys dem ej i edra hem! *Bränn dem!* (kurs. alkutekstissä, Andersson 1907, 200-201).

Vaikka Andersson epäilemättä olikin harvinaisen värikäs sanailija ja tavallista aktiivisempi kansanmusiikkitoiminnan ohjaaja, hän ei ollut ainoa. Voi perustellusti väittää, että miltei jokainen suomalainen kansanmusiikintutkija osallistui tavalla tai toisella soveltavaan ja ohjailevaan toimintaan. Kansanlaulusovitusten tekeminen kuului vuosisadan alussa lähes jokaisen musiikkimiehen harrastuksiin - oli hän sitten musiikintutkija, säveltäjä tai opettaja. Tämän lisäksi kansanmusiikintutkimuksen johtavilla hahmoilla oli omat erityisalueensa soveltaa tutkimustuloksiaan: Ilmari Krohn käytti tietojaan hengellisten kansansävelmien toisinhoista virsien ja hengellisten laulujen uudistamiseen; hän kuului tämän vuosisadan alussa useaankin eri komiteaan, joiden tehtävän oli luterilaisen kirkkolaulun uudistus (esim. Krohn 1951, 79-90). A.O. Väisänen oli pitkään Kalevalaseuran sihteerinä, ja oli luonnollista, että hän pyrki edistämään kalevalaisen kulttuurin harrastusta. Kalevalan juhluvuoden

aattona 1934 Väisänen mm. toimitti mielenkiintoisen kalevalaisten sävelmien ja tekstien kokoelman, joka sisälsi tarkat esitysohjeet näyttämölliseen runonlauluun. Se oli tarkoitettu apukeinoksi "siihen, että lähestyvien Kalevalan riemujuhlain aikaan sekä vastaedeskin toimeenpantavissa juhlissa koululaiset ja opistolaiset, sekä lapset että nouseva nuoriso, voivat joukolla osallistua Kalevalan esittämiseen muinaisen runonlaulun tapaan" (Väisänen 1934, 3).

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

Suomessa tutkimuksen ja harrastustoiminnan välinen sidos näyttää olleen aivan erityisen vahva, ainakin siitä päätellen, ettei sen luonnetta ole tähän päivään mennessä pohdittu juuri lainkaan. Samaa ei voi kuitenkaan sanoa kansainvälisestä tiedeyhteisöstä. Lähes välittömästi kun International Folk Music Council perustettiin, sen piirissä virisi - ajoittain kiihkeäkin - väittely preskriptiivisen tutkimuksen sisällöstä, päämääristä sekä kansanmusiikin hyväksikäytön etiikasta. Neuvosto piti vuosittain konferensseja eri puolilla maailmaa, ja osa konferenssien alustuksista ja keskusteluista julkaistiin vuotta myöhemmin IFM-journalissa.¹

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

Aidon kansanlaulun myytti

Keskustelu kansanmusiikin rajoista ja sen soveliaasta soveltamisesta tuli julkiseksi vuonna 1949, kun kansanmusiikkineuvoston ensimmäinen lehti ilmestyi. Siinä oli mukana Walter Wioran artikkeli "Concerning the conception of authentic folk music" (s. 14-18). Wioran katsaus autenttisen kansanmusiikin käsitteeseen oli varsin analyyttinen; se tarjoaakin hyvän pohjan, kun erittelee IFMC:n kansanmusiikkikeskustelun sisältöä.

Aluksi Wiora osoitti, että iskusana "aito kansanmusiikki" oli kuulunut tieteenalan kielenkäyttöön koko kansanmusiikintutkimuksen historian ajan. Jo vuonna 1848 kysymys kansanlaulun aitoudesta joutui Saksassa julkisen keskustelun kohteeksi. Wilhelm von Zuccalmaglio oli julkaissut kansanlaulukokoelman, jota tuon ajan johtavat laulututkijat eivät voineet hyväksyä. Esimerkiksi Ludwig Erk syytti Zuccalmagliota julkisesti väärennösten tekijäksi.

Erkin mielestä kokoelman laulut eivät olleet aitoja; ne eivät olleet peräisin "kansasta" vaan "epäilyttävistä lähteistä" tai Zuccalmaglion omasta mielikuvituksesta. Kiistaan osallistui myös Johannes Brahms, joka puolestaan piti Zuccalmaglion lauluja todellisina kansanlauluina - hän oli käyttänyt niitä omissa sävellyksissään. (Wiora mt. 14).

Wiora pystyi osoittamaan (myöhemmin ilmestyneessä kirjassaan hän teki sen yksityiskohtaisemmin), etteivät Erkin syytökset pitäneet paikkaansa: Zuccalmaglio sepitti itse tuskin ainuttakaan hänen nimiinsä pantua sävelmää. Lähes kaikki hänen julkaisemansa laulut perustuivat olemassaoleviin kansanmelodioihin tai kirkkosävelmiin. Mutta hän tyyllitteli vapaasti melodioita, muunsi niitä mollimuotoon, käsitteli niiden rytmiiikkaa ja rakennetta. Runoilija kun oli, hän myös sanoitti lauluja uudelleen ja pyrki eri tavoin muuttamaan niitä romanttisen ihanteen mukaisiksi. Sävelmät eivät siten enää vastanneet 1800-luvun kansanmusiikintutkijoiden näkemystä saksalaisen kansanlaulun duuriluonteesta; lisäksi Zuccalmaglion tapa muuttella vapaasti laulutekstejä ärsytti kansanrunoudentutkimuksen oppimestareita. (Wiora mt. 17; Wiora 1953, 109-125, 130-132; Baké 1955, 70-71).

Zuccalmaglio-esimerkillä Wiora pyrki näyttämään, mitä aito kansanmusiikki tarkoitti, jos se käsitettiin *sosiologisena kategoriana*. Zuccalmaglion laulut eivät olleet siinä mielessä aitoja kansanlauluja, että ne olivat yläluokan käyttöön muunnettua musiikkia. Niiden vastakohta, aidot kansanlaulut olivat niitä, joita "yhteiskunnan peruskerrostumat" lauloivat, ja jotka olivat heille tavanomaisia ja tuttuja. Esimerkiksi monet Zuccalmaglion käyttämistä alkuperäissävelmistä olivat siten "aitoja".

Tällainen kansanlaulu-käsite pyrki objektiivisuuteen, ja sille on vierasta estetisointi. Wiora sijoitti tällaisen ajattelun positivistiseen reaktioon, joka suuntautui tieteessä romantiikkaa vastaan: monet olivat silloin taipuvaisia tutkimaan kansanmusiikkia sosiologisena faktana, "sisällyttäen siihen myös arvottomat ja triviaalit kappaleet". Tässä suuntauksessa esteettisellä arvolla ei ollut mitään tekemistä laulun autenttisuuden kanssa. Sen mukaisesti oli romanttinen harhaluulo nähdä kansanmusiikissa "jotakin käsittämättömistä mysteerisistä syvyyksistä peräisin olevaa" (Wiora mt. 15-17).

Tämän päivän etnomusikologi saattaa pitää itsestään selvänä, että kansanlaulu on sosiologinen kategoria ja ettei perinnesävellystä tule tarkastella esteettisin perustein - maailman musiikkien tutkimus on joutunut heittämään yhtenäiset ja universaalit esteettiset arvot romukoppaan. Mutta kansanmusiikintutkimuksessa on vallinnut varsin pitkään toinen suuntaus, joka lähestyy aitouden kysymystä esteettisestä ja eettisestä näkökulmasta. Tällöin aito tai autenttinen kansanmusiikki on - edelleen Wioraa lainaten - *arvokäsite* (Wertidee). Tutkijalla on siis mielessään tietty ihanne, jonka ehdot todellisen kansanmusiikin tulee täyttää. Vasta silloin se ansaitsee tulla luokitelluksi kansanlauluksi - esim. triviaalin katulaulun vastakohtana. (Wiora mt. 14-15).

Wiora kuvaa artikkelissaan edelleen, minkälaisia ehtoja aidon kansanlaulun arvokäsitykseen on liittynyt. Varsin yhtenäinen arvoideaali kehittyi 1700-luvun lopulla; romanttinen kansanrunoudentutkimus nosti tuolloin esiin *natura naturansin* ("luonnon luonnollisuuden"), jonka rationalistinen taideteoria oli tyystin sivuuttanut. Herderille, Rousseaulle ja Grimmeille yksinkertaisten

ihmisten runot ja laulut olivat todellista taidetta, naiviudestaan huolimatta. Laulujen luonnollinen puhtaus nousi tärkeäksi arvoksi. Tutkijan tehtävänä oli kaivaa tuo puhtaus esiin - kansanrunouden "kulta" oli erotettava "kuonasta". Wioran mukaan tämä periaate ohjasi myös myöhempiä tutkijoita aina Bartokiin asti, kun he yrittivät herättää kansanrunoutta ja -lauluja uudelleen henkiin. Todellinen kansanlaulu, jota tutkijat halusivat edistää, oli luonnollista ja elinvoimaista - vastakohtana mahtipontiselle ja sentimentaaliselle; se oli alkuperäisen kasvun symboli - vastakohtana kaikelle älykkäälle, kuivalle ja tyhjänpäiväiselle; se oli vilpittömän sydämen laulua - vastakohtana kaikelle teennäiselle, lattealle ja turhalle. (Wiora mt, 17-18).

Wiora oli itse arvottavan tutkimuksen kannalla; hänen mukaansa arvon käsite oli yhtä tärkeä kuin kategorian käsite, kun kansanlaulun autenttisuutta haluttiin määritellä. Mutta hän jätti pohtimatta, miten arvokäsitteen sisältö määräytyi. Tai sitten vastaus oli hänelle itsestään selvä: tällaiset ihanteelliset arvot tulivat sieltä mistä niiden ylläpitäjätkin - tieteen, taiteen ja muun korkeakulttuurin maailmasta. Tässä mielessä autenttinen kansanmusiikki oli sitä, mitä yläluokka piti autenttisenä. Sen aitoutta ei "kansalta" kysytty. Tällainen kansanlaulunäkemyks perustui korkeakulttuurin esteettiseen ajatteluun, johon oli sekoittunut aimo annos romantiikkaa. Wioran mainitsemat "vilpittömän sydän", "alkuperäinen kasvu" tai "luonnollinen elinvoima" ovat ilmaisuja, jotka eivät rationaalisesti merkitse juuri mitään, mutta niiden romanttinen ja myyttinen merkitys saattaa olla äärettömän voimakas. Juuri tällaisille sumeille käsitteille tuntuu koko aidon kansanmusiikin ihanne perustuneen. Ne olivat oleellinen osa sitä idealistista maailmankuvaa, jossa kansanmusiikintutkimus pitkälle kehittyi.

Silloin kun autenttinen kansanlaulu on arvokäsite, sitä ei voikaan tarkastella jonakin objektiivisena tosiasiana, vaan pikemminkin myyttisenä ilmauksena tai symbolina. Se heijastaa sen ryhmän ideologiaa, joka tämän myytin on rakentanut.² On varsin epäämätöntä, että aidon kansanlaulun myytin loi tutkijayhteisö - tai ainakin tutkijat esittivät johtavaa roolia sen synnyssä. "Virallisen" kansanmusiikin arvo ei siten määräytynyt kollektiivisesti, vaan varsin harvojen asiantuntijoiden sanelemana. Tämä näyttäisi olevan tyyppillistä kaikille tieteen ja taiteen arvoille, kuten filosofi Erik Ahlman osuvasti huomauttaa:

Ei se ole arvokasta, mitä yksilöt itsenäisesti oman vakaumuksensa perusteella pitävät parhaana vaan se, mitä ne katsovat arvokkaaksi, joitten arvo-
telukykyyn ihmiset luottavat ja joitten persoonaa he kunnioittavat. ...
Ainoastaan tämä tekee mahdolliseksi esim. tieteen ja korkeamman taiteen
olemassaolon. Se arvo, mitä tieteellisillä ja taiteellisilla tuotteilla on yleisön
silmissä, useinkaan suurimmaksi osaksi ei ole muuta kuin eräitten suhteellisesti
harvojen henkilöitten niihin panemaa. (Ahlman 1920, 272).

Tämä huomio saattaa meidät pohtimaan autenttisen kansanmusiikin kysymystä uudesta näkökulmasta. Silloin ei ole olennaista, mitä aito kansanmusiikki on tai onko sellaista yleensä olemassa. Mielenkiinto kohdistuu nyt siihen, miten tutkijat käyttivät autenttisuuden ihannetta muiden arvokäsitystensä ilmaise-
miseen. Kuten jäljempänä osoitan, tutkijat pyrkivät nojaamalla autenttisuuteen

käsittelemään myös muita soveltavan ja preskriptiivisen kansanmusiikin-tutkimuksen kysymyksiä, kuten perinnesuojelua ja sen elvyttämisen estetiikkaa. Suojelutoimet vaativat, että myös aidon kansanmusiikin vihollinen nostettiin näkyvästi esiin - muutenhan ei tiedetty mitä voimia vastaan autenttista perinnettä oli suojeltava. Elvyttämisen estetiikka puolestaan koski niitä normeja, joita tutkijat asettivat perinnesuojelun modernisoinnille.

Uusi kansanlaulun ihanne

Autenttisen kansanlaulun idea oli kuitenkin liian epämääräinen tutkimuksen pohjaksi. Sen sisällöstä voitiin aina olla eri mieltä, esteettisistä ihanteista riippuen - aivan kuten Johannes Brahms ja Ludwig Erk olivat jo Zuccalmaglion kansanlaulukokoelman kohdalla osoittaneet. 1950-luvun kansanmusiikintutkijat tarvitsivat sen rinnalle tarkemman käsitteen, joka kuvaisi varsinaisen kansanmusiikin ominaispiirteet ja erottaisi sen muusta musiikista. Itse asiassa koko kansanmusiikintutkimuksen historia oli täynnä erilaisia määritelmiä kansanmusiikista; Julian von Pulikowski oli koonnut ne vuonna 1933 yhteen kirjajärkäläksi "Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schriftum" (vrt. Sarjala 1985, 191-195). Mutta yhtenäinen, koko tutkimusaluetta yhdistävä käsitteenmäärittely puuttui.

IFMC:n sihteeri Maud Karpeles esitti vuoden 1950 konferenssissa ehdotuksen uudeksi kansanmusiikin määritelmäksi. Hänen mukaansa oikea kansanmusiikki määräytyi kolmen ominaisuuden, *jatkuvuuden*, *muuntelun* ja *valintaprosessin* perusteella; jatkuvuus suojeli hänen mukaansa perinnettä, muuntelu toi siihen yksilöllisen tason ja valinta - yhteisön mielipide - määräsi viime kädessä perinteen kehityssuunnan. Kaiken tämän perustana oli Karpelesin mukaan *suullinen* välittyminen; sen piti olla lisäksi tarpeeksi pitkäaikaista, "monien sukupolvien laulajien, tanssijoiden ja soittajien" läpikäymää, ennen kuin oli takeita perinteen aitoudesta. (Karpeles 1951, 12- 13).

Monet tutkijat olivat selvästi eri mieltä Karpelesin kriteereistä. Se ei tyydyttänyt varsinkaan ulkoeurooppalaisen musiikin tutkijoita. Monet heistä katsoivat pohjoisrodosialaisen A.M. Jonesin tavoin, että määritelmä heijasti liikaa eurooppalaisen kansanmusiikin erityispiirteitä; se korosti pitkäaikaista jatkuvuutta eikä ottanut huomioon "spontaanin luomisen" mahdollisuutta saati sitä, että kansanmusiikki oli luonteeltaan alati muuttuvaa (JIFM 1953, 11-12). Kaikki tutkijat eivät olleet vakuuttuneita edes suullisen välittymisen kriteeristä. Burmalainen U Khin Zaw muistutti, että Aasian musiikkikulttuureissa myös taidemusiikki perustui suulliseen perintöön siinä missä kansanmusiikkikin (mt.).

Lukuisista vasta-argumenteista huolimatta kansanmusiikin määritelmä hyväksyttiin Sao Paolon kokouksessa kesällä 1954 lähes täsmälleen Karpelesin esittämässä muodossa. Siitä puuttui ainoastaan vaatimus suullisen välittymisen pitkäaikaisuudesta. Uusi määritelmä totesi, että "kansanmusiikki on musiikillisen perinteen tuote, joka on kehittynyt suullisen siirtymäprosessin avulla", mutta jätti siirtymäprosessin keston avoimeksi. Päätös ei ollut kuitenkaan yksimielinen, vaan siitä jouduttiin äänestämään. Kun 15 maan edustajat olivat säädettyssä

järjestyksessä antaneet äänensä, tulokseksi tuli: 11 jaa-ääntä, yksi ei-ääni - kaksi maata äänesti tyhjää (JIFM 1955, 23).

Näin moderni järjestödemokratia oli tuottanut kansanmusiikintutkijoille ja harrastajakunnalle uuden kansanmusiikin määritelmän. Se oli selvästi objektiivisempi kuin idealistiset käsitykset kansanmusiikista. Nyt ei enää puhuttu aidosta tai autenttisesta kansanmusiikista, vaan pelkästään kansanmusiikista. Uutta oli myös se, ettei musiikin tarvinnut olla vanhaa ollakseen kansanmusiikkia. Silti määritelmä painottui enemmän menneisyyteen kuin nykyisyyteen. Se kuvasi sellaista kansanmusiikkia, jolle löytyi yhä vähemmän vastinetta todellisuudesta. Esimerkiksi IFMC:n omissa konferensseissa pidettiin 50-luvulla lukuisia esitelmiä, jotka kertoivat muuttuneesta todellisuudesta. Monissa maissa kansanmusiikki oli jo menettänyt yhteisöllisen luonteensa - siitä oli tullut perinnejärjestöjen ylläpitämää harrastusta tai osa kulttuuriteollisuutta (äänilevyt, radio). Se perustui yhä vähemmän pelkkään suulliseen välittymiseen, ja varioivuuskin oli siitä vähentynyt. Monesti kansanmusiikin jatkuvuuskin oli katkennut; perinne oli päässyt sammumaan ja herätetty sitten uudelleen henkiin elvyttäjien toimesta. Näin myös uusi kansanmusiikin määritelmä oli ainakin osittain idealistinen, se määritteli, millaista kansanmusiikin pitäisi olla, ei sitä, millaista kansanmusiikiksi kutsuttu musiikinlaji senhetkisessä kehitysvaiheessaan oli. Niinpä Sao Paolon kuvailevaa määritelmää voitiin hyvin käyttää normin tavoin; se sopi preskriptiivisen tutkimuksen käyttöön. Lisäksi on ilmeistä, että kansanmusiikintutkijoiden mielissä vanhemmat estetisoivat arvokäsitteet sekoittuivat uuteen määritelmään. Tämä näkyi erityisen selvästi, kun tiedeyhteisö keskusteli kansanmusiikin vaalinnan ja elvyttämisen kysymyksistä.

Perinteen pelastaminen

IFMC:n alkuajan lehtiä lukiessa havaitsee nopeasti, mikä kansanmusiikin kehityksessä erityisesti huolestutti tutkijoita. Jo lehden ensimmäisen numeron pääkirjoitus toi esille ongelman, joka oli piilevänä lähes kaiken kansanmusiikkikeskustelun takana seuraavina vuosina: kansanmusiikki "perinteisen taidemuotona" oli häviämässä - toisaalla nopeasti, toisaalla hitaammin. Huoli kansanmusiikin olemassaolosta olikin voimakkaana pontimena, kun kansanmusiikin tutkijat 50-luvulla pohtivat tutkimuskohteensa olemusta.

Lääke aidon kansanmusiikin häviöön oli myös selvä: perinteen keinotekoinen elvytys. Pääkirjoituksen mukaan neuvosto saattoi parhaiten edistää kansanmusiikin säilymistä rohkaisemalla kansanmusiikin perinteenkannattajia ja auttamalla heitä uskomaan jälleen sen arvoon ja kauneuteen. Mm. festivaalien järjestäminen katsottiin tässä tehokkaaksi avuksi.

Kansanmusiikin luonnolliseen kehitykseen ei siis enää luotettu tai uskottu - pääkirjoituksen mukaan kaikkein eristäytyneimpiä alueita lukuunottamatta kaupunkikeskusten muodit ja huvitukset olivat leviämässä kaikkialle, eikä kansanmusiikki voinut säilyä aktiivisena kulttuurisena voimana ilman tekohengitystä. Nyt nousi esiin kysymys elvytyksen tyylistä ja sisällöstä. Pääkirjoitus toi esiin

muutamia normatiivisia periaatteita, joista riitti keskustelunaihetta moniksi vuosiksi eteenpäin:

Sen vuoksi näyttäisi siltä, että kansanmusiikin säilyminen on sidoksissa sen elvyttämiseen, ja se nostaa esiin kysymyksen, miten pitäisi menetellä siinä hienovaraisessa tehtävässä jossa kansanmusiikki siirretään perinteisestä ympäristöstään ja sitä vaalitaan tuoreessa maaperässä. Meidän tulee toisaalta välttää omaksumasta keinotekoista "talonpoikais"-tyyliä, joka on meille vieras ja toisaalta meidän tulee varoa "tietoisia" parantamistoimenpiteitä. Meidän täytyy myös valvoa, etteivät maallikot pidä jokaista talonpoikien tai maalai- sten esittävä laulua tai tanssia välttämättä kansanlauluna tai -tanssina. Aineis- ton valikointi on tärkeä osa kansanmusiikin elvytystä, ja siinä taiteilijalla niin kuin tutkijallakin on oma osansa annettavanaan. (JIFM 1949, 1-2).

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

Tietoiset parantamistoimenpiteet tukeutuivat lähinnä kahteen tekniikkaan, aineiston *valikointiin* ja aineiston *muokkaamiseen*. Valikoinnin merkitys tuli esille jo em. kommentissa; se tuntuu saaneen tutkijoiden varauksettoman kannatuksen myöhemminkin - ainoastaan valikoinnin periaatteista kiisteltiin. Aineiston muokkaaminen oli jo visaisempi kysymys. Kansanmusiikin sovittaminen oli näet monella tapaa ristiriidassa autenttisen kansanmusiikin ihanteen kanssa. Se herätti sen vuoksi suurempaa erimielisyyttä tutkijoiden keskuudessa.

Aineiston valikointi

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

Lisäksi vakaumus siitä, että kansanmusiikin luonnollinen kehitys oli heikentymässä tai pysähtynyt kokonaan, lisäsi valikointipaineita. Kansanmu- siikin määrittelmään, jonka IFMC virallisesti hyväksyi vuonna 1954, sisältyi käsitys siitä, että yhteisö toteutti luonnollista valintaa sukupolvesta toiseen ja kontrolloi siten kansanmusiikin kehitystä (JIFM 1955, 23). Jos kerran luon- nollinen kehitys oli tyrehtymässä, niin myös luonnollisen valinnan prosessi oli

häiriintynyt, mikä lisäsi tutkijoiden vastuuta asiassa. Lontoon konferenssin yleisraportti käsitteli asiaa vuonna 1952:

Tänä päivänä luonnollinen valikointi toimii vähemmän vapaasti. Kansa ei enää itse päättää omasta viihdytyksestään, vaan se nojaa siinä moniin järjestöihin ja yksilöihin, jotka ovat innokkaasti ruokkimassa yleisiä huveja. Sitten taas on muotiaaltoja, jotka vaikuttavat yksinkertaisiin ihmisiin tasolla, joka olisi tuntematon, jos yhteisöt olisivat itseriitteisempia ja perinne voimakkaammissa kantimissa. (JIFM 1953, 13).

Huoli musiikkikulttuurin rappiosta oli siten myös valikointipyrkimysten taustalla. Lontoon konferenssin avajaispuheessa 1952 Ralph Vaughan Williams, tunnettu säveltäjä ja kansanlaulujen kerääjä, toi selvin sanoin esille tutkijayhteisön velvollisuudet. Puhujan mielestä ala kärsi liiallisesta avarakatseisuudesta. Tämä näkyi erityisesti siinä, että toiset tutkijat pyrkivät kutsu-
maan kaikenlaista kansan suosimaa musiikkia "kansanlauluksi ja -tanssiksi". Samat ylisuvaitsevat piirit halusivat edistää kaikkea musiikkia, jota kylätansseissa tanssittiin ja kapakoissa laulettiin. Kansanmusiikin tutkijat olivat, Vaughan Williams syytti, unohtamassa vastuunsa musiikkikulttuurin kehitystyössä. Vastuu koski tutkimuskohteiden valintaa, mutta erityisesti tutkijoiden oli oltava tarkkoja siinä, millaisen kuvan kansanmusiikki synnytti yleisön mielissä:

Kansanmusiikin tallentajina velvollisuutemme on panna muistiin kaikkea, jota voimme pitää aidosti perinteisenä; mutta kun musiikin levityksen aika koittaa, meidän on harjoitettava syrjintää. ... Vain se [kansanmusiikki] jossa on suuren taiteen alkio, täytyy saattaa yksinkertaisen yleisön käyttöön, jonka kutsumme nauttimaan työmme hedelmistä. (JIFM 1953, 8).

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

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

Nämä jukebox-trubaduurit teennäisine maneereineen, heidän 'julkiset esiintymisensä', 'yleisönkosiskelukappaleensa', heidän ällöttävän sentimentaaliset laulelmansa mahtuvat kaikki samaan kaavaan - he eivät tuntisi todellista kansanlaulua, vaikka sellainen ... joskus sattuisi heidän kohdalleen. (Brewster 1951, 16-17).

Samassa istunnossa professori Ben G. Lumpkin Coloradon yliopistosta toi esiin toisen tekijän, joka oli syyppää epäaitojen kansanlaulujen tulvalle. "Viimeisen kymmenen tai viidentoista vuoden aikana", Lumpkin valitteli, "poliitikot, sosiaalityöntekijät, agitaattorit ja jopa tiedostavat taiteilijat ovat omaksuneet nämä termit [kansanmusiikki ja - laulu] ja käyttäneet niitä huolimattomasti tarkoittaessaan äskettäin sävellettyä tai omaksuttua musiikkia ja tekstejä." Hänen mukaansa myös levy-yhtiöt olivat seuranneet samaa suuntausta ja myivät kansanmusiikkina lauluja, jotka enintään imitoivat tiettyjä kansanmusiikin piirteitä. (Lumpkin 1951, 74).

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

Valintakriteerit, joiden mukaisesti IFMC:n tutkijat halusivat karsia kansanmusiikin tarjontaa, jäivät kuitenkin yleensä hämäräksi. Edellä siteerattu Vaughan Williamsin vaatimus siitä, että julkisuuteen laskettavan kansanmusiikin tuli sisältää "suuren taiteen alkioita", oli sekin melko epämääräinen. Kuitenkin Vaughan Williamsin työtoveri³ Maud Karpeles esitti Indianassa varsin tyhjentävän arvion siitä, miten nämä alkiot löytyisivät. Ensin Karpeles painotti tieteellisen tutkimuksen osuutta: "oppineet ja asiantuntijat" kykenivät erittelemään, mitkä elementit kansanmusiikissa olivat vanhoja, mitkä taas nykyajasta peräisin, mitkä sisäsyntyisiä, mitkä taas ulkoisista lähteistä tulleita. Vanhat ja sisäsyntyiset olivat siten positiivisia valintakriteereitä. Mutta, kuten Karpeles varoitti, "oli erehdys tehdä pitkäikäisyydestä fetissi". Luonteenomaista kansanmusiikille oli iättömyys, koska kaikkien aikojen ilmaukset olivat siihen varastoituina. Niinpä lopulliseksi kriteeriksi kohosi esteettinen arvio:

Mielestäni viimeisen valinnan tulisi perustua taiteelliselle pohjalle. Puhtain kansanmusiikki on alistanut perinteen tulikokeeseen ja se ilmenee täydellisen taiteellisenä yhtenäisyytenä. Mikäli kansanmusiikin modernit ainekset eivät ole sopimattomia, vaan sulautuvat vanhempiin aineksiin siten, että ne yhdessä muodostavat tyydyttävän kokonaisuuden, silloin voimme mielestäni olla vakuuttuneita, että tämä musiikki on oikeutettu autenttisuuteen yhtä paljon kuin musiikki, jonka ovat tehneet talonpojat jollakin eristyneellä alueella, missä ei ole oltu minkäänlaisessa kosketuksessa moderneihin elämänmuotoihin. (Karpeles 1951, 13-14).

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

Näin ainakin osa 50-luvun kansanmusiikintutkijoista luotti siihen, että tutkija kykeni oppineisuutensa avulla sisäistämään kansanlaulun kauneussäännöt. Tällainen todistelu pyrki selvästi legitimoimaan tiedeyhteisön arvovaltaa ja ennen kaikkea sen oikeutta ja velvollisuutta määritellä hyvän ja huonon kansanlaulun rajat. Se oli uskomus jonka perusteet olivat yhtä kiistanalaisia kuin aidon kansanlaulun ominaisuudet.

Kaikki tutkijat eivät tätä uskomusta hyväksyneetkään. Esimerkiksi yhdysvaltalainen Charles Seeger esitti vuonna 1953 varsin erilaisen näkemyksen siitä, kenellä oli oikeus sanella perinteenvaalinnan ehdot. Hänen mukaansa kansanmusiikin harrastajien omat mieltymykset olivat kaiken valikoinin ylin kriteeri: ei väliä mitä mieltä perinteen elvyttäjät oli asioista, hänen oli hyväksyttävä kansan maku toimintansa pohjaksi.

Tämä pohja tulee olemaan varsin todennäköisesti rykelmä ooppera-aarioita, salonkimusiikkia, eri vuosikertaisia iskelmiä, jotakin kansanmusiikkia ja sitä lähellä olevaa ainesta (kuten hill-billyä, makwayaa, mamboa, jazzia, be-bopia ja niiden jälkeisiä tyylejä) joka on aina vain eksoottisempaa ja - tätä ei pidä unohtaa - kokonaan kaupallista. Vaikeasti sulavaa? Ei lainkaan. Suullinen perinne sulattaa mitä vain, mutta sille on annettava tarpeeksi aikaa. (Seeger 1953, 42-43).

Seegerin puheenvuoro enteili 1960-luvulla alkanutta uutta kansanmusiikki-liikettä, jolle on ollut tyypillistä eri musiikkiperinteiden sulauttaminen toisiinsa. Se oli 50-luvun tiedeyhteisössä radikaalia puhetta - kuvaavaa on, ettei se herättänyt IFMC:n lehdessä minkäänlaista vastakaikua, ei pienintäkään kommenttia. Seeger oli selvästi aikaansa edellä. Mutta samalla hänen kirjoituksensa muistuttaa, että jo 50-luvulla kansanmusiikintutkimuksen pinnan alla kuohui; uudet näkökulmat ja asenteet odottivat vuoroaan.

Aineiston muokkaaminen

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

Autenttisuuden käsitteeseen kuului olennaisena osana suullinen välittyminen. Tuo ideaali sai tutkijat huomaamaan, että jo normaali tallennusprosessi muokkasi automaattisesti perinnettä ei-toivottuun suuntaan. "Kansanlaulujen kerääminen ja tallentaminen ovat jo sinänsä loukkaus luonnollista kasvua ja luonnollista välittymistä kohtaan", totesi Fritz Bose vuoden 1956 konferenssissa. Hän perusteli väitettään kertomalla jutun "karjalaisesta tietäjästä", joka oli selittänyt menettävänsä taikavoimansa sen jälkeen, kun oli kuullut loitsunsa Bosen nauhurilta. Vielä pahempi karhunpalvelus tehtiin Bosen mielestä silloin, kun kerätty musiikki julkaistiin painettuina kokoelmina. Kirjoitettu versio tuli hyvin nopeasti normiksi varsinkin nuorempien perinteenkannattajien keskuuteen ja hävitti samalla variaatiot. (Bose 1957, 20-21).

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

Bose asetti oman ja kollegojensa työn kyseenalaiseksi, mutta antoi sille välittömästi "synninpäästön". Hieman samalla tavalla kävi keskusteluissa, joissa pohdittiin jalostamisen ongelmaa. 50-luvun tutkijayhteisöön kuului aina joitakin "puristeja" (Karpeles 1951, 12), jotka pitivät autenttisuutta ehdottomana normina. Heidän mielestään kaikenlaiset muokkaustoimenpiteet huononsivat kansanlaulun asemaa. Walter Wiora julkaisi vuonna 1950 kirjan "Das echte Volkslied", jossa puristien näkemys tuli näyttävästi esiin. Kirjan sanoma levisi myös saksan-kielisen tutkijapiirin ulkopuolelle, sillä sitä esiteltiin kansanmusiikkineuvoston lehdessä seuraavana vuonna (Dale 1951).

Wiora arvosteli kirjassaan kansanmusiikin soveltajia, jotka hänen mielestään väärensivät kansanlaulun kansanomaista olemusta mm. lisäämällä siihen tunteellisuutta ja liioiteltuja ilmauksia. Kansanlaulu menetti luonteensa, kun ammattimuusikot käsittelevät sitä taiteellisesti. Vain hyvin harvoin, kuten Brahmsin ja Mussorgskin kohdalla, kansanlaulujen muokkaus oli johtanut toivottavaan tulokseen; useimmiten sovitukset olivat hävittäneet sävelmistä aitouden. Moniääninen sovitus lisäsi kylläkin monien laulujen esteettistä arvoa, pohti Wiora, mutta samalla se heikensi niiden "eksistentiaalista yksinkertaisuutta", varsinkin silloin kun jatkuva säestysääni häiritsi hiljaisuuden tunnelmaa. Laulut menettivät helposti vakavuutensa ja uskottavuutensa. (Wiora 1950, 73; m. 74-78)

"Puristien" sanoma ei jäänyt vastausta vaille. Neuvoston kokouksiin osallistui myös niitä, jotka yli päättänsä eivät enää luottaneet autenttisen musiikin tehoon. "Jopa yksinkertaisen nykyihmisen korva asettaa tiettyjä tonaalisia vaatimuksia kansanmusiikkiohjelmalle", todisteli radiotoimittaja Wilhelm Kutter tutkijoille Stuttgartin kokouksessa 1956. Autenttisia äänityksiä ei hänen mielestään voinut aina soittaa sellaisenaan, vaan ne oli laulatettava nuoremmilla laulajilla jonkinlaisen soitinsäestyksen kera. Radion oli "pestävä kansanlaulun kasvot" sovituksen avulla - "oli pestävä muttei pyntättävä", mikä tarkoitti, etteivät sovitukset saaneet olla liian monimutkaisia tai koristeellisia. (Kutter 1957, 34-35).

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

Lumpkinin huomautus oopperatyylisen "kansanlaulun" sopivuudesta oli varsin kevyttä kritiikkiä. Mutta se riitti herättämään jalostuksen kannattajat puolustukseen. Hänen alustuksensa jälkeen julkaistiin IFMC:n lehdessä kolme kommenttia, joista jokainen puolusti suoraan tai epäsuorasti kansanlaulun taiteellisia tulkintoja (JIFM 1951, 75-76):

George Herzog:

- Kun sivistyneet laulajat tutustuvat kansanlaulumateriaaliin tarkemmin, heille selviää miten niitä voi esittää turvautumatta konserttiesitysten tavanomaisiin tehokeinoihin.

Maud Karpeles:

- Emme voi vaatia, että konserttilaulajat imitoisivat kansanlaulun tyyliä. Tämä ei olisi heidän luonnollinen ilmaisumuotonsa ja se olisi yhtä arveluttavaa kuin jos kaupunkilainen imitoisi maaseutumurretta. ... Kuulemamme oopperatyylinen laulu oli pahaksi koska tämä tyyli ei sopinut noihin erityisiin lauluihin. On täysin hyväksyttävää muuntaa kansanlaulu taidelauluksi konserttilavalla esiinnyttäessä, mutta sitä on käsiteltävä taiteellisesti ja musikaalisesti.

Marius Barbeau:

- Kansanlauluissa on paljon konserttitaiteeseen soveltuva materiaalia, edellyttäen että tulkitsija tietää miten niitä tulkita. Ongelma on siinä, että kansanlauluja on käytetty kaupallisesti hyväksi.

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

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

Aidon kansanlaulun viholliset

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

On ilmeistä, että populaarimusiikin autenttisuuskäsitys on perustunut täsmälleen samalle ajatuskuviolle kuin edellä kuvattu ideaali aidosta kansanmusiikista. Niiden olemuksessa on tietenkin eroja: siinä missä kansanmusiikin ideaali pyrki säilyttämään vanhaa, rockin ideaali pyrki luomaan uusia tyylejä, uudistamaan; siinä missä kansanmusiikin ideaali vieroksui kulttuuriteollisuutta, rockin ideaali tukeutui massakulttuuriin. Tästä huolimatta niiden perusta on selvästi yhteinen: romanttinen käsitys jostakin vilpittömästä ja rehellisestä musiikista, joka tuli erottaa väärennöksistä ja ala-arvoisesta. (Frith mt., 267; vrt. Wiora 1949, 18).

Frithin mukaan autenttisen rockin ihanne kohdisti arvostelun ensisijaisesti teknologiaa kohtaan. Tuossa kritiikistä Frith erottaa kolme vastakohtaparia. Ensinnäkin teknologia on ristiriidassa *luonnon* kanssa: huono ja epäaito musiikki kuulostaa luonnottomalta ja keinotekoiselta. Toiseksi teknologia on ristiriidassa *yhteisön* kanssa: epäaito musiikki on liian viimeisteltyä ja teknistä - se vieraannuttaa esittäjän kuulijoistaan ja lisää kaupallisuutta, tähtikulttia ja manipulaatiota. Kolmanneksi teknologia on *taiteen* vastakohta: muusikot liik-

kuvat taiteen alueella, mutta kun ääniteknikot päättävät musiikin sisällöstä, se muuttuu epätaiteeksi. (Frith mt., 264-265).

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

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

Myös keinotekoisuuden kysymys tuli aiemmin esiin, tosin eräänlaisena transformaationa. Luonnonvastaisuuden ja keinotekoisuuden sijasta aidon kansanmusiikin suojelijat puhuivat *varioinnin ja omaperäisyyden häviämisestä*. Edellä mainittu Fritz Bosen puheenvuoro oli tästä hyvänä esimerkkinä - Bosehan asetti koko tallennus- ja julkaisu toiminnan siinä mielessä kyseenalaiseksi, että se tuhosi perinnesäilytyksen luonnollisen elämän ja poisti varioinnin. Tavallaan siinäkin arvostelu kohdistui teknologiaan: äänityslaitteisiin ja kirjapainotaitoon. Radiosta saatiin helposti vielä suurempi syntipukki - monet kansanmusiikintutkijat katsoivat että aidon kansanlaulun häviäminen oli alkanut hetkellä, jolloin radio levisi perinneyhteisöön. Norjalainen Ole M. Sandvik kuvasi radion vaaroja 1952:

Radiosta on tullut peloittava kilpailija perinnesäilytykselle. Päivän jokaisena hetkenä lapset voivat kuunnella musiikkia kaukaisilta seuduilta, ja pitemmän päälle tämä saattaa tuhota kansallisen musiikillisen äidinkielen tajun. (JIFM 1953, 12).

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

Äänilevyjen kuuntelu on levinnyt syrjäisiin maalaistaloihin ... ja nykyisin kansa ei enää sävellä; sen sijaan sen kokouksissa ja juhlissa on "folkloricaksi" kutsuttua musiikkia, joka tosiasiallisesti on kaupungeissa sävellettyä, usein sellaista muusikkojen tekemää, jotka eivät ole koskaan olleet lähelläkään sitä aluetta, mistä heidän musiikkinsa väitetään olevan peräisin. Näin syrjäseutu on nopeasti ryöstetty yhteisöllisistä rikkauksistaan, sitä eivät ole tehneet vain

kaupalliset yritykset vaan myös tietyt ns. folkloristit, valetieteilijät, jotka käsittelevät [tutkimus]aineistoaan ikään kuin se olisi kauppatavaraa. (Lange 1955, 20).

Langen puheenvuoro tuo väistämättä mieleen 60-luvun folklorismikeskustelun. Jos palaamme tämän katsauksen alkuun, huomaamme, että Hans Moserin argumentointi oli lähes identtistä Langen kanssa: myös hän arvosteli kaupallisia perinnejuhlia ja esitti moraalisen tuomion "perinnettä riistäville" kollegoilleen. Langen puheenvuoro oli siten folklorismin kritiikkiä tyypillisimmillään. Tämä huomio koskee viime kädessä koko 50-luvun kansanmusiikkikeskustelua IFMC:n piirissä. Monet tuon ajan kansanmusiikintutkijoista halusivat tehdä pesäeron perinnesiikin kaupalliseen ja ideologiseen hyödyntämiseen. Tutkijoiden tuhtuminen on hyvin ymmärrettävää, olihan heidän puhtaaksiviljelemäänsä elvytys- ja jalostustoimintaan tunkeutumassa uusi yrittäjä. Se vähät välitti tutkijayhteisön normeista ja oli lisäksi huomattavan kilpailu- ja leviämiskykyinen.

IFMC:n tutkijat harjoittivat näin folklorismin kritiikkiä, tosin ilman folklorismin käsitettä! Vallitseva idealistinen käsitys autenttisesta kansanmusiikista teki tämän kritiikin suhteellisen helpoksi - massakulttuurin muokkaama perinnesiikki oli tuon ihanteen vastaista niin esteettisesti kuin ideologisesti. Vuosikymmentä kahta myöhemmin, kun relativismi tuli etnomusiikologian johtavaksi periaatteeksi, oli huomattavasti vaikeampi puhua aidon kansanlaulun eettisistä arvoista, perinnejalostuksen oikeaoppisesta taiteellisuudesta tai populaarirenkutuksista, jotka eivät ole tutkimisen arvoisia.

Viitteet

- 1) IFMC:n vuosittaiset konferenssit pidettiin järjestön ensimmäisen kymmenvuotiskautena seuraavissa kaupungeissa: 1948 Basel, Sveitsi; 1949 Venetsia, Italia; 1950 Bloomington, Indiana, Yhdysvallat; 1951 Opatija, Jugoslavia; 1952 Lontoo, Englanti; 1953 Biarritz, Ranska ja Pamplona, Espanja; 1954 Sao Paolo, Brasilia; 1955 Oslo, Norja; 1956 Trossingen ja Stuttgart, Saksan liittotasavalta; 1957 Kööpenhamina, Tanska. (Karpeles 1969, 31-32). Kansanmusiikin rajoista ja sen olemuksesta keskusteltiin erityisen paljon Baselin, Bloomingtonin, Lontoon, Sao Paolon sekä Trossingenin ja Stuttgartin kokouksissa; osa alustuksista tai niiden lyhennelmät julkaistiin JIFM:n seuraavan vuoden numeroissa.
- 2) Tässä myyttiset ilmaukset viittaavat Roland Barthesin esittämään myyttiteoriaan. Barthesin mukaan myytit esiintyvät jokapäiväisessä elämässä erilaisina stereotyyppisin sanontoina, ilmauksina ja kuvina. Myyttisessä ilmauksessa on sen ilmiäsen alla myyttinen taso, joka hämärtää ilmauksen "arkipäiväistä" merkitystä ja liittää ilmauksen johonkin laajempaan historialliseen yhteyteen, ideologiaan, oppijärjestelmään jne. (esim. Barthes 1985, 110, 115-121).
- 3) Tiedot Ralph Vaughan Williamsin ja Maud Karpelesin yhteistyöstä ja heidän toiminnastaan kansanmusiikin tutkimuksen alalla perustuvat Charles Haywoodin (1972) artikkeliin.

Lähteet

- Ahlman, Erik
1920 *Arvojen ja välineitten maailma*. Eetillis-idealistinen maailman-tarkastelukoe. Helsinki.
- Andersson, Otto
1907 "Bränn dragharmonikorna!" *Inhemska musiksträfvanden*, 200-201. Helsingfors.
- Baké, Arnold A. (A.A.B.)
1955 "Walter Wiora, Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms". *JIFM*, vol. VII, 1955, 70-71.
- Barthes, Roland
1985 *Mythologies*, transl. by A. Lavers. Aylesbury, Bucks.
- Bausinger, Hermann
1966 "Zur Kritik der Folklorismuskritik". *Populus revisus* (Volksleben 14. Band), 61-72. Tübingen.
1981 "Zum Begriff des Folklorismus". *Folklor tarsadalom művészeti* 10-11, 39-57.
- Bose, Fritz
1957 "Folk music research and the cultivation of folk music". *JIFM* vol. IX 1957, 20-21.
- Brewster, Paul G.
1951 "The so-called "folksong" programme of radio: a threat and a challenge". *JIFM* vol. III, 1951, 16-17.
- Brückner, Wolfgang
1966 "Vereinswesen und Folklorismus. Eine Bestandsaufnahme in Südhessen". *Populus revisus* (Volksleben 14. Band), 77- 98. Tübingen.
- Dahlström, Fabian
1984 "Otto Andersson, laaja-alainen kansanmusiikintutkija". Timo Leisiö, toim. *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*, 13-18. Suomen Harmonikkainstituutin julkaisuja 11. Ikaalinen.
- Dale, Kathleen (K.D.)
1951 "Walter Wiora, Das echte Volkslied". *JIFM* vol. III, 1951, 118-119.
- Eöszé, Laszlo
1962 *Zoltan Kodaly. His Life and Work*, transl. by I. Farkas and G. Gulyas. Budapest.
- Forslin, Alfild
1969 "Bibliografi 1895-1964". *Otto Andersson: Studier i musik och folklore*, 373-423. Åbo.
- Frith, Simon
1986 "Art versus technology: the strange case of popular music". *Media, audience, and social structure*, ed. Sandra J. Ball-Rokeach & Muriel G. Cantor. June 1986, 263-279.
- Haywood, Charles
1972 "Editor's introduction. Ralph Vaughan Williams and Maud Karpeles". *1972 Yearbook of the International Folk Music Council*, 5-8.
- Helistö, Paavo
1977 "Puoli tuntia kansanmusiikkia. Yleisradion kansanmusiikkiohjelmistoa 1930-luvulla". *Kansanmusiikki* 3/1977, 2-5.
- JIFM
1949-1958 *Journal of the International Folk Music Council* vol. I- X.
- Karlsson, Fred
1982 *Johdatusta yleiseen kielitieteeseen*. 4. p. Vaasa.

- Karpeles, Maud
 1951 "Some reflections on authenticity of folk music". *JIFM vol. III*, 1951, 10-14.
 1955 "Definition of folk music". *JIFM vol. VII*, 1955, 6-7.
 1969 "The International Folk Music Council - Twenty-One Years. 1969 *Yearbook of the International Folk Music Council*, 14-32.
- Kennedy, Douglas N.
 1955 The folk song revival in England. *JIFM vol. VII*, 1955, 15-16.
- Krohn, Ilmari
 1951 "Koraalikysymys". *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, 79- 90. Porvoo.
- Kutter, Wilhelm
 1957 "Radio as the destroyer, collector and restorer of folk music". *JIFM vol. IX*, 1957, 34-37.
- Laitinen, Heikki
 1981 "Erkki Ala-Könni: tallentaja, tutkija". *Kansanmusiikki* 1/1981, 26-33.
- Lange, Francisco Curt
 1955 "Investigation and preservation of authentic folk music in Latin America". *JIFM vol. VII*, 1955, 20-21.
- Lumpkin, Ben Gray
 1951 "Traditional folk songs available on commercial phonograph records". *JIFM vol. III*, 1951, 74-75.
- Moser, Hans
 1962 "Vom Folklorismus in unserer Zeit". *Zeitschrift für Volkskunde*, 58. Jahrg. 2, 1962, 177-209.
- Pekkilä, Erkki
 1982 "Kansanmusiikki ja perinнемusiikki. Ajatuksia IFMC:n nimenvaihdoksen pohjalta". *Äänenkannattaja* 2/82, 23-30.
- Saha, Hannu
 1981 "Erkki Ala-Könni - suomalaisen kansanperinteen pioneeri". *Kansanmusiikki* 1/1981, 2-21.
- Sarjala, Jukka
 1985 "Kansanlaulun käsite ja symboliikka 1930-luvun alun Saksassa". *Historiallinen aikakauskirja* 3/1985, 188- 197.
- Seeger, Charles
 1953 "Folk music in the schools of a highly industrialised society". *JIFM vol. V*, 1953, 40-44.
- Szemere, Anna
 1986 "Mitä on tapahtunut Kodaly-aatteelle?" *Rondo* 5/86, 16- 19.
- Wiora, Walter
 1949 "Concerning the concept of authentic folk music". *JIFM vol. I* 1949, 14-18.
 1950 "Das echte Volkslied". *Musikalische Gegenwartsfragen*, Heft 2, hgg. Heinrich Bessler. Heidelberg.
 1953 *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuggalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung*. Coburg.
- Voigt, Vilmos
 1970 "Vom Neofolklorismus in der Kunst". *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Tomus 19, 401-423.
- Väisänen, A. O.
 1934 *Kalevalaisia sävelmiä*. Yksiaänisten kuorojen ja lausujan yhteisesti esitettäväksi. Kansanvalistusseuran nuottivarasto 196. Jyväskylä.

Summary

The ideal of authentic folk song and its enemies

The ethnomusicologists and the problem of applied folk music (music folklorism)

The discussion on "folklorism" - applied folklore - arose in West-Germany in the 1960's mainly for the reason that the current forms of the exploitation of folklore, such as folklore festivals, fashion trends based on folklore, and the activities of folk music organisations, were being criticized by some ethnologists. This discussion often had a moralizing undertone: the critics of applied folklore were worried about the fact that genuine folklore would be overwhelmed by different sorts of "fakelore".

Thus "folklorism" and its critique were entangled with the concepts of genuineness and authenticity. A decade earlier the students of folk music had a similar type of discussion in the conferences of the International Folk Music Council. The current view on authentic folklore was clearly an idealistic one - for scholars, genuine folk music was a *Wertidee* (an inspiring ideal) as Walter Wiora put it. Among other things, scholars had a tendency to separate good folk music from not so good, aesthetically valuable music from that without value. This kind of attitude can be seen especially in situations where scholars discussed ways of preserving and reviving traditional music. The discussion had two main aspects: on one hand there was the problem of how to select folk tunes for a public performance, and on the other hand the question was raised whether traditional music should be ennobled or not.

The study of folk music has a long prescriptive history - in the beginning of this century it was not rare for almost every folk music student to take part in the instruction of folk musicians and dancers and the ennobling of their music (e.g. making musical arrangements etc.). As late as in the 50's the discussion about folk music in the IFMC reflected this prescriptive background. Many a scholar wished to define the norm according to which authentic folk music could be disseminated. This view was supported by the general belief that the natural selection in peasant communities had weakened or was about to disappear totally.

Consequently, the discussion in the IFMC about authentic folk music and its boundaries was an obvious defensive reaction against the ever-expanding mass culture. Folk music scholars were worried or even took offence at the ways the mass media, politicians, businessmen, and social workers made use of folk music. Folk music smoothed for mass consumption was not in concordance with the current aesthetic norms or the criteria of authenticity in which scholars were wont to trust. In point of fact, those critics in the IFMC discussions who were against "music- folklorism" were arguing against something that had not yet been defined. It was not until the next decade that the concept of "folklorism" was adopted.