

JYU DISSERTATIONS 81

Pirjo Nenola

Kuorolaulaminen Suomessa

Etnografinen tutkimus performanssista



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ
FACULTY OF HUMANITIES AND
SOCIAL SCIENCES

JYU DISSERTATIONS 81

Pirjo Nenola

Kuorolaulaminen Suomessa
Etnografinen tutkimus performanssista

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistis-yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212
toukokuun 17. päivänä 2019 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Jyväskylä,
in building Seminarium, auditorium S212 on May 17, 2019 at 12 o'clock noon.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2019

Editors

Jukka Jouhki

Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Ville Korkiakangas

Open Science Centre, University of Jyväskylä

Copyright © 2019, by University of Jyväskylä

Permanent link to this publication: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7762-7>

ISBN 978-951-39-7762-7 (PDF)

URN:ISBN:978-951-39-7762-7

ISSN 2489-9003

ABSTRACT

Nenola, Pirjo

Choral Singing in Finland. Ethnographic Study of Performance

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2019, 249 p.

(JYU Dissertations

ISSN 2489-9003; 81)

ISBN 978-951-39-7762-7 (PDF)

This dissertation examines the performance of choral singers in Finland. The study shows the performance of choral singers when rehearsing, performing in front of an audience, and spending their leisure time together. The dissertation explores how they perform in the mainly ritualized field of choral activities, and what kind of meanings they give their performance from the practical, symbolic and ideological points of view.

The theoretical framework of the study is Performance Studies in general and, specifically, Performance Theory as understood by Richard Schechner. Schechner submits that every performance is *restored behavior* and that the performance process can be studied as a *time-space sequence*.

The primary data of the study consists of written responses to two surveys in 2010 and 2011, but equally important is the material produced by the author's participant observation during the period 2011–2014. The data also includes five interviews conducted in 2010 and 2012, and three texts written in 2013 reflecting on aspects of space. The secondary data is newspapers, magazines and online material. The data was analyzed qualitatively within the methodological framework of close reading.

The findings of the study suggest that choirs in Finland participate in the reproducing and renewing of the nation and the centuries-old choral tradition. The nationalism is, however, to some extent banal nationalism. Today's choirs reflect a wide variety of images of Finnishness. Singers today are looking to choirs for a way of avoiding everyday stress, depression and loneliness, in addition to producing joy, enjoyment, energy, and self-esteem.

When practicing, choral singers have a goal they are aiming for together. They value the rehearsals and performances, in which they are able to concentrate on what they are doing, but the social interaction is also important to them. In concerts they must be confident that they know the songs and cross themselves, otherwise they cannot achieve the best possible experience that encourages them to go on with their hobby. Feedback from the audience, the leader of the choir and fellow singers is important. Choirs are often spoken of as places where everyone is equal, but they are in fact hierarchical structures, institutions.

Keywords: choral singing, choir, performance, performance studies, ritual, ritualization.

ABSTRAKTI

Nenola, Pirjo

Kuorolaulaminen Suomessa. Etnografinen tutkimus performanssista

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2019, 249 p.

(JYU Dissertations

ISSN 2489-9003; 81)

ISBN 978-951-39-7762-7 (PDF)

Tarkastelen tässä väitöskirjassani kuorolaulajien performanssia eri kuoroissa ja kuoromuodoissa Suomessa. Olen tutkinut kuorolaulajien performanssia harjoituksissa, yleisön edessä esiinnyttäessä ja yhteistä vapaa-aikaa vietettäessä. Väitöskirjani tarkastelee kuorolaisten pitkälti rituaalistettua toimintaa kuorokentällä ja sitä millaisia merkityksiä kuorolaiset antavat toiminnalleen niin käytännön kuin symboliselle ja ideologiselle tasolle.

Tutkimukseni teoreettisena kehyksenä on performanssitutkimus ja erityisesti Richard Schechnerin performanssiteoria. Schechner väittää, että jokainen performanssi palautuu *käyttäytymisen toisintoon* ja että performanssiprosessia voidaan tutkia *aika-tila-sarjana*.

Tutkimuksen primaarilähteenä ovat kahteen kyselyyn vuosina 2010 ja 2011 tulleet kirjalliset vastaukset sekä tekijän osallistuvasta havainnoinnista vuosina 2011–2014 tuotettu materiaali. Lähdemateriaalina on käytetty myös viittä haastattelua vuosina 2010 ja 2012 sekä kolmea tekstiä vuodelta 2013, joissa osallistujat kertovat käsityksistään kuorotiloista. Sekundäärilähteinä on käytetty sanoma- ja aikakauslehtiä sekä online-materiaalia. Tiedot analysoitiin kvalitatiivisesti *lähiluvun* metodologisessa kehyksessä.

Kuorot osallistuvat yhteisöjensä ja kansakunnan sekä myös vuosisataisen kuoroperinteen uusintamiseen ja uudistamiseen, joskin kansallisuusideogia on nykyään melko arkistunutta. Tutkimusajankohdan kuorot heijastelevat monenlaisia suomalaisuuden kuvia. Kuorolaulu näyttäytyy harrastajilleen mahdollisuutena poistaa arkielämän stressiä sekä merkityksettömyyden ja yksinäisyyden kokemuksia ja saada elämäänsä iloa, mielenrauhaa ja itseluottamusta.

Harjoitellessaan kuorolaisilla on yhteinen päämäärä. He arvostavat harjoituksia ja yleisöesiintymisiä, joissa pystyvät keskittymään tekemiseensä, mutta sosiaalinen kanssakäyminen on heille myös tärkeää. Konsertit ovat harjoittelu-prosessin huippukohta, jossa osoitetut kyvyt ovat kuoroharrastuksen kannalta tärkeä motivoiva tekijä. Yleisön, kuoronjohtajan ja muiden laulajien palaute on heille tärkeää.

Kuoroista puhutaan usein paikkoina, joissa kaikki ovat tasa-arvoisia, mutta kuten kaikissa instituutioissa, myös niissä on hierarkkisia rakenteita. Rakenne auttaa toteuttamaan kunkin kuoron itselleen asettamat päämäärät ja siten myös välittämään sen arvoja.

Avainsanat: kuorolaulu, kuorolaulaminen, kuorolaisuus, kuoro, performanssi, esitys, performanssitutkimus, esitystutkimus, rituaali, ritualisaatio.

Author's address Pirjo Nenola
Department of History and Ethnology
University of Jyväskylä P.O. Box 35 40014 (FI) Jyväskylä
pirjo.nenola@jyu.fi

Supervisors FT Jukka Jouhki
Department of History and Ethnology
University of Jyväskylä

FT, dos. Jyrki Pöysä
University of Eastern Finland

Reviewers FT, dos. Marjaana Virtanen
University of Turku

FT, prof. Tarja Rautiainen-Keskustalo
Tampere University

FT Tytti Steel
University of Helsinki

Opponent FT, dos. Marjaana Virtanen
University of Turku

ESIPUHE

The point of becoming an amateur scientist is not to compete with professionals on their own turf, but to use a symbolic discipline to extend mental skills, and to create order in consciousness.

Mihály Csíkszentmihályi

Keväällä 2010 alkanut projekti on tullut päätökseensä. Tunnen sekä haikeutta että helpotusta ja iloa.

Väitöskirjatyöhön ryhtyessäni tarvitsin jonkin pitempiaikaista keskittymistä vaativan projektin hektisen ja sirpaleisen arkeni keskelle ”laajentaakseni henkisiä kykyjäni ja tuodakseni järjestystä tietoisuuteeni”. Halusin oppia uutta ja samalla lisätä ymmärrystä kirjoittamalla itselleni tärkeästä aiheesta.

Olen iloinen, että sain Jyväskylän yliopistolta jatko-opinto-oikeuden ja mahdollisuuden tehdä väitöskirja. On ollut nautinnollista tehdä tutkimusta, vaikkakin amatöörinä, tai ehkä juuri sen takia.

Tutkimusmatkani on kestänyt pitempään kuin suunnittelin, koska ”omas- sa lajissani” eli journalismissa, johon kaipasin uutta intoa väitöstutkimukseni avulla, alkoi tapahtua nopeassa tahdissa niin paljon, etten malttanut pyytää opintovapaata kuin yhden kolmen kuukauden jakson verran. Siihen sain Jyväskylän humanistiselta tiedekunnalta starttiapurahan, mistä olen kiitollinen. Kiitän työnantajaani Iisalmen Sanomia myönteisestä suhtautumisesta jatko-opintoihini kaikkina näinä vuosina. Tutkimustani olen vienyt eteenpäin kesälomillani ja viikonloppuisin. Koska aihe on minulle rakas, sen parissa on viihtynyt. Välillä on ollut kuukausienkin jaksoja, jolloin en ole ehtinyt tai jaksanut paneutua tutkimukseen, mutta jälkeen päin olen nekin jaksot havainnut hyödyllisiksi: ajatukset ovat kypsyneet ja joitakin oivalluksia ja uusia tapoja nähdä ja lähestyä omaa aineistoani on tullut mieleen. Tutkimuksen tekeminen, ajatus- työ, vaatii aikaa ja kypsytystä, omien ajatuskuvioidensa kyseenalaistamista ohjaajien kommenttien ja toisilta tutkijoilta saatujen virikkeiden perusteella.

Kiitän ensimmäistä pääohjaajaani Hanna Snellmania huomioni kiinnittämisestä performanssitutkimukseen. Suurimman osan ajasta tutkimustyöni pääohjaajana on toiminut Jukka Jouhki. Häntä kiitän aina positiivisesta ja kannustavasta suhtautumisesta, yksityiskohtaisesta paneutumisesta tekstiini ja äärimmäisen hyvien, ”kurssiani” korjaavien kysymysten tekemisestä. Kakkosohjaajaani Jyrki Pöysää kiitän erityisesti näköalojeni avaamisesta tutkimuskentällä.

Tutkimustyölle on merkityksellistä tiedeyhteisö. Olen kiitollinen muille etnologian ja antropologian tutkijaseminaareissa kevästä 2010 lähtien tapaamilleni tohtorikoulutettaville. Ette arvaakaan, kuinka tärkeitä olette olleet minulle. Kun tutkimusta tekee oman työnsä ohessa ja muulla kuin yliopistopaikkakunnalla, nämä viralliset tapaamiset keskusteluineen ovat suuriarvoisia. Seminaareja vetivät vuorollaan Hanna Snellman, Pirjo Korkiakangas, Laura Stark ja Sirpa Tenhunen.

Samoin seminaarit ja symposiumit, joista osaan olen joutunut työstämään ajatuksiani englanniksi, ovat vieneet minua tutkijan polulla eteenpäin. Tärkeitä ovat olleet myös keskustelut näiden tapahtumien vapaa-ajalla.

Jatko-opintoihin liittyvät pakolliset ja vapaaehtoiset kurssit ovat olleet virkistäviä ja uusia näkökulmia avaavia. Kurssimatkat kotipaikkakunnalta Jyväskylään eivät ole tuntuneet vastentahtoisilta tai väsyttävältä, vaan on ollut hauska miettiä ennakkotehtävienkin virittämänä etukäteen, mitä antia tällä kertaa on tiedossa, ja kotiin palatessa taas pohtia, miten saatua tietoa voi hyödyntää omassa tutkimuksessaan ja myös omassa ammattityössään.

Kiitän pitkäaikaisia kuorolaulajia Aija Kerästä ja Anita Kulmalaa tekstini kommentoinnista. Kiitos myös Rutakko-kirjastoverkolle ja sen henkilökunnalle erityisesti Iisalmen kaupunginkirjastossa ja Sonkajärven pääkirjastossa. Kaukolainat saapuivat varmasti ja nopeasti tutkimusta yliopistokaupungin ulkopuolella tekevän käyttöön.

Erityisesti kiitän kuorolaisia ja kuoronjohtajia, teitä, jotka vastasitte kyselyihini ja annoitte haastattelun, jaoitte kyselyitäni eteenpäin, keskustelitte kansani, annoitte seurata harjoituksianne ja konserttejanne, vinkkasitte lähteistä sekä monilla muilla tavoin ystävällisesti veitte työtäni eteenpäin! Kiitän myös kuoroja, joiden esiintymisistä olen saanut nauttia yleisön jäsenenä erilaisissa esiintymistilaisuuksissa. Yleisössäkin on hauskaa, ei vain kuororivissä! Kuorokavereitani kiitän yhteisistä laulun hetkistä, kuoroaiheisista ja muista keskusteluista, hauskoista matkoista ja kaikenlaisesta vapaa-ajan hassuttelusta.

Omistan tämän väitöskirjani Hankamäen kyläkuorossa aikanaan laulaneille vanhemmilleni Anna Liisa Nenolalle ja jo edesmenneelle Taavetti Nenolalle sekä edesmenneelle, ahkerasti kansatieteellisiin kyselyihin vastanneelle kuorolaulajamummolleni Augusta Kristiina Huttuselle.

Sonkajärvellä 16.4. 2019
Pirjo Nenola

KUVAT

KUVA 1	Torilavalla esiintyvistä suurkuorosta erottaa kunkin naiskuoron jäsenet heidän yhtenäisen asunsa perusteella. Asuissa voi kuitenkin olla väri variaatioita.	129
KUVA 2	Kuorojen harjoitustilat voivat olla samoja kuin niiden esiintymistilatkin.	133
KUVA 3	Kuoroliittojen suurtahtumissa kuoroille tarjoutuu mahdollisuus ottaa haltuunsa julkisia tiloja, kuten katuja ja aukioita.	133
KUVA 4	Harjoitustilassa on harjoitteluun tarvittavia esineitä, kuten nuottitelineitä. Sama tila voi toimia esiintymistilana, jolloin sen ulkoasu muuttuu.	140
KUVA 5	Suurtahtumissa tunne äänensä kontrollista voi kadota.	140
KUVA 6	Kuorolaiset voivat aloittaa ja lopettaa kuorokauden epävirallisella tapaamisella, jossa jutellaan muusta kuin kuorolaulamisesta.	172
KUVA 7	Kuvan sekakuorolla naisten asuna on kansallispuvut, miesten asuna Marimekon Jokapoika-paidat, nekin jo suomalaisia "kansallispukuja".	177
KUVA 8	Naiskuorojen esiintymisasuna vielä 1990-luvulla saattoi olla kaapuja tai kauhtanoita.	177
KUVA 9	Monilla, varsinkin pitkäikäisillä kuoroilla on oma kuorolippunsa ja kuoromerkkinsä.	181
KUVA 10	Kuoroperformanssissa laulumerkkien suorittamisen katsotaan nostavan yksittäisten kuorolaisten omaa osaamista, mutta myös kohottavan koko kuoron osaamista ja sen saamaa arvostusta.	182
KUVA 11	Menestyminen esimerkiksi merkkisuorituksissa palkitaan seremonialla.	183

Kaikki kuvat: © Pirjo Nenola.

TAULUKOT

TAULUKKO 1	Richard Schecherin aika-tila-sarja	40
TAULUKKO 2	Tutkimuksen lähdemateriaali.	49
TAULUKKO 3	Kuoroharjoituksen eteneminen viikkoharjoituksessa.	97
TAULUKKO 4	Kuorokonsertin käytännön valmistelut suunnitellun ohjelman harjoittelun ohessa.	127
TAULUKKO 5	Kuoron stemmojen suhde kuoronjohtajaan nähden harjoitustilassa (yleensä). Kuoronjohtaja on joko soittimen ääressä tai nuottitelineen takana.	130
TAULUKKO 6	Yleisön, kuoronjohtajan ja kuoron stemmojen suhde esiintymistilassa (yleensä). Stemmat voidaan sijoittaa myös yhteen kaareen, jolloin ääriäännet ovat laidoilla ja keskiäännet keskellä.....	130
TAULUKKO 7	Konsertin kulku.	144

SISÄLLYS

ABSTRACT
ABSTRAKTI
ESIPUHE
KUVAT
TAULUKOT

1	JOHDANTO.....	13
1.1	Kuorolaisuus tutkimuskohteena	13
1.2	Aiempi kuorotutkimus	20
1.3	Tutkimuskysymykset.....	25
2	PERFORMANSSITUTKIMUS	32
2.1	Performanssi käsitteenä	33
2.2	Käyttäytymisen toisinto ja aika-tila-sarja	36
2.3	Rituaali, communitas ja flow	41
3	AINEISTO JA METODIT	47
3.1	Aineistonkeruu.....	50
3.1.1	Kyselyt	50
3.1.2	Haastattelut	52
3.1.3	Osallistuva havainnointi	56
3.2	Tutkija omalla kentällään	61
3.2.1	Oma kuorotieni	61
3.2.2	Natiivin tutkijan edut ja haitat	63
4	SUOMI JA KANSALLINEN KUOROLAULU.....	66
4.1	Kansakunta tuli uskonnon tilalle	67
4.2	Ylioppilaskvarteteista mieskuoroiksi	69
4.3	Kansaa valistetaan kuorolauluin.....	72
4.4	Laulut olivat yhteisiä, kokemukset eivät	77
5	KUORON HARJOITTELU: KOHTI PÄÄPERFORMANSSIA	84
5.1	Kuoro instituutiona	85
5.2	Harjoitus: arjesta irrottava rituaali	92
5.3	Normit, päämäärät ja haasteet.....	98
5.4	Kuoronjohtaja vallan ja vastuun keskiössä.....	110
5.5	Harjoituksen intensiivisyys ja raukeaminen.....	115
5.6	Lopuksi.....	123
6	PERFORMANSSIN HUIPPU	125
6.1	Valmistelut yleisöesityksen taustalla.....	125
6.2	Kuorojen fyysiset ja sosiaaliset tilat	128
6.3	Lämmittely kotona ja takahuoneissa	136

6.4	Julkinen esitys ruumiillistettuna käytäntönä	142
6.5	Palaute ja tunnekokemukset	152
6.6	Lopuksi.....	161
7	KUOROYHTEISÖLLISYYDEN PERFORMANSSI	165
7.1	Retorinen ja toiminnallinen yhteisöllisyys.....	166
7.2	Visuaalinen yhteisöllisyys	175
7.3	Sukupuoli performanssina	185
7.4	Lopuksi.....	196
8	NÄKÖKULMIA KUOROLAULUN MERKITYKSIIN.....	198
8.1	Kuorolaulun rakenne ja kokemus	199
8.2	Kuorolaulun funktio.....	207
8.3	Kuorolaulun prosessi	214
	SUMMARY.....	218
	LÄHTEET	224
	LIITTEET.....	244

1 JOHDANTO

1.1 Kuorolaisuus tutkimuskohteena

Tykkään laulaa ja kuorossa ei tarvitse esiintyä yksin. Hyötynä pidän yhteisöllisyyttä ja kivoja ihmisiä. Kuorossa oppii aina jotain uutta. Väsymys kaikkoaa eli saan laulamista voimaa ja mieli virkistyy. (RKiN4¹.)

Väitöskirjassani tutkin kuorolaulamista ja kuorolaisuuden esittämistä, performanssia rajaamalla tutkimuskentällä Suomessa. Kuoro on pitkälle organisoitu ja kurinalainen yhdessä laulava ryhmä, jossa on useita laulajia jokaisessa äänessä ja joka tietoisesti keskittyen, yhdessä toimien ja yhteisen kokonaisuuden muodostaen saa aikaan lopputuloksen, jolla on esteettisesti arvioitavissa (Ronström 2016, 33–34). Kuoro voidaan myös määritellä ryhmäksi, joka laulaa yhdessä yksi- tai moniäänisesti, sitä johtaa kuoronjohtaja, sillä on vakiintunut jäsenistö, sen julkisia esiintymisiä edeltää harjoittelu, sen ohjelmisto on etukäteen valittu, sen jäsenet eivät ole solisteja ja siinä ääni tuotetaan laulajien äänien harmoniassa (Ahlquist 2015a, 3).

Tutkimani kuorokentän määrittelyn kuorolaulua harrastavien tai sen parissa ammatikseen työskentelevien ihmisten väliseksi vuorovaikutteisiksi suhteiksi fyysisesti eri paikoissa ja tilanteissa. Tutkittavakseni Suomessa rajaamani kenttä taas on rakentunut niistä kuoroista tapahtuvista vuorovaikutustilanteista, joihin olen aineistonkeruuni aikana osallistunut vaihtuvissa rooleissa: tutkijana, mutta myös kuorolaulajana ja joiltakin osin kulttuuritoimittajana ja musiikkikriitikkona. Lisäksi tutkimaani kenttään kuuluu monenlaisia tekstejä eri

¹ Viitataan saamiini kirjallisiin vastuksiin ja haastatteluihin käyttämällä kirjainlyhenteitä. H = haastattelu, K = kuorotoimintavastaukset, R = rituaalivastaukset, T = tilavastaukset, Ki = kirkkokuorolainen, Mi = mieskuorolainen, Na = naiskuorolainen, Nu = nuorisokuorolainen, Se = sekakuorolainen, Vi = viihdekuorolainen. Järjestysnumero kirjainten perässä viittaa vastauksen saapumis- tai haastattelujärjestykseen.

alustoilta. (Ks. Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 11–16; Kaijser & Öhlander 2011.)

Musiikin yleisin ilmaisumuoto on laulu, jossa yhtyvät puheelle ominaiset sanat ja musiikille ominainen melodia. Musiikki on sosiaalinen tapa ilmaista tunteita, joskin nykyään musiikinkuuntelu ja musiikkimaku ovat yksilöllistyneet. (Suoniemi 2008, 17–18.)

Laulaminen on oleellinen osa kuorolaisuutta. Melodian, rytmin ja ääniteiden tai sanojen toistamisen lisäksi siihen liittyy monia muitakin merkityksiä. Laulaminen esimerkiksi voi lohduttaa suruissa tai tuoda iloa. Yksitoikkoinen ruumiillinen työ voi tuntua sujuvan nopeammin, jos sitä rytmittää laulamalla yhdessä työlauluja. Yhteiset vapaa-ajanvietot sisältävät monesti spontaania tai suunniteltua yhdessä laulamista. Kesäisillä festivaaleilla yleisömassa laulaa yhdessä ihailmansa artistin kanssa itselleen henkilökohtaisiksi tulleita, mutta myös sukupolvikokemukseksi laajentuneita lauluja. Yhteislaulut liittyvät joskus rituaalinomaisesti ilon tai surun jakamiseen, kuten hääjuhlissa tai hautajaisissa. Yhdessä laulaminen kuuluu myös seremonioihin, esimerkiksi erilaisiin vuotuisjuhlien viettoihin.

Kuorolaulamisen juuret ovat kaukana ihmis- ja jopa eläinkunnan historiassa. Niin ihmisille kuin joillekin eläimille ryhmässä laulaminen tai ääntely toimii yhteisön ylläpitäjänä. Säveltäjä, äänitaiteilija Petri Kuljuntaustan mukaan kaksi miljoonaa vuotta sitten elänyt ihmisen esi-isä *Homo ergaster* ei läähättänyt kuten eläimet, koska sillä oli kyky hikoilla, ja siksi sen lihaksisto vapautui tuottamaan ääntä. Hän nimeää *Homo sapiensin* kyvyn käyttää mielikuvitustaan edellytykseksi taiteen synnylle. *Homo sapiens* käytti ääntä ensin signaaleja antaakseen ja alkeellisesti kommunikoidakseen. Uuden tason ihmisen suhde ääniin saavutti, kun hänessä heräsi esteettinen kiinnostus niihin. Ihminen alkoi tuottaa ääniä vain siksi, että piti niistä ja halusi kuulla niitä. Ihminen on liittänyt ääniin mystisiä ominaisuuksia ja niillä on tavoiteltu yhteyttä korkeampiin voimiin ja jumaliin. (Kuljuntausta 2006, 12–14.)

Homo ergaster kykeni äänteleämään samaan tapaan kuin nykyihminen. Tutkijat arvelevat, että varhaisten ihmisten ääntely oli lähempänä laulua kuin puhetta, joten ihminen on ehkä laulanut, ennen kuin hän oppi puhumaan. (Em., 22.)

Kuten ihmiset, linnutkin laulavat myös moni-, eivät vain yksiaanisesti. Ne kuuntelevat toistensa laulua ja ottavat omaan lauluunsa vaikutteita toistensa laulusta ja ympäristön äänistä. (Em., 89–91.) Bioakustikkojen mukaan valaiden ajasta puolet kuuluu laulamiseen, ja ne laulavat laulamisen ilosta. Valasryhmillä on omia laulutyylejään ja yksilöt varioivat lauluun. Valaan oma laulu muuttuu, jos se vaihtaa ryhmää, ja samalla muuttuu uuden ryhmän laulu. (Em., 92.)

Ihmisyhteisöissä kuorolaulaminen voi olla *monofonista* (yksiaänistä) tai *polyfonista* (moniaäänistä). Yksiaäninen, ryhmän esittämä laulaminen mainitaan esimerkiksi jo *Vanhassa testamentissa*. Siinä vuorottelivat joko kaksi kuororyhmää (*entifoninen laulu*) tai esilaulaja ja kuoro (*responsorinen laulu*). Antiikin kreikkalaiset kehittivät kuorolaulua, ja heiltä periytyy käsite *kuoro* (*khoros*), joka alun perin on tarkoittanut tanssin ja laulun esityspaikkaa. Moniaäänistä laula-

mista on harjoitettu eri puolilta maailmaa, esimerkiksi Saharan alapuolisesta Afrikasta ja Oseaniasta. Vanhimmat todisteet moniäänisestä laulamisesta länsimaisissa kirkoissa ja taidemusiikissa ovat 900-luvulla. Siitä kertovat anonyymien tekijöiden musiikkiteoreettiset teokset *Scolica enchiriadis* ja *Musica enchiriadis* sekä lyhyt kahden osan antifoni 900-luvun alkupuolelta. Vuoden 1000 tienoilla profaanissa eli maallisessa musiikissa oli harrastettu alkeellista moniäänisyyttä, ja pian se hyväksyttiin myös kirkkomusiikkiin. Kaksiäänisten kuorolaulujen ja monimutkaisiksi sävellettyjen kaanoneiden kautta kuoromusiikki alkoi kehittyä edelleen sellaiseksi kuin sen nykyisin tunnemme. 1400-luvun kuorokäytännössä oli jo neljä stemmaa (basso, tenori, altto, sopraano) ja useita laulajia (miehiä ja poikia) joka äänessä. Kuorolaulu oli 1500-luvulla *polyfonista* (eri äänet liikkuvat itsenäisesti eri rytmeissä) ja 1600-luvulla *monodista* (yleensä ylimpään ääneen sijoitettu melodia, jota muut äänet säestävät). (Aalto 1982b, 106–111; Ronström 2016, 34–36, 40, 44.)

Kuorolaulun kulttuurihistoriaa Ruotsissa tutkinut etnologian professori Owe Ronström määrittelee moniäänisen eurooppalaisen kuorolaulun monin tavoin länsimaisen eliittikulttuurin tuotteeksi. Hänen mukaansa se oli melko jyrkässä ristiriidassa Euroopan kansanmusiikkikulttuurien kanssa ja myös moniäänisen laulamisen muotojen kanssa, joita viljeltiin pääasiassa Kaukasuksella ehkä jo ennen 1000-lukua sekä Etelä- ja Itä-Euroopassa. Kirkoissa ja luostareissa kehittynyt kuoroelämä mallinaan profaani solistinen ja tekstiä tulkitseva moniääninen kuorolaulu levisi frottoloiden, madrigaalien ja motettien muodossa eri puolille Eurooppaa hoveissa, linnoissa ja joissakin erityisen rikkaissa kaupungeissa Italiassa, Ranskassa ja Saksassa. Profaanille kuoroelämälle oopperalla oli suuri merkitys, koska alusta lähtien oopperoissa kuoroilla annettiin määrätty tila. Ooppera syntyi antiikin Kreikan draamojen idealisoituna jäljitelmänä, ja niissä kuoroilla Ronströmin mukaan oli tärkein rooli. Ooppera mallinaan 1600-luvulla syntyivät sen sakraalit muodot eli oratoriot ja passiot, joita tulkitsemaan tarvittiin suurkuoroja. (Ronström 2016, 44–45.)

Ranskan suuren vallankumouksen 1789 jälkeen kuorolaulu virisi kolmannen säädyn keskuudessa. Sen taustalla eri puolilla Eurooppaa oli esimerkiksi 1700-luvun englantilainen seuralauluharrastus. Se taas pohjautui jo 1600-luvulla Händelin oratorioihin keskittyneen tavallisen kansan juhlakuorolauluharrastukseen, jota Haydnin säveltämät oratoriot edelleen kasvattivat. (Smeds 1984, 16–17.) Suuret poliittiset ja sosiaaliset muutokset Luoteis-Euroopassa muutaman vuosikymmenen aikana 1700-luvun lopussa veivät kuorolaulun ottamaan ensiaskeleita massailmiöksi. Yhdessä laulaminen sai Ranskan suuren vallankumouksen aikana uuden symbolisen ja poliittisen ulottuvuuden ja siitä tuli synonyymi massan äänelle, mielikuvalle kansasta ja itse kansantahdon ilmentymälle. (Ronström 2016, 55.) 1700-luvun lopun havainnot yksilöllisyydestä ja yhdistymisvapaudesta synnyttivät nykyisentyypiset kuorot. 1800-luvun porvarillinen kuoroperinne mahdollisti länsimaisen taidemusiikin siirtämisen aiemmin kirkoissa ja oopperataloissa laulaneiden ammattilaisten lisäksi amatööreille. (Ahlqvist 2006, 2.)

Ensimmäisiä tunnettuja kirjallisia lähteitä kuorolaulusta Suomessa on keskiajalta. Noin seitsemän vuosisadan ajan se oli ensin katolisen ja sitten luterilaisen kirkon käyttämä väline. Keskiajan kuorolaiset olivat etupäässä kirkkolauluja esittäviä koulupoikia², joita johti ja opetti kanttori avustajineen. Ainakin aluksi kuorolaulu oli yksiaänistä, mutta todennäköisesti Turun tuomiokirkossa useiden kanttoripappien ja teinien yhteinen kuoro lauloi myös moniäänisesti. Reformaation jälkeen Ruotsi-Suomen vuonna 1571 annetun kirkkojärjestyksen mukaan koulujen musiikinopetukseen sisältyi moniäänistä kuorolaulua eli *figuraalilaulua*. Tuon ajan lauluperinteestä kertoo viipurilaisen ylioppilaan Theodoricus Petri Ruthan Saksassa vuonna 1582 julkaisema *Piae cantiones* -laulukokoelma, joka sisälsi yhteensä 74 laulua. Niistä seitsemän oli kaksiaänisiä, kolme kolmeäänisiä ja kaksi neliäänisiä. Säilyneet nuottiluettelot taas kertovat, että käytössä oli myös tunnettujen keskieurooppalaisten säveltäjien teoksia. Kuorokirjallisuus oli kirjoitettu suurimmaksi osaksi sekakuorolle, mutta sopraano- ja altoääniä lauloivat pojat. Koulukuorot jatkoivat *figuraalimusiikin*, kuten passioiden esittämistä jumalanpalveluksissa ja muissa tilaisuuksissa läpi 1600-luvun ja vielä 1700-luvulla, kunnes urut syrjäyttivät poikakuorot jumalanpalveluselämässä. Aika oli muuttumassa niin, että tilaa oli nyt mieskuoroille, tai oikeammin tuossa vaiheessa soolokvarteteille, jotka ilmestyivät kuvaan 1700-luvun loppupuolella. (Forss 2009, 1; Pajamo 2015, 11–14.)

Yhteiskuntatieteilijä, laulun- ja musiikinopettaja Maija Pietikäinen on väitöskirjassaan *Laulu ja amor mundi* (2011) tuonut esille, että inhimillisistä ilmaisumuodoista laulussa piilee runouden ja musiikin kaksoiskielenä erityisen merkittävä ja vaikuttava potentiaali. Ihmisäänen alkuperäinen merkitys *vox* juontuu *vocare*-verbistä, joka tarkoittaa kutsumista ja vetoamista. Pietikäinen tulkitsee laulun kutsuksi ja vetoamukseksi kohti ihmisten välistä kommunikatiivista suhteissa olemista ja pysymistä, vuorovaikutusta ja maailman rakastamista. Laulu hahmottuu myös poliittisena kysymyksenä, ja Pietikäinen tarkastelee laulua eräänä väkivallan ilmaisukyvyttömyyttä purkavana ekspressiivisenä ja muuntavana aktina.

Yhdessä laulamisen yhteiskunnallisten ulottuvuuksien esimerkkinä voi olla vaikkapa Viron laulava vallankumous osana maan itsenäistymisprosessia 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa ja kuoromusiikin merkitys Baltian maissa itsenäisyyden alkuvuosina. Omassa tutkimusaineistossani yksi osallistujistani muistelee voimakkaasti tunteisiin vedonnutta osallistumistaan Latviassa järjestetyille kuorofestivaaleille, jossa eri maista tulevat kuorolaiset uhmasivat harjoituksissa räjähtänyttä pommia laulamalla pääjuhlassa käsi kädessä.

- - - ajanjaksolle osui kuitenkin yksi huikkeimmista kuorokokemuksistani. 12.-16.07.1995 Riiassa, Latviassa, pidettiin ensimmäiset Pohjoismais-Balttilaiset kuorofestivaalit/laulujuhlat ja Stemma oli tapahtumassa Suomen virallinen edustaja. Baltian maat olivat aloittelemassa itsenäisyyttään Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen.

² Hilikka-Liisa Vuori (2011) on väitöskirjassaan esittänyt, että Cantus sororum -sisarten laulu on birgittalaisluostarin sisarten keskiaikainen hetkipalvelusliturgia. Kysymyksessä on naisten laulama liturginen ryhmälaulu, jota harjoitettiin päivittäin myös Naantalın luostarissa.

Olimme aamupäivällä harjoittelemassa suurta pääjuhlaa varten Riian suurella ulkojuhlapaikalla Meza-puistossa ja olimme juuri poistuneet kuoroestradilta, johon mahtuu yli 15.000 laulajaa, kun estradin sivulla tai estradin alla olevissa tiloissa räjähti pommi. Pääjuhlaa ei kuitenkaan peruttu, päätimme yhdessä viedä juhlan loppuun asti. Juhlassa oli sanoin kuvaamaton tunnelma, katsomossa useita Baltian maiden johtajia tai ministeritason edustajia ja kansaa ”pilvin pimein”. En koskaan unohda sitä valtavaa tunnekuohua, joka syntyi, kun me kaikki festareille osallistuneet kuorot lauloimme kuoroestradilla kädet käsissä, uhmaten kaikkia sabotoijia julistaen laulun ja ystävyiden voimaa. (KViN80.)

Kuorolaulaminen on varsin suosittu harrastus. Arvioiden mukaan kuorolaulajia on Suomessa noin 268.000 eli viisi prosenttia väestöstä. Kaksivuotisen Singing Europe -projektin keräämän tiedon mukaan Euroopassa on noin miljoona kuoroa, ja kuoroihin kuuluu 37 miljoonaa laulajaa eli 4,5 prosenttia väestöstä. Innokkaimpia kuorolaulajia ovat itävaltalaiset (11 prosenttia) ja alankomaalaiset (10,7 prosenttia). Naiset harrastavat ryhmä- ja kuorolaulamista enemmän kuin miehet, samoin nuoret ja yli 50-vuotiaat enemmän kuin muunikäiset. (Singing Europe 2015.)

Suuri osa suomalaiskuoroista kuuluu johonkin kattojärjestöön. Näkyvin niistä on Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto r.y. (Sulasol). Sen alla toimivat Suomen Naiskuoroliitto, Suomen Mieskuoroliitto, Sekakuoroliitto, Viihdekuoroliitto, Nuorten Kuoroliitto, johon kuuluu nuorisokuorojen lisäksi lapsikuoroja, Soitinmusiikkiliitto sekä alueelliset piirijärjestöt. Liittoon kuuluu lähes 350 kuoroa ja orkesteria, ja jäseniä sillä on noin 12.500. Suomen Työväen Musiikkiliitto ry:een (STM) kuuluu mieskuoroja, naiskuoroja, sekakuoroja, lapsi- ja nuorisokuoroja, eläkeläisten musiikkiryhmiä sekä orkestereita ja nuorisorkestereita, ja jäseniä sillä on runsaat 2.800. Suomen Kirkkomusiikkiliitto (KSML) on jakaantunut 17 alueelliseen piiriin. Mukaan kuuluvat seurakuntien rekisteröidyt kirkkomusiikkiyhdistykset eli toisin sanoen kirkkokuorot, seurakunnan mieskuorot sekä lapsi- ja nuorisokuorot. Jäsensyödistyksiä on kaikkiaan yli 500 ja jäseniä lähes 8.000. Finlands Svenska Sång- och Musikförbundetissa (FSSMF) jäseniä on noin 3.800. (Sulasol 2018; Musiikkiliitto 2018; SKML 2018; FSSMF 2018.)

Näihin kattojärjestöihin kuuluvien kuorojen lisäksi Suomessa on lukuisia järjestöihin kuulumattomia kuoroja. Oma lukunsa ovat ammattimaisesti toimivat kuorot, joita Suomessa olivat tutkimusajankohtana Suomen Kansallisoopperan kuoro, vuodesta 1962 lähtien toimineen ja vuonna 2005 lakkautetun Radion Kamarikuoron perillinen Helsingin Kamarikuoro, vuonna 2005 perustettu, periodeittain työskentelevä puoliammattilaispohjainen kuoro Key Ensemble Turussa ja keväällä 2015 perustettu Tampere Cappella. Musiikkioppilaitoksissa ja musiikkiluokilla kuorotoiminta on osa opetusta. Lisäksi on monenlaisia projektikuoroja, jotka tähtäävät näyttämöesitysten sarjan tai määrätyn konsertin tai tilaisuuden ohjelman toteuttamiseen. Esimerkkeinä näistä ovat maakuntaoopperoiden kuorot, Savonlinnan Oopperajuhlakuoro ja joulun tai pääsiäisen aikaan esitettävien suurten kuoroteosten esittämistä varten kootut kuorot. (Suomen Kansallisooppera 2017; Helsingin kamarikuoro 2018; Key Ensemble 2018; Tampere Cappella 2018.)

Kuorot ovat kuorotoiminnan seurauksena syntyneitä pieniä, tiiviitä ja merkityksellisiä *pienryhmä*, jossa saman äänen eli stemman laulajat muodostavat vielä *ydinryhmän* (ks. Pöysä 2012, 38). Kuoroja voi luonnehtia myös *primaari-ryhmiksi*, joilla on keskeisten toimijoidensa kautta yleensä linkit alueelliselle, valtakunnalliselle ja kansainvälisellekin tasolle. Monilla kuoroilla on myös kollektiivina halu perfromoida paikallista yhteisöä laajemmin omaa toimintaansa ja yhteisöllisiä arvojaan (ks. Gunnell 2010, 8).

Kuorokenttää Suomessa voi kuvata metaforisesti harjakattoiseksi rakennukseksi, jonka hyvin laajan pohjan ja rungon muodostavat monentasoisista amatöörilaulajista koostuvat kuorot, ja sen katon harrastukseensa tavallista kunnianhimoisemmin suhtautuvat kuorolaiset kuoroineen. Puoliammattilaisten ja ammattilasten kuorot puolestaan ovat rakennuksen katolla oleva kapea, mutta kauas näkyvä torni. Kuorot voi jakaa kahteen osaan: pienempi osa niistä tavoittelee kansainvälistäkin menestystä korkealla tasolla ja on toiminnassaan äärimmäisen kunnianhimoisen, suurin osa taas toimii niin, että kokoontuu keran viikossa harjoittelemaan ja esiintyy muutamia kertoja vuodessa, toki tavoitteita asettaen, mutta niin, että kaikki halukkaat voivat periaatteessa olla toiminnassa mukana.

Kuoro-organisaatioita voi ajatella sosiaalimaantieteilijä Doreen Massey'n tilan käsitteen kautta. Hänelle tila on ihmisten keskinäisten suhteiden tuote. Tilat syntyvät sosiaalisessa vuorovaikutuksessa paikallisilla, maailmanlaajuisilla tai siltä väliltä olevilla tasoilla. Hänelle tilallisuus on sosiaalisesti rakentunutta ja sosiaalisuus on tilallisesti rakentunutta. Massey'n mukaan kaikilla sosiaalisilla ilmiöillä, toiminnoilla ja suhteilla on tilallinen muoto ja suhteellinen tilallinen sijainti. (Massey 2008, 57.) Esimerkiksi kattojärjestöihin kuuluvien kuorojen jäsenillä sosiaalinen tila muodostuu suhteista, verkostoista ja keskinäisistä yhteyksistä, joita yksittäisellä kuoroyhdistyksellä on maakunnalliselle ja valtakunnalliselle, usein myös maailmanlaajuiselle tasolle.

Kirkkokuoroja sekä oppilaitosten ja Suomen Kansallisoopperan kuoron tapaisia julkisin tai sponsorivaroin tuettuja kuoroja lukuun ottamatta kuorolaulaminen on järjestö- ja vapaaehtoistyön eli kolmannen sektorin toimintaa, joskin kuorojohtajan palkkio tulee yleensä kansalais- tai työväenopistojen budjetista.

Kuorokenttä on yksi suomalaisen kulttuuri- ja taidepolitiikan kohteista, toisin sanoen harrastekuorojenkin toimintaa ohjaavat, sääntelevät ja tukevat taiteiden ja kulttuurin julkisen ja puolijulkisen tuen kautta erilaiset rahoitus-, säädös- ja hallintojärjestelmät. Valtio ja kunnat poliittisine ja hallinnollisine viranomaisineen sekä säätiöt ja rahastot voivat määritellä kuoromusiikin arvoa taloudellisten tekijöiden kautta, esimerkiksi myöntämällä tukia ja stipendejä sekä tarjoamalla toimitiloja tai jättämällä ne myöntämättä ja tarjoamatta (ks. Häyrynen 2009, 28-30). Julkinen ja puolijulkinen rahallinen tuki mahdollistaa esimerkiksi uusien kuorosävellysten tai -sovitusten tilaamisen säveltäjiltä, jolloin kuorokonserteissa ohjelma on mahdollista rakentaa sekä uuden että yleisölle tutun vanhan kuorokirjallisuuden pohjalle.

Kuorolaulun historiassa on ollut useita muutoksia, mutta samaan aikaan kuorolaulu on osoittautunut pysyväksi toiminnaksi, mikä Owe Ronströmin

(2016, 82) mukaan johtuu kuorolaulajien organisoitumisesta ja kuorolaulun instituutioitumisesta. Ronström huomauttaa, että instituutiot ovat taitavia muistamaan ja taltioimaan. Instituutioitumalla kuorot säilyttävät kirkon, koululaitoksen, kansanliikkeiden ja kansakunnan perintöä menneisyydestä, musiikista ja estetiikasta, mutta myös maailmasta, sukupuolirooleista ja vuorovaikutusmalleista.

Tutkimuksessani esille tulevat eri tasoiset kuorokokemukset, ja erottelen niitä analyttisesti havainnollistaakseni kokemusten moninaisuutta. Kuten kulttuurintutkija Tuija Saresma (2010, 63) toteaa viitatessaan Ramazanogluun ja Hollandiin (1999) ihmisten kokemusten tasoja ovat tapahtumien taso eli se, mitä meille todella tapahtuu, sosiaalisen taso eli ymmärryksemme kokemustamme sosiaalisesta kontekstista, ruumiillinen taso, tunteiden taso, arvojen ja etiikan taso sekä teorian ja merkitysten taso.

Kuorolaulua harrastuksena voi tarkastella sosiologi Robert A. Stebbinsin käsitteen *serious leisure* avulla. Suomennan käsitteen *vakavasti otettavaksi harrastamiseksi*. Vakavasti otettava harrastaminen vastakohtana *satunnaiselle (casual)* tai *projektikohtaiselle (project-based)* harrastamiselle on amatöörien tai vapaaehtoisten systemaattista harrastamista, jonka he kokevat niin kiinnostavaksi ja tyydyttäväksi, että he lähtevät luomaan *harrasteuraa (career)*, jossa keskittyvät erityistaitojen, -tietojen ja -kokemusten hankkimiseen ja ilmaisemiseen (Stebbins 2015, 12). Stebbins huomauttaa, että vakavasti otettavan harrastamisen voi nähdä joko pohjimmiltaan mieluisana tai antoisana kokemuksena, koska muussa tapauksessa niin sanotut vapaaehtoiset oletettavasti olisivat pakotettuja esittämään roolejaan tilanteissa, joita he mieluiten välttäisivät, mikä olisi vahvasti ristiriidassa määritelmän kanssa (em., 7).

Vakavasti otettavalla harrastamisella on Stebbinsin listaamana kuusi ominaispiirrettä. Niistä ensimmäinen on tarve sinnitellä mukana satunnaiset vastoinkäymiset voittaen. Toinen ominaispiirre on luoda karriääriä harrastukseensa. Nämä karriäärit yleensä nojaavat kolmanteen ominaispiirteeseen: merkittävään omakohtaiseen pyrintöön, joka on vaatinut osaamista, harjoittelemista, kokemusta ja taitoa. Neljänteen ominaisuuteen sisältyy itsensä kehittäminen ja henkinen rikastuttaminen, itseilmaisuus, itsensä uudistaminen, tunne aikaansaamisesta, minäkuvan kohentuminen, sosiaalinen vuorovaikutus ja yhteenkuuluminen sekä toiminnan tuottamat aikaansaannokset. Stebbins toteaa, että oman mielihyvän tunteminen, joka on yhdistelmä pintapuolisesta nautinnosta ja syvästä tyydytyksen tunteesta, on kauaskantoisempi hyöty toimijoille. Useille heistä itsensä toteuttaminen on hyödyistä tärkein – oman potentiaalin, lahjojen ja persoonan ymmärtäminen. Viides ominaispiirre on kehittyvä omaleimainen eetos. Toiminnan ympärille kehkeytyvä laaja alakulttuuri normeineen, tapahtumineen, traditioineen, moraalisine periaatteineen ja esityskäytäntöineen. Kuudes ominaisuus on toimijoiden identifioituminen voimakkaasti valitsemaansa harrastukseen. (Em., 13–14.)

Stebbins jakaa vakavasti otettavan harrastamisen kuuteen eri tyyppiin. Ensimmäiseen kuuluu vapaaehtoistyö ihmisten ja yhteisöjen hyväksi, (em., 31, 36) ja siihen kategoriaan sopii kuorojen ja niiden pienryhmien vapaaehtoiset

esiintymiset ympäröivien yhteisöjen hyväksi. *Harrastuspohjainen huolenpito (leisure caring)* tarkoittaa vapaa-ajalla tehtyä vapaaehtoista toimintaa, jonka pohjalta on myötätunto joitakin toisia ihmisiä kohtaan. Se on toimintaa, jota harrastajat haluavat tehdä jakeakseen lahjakkuuttaan ja resurssejaan. (Em., 59.)

Kuorolaisuutta Suomessa analysoidessani esille nousee myös käsite sosiaalinen sukupuoli. Tarkastelen, liittyykö kuorolaulua harrastavien miesten ja naisten maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen performointia, ja jos liittyy, millaista se on (ks. Rossi 2007, 17–18.) Filosofi Judith Butler on määritellyt, että sukupuolta kehitetään jatkuvasti toistettuina käytäntöinä. Butler ja myös useat muut sosiaalisen sukupuolen rakentumista tutkineet ovat todenneet, ettei ole olemassa homogeenisia, toisilleen vastakkaisia ”naisten” ja ”miesten” ryhmiä, vaan yhteisöissä on monia kulttuurisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia risteymiä. Sukupuoli on vain yksi kulttuurisia toimintoja muuttavista peruseräistä ja myös ikä, koulutus, sukupolvi, maantieteellinen tai sosiopoliittinen paikka sekä yhteiskunnallistaloudellinen asema on otettava huomioon. (Ks. esim. Butler 2006, 64–65; Karkulehto 2006, 69; Suopajarvi 2009, 35–37.) Judith Butlerin määrittelemä performatiivisuuden käsitystapa on hyödynnettävissä myös, kun analysoidaan suomalaisuutta jatkuvasti toistettuina käytäntöinä, ja itse hyödynnän sitä tässä tutkimuksessa kuorolauluun liittyen. Aiemmin esimerkiksi Anu Koivunen (2003) on väitöskirjassaan käyttänyt Butlerin performatiivisuus-käsitettä työkalunaan tutkiessaan suomalaisia elokuvia kansallisten kuvitelmien projektiona.

1.2 Aiempi kuorotutkimus

Kuorolaulu ja kuorot ovat kiinnostaneet useiden eri alojen tutkijoita, mutta kulttuurisena ryhmänä etnologian näkökulmasta niitä on tutkittu harvoin. Musiikintutkija Ursula Geislerin (2010) kokoaman, noin 5.500 nimekettä sisältävän kuorotutkimusbibliografian *Choral Research: a Global Bibliography* perusteella kuorotutkimukset vuosilta 1960–2010 voi jakaa viiteen eri temaattiseen kategoriaan: 1. kuorot yleisellä tasolla, 2. kuorolaulun historia ja sosiologia, 3. kuorokoulutus, 4. kuoromusiikki sekä 5. kuorolaulu teatterin, kirjallisuuden ja elokuvan yhteydessä. Tässä alaluvussa nostan esille laajasta kuorolauluun liittyvästä tutkimuskirjallisuudesta muutamia esimerkkejä, joilla on yhtymäkohtia omaan tutkimukseeni.

Lähimpänä omaa lähestymistapaani kuoroihin ja niiden etnografiaan lielee australialaisen musiikin- ja performanssitutkijan Julie Rickwoodin kuorotutkimukset. Pro gradussaan (1997) hän tutki sukupuolta, identiteettiä ja laulamista naiskuoroissa ja väitöskirjassaan (2013) kolmen monikulttuurisen kuoron vuorovaikutusta. Postdoctoral-tutkimuksissaan (ks. esim 2015) hän on paneutunut esimerkiksi paikallisten amatöörikuorojen esiintymisiin Australian kansallisilla folkfestivaaleilla osana australialaista folkliikettä.

Laajan katsauksen kuoromusiikin historiaan 1400-luvulta lähtien, kuoromusiikin luonteeseen eri maissa sekä kuoroperinteeseen ympäri maailman saa

André de Quatrosin toimittamasta antologiasta *Cambridge Companion to Choral Music* (2012).

Ruotsissa toimii Lundin yliopiston alaisuudessa Körcentrum Syd (Southern Choral Centre), joka tarjoaa foorumin eri maiden tieteidenväliseen kuorotutkimuksen esittelyyn. Joka toinen vuosi se on järjestänyt kansainvälisen Choir in Focus -symposiumin. Symposiumin ohjelmat kertovat, että kuorotutkimukset muodostavat monimutkaisen ja -tahoisen kentän, joka koostuu kulttuurihistoriallisista, pedagogisista, sosiologisista, psykologisista sekä terveyteen ja musiikkiin liittyvistä aihepiireistä.

Körcentrum Sydin keskeisiin musiikintutkijoihin kuuluvien Ursula Geislerin ja Karin Johanssonin vuonna 2014 toimittama antologia *Choral Singing: Histories and Practices* kokoaa yhteen vuonna 2012 pidetyn symposiumin esitelmät. Artikkelit kertovat esimerkiksi, että jo Platon ymmärsi antiikin Kreikassa kuoron merkityksen valtiolle. Teoksissaan *Valtio* ja *Lait* Platon toi esille, että kuorolaulu on valtion kannalta niin tärkeää ja vaarallista, että sitä pitää säännellä. Artikkeleista käy ilmi, että kuorot ovat kautta historian olleet kollektiivisen äänen ruumiillistumia, joilla on ollut kyky ilmaista laaja kirjo symbolisia merkityksiä. Ne ovat kehittyneet yhteiskunnallisissa prosesseissa, jotka ovat muuttaneet julkisen alueen joskus jopa kokonaan. Kuorot yhdistettiin kirkkoon ja seurakuntiin, mutta erilaisten kansallistamisprosessien aikana 1800-luvulla niiden käyttöalusta, ilmaisu ja merkitys muuttuivat, ja lähes kaikissa Euroopan maissa kuoroyhdistykset ja lauluyhtyeet nähtiin edustavan kansallista yhteisöä. (Geisler & Johansson 2014, 4.) Teoksessa usea artikkeli kertoo, ettei kuoromusiikki 1800- ja 1900-luvuilla toiminut vain esteettisenä musiikki-ilmaisun areenana, autonomisena musiikkina, vaan sillä oli sosiopoliittisia merkityksiä (em., 5). Artikkeleissa käsitellään myös musiikkikasvatusta, kuorolaulun terveysvaikutuksia ja kuoronjohtajan ja kuorolaisten välistä kommunikaatiota.

Geislerin ja Johanssonin aiempi antologia *Choir in Focus 2011* (2011) vetää yhteen vuoden 2010 seminaarin presentaatioita, joiden aiheina olivat muiden muassa kuoro ja identiteetin rakentuminen sekä kuoronjohtajan ja kuorolaisten keskinäinen vuorovaikutus. Keskeinen tutkimusalue oli johtajuuden roolimallien ja sosiaalisen sukupuolen liittymäkohdan tutkimus historiallisessa perspektiivissä eri kansallisissa kuorodiskursseissa.

Omaa tutkimustani kuorolaulajien motiivien osalta laulaa kuorossa sivuaa *Choir in Focus 2011* -teoksessakin jo esitelty musiikkikasvatukseen alaan liittyvä islantilaisten apulaisprofessorien Sigrun Lilja Einarsdottirin ja Helga Rut Gudmundsdottirin (2016) tutkimus, jossa he analysoivat islantilaisia kuorolaulajia. Heidän tutkimustuloksensa mukaan kyselyyn vastanneet osallistujat saavuttivat sekä henkilökohtaista että sosiaalista hyötyjä kuorolaisuudestaan. Osallistujien välillä oli eroja siinä, mitä hyötyjä he kuorolaulamisesta näkivät riippuen iästä, sukupuolesta, koulutuksesta ja saadusta musiikkikasvatuksesta, mutta vahvimmin motivoivina tekijöinä vapaaehtoiselle osallistumiselle kuoroihin olivat laulamisen nauttiminen ja positiivinen sosiaalinen ilmapiiri. Kuorolaiset kuuluvat vapaaehtoisesti kuoroihin, koska saavuttavat syvän nautinnon ryhmän osana. Tutkimukseen osallistuneet kuorolaiset eivät sen sijaan olleet erityi-

sen motivoituneita kuorolaisuuteen liittyvistä sosiaalisen velvoitteen elementeistä. Mitä vähemmän osallistujilla oli musiikkikoulutusta, sitä enemmän he näyttivät hyötyvän kuorokokemuksesta sekä henkilökohtaisista että sosiaalisista näkökulmista, varsinkin kun se kasvatti osallistujien itsetuntoa. Korkeammin koulutetut puolestaan hakivat kuorosta kanavaa luovuudelleen. Einarsdottirin ja Gudmundsdottirin mukaan kuorolaulu tuottaa hyvinvointia, merkitystä elämään ja iloa, tuo itseluottamusta tai väylän luovuudelle ja on sosiaalista. Ihmisen tarve kuulua ryhmään sellaisten kanssa, joilla on samankaltaiset tavoitteet, on ilmeinen. Einarsdottir ja Gudmundsdottir väittävät, että yhteiskunnallinen asema, tulot, poliittiset näkemykset ja muut määrittävät näkökohdat näyttävät olevan kuoron sisällä merkityksettömiä.

Yhden kokoavan näkökulman kuorosta musiikillisena instrumenttina sekä kulttuurisia, historiallisia ja maantieteellisiä rajoja ylittävänä sosiaalisena organisaationa saa professori Karen Ahlquistin toimittamasta esseekokoelmasta *Chorus and Community* (2006). Teoksen *Introduction*-osiossa Ahlquist (2006a, 2) toteaa, että kuorojen musiikillinen viehätys ja symbolinen arvo ovat säilyneet, vaikka kuorot ovat 1800-luvun jälkeen menettäneet populaarimusiikille rooliinsa laajojen joukkojen musiikintekemisen selkärankana. Riippuen musiikista ja tapahtumapaikasta kuoroesitys voi tuottaa artistisia ja koulutuksellisia tuloksia ja esteettisiä aikaansaannoksia sekä luoda sosiaalista, kansallista, uskonnollista tai etnistä identiteettiä.

Ahlquist (2006b, 265–292) itse on tutkinut 1800-luvun saksankielisen Euroopan järjestäytyneitä sekakuoroja. Aikana, jolloin lait ja ideologiset perinteet painottivat miesten ja naisten toisistaan erottuvia rooleja, naisten performanssi näissä kuoroissa tunnustettiin yhtä tärkeäksi kuin miesten silloin, kun tavoitettiin näkyvyyttä, musiikillisia saavutuksia, länsimaisen perinteen edistämistä ja yhteiskunnan rakentamista taiteellisen osallistumisen kautta. Vuosisadan edetessä naiset menettivät kuitenkin asemansa, Ahlquistin tulkinnan mukaan siksi, että naisten pienentyvä rooli oli suunniteltu avuksi nostamaan amatöörikuorojen statusta ammattimaistuvassa musiikkikulttuurissa.

Kuorolaulu voi vahvistaa yhteisöllisyyttä tai antaa kuorolaisille mahdollisuuden olla eri rooleissa eri yhteyksissä. Tansanialainen kuoroyhteisö luo kuoroille roolin, jossa ne musiikin tekemisen lisäksi edistävät idealisoitua sosiaalista järjestelmää ja auttavat korvaamaan modernisaation heikentämiä perinteisiä tapoja (Barz 2006, 19–44). Pienen yhdysvaltalaiskaupungin sinikaulustyöläiset omaksuvat eri kuoroissa laulaessaan eri musiikillisia ja sosiaalisia identiteettejä (Russel 2006, 45–69). 1900-luvun alun Venäjällä toiminut saksankielisten menonniittien kuoro oli eristäytyneiden saksankielisten kylien yhdistävä voima (Berg 2006, 70–85). Vuosittain pääsiäisen aikaan toistuva sardinialaismiesten yhteislaulutilaisuus esittelee kuoron yhteisötaiteen välineenä. (Lortat-Jacob 2006, 87–110). Toisaalta kuoro voi olla myös musiikin tuottamisen muodollinen, ammattimainen väline, jolloin kuoro yhteisönä minimoituu (Smith 2006, 293–306).

Kuorojen avulla voidaan välittää sosiaalisia ja poliittisia viestejä. Vaate-työntekijöiden kuoro Pensylvaniassa aloitti toimintansa 1940-luvulla koulutuk-

sellisena työkaluna vastajärjestäytyneille työntekijöille, mutta lopulta se lauloi demokraattipuolueen ehdokkaisen puolesta (Wolensky 2006, 223–247). Washingtonin lesbo- ja homokuoro käyttää tiimin valitsemää, muodollisissa ja epämuodollisissa ympäristöissä esitettyä monenlaista musiikkia edistääkseen jäsentensä ja koko yhteisön yhteistä viestintää (Stracha 2006, 248–263).

Kuorolaiset voivat myös kieltäytyä esittämästä johtajansa valitsemää musiikkia ideologisista syistä. 1800-luvun Englannissa John Curwen opetti tuhansia ihmisiä lukemaan nuotteja, mutta nämä lauloivat mieluummin Händeliä, Mendelssohnia ja Elgaria kuin heille sävellettyjä raittius- ja moraaliaiheisiä kantatteja (McGuire 2006, 111–38). Neuvostoliiton syntyvaiheessa ymmärrettiin kuoron potentiaali vallankumouksen instrumenttina, ja uudistajien ydinjoukko tarjosi omaa poliittista ja musiikillista agendaansa, mutta ruohonjuuritason työläisklubien kuorolaulajat vastustivat heidän lähestymisyrityksiään. (Nelson 2006, 139–63.)

Kuorolaulu voi rakentaa identiteettiä ja muistuttaa myös negatiivisista konteksteista. Alankomaihin vuonna 1877 esiintymismatkalle saapunut afroamerikkalainen kuoro muistutti alankomaalaisia näiden osallistumisesta kansakuntana orjakauppaan (Metzelaar 2006, 165–184). Hall Johnson Choir New Yorkissa taas oli osa ”New Negro” -liikettä 1920-luvulla. Kuoron tarkoituksena oli luoda musiikillinen ääni, joka kertoisi koulutetusta, ylpeästä ja oikeuksiaan vaativasta uudesta mustasta väestöstä, ja samalla etsiä autenttista ilmaisua afrikkalaiselle ja afroamerikkalaiselle kulttuuriperinnölle. (Carter 2006, 185–201.) New Yorkin juutalaisten filharmoninen kuoro oli osa 1930- ja 1940-luvun työväen taideliikettä, mutta on nyt uudistanut itsensä ja määritellyt uudelleen poliittisesti suuntautuneen työväenmusiikin palvelemaan uutta juutalaista identiteettiä, joka pohjautuu enemmän kulttuuriin kuin politiikkaan (Jacobson 2006, 202–221).

Ruotsalaiselta Owe Ronströmiltä on ilmestynyt teos *Körer och kulturhistoria* (2016), jossa hän tutkii kuorolaulua kulttuurisena ilmiönä. Hän tuo esille etnologisia näkökohtia ruotsalaisesta massailmiöstä, mutta ei ota mukaan kuorolaulajien omaa näkökulmaa. Hän etenee kuorolaulamisen kulttuurihistoriasta historiallisella ajalla *Vanhan testamentin* Israelista antiikin Kreikan ja Rooman sekä Kaukasuksen kautta keskiaikaiseen Eurooppaan ja sieltä nykyaikaan. Ronströmin yhteenveto kuorojen ja kuorolaulun kulttuurihistoriasta noudattelee hyvin pitkälti samaa, mitä tässä tutkimuksessa käyttämiäni, suomalaisten kuorojen kulttuurihistoriaan paneutuneiden tutkijoiden teoksista käy ilmi. Moderni kuorolaulu massailmiönä Ruotsissakin alkoi 1700-luvun lopulla ja voimakkaasti 1800-luvulla, kun porvaristo nousi esiin uusine ideoineen ja suuri osa siitä lauloi kuorossa (em., 57). Samalla kuorolaulu muutti uudenslaisiin tiloihin, kuten puistoihin, auloihin, porvarillisiin teattereihin ja musiikkitaloihin sekä kouluihin (em., 55, 57). Vastaava ilmiö tapahtui autonomisessa Suomessa.

Ronström määrittelee eron ympäri maailmaa levinneen ja ikivanhan yhteislaulamisen sekä nuoremman ja vähemmän levinneen kuorolaulamisen välillä. Kuorolaulu on moniäänistä musiikkia, jota toteuttaa ryhmä, jossa on useita henkilöitä jokaisessa äänessä. He noudattavat tietoisesti erityistä yhteensovitet-

tua ja integroitua tarkkaavaisuutta toteuttaakseen tuotteen esteettistä arviota varten. Yksilöinä kuoron jäsenet eivät voi päättää, miten he esiintyvät ja mitä he esittävät. Kuorolaiset ovat kuin orkesteri, joka musisoi yhdessä kokonaisuuden puolesta kuin olisi yksi yhtenäinen organismi, jolta vaaditaan yhteen nivelymistä, kurinalaisuutta, instituutioitumista ja organisoitumista. (Em., 33–34, 38.)

Toimintaterapiaan erikoistuneet tutkijat Hetty M. Tonnejck, Astrid Kinébanian ja Staffan Josephsson (2008) ovat tutkineet kuorolaulua yhtenä esimerkkinä vapaa-ajan toiminnasta. Tutkimus paljastaa, että kuorossa sen jäsenet tuntevat olevansa turvassa ja yhteydessä toisiin kuorolaisiin. Kuorolaulun koetaan tarjoavan haasteen, joka toimii katalysaattorina ja innoittajana toiminnalle ja antaa motiivin kuulua kuoroon. Kuorolaiset arvostavat sitä, että kuorossa he kokevat jotakin erilaista tavalliseen elämään verrattuna ja saavat olla erossa päivittäisistä rutiineista. Kuorolaisilla on tunne ”eheydestä”, minkä taustalla ovat harrastuksen haasteellisuus ja sen toteuttamispaikan turvallisuus.

Kuoronjohtamisesta on ilmestynyt runsaasti tutkimuskirjallisuutta, ja siinä keskeisin asia on, miten kuoronjohtaja saa instrumenttinsa eli kuoron toimimaan parhaalla mahdollisella tavalla. Suomessa kuoronjohtamista on tutkittu esimerkiksi kahdessa väitöstutkimuksessa. Tapiolan kuoron 50-vuotisjuhla-vuoteen liittyen Tuomas Erkkilä (2013) Oulun yliopistosta käsitteli musiikkikasvatuksen oppiaineen väitöstutkimuksessaan kasvatuksellista toimintaa Tapiolan kuorossa ja Kari Ala-Pölläsen yhteistoiminnallista pedagogiikkaa Tapiolan kuoron johtajana. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että Ala-Pölläsen johtajakaudella yhteistoiminnallinen työskentelytapa palveli kasvatuksellista tavoitetta johtajan kaikessa toiminnassa. Cantores Minores -kuoroa johtava Hannu Norjanen (2015) tarkasteli Taideyliopiston taiteellisessa tohtorintutkinnossaan kirkollista poikakuoroa oman johtamistyönsä näkökulmasta.

Kuorolaulusta on suomeksi ilmestynyt useita pro graduja. Esimerkiksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemian opinnäytetietokannasta haku sanalla ”kuoro” palautti 80 osumaa 1980-luvulta lähtien. Aiheet vaihtelevat kuorosäveltä-pailusta herännäisylioppilaiden virsikuorotoimintaan ja kuorolaisten kehittymiskokemuksista laulutaidottomille suunnatussa kuorossa toimintatutkimukseen kuorolevyn tekemisestä (Sibelius-Akatemia 2017).

Opinnäytteitä kuoroista on tehty myös eri yliopistojen musiikkitieteen / musiikintutkimuksen laitoksilla, Tampereen yliopistossa myös etnomusikologian oppiaineessa, sekä kasvatustieteiden laitoksilla opettajankoulutuksesta ja musiikkikasvatuksesta. Joitakin opinnäytteitä kuoroihin liittyen on tehty myös talous- ja sosiaalishistorian, yhteiskuntatieteen tai yhteiskuntapolitiikan näkökulmista. Varsinaista etnologian näkökulmasta tehtyä kuorotutkimusta yliopistojen opinnäytteiden joukosta ei löydy. Muiden kuin Taideyliopiston tietokannoista sanalla ”kuoro” (ja nimenomaan kuorolauluun liittyvä kuoro) viimeisten noin 30 vuoden aikana tuotti yhteensä alle 100 pro gradu -nimekettä (Helsingin yliopisto 2017; Itä-Suomen yliopisto 2017; Jyväskylän yliopisto 2017; Oulun yliopisto 2017; Tampereen yliopisto 2017, Turun yliopisto 2017.)

Ammattikorkeakouluissa kuorolaulu on ollut kohteena joissakin loppu-töissä. Haku Ammattikorkeakoulujen opinnäytetöiden ja julkaisujen Theseus-

tietokannasta sanalla ”kuoro” tuotti 676 osumaa (Theseus 2017). Ammattikorkeakoulujen kuorotoimintaan liittyvät opinnäytteet sisältävät yleensä käytännön tason pohdintaa musiikin eri ammatteihin opiskeleville tai jo niissä toimiville.

Lukuisat kuoroharrastajat ovat kirjoittaneet harrastuksestaan erilaisiin julkaisuihin erilaisilla julkaisualustoilla kokemusperäistä tietoa. Esimerkiksi yksi osallistujistani luettelee kirjoituksiaan useissa eri julkaisuissa vuodesta 1965 alkaen ja muistuttaa tutkijaa, että:

Monet ns. perinnekuorot ovat tallentaneet julkaisuihinsa paljon mielenkiintoista asiaa liittyen kuorokokemuksiin, tapahtumiin, ystävyyssuhteisiin jne. Niihin sisältyy huomattava määrä maamme musiikkihistoriaa, laulajan henkiseen kasvamiseen liittyvää asiaa ja sosiaalisia ja poliittisia raja-aitoja rikkovia, hienoja kokemuksia. (KSeM14.)

1.3 Tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni on, millainen kulttuurinen performanssi kuorolaulaminen Suomessa on performanssiteoreettisen ja etnografisen analyysin pohjalta tarkasteltuna.

Erilaisia ilmiöitä ja prosesseja voidaan tutkia performansseina ja toimintana. Tutkimukseni kohteena on kuorolaulajien toiminta kuoroharjoituksissa ja -esityksissä sekä yhteisellä vapaa-ajalla. Performanssitutkimuksessa analyysin kohteena olevat tapahtumat näyttävät tutkittavan kulttuurin rituaaleina, millaista ruumiillisuutta eli millaista olemisen tapaa ja kokemusta ne tuottavat. Analysoin tapahtumien luonnetta sekä perinnettä ja symbolisia järjestelmiä, joita ne edustavat. Pohdin kontekstia, jota tutkittavassa kulttuurissa toimiminen edellyttää. Kiinnostukseni kohteena ovat sosiaaliset roolit, joita tapahtumissa toteutetaan ja asiat, joita eri rooleissa olijat välittävät. Performanssitutkijalle performanssi on kuin linssi, jonka kautta voi tarkastella, miten se kuvaa yhteisöä ja instituutiota, yhteiskuntaa ja aikaa. (Ks. esim. Arlander 2015a; Carlson 2004; Porkola 2014; Rajavuori 2017; Saarikoski 2015; Schechner 2013.) Pohdin myös, mitä kuorolaiset pitävät tärkeinä kokemuksina, arvoina ja ajatuksina sekä miten he siirtävät, muuttavat ja luovat uudelleen kuorokulttuuria (ks. esim. Ehn 1996, 110; Lönnqvist 1999, 13; Ronström 2016, 9). Lähestymistapani on tarkoituksella kokonaisvaltainen, sillä pyrkimykseni on tuottaa runsasta etnografista aineistoa tieteenalallamme verrattain niukasti tutkitusta aiheesta Suomessa. Siispä sen lisäksi, että tarkastelen kuorolaisuutta performanssiteorian valossa, haluan välittää siitä syvällistä tietoa kulttuurisena ilmiönä sen moniäänisestä ympäristöstä kumpuavine merkityksineen.

Kontekstualisoin kuorolaisuutta historiallisena ilmiönä, koska tutkimuskysymykseni ymmärtämisen kannalta on tärkeää käsitellä sitä, millainen kulttuurihistoria kuorolaululla Suomessa on ja millainen suhde kuoroilla ja kuorolaululla aikaisempina vuosisatoina on ollut kansaan ja kulloisiinkin vallanpitäjiin. Luon katsauksen siihen, miten ilmiö on luotu, instituutioitu ja ritualisoitu.

Samalla syntyy ymmärrystä lisäävä kontrasti aikaisemman ja nykyisen kuoro-
perinteen välille. (Ks. Löfgren 1996, 83–84.)

Tutkimukseni on aineistolähtöinen. Teemat, joita tutkimuksessani analysoin, ovat nousseet kenttätyön pohjalta. Keskeisiksi teemoiksi tutkimuksessani nousivat a) kuorolaulajien vahva sitoutumisen yhteiseen päämäärään harjoitusvaiheessa, b) yksilöiden kokemukset, toiminta ja vuorovaikutus, kun tavoitteita toteutetaan yleisöesityksissä ja c) kuorolaisten yhteisöllisyyden performointi.

Tutkimukseni on laadullista eli kvalitatiivista, ja sen päämääränä on ymmärtää määrällistä eli kvantitatiivista tutkimusta syvällisemmin ja kokonaisvaltaisemmin ihmisten käyttäytymistä ja hahmottaa niitä subjektiivisia kokemuksia, käsityksiä, tulkintoja ja merkityksiä, joita he itse rakentavat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa (Ehn 1996, 12; Pietikäinen & Mäntynen 2009).

Tutkimukseni nivoutuu etnologian alaan. Etnologiassa tutkitaan muun muassa ihmisyhteisöjä, kulttuuria, yhdessä tekemistä, perinteitä, kansallisuutta, symbolisia järjestelmiä, sosiaalisia organisaatioita, käsityksiä, arvostuksia, mentaliteetteja, sukupuolta ja harrastuksia (ks. esim. Frykman & Gilje 2003, 9; Jouhki & Steel 2016; Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014). Tieteenalan ajankohtaisiin keskusteluihin ja suuntauksiin tutkimukseni sijoittuu siten, että se käsittelee yleistä kulttuurista ilmiötä, yhteisöllisyyttä, performanssia, sukupuolta, kansakuntaideologiaa ja etnografiaa.

Toiminnallaan, pilailullaan, käyttämillään asuilla ja eleillään ihmiset ilmaisevat uskomuksiaan, joita he kantavat tietoisesti tai tiedostamattaan. Yhteisöllisyyttään he ilmaisevat rituaaleilla ja symboleilla. (Ehn & Löfgren 2010, 11–12.)

Etnologi näkee yksilön yhteiskunnan ja kulttuurin, yhteisöllisten sääntöjen, normien ja ideoiden läpikäymiseksi. Etnologinen tutkimus on empiiristä kenttätöineen ja haastatteluineen, joten siinä on vahvasti subjektiivinen taso. Etnologi tutkii osallistujien käsityksiä ja kokemuksia heidän omasta kulttuuristaan ja / tai sitä, kuinka he organisoituvat yhteisöksi jonkin ilmiön ympärille. Hän yrittää analysoida sosiaalisia instituutioita ja kulttuurisia malleja monimutkaisina ja ihmisten toiminnan takia jatkuvassa muutoksessa olevina. Etnologia tieteenalana itsessään ei kuitenkaan ole subjektiivinen, vaan tutkija lähestyy tutkimuskohdettaan organisoidusti, systemaattisesti ja kriittisesti, myös itse-kriittisesti. (Ks. esim. Ehn 1996, 111.) Vaikka etnologinen tutkimus vaikuttaa seikkaperäiseltä ja konkreettiselta kulttuurinkuvailulta, pohjimmiltaan se rakentuu monikerroksisille teoreettisille oletuksille sosiaalisen elämän luonteesta ja ihmisten käytöksen motiiveista, jolloin tutkimuksesta rakentuu laajempaan merkitysyhteyteen asetettua kulttuurin tulkintaa. Yksityinen ja yksityiskohtainen johtaa perusteltuun tietoon yleisemmistä prosesseista yhteiskunnassa. (Ehn 1996, 128; Lönnqvist 1999, 14.)

Musiikintutkimus, etnomusikologia ja teatteritiede sivuvavat jossakin määrin omaa tutkimusaiheittani ja hyödynnän siksi tutkimuksessani muidenkin tieteenalojen kuin etnologian ja antropologian näkökulmia ja käsitteitä. Etnomusikologinen ja usein myös musiikkitieteellinen tutkimus alkaa kenttätyönä,

johon havainnoinnin, äänittämisen ja haastattelujen tekemisen lisäksi sisältyy tutkijan pyrkimys itse laulamalla, soittamalla ja esitykseen osallistumalla ymmärtää, mitä musiikin tekeminen ja siitä tietäminen on elettyinä kokemuksena (Moisala 2015, 396). Visuaalisuus liittyy kuoroperformanssiin yhtenä tärkeänä osana, joten perehtyminen taiteentutkimukseen, jonka tutkimuskirjallisuuteen en kuitenkaan analyysissäni viittaa, on antanut minulle pohjaa hahmottaa, kuinka visuaaliset ilmiöt muuttuvat merkityksen tuottamisen välineiksi (ks. Waeneberg & Kähkönen, 2012, 7).

Lähtökohtani ei ole vertailla eri kuoromuotoja keskenään tai tehdä lajiana-lyyisiä, vaan luoda kokonaiskuvaava kuorolaisuudesta rajaamalla kentällä. Tutkin kuorolaulun harrastajia kulttuurisina olentoina, en taideaineiden tapaan esteettisinä olentoina. Musiikintutkimuksen alalla voidaan tutkia esimerkiksi yksittäisten teosten valmistumista toimijoiden vuorovaikutuksessa (ks. esim. Virtanen 2007) tai kuorolaulamisen tekniikoita. Siinä missä musikologi esimerkiksi tutkii, millaiseksi teos rakentuu tai teokset rakentuvat harjoituksessa ja esityksessä, etnologi tutkii, millaiseksi ryhmä tai yksilö rakentuu teoksia harjoiteltaessa ja esitettäessä ja miten ryhmä tai yksilö performoi tuota rakentumisprosessia jälkivaikutuksineen ulospäin. Fokuksessani tässä tutkimuksessa ei ole kuorojen esittämien teosten sisältö ja estetiikka, vaan kuorolaisten toiminta, heidän tapansa performoida kuorolaisuutta.

Aineistossani kuorolaisuutta tuotetaan moniäänisesti teksteinä, puheena ja ruumiillistettuina käytäntöinä³. Lähestyn aineistoani *performanssitutkimukseksi* (*performance studies*, suomennettuna myös *esitystutkimus*)⁴ kutsuttua oppi- ja tutkimusalaa hyödyntäen. Performanssitutkimuksen mainitaan alkaneen 1930-luvulla, 1950-luvulla, 1970-luvulla tai 1980-luvulla riippuen siitä, katsotaanko performanssianalyttisen tutkimussuuntauksen alkuperäiseksi taustaksi lingvistiikka, folkloristiikka, teatterintutkimus, performanssitaide, puheviestintä, antropologia vai jokin muu oppiala (ks. esim. Arlander 2015a, 10; Fabian 1990, 7).

Tässä tutkimuksessa keskeiseksi muodostuu teatteriohjaaja ja kulttuurintutkija Richard Schechnerin näkemys performanssitutkimuksesta, hänen *performanssiteoriaansa*. Se alkoi muotoutua hänen pohdinnoistaan teatterin suhteesta rituaaliin. Pohdintaan vaikutti antropologi Victor Turnerin rituaalitutkimus ja hänen luomansa sosiaalisten draamojen analyysimalli. Schechner ja Turner kävivät 1980-luvulla laajaa keskustelua performanssista merkityksenannon välineenä. (Schechner 2010, xi, xii; Schechner 2013, 17.) Antropologi Kirsten Hastrup nostaa esille, että antropologian tärkeimpiä edistysaskelia 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa oli siirtyminen *tiedottavasta etnografiasta esittävään etnografiaan*, ja hän jäljittää esittävän etnografian Turneriin. Turner oli kiinnostunut

³ Käytän tässä tutkimuksessa käsitteitä ruumiillinen ja ruumiillistetut käytännöt. Toinen vaihtoehto olisi käyttää käsitteitä kehollinen ja kehollistetut käytännöt. Omaksuin käsitteen ruumiillistetut käytännöt Pirkko Kosken suomentamasta Diana Taylorin artikkelista (Taylor 2010).

⁴ Performanssitutkimuksesta analyysivälineenä ja tietoteorianana ks. esim. Taylor 2003, xvi, 2–3; Taylor 2010, 256–257.

enemmän kokemusten ilmaisusta kuin kokemuksesta itsessään. (Carlson 2006, 48.)

Schechnerin näkemys performanssitutkimuksesta kehittyi edelleen New Yorkin yliopistossa 1980- ja 1990-luvuilla. Performanssitutkimuksen laitoksen ensimmäinen johtaja Barbara Kirshenblatt-Gimblett oli folkloristina muunta-massa silloista teatteritieteen laitosta performanssitutkimuksen laitokseksi ja toi kulttuurintutkimukseen performanssinäkökulman⁵ (Schechner 2013, 12; Arlander 2015a, 11).

Oppialana performanssitutkimus voi Schechnerin mukaan tutkia yhtäältä ihmisten tekemisen tapoja ja toisaalta taiteenharjoittamista. Se soveltaa osallistuvaa havainnointia kentällä, jossa Toinen voi olla osa tutkijan omaa kulttuuria. Se voi olla jopa näkökulma tutkijan omaan käyttäytymiseen. Se on myös aktiivisesti kietoutunut sosiaaliin käytäntöihin. (Schechner 2013, 1-2.)

Performanssitutkimuksessa tutkimuskohteet nähdään käytäntöinä, tapahtumina tai toimintoina, ja niitä tarkastellaan ”elävänä esityksenä”, jatkuvien suhteiden verkoston osana, ei ilmiönä tai esineenä sellaisenaan. Vaikkapa maalaus voi olla suhteellisen muuttumaton, mutta performanssi, jonka se saa aikaan tai johon se osallistuu, saattaa muuttua radikaalisti ajassa ja paikassa. (Schechner 2013, 2.) Esimerkiksi J.L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* vaikutus on eri vuosikymmeninä vaihdellut hyvin paljon.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998, 19-20) määrittelee, että esimerkiksi museon dioraamaan sijoitettu esine on rajakkain olevassa suhteessa poissaolevaan kokonaisuuteen, jonka osa se on ollut ja jota ei voida luoda uudelleen. Näyttelyesineet ovat suuremman todellisuuden metonyymejä. Aikakautta esittelevä näyttelytila, etnografinen kylä, uudelleen luotu ympäristö, näytelty rituaali tai valokuvaseinä asettaa esineen paikkasidonnaiseksi, mutta ne ovat todellisuuden jäljittelyä, oletettuja kulttuurisia kokonaisuuksia, mimesistä. Kirshenblatt-Gimblettin mukaan kiinnostus performanssin esittämiseen tai sen käyttämiseen kulttuurin näyttämisen keinona on kuin esineiden sarja, joka on järjestetty osoittamaan jatkuvaa historiallista prosessia (em., 74-75). Samalla tavalla kuin vaikkapa maanviljelyksen kehittymistä performoidaan paikallismuseoissa sijoittamalla siinä eri aikoina käytettyjä esineitä toteutettavaa työtä esittävien valokuvien tai liikkuvan kuvan yhteyteen, suomalaista kansantanssiperinnettä voidaan performoida sekä aikaisempien että uusien kansantanssikoreografioiden avulla, kuten esimerkiksi Ylä-Savon Nuorisoseurojen Liiton järjestämällä Maakuntajuhlilla tehdään joka kesä (Ylä-Savon Nuorisoseurat 2019).

New Yorkin yliopiston performanssitutkimuksen laitoksen johtaja Diana Taylorin mukaan ruumiillistetut käytännöt eli esimerkiksi se, miten vaikkapa

⁵ New Yorkin yliopiston performanssitutkimuksen laitoksen väki, johon kuului tutkimusalan nimenneen Schechnerin ja Kirshenblatt-Gimblettin lisäksi muitakin keskeisiä performanssiteorian kehittäjiä, kuten Diana Taylor ja Peggy Phelan, kävi jatkuvaa keskustelua siitä, onko performanssitutkimus oma oppialansa vai toimiiko se tieteiden välisesti vai jälki- tai vastaoppialana ja mistä ylipäätään on kysymys. Schechner kysyy edelleen, onko performanssitutkimus itsenäinen kenttä, ja hänellä on silloisten kollegoidensa kanssa erilaisia näkemyksiä siitä, miten laitos ja sen harjoittama performanssitutkimus ja -teoria syntyivät. (Schechner 2013, 12-14; Taylor 2003, xvi-xvii.)

sukupuoli tai johonkin ammattiryhmään kuulumisen tehdään julkisessa tilassa näkyväksi, ovat yksi tietämisen tapa analysoitaessa performansseja. Performanssitutkimus yhdistää eri tutkimusalueita keskittymällä sekä tekstuaaliseen että ruumiilliseen tietoon. (Taylor 2003, 3, 27; Taylor 2010, 257, 286.)

Ruumiillisen tiedon käsitteellä ymmärretään toisaalta ruumiista tietämistä ja toisaalta ruumiin kautta tietämistä, tietoisuutta ja aisteja. Yksilön kaikki kokemukset, ajatukset ja toimet, tietoisuus ja yhteydet maailmaan tapahtuvat ruumiin välityksellä. Vastavuoroisesti maailma vaikuttaa ja tuottaa ruumista eri tavoin. (Ks. esim. Uotinen 2010b.) Ruumiillisen tiedon muodostaminen vaatii ottamaan huomioon fyysisen harjoitteiden prosessit sekä ruumiillisten aistimusten tutkimisen ja tunnistamisen. Ruumiillista tietoa on vaikkapa hiljainen perustieto, jonka juoksua harrastava saavuttaa kuukausien harjoittelun tuloksena, kun hän oppii kuuntelemaan kehoaan ja sen välittämiä aistimuksia useiden juoksukertojensa eri vaiheissa. Saamansa aistivälitteisen tiedon perusteella hän oppii valmistautumaan eri juoksukertoihinsa ja palautumaan niistä. Hän paneutuu kokemuksiinsa erilaisista juoksutavoista eri ympäristöissä sekä kokemuksiinsa käyttämistään juoksukengistä ja vaatteista. Hän oppii, miten liikunta on vaikuttanut hänen kehoonsa lyhyellä ja pitkällä aikavälillä. Julkisessa tilassa juostessaan hän alkaa tunnistaa tasoeroja juoksijoiden välillä. Hän tekee havaintoja siitä, miten toiset juoksijat reagoivat häneen. Osa ei noteeraa häntä lainkaan, osa katsoo silmiin ja hymyilee. Hän oppii pohtimaan sukupuolten välisiä eroja ihmisten reaktioissa, katsekontaktissa, kasvojen ilmeissä ja juoksu-tyyleissä. (Parviainen 2002, 18–20; Parviainen & Aromaa 2015, 4.)

New Yorkin yliopiston performanssitutkimus syntyi, kun teatteri, tanssi, performanssitaide ja yhteiskuntatieteet kohtasivat ja laajentuivat kattamaan myös gender- ja queer-tutkimuksen, postsrukturalismin, postkolonialistisen tutkimuksen ja kriittisen rotuteorian. Toisessa keskeisimmistä performanssitutkimukseen keskittyneistä yliopistoista, Northwestern-yliopistossa, performanssitutkimuksen juuret puolestaan ovat puheviestinnässä ja suullisessa tulkinnassa, puheaktiteoriassa ja etnografiassa, ja nykyisin se käsittää myös narratiivit, kirjallisuuden, kulttuurin, teknologian ja performanssiteorian. Siellä keskeinen oppialan kehittäjä oli performanssiteoreetikko Dwight Conquergood. (Schechner 2013, 5, 21.) Conquergood nostaa esille performanssin politiikan eli performanssin ja vallan suhteen. Tutkijan on pohdittava, miten performanssi uusintaa, mahdollistaa, ruokkii, haastaa, horjuttaa, kritisoi ja tekee luonnolliseksi ideologian ja miten performanssit yhtä aikaa uusintavat ja vastustavat hegemoniaa. (Conquergood 1991, 190.) Tässä tutkimuksessa Northwestern-yliopiston tavasta tulkita performanssia oleellista on juuri performanssin suhde ideologiaan ja hegemoniaan. New Yorkin yliopiston performanssitutkimuksesta otan keskeisesti käyttöni tavan tulkita ihmisten ruumiillistettuja käytäntöjä jatkuvasti uusintuvina suhdeverkostojen toimintoina. Tarkastelen esimerkiksi, miten toistuvissa kuoroharjoituksissa subjekti toimii samassa tilassa olevien toisten subjektien kanssa ruumiillisen toimintansa välittämien aistikokemusten pohjalta.

Performanssitutkimusta on hyödynnetty eniten englannin kielisessä maailmassa, mutta se on saanut erilaisia painotuksia sen mukaan, lähestytäänkö

tutkimuskohdetta oman tutkimukseni tapaan antropologisetnografisen vai kielitieteellisen kulttuurintutkimuksen tai taiteellisen toiminnan näkökulmasta. Tällä vuosituhannella performanssitutkimus on levittäytynyt myös muualle maailmaan ja samalla saanut uudenlaisia tulkintoja⁶. (Schechner 2013, 5–14; Taylor 2003, xviii.) Laajasta skaalasta huolimatta performanssitutkimusta yhdistää se, että tutkittavaa ilmiötä sosiaalisessa todellisuudessa lähestytään ikään kuin kysymys olisi performanssista, esityksestä.

Tutkimukseni on performanssitutkimusta, ei diskurssitutkimusta, mutta hyödynnän diskursiivista lähestymistapaa siinä määrin kuin katson sen soveltuvan pyrkimykseni tulkita osallistujieni kielenkäyttöä osana kuoroperformanssia. Ymmärrän diskurssin vakiintuneeksi kielenkäytöksi määrättyssä tilanteessa tai määrättyllä alalla. Diskurssianalyysin peruslähtökohta on, että tutkija tarkastelee kielenkäyttäjiä, tilanteita, aikaa ja paikkaa saadakseen selville merkityksiä ja toimintaa, koska sanoilla ja ilmauksilla ei ole yhtä pysyvää merkitystä, vaan merkitykset syntyvät uudelleen kussakin käyttötilanteessa neuvottelun seurauksena. Kielenkäytön avulla kuvaamme itseämme ja muita, tapaamme olla, perinteitämme ja historiaamme. Osallistujieni kielenkäyttövalinnat heidän kirjoituksissaan ja puheessaan paljastavat, millä tavoin he kuorolaisuudesta ajattelevat ja millaista kuvaa he siitä haluavat ulkopuolisille välittää, mutta myös millaisia ympäröivän kulttuurin, yhteiskunnan ja organisaatioiden arvoja ja normeja he kuorolaisuuteen sisällyttävät. (Pietikäinen & Mäntynen 2009.)

Musiikkitieteessä musiikkia ryhdyttiin tutkimaan performanssinäkökulmasta enenevässä määrin 1990-luvulla. Musikologi Nicholas Cookin (2001) mukaan tuolloin alettiin ajatella, että musiikkiteoksissa oli sosiaalisen tai ideologisen rakenteen vaikutusta, mistä seurasi, että musiikki ei oleellisilta osiltaan ollut tuote, vaan ennemminkin prosessi, luonnostaan merkityksellinen kulttuurinen käytäntö. Hänen mielestään 1900-luvun länsimaista taidemusiikkia tulkinneita muusikoita ja yleisöä, jotka yhdessä performoivat musiikin autonomiaa konserttialirituaalissa, voisi verrata monarkiaa performoineisiin 1600-luvun kuninkaallisiin tuomioistuimiin. Richard Schechneriä tulkiten hän sanoo, ettei pidä ajatella sävellystä sosiaalisia rakenteita koodaavana tekstinä, jonka säveltäjä tuottaa vertikaalisesti yleisölle, vaan sosiaalisia suhteita toteuttavana skriptinä, jolloin sävellyksen yleisöesityksiä pitää verrata horisontaalisesti toisiinsa. Musiikkiesitysten etnografinen lähestymistapa pyrkii ymmärtämään tietyn teoksen esityksen osana performanssitapahtumaa, joka kattaa laajasti ohjelmasuunnittelun, näyttämöesityksen, pukeutumisen yms.

Musiikkia performanssinäkökulmasta 2000-luvun alussa tutkinut nuori sukupolvi, joka yhdisti musiikin, ruumiillistettujen käytäntöjen sekä sosiaalisen sukupuolen, rodun ja toiseuden tutkimusta, on paneutunut kysymään musiikkiesitysten merkityksiä. Esimerkiksi performanssitutkija Jill Lane (2005) on tut-

⁶ Kiinassa oppiala on sosiaalinen performanssitutkimus, ja siinä tutkitaan urbaaneihin ammatteihin (opettaja, lääkäri, asianajaja, myyjä) liittyviä performansseja. Sosiaalisten performanssien analysoimisen tarkoituksena on tutkia ja kehittää sopivia käyttäytymisen normeja ja standardeja kaikkiin ammatteihin. (Schechner 2013, 11.)

kinut rasismia Kuuban kuvitteellisen nationalismin prosessissa musiikki- ja tanssigenre danzónin kautta. Musikologian ja etnomusikologian professori Alejandro L. Madrid (2008) on paneutunut aika-tilaan sekä ei-alueellisen paikantumisen rakentumiseen tutkimalla Meksikon Tihuanassa syntynyttä ja esitettyä elektronista tanssimusiikkia, jolla on globaali yleisö. Performanssitutkija Deborah Paredez (2009) on tarkastellut Yhdysvaltain latinoyhteisössä, miten edesmenneen suosituksen muusikon jälkeenjääneet musiikkiäänitteet, kaupallisesti käytetyt kuvat ja muistoesineet ovat rakentaneet fanien kulttuurista kuulumista määrättyyn yhteisöön.

Suomessa on tehty jonkin verran performanssi- ja esitystutkimusta. Kansatieteen professori Hanna Snellman on hyödyntänyt performanssitutkimusta esimerkiksi tutkiessaan suomalaissiirtolaisten varhaista dokumentaatiota Nordiska museetissa Tukholmassa (Snellman 2010) ja varhaisten amerikansuomalaisten keittokirjojen merkitystä suomalaislähtöisten naisten sosiaalistumisessa uuteen kotimaahansa keittäjinä tai perheenäiteinä (Snellman 2018). Kulttuuriosuuskunta Patruunan tuottama artikkelikokoelma *Esitystutkimus* (Arlander & Erkkilä & Riikonen & Saarikoski 2015) kokoaa yhteen suomenkielisiä tutkijoita, jotka käyttävät performanssitutkimuksen näkökulmia.

Anna Rajavuori (2017) tarkastelee väitöstutkimuksessaan sosialistista agitaatiota ja agitaatiotilaisuuksia vuosina 1906–1908 ruumiillisena vuorovaikutuksena. Hänen tulkintansa mukaan sosialistisen agitaation merkittävä sanoma, luokkayhteiskunnan ja luokkaeron sanoittaminen, voitiin tehdä näkyväksi esittämisen keinoin. Aineistoaan hän lukee suhteessa identiteettiin, sosiaalisiin rooleihin ja yksilöiden toimintamahdollisuuksiin liittyviin kysymyksiin. Pilvi Porokola (2014) tarkastelee taiteellisessa väitöstutkimuksessaan, miten käyttää henkilökohtaista materiaalia, miten esittää itseä ja mitä poliittisella tarkoitetaan esitystaiteessa nyt. Hän pohtii teosten esitysten tekoprosesseja sekä kysymyksiä katsomisesta, tiedon paikantumisesta ja taiteesta tutkimuksena.

2 PERFORMANSSITUTKIMUS

Tässä pääluvussa esittelen lähemmin jo Tutkimuskysymykset-alaluvussa esille tuomaani performanssitutkimusta (performance studies, suomennettuna myös esitystutkimus) ja Richard Schechnerin performanssiteoriaa.

Yksi suomalaisen esitys- /performanssitutkimuksen keskeisistä teoreetikoista Annette Arlander erittelee tutkimusalan suomenkielisiä nimikkeitä, ja hänellä esitystutkimus mieltyy performanssitutkimusta laajemmaksi alueeksi. Hän perustelee näkemystään sillä, että arkikielessä puhutaan musiikkiesityksistä tai elokuvaesityksistä tai erilaisten roolien esittämisestä arkielämässä. (Arlander 2015a, 7.) Ohjaaja ja performanssiteoreetikko Richard Schechnerin *Performance Studies*⁷ -teoksen suomennoksessa *Johdatus esitystutkimukseen* (2016) esipuheen kirjoittanut Arlander toteaa, että esitystutkimus on vakiintunut termin performance studies suomennokseksi, ja että Suomeen on perustettu esimerkiksi Esitystutkimuksen verkosto, mutta Arlander myös huomauttaa, että termin performanssi käyttö voi olla monissa yhteyksissä perusteltua (em., 15).

Itse käänän tässä tutkimuksessani performance studies -käsitteen performanssitutkimukseksi ja käytän mieluummin käsitettä performanssi kuin esitys. Etnografiassani termillä esitys viitataan kuorokonserttiin tai kuoron yksittäiseen esiintymiseen yleisön edessä jonkin tilaisuuden yhteydessä, termillä performanssi taas kuorokulttuurin symbolisten merkitysjärjestelmien tuottamiseen, esille panemiseen ja uusintamiseen ja termillä performanssitutkimus akateemiseen oppialaan, joka analysoi kulttuurisia performansseja.

⁷ Tämän tutkimuksen alkuvaiheessa käytin Richard Schechnerin *Performance Studies: An Introduction* -teoksen toista painosta vuodelta 2006 (ensimmäinen painos on ilmestynyt vuonna 2002). Hankin kolmannen, lisäyksillä ja pienillä muutoksilla varustetun painoksen vuonna 2013 heti sen ilmestyttyä. Lähdeviittaukseni ovat tähän kolmanteen painokseen. Siitä on olemassa Teatterikorkeakoulun julkaisusarjassa vuonna 2016 ilmestynyt suomennos *Johdatus esitystutkimukseen*.

2.1 Performanssi käsitteenä

Performanssitutkimuksessa on ollut vaikeuksia yhtenäisesti määritellä performanssia, samoin sen roolia ja funktiota (Taylor 2003, 4; Taylor 2010, 258). Seuraavassa poimin joidenkin keskeisten performanssitutkimusta käyttäneiden tutkijoiden ajatuksia performanssista, jolloin yhteiseksi piirteeksi hahmottuu ajatus performanssista kulttuurista siirtävänä, uusintavana ja uudistavana ja siitä ymmärrystä lisäävänä prosessina, joka muuttuu esityskerrasta toiseen ja josta toistojen myötä voi tulla jopa latteaa ja arkipäiväistä. Siinä missä Victor Turner näki 1960- ja 1970-luvuilla performanssien edustavan kulttuurin syvintä, todellisinta ja yksilöllisintä luonnetta, monet muut näkivät ne päinvastoin käsitteellisyytensä takia keinotekoisina ja siksi vastakohtina ”todelle” ja ”aidolle”. Diana Taylorille performanssit ovat tosia ja aitoja siitä huolimatta, että ne joissakin teatterillisissa tilanteissa on erotettava tai rajattava ympäröivistä muista sosiaalisista käytännöistä. Taylorille performanssit ovat toisaalta kulttuurista toimintaa, toisaalta sosiaalistumisen prosesseja. (Taylor 2003, 4; Taylor 2010, 257–258.) Northwestern Universityn performanssitutkimuksen professori D. Soiyini Madison määrittelee, että performanssi on avannut loputtomien kysymyksenasettelujen sarjan, jolla tutkia ja rikastuttaa ymmärrystämme historiasta, identiteetistä, yhteisöstä, kansakunnasta ja politiikasta (Madison 2013).

Antropologi Johannes Fabianille performanssi on kulttuurisen tiedon tekemistä läsnäolevaksi, siis sen konkretisoimista (Fabian 1990, 6). Performanssi välittää tietoa yhteiskunnasta, mutta myös siirtää kulttuurista muistia ja identiteettiä. Diana Taylor näkee, että tietoa siirretään ruumiillistettujen käytäntöjen, kulttuuristen toimintojen ja tehtyjen valintojen kautta. Taylorille performanssit ovat ruumiillistettuja käytäntöjä, jotka ovat sekä historiallisia että paikkaan sidottuja. Ne tuottavat ja välittävät tietoa muiden kulttuuristen käytäntöjen rinnalla. Ruumiillistettuja käytäntöjä toteutetaan päivittäin julkisesti – ihmiset performoivat esimerkiksi kansalaisuutta, sosiaalista sukupuolta ja etnisyyttä. (Taylor 2003, xvii, 2–3; Taylor 2010, 256–257.) Esimerkiksi kun nainen pukeutuu länsimaisessa kulttuurissa julkiseen tilaan mekkoon tai hameeseen, hän performoi feminiinistä sosiaalista sukupuolta, vaikka myös housut nykyisin yleisesti hyväksytään naisten asuksi.

Etnologi Billy Ehn kiteyttää, että performansseja ovat taide-esitykset esteetiikkoineen tai sosiaaliset tilanteet, joissa ihmiset toimivat ikään kuin näyttelijät näyttämöllä ja joiden tarkoitusperät ovat moninaiset. Tutkija voi muun muassa kiinnittää huomiota osallistujien tavoitteisiin ja piiloteksteihin ilmeneviin sanallisiin ja sanattomiin toimintoihin. (Ehn 2014, 71–72.)

Performanssiteoreetikko Barbara Kirshenblatt-Gimblett näkee kulttuuri-perintöä esittelevät museonäyttelyt pohjimmiltaan teatterillisina, koska ne ovat sellaisia, jollaisiksi museot performoivat luomansa tiedot. Esineet ovat näyttelijöitä ja tietämys niistä herättää ne henkiin. Museonäyttelyn performatiivinen tila selittää ja demonstroi ja esteettinen tuottaa ymmärrystä. (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 3.)

Kirshenblatt-Gimblett toteaa, että artefaktit voi erottaa tekijöistään, mutta performansseja ei voi erottaa performoijistaan. Artefakti voidaan valokuvata ja performanssit voidaan nauhoittaa, mutta musiikkia ei voi autenttisesti kuulla muulloin kuin sen toteuttamisen hetkellä. Kuten tanssi ja muut performanssin muodot, musiikillinen performanssi vaatii jatkuvaa uusimista. Toimijoiden keskeisyys performansseissa sekä prosessin ja tuotteen erottamattomuus erottaa Kirshenblatt-Gimblettin mukaan performanssit esineistä. Performanssi on pelkästään prosessia siinä missä artefakti voidaan nähdä kirjauksena sen valmistusprosessista, eräänlaisena indikaattorina, koska prosessista jää materiaalisia jälkiä. Kirshenblatt-Gimblett väittää, että folkloristisista performansseista voi tulla esityskauden vaatimien toistojen takia artefaktin kaltainen, kanonisoitu. Kulttuurisista performansseista voi tulla rutinoituja ja triviaaleja. Seurauksena voi olla, että tapahtumilla ei ole selvää analogiaa yhteisössä, josta ne oletetusti ovat peräisin, mikä johtaa siihen, että ne muistuttavat enemmän toisiaan kuin esitystä, joka oli tarkoitus esittää uudelleen. (Em., 62, 64.)

Islantilainen folkloristi ja etnologi Terry Gunnell ja ruotsalainen kulttuuriantropologi ja etnologi Owe Ronström määrittelevät performanssin sisäänpääsyksi moniulotteiseen tutkimukseen, joka koskee ihmistä kulttuuriolentona. Kun ihmiset esiintyvät toistensa edessä hahmottaen elämäänsä ja elämänarvojaan kaikki aistit käsittävillä, ilmaisuvoimaisilla tavoilla ja kun he performoivat odotuksia, tavanomaisuutta ja tapoja, syntyy tilanteita, jotka paljastavat heidän käsityksensä siitä, miten asiat olivat tai miten ne ovat nyt tai tulevaisuudessa. (Gunnell & Ronström 2013, 21–22.)

Performanssitutkija Peggy Phelan katsoo, että performanssi elää ainoastaan hetkessä eikä sitä voi säilyttää, tallentaa tai dokumentoida, ja performanssin olemus tulee itseksensä nimenomaan katoamisen kautta. Performanssi tapahtuu ajassa, jota ei voi toistaa. Performanssin toistaminen merkitsee sen ”erilaiseksi”. Dokumentti performanssista virittää siten vain muistoja. (Phelan 1993, 146; Phelan 2015, 383; Taylor 2003, 5; Taylor 2010, 259.) Richard Schechner yhtyy Phelanin käsitykseen siitä, että alkuperäiset performanssit katoavat heti, kun ne on toteutettu. Ne menettävät olemassaolonsa määrättyssä tilassa ja kontekstissa. Tallenteina performanssit ovat koettavissa ajassa ja tilassa, mutta eivät kuitenkaan samanlaisina, koska tilaisuus on aina erilainen, maailma on erilainen, yleisö on erilainen ja esiintyjät ovat erilaisia. (Schechner 2010, 50.) Esimerkiksi, jos kuororivissä mukana ollut laulaja katsoo videotallennetta kuorokonsertista vuosia myöhemmin, hän näkee ja kuulee tapahtumat, tunnistaa esitystilaa ja tietää konsertin ajankohdan, mutta nyt hän elää eri ajassa ja tilassa eikä voi samalla tavalla osallistua esitykseen yhtenä sen toteuttajista. Hän voi käsitellä esityksen siitä tallennetta katsellessaan eri tavalla kuin siinä mukana ollessaan, koska ympäröivä yhteiskunta on erilainen, elämänkokemukset ovat ehkä muuttaneet hänen ajattelutapaansa ja ulkoapäin esitystä katsellessaan hän voi huomata eri asioita kuin esittäessään.

Teatterihistorioitsija ja performanssitutkija Joseph Roach huomauttaa, ettei normaaliksi koettu ole sattumaa. Kun asioita toistetaan tarpeeksi monta kertaa, ne muuttuvat arkipäiväisiksi. Hänen antamassaan esimerkissä toistettu käyttäy-

tyminen sai jopa sietämättömän epäoikeudenmukaiset orjamarckinat New Orleansissa 1800-luvulla näyttämään luonnollisilta ja tavanomaisilta, ja siinä kontekstissa ne sitä myös olivat. (Roach 1998, 53.)

Performanssiteoreetikko Dwight Conquergoodille kulttuuriset performanssit eivät ole vain näytöksiä, vaan syvällisesti neuvottelevia tapahtumia silloin, kun niitä tutkitaan poliittisissa konteksteissaan. Hän kehottaa miettimään, mitä tapahtuu, jos kulttuurin ajattelee prosessina tuotteen sijasta. (Conquergood 1991, 187, 189.)

Folkloristi ja antropologi Richard Baumanille performanssi sisältää osallistujien identiteetit ja roolit, siinä käytetyt ilmaisukeinot, sosiaalisen vuorovaikutuksen perussäännöt ja normit, strategiat ja kriteerit sen tulkintaan ja arviointiin sekä toimintasarjan, joka muodostaa tapahtuman laajan toimintasuunnitelman. Baumanille performanssi on ennen kaikkea tapa puhua. Suullinen performanssi, kuten mikä tahansa kommunikaatio, sisältää mahdollisuuden järjestää uudelleen sosiaalisten suhteiden rakennetta esityksen aikana ja ehkä sen jälkeenkin. Sosiaalisten roolien, suhteiden ja vuorovaikutuksen rakenne, suullinen teksti ja sen merkitys ja tapahtuman itsensä rakenne muotoutuvat kaikki performanssissa. (Bauman 1993, 3–4.)

Performanssia lähellä on sanoilla tekemistä tarkoittava *performatiivi* ja sanoja toistamalla tuotettu ruumiillinen käytäntö *performatiivisuus*. Näiden käsitteiden taustalla ovat filosofiaa ja retoriikkaa edustavat tutkijat, kuten J.L. Austin, Jacques Derrida ja Judith Butler (Butler 2006, 229, 235–236; Taylor 2003, 5–6; Taylor 2010, 259–260.) Butler määritteli myöhemmin performatiivisuuden diskursiiviseksi normin tai normijoukon toistamisen pakoksi ja performanssin ruumiilliseksi teatterillisuudeksi, jossa toisto kätkeytyy luonnollistavaan läsnäoloon (Arlander 2015b, 212; Butler 1993, 10–12).

Butlerin teorian mukaan jatkuvat, toistamalla tuotetut ruumiilliset käytännöt synnyttävät sukupuolikategorioita. Hänen mallinsa mukaan sosiaalinen sukupuoli on rakennettu ja sen rakentamisessa on käytetty diskursiiviskulttuurista välineistöä. Hän väittää, että jos sosiaalinen sukupuoli on rakentunut, se voidaan myös rakentaa toisin. (Butler 2006, 55–57.) Sukupuolen tekeminen vaatii toistuvaa performanssia, jossa sosiaalisesti vakiinnutettuja merkityksiä performoidaan ja koetaan aina uudelleen. Merkitysten oikeuttaminen saa toistoissa arkisen ja rituaalisen muodon. (Em., 235.)

Performatiivisessa toiminnassa identiteettejä luodaan ja vahvistetaan, kun harjoiteltuihin ohjelmiin tulee yllättäviä poikkeamia, jolloin rutiini ja vaihtelu kohtaavat (Ehn & Löfgren 2007, 118). Yksi tärkeimmistä sosiaalistamisen keinoista on pitää yllä tiettyjä narraatioita ryhmästä – kertoa tarinoita menneestä ja nostaa esille oman ryhmän erityispiirteitä ja suhteita toisiin vastaaviin ryhmiin⁸ (Arvidsson 2004, 134; Jenkins 2008, 17; Järviluoma 1997, 24.) Sosiaaliantropologi

⁸ Virtain pelimannien ryhmäidentiteettiä väitöskirjassaan tutkinut Helmi Järviluoma toteaa, että ryhmän jäsenet näkivät todellisuuden yhtäältä *keskenään tarpeeksi samalla tavalla ja toisaalta tarpeeksi eri tavoin verrattuna muihin ryhmiin*. Samuutta ja erilaisuutta pidettiin yllä ryhmän puheessa, toiminnassa ja musisoinnissa. (Järviluoma 1997, 50 – 51.)

Richard Jenkins (2008, 105) väittää, että ryhmäidentiteetti on *kollektiivisen sisäisen määrittelyn* tuote. Suhteissamme merkityksellisten toisten kanssa tunnistamme samankaltaisuuksia ja erilaisuuksia, ja prosessin aikana luomme ryhmäidentiteettejä. Toiset ryhmät voivat antaa ryhmälle *kollektiivisia ulkoisia määritelmiä*, jotka myös rakentavat ryhmäidentiteettiä.

Multimodaalinen (inter)aktioanalyysi -nimisen teoreettisen viitekehyksen luonut professori Sigrid Norris (2011, 34–36) toteaa, että puhe on toimintaa samoin kuin nonverbaali toiminta eli eleiden ja asentojen performanssi. Identiteetti tuotetaan yhtäältä niiden yhdessä rakennettujen toimintojen kautta, joita luodaan sosiaalisten toimijoiden, ympäristön ja kulttuuristen työkalujen avulla, ja toisaalta vakiinnutettujen käytäntöjen kautta. Identiteetti on yhdessä tuotettu sosiaalisten toimijoiden sosiaalinen aika-paikka. Sosiaalinen toiminta kertoo aina identiteetistä ja Norrisin mukaan identiteettiä tuotetaan aina toiminnan kautta.

2.2 Käyttäytymisen toisinto ja aika-tila-sarja

Edelliseen alalukuun viitaten näen performanssin erityisesti sekä toistoina että prosessina. Se on havaittavissa myös kuorokentällä. Esiymmärrykseni mukaan yhtäältä kuorokentällä, niin harjoituksissa, julkisissa esityksissä kuin yhteisen vapaa-ajan tapahtumissakin, samat asiat toistuvat yhä uudelleen, suureksi osaksi rituaalistettuina, ja toisaalta kuorovuosi on prosessi, jossa harjoitusten kautta edetään yleisön edessä tapahtuviin esityksiin ja niiden jälkivaikutuksiin, jonka jälkeen prosessi toistuu, ei syklinä, vaan spiraalimaisesti edeten. Sekä asioiden toistumiseen että prosessiin sisältyy variaatioita.

Schechner (2013, 46) on vetänyt yhteen seitsemän performanssin tehtävää, jotka ovat: viihdyttää, luoda kauneutta, leimata tai muuttaa identiteettiä, luoda tai edistää yhteisöä, parantaa, opettaa tai suostuttaa sekä olla tekemisissä pyhän tai demonisen kanssa. Harva, jos mikään performanssi sisältää kaikki nämä tehtävät, mutta moni performanssi korostaa niistä useampaa kuin yhtä.

Käsite *to perform* tarkoittaa Richard Schechnerille jonkin asian tekemistä normin mukaisesti eli siten kuin jokin organisaatio määrittelee sen tehtäväksi. To perform on onnistua ja kunnostautua tehtävässään. Urheilun ja liike-elämän yhteydessä sen voi suomentaa termillä *suorittaa*. Esittävässä taiteissa (tanssi, teatteri, musiikki) to perform tarkoittaa yleisölle esittämistä, arkielämässä taas toimintansa korostamista, tietynlaista näyttämisen halua heille, jotka ovat sitä katsomassa. *Oleminen (being)* on olemassaoloa, joka voi olla aktiivista tai paikallaan pysyvää, viiva- tai kehämäistä, laajenevaa tai supistuvaa, aineellista tai henkistä, ihmisten ”perimmäisenä todellisuutena” pitämää. *Tekeminen (doing)*, esimerkiksi kadun yli käveleminen, on toimintaa, samoin *tekemisen näyttäminen (showing doing)*, esimerkiksi äskeisen kadun yli kävelemisen toistaminen toisten performanssitutkimuksen opiskelijoiden katsellessa sitä. Ne ovat aina muutoksessa olevaa toimintaa, edellinen on kaiken olemassaolevan toimintaa, jälkimmäinen performointia, asioiden korostamista ja näytteille asettamista. *Tekemisen*

näyttämisen selittäminen (explaining "showing doing") on performanssitutkimusta - refleksiivinen yritys ymmärtää performanssin maailmaa ja maailmaa performanssina. (Schechner 2013, 28.)

Schechnerin mukaan performanssit havainnollistavat identiteettejä, kertovat tarinoita, mukauttavat aikaa sekä muokkaavat ja koristelevat kehoa (Schechner 2013, 28). Arkielämän, taiteen, seremonioiden, minkä tahansa performanssin tavat, rutiinit ja rituaalit ovat *käyttäytymisen toisintoa (restored behavior)*⁹ tai *toistettua käyttäytymistä (twice-behaved behavior)*¹⁰ (em., 28–29, 34–35). Käyttäytymisen toisinto tarkoittaa toimintoja, joita ihmiset harjoittelevat - ei vain taiteessa, vaan myös arkielämässään. Kuluu vuosia, että opimme käyttäytymään kuhunkin tilanteeseen sopivalla tavalla ja soveltamaan sosiaalisia roolejamme olosuhteiden mukaan. (Em., 34.) Schechner huomauttaa, että käyttäytymisen toisinto, joka toteutuu arkielämässä, siis muualla kuin yleisön edessä, on käsitteenä sama kuin postrukturalistien performatiivi (em., 166).

Schechner näkee käyttäytymisen toisinnon toiminnan kaistaleina, jotka voidaan järjestää tai muotoilla uudelleen samaan tapaan kuin elokuvaohjaaja käsittelee kuvattua materiaalia siitä taiteellista kokonaisuutta jälkituotantovaiheessa luotaessa. Toiminnan kaistaleet ovat riippumattomia niitä synnyttäneistä kausaalisista järjestelmistä; käyttäytymisen alkuperää ei ehkä tiedetä tai se on unohtunut, se jätetään ottamatta huomioon tai se kiistetään, mutta silti sitä kunnioitetaan. Toiminnan kaistaleiden rakentuminen, löytyminen tai kehittyminen voi olla unohdettua tai piilossa pysyvää, seipitettyä, myytin tai perinteen vääristämää. Käyttäytymisen toisinto voi olla pitkäkestoista, kuten rituaaleissa, tai lyhytkestoista, kuten ohikiitävissä eleissä, vaikkapa hyvästejä vilkutettaessa. (Schechner 2013, 34–35.)

Käyttäytymisen toisintoon kuuluu, että esityksessä meneillään oleva liittyy myös menneeseen ja sitä kautta perinteeseen, koska sitä toistetaan (em., 28–29). Käyttäytymisen toisintoa ovat esimerkiksi nykyajan olympialaisten avajaisiin liittyvät toistuvat toiminnot, kuten olympiatulen kuljetuttaminen kuukausien ajan, stationin olympiatulen sytyttäminen, olympiahymnin esittäminen sekä lipun ääressä vannotut valat rehellisestä kilpailemisesta ja tuomaritoiminnasta. Toiminta toistuu samanlaisena eri avajaisissa, mutta jokainen kisaisäntämaa toteuttaa omat variaationsa. Toistuvan toiminnan lisäksi kukin isäntämaa tuo esille miljardiyleisön katsottavaksi omaa kulttuuriperintöään. Olympiatulen tiedetään liittyvän jollakin tavalla antiikin Kreikkaan, mutta harva tietää yksityiskohtaisesti, millä tavalla.

Käyttäytymisen toisintoa on myös lounaalla käyminen työpäivän keskellä. Samalla työpaikalla olevat ihmiset voivat neuvotella keskenään, minne tänään

⁹ Richard Schechner hahmotteli omanlaistaan performanssikäsitteen ideaa vuonna 1985 ilmestyneessä ja vuonna 2010 toisen painoksensa saaneessa kirjassaan *Between Theater and Anthropology*, ja loi siinä käsitteen käyttäytymisen toisinto (restored behavior) (Schechner 2010, 35). Jo silloin hän selitti performanssin tarkoittavan, ettei koskaan ensimmäistä kertaa, vaan aina toisesta kerrasta n:teen kertaan (Schechner 2010, 37; Schechner 2013, 36).

¹⁰ Jälkimmäisen käsitteen suomennos on minun. Annette Arlander on suomentanut sen *toista kertaa tapahtuvaksi käyttäytymiseksi* (Arlander 2015b, 216) ja Sarianna Silvonen *kahdesti käyttäytytyksi käytökseksi* (Schechner 2016, 64).

mennään lounaalle tai jopa arpoa lounaspaikan. Valituksi tullessa paikassa he maksavat lounaasta, mutta he voivat vaihdella maksuvälinettä päivittäin tilanteensa mukaan. Joka päivä toistuu, että ihmiset valitsevat pöydän ja ottavat noutopöydästä ruoan tai se tarjoillaan heille pöytään, mutta aterian sisältö vaihtelee. Lounaan päätteeksi he tietävät lounaspaikan mukaan, jätetäänkö käytetyt astiat pöytään vai viedäänkö ne itse kootusti johonkin ja asetellaan määrättyyn paikkaan.

Schechner katsoo, että performansseja pitää analysoida inhimillisen käyttäytymisen "laajana kirjona" tai "jatkumona", joka kattaa rituaalin, leikin (play) ja populaarin viihteen, esittävät taiteet (teatteri, tanssi ja musiikki), arkielämän performanssit, sosiaaliseen, ammatilliseen, sukupuoleen, rotuun ja luokkasemaan liittyvät roolit, parantamisen (shamanismista kirurgiaan), median ja Internetin. Mikä tahansa kehystetty, esitetty, korostettu tai esille pantu on performanssi. (Schechner 2013, 2.) Kaikki performanssit hän näkee jossakin määrin sekä rituaaleina että viihteenä. Historiassa monet yhteisölliset, uskonnolliset ja valtiolliset rituaalit viihdyttivät laajoja uskovaisten ja kansalaisten joukkoja, kun taas nykymaailmassa lukuisat esteettiset esitykset, populaari viihde ja urheilutapahtumat ovat rituaalistettuja. (Em., 221.)

Schechnerin mukaan jokin "on" esitys tai performanssi ("is" performance) silloin, kun historiallinen ja sosiaalinen konteksti, yleinen tapa ja perinne sanelevat niin. Esimerkkinä hän käyttää eurooppalaista teatteriperinnettä. Nykyisin näyttelijöiden esittämä näyttämötaide "on" teatteriesitys, mutta antiikin Kreikassa sana teatteri tarkoitti uskonnollisilla juhlilla traagisten näytelmien esittämisen rituaalia, jossa paras näyttelijä ja paras näytelmä palkittiin. Käsitys teatterista taiteenlajina vakiintui 1800-luvuun jälkipuoliskolla. Toisaalta mitä tahansa tapahtumaa, asiaa tai toimintaa voidaan Schechnerin mukaan tutkia "ikään kuin" performanssina ("as" performance) määrätyn oppialan perspektiivistä ja kysymyksenasetteluin. Esimerkkinä hän käyttää karttoja performoimassa maailmaa¹¹. "Ikään kuin" performansseja tarkastellessaan tutkija voi kysyä esimerkiksi, miten tapahtuma käyttää tilaa hyväkseen ja miten se tuodaan ilmi ajassa? Millaisia erityisiä vaatteita tai esineitä käytetään? Millaisia rooleja performoidaan ja miten ne poikkeavat, jos lainkaan, siitä, mitä performoijat tavallisesti ovat? Miten tapahtumia kontrolloidaan, jaetaan, vastaanotetaan ja arvostellaan? (Schechner 2013, 38–42.)

Schechner näkee, että viime vuosina rajat esiintymisen ja ei-esiintymisen sekä taiteen ja ei-taiteen välillä ovat olleet hälventymässä, kun esimerkiksi televisio esittää uutiset viihteenä ja ihmisten toimintaa kotonaan voi katsella nettikameroiden välityksellä. Performanssit ovat "todentuntuksia" (make-belief) tai "mielikuvituksen tuottamia" (make-believe). Schechner konkretisoi, että ar-

¹¹ Doreen Masseyn mukaan kartat ovat representaation apuvälineitä. Jokainen yksittäinen kartta perustuu määrätynlaiseen ajattelutapaan ja määrätynlaiseen tulkintaan kuvaamaan alueesta. Hänen tulkintansa mukaan kartat ovat "sosiaalisia tuotoksia". Karttojen ominaisuudet, esimerkiksi se, mitä niihin kuuluu ja mitä niistä puuttuu, ovat tulosta erilaisista kokemuksista, tärkeysjärjestyksistä ja tulkinnoista. Kartat voivatkin toimia muistutuksena niiden ihmisten vallasta, jotka ovat päässeet niitä piirtämään. (Massey 2008, 80-81.)

kielämän monet performanssit ammattirooleista sukupuolirooleihin, etnisiin rooleihin ja identiteetin rakentamiseen eivät ole mielikuituksen tuottamaa toimintaa toisin kuin vaikkapa näyttelijäntyö teatterilavalla tai elokuvassa on. Arkielämän performanssit luovat "todentuntuksina" uskoa esittämiinsä sosiaalisiin todellisuuksiin. Schechner nostaa esimerkiksi julkisuuden henkilöiden "todentuntuiset" performanssit: poliitikot haluavat, että heidän julkiset esiintymisensä otetaan "totena", vaikka ne ovat pikkutarkasti näyttämölle pantuja ja käsikirjoitettuja. "Mielikuituksen tuottamisessa" performansseissa ero toden ja teeskennellyn välillä pidetään selvänä. Teatteriesityksen yleisö yleensä tietää, että näytellyt sosiaaliset ja henkilökohtaiset maailmat kuuluvat roolihenkilöille, eivät näyttelijöille, ja esityksen rajaa tosielämästä länsimaisessa teatteriperinteessä näyttämö alueena, esiripun avaaminen ja sulkeminen, valojen himmentäminen ja nostaminen sekä esityksen alkamisesta kertovat kuulutukset tai soitot. (Schechner 2013, 42–45, 48–49.)

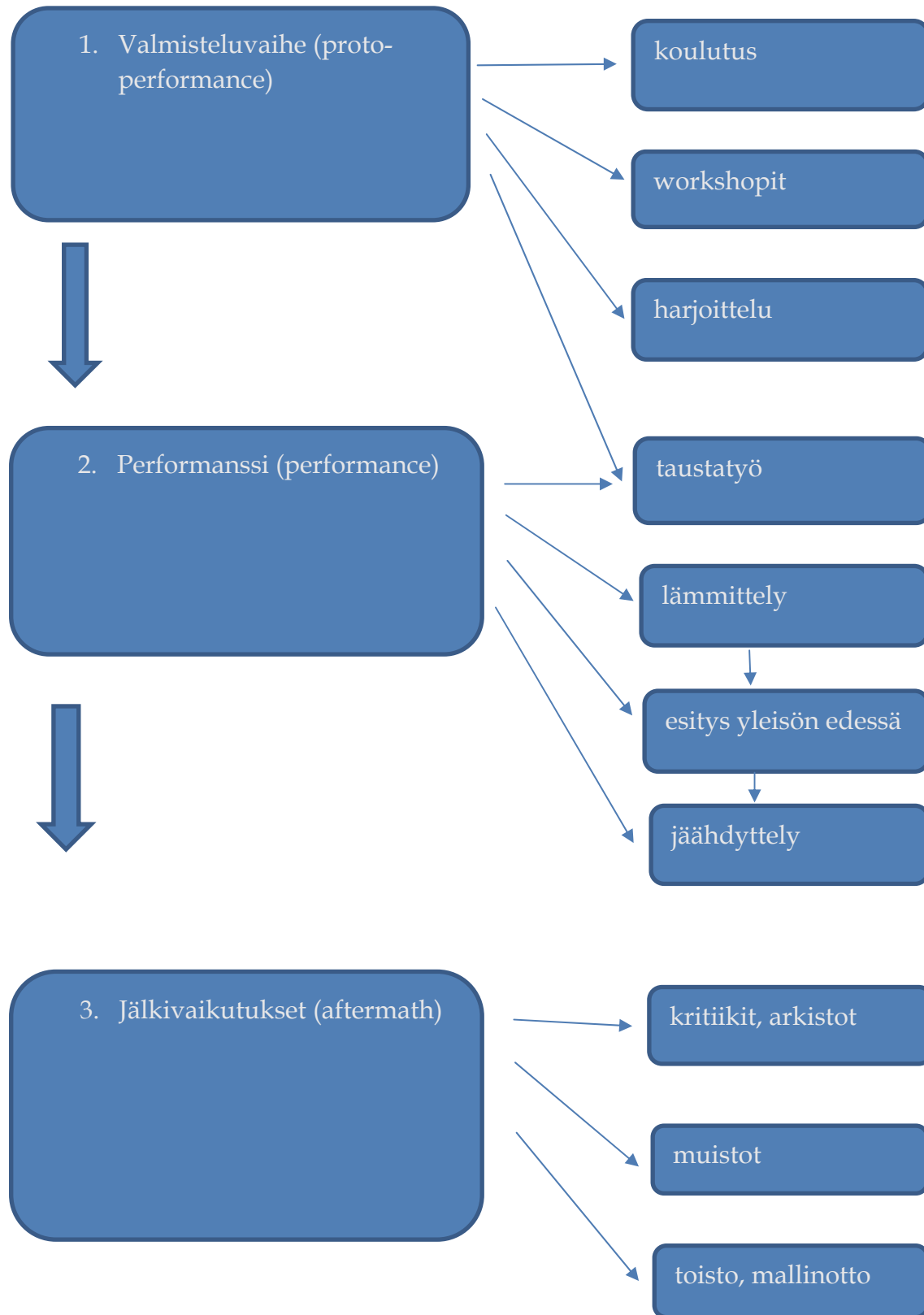
Voi ajatella, että kuorokentällä ulkopolisille välittyvän kuvan halutaan olevan "todentuntuinen", kun esimerkiksi kuoron edustajat antavat haastattelu- ja kuorotoiminnasta.

Kuorojen pääperformanssin eli yleisölle esiintymisen ja siihen kiinnittyvien merkitysten ymmärtämisen kannalta tässä tutkimuksessa on olennaista tuoda esille prosessi eli se, miten yleisölle esiintymiseen valmistaudutaan, millaisia edellytyksiä se vaatii ja millaisia vaikutuksia sillä on. Schechnerin (2013, 225) mukaan kaikki performanssit esittävistä taiteista, urheilusta ja viihteestä rituaaleihin, leikkiin ja arjen performansseihin ovat prosesseja.

Prosesseihin liittyvät käsitteet *aika* ja *tila*. Doreen Massey (2008, 9, 14) on määritellyt ajan muutoksen ulottuvuudeksi ja tilan moninaisuuden ulottuvuudeksi. Tästä seuraa, että tila on sosiaalinen ulottuvuus. Masseylle *paikka* on huokoinen sosiaalisten suhteiden alati muuttuva verkosto. Se tulisi ymmärtää osana prosessia, jossa sosiaalinen toiminta organisoituu tilassa ja ajassa. Hän tarkastelee paikkaa erityisenä toimintatilojen ja sosiaalisten suhteisen sekoituksen, joka syntyy ja elää ihmisten, ihmisryhmien ja tilojen vuorovaikutuksessa.

Kuorokentänkin prosesseja voidaan tarkastella Schechnerin (2013, 225–249) luomana kymmenosaisena aika-tila-sarjana, joka muodostuu *valmisteluvaiheesta* (*proto-performance*), *performanssista* (*performance*) ja *jälkivaikutuksista* (*aftermath*) (ks. Taulukko 1). Schechner on tarkoittanut aika-tila-sarjansa tutkijoille avuksi ymmärtämään, kuinka ja miksi performansseja tuotetaan ja työstetään, kuinka ne sulautuvat laajempiin yhteyksiin ilmaisten määrättyjä esteettisiä, poliittisia, ideologisia, ammatillisia tai uskonnollisia arvoja, ja millaisia pitkän aikavälin vaikutuksia niillä on. Sarjan Schechner kehitti parhaiten tuntemansa taiteenlajin eli teatterin käytäntöjen pohjalta, ja hän kehottaa muita tutkijoita kehittämään teoriaa muiden performanssilajien pohjalta (em., 261).

TAULUKKO 1 Richard Schecherin aika-tila-sarja.



Valmisteluvaiheeseen sisältyvät yksittäiseen esiintymiseen valmistava harjoittelu, mutta myös laajemmin osaamista vahvistavat valmentautuminen tai kouluttautuminen ja workshopit kuin myös taustatyöhön liittyvä suunnittelu, ohjelmanjulistukset tai ideat. Performanssiin kuuluvat lämmittely, esiintyminen julkisesti, tapahtumat tai kontekstit, jotka pitävät yllä julkista esiintymistä eli jotka myös ovat taustatyötä, sekä jäähdyttelyjakso. (Em., 225–246.)

Performansseilla on välittömiä vaikutuksia, mutta niillä on myös pitkän aikavälin jälkivaikutuksia. Niin sosiaalisissa, poliittisissa kuin ammatillisissa performansseissa jälkivaikutukset ilmaisevat, miten ihmiset reagoivat tapahtumiin ja miten he ne kokevat. Performanssit jättävät jälkiä esiintyjien, osallistujien ja katsojien ruumiisiin, arkistoihin, joihin voidaan päästä käsiksi esitystutkimuksellisilla keinoilla, ja kulttuuriperintöön. Prosessin jälkivaikutuksiin sisältyvät kritiikit (esimerkiksi keskustelut ja kertomiset esityksestä tai siitä raportointi), arkistomateriaali ja muistot sekä sen innoittama seuraava toiminta toisena tai mallinottona. (Em., 246–249.)

2.3 Rituaali, *communitas* ja flow

Kuorotutkimuksessani en voi ohittaa rituaalinäkökulmaa, koska harjoitus- ja esiintymiskäytäntöihin ja myös muuhun kuoro toimintaan liittyvä toistuvuus, joka näyttäytyy arkisina rutiineina ja tapoina, mutta usein myös rituaalistettuna käyttäytymisenä. Pohtiessaan rituaalin suhdetta perinteeseen Schechner (2013, 81) toteaa, että rituaalit luovat jatkuvuutta ja viittaa performanssiteoreetikko Margaret Thompson Drewaliin.

Jorubojen rituaaleja tutkinut Drewal tulkitsee, että rituaalit vaikuttavat pysyviltä, mutta ne muuttuvat yhteiskunnallisten olosuhteiden muuttuessa. Rituaalin performanssi sisältää yhteyden menneisyyden sekä siitä nykyhetkellä teoriassa ja käytännössä tehtyjen tulkintojen, merkintöjen ja tarkistusten välillä. Jorubojen uskonnon harjoittajat tiesivät, että kun rituaali lakkaa muuttumasta ja sopeutumasta aikaan, se muuttuu vanhentuneeksi, se menettää merkityksensä ja lopulta se kuolee pois. Jorubat muokkaavat rituaalejaan kunkin ajankohdan yhteiskunnallisen tilanteen mukaan, joskus spontaanisti, joskus pitemmällä aikavälillä. (Drewall 1992, Xiii, 8.)

Schechner ottaa esille keksityt rituaalit. Melko uudet rituaalit ja niiden edustamat perinteet saadaan näyttämään vanhoilta ja pysyviltä, jolloin virallisen kulttuurin koetaan edustavan perinnettä ja luovan yhteiskunnallista vakautta. Schechner huomauttaa, että 1700-luvulla syntynyttä ajatusta kansallisvalioista tukivat keksityt rituaalit mitä suuremmassa määrin. (Schechner 2013, 82.)

Keksittyjä rituaaleja pidetään usein kunnioittamisen arvoisina tai perinteisinä, vaikka ne todellisuudessa ovat kohtalaisen tuoreita. Esimerkkejä keksityistä rituaaleista ovat kansallislaulut, lippuvala tai olympiasoihdun kantaminen. Rituaalit ja rituaaliprosessit mahdollistavat jännitteen uuden ja vanhan, konser-

vatiivisen ja innovatiivisen välillä. Vaikka monet rituaalit ovat pitkäaikaisia ja tukevat status quo'ta, monet muut kehittyvät ja muuttuvat ja samalla ajavat muutoksen asiaa. Rituaaliprosessit rohkaisevat innovaatioihin avatessaan tilaa ja aikaa *antirakenteelle*. Joskus rituaalit muuttuvat muodollista tietä, mutta usein niitä muuttavat ruohonjuuritason yksilöt. (Em., 88.)

Rituaalien suorittaminen ei Schechnerin mukaan ole "näyttelemistä" käsitteen teatteriin liittyvässä merkityksessä. Rituaaleja toteuttavat henkilöt tekevät määrättyjä toimintoja, pukeutuvat määrättyihin asuihin ja muulla tavoin toteuttavat kodifioituja käyttäytymistapoja, joihin saattaa sisältyä improvisointia. Rituaalit ovat Schechnerin mukaan teatterin kaltaisia, mutta ne eivät ole varsinaista teatteria, koska rituaalin suorittajat eivät esiinny jonakin toisena henkilönä, vaan omana itsenään, eikä rituaalinsuorittajan taitavuutta sinänsä arvosteta samalla tavalla kuin näyttämöllä esiintyvien ammattinäyttelijöiden taitoja. Teatteriesityksessä taiteilijoiden taito on tärkeämpää kuin teatteriesityksen saama merkitys, rituaalissa puolestaan tärkeintä on rituaalisen toiminnan merkitys ja vaikutus sekä se, että rituaalin suorittamiseen valtuudet saanut oikea ihminen vahvistaa ne. (Schechner 2013, 190-191.)

Schechnerin performanssiteoriassa pohdinta rituaalista ja sen ulottuvuuksista on leikin (play) ohella keskeistä. Sovellan Schechnerin näkemykseen Victor Turnerin¹² ajatuksia rituaalista. Psykologi Mihály Csíkszentmihályin¹³ *flow*-teoria kiinnittyy osittain Turnerin ajatuksiin *communitaksesta* ja linkittyy aineistotani esiin nouseviin motiiveihin toteuttaa kuorolaisuutta.

Sosiologi ja antropologi Émile Durkheim (1980, 318) määritteli Australian alkuperäisväestön totemismia tutkiessaan, että rituaalit ovat yksilöiden ja yhteisön keino olla yhteydessä kollektiivisen ideaalin kanssa. Durkheim (em., 309) tulkitsi, että rituaalien esittäminen saa ihmiset koolle, moninkertaistaa heidän keskinäiset suhteensa ja saa heidät lähemmäs toisiaan, toisin sanoen muuttaa heidän tajuntansa sisältöä. Rituaalin avulla ryhmä uudistaa itseään ja omaa yhteisyyttään koskevaa kerrostumaa. Yhteisön mystisestä menneisyydestä rituaalin välityksellä yleisön edessä uudelleen eletyt muistot luovat voiman ja luotamuksen tunteita (em., 333).

Rituaalit vahvistavat sosiaalista identiteettiä ja ihmisten käsitystä sosiaalisesta asemastaan. Rituaaleja toteuttaen ihmiset kokevat yhteisöllisyyttä, ja myös heille, joille yhteisön rakenteet ovat hämärtyneet ja ehkä leimautuneet, rituaalit ovat tärkeä yhteisöllisyyden kokemisen väline. (Cohen 1985, 50, 53.)

Uskontotieteilijä Catherine Bell toteaa, että ritualisaation avulla voidaan tukea yhteisön jäsenten arvostamien suhteiden ja arvojen laillistamista ja sisäistämistä. Itsestään selvästi jotkin asiat pysyvät aikojen kuluessa niin samanlaisi-

¹² Victor Turner tunnetaan sosiaalinen draama -käsitteestä, mutta ennen kaikkea Arnold van Gennepin vuonna 1909 julkaistussa kirjassa *Les Rites de Passage* esitellyn siirtymäriittiteorian edelleen kehittäjänä.

¹³ Mihály Csíkszentmihályi (1990, 39) määritteli flow'n tietoisuuden järjestykseksi, tilaksi, jossa psyykinen energia virtaa vaivattomasti, koska tietoisuuteen tuleva informaatio on yhdenmukainen asetettujen tavoitteiden kanssa. Ei ole tarvetta olla huolissaan tai kyseenalaistaa soveltuvuuttaan. Positiivinen palaute vahvistaa itseä ja vapauttaa kiinnittämään aikaisempaa enemmän huomiota sisäiseen ja ulkoiseen ympäristöön.

na, että ne antavat ihmisille tunteen jatkuvuudesta. Yhtä itsestään selvästi perinnäistapojen rakenne, yksityiskohdat ja tulkinta muuttuvat, eivätkä ihmiset aina täysin huomaa muutoksia. (Bell 1992, 118.)

Rituaalistetun toiminnan tuotteen voi Bellin mukaan osittain nähdä strategisena tuotoksena. Taustalla ovat järjestelmät, jotka rakentavat toimintaympäristön sellaiseksi, että se itse asiassa näyttää aiheuttaneen kyseiset järjestelmät ja niiden arvot. (Em., 140.) Ritualisaatiosta vastuussa olevat yksilöt saavat toimilleen valtuutuksen asemansa esineellistämisen, käytäntöjen hierarkkisoimisen ja perinteiden rakentamisen välityksellä (em., 211). Rituaalikäytäntöjä tuotetaan siksi, että halutaan järjestää, korjata tai muuttaa määrätty tilanne. Toimijat tietävät, mitä tekevät ja miksi tekevät, mutta eivät välttämättä huomaa, mitä heidän toiminnastaan todellisuudessa seuraa. (Em., 108.) Myös Cohen (1985, 98) huomauttaa, että ihmiset tekevät tapahtumahetkellä mielekkäältä tuntuvia päätöksiä, joiden pitemmällä aikavälillä aiheuttamia vaikutuksia eetokseen ja mentaliteetteihin kaikki eivät välttämättä tiedosta.

Esimerkiksi kansakunnat kerrotaan yhä uudestaan, jolloin sosiaalinen tila muuttuu mentaaliksi tilaksi, representaatioiden paikaksi. Representaatioilla taas on taipumusta konservatiivisuuteen, aiempien merkitysten varaan tietoisesti tai tiedostamatta rakennetun ylläpitämiseen. (Gordin 2002, 38–40.)

Schechnerille rituaalit ovat kollektiivisia muistoja, jotka on koodattu toimintoihin. Rituaalit auttavat käsittelemään vaikeita siirtymiä, ristiriitaisia suhteita, hierarkkioita ja mielitekoja, jotka hankaloittavat tai vahingoittavat arkielämän normeja tai ylittävät ne. Rituaalin sekä leikin tai näytelmän (play) vuorovaikutus luo käyttäytymisen toisinnon. Schechnerille performanssin määrittelmistä yksi on rituaalistettu käyttäytyminen, johon leikki totuttaa ja / tai jonka se läpäisee. Rituaali ja leikki vievät ihmisen ”toiseen todellisuuteen”, irti tavallisesta elämästä, ja silloin ihminen voi väliaikaisesti olla joku muu kuin jokapäiväinen minänsä. Esittävät taiteet, urheilu ja pelit (games) ovat Schechnerille rituaalin ja leikin yhdistelmiä. (Schechner 2013, 52.)

Hänen käsityksensä mukaan rituaaleja ja ritualisaatiota voidaan lähestyä neljästä eri näkökulmasta: rakenteina (miltä rituaalit näyttävät ja kuulostavat, miten ne esitetään, miten ne käyttävät tilaa ja ketkä niitä esittävät), funktioina (mitä yksilöt, ryhmät ja kulttuurit saavuttavat rituaaleilla), prosesseina (miten rituaalit toteuttavat ja aikaansaavat muutosta) ja kokemuksina (miltä tuntuu olla osallisena rituaalissa) (em., 56). Leikkiä puolestaan voidaan tarkastella rakenteina, prosesseina, kokemuksina, funktioina, kehityskulkuina, ideologioina ja raameina (em., 93). Omassa tutkimuksessani lähestyn kuorolaulamista ja kuorolaisuutta rakenteiden, kokemusten, prosessien ja funktioiden näkökulmista.

Moni yhdistää rituaalin uskontoon, pyhään, mutta profaani julkinen elämä ja arki ovat myös täynnä rituaaleja. Suuret tapahtumat, kuten merkittävien valtiomiesten hautajaiset, ovat yleensä yhdistelmä pyhiä ja maallisia rituaaleja. Pienemmät, arkielämän rituaalit voivat olla intiimejä tai jopa salaisia; joskus niitä kutsutaan ”tavoiksi” tai ”rutiineiksi” tai ”pakkomielteiksi”. Ihmiset ovat

kehittäneet rituaaleja kolmeen eri ryhmään: sosiaaliseen, uskonnolliseen ja taiteelliseen rituaaliin. (Em., 52, 61.)

Schechner tulkitsee, että globaalisti ihmiset käyttävät performansseja moniin tarkoituksiin, kuten viihdyttääkseen, toteuttaakseen rituaaleja, rakentaakseen yhteisöjä ja viettääkseen yhdessä aikaa. Performansseissa tehokkuus ja viihteellisyys muodostavat hänen mukaansa dynaamisen jännitteen, jossa kumpikin on riippuvainen jatkuvasta, aktiivisesta suhteesta toiseen. Performanssi juontuu tarpeesta saada asiat tapahtumaan ja viihdyttää, saada aikaan tuloksia ja pitää hauskaa, näyttää, miten asiat ovat ja kuluttaa aikaa, muuttua toiseksi ja nauttia omana itsenä olemisesta, kadota ja näyttäytyä, ruumiillistaa ylimaallinen toinen ja olla "vain minä" tässä ja nyt, olla transsissa ja kontrollissa, keskittyä omaan ryhmäänsä ja esiintyä mahdollisimman laajalle yleisölle, tyydyttää syvää henkilökohtaista, sosiaalista tai uskonnollista tarvetta ja vain esiintyä rahaa hankkiakseen. Schechner tulkitsee, että vaihdos rituaalista esteettiseen performanssiin tapahtuu, kun osallistuva yhteisö sirpaloituu satunnaisiin maksaviin asiakkaisiin. Liikehdintä esteettisestä performanssista rituaaliin taas tapahtuu, kun yksilöistä koostuva yleisö muodostaa yhteisön. Kaikissa performansseissa on pyrkimyksiä liikkua näihin molempiin suuntiin. (Em., 81.)

Ihminen toteuttaa itseään mielekkyyden ja nautittavuuden yhdistävissä toiminnoissa, joissa syntyvät kulttuuriarvot. Nautintona koetusta arvosta tulee kulttuuripääomaa, jonka toivotaan karttuvan ja säilyvän. Rituaalit vahvistavat muistoja nautinnollisista elämyksistä, ja niiden vaaliminen synnyttää perinnettä. Rituaalien taustalla ovat esteettiseettiset normit ja sosiaaliset oikeuttamiskäytännöt. (Ahponen 1994, 97.)

Victor Turnerille yhteisö on prosessi, johon kuuluu yhdessä tai erikseen vaihtelevissa suhteissa yhtäältä sekmentoitunut, positioita, statuksia ja rooleja sisältävä sosiaalinen rakenne ja toisaalta *communitas*, paratiisinomainen utopia, jossa ihmissuhteet ovat välittömiä ja yksilöt on vapautettu mukautumiselta yleisiin normeihin (Turner 1974, 237–238, 274).

Kun Turner kohtasi vuonna 1977 Schechnerin, hänen ajatustapansa sosiaalisesta prosessista ja rituaalista muuttui, joskin hän ei hyväksynyt kaikkea Schechnerin ajatusmalleista, ja hän ilmaisee vuonna 1982 ilmestyneessä kirjassaan *From Ritual to Theatre* monin tavoin tekevänsä eron omiensa ja Schechnerin tutkimustapojen välillä. Turnerille itselleen rituaali oli symbolisten toimintojen monimutkaisen ketjun performanssi, kun hän näki Schechnerin ja Erving Goffmanin taas tarkoittavan rituaalilla yhdenmukaistettua yksikkötoimintaa. Jatkuva, dynaaminen prosessi linkittyi Turnerin ajattelussa performatiiviseen käyttäytymiseen – taiteeseen, urheiluun, rituaaliin, leikkiin – sosiaalisessa ja eettisessä rakenteessa eli tavassa, jolla ihmiset määrittivät yksilölliset ja ryhmäarvonsa. Turner avautui ymmärtämään ohi antropologin koulutuksensa, kuinka toimijat harjoittelevat ja valmistautuvat julkiseen esiintymiseen, siirtävät esitystietoa, pukeutuvat, naamioituvat ja käyttävät kosmetiikkaa sekä tulevat yksilöllisesti huomatuiksi. Schechner taustoittaa tässä havaitsemaansa toteamalla, että antropologit olivat enemmän kiinnostuneita *pysyvyydestä (stasis)* kuin *dynaamisuudesta (dynamis)*. Ajanjaksona, jolloin Schechner ja Turner olivat te-

kemisissä toistensa kanssa, Turner kiinnostui yhä enemmän performanssin valmisteluvaiheista eli workshoppeista, harjoituksista ja kouluttautumisesta eli siitä, miten ihmiset valmistautuivat tulevaan julkiseen esiintymiseen. Hän halusi määritellä tapoja, joilla kokemus, liminaalisuus, rituaaliprosessi ja taiteellinen hurmostila kohtaavat. (Carlson 2006, 35; Schechner 2010, xii; Schechner 1987, 7, 8; Turner 1987c, 75.)

Turner katsoo, että yhteisöissä *rakenne* pitää ihmiset erillään, määrittelee heidän erilaisuuttaan ja rajoittaa heidän toimintaansa. Antirakennetta hän määrittää *liminaalisuuden (liminality)* ja *communitaksen* käsitteiden avulla. Turnerin käyttämä käsite liminaalisuus on lainattu Arnold van Gennepin muotoilemasta kolmivaiheisesta ritualisoidusta käyttäytymismallista, jossa yksilön sosiaalinen positio muuttuu tai joka liittyy määrättyihin ikäkausiin. Siirtymäriiteissä on kolme vaihetta: erottaminen, välitila (marginaali tai *limen* eli raja tai kynnyks) ja uuteen liittäminen. Turner olisi limenin sijasta käyttänyt mieluummin latinan termiä *cuniculur* eli tunneli, koska se kuvaisi paremmin tämän vaiheen laatua. (Turner 1974, 231, 232; Turner 1982, 24.)

Turnerin termi *liminoidi (liminoid)* on yhteisöissä tapahtuvaa rituaalin kaltaista symbolista toimintaa. Hänelle liminoidit kokemukset ovat siirtymiä, joskus vain lyhyitä *communitaksen* kokemisen hetkiä, joskus muutaman tunnin mittaisia roolin esittämisiä. Turnert tulkitsti, että toimijat kuvaavat *communitasta* usein ajattomaksi tilaksi tai asemaksi, johon rakenteellinen näkemys ajasta ei sovi. Siinä missä liminaalissa tapahtuu yhteydenpitoa pyhään, *liminoidi* sisältää taidetta ja populaaria viihdettä. (Schechner 2013, 67, 72; Turner 1974, 238, 274; Turner 1982, 24, 29–31, 40, 42–43, 52–54.) Liminaaliseen tai esittävään tilanteeseen meneminen vaatii kurinalaisuutta ja keskittymistä. Se vaatii myös selkeästi määritellyn päämäärän tai mahdollisesti neuvottelua eri päämääristä. On myös heittäydittävä sisimmässään olemaan joku toinen. (Carlson 2006, 45.)

Communitaksessa ihmisten väliset siteet ovat antirakenteellisia siinä mielessä, että ne ovat erilaistumattomia, tasa-arvoisia, suoria, olemassa olevia, epärationaalisia, olemassaoloa koskevia, minä–sinä-suhteita. *Communitas* on Turnerin määritelmän mukaan instituutioitumaton, spontaani, välitön, konkreettinen ja normiton. *Communitas* eroaa arkipäivän epämuodollisesta ja tasa-arvoisesta toverillisuudesta siten, ettei se ole rakenteellista, vuorovaikutteisia rituaaleja sisältävää, vaan se toteutuu rakenteellisten suhteiden ulkopuolella. (Turner 1974, 272–274.)

Performanssiteoriaa omissa viimeisimmissä tutkimuksissaan soveltanut Helena Saarikoski (2015, 39) huomauttaa performanssitutkija J Lowell Lewisiin (2008) viitaten Turnerin prosessimallin liioittelevan sekä jokapäiväisen rakenteellisuutta että rituaalin antirakenteellisuutta. Kulttuuria voidaan muuttaa, uutta luoda ja vallitsevaa järjestystä vahvistaa molempien tyyppisissä tapahtumissa. Saarikosken tulkinnan mukaan myöhemmät performanssitutkijat ovat edelleen liioitelleet performanssien uutta luovaa potentiaalia ja vähätelleet niiden tehtävää valtarakenteiden uusintajana.

Schechner soveltaa performanssia leikin näkökulmasta selittäessään Mihály Csíkszentmihályin *flow*-käsitettä. *Flow*-tilassa oleminen muistuttaa

transsia, ja flow ilmenee silloin, kun toimija, tai Schencnerille leikkijä (player), on yhtä toiminnan, leikin (play) kanssa. Flow voi olla yhtä aikaa äärimmäistä tietoisuutta itsestä ja toteuttamansa toiminnan täydellistä kontrollointia. (Schechner 2013, 97; Turner 1982, 56–59.)

Csíkszentmihályin mukaan flow'hun johtavat toiminnot, jotka suunnitelmallisesti ja helpoimmalla tavalla mahdollistavat optimaalisen kokemuksen saavuttamisen. Sellaisilla toiminnoilla on säännöt, jotka vaativat taitojen opettelamista. Toiminnot asettavat toteuttajilleen tavoitteita ja niistä saa palautetta, ne mahdollistavat kontrolloinnin ja ne johtavat keskittymiseen ja osallistumiseen, koska ne erottautuvat niin selväpiirteisesti arkipäivän todellisuudesta. Csíkszentmihályi nostaa esimerkiksi urheilijat, jotka tilapäisesti erottautuvat tavallisista kuolevaisista pukeutumalla näyttäviin uniformuihin ja oleskelemalla erillisalueilla. (Csíkszentmihályi 1990, 72.) *Flow-toimintojen (flow activities)* pääasiallinen tarkoitus on tuottaa nautinnollisia kokemuksia. Esimerkiksi näytelmät, taide, rituaali ja urheilu auttavat osallistujia ja katsojia saavuttamaan hyvin nautinnollisen mielentilan, koska ne on rakennutettu määrättyllä tavalla. (Em., 72.)

Richard Schechnerille säännöt eivät ole "itse performanssi", mutta ilman sääntöjä ei voi järjestää mitään yhteisöllistä toimintaa. Säännöt sitovat performanssit niin perinteeseen kuin tuleviin esityksiin. Niiden antamalla ohjeistuksella performanssiin osallistujat tietävät, mitä voi ja mitä ei voi tehdä. Jokaista performanssia ohjaa odotusten ja velvollisuuksien verkosto, ja jokainen osallistuja odottaa, että määrättyjä asioita tapahtuu ja toisia taas ei tapahdu. Osallistujat velvoitetaan käyttäytymään sääntöjen mukaan tai ainakin olemaan käyttäytyvinään siten. Katsojat odottavat tapahtuman etenevän sääntöjen tai käytännön mukaisesti, ja niiden tunteminen määrittelee sen, miten he tulkitsevat ja ymmärtävät leikin tai esteettisen esityksen. (Schechner 2013, 249–250.)

Victor Turner näki yhteyden instituutioituneen communitaksen ja flow'n välillä. Hänen mukaansa communitaksessa oli flow'n ominaispiirteitä, mutta se tapahtuu usein spontaanisti ja vastoin odotuksia. Turnerin näkemyksen mukaan communitas ei tarvitse käynnistyäkseen sääntöjä. Keskeinen ero näiden kahden käsitteen välillä Turnerin mukaan kuitenkin on, että flow koskee yksilön sisintä, kun taas communitas on pohjimmiltaan selvästi yksilöiden välillä ja keskuudessa tapahtuvaa. Communitaksen tuotos ilmaantuu dialogissa, jossa kommunikointiin käytetään sekä puhetta että nonverbaaleja keinoja, kuten yhteisymmärryksessä ajettuja hymyjä, pään nyökyttelyjä jne. Flow'n Turner luokitteli kuulumaan omaan käsitteeseensä rakenne. Communitas on hänen mukaansa esirakenne. Flow oli Turnerille yksi keinoista, jolla rakenne voidaan muuttaa takaisin communitakseksi. Se on yksi tekniikoista, jonka mukaan ihmiset etsivät kadonnutta suoraa ja välitöntä keskinäistä kommunikaatiota huolimatta sääntöjen luomasta raamista. (Turner 1982, 58.) Kuorokentällä tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi yhtä teosta konsertissa tulkittaessa saavutettu flow-kokemus johtaa kuorolaisten, kuoronjohtajan ja yleisön keskinäiseen communitakseen, jossa he kokevat olevan yhtä.

3 AINEISTO JA METODIT

Tutkimukseni primaariaineisto koostuu kolmesta kyselystä, haastatteluista ja osallistuvasta havainnoinnista. Sekundaariaineistooni kuuluu valittuja sanomaja aikakauslehtien artikkeleita, online-materiaalia sekä tutkimuskentällä ottamiani valokuvia ja videoita. (Ks. Taulukko 2.)

Laadin kyselyn, jossa pyysin kuorolaulajia kertomaan vapaamuotoisesti omia kokemuksia harrastuksestaan. Tein kyselyyn liittyen myös viisi haastattelua. Verkostojeni kautta lähetin vielä kuororituaaleja kartoittavan kyselyn ja kyselyn, joka koski kuorolaisten käyttämiä tiloja. Kyselyihin ja haastatteluihin suhtauduin narratiiveina, jotka kertovat osallistujille tärkeistä kokemuksista ja merkityksistä.

Halusin kuitenkin edelleen laajentaa aineistoani ja ottaa mukaan kenttätöitä. Vaikka osallistujieni narratiivit heijastavat todellisuutta, halusin tehdä havaintoja arkitodellisuudesta ja lisäksi olla itse kokijana. Seurasin kahden oman kuoroni sekä lähialueellani olevien valikoitujen kuorojen performansseja. Kuorot valitsin niin, että ne edustavat erilaisia kuoromuotoja. Edustettuina ovat mieskuorot, naiskuorot, nuorisokuorot, kirkkokuorot, jotka samalla ovat seka-kuoroja, ja projektikuorot.

Sekundäärilähteenäni on mediatekstejä eli tutkimusajankohtana ilmestyneitä, pääasiassa *Rondo-* ja *Sulasol-*aikakauslehtien kuoroaiheisia artikkeleita.

Kenttätöissä mukanani on ollut kamera, ja olen kuvannut sekä tilanteita että ihmisiä ja esineitä. Joitakin tilanteita olen myös videoinut. Kuvia ja videoita olen hyödyntänyt lähinnä muistaakseni tilojen visuaalisuutta, kuoropuvustusta ja symbolisia esineitä, joista en ole ehtinyt tehdä muistiinpanoja. Valokuvat ja videot ovat siis minulle kenttäpäiväkirjojen jatke ja muistin tuki. (Gradén & Kaijser 2011, 175, 177.) Suomen perustuslain (Toinen luku, 12. §) mukaan valokuvaaminen on Suomessa sallittua julkisilla paikoilla eikä siihen tarvitse erikseen pyytää lupaa. Kuoroharjoituksissa ja yhteisissä vapaa-ajan tilanteissa kuvatessani pyysin ja sain kuvaamiseen luvan.

En liitä videoklippejä valmiin tutkimukseni yhteyteen, etten riko tutkittavieni anonymiteettiä. Muutamia valokuvia liitän tutkimukseeni havainnollis-

tamaan kirjallista kerrontaa, ja valitsen ihmisiä sisältävät kuvat niin, että ne eivät julkaistuina ole yksityiselämää loukkaavia.

Tutkimustani varten keräämäni aineisto on anonymisoitu. Havaintoaineistossani on kuitenkin materiaalia, jossa henkilöiden anonymiteettiä on mahdollista täysin säilyttää. Sellaisia ovat esimerkiksi eri kuoroliittojen julkisissa asemissa olevat luottamus- ja toimihenkilöt ja myös joissakin tapauksissa kuoronjohtajat. Davies (2009, 60) toteaa, ettei anonymiteettiä voi aina pitää yllä, kun kysymyksessä ovat julkisuuden henkilöt, jollaisia juuri edellä mainitsemani henkilöt ovat, osa valtakunnallisesti, osa paikallisesti.

Tutkimuseettinen neuvottelukunta (2009, 4) huomauttaa, että tutkimukseen osallistumisen tulee olla vapaaehtoista ja perustua riittävään tietoon. Osallistujan voi tulkita ilmaiseen suostumuksensa tutkittavaksi esimerkiksi haastattelupyynnön suostumalla tai kyselyyn tai kirjoituspyyntöön vastaamalla, ja niin omassa tutkimuksessani on laita. Seuraamiini harjoituksiin sain niihin osallistuneilta luvan ja selitin heille, millaiseen tutkimukseen olen tietoa keräämässä. Myös omien kuorojeni jäsenet tiesivät, että teen yhteisestä toiminnastamme tutkimukseen liittyviä muistiinpanoja. Vapaaehtoisen suostumuksen periaatteesta voi poiketa, kun tutkii julkistettuja ja julkisia tietoja sekä arkistoaineistoja. Osallistujani suhtautuivat tutkimukseeni positiivisesti ja puhuivat aiheista, jotka olivat heille luontevia, arkisia ja sellaisia, että ne eivät aiheuttaneet huolta, että kyse olisi jollakin tavalla sensitiivisestä tutkimuskentästä. Siksi hyvää tutkimuseettiä on ollut vaivatonta noudattaa.

Joudun miettimään, olenko käyttänyt kuorokentällä solmimiani ystävyys-suhteita epäeettisellä tavalla hyväkseni silloin, kun olen kerännyt materiaalia myös niin, etteivät ihmiset ympärilläni ole oivaltaneet sitä havainnointitilanteeksi enkä ole sitä huomannut kertoa tai pystynyt sillä nimenomaisella hetkellä kertomaan – esimerkiksi kuoroharjoituksessa, jossa olen ollut läsnä kuorolaisena. Varsinkin omien kuorojeni kohdalla ihmisillä oli taipumus unohtaa tutkijan positioni, koska olin aktiivinen kuorolainen enkä tehnyt aina muistiinpanoja (ks. Davies 2009, 63; Kuula 2006, 62). Vastaavaa eettistä ongelmaa ei ole ollut, kun olen tehnyt havaintoja julkisilla paikoilla, kuten kuorokonserteissa, jumalanpalveluksissa ja musiikkijuhlilla tai muissa julkisissa tilaisuuksissa, joissa kuorolaulu on osa ohjelmaa. Nämä tilanteet eivät ole vaatineet ilmoitusta tutkijan läsnä olemisesta ja aikomuksista. Tällaisiakin tilanteita havainnoidessani ja analysoidessani jätän ihmiset anonyymeiksi julkisesti tunnettuja henkilöitä lukuun ottamatta. (Ks. Davies 2009, 65–66.)

Internetiä hyödynnän tutkimuksessani lisätyökaluna. Tarkastelen esimerkiksi Internetissä olevia kuorojen kotisivuja, koska niiden kautta selviää, millaisen kuvan kuorot haluavat antaa itsestään (ks. Hyltén-Cavallius 2011, 212, 214, 223). Tutkijat saavat vapaasti tutkia ja analysoida avoimesti luettavissa olevia Internet-sivustoja, joiden tiedot on asetettu julkisesti hyödynnettäviksi, ja siteerata niitä tarkoituksen edellyttämässä laajuudessa lähde mainiten (Davies 2009, 167; Kuula 2006, 74). Suomessa alettiin soveltaa Euroopan Unionin uutta tietosuojalakiä 25.5. 2018 (Eduskunta 2018). Tutkimusaineistoani kerätessäni se ei

siis ollut vielä voimassa, joten en ole voinut ottaa sitä huomioon tässä tutkimuksessa.

Tutkimusaineistostani on muodostunut juuri tällainen siksi, että minulla oli esiymmärrys kuorolaulusta oman harrastukseni takia, olen aiemmin tehnyt identiteettitutkimusta, olen keski-ikäinen nainen ja alkuperäiseltä koulutukseltani historioitsija. Aineistoni on erilainen kuin jos sen olisi kerännyt esimerkiksi kuorolaulua ennestään tuntematon nuori mies (Eriksen & Nielsen 2001, 123). Kokoamani aineisto jää omaan arkistooni. Dialogi aineistoni kanssa näkyy tässä tutkimuksessa, sen etnografisessa osassa suorina sitaatteina, autobiografisina teksteinä sekä niihin liittyvinä teoreettisina näkökulmina. Osallistujani tiesivät, että eri tavoin hankkimani tutkimusaineisto tulee väitöstutkimukseeni. Anonymisoin hallussani olevan aineiston. Tekemäni haastatteluäänitteet ovat tietoturvalisessa paikassa, johon vain minulla on pääsy.

TAULUKKO 2 Tutkimuksen lähdemateriaali.



Tutkimusotteekseni muodostui etnografinen metodi, joka nykyisin käsitetään sekä deskriptiivisenä tutkimuksena että kulttuurin syvällisenä analyysinä ja merkitysjärjestelmien tulkintoina (Anderson 2006, 386–387; Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 7–8). Sen lisäksi, että etnografi tutkii yhteisöjä ja yksilöitä, pyrkii laadullisten tutkimusotteiden keinoin ymmärrykseen ja tekee sen kulttuurin sisäisistä lähtökohdista, hän on myös osa prosessia, johon kuuluvat olennaisena osana myös tutkimustekstin kirjoittaminen, tutkijan oma persoona ja prosessin aikana tehtävät valinnat ja rajaukset (Fingerroos 2003). Etnografiaa tuottava tutkija hakee yksityiskohtien kautta laajempia merkityksiä sosiaalisen elämän laadusta määrätystä ryhmässä analysoiden ja tulkiten. Ihmisten sosiaa-

linen status tai rooli saa lisää merkityksiä, kun tutkija ottaa huomioon, miten he toimivat ryhmissä ja organisaatioissa. Etnografeille ihmisen sosiaalisen kokemuksen monimuotoisuuden tunnistaminen ja selittäminen edellyttää kontekstualisointia ja ihmisten koetulle sosiaaliselle elämälle muodollisen statuksen antamista. Suhteiden etnografinen analyysi puolestaan toimii rinnakkain yhteisön jäsenten käyttämien keskeisten ajatusten, kuvien ja metaforien tutkimisen kanssa. (Gay y Blasco & Wardle 2007.)

Etnografiselle tutkimukselle on tyypillistä, että sen ytimessä on osallistuvaan havainnointiin perustuva kenttätö ja että tutkittavan ilmiön monipuoliseen tarkasteluun pyritään yhdistämällä erilaisia aineistoja (Huttunen 2010, 39, 43). Kenttätöni ja samaan aikaan jo alkaneen aineiston analysointivaiheen edessä lähestyin eri lähteistä koottua aineistoani monelta eri suunnalta, monimutkaisesti. *Aineistotriangulaatio* eli monimuotoisen aineiston ristivalottaminen voi esitellä ison kuvan, joka on laaja-alaisempi ja tutkimaani kohdetta tarkemmin selittävä kuin yhdenlaista lähdeaineistoa käytettäessä. Aineistot voivat valaista toisiaan ja lisätä ymmärrystä tutkimuskysymyksistä sekä paljastaa yksityiskohtaisemmin mielekkäät yhteydet toiminnan ja tavaroiden, yksityisen ja yhteisön sekä piilotetun ja julkisen välillä ja tuoda esiin myös todellisuuden epäjohdonmukaisuuksia ja ristiriitaisuuksia. (Ks. esim. Huttunen 2010, 43; Norris 2011, XIII; Öhlander 2011, 292.) Havainnointi tutkimuskentällä auttaa vertailemaan yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia sen välillä, mitä ihmiset tekevät, mitä he kertovat tekevänsä, mitä he kokevat tekevänsä ja mitä he *todellisuudessa* tekevät (Pripp & Öhlander 2011, 114).

3.1 Aineistonkeruu

3.1.1 Kyselyt

Tutkimukseni alkumetreillä keväällä 2010 tein laadullisen sähköpostikyselyn kuorolaulamisesta (ks. Liite 1). Sen välitti eteenpäin kuoronjohtajien sähköpostilistalle Suomen kuoronjohtajayhdistys ry:n silloinen sihteeri. Maaliskuun lopun 2010 ja toukokuun lopun 2010 välisenä aikana sain 75 vastausta eri puolilta Suomea ja myöhemmin vielä kymmenen tekstiä lisää, yhteensä siis 85 tekstiä. Sähköpostina niistä tuli 75 ja perinteisenä kirjepostina 10. Lukuisat kuoronjohtajat olivat jakaneet kyselyäni kuorolaisilleen, joten kirjallinen aineistoni sisältää eri-ikäisten ja erilaisissa kuoroissa laulavien vastauksia, joskin keski-ikäisiä vastaajieni joukossa oli eniten. Monella vastaajista oli kuorossaan myös muita kuin rivikuorolaisen tehtäviä. Naisia vastaajistani oli 61 ja miehiä 24.

Kyselyssäni pyysin aktiivimuotoa käyttäen vastaajia kirjoittamaan vapaamuotoisesti omasta kuoroharrastuksestaan ja siihen liittyvistä seikoista. Tekstissä annoin joitakin apukysymyksiä. Pyysin kertomaan millaisessa kuorossa vastaajat laulavat ja mitä ääntä he siinä laulavat. Vastaajat saivat myös kertoa muista tehtävistään kuorossa. Kysyin myös, olivatko jo vastaajien vanhemmat kuorolaisia ja laulavatko muut perheenjäsenet kuorossa. Osallistujat

saivat kertoa, miten päätyivät kuoroon ja mitä alkuvaiheessa tapahtui. Kysyin kuorojen rutiineista, harjoituksista, omasta harjoittelusta kotona, kuoron tavoitteista ja henkilökohtaisista tavoitteista kuorolaulajana. Pyysin vastausta siihen, ovatko konsertit vuoden kohokohtia, koska esiymmärrykseni pohjalta hain vahvistusta tekemälleni havainnolle. Osallistujat saivat myös kertoa, onko kuorossa mukana oleminen muuttanut heitä jollakin tavalla. Lopuksi kysyin ikimuistoisimmista hetkistäsi kuorolaisena. Kyselyllä halusin saada vastaajilta narratiiveja, joista saisin tietoa osallistujille tärkeistä kokemuksista ja merkityksistä, ja niitä analysoimalla voisin tehdä päätelmiä siitä, miten osallistujieni käsityksen mukaan kuorokentän arvoja, normeja ja kuorolaisten tavoiteltuja ominaisuuksia rakennetaan ja pidetään yllä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.

Osa vastauksista on useita liuskoja pitkiä, hyvinkin analyttisiä katsauksia osallistujieni omaan kuorohistoriaan, ja niitä voi luonnehtia *osaelämäkerroiksi*, (ks. Aaltonen & Leimumäki 2010, 126, 133) osa taas lyhyitä ja toteavia, mutta nekin havaitsin oleellisia yksityiskohtia sisältäviksi, kun tein yhteenvedoa kaikille kuoroille yhteisistä toiminnoista ja niiden variaatioista ja kun hain moniäänisyyttä. On mahdollista, että jos osallistujani ovat tienneet muut kuin tutkijan positioni, se on vaikuttanut heidän kertomuksiinsa. Muutamissa vastauksissa viitataan suoraan toimittajan työhöni esimerkiksi antamalla juttuvinkkejä, mutta ennestään tuntemieni ja tuntemattomien teksteissä asiat näyttäytyvät niin paljon samankaltaisina, että uskon kaikkien vastanneen niin, ettei toimittajan roolini ole vaikuttanut oleellisesti, jos lainkaan.

Kuorotutkimukseni alkuvaiheessa keskityin osallistujieni kirjoitettuun *muistelukerrontaan* (ks. Pöysä 2015, 14). Kun ymmärrykseni kuorolaisuudesta ensimmäisen kyselyn ja kahden tekemäni haastattelun pohjalta oli alkanut syventyä ja kun olin perehtynyt Schechnerin performanssiteoriaan ja paneutunut myös Victor Turnerin rituaaliteoriaan, huomioni alkoi kiinnittyä kuoroidentiteetin rakentumisen sijasta siihen, miten kuoroidentiteettiä eletään, miten sitä toteutetaan toiminnassa, käytännöissä ja toimintaympäristöissä (Fryckman & Gilje 2003, 9). Alkoi myös tuntua tärkeältä pohtia, miten kuorolaulamisen kuvaukset tuottaisivat lauletaessa koetun ruumiin ja millä tavoin ne kertoisivat jaetun kokemuksen ykseydestä¹⁴. Tein toisen kirjallisen kyselyn (ks. Liite 2) kesäkuussa 2011 ja siihen sain vastauksia vuoden 2011 loppuun mennessä. Koska olen kuorokentällä *natiivi*, kokemukseni auttoi minua tekemään myös tässä kyselyssä käsitykseni mukaan oleellisiin asioihin keskittyvän. Tässä kyselyssä kysyin yksityiskohtaisesti, kymmeneen numeroituun osaan jaettuna kuororutiineista ja rituaaleista kuoroissa. Lähetin kyselyni sähköpostitse kuoroverkostoni kautta monen ikäisille miehille ja naisille, myös kahdelle nuorisokuorolaiselle. Näissä vastauksissa, joita sain 27, osallistujani vastaavat selkeästi kysymyksiin, osa laajasti, osa jopa yhden sanan vastauksina. Voisi ajatella, että tämä oli tutki-

¹⁴ Laulaja-lauluntutkija Anne Tarvainen on muun muassa väitöskirjassaan (2012) tutkinut kehollista / ruumiillista lähestymistapaa laulajan kuuntelemiseen. Väitöskirjassaan hän on myös pohtinut suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa esiintyviä käsitteitä keho, eletty ruumis ja ruumis.

jan kentälle paluu *täsmäkysymyksiin*. Toisen kyselyn tuottama aineisto auttaa analysoimaan erityisesti yksittäisten kuorolaisten käsitteellistyksiä kuorolaisuudesta.

Toisessa kyselyssäni pyysin vastaajia kertomaan myös ikänsä ja sukupuolensa. Muutama osallistujistani jätti ikänsä kertomatta, mutta heidänkin ikäryhmänsä pystyy päättelemään vastauksiin sisältyvistä, omaa kuorohistoriaa koskevista tiedoista. Nämä taustamuuttajat kertovat, että naiset olivat tässäkin kyselyssä aktiivisempia vastaamaan kuin miehet: naisia vastaajista oli 60 ja miehiä 25. Alle 30-vuotiaita vastaajista oli 11, ikäryhmään 31–40 kuuluvia kuusi, ikäryhmään 41–50 kuuluvia 20, ikäryhmään 51–64 kuuluvia 37 ja yli 65-vuotiaita 11. En kysynyt vastaajien ammatillista tai koulutustaustaa, mutta osa osallistujistani on toisen tai toisen niistä maininnut kerrontansa yhteydessä. Heistä usealla on akateeminen koulutus, mutta myös muita taustoja tulee esille. Tässä vaiheessa en ollut kiinnostunut osallistujieni koulutustaustasta, vaan halusin pikemminkin selvittää, millaiset sisällöt toistuvat vastauksissa taustamuuttujista huolimatta.

Pyysin lisäksi maaliskuussa 2013 kolmea kuorolaulajaa kirjoittamaan vapaamuotoisesti kuoroharjoituksiin ja -esityksiin liittyvistä tiloista ja paikoista, koska siihen asti kokoamastani aineistosta nousi esille, että niillä on merkitys osana kuoroesityksiä ja kuorolaisuuden rakentumista, ja halusin saada asiasta tähän yhteen teemaan keskittyviä vastauksia. Vastaukset ovat 2–3 liuskan mittaisia kirjoituksia.

Saamistani kirjoituksista välittyy mielikuva, että kuorolaulu aiheena on osallistujilleni tärkeä ja mieluinen. Se on heidän harrastuksensa, monelle tärkein ja joillekin jopa ainoa sellainen. Osallistujani kirjoittavat kuorolaisuudesta enimmäkseen myönteisessä, miellyttävissä kokemuksissa välittävässä tai neutraalissa sävyssä, konkreettisesti ja välillä ihannoidenkin, mutta silti harrastukseen liittyviä kielteisiä puolia, kuten esimerkiksi ajankäytön ongelmia, peittelemättä.

Kyselyihini vastatessaan osallistujani ovat kertoneet kirjoitushetken tilanteesta, mutta he ovat myös muistelleet omaa kuorohistoriaansa. Etnologian professori emerita Pirjo Korhokangas (1996, 28) on todennut, että yhteisö määrittelee sen, mikä on muistelemisen arvoista ja muistettavaa. Yksilöt identifioituvat omalle yhteisölleen tärkeisiin, yhteisesti merkityksiä saaneisiin tapahtumiin. Korhokankaan mukaan muistelua ohjaavat omaan kulttuuriin kasvettaessa sisäistetyt kollektiiviset käsitykset, skeemat, skriptit ja kulttuurimallit (em., 329).

Voisi ajatella, että kyselyni ovat osa sitä kansatieteellisten kyselyiden jatkumoa, joihin vastaaminen on ollut osa suomalaisen kirjallistumisen prosessia ja suomalaiskansallisen identiteetin rakentamistarpeeseen vastaamista (ks. Korhokangas & Olsson & Ruotsala & Åström 2016, 8–9).

3.1.2 Haastattelut

Tein viisi noin tunnin mittaista nauhoitettua teemahaastattelua, koska osa osallistujistani halusi kertoa kuorokokemuksiaan ja kuoromuistojaan mieluummin suullisesti kuin kirjallisesti ja koska halusin kokeilla, tuottaisivatko haastattelut erilaista tietoa samoista teemoista kuin kirjalliset vastaukset. Haastateltavistani

kaikki ovat kuorolaulun harrastajia, eivät ammattilaisia. Heistä kolme on naisia ja kaksi miestä, yksi on nuorisokuorolainen, muut eri ikäisiä, useissa eri kuoroissa laulaneita harrastajia, joilla on kokemusta maallisista ja hengellisistä kuoroista sekä sekakuoroista ja mies- tai naiskuoroista. Kaksi haastatteluista tein heinäkuussa 2010, yhden tammikuussa 2012, ja kaksi kesäkuussa 2012. Haastattelut ovat eri puolilta Suomea.

Nuorisokuorolainen oli haastatteluhetkellä alle 30-vuotias nainen ja jo lopettanut laulamisen nuorisokuorossa, jossa hän oli ehtinyt olla mukana yläasteen ja lukion ajan. Osan tuosta ajasta hän oli kuoronsa puheenjohtaja.

Vanhin haastateltavistani oli yli 65-vuotias mies, joka oli aloittanut kuorolaulamisen kotikylänsä sekakuorossa alle 20-vuotiaana ja laulanut kuoroissa yli 60 vuotta. Harrastuksessaan hänellä on ollut vain kaksi lyhyttä taukoa, toinen armeija-aikana, toinen siksi, että paikkakunnalla ei ollut kuoronjohtajaa. Hänen kuorouransa jatkuu edelleen ja hän on laulanut sekä mieskuoroissa että sekakuoroissa. Muita kuin laulajan tehtäviä hänellä ei kuoroissa ole ollut.

Ikäryhmään 31–40 vuotta kuulunut nainen oli aloittanut kuorolaulamisen seurakunnan nuorisokuorossa 10-vuotiaana ja jatkanut harrastustaan kotimaassa ja ulkomailla eri paikkakunnilla asuessaan. Opiskelujensa ja työnsä takia ulkomailla asuessaan hän on laulanut kahdessa eri kamarikuorossa.

Suomen Mieskuoroliitonkin eri hallinnollisissa tehtävissä toiminut mies oli haastatteluhetkellä laulanut kuoroissa yli 50 vuotta, ensin sekakuoroissa ja sittemmin mieskuoroissa, myös mieskuorojen kvarteteissa. Kuorouransa hän oli aloittanut 16-vuotiaana.

Ikäryhmään 51–60 vuotta sijoittuva nainen oli aloittanut kuorolaulamisen nuorena yliopisto-opiskelijana ja laulanut useissa sekakuoroissa, viimeksi suurten orkesteriteosten kuoro-osuuksia laulavissa kuoroissa. Yhdessä kuoroistaan hän on ollut hallinnollisissa tehtävissä.

Haastattelut ovat tallennettuina C-kaseteille. Haastattelunauhani on litteoitu *keskusteluanalyttisen* litteraation tapaan (ks. esim. Pohjamo 2012, 64; Ruusuvoori & Tiittula 2005; Ruusuvoori & Nikander & Hyvärinen 2010). Tein teemahaastatteluni kahvilassa, hotellihuoneessa, kuoroleirin luokahuoneessa ja kahdessa tapauksessa haastateltavan kotona. Haastattelut vaativat erityisjärjestelyitä, tapaamisaikojen ja paikkojen sopimista. Koska haastateltavien kanssa ennalta sovitut haastattelut etenivät määrätyn kaavan mukaan ja olivat jossakin määrin muodollisia, ne olivat erilaisia tilanteita kuin sattumalta tapahtuneet haastattelut, kuten esimerkiksi linja-automatalla ja lentokoneessa kuorolaulua harrastaville vierustovereilleni tekemät spontaanit haastattelut, joista tein jälkeenpäin lyhyet muistiinpanot ja joita hyödynsin enemmänkin syventääkseni ymmärrystäni joistakin kuorolaulamiseen liittyvistä yksityiskohdista kuin saadakseni varsinaista tutkimusaineistoa. Sovituissa haastatteluissa pyrin spontaaneja kysymys-vastaus-tilanteita enemmän hakemaan haastateltavien taitoja, näkemyksiä, ajatuksia, kokemuksia ja tulkintoja. (Davies 2009, 105, 106; Fägelborg 2011, 85, 88, 89; kenttäpäiväkirja 9. ja 12.6.2011.)

Haastateltaviltani kysyin samoja kysymyksiä kuin olin ensimmäisessä kirjallisessa kyselyssäni tehnyt, (ks. Liite 3) ja tilanteen mukaan tein täydentäviä

kysymyksiä. Haastatteluissani otin huomioon ja toteutin myös käytännössä sen, että toisin kuin valmiiksi jäsennellyissä kyselyissä, tutkija voi teemahaastatteluissa tehdä täydentäviä jatkokysymyksiä ja kannustaa osallistujaa kertomaan enemmän tai selittämään tarkemmin. Muuttelin kysymysten järjestystä ja otin mukaan aiheita, jotka tuntuivat sopivat juuri siihen haastattelutilanteeseen. Oleellista oli, että haastateltavat saivat vastata vapaasti ja omin sanoin. Haastattelu antaa haastateltaville mahdollisuuden luoda oma kertomus, nostaa esille itselleen merkitykselliset asiat, ja silloinkin kun se koskettelee asiakysymyksiä tai ilmiötä, se on osallistujan näkökulmasta kerrottu ja siinä voi oma ego olla eksplisiittisesti keskiössä. (Ks. Davies 2009, 106; Fägelborg 2011, 89–96; Jetsu 2002, 66.) Yritin säilyttää haastattelutilanteissa neutraalin asenteen ja pidättäydyn ilmaisemasta mielipiteitäni. Ohjasin kysymyksilläni haastateltavia kohti määrättyjä aiheita ja avustin heitä muistamaan ja järjestelemään tietämystään kuoromaailman representaatioksi (ks. Davies 2009, 107).

Esiymmärrykseni kuorolaulusta näkyy haastatteluissa sekä tekemissäni kyselyissä, joista kuororituaaleja koskeneessa kysymykset olivat yksityiskohtaisia. Olen valinnut kysymyksiksi asioita, joita olen oman kuorokokemukseni perusteella pitänyt oleellisina ja kiinnostavina. On mahdollista, että siksi olen tahtomattani rajannut jotakin kuorojen kulttuurissa keskeistä pois, mutta toisaalta varsinkin ensimmäiseen kyselyyn vastanneet kirjoittajat sekä haastatteluihini osallistujat ovat saaneet teemoiteltujen kysymysten lisäksi vastata ja ovat myös vastanneet vapaasti, jolloin vastauksiin on taltioitunut sellaista tietoa, jota ei suoraan ole kysytty. Lisäksi suurimmassa osassa vastauksista on runsaasti kerronnallisuutta ja henkilökohtaista kokemuksellisuutta. (Ks. esim. Korkiakangas & Olsson & Ruotsala & Åström 2016, 15–17.)

Folkloristi Helena Saarikoski kiteyttää, että kertomukset syntyvät tietoisesti, eivät mekaanisesti. ”Tapahtumat nostetaan tapahtumisen virrasta, ne hahmotetaan ja valikoidaan kerrottaviksi, ne arvotetaan ja merkityksellistetään”. Lavatanssijoiden ruumiinkokemuksia tulkitessaan hän on havainnut, että osallistujien kerronta heijastaa ja toistaa tietämystä aiheesta, mutta myös luo ja uudistaa kyseistä tietämystä, ja tuo tietämys puolestaan muotoilee osallistujien kertomia kokemuksia sellaisina kuin he ne kokevat. Kokemukset siis luodaan kerronnassa, menneisyyden tapahtumat muuttuvat osallistujien kertomuksissa kokemuksiksi kerronnan nykyisyydessä. Aineiston luennassaan tutkija puolestaan tuottaa tutkittavat kokemukset eli tutkijakin tekee valintoja siitä, mikä on merkittävää. (Saarikoski 2015, 37.)

Kirjallisten vastausten ja litteroitujen haastattelujen analyysissä sovellan kulttuurintutkimuksellisen *lähiluvun* (*close reading*) menetelmää. Folkloristi Jyrki Pöysä on määritellyt kirjallisuudentutkimuksesta kehittelemänsä lähiluvun kilpakirjoituksiin ja keruukyselyihin vastanneiden ihmisten omista kokemuksista kumpuavien tekstien ymmärtämiseksi ja tulkitsemiseksi, jossa huomiota kiinnitetään yksittäisiin teksteihin ja tekstin osiin (Pöysä 2010, 331–360; Pöysä 2015, 6, 26–28, 35–36).

Pöysä määrittelee lähiluvun tärkeimmäksi periaatteeksi, että lähilukeminen on *useaan kertaan* tapahtuvaa lukemista. Jokaisella kerralla lukeminen ei

kuitenkaan ole samanlaista, vaan välillä tutkija voi eläytyä tekstiin nopeasti ja välillä lukien katkonaisesti ja eritellen. Hänen mukaansa ensimmäinen lukukerrta voi olla tekstin ja omien kokemusten välisen suhteen etsimistä, ja tekstin ymmärtämiseen vaikuttavat ennako-odotukset tekstin sisällöstä. Vasta tekstin seuraavat lukukerrat alkavat tuottaa tiedostavaa lukemista. Ensimmäisellä lukukerrallakin tekstiin tehdyt merkinnät ovat esimerkkejä kirjoittamisesta, joka yhdistyy tulkitsevaan lukemiseen. Prosessin edetessä kirjoitetun tekstin luonne muuttua muistiinpanoista sanallisesti tulkitsevaksi samalla, kun lukeminen muuttuu analyttisemmäksi ja tutkija palaa tekstiin tarkastamaan kirjoittamiensa tulkintojen sisältämien empiiristen väitteiden totuus pohjaa. Pöysän mukaan tutkija huomaa kirjoittaessaan, miten on aluksi ehkä tulkinut tekstiä väärin tai jättänyt siitä ottamatta huomioon monia puolia. Lopullista tulkintaa teksteistä ei lähiluvun(kaan) avulla voi saavuttaa, vaan aina voi löytää uusia puolia teksteihin palatessaan. Tekstien lisäksi lähilukea voi myös esineitä, valokuvia tai median sisältöjä. (Pöysä 2010, 338–341.)

Lähiluvun prosessissa hain ensin tekstin kokonaismerkitystä ja paneuduin myöhemmillä lukukerroilla yksityiskohtiin, erittelin merkityksiä ja syvensin tulkintaani (ks. Pöysä 2010, 340; Pöysä 2015, 30–32). Ensimmäisillä lukukerroilla hain teksteistä kokonaiskuvaa siitä, mikä on tyypillistä ja toistuvaa kuoroharjoituksiin ja -konsertteihin liittyvissä rituaaleissa. Seuraavaksi ryhdyin etsimään teksteistä niissä toistuvia käsitteitä, joita olivat muun muassa tavoite, päämäärä ja keskittyminen, ja toisaalta hain kerronnassa tavallisesta poikkeavaa, persoonallista ja vastakohtaista. Luin kunkin tekstin ensin vertikaalisesti, mutta varsinainen lukutapani oli horisontaalinen eli hain eri henkilöiden näkökulmia samoihin teemoihin. Ryhdyin teemoittelemaan käsitteitä yhteen ja kysyin esimerkiksi, mitä miehet kertovat ja mitä naiset kertovat ja mitä kovaa työtä korostavat ja mitä taas harrastuksen sosiaalisuutta korostavat osallistujat kertovat. Käsitteistä ja teemoista ryhdyin kokoamaan analyttistä kuvaa siitä, mikä on kuorolaisten mielestä oleellista, ja toisaalta, mitä he toistavat kuorolaisuuteen heidän mielestään kuuluvana. Pyrin siis näkemään kerronnan ja siitä työhöni valitsemieni sitaattien taakse. Viimeisessä vaiheessa, jossa kävin prosessin kuлуessa alleviivaamiani tai huomiovärillä merkitsemiäni sanoja tai virkkeitä selaillemalla läpi, loin kokonaisnäkemystä siitä, millaisen kuvan osallistujani haluavat sisä- ja ulkoryhmäläisille välittää kuorolaisuudesta. Koko prosessin ajan olin ristiinlukenut aineistoa osallistuvasta havainnoinnista tekemiseni kenttämuistiinpanojen ja Schechnerin esitysteorian kanssa. Aloitin myös oman tekstini kirjoittamisen ja sen jatkuvan muokkaamisen jo varhaisessa vaiheessa. Prosessini vastaa käytännössä Ruusuvooren, Nikanderin ja Huttusen (2010, 11, 19) tapaa jakaa haastattelun analyysi kolmeen vaiheeseen, jotka ovat luokittelu, analyysi ja tulkinta.

Osallistujani kirjoittavat ja puhuvat minämuodossa, mutta jonkin verran he käyttävät myös memuoita tai passiivia yhdessä koetusta kertoessaan. Analyysivaiheessa esiin nousi sekä omaa kokemustani vahvistavia ajatuksia että uusia kysymyksiä herättäviä yksityiskohtia. Kovin yllätyksellistä tietoa sinänsä vastaukset eivät tuottaneet, mutta ne saivat minut tutkijana ajattelemaan kuoro-

laulun merkityksiä toisista ja laajemmista näkökulmista kuin aineiston keräämistä aloittaessani. Aloin kysyä aineistoltani uusia kysymyksiä ensimmäiseen kyselyyni tulleiden kirjoitusten ensimmäisen lukukerran jälkeen, ja uusien kysymysten esittäminen jatkui, kun toistuvat teemat ja samankaltaisuudet herättivät lähestymään tuttua kenttää uudenlaisista näkökulmista, jolloin aineistoni avautui minulle toisenlaisena, kuoroperformanssin syvemmin yhteiskuntaan kiinnittyviä taustasyitä paljastavana. (Ks. esim. Seppä, 2016.)

Aineistoani tarkasteltaessa voi havaita sieltä puuttuviakin teemoja, kuten ristiriidat kuorokentällä. Niitä mainitaan muutamissa kirjoituksissa ja lisäksi kirjasin huomaamiani tilanteita kenttäpäiväkirjoihin, mutta mainintoja on niin vähän, etteivät ristiriidat nouse yhteiseksi temaksi (ks. esim. Kivilaakso 2016, 427–428).

3.1.3 Osallistuva havainnointi

Tutkijana en ole vain mennyt kuorokentälle, vaan kuulun kenttään sen aktiivisena toimijana. Olen osa tutkimaani kulttuuria, sisäpiiriläinen, natiivi. Osallistuvan havainnointini tuottama tieto auttaa kuorokäytäntöjen kuvailemisessa, mutta se tuottaa myös tietoa ruumiillisista ja tunnekokemuksista sekä tiloista, visuaalisuudesta ja kuorojen esityksillään yhteisölleen välittämistä arvoista.

Osallistuva havainnointi on yksi tutkimustyökaluista, johon havaitsemisen, kuuntelemisen ja ymmärryksen lisäksi liittyy tutkijan omia muistoja ja kokemuksia, hänen persoonansa ja kyky saavuttaa osallistujien luottamus tarkoituksena käsittää osallistujia ja heidän todellisuuttaan (Ehn 1996, 121). Osallistuvaan havainnointiin liittyvä kenttätyö on kokonaisvaltaista ja kokemusperäistä, mutta moniaististen aineistojen rooli on usein ollut muita aineistoja täydentävää (Enh & Löfgren 2004, 137–140; Frykman & Gilje 2003, 19–20). Hyödyntäessään aistinvaraista etnografiaa tutkijan on pohdittava uudesta näkökulmasta käsitteellisesti ja käytännön toimissaan tutkimansa kulttuurin jäsenten osallistamista ja yhteistoimintaa heidän kanssaan ja myös sitä, miten itse osallistuu ja reflektoi havaitsemaansa koko tutkimusprosessin ajan. Menetelmä tarkoittaa, että perinteiseen osallistuvaan havainnointiin sisällytetään myös etnografiaa esimerkiksi sukupuoliittuneena ja ruumiillistettuna. (Pink 2009, 10.)

Kulttuuriantropologi Johanna Aromaa ja kansatieteilijä Miia-Leena Tiili lähtevät ajatuksesta, että etnografiseen tutkimukseen kuuluu sen erottamattomana osana hienovarainen ruumiillinen ja emotionaalinen herkkyyys havainnoida ja aistia kentän tapahtumia sekä kyky tulkita sanatonta informaatiota. Heidän käsityksensä mukaan ruumiillinen tieto on etnografisessa tutkimuksessa keskeinen, mutta vaikeasti tavoitettava ja sanallistettava tietämisen muoto. (Aromaa & Tiili 2014, 260.)

Kenttätyön tuottamat uudet löydöt tuottavat myös uudenlaista ymmärrystä, ja se mahdollistaa omaksuttujen totuuksien ja vakiintuneiden dogmien kriittisen tarkastelemisen. On siis luontevaa mennä kokijoiden luo tekemään havaintoja ruumiillisuudesta, aistillisuudesta ja jokapäiväiseen elämään liittyvistä asioista ja paikoista. (Fryckman & Gildes 2003, 15–16.) Kenttätyön tuotta-

man aineiston muuntaminen tekstiksi on tapa tuoda järjestystä kaoottiseen ja sekavaan todelliseen elämään (Hansen 2003, 161).

Kentällä havaintoni lähtökohta on yhdistelmä toimintaa ja sijaintia. Olen oleskellut määrättyllä paikalla lyhemmän tai pidemmän aikaa, seurannut, mitä siellä tapahtuu ja joissakin tapauksissa osallistunut tapahtumiin yhtenä toimijoista. (Ks. Huttunen 2010, 46; Pripp ja Öhlander 2011, 120.) Halusin olla vuorovaikutuksessa tutkittavalla kentällä olevien ihmisten kanssa ja tehdä heidän kanssaan musiikkia, jotta minulla olisi kentän toimijoiden kanssa samoja kokemuksia ja samanlaisia ruumiillisia aistimuksia, siis ruumiillistettua tietoa. Tutkijanakin halusin nähtävä, kuulla, kokea ja tehdä itse, ja kirjata sitten havaintoni ylös niitä pohtien, jotta saattaisin syvällisemmin peilata empiirisiä havaintojani teoreettiseen viitekehykseen. (Ks. Pripp ja Öhlander 2011, 127–128.) Ollessaan itse osallisena rituaalisissa prosesseissa tutkija voi tuoda esille vuoropuhelua toiston ja variaatioiden sekä yhteisöllisen ja yksilöllisen välillä todennäköisesti syvällisemmin kuin silloin, jos hän vain tekisi havaintoja tai haastatteluja tutkimastaan ilmiöstä (Drewal 1992, 2).

Osallistuva havainnointini rajaamallani kuorokentällä tuotti 25 kokonaista tekstiä, joiden pituus vaihtelee yhdestä liuskasta 11 liuskaan. Suurin osa teksteistä on 2–5 liuskaa pitkiä. 50 liuskaa sisältää kenttämuistiinpanoja kuorolaulajana kahden eri kuoron riveissä. Lisäksi minulla on 75 liuskaa muistiinpanoja seitsemän muun kuoron harjoituksista ja esiintymisistä sekä yhden kuoron tekemältä ulkomaanmatkalta. Kaikkiaan liuskoja on siis 125. Osa kenttämuistiinpanoistani on lakonista kerrontaa, jonka kohteena ovat tavanomaisesti edenneet tilanteet, osassa on mukana poikkeuksellisia tapahtumia ja tavallista syvällisempää omakohtaista kokemuskerrontaa.

Olin osallistuvaa havainnointia varten rajaamallani paikallisella kuorokentällä säännöllisesti, mutta lyhytkestoisesti ja intensiivisesti, toisin sanoen joko viikonlopun ajan tai muutamia tunteja yhden illan aikana.

Keskimäärin kolme tuntia kestäviin harjoituksiin, joihin itse osallistuin 25-henkisen kirkkokuoron jäsenenä ja joista tein muistiinpanot, oli yhdeksän ja ne ajoittuvat neljän vuoden ajalle. Olen ollut torstai-iltoihin sijoittuvissa harjoituksissa paikkakunnan seurakuntatalossa ja sunnuntiaamuihin sijoittuvissa jumalanpalveluksissa kirkossa. Kirkkokuoron jäsenenä ja muiden kuorojen esityksiä seuratessani havaintopaikkojani ovat olleet myös naapuriseurakunnan seurakuntatalo ja kirkko sekä kaksi eri kulttuuritaloa. Seuraamani muiden kuorojen kuoroharjoitukset ovat kestäneet noin kolme tuntia ja konsertit niihin liittyvine tapahtumineen noin kaksi tuntia itse konserttien kestäessä noin tunnin, ellei niihin sisälly väliaikaa, jolloin kesto on puolitoista tuntia.

Perjantai-illasta sunnuntai-iltapäivään kestäviä kuoroviikonloppuja, joissa olin 35-henkisen valtakunnallisen naiskuoron jäsenenä ja joista tein kenttämuistiinpanoja, oli kahdeksan aina muutaman kuukauden välein. Tämän kuoron jäsenenä olen ollut harjoituksissa ja esiintymisissä eri puolilla Suomea monenlaisissa harjoitus- ja esiintymistiloissa: perjantai-illasta kello 18 sunnuntiaamuun kello 12 kestävässä harjoituksissa yleisimmin koululuokissa ja sunnun-

tai-iltapäivään sijoittuvissa, kuoroviikonlopun päättävissä noin tunnin kestävisä esiintymisissä taas juhlasaleissa, auditorioissa tai seurakuntasaleissa.

Koska kuulun tutkimaani yhteisöön, olen saattanut jättää huomioimatta joitakin asioita, koska ne ovat tuntuneet itsestään selviltä. Olen hakeutunut aikanaan kuorokentälle harrastajana, en tutkijana, ja vaikka kuorokenttä kiinnostaa minua myös tutkijana, koin usein, että olen siellä mitä suurimmassa määrin tutkimani kulttuurin edustajana. Olin natiivi jo ennen tutkimuksen aloittamista, mutta kun tutkimussuunnitelmani mukaisesti lopetin osallistuvan havainnoinnin ja keskityin varsinaiseen analyysivaiheeseen, koin että samalla etäännyin kentästä, vaikka edelleen jatkoin kuorolaulamista. Kentällä olemiseni oli sen jälkeen vain puhtaasti kuorolaisena toimimista, ei enää havaintojen kirjaamista. Analyysin tekeminen etäännytti minut tunteesta syvällä kuoromaailmassa olemisesta ja tutkijan positio nousi ensisijaiseksi. (Ks. Fingerroos & Jouhki 2014, 92–93; Gothóni 1997, 71.)

Osallistuva havainnointi voi antaa eksplisiittistä tietoa jostakin niin itseltään selvästä ja arkipäiväisestä, että esimerkiksi haastateltavat eivät tule ajatelleeksi kertoa sitä. Lisäksi kaikki ihmiset eivät ole tottuneet tuottamaan suullisia kertomuksia kokemuksistaan ja pohdiskeluistaan, mutta ilmaisevat niitä rakenteina ja käytäntöinä. Tutkijana voin hyödyntää triangulaatiota: havainnointi voi antaa tilaisuuden vertailla toisiinsa eroja ja yhtäläisyyksiä sen välillä, mitä tutkija havaitsee ja mitä osallistujat kirjoittavat tai kertovat suullisesti. Ihmisillä voi myös olla toisenlainen kuva siitä, mitä he tekevät verrattuna siihen, mitä he todellisuudessa tekevät. Osallistuva havainnointi tuottaa lisäksi kuvauksia ihmisten käytännöistä ja eleistä eli siitä, mitä he tekevät ja millä tavoin he ilmaisevat itseään ruumiinkielen, vaatteiden ja koristeiden välityksellä. Osallistuvan havainnoinnin avulla ei kuitenkaan voi selvittää, mitä ihminen tuntee, millaisia tavoitteita hänellä on tai millaisia tulkintoja hänellä on määrätyistä tilanteista. (Pripp & Öhlander 2011, 114–115; Ruotsala 2005, 59.)

Osallistuva havainnointi on tilanne-, tapahtuma- ja henkilökohtaista vuorovaikutusta ja tapahtuu pitkälti tutkimuskohteen ehdoilla. Kenttätöön tekijä vaikuttaa aina kenttään, mutta tutkija voi käyttää useita lähestymistapoja tehdäkseen itsensä mahdollisimman huomaamattomaksi ja siten vähentääkseen reagoimista läsnäoloonsa. Hän voi olla sivustakatsoja eli etnologi Helena Ruotsalan käsittein *passiivisin osallistuja*, tai päinvastoin osallistua niin täysillä kuin mahdollista, olla *täydellinen osallistuja*, jolloin hänen tutkijan roolinsa unohtuu. (Davies 2009, 8; Ruotsala 2005, 59.)

Ollessani kentällä *täydellisenä osallistujana*, olen tehnyt kenttämuistiinpanot kuoroharjoitusten ja wokshopien jälkeen, koska kuorolaisena olen joutunut täysin keskittymään tekemiseen. Joissakin tilanteissa olen pystynyt harjoituksen aikana tekemään muistiinpanoja, esimerkiksi kirjaamaan ylös lyhyitä repliikkejä ja apusanoja, joiden avulla muistan, missä järjestyksessä asiat etenivät. Harjoitusviikonloput ovat yleensä intensiivisiä, ja niissä lauantaipäivän harjoitukset kestivät normaalisti aamuyhdeksästä iltakymmeneen lyhyitä ruoka- ja kahvitaukoja lukuun ottamatta. Vielä senkin jälkeen yhdessäolo jatkui yhdessä saunomisena tai ravintolaillallisen nauttimisena. Samanlaisesta tutkijan näkökul-

masta aikataulullisia ongelmia tuottaneesta tilanteesta kertoo esimerkiksi matkailututkija Minni Haanpää, joka väitöskirjaansa varten aineistoa kerätessään teki vapaaehtoistyötä. Siinä työvuorot saattoivat olla 14 tunnin mittaisia ja työskentely intensiivistä. Haanpäälle muistiinpanojen tekeminen oli mahdotonta työvuoron aikana ja havaintojen kirjaaminen jälkikäteenkin haasteellista väsymyksen takia. Myös valokuvaaminen olisi häirinnyt liikaa työskentelyä. (Haanpää & Hakkarainen & Garcia-Rosell 2014, 296; ks. Pripp & Öhlander 2011, 125.)

Sosiologi ja antropologi Charlotte Aull Davies siteeraa Raymond L. Goldia (1958), joka sijoitti osallistuvan havainnoijan neljään mahdolliseen rooliin: *täydellinen havainnoija (complete observer)*, *havainnoija osallistujana (observer-as-participant)*, *osallistuja havainnoijana (participant-as-observer)* ja *täydellinen osallistuja (complete participant)* (Davies 2009, 82). Goldin määrittelemien kenttätutkijan roolien mukaisesti ollessani esiintymässä yleisön edessä osana kuoroa tai toteuttamassa jotakin intensiivistä harjoitusta olin täydellinen osallistuja, koska en voinut tehdä kenttämuistiinpanoja, mutta saatoin kirjoittaa kokemuksistani ja havainnoistani jälkeenpäin nojaten muistiini ja pian tilanteiden jälkeen kirjoitettuihin apusanoihin. Kuoroharjoituksissa, joissa olin läsnä kuorolaulajana, saatoin tehdä ainakin pikamuistiinpanoja tai kirjata apusanoja, joten olin osallistuja havainnoijana. Havainnoidessani muiden kuorojen kuorokonsertteja yleisön jäsenenä vaikkakin tutkijana, olin täydellinen havainnoija, koska en kommunikoinut esiintyjien kanssa enkä ottanut yleisöä huomioon tutkimuskohteena. Toisten kuorojen kuoroharjoituksia tutkijan roolissa seurattessani ja niistä kenttämuistiinpanoja tehdessäni sekä yhden kuoron ulkomaanmatkaa seurattessani olin havainnoija osallistujana, koska laulajat ja kuoronjohtaja juttelivat kanssani matkalla sekä harjoituksen väliajalla, tekivät huomautuksia, lauloivat minulle jne. (Ks. Pripp & Öhlander 2011, 123–126.)

Kun olin täydellinen osallistuja tai osallistuja havainnoijana, tein apusanoja tai muistiinpanoja kynällä paperille, ja kirjoitin muistiinpanot puhtaaksi myöhemmin tietokoneelle tai kirjoitin koneelle muistikuvieni perusteella tekstiä. Kun olin havainnoija osallistujana tai täydellinen havainnoija, kirjoitin suuren osan muistiinpanoistani suoraan kannettavalle tietokoneelle. Journalistin ammatissani olen harjaantunut kirjoittamaan tekstiä sekä kynällä että tietokoneen näppäimistöllä huomattavan nopeasti, joten pystyin kirjoittamaan esimerkiksi kuoroharjoituksia kannettavan tietokoneen kanssa seurattessani ääneen sanotut virkkeet ylös suoraan sellaisenaan, joitakin sanoja tosin lyhentäen ja myöhemmin ne kokonaisiksi täydentäen ja tekstin lyöntivirheet korjaten. En siis ole tehnyt nauhoituksia tai videointeja seuraamistani harjoituksista tai tilanteista, joihin itse olen osallistunut kuorolaisena ja joista olen kirjoittanut muistiinpanot. Videointeja olen tehnyt täytenä havainnoijana julkisista tilanteista, joissa olen halunnut taltioida kuorolaisten esiintymisasuja ja esiintymispaikkoja.

Osana osallistuvaa havainnointia olen synnyttänyt lisäaineistoa tekstualisoimalla omia natiivikokemuksiani ja sitä kautta tuonut haastatteluja ja havainnointia täydentävän näkökulman tutkimusaiheeseeni. Osallistuvan havainnoinnin täytenä osallistujana tutkija kirjoittaa siitäkin, mitä on itse kokenut,

mutta *autoetnografi* on tutkimansa yhteisön jäsenenä rakentamassa tutkimansa sosiaalisen maailman merkityksiä ja arvoja. Autoetnografi on yksi osallistujista ja hän kuvittaa analyyttiset oivalluksensa kertoen omia kokemuksiaan ja ajatuksiaan toisten osallistujien rinnalla. (Anderson 2006, 384.) Tässä andersonilaisessa kontekstissa osan osallistuvana havainnoijana kirjoittamistani teksteistä voi mieltää myös autoetnografiseksi. Teksteistäni erityisesti kahdessa on autoetnografisia piirteitä siinä muodossa kuin esimerkiksi Billy Ehn (2011) ja Carolyn Ellis (2004) autoetnografian ymmärtävät. Tutkimukseni ei kuitenkaan ole autoetnografinen, jos autoetnografian määrittelee niin, että tutkijan omat kokemukset ovat tutkimuksen lähtökohtia ja sen keskeistä aineistoa (Uotinen 2010a, 179). Mediakulttuurin ja viestinnän yliopistolehtori Johanna Uotisen mukaan autoetnografinen teksti tarjoaa välineitä vaikeasti tai mahdottomasti haastatellen tai havainnoiden tehtävien asioiden tutkimiseen eli antaa vastauksia tutkijan ongelmaan, miten kuvata kielen avulla ruumiillisia kokemuksia (Uotinen 2010b, 88), siis myös esimerkiksi yksittäisen kuorolaulajan kokemuksia kuorokonsertin aikana.

Havainnoimieni kuorolaisten joukossa on useita ystäviäni. Davies huomauttaa, että ystävyys ei sen enempää takaa kuin estäkään hyvän etnografian tekemistä. Olen kenttätöyssäni yrittänyt löytää sopivan tasapainon ystävyuden ja tutkijuuden välillä ja pyrkinyt olemaan mahdollisimman objektiivinen analyysissäni. (Ks. Davies 2009, 93–94.)

Kenttämuistiinpanojani käsittelin ja analysoin vastaavaan tapaan kuin saamiani kirjallisia vastauksia ja litteroituja haastatteluja eli luokitellen, analysoiden ja tulkiten, ja ristiinluin niitä, jotta huomaisin mahdolliset erot minulle verbaalisesti kerrotun ja itse havaitsemani välillä.

Etnologinen tutkimus on holistinen. Analyysin kohteena oleva aineisto on aina fraktaalimaista, ja tutkijasta riippuu, keskittyykö hän analyysissään tarkastelemaan yksityiskohtia vai pyrkiikö luomaan yleiskuvan (Jouhki & Steel 2016, 20–21, 24). Tässä tutkimuksessa analyysin kohteena on eri tasoja, ja tavoitteena on rakentaa yksityiskohtien kautta kokonaiskuva. Tarkasteluni kohteena ovat yhtäältä osallistujieni käsitykset ja kokemukset kuorolaisuudesta konkreettisella ja hyvin yksityiskohtaisella tasolla, koska kuorolaulamista on tutkittu etnografisesti vähän, toisaalta osallistujieni asema ja olosuhteet, joissa he toimivat ja pohdinta, miten ne vaikuttavat heidän toimintaansa kuorolaisen roolissa, sekä kolmantena tasona pyrkimys ymmärtää kuorolaisuuden kulttuurisia piirteitä, kuten kuorolaisten yhteisiä tapoja ja arvoja. Eri analyysitasoista muodostuva kuvio ei luonnollisestikaan ole absoluuttisen totuus kuorolaisuudesta, mutta eri tasojen analyysi auttaa selittämään ja ymmärtämään tutkittua harrastusta ja ymmärtämään kuorolaulun merkitystä tutkittuna ajankohtana.

Koin, että koska kuorolaulu on moneen suuntaan rönsyilevää, minun on kysyttävä aineistoltani monia kysymyksiä, koska niihin saamistani vastauksista saan kollektiivisesti jaetun kuoroperformanssin, joka kaikessa rönsyilevyydessäänkin kiteyttää, mikä merkitys kuorolaululla ja kuorolaisuudella tutkimusajankohdan Suomessa etnologian näkökulmasta on. Analyysivaiheessa koin monta kertaa samaistumisen tunteita osallistujieni kertoessa kuorolaisuuteen

liittyvistä kokemuksistaan, pääsin siis sisälle heidän ajatus- ja tunnemaailmaansa tutkijana mutta myös natiivina. Kirjoituksista ja haastatteluista syntyvään kokonaiskuvaan minun oli analyysivaiheessa otettava kriittinenkin ote. Tunnistin osallistujieni kerronnasta kaiken sen positiivisen, mitä kuorolaisuuden kokemukseen liittyy, mutta aineistosta oli pystyttävä nostamaan esille variaatioita ja tulkitsemaan kaikkea niin, että kollektiivisen kuoroperformanssin rinnalle syntyy siitä poikkeava kuva. Esimerkiksi kuorolaulu kovana työnä ja uuden oppimisena saa vastavoimakseen osalta osallistujistani näkemyksen siitä sosiaalisena hauskanpitona.

3.2 Tutkija omalla kentällään

3.2.1 Oma kuorotieni

”Tuollakin olen laulanut!” Tällaisia erityisiä hetkiä tulee eteen silloin tällöin televisiota katsellessa tai aikakauslehtiä selatessa. Olen eri kuorojen jäsenenä päässyt laulamaan monenlaisiin paikkoihin Reykjavikin Hallgrímskirkjasta Tallinnan laululavalle ja Saariselän kappelista Tampere-talon ison salin lavalle – ja lukemattomiin muihin paikkoihin lähellä ja kaukana. Ensimmäiset kokemukseni kuorolaulajana sain lukioikäisenä koulun kuorossa ja seurakunnan nuorisokuorossa. Kokemukset musiikin tekemisestä yhdessä olivat niin mukavat, että pyrin yliopistokaupungissa koelaulun kautta yliopiston musiikinlaitoksen opiskelijakuoroon, mutta en siihen päässyt. Kuorourani katkesi 13 vuodeksi, kunnes pääsin koelaulun kautta asuinpaikkakuntani naiskuoroon. Vuosien laulamattomuus merkitsi sitä, että vasta noin puolentoista vuoden kuluttua tunsin, että laululihakseni ja hengitystekniikkani olivat tulleet niin hyvään kuntoon, että pystyin kunnolla hallitsemaan ääntäni. Kyseisen naiskuoron kuoronjohtaja on yksi Suomen Naiskuoroliiton keskeisistä toimijoista ja kuoron toiminta harjoituksineen kunnianhimoista ja sitouttavaa. Olin päässyt mukaan kansallisen tason kuorotoimintaan kuin varkain. Kuorolaiset, varsinkin oman ääneni laulajat, ottivat minut iloisesti joukkoonsa. Tuntui, että olin saanut yhdellä kertaa 30 uutta ystävää.

Jo muutamien ensimmäisten jumppa- ja äänenavaussessioiden aikana huomasin, että seison kuorolaulajan näkökulmasta väärin, jommallakummalla jalalla painoa pitäen. Kuoronjohtaja tuli asettamaan minut oikeaan asentoon. Samana ja seuraavana vuonna sain opastusta oikeanlaiseen seisomiasentoon myös kuoron äänenhuoltajalta. Oikean asennon pitäminen tuntui aluksi vaikealta, koska lihakset täytyi totuttaa uudelleenlaiseen, sinänsä terveelliseen asentoon. Harjoitusten aikana täytyi pitää yllä oikeaa istumisasentoa, jottei olisi lukinnut hengitystään esimerkiksi pitämällä jalkojaan ristissä ja siten vaikeuttanut äänen vapaata tuottamista.

Konserteissa meillä oli yhdenmukainen esiintymisasu, alkuvaiheessa sininen kaapu tavallisiin esiintymisiin ja punainen kaapu joulukonsertteihin. Olin siihen asti pukeutunut nuorekkaasti ja trendikkäästi, mutta huomasin, että olin

kuoron harjoituksissa ja esiintymisten takahuoneissa hyväksytympi, jos pukeutuisin enemmän aikuisen naisen tavoin eli niin, että en erottunut joukosta¹⁵.

Ensimmäiset esiintymiseni kuororivissä olivat jännittäviä. Ensimmäisestä julkisesta esiintymisestäni muistan sen, että vasen jalkani vapisi hillittömästi, mutta tiesin, ettei yleisö sitä huomaa pitkän ja leveän kaavun alta. Luotin myös siihen, että kuoro ja kuoronjohtaja osaavat asiansa, ja minun tarvitsee vain yrittää pysytellä mukana niin hyvin kuin mahdollista. Jännitystä oli ilmassa myös maakunnan keskuskaupungin musiikkikeskuksessa, jossa kuoromme konsertoi Sulasolin piirin muiden kuorojen kanssa esittäen yhdessä suuria sekakuoroteoksia. Sen konsertin jälkeen esiintymisjännitykseni kuorolaisena katosi lopullisesti.

Kuororivissä opin luottamaan toisiin kuorolaisiin ja toimimaan ryhmässä. Harjoitusten alkuverryttelyihin ja äänenavauksiin kuului joskus muun muassa harjoituksia, joissa hieroimme toistemme hartioita tai painoimme käsillä toistemme olkapäitä niin, että jännitykset laukeavat. Kasvoin väistämättä siihen, että "vieraita" ihmisiä voi luontevasti koskettaa. Ennen suuria konsertteja kuorollamme oli tapana järjestää erilaisia kuoroleirejä, joissa kouluttajien avulla menttiin sekä sisälle omaan kokemusmaailmaan että vahvistettiin ryhmähenkeä. Muistan, miten omituiselta tuntui sellaisen viikonlopun jälkeen palata arkeen. Kuorossa opin vaihtamaan arkivaatteeni esiintymisasiin missä ja milloin vain, vaikkapa luokahuoneessa, jossa kaikki muutkin vaihtoivat yhtä aikaa vaatteitaan. Ensimmäisellä kerralla riisuuntuminen toisten nähden tuntui vaikealta, toisella kerralla jo ymmärsi, että kursailu on aivan turhaa. Opin myös odottamaan konsertteja takahuoneessa yhdessä muiden kuorolaisten kanssa jutellen, koska huomasin, että se on helpompaa kuin yksinäisyydessä keskittyminen. Esiintymismatkoilla totuin jakamaan hotellihuoneen monenlaisten ihmisten kanssa.

Ylipäätään kuorossa valmentauduin tulemaan toimeen monenlaisten ihmisten kanssa ja harjaannuin tiimityöhön. Sooloilijoille ei kuorossa ole tilaa muulloin kuin solistitehtävissä. Koin, että identiteettiäni muokattiin hyvässä ja pahassa. Oli totuttauduttava kuorokuriin, oltava annettujen aikataulujen mukaan paikalla harjoituksissa ja esiintymisissä ja jälkimmäisessä ohjeiden mukaisesti pukeutuneena. Harjoituksia ei voinut laistaa sairaanakaan ja oli osallistuttava ongelmallisista työaikatauluista huolimatta talkoisiin, joissa kuorolle hankittiin rahaa toimintaa varten.

Naiskuorossa laulaessani suoritin vuosien aikana perus-, taito- ja mestarimerkin silloisessa omassa äänessäni eli kakkossopraanossa. Kvartetissa laulamisen ja omasta äänestä vastuun ottaminen sekä mestarimerkkivaiheessa vaativan ohjelmiston itsenäinen harjoittelu valmensivat siihen, että koin kasvaneeni luotettavaksi kuorolaulajaksi. Mestarimerkkivaiheeseen kuuluvat

¹⁵ Naiskuoroliiton ensimmäinen puheenjohtaja Anna Mäkelä ohjeisti: "Tunne jokainen laulajatoverisi todella omaksi toveriksesi ja anna hänen myös tuntea se puheistasi ja käytöksestäsi. Vieläpä osoita se ulkoasullasikin, että tahdot vaatimattomasti sulautua joukkoon". (Hapuoja et al. 2006, 23.)

rituaalit kukkaseppeleinen ja kunniakirjoineen tuntuivat hienoilta. Yhteisillä kilpailu- ja ulkomaanmatkoilla sain sellaisia kokemuksia, joita tavallisilla matkoilla ei voi saada ja pääsin paikkoihin, joihin ei tavallisesti pääse. Samalla ystävyys-suhteet joidenkin kuorosiskojen kanssa syvenivät.

Työaikataulujen muutokset johtivat siihen, että jouduin jättämään tämän kuoron, mutta pidin yllä laulukuntoani lauluyhtyeen jäsenenä. Päätymisen tutkimaan kuoroja väitöskirjaksi puolestaan johti siihen, että pyrin valtakunnalliseen naiskuoroon ja oman seurakuntani kirkkokuoroon. Valtakunnallisen kuoron riveissä pääsin näköalapaikalle ja sain kokeilla rajojani kuorolaulajana vaativan ohjelmiston kanssa. Kirkkokuoron jäsenenä taas pääsin kokemaan sydämellistä yhteisöllisyyttä ja laulamaan sekakuorossa. Samalla pystyin vertailemaan kirkkokuoron tehtäviä maallisiin kuoroihin. Sittemmin olen ollut isoja kuoroteoksia toteuttava kamarikuoron jäsen, mutta sen riveissä olen ollut puhtaasti kuorolaulajana, en enää tutkijana.

3.2.2 Natiivin tutkijan edut ja haitat

Tätä tutkimusta kuorokentällä tehdessäni en koe olleeni pelkästään havainnoija ja havaintojeni tallentaja, vaan aktiivinen, vuorovaikutuksessa muiden kuorolaisten kanssa oleva toimija, joka mielipiteillään ja toiminnallaan on vaikuttanut tutkimukseenkin liittyneisiin tilanteisiin, vaikka lähtökohtaisesti olen pyrkinyt siihen, että en muuttaisi tutkimaani kenttää. Sosiaalinen vuorovaikutus kentällä on muuttanut minua tutkimuksen kuluessa, ja kenttä on väistämättä muuttunut heti, kun olen saapunut sinne tutkijana. Kun olen kertonut tutkivani kuorolaulua, olen antanut kentän toimijoille vaikutelman, että aihe on tutkimisen arvoisen. Olen yrittänyt pitää mielessä, että osallistujat tietävät parhaiten, mutta olen samalla ehkä muuttanut heidän näkemystään kysymysteni ja tekemiäni havaintojen takia, koska toimijat eivät ole ehkä ehtineet ajatella yhteistoimintaansa syvällisesti juuri sellaisella erityisellä tavalla kuin tutkija ajattelee. (Ks. Anderson 2006, 382; Norris 2011, 60–61.)

Aktiivisesta kuorolaisuudestani on ollut hyötyä omia kokemuksienikin esittelevässä etnografisessa tutkimuksessani. Omaa kenttääni tutkiessani käsittän, että on oleellista paikantaa itsensä reflektiivisesti, siis kertoa tutkimusprosessini kulusta ja sen subjektisidonnaisuuksista varsinkin, kun käytän jossakin määrin myös autoetnografista analyysiä (ks. Anderson 2006, 383–384). Olen tutkimukseni aikana ollut kentällä ajoittain myös muissa positioissa kuin tutkijana ja kuorolaulajana – olen ollut siellä myös kulttuuritoimittajana ja musiikkikriitikkona. Kentällä ollessani ja myös analyysiä tehdessäni olen joutunut miettimään, miten kenttä mieltää monessa eri roolissa olevan toimijan ja miten se vaikuttaa tutkimukseeni. Mikä on osallistujieni näkökulmasta se positio, jossa minun oletetaan kentällä olevan, vaikka ilmoittaisin olevani siellä jossakin toisessa asemassa, ja mitä he siksi olettavat minun oletetun roolini mukaisesti tekevän? (Ks. Cohen 1985, 29.)

Tutulla kentällä on monia etuja, kuten se, että esiyymmärrys on jo olemassa ennen tutkimuksen aloittamista. Etuna siitä ja kentän kohtalaisen hyvästä tuntemisesta on ollut, että olen voinut jättää väliin orientaatiovaiheen ja mennä

suoraan kentän arkeen (ks. Kaijser 2011, 41). Minulla oli verkosto valmiina. Osallistujieni kanssa minulla oli yhteinen kieli, minkä takia tutkijana ymmärsin kuorodiskurssin sisäpiiriläisenä. Analyysivaiheessa tutun kentän tuomana etuna oli tutkijana huomata merkityksiä, jotka voisivat jäädä asiaan perehtymättömämmältä huomaamatta.

Vastaavasti tutulla kentällä toimimisen haittapuolena on, että asiat voivat olla liian itsestään selviä, jolloin tutkijana olettaa annettuja ajattelutapoja, sääntöjä ja normeja eikä pysty kysymään niiden taustoja ja syy-yhteyksiä (Suojanen 1997, 155). Haittapuolena on myös, että osallistujillani on ehkä ollut vaikea vastaanottaa uutta tutkijan positiotani, koska aiemmin minut on tiedetty kuorolaulajaksi ja journalistiksi. On myös otettava huomioon, että kuorolaiset eivät olleet kentällä tasavertaisessa asemassa suhteessa minuun, paitsi silloin, kun olin kentällä kuorolaisena. Toimittajan ja kriitikon, jossain määrin myös tutkija ääni on monille auktoriteetin ääni, vaikka haastattelutilanteissa pyrin osallistujan kanssa tasavertaiseen kohtaamiseen. Siksi on ollut tärkeää pyrkiä toimimaan mahdollisimman eettisesti ja erottamaan eri positioni mahdollisimman selvästi toisistaan kuorolaisille, mutta myös itselleni. Itsereflektion avulla olen pyrkinyt paikantamaan suhdettani kuorokenttään ja laajentamaan ja avaamaan tulkin-taani kuorolaisen ja toimittajan ymmärryksestä tutkijan ymmärrykseen, kuitenkin liialliseen omakohtaisuuteen ja tunnustuksellisuuteen sortumatta. (Ks. Ojanen 2008, 11.)

Mietin, kuinka paljon voin avata omaa kuorokokemustani tässä tutkimuksessa, jotta se ei nouse *itsekorostukseksi (self-adoration) itsetajunnan (self-awareness)* ja kriittisen tarkastelun sijasta (ks. Okely 1992, 2). Mietin myös, hukkuuko tutkimus paikantumisen alle, koska joudun pohtimaan ehkä tavallista enemmän positioitani ja roolejani kentällä (ks. Taira 2004, 112).

Kenttäytyö aineistonkeruueen edellyttää tulemistä lähelle toisia ihmisiä ja *eläytymistä* heidän ajatus- ja kokemusmaailmaansa, mutta se vaatii myös kykyä *etääntyä* siitä, joka on tullut lähelle ja johon on osallistunut (Gothóni 1997, 71; Pripp 2011, 71). Kuorolaulajana olen aina sitoutunut kuhunkin kuoroon ja sen toimintaan, mutta tutkijana kuorokentällä ollessani olen joutunut pitämään mielessä, että on kyllä hyvä eläytyä, mutta ei *sitoutua*, koska sitoutuneena estyy tarkastelemasta osallistujiensa käyttäytymistä ja siihen liittyviä arvoja, asenteita ja normeja useammalta eri kannalta (ks. Gothóni 2000, 75) siksi, että keskittyy niin intensiivisesti kuorolaisuuden käytännön toteuttamiseen ja haluaa pitää yllä kuoron yhteishenkeä nostamatta liikaa esille mahdollisia ristiriitoja.

Etääntyminen eli tunnetasolla irrottautuminen kuorokentältä tietokoneeni ääressä on tuntunut luontevalta, ja etäisyyttä on tuonut myös se, että en enää ole laulanut niissä kahdessa kuorossa, joiden jäsen aineistonkeruuvaiheessa olin (ks. Gothóni 1997, 42). Etääntymisessä auttoi jo se, että kun ryhdyin tarkastelemaan tutuksi kokemaani kenttää tekemällä kenttämuistiinpanoja ja kenttäpäiväkirjaa, aloin ymmärtää syvällisemmin ja uusista näkökulmista asioita, jotka olin tiennyt olevan olemassa, mutta joiden merkitystä en ollut analyttisesti tullut pohtineeksi (ks. Pripp ja Öhländer 2011, 125). Oma kenttä alkoi tuntua jollakin tavalla vieraalta ja oudolta. Kun kuorossa laulaminen on kuorolaulajaminälle

tuottanut musiikillista ja sosiaalista iloa ja kun se on journalistiminän näkökulmasta ollut journalistista lähdemateriaalia tuottavaa kulttuuri- ja taidetoimintaa, tutkijaminä alkoi nähdä yhä enemmän valtasuhteita ja eri toimijoiden ylhäältä päin ohjaamia tarkoituksellisia performansseja, joilla luodaan paikallisia ja kansallisia mentaliteetteja. (Ks. Gothoni 1997, 43.)

Oma paikkani kentällä ei ole niin selvä kuin tavallisesti tutkijan positio on etnografisessa kenttätyössä. Koska olen ollut osallistuvaa havainnointia varten rajaamalla kuorokentällä myös kulttuuritoimittajana ja kriitikkona, monet osalliset mieltävät minut ennen kaikkea journalistiksi, vaikka he tietävät minut myös kuorolaulajaksi. Osallistujat ovat tienneet positioni, mutta yleensä minun oletetaan olevan konserteissa tai harjoituksissa joko juttua tekemässä tai kuorolaulajana sen sijaan, että olisin siellä tekemässä tutkijana havaintoja – siitä huolimatta, että olen kertonut monille kuorokentän avainhenkilöille omalla alueellani ja Suomessa laajemminkin, että teen nyt myös kuorotutkimusta. Molemmissa omissa kuoroissani, joissa tein osallistuvaa havainnointia samalla kun olin niiden jäsen, muistutin tutkijan positioistani säännöllisesti, mutta välillä se unohdettiin ja minut miellettiin vain kuorolaulajana. Tämän tutkimuksen alkuvaiheessa jouduin varsin syvästi sisimmässäni pohtimaan, miten suhtautua siihen, että hyödynnän toimittajana ja kuorolaisena saamaani materiaalia myös tutkijana, miten kertoa eri tilanteissa, missä positiossa milloinkin olen paikalla ja miten toimia mielekkäästi tilanteissa, joissa olin yhtä aikaa useammassa positiossa.

4 SUOMI JA KANSALLINEN KUOROLAULU

Tässä pääluvussa kontekstualisoin tutkimukseni etnografista osuutta kertomalla kuorolaulun kulttuurihistoriasta Suomessa, koska nykypäivän kuorokulttuurilla on hyvin vahva side perinteeseen. Kuorolaulu on merkittävällä tavalla instituutio, jolla on edelleen kansallista merkitystä, ja se näkyy jossakin määrin myös aineistossani. Sosiologit Peter L. Berger ja Thomas Luckmann määrittelevät, että instituutio on aina oman historiansa tuotos eikä sitä voi ymmärtää ymmärtämättä sen tuottanutta historiallista kehystä (Berger & Luckmann 1998, 67).

Suomen kansa on paitsi juridinen kategoria, joka sisältää Suomen kansalaiset, myös ideologinen konstruktio. Kiinnitän huomiota kuorolauluun yhtenä ajan mukana uusintuneena ja uudistuneena osasena kansakunnan rakennustyössä ja osittain myös näihin päiviin asti vaalittuna muistona menneisyydestä. Kulttuuriperintö ei synny itsestään, vaan yksilöt ja yhteisöt luovat sitä aktiivisesti toimintansa ja kielensä avulla valitsemalla välitettäväksi, ylläpidettäväksi, säilytettäväksi ja suojeltavaksi siitä osan ja hylättäväksi ja unohdettavaksi osan (ks. Grahn 2009, 108; Lillbroända-Annala 2014, 25–31), joten nostan esille myös toimijoita, tahoja ja historiallisia ilmiöitä, jotka olivat keskeisiä kuorolaulun kulttuurihistoriallisessa muutosprosessissa.

Taustoittaakseni tutkimani suomalaisen kuorokentän kulttuuria tarkastelen tässä pääluvussa 1800-luvulle tultaessa maallistuneen kuorolaulun käyttämistä osana kansallista projektia. Kuorolaulun kytkeytyminen 1800-luvun nationalismiin myös Suomessa selittää osaltaan, miksi suomalainen kuorokenttä on muotoutunut sellaiseksi kuin se tämän tutkimuksen aikana on ollut.

Aluksi kuvailen sitä, miten musiikista tuli yksi fennomaanien käyttämistä työkaluista rakennettaessa kuvitteellista suomalaista menneisyyttä. Nostan esille 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten voimakkaan kansansivistyspyrkimyksen, jossa sivistyneistön ajatuksia siirrettiin kaikille kansankerroksille kansakoulunopettajien perustamien kuorojen sekä laulu- ja soittojuhlien välityksellä.

Kerron myös kuorojen ja kuorolaulujen merkityksestä poliittisesti jakautuneessa, itsenäistyvässä ja itsenäistyneessä Suomessa 1900-luvun alkupuolella sekä kuorokentän muutoksesta 1960-luvulta lähtien.

Ruotsalaisen kuorolaulun massailmiön syntymisen syitä ja nykytilaa yhteen vetäessään etnologian professori Owe Ronström toteaa, että kuorolaulu on nähty metonyyminä kulloisestakin yhteiskunnasta. Siinä missä kuorot keskiajalla toimivat Jumalan sanan ja kirkon viestin välittäjinä kansalle, ne samalla toimivat seurakunnan äänenä kirkon suuntaan. Uudella ajalla kuorot saivat tehtävän toimia kansan äänenä hallitsijoiden suuntaan ja päinvastoin. 1800-luvun alkupuolella kansallisesti värittyneestä kuorolaulusta tuli nopeasti suosittua erityisesti Skandinaviassa, Saksassa ja Ranskassa. Enimmäkseen oli kyse mieskuoroista, mutta Englannissa, Saksassa ja Ranskassa toimi myös sekakuoroja, ja 1800-luvun toisella puoliskolla niitä perustettiin myös Pohjoismaihin ja Baltian maihin. 1800-luvulla porvariston vähitellen syrjäyttäessä aateliston hallitsevana säätyinä, porvarilliset mieskuorot hahmottivat uudenlaisen yhteisöllisyyden muodon hyvin koulutetuille, johtoasemaan nousseille nuorille miehille. Johtajansa alaisuudessa hyvin yhteen toimiva kuoro näytti, mitä saavutetaan, kun pyritään yhdessä korkeampaan päämäärään. Sekakuorot esittelivät 1800-luvun loppuun mennessä uuden, kansanliikkeitä yhdistäneen tavan hahmottaa sosiaalista yhteisöä niin, ettei ihmisiä enää jaettu luokan ja sukupuolen mukaan. (Ronström 2016, 9, 55, 58–65, 75.)

Ronströmin tulkinnan mukaan kuorot vertautuivat 1900-luvun alkupuolella suuriin kansallisiin, sosiaalisiin, poliittisiin ja yhteiskunnallisiin massaliikkeisiin utopistisine visioineen. Mentiin yhdessä yhteisönä kohti korkeampaa päämäärää, mutta kukin yhteisö oman massaliikkeensä sisällä. Mielikuvissa oli yksi johtaja ja yksimielinen kansa, eteenpäin pyrkivä, kurinalainen ja sivistynyt, yhteisöllinen, moniääninen joukko, jossa jokaisella äänellä oli oma tehtävänsä. (Em., 68.)

4.1 Kansakunta tuli uskonnon tilalle

Musiikista tuli 1800-luvulla osa kansakuntien rakentamista nationalismien diskurssissa, ja suomalaisuutta rakennettaessa kuorolaululla oli varsin keskeinen rooli. Tässä ja kolmessa seuraavassa alaluvussa käyn läpi, miten kuorolaulu oli kytköksissä suomalaisuuden rakentamiseen ja miten erilaiset nationalistiset pyrkimykset eri vuosikymmeninä vaikuttivat esimerkiksi kuorosanoituksiin ja kuoromuotoihin ja ylipäätään olivat vaikuttamassa siihen, että kuorolaulu levisi kaikkien kansankerrosten harrastukseksi.

Länsi-Euroopassa 1700-luvulla vähenevän uskonnollisen uskon tilalle tuli nationalismi turvaamaan tunnetta jatkuvuudesta (Anderson 1996, 11). Jumaluuden sijaan palvonnan kohteeksi tuli kansakunta, ja nationalismia ylläpidettiin ja ylläpidetään kansallisilla tunnuksilla, seremonioilla ja symboleilla (Remy 2004, 61). Nationalistisen ideologian tärkeä päämäärä on luoda tunne eheydestä ja jatkuvuudesta menneisyyden kanssa, peittää modernisaation mukanaan

tuoma vieraantuminen ja murtuma yksilön ja yhteisön välillä ja vakuuttaa, että massayhteiskunnan uhkaama yhteisö voi selvitä juurien ja kulttuurisen jatkuvuuden avulla (Eriksen 1993, 105, 107).

Useat nationalismin muodot ovat rakentuneet F.W.J. Schellingiltä alkunsa saaneeseen käsittämistapaan, jossa kansallinen identiteetti samoin kuin kansallisuus ja kansakunta tulkitaan aina olemassa olleiksi, ja ne tarvitsevat vain ”herätystä”. Vastakkaisen tulkintatavan mukaan nationalismi on modernin maailman rakentumiseen liittyvä ilmiö, jossa etnisyys voi olla keksittykin ja joka soveltuu vallasta kamppailevan eliitin välineeksi. (Manninen 2000, 208–209.)

Yksi nationalismin tähtäimistä on kulttuurisen identiteetin saavuttaminen ja ylläpitäminen. Ilman sellaista kollektiivista identiteettiä ei voi nationalismin näkökulmasta olla ”kansakuntaa”. (Smith 1998, 90.) Toisaalta nationalismi olisi voimaton ilman kansan omasta etnisestä perinteestä tai sen osasista löydettyjä kansantajuisia muistoja, arvoja, symboleita ja myyttejä. Ihmisten ykseyden tunne perustuu voimakkaaseen myyttiin oletetuista yhteisistä sukujuurista ja jaeituista historiallisista muistoista. Myytit, arvot, symbolit ja muistot ovat tehokkaita ja houkuttelevia, koska ne pönkittävät mielikuvaa yhteisön ainutlaatuisen kulttuuriarvojen autenttisuudesta. (Em., 45–46.)

Nationalismi kuvastaa hitaita mentaalisia muutoksia: arvoja, normeja ja massojen ”psykologiaa” (Anderson 1996, 6; Pakkasvirta 2004, 85). Nationalistista maailmaa on rakennettu sekä ”ylhäältä alaspäin” että päinvastoin. Niinpä esimerkiksi suomalaisessa kansallisromantiikassa intellektuellien ohjaus ja kansanperinteen keruu yhdistyvät kitkattomasti (Pakkasvirta 2004, 75.) Poliitikan tutkija ja historioitsija Benedict Andersonin käsite *kuvitellut yhteisöt (imagined communities)* määrittelee nationalismin kuvitelluksi poliittiseksi yhteisöksi. Tästä näkökulmasta katsottuna nationalismi on modernisaatioon liittyvää politiikkaa ja kulttuuriin pohjautuvaa maailman ja maailmankuvan rakentamista, koska pienimmänkään kansakunnan jäsenet eivät tunne tai tapaa kaikkia muita tuon yhteisön jäseniä (Anderson 1996, 6; Pakkasvirta 2004: 75). Kansallisvaltion perustamiseen liittyy, että kansat on kuviteltava yhteisinä, ja uutta kansakuntaa perustettaessa nationalismi on aina saanut selvän ilmaisun. Nykyisin nationalismi on laajentunut käsitteeksi, joka kattaa vakiintuneiden kansallisvaltioiden rutiininomaisesti uusintamat tavat, jolloin siitä on tullut arkipäivän nationalismia. (Billig 1995, 10, 16.)

Sosiaalisten suhteiden ja vastuun maantiedettä tutkinut Doreen Massey huomauttaa, että kaikkien yhteiskuntien ja kulttuurien tavoin kansallisvaltio on tilallis-ajallinen tapahtuma. Esimerkiksi Suomi ei ole kartalla sijaitseva alue, vaan yhteiskunnallisesti konstruoitu ja nimetty aika-tilan karsina, joka muuttaa tilallisesti muotoaan aikaulottuvuudessa. Massey'n tulkinnan mukaan kansallisvaltiot ovat olemassa suhteessa johonkin muuhun eli todellisuudessa ei ole olemassa puhtaita identiteettejä eikä sisäisen ainutlaatuisuuden historioita, vaikka rajojen avulla sellaisia pyritään tuottamaan. (Massey, 2008, 125.)

Paikan identiteetti ei siten ole lähtöisin jostakin sisäiseksi nähdystä historiasta, vaan se on suurelta osin lähtöisin ”ulkopuolen” kanssa koetun vuorovai-

kutuksen erityislaadusta. Paikan identiteettiä tuotetaan jatkuvasti uudestaan ja menneisyys rakennetaan. (Em., 146, 148.)

4.2 Ylioppilaskvarteteista mieskuoroiksi

Tässä alaluvussa kuvailen, millä tavoin kuorolaulu oli mukana suomalaiskansallista identiteettiä rakennettaessa. Yhtä aikaa, kun 1800-luvulla rakennettiin kuviteltu kansallinen kulttuuri pitkälti ajatellen, että sellainen oli valmiiksi olemassa ja kansalta haettavissa, syntyi myös kuviteltu suomalaiskansallinen musiikkikulttuuri. Se rakentui valikoiduista, sensuroiduista ja kaunistelluista aiheista. Musiikista tuli yksi kansallisista representaatioista, joiden tuottaminen ja uusintaminen palvelivat kulloistenkin eliittien ja valtarakenteiden tavoitteita ja myötäilivät vallitsevia poliittisia ja taloudellisia olosuhteita. (Kettunen 2003, 186; Rantanen 2013, 238.) Materiaalia haettavaksi oli olemassa. Musiikkihistorioitsija Antti Häyrynen toteaa, että 1800-luvun Suomessa ihmiset lauloivat spontaanisti yksin ja yhdessä paljon enemmän kuin nykyisin (Häyrynen 2008, 35).

Kuorolaulu, joka pitkin 1800-lukua levisi yhä laajempien kansakerrosten käyttöön, oli oleellinen osa suomaaliskansallista musiikkikulttuuria. Se oli jo silloin myös kulttuuripolitiikkaa, vaikka kulttuuripolitiikkaa käsitteenä sen nykyisessä, 1960-luvulla alkunsa saaneessa merkityksessä ei ollut vielä olemassa¹⁶. Ylhäältä päin tulevan ohjailun ja aktivoinnin avulla pyrittiin tietoisesti kasvatamaan palkkatyönä tuotettujen symbolisten esineiden eli kuorosävellysten käyttöä. Tavoitteena oli, että sosiaalisuuden välittämät viestit ja merkit auttaisivat ihmisiä sopeutumaan yhteiskuntarakenteisiin. Tiede- ja taideseuroja johtivat valtionhallinnon merkittävimmät henkilöt, ja kyseiset seurukset olivat yhteydessä kansalliseen liikkeeseen. Autonomian ajan loppupuolta on nimetty taiteen rahoituksen kultakaudeksi, koska tiedettä ja taidetta tuettiin tuolloin erityisesti kansallisen suvereniteetin vaatimusten takia. (Ahponen 1994, 98–101.)

Moniääninen kuorolaulu järjestäytyneessä ja kurinalaisessa muodossa muuttui 1800-luvun Euroopan maissa uuden aikakauden symboliseksi ilmaisuksi ilmentäen nuoruuden tahtoa ja voimaa. Suurin osa 1700-luvun lopulta lähtien yhteiskunnassa keskeiseksi vaikuttajaksi yläluokan sijaan nousseesta porvaristosta uusine ideoineen lauloi kuorossa. Sen jäsenet myös veivät kuorolaulua uudensuomalaisiin paikkoihin pois hoveista, kartanoista, kirkoista ja luostareista puistoihin, toreille, koulujen auloihin, porvarillisiin teattereihin ja konserttitaloihin. Porvarilliset mieskuorot olivat ”lauluveljinä” malli yhteiskunnalle, joka oli tasa-arvoinen, mutta jossa kaikki olivat ainutlaatuisia yksilöitä. (Ronström 2016, 55, 57, 61.)

¹⁶ Laki taiteen edistämisen järjestelyistä (328/1967) astui voimaan 1.1.1968 ja se kumottiin säädöksellä 658/2012 (Finlex 2018).

Kuorolaulua voitiin käyttää Suomen suuriruhtinaskunnassa kansallisen identiteetin rakennusaineena, koska sitä ei sensuroitu samaan tapaan kuin monia muita Venäjän vallan aikaisia toimintoja vuoden 1829 sensuuriasetuksen pohjalta. Suomeen 1800-luvun alussa uudentyyppisenä, maallisena tullut kuorolaulu sai esikuvansa Saksasta, Sveitsistä ja Ruotsista. Erityissijalla oli säästyksen mieskuorolaulu. Saksalainen Karl Friedrich Zelter perusti Berliner Liedertafel -mieskuoroyhdistyksen, ja sen toiminnasta virityksensä saaneet herraseurueet lauloivat lähinnä isänmaallisia lauluja, hymnejä ja marsseja sekä mieleisiään seura-, juoma- ja pilalauluja. Sveitsiläisen H.G. Nägelin perustamassa lauluinstituutissa Zürichissä taustalla vaikuttivat Ranskan suuren vallankumouksen (1789) virittämät aatteet yksilönvapaudesta, kansanvallan veljyydestä, kansan sivistämisestä ja isänmaallisuuden yhdistävästä voimasta, jota piti edistää. Musiikille, erityisesti kuorolaululle, asetettiin tärkeä rooli uusien aatteiden välittämisessä. Nägelin ansiosta mieskuoroharrastus yleistyi etenkin Sveitsissä ja Etelä-Saksassa. Uusi kuoromuoto sai nimekseen *Liederkrantz* (*lauluseppele*). Sen ihanteena oli suuri ja mahtavasti soivat mieskuoro, joka ylisti isänmaata ja sen luontoa, mieluiten kansanlaulusovituksia laulaen. (Pajamo 2015, 15; Rantanen 2013, 138–139.)

Liederkrantz-liike ja Upsalan yliopiston ylioppilaiden lauluharrastus innoittivat moniäänisen ylioppilaslaulun tuloa Turkuun 1810-luvun lopulla. Ylioppilaat olivat vaeltaneet ensimmäisen kerran Upsalan läpi vapunpäivänä 1813 laulaen Johann Cristian Friedrich Haffnerin säveltämää laulua *Samloms, Bröder, kring frihetens fana*. Kosketuksen uudenaikaiseen kuorolauluun Upsalassa olivat saaneet muiden muassa Johan Josef Pippingsköld sekä A.I. Arwidsson ja Carl Axel Gottlund. Pippingsköld perusti Turkuun mieskuoron nimeltä Sångsällskapet eli Lauluseura vuonna 1819. Kysymyksessä oli tuplakvartetti, joka alkoi järjestää laulukonventteja, joihin naisilta oli aluksi pääsy kielletty. Kun jäsenmäärä kasvoi, kuulijoiksi alettiin päästää myös naisia, ja seurassa alettiin harrastaa sekakuorolaulua. Gottlund perusti vuonna 1820 porvarillisemmän kuoron, joka toi laulun kansan pariin ulos salongeista. Hän omaksui Upsalan mallista kaduilla laulamisen tradition. Turun palon jälkeen kuorolauluperinne siirtyi yliopiston mukana Helsinkiin vuonna 1828. (Häyrynen 2008, 21; Pajamo 2015, 15–16; Rantanen 2013, 140, 142.)

Poliittisiin uudistuksiin tähtäävä keskustelu Suomen suuriruhtinaskunnan tulevaisuudesta tyrehtyi 1820- ja 1830-luvuilla, joten autonomista hallintoyksikköä vahvistettiin perustuslaillisjuridisen ja kansalliskulttuurisen diskurssin avulla. 1830-luvulla suomenkielisessä lehdistökeskustelussa alkoi syntyä uudenlainen käsite *kansakunta*, jonka ytimessä oli ajatus kansallisesta kulttuurista valtiollisen olemassaolon perustana. (Liikanen 2003, 273.) Poliittisen ilmapiirin kiristyttyä ylioppilaiden kiinnostus kuorolauluun heikkeni. Mieskvartettien kaduilla laulaminen kiellettiin, samoin erityisesti poliittisia pyrkimyksiä sanoituksillaan ajavien laulujen esittäminen. Kuitenkin mieskvartettien ohjelmistoon ilmestyi suomenkielisiä lauluja. Suomen kieli ja suomalaisuus näkyivät myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustamisena vuonna 1931 sekä *Vanhan Kalevalan* (1835) ja *Kantelettaren* (1840) ilmestymisenä. (Pajamo 2015, 16–17, 20.)

Ilmapiiri oli kuitenkin muuttumassa. Kansallisen herätyksen alku 1840-luvulla aloitti myös kansallisen identiteetin tietoisien rakennustyön. Voimakasta yhteenkuuluvuuden tunnetta ryhdyttiin luomaan esimerkiksi kokoontumalla kansallisten merkkimiesten patsaiden ympärille ja laulamalla isänmaallisia lauluja. Valtiota ja kansallisuutta symboloimaan kehitettiin symbolijärjestelmiä, jotka sisältävät esimerkiksi kansallisen historian ja kartaston sekä kansallista olemassaoloa ja erityisyyttä esittäviä taideteoksia. (Mikkeli 2004, 432–433; Saukkonen 2004, 96.) Kirjallisuuden, mainonnan, teollisuuden, kommunikaation ja valtionkoneistojen yleinen kasvu antoivat ihmisille impulsseja käyttää yhteistä kansankieltä (Anderson 1996, 77–78). Toisaalta ihmiset toimintaan innoittavat kansakunnan kuvaukset – symbolit, laulut, kuvat, selostukset ja rituaalit – olivat suullisia, kuultuja ja visuaalisia ennemminkin kuin kirjallisia (Smith 1998, 139).

Mieskuorolaulu oli sekakuorolaulua selvästi suositumpaa 1900-luvun alkuun asti, mikä on suomalainen erikoisuus. Taustalla oli kansanomaisen yhteislauluperinne, mutta myös mieskuorojen tarjoama väline järjestäytymiselle ja aatteelliselle toiminnalle. Muualla Euroopassa mieskuorolaulu kytkeytyi enemmän sosiaaliseen toimintaan, mutta autonomisessa Suomessa suomen- ja ruotsinkielisten keskinäinen kilpailu ja kansallinen tehtävä johtivat jalostamaan kuorolaulun taiteellista tasoa. (Häyrynen 2008, 129.)

Yksi kansallisen identiteetin rakennustyön keskeisistä tapahtumista on *Maamme*-laulun laulamisen ensi kertaa Floran päivänä 1848, Euroopan hulluna vuonna, Kumtähden kentällä Helsingissä, vaikka laulu laulettiin ruotsiksi ja esittäjänä oli ruotsinkielisten ylioppilaiden kuoro. Saksalaissyntyinen Fredrik Pacius oli vuonna 1838 perustanut Keisarilliseen Aleksanterin Ylipistoon (nykyisin Helsingin yliopisto) Akademiska Sångsällskapetin¹⁷, ja ylioppilaiden kvartettilaulu muuttui viimeistään tuolloin mieskuorolauluksi. Pacius käytti perustamaansa kuoroa J.L. Runebergin *Vårt land* -runoon säveltämänsä laulun esittäjänä, ja mukana oli myös Kaartin soittokunta. *Maamme*-laulun esittämistä suunniteltiin performanssiksi, jonka piti toimia vakuutuksena suomalaisten lojaaliudesta hallitusta ja keisaria kohtaan, koska sivistyneistö pelkäsi yleiseurooppalaisen ”kiihkon” leviävän Suomeen, mikä vaarantaisi suuriruhtinaskunnan valtiollisen ja kulttuurisen erityisaseman. Poliittiselta sanomaltaan Runebergin maltillissävyytteinen runo *Vårt land* oli vastakohta eurooppalaisille taistelulauluille. Keskeistä siinä oli maisemaharmonia, kohtalonusko ja sisäisen kypsymisen ohjelma. Vaikka *Maamme*-laulun esittäminen innosti sen kuulleita, esitys toimi suunnitellusti. Todelliseen kansallislaulun asemaan *Maamme* kohosi sen jälkeen, kun uudet seurat ja yhdistykset ottivat sen omakseen 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä. Suomenkielinen käännös lisäsi laulun arvoa fenomenaniipireissä. (Akademen 2015; Pajamo 2015, 18–19; Rantanen 2013, 222–223.)

¹⁷ Tämä Suomen vanhin edelleen toimiva kuoro on tunnettu vuodesta 1846 lähtien nimellä Akademiska Sångföreningen eli Akademen (Akademiska Sångföreningen 2015).

4.3 Kansaa valistetaan kuorolauluin

Tässä alaluvussa keskityn kertomaan kuorolaulun leviämisestä eri kansankerosten harrastukseksi laajassa mitassa ajankohtana, jolloin autonomisessa Suomessa ilmapiiri vapautui ja sivistyneistö koki tehtäväkseen kansansivistystyön, jolla eri kansankerrokset saataisiin omaksumaan rakenteilla ollut suomalais-kansallinen identiteetti.

Poliittinen ilmapiiri vapautui Suomen suuriruhtinaskunnassa keisari Aleksanteri II:n aloitettua hallituskautensa vuonna 1855. Samaan aikaan kuorolaulu alkoi vilkastua eri puolilla maata ja se levisi varsinaisen sivistyneistön ulkopuolelle kauppa-apulais- ja käsityöläispiireihin (Forss 2009, 4). Yläluokan lehtikirjoituksissa alkoi esiintyä ”kuviteltu kansanmusiikki”. Kirjoituksissa kansanlaulu – myös kuorosovituksina – asettui osaksi ”kuviteltua” maaseutua. Kansa ajateltiin köyhäksi mutta nöyräksi ja oikea kansanlaulu yksinkertaiseksi mutta kauniiksi. (Kurkela 1989, 148.)

Kansakunnan rakentaminen oli 1800-luvun lopun Suomessa keskiluokkaa edustavan säätyläistön ja – erotukseksi vanhasta eliitistä – keskiluokkaista identiteettiään vaalivan sivistyneistön hanke toisin kuin monissa muissa maissa, jossa nationalismi oli poliittisen eliitin hanke laajojen väestöryhmien tuen saamiseksi omille tarkoituserilleen (Pakkasvirta & Saukkonen 2004, 29, 30, 31; Vuorinen 2004, 249). *Tarve keksittyihin traditioihin* oli suurin juuri tuossa nousuvassa keskiluokassa (Pakkasvirta & Saukkonen 2004, 30).

Lehtikirjoitukset ja kuorosävellyksiin valitut sanoitukset toimivat performatiivina, jotka toistivat kuvaa määrätynlaisesta suomalaisesta kansasta. Ajatus kansasta ja sen ykseydestä ja eheydestä ruokki myös ristiriitoja, kun kiisteltiin, kenen käsitys kansasta ja sen tahdosta oli oikea ja kenellä oli oikeus puhua kansan nimissä. 1860-luvulla kansaa halusivat edustaa niin fennomaanit kuin liberaalitkin, ja 1900-luvun alussa taas ristiriitoja oli myöntöväisyysuunnan ja perustuslaillisuuden edustajien sekä työväenliikkeen ja porvariston välillä (Kettunen 2008, 79; Liikanen 2003, 283–299).

Sivistyneistön välittämässä, romantiikkaa tihkuneessa kuvassa Suomen luonnosta suomalaiset taistelivat sisukkaasti ja urhoollisesti kovia luonnonolosuhteita vastaan (Kokkonen 2008, 57). Kansansävelmäsovituksia ohjasivat säätyläistön käsitys kansanlaulun surullisuudesta ja vaatimattomuudesta. Laulut nähtiin sentimentaalina tai hillityn hilpeinä (Kurkela 1989, 265–266).

Kansallisten symbolien järjestelmällinen levittäminen 1870-luvulla tähtäsi siihen, että myös suomenkielisen rahvaan keskuudessa heräisi velvollisuuden tunne kansallisvaltiota kohtaan. Siten se antoi suomalaiselle nationalismille modernin kansalaisuskonnon piirteitä. (Liikanen 2003, 287.) Siinä vaiheessa, kun kansanvaltaiset joukkoliikkeet kehittyivät 1870-luvulta lähtien, kansanmusiikissa oli valmiina uudenlainen kansankuva. Humoristinen ja iloinen kansa tuli vakavamielisen ja nöyrän kansa-ihanteen rinnalle, mutta tämäkin kansa oli ”onnehensa tyytynyt”. Tälle uudelle kuvalle rakentui pitkälti 1900-luvun rahvaan elämää kuvaava viihdetuotanto. (Kurkela 1989, 268–269.)

Kansallisen kulttuurin nousu synnytti taide- ja kansanmusiikin välimaastoon sijoittuvia musiikin lajeja. Kansanlaulusovitukset kuoroille olivat lähtöisin kansanmusiikista, mutta niiden esitystapa, esteettiset periaatteet, käyttöyhteydet ja funktiot poikkesivat usein kokonaan siitä, mitä ne olivat kansankulttuurissa olleet. (Kurkela 1989, 13.) 1850-luvulla ilmestyi kokoelmia, joiden lauluista muodostui peruslaulusto. Kansakoulun ja joukkoliikkeiden välityksellä se painettiin suomalaisten mieliin ”suomalaisina kansanlauluina”. (Em., 258–259.)

Kansanvalistajien toiminnan myötä nationalismin vaikutukset ulottuivat keskeisesti myös uuteen kansalliseen musiikkikulttuuriin (Rantanen 2013, 23). Kansallisia aatteita keskiluokkaiselta sivistyneistöltä kansan keskuuteen välittivät Jyväskylän seminaarissa opiskelleet opettajat¹⁸, jotka valmistuttuaan lähtivät levittämään musiikkiharrastusta ja kuorolaulua eri puolille Suomea. Moniääninen kuorolaulu oli keskeisessä asemassa Jyväskylän seminaarin musiikinopetuksessa. Uutta ja kiinnostavaa oli, että seminaarin kuorot lauloivat suomeksi. (Em., 55–56.)

Suomenkielisen kuorolaulun isänä pidetään Jyväskylän seminaarin kuoro-toiminnasta vuodesta 1863 lähtien seuraavat 30 vuotta vastannutta Erik August Hagforsia. Hän levitti lauluinnostusta ja liitti laulamiseen suomalaisuusaatteen. (Rantanen 2013, 143–144.) Hän oli perustanut jo vuonna 1857 Helsingissä käsitöläiskuoron ”Hantverkarnes Sångförening” ja koonnut sille 133 laulua sisältävän laulukirjan *Samling af Sångers för Handsverkarnes Sångförenin i Helsingfors*. Sen 12 suomenkielisestä laulusta pääosa oli mieskuorolle sovitettuja kansanlauluja. Jyväskylään tultuaan hän perusti heti oppilaskuoron, ja säännöllinen suomenkielinen kuorotoiminta alkoi. Aluksi kuoro toimi erikseen mies- ja naiskuorona sekä yhdistettynä sekakuorona, ja kukin erikseen ne olivat maamme ensimmäiset suomenkieliset kuorot. Samalla alkoi myös virallinen naiskuorotoiminta mies- ja sekakuorojen rinnalla. Hagforsin johtama 15-jäseninen naiskuoro esiintyi Jyväskylän seminaarin ensimmäisissä musiikinäytöksissä keväällä 1864. Samana keväänä toimintansa oli aloittanut Suomen ensimmäinen naiskuoro Vår-Föreningen. Hagforsin oppilaiden perustamana eri puolille maata alkoi syntyä lukuisia sekakuoroja, ja niiden ohjelmistona oli Hagforsin toimittamia laulukokoelmia. (Forss 2009, 4, 12, 21; Pajamo 2015, 25–27, 30–31; Laulu- ja soittojuhlien historiasta autonomian aikana tarkemmin ks. Särkkä 1973.)

Suomenkielisen mieskuorolaulun rakentumisessa 1870–1890-luvuilla on huomattava naisten keskeinen rooli. Naisilla ei ollut Suomessa pääsyä poliittiseen toimintaan, joten mieskuorojen lippujen ompeleminen ja juhlien valmistelu mahdollisti heille välillisesti osallistumisen aatteelliseen toimintaan. Ohjelmistoiltaan rajatuissa naiskuoroissa naiset pääsivät laulamaan jo ennen sekakuorojen yleistymistä. (Häyrynen 2014, 141.)

¹⁸ Nationalismiteoreetikko Anthony D. Smithin mukaan sivistyneistö ja asiantuntijat, erityisesti opettajat, ovat elintärkeitä nationalismille. Heidän mielikuvituksensa ja ymmärryksensä antaa kansakunnalle sen piirteet ja paljon sen emotionaalisesta sisällöstä. Mielikuviensa (images) ja symboliensä kautta he esittelevät ja uudelleen esittelevät muille kansakunnan merkityksen ja omaperäisyyden. (Smith 1998, 91–92.)

Kuorolaulun avulla kansallista identiteettiä rakensi myös Jyväskylän seminaarissa musiikin lehtorina vuosina 1887–1917 toiminut P.J. Hannikainen, joka sävelsi noin 250 kuoro-, koulu- ja muuta laulua. Hannikainen opiskeli vuodesta 1875 lähtien Helsingin yliopistossa ja perusti kieliriitojen päätteeksi Akademiska Sångsällskapetista eronneiden suomenkielisten laulajien kanssa ensimmäinen suomenkielinen ylioppilaslaulukuoron Ylioppilaskunnan Laulajat syksyllä 1883. Hannikaisen kuorolaulut syntyivät ajankohtana, jolloin kansallinen herääminen ja alkava sortokausi tarvitsivat sytyttäviä suomenkielisiä kuorolauluja näyttämönään Kansanvalistusseuran järjestämät laulu- ja soittojuhlat. (Häyrynen 2008, 31–32; Pajamo 2015, 22, 47–48; Rantanen 2013, 142.)

Painetulla musiikilla tai nuottipainomusiikilla¹⁹ oli kirjapainokielen kaltainen tehtävä kansallista kulttuuria rakennettaessa. Kustannetuilla nuoteilla oli ratkaiseva merkitys siihen, mitä musiikkia eri tilanteisiin valikoitui esitettäväksi. Suomessa Kansanvalistusseuran kustantamilla laulu- ja soittovihkoilla oli pitkään monopoliasema kuorojen ja soittokeuhkien ohjelmiston rakentumisessa, joten se määritteli, millaista harrastajien esittämä musiikki oli. (Rantanen 2013, 261, 263.)

Kuorolaulu lähti leviämään kansan keskuuteen myös Suomea kiertävien ylioppilaslaulajien kaksitoistikkojen välityksellä. Ylioppilaskuorot jatkoivat Liedertafel-perinteen vaalimista, mutta ne myös kävivät voimakkaita kieliriitoja, jotka kristallisoituivat vuonna 1880 Helsingin ylioppilastalon 10-vuotisjuhlassa, jossa riideltiin, lauletaanko *Maamme*-laulu juhlassa ruotsiksi vai suomeksi. (Häyrynen 2008, 26–31; Kurkela 1989, 259; Pajamo 2015, 22.)

Maakuntiin kuoroja perusti myös paikallinen herrasväki. Maaseudulle perustetut kuorot olivat pääasiassa sekakuoroja ja ne mahdollistivat naisten osallistumisen uuteen julkiseen musiikkitoimintaan. (Rantanen 2013, 145, 147.) Kaupunkeihin alkoi kasvaa 1800-luvun lopulla suomenkielinen sivistyneistö, jolla ei ollut erityisiä harrastuksia. Harrastukseksi sopi mieskuorolaulu, jolla oli perinteitä suomenkielisessä kulttuurissa ja jota oli käytetty kielitaisteluiden välineenä. Laulujen välittämä kansallistunne miellytti laulajia, mutta yhtä hyvin heitä kiehoi kuoroharrastuksessa Liedertafel-perinteeseen kuuluva yhteisöllisyys ja klubitoiminta. (Häyrynen 2014, 22.)

Tuhansittain esiintyjä ja yleisöä maan ei puolilta ja eri sosiaaliryhmistä yhteen koonneet laulu- ja soittojuhlat olivat oleellinen osa kansallisen identiteetin rakentamista, ja niiden yhteisöllinen merkitys oli suuri. Juhlien ohjelmisto ja ulkonaiset muodot vastasivat kansallisia arvoja ja symboleita. Tärkein tavoite juhlilla oli voimistaa ja edistää suomalaista kansallistunnetta, omaa kieltä ja identiteettiä laulun ja soiton välityksellä ja fennomanian nimissä. Tavoitteena oli myös madaltaa luokkarajoja. Kansan haluttiin eri puolilla Suomea perustavan kuoroja ja torvisoittokuntia, koska sen toivottiin siten integroituvan raken-

¹⁹ Musiikkia ja kansanvalistusta Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon väitöstutkimuksessaan analysoinut musiikintutkija Saijaleena Rantanen totesi, että kuorolaulu oli sanallista viestintää, jonka välityksellä ihmisille selvisivät kansallisuusaatteen syyt ja päämäärät. Sivistyneistö oli vakuuttunut musiikin sivistävästä vaikutuksesta eli kuorolaululla oli myös moraalaisia tavoitteita. (Rantanen 2013, 180.)

teilla olleeseen suomalaiseen kansalaisyhteiskuntaan. (Rantanen 2013, 243–244.) Säätyläiset ottivat kuorolaulun yhdeksi keinokseen pyrkiessään edistämään eri luokkien välistä kanssakäymistä ja vähentämään luokkarajojen haittoja. He ohjailivat ja valvoivat yhteisten tilaisuuksien sisältöä ja olettivat, että kun he yhdessä kansanihmisten kanssa lauloivat kuorossa isänmaallisia lauluja, näiden musiikillinen maku ja taito jalostuisivat. (Kurkela 1989, 184.)

Vuonna 1874 perustetun fennomaanien Kansanvalistusseuran kantavana ajatuksena oli yhdistää musiikki sivistyspyrkimyksiin ja yhteiskunnalliseen integraatioon. Kansanvalistusseura järjesti ensimmäiset, kolmipäiväiset laulu- ja soittojuhlat Jyväskylässä kesäkuussa 1884, ja niihin sisältyi myös kuorojen ja soittokuntien kilpailut. Suomalaisten laulu- ja soittojuhlien esikuvat ovat pääosin peräisin Englannista, Saksasta ja erityisesti Virossa. Viron saksankielinen sivistyneistö järjesti ensimmäiset eurooppalaisen laulujuhla-aatteen mukaiset laulu- ja soittojuhlat Tallinnassa vuonna 1857 ja Riiassa 1861. Ensimmäiset yleisvirolaiset Tarton laulujuhlat järjestettiin vuonna 1869 Liivinmaan talonpoikien maaorjuudesta vapautumisen muistoksi. (Pajamo 2015, 34, 36; Rantanen 2013, 46, 239, 241.)

Laulu- ja soittojuhlien taustalla vaikutti erityisesti Kansanvalistusseuran sihteeri A.A. Granfelt (1846–1919). Hän oli ymmärtänyt, etteivät kirjallisuuden levittäminen ja satunnaisesti pidetyt huvitilaisuudet riittäneet yhdistämään rahvasta ja sivistyneistöä. (Rantanen 2013, 240.) Granfeltin suurisuuntaiset kansalliset suunnitelmat olivat aluksi vesittyneet, koska Suomen suuriruhtinas Aleksanteri II oli kuollut pommiattentaatissa keväällä 1881 eikä tuolloin katsottu sopivaksi viettää suuria ilon juhlia. Niinpä vuonna 1881 toteutuivat vasta pienet juhلالaulajaiset. (Smeds 1984a, 9.)

Kansanvalistusseuran ja nuorisoseurojen järjestämät laulu- ja soittojuhlat olivat vankka pohja kuorolaulun kehittymiselle. Kansanjuhlien musiikkiohjelmasta vielä 1870-luvulla vastasivat pääosin säätyläisten kuorot. 1880-luvun alusta lähtien kuoroja ja soittokuntia alkoi syntyä nopeasta juuri laulu- ja soittojuhlien innoittamina ja laajan järjestötoiminnan mahdollistamina. 1900-luvulle tultaessa kuorolaulusta ja soittokuntasoitosta oli tullut massaharrastuksia. (Kurkela 1989, 23, 146–147; Rantanen 2013, 51.)

Ensimmäinen nimeltä mainittu työväen kuoro oli Tampereella vuonna 1862 toimintansa aloittanut Finlaysonin puuvillatehtaan lauluyhtiö. Tampereella oli kuoroja ja soittokuntia paljon verrattuna muihin kaupunkeihin. Niitä oli perustettu työväenyhdistysten, käsityöläisten ja vapaiden palokuntien piiriin 1860-luvulta lähtien. Ruotsinkielisten yhteishenkeä parantamaan perustettiin omat laulujuhlat, joista ensimmäiset järjestettiin 1891 Tammisaaressa. Musiikkijuhlat merkitsivät ruotsinkieliselle väestölle kansallista heräämistä. Sivistystyö ja koulunkäynti ruotsinkielisen rahvaan keskuudessa kasvoi, ja lähinnä nuorisoseuroihin perustettiin aktiivisesti uusia kuoroja. (Smeds 1984a, 29, 46–47.)

Suomalaisten kansanliikkeiden keskeisintä musiikkia 1800-luvun lopulta alkaen olivat säveltäjien kansanlauluista tekemät kuorosovitukset etupäässä harrastajakuorojen ohjelmistoa varten. Joukkoliikkeet ottivat ne kuorojensa ohjelmistoon, ja jalostettu kansanmusiikki sai samanlaisen voimakkaan symboli-

sen merkityksen kuin valtiolippu, kansallispuku tai *Kalevala*. (Kurkela 1989, 14–15.)

1900-luvun alkuun tultaessa kansallisten juhlien ja huvitilaisuuksien musiikkivalinnoissa samat laulut²⁰ toistuvat vuodesta toiseen. Kansalliset laulut olivat oman aikansa poliittista musiikkia, ja niiden yhteiskunnallinen merkitys säilytti niiden käyttöarvon. (Rantanen 2013, 219.) Kansansävelmäsovitukset säilyivät muuttumattomina eikä massakulttuurista haluttu ottaa vaikutteita. Vastustettiin ”antimusiikkia” eli rekilauluja, arkkiveisuja sekä myöhemmin kupletteja, jazzia ja iskelmiä, koska niiden välittämä mielikuva ei vastannut mielikuvaa Suomen kansasta. (Kurkela 1989, 235–236.)

Lemin valtakunnallista huomiota saanut neliääninen virsilaulu²¹ oli saanut alkunsa 1850-luvulla, mutta seurakunnissa moniääninen virsilaulu ei ollut tavatonta edellisillä vuosikymmenillääkään (Pajamo 2015, 28). Neliäänisen virsilaulun toivottiin tuovan kansan korviin ”hyvää musiikkia”. Ensimmäisistä varsinaisista kirkkokuoroista uutisoitiin sanomalehdissä 1860-luvun alkupuolella, ja niillä oli esilaulajan rooli eli seurakunta yhtyi kuorojen laulamiin virsiin. Järjestötoiminnan seurauksena moniääninen kuorolaulu yleistyi kirkoissa 1880-luvulta lähtien, ja eroa maallisten ja hengellisten kuorojen välillä oli monilla paikkakunnilla vaikea vetää. Kirkon piirissäkin kuorolaululla oli poliittisia tavoitteita; laulujen avulla pyrittiin puolustamaan kirkollista yhtenäiskulttuuria herätysliikkeiden kaltaisia murenemisilmiöitä vastaan. (Pajamo 2015, 40–44; Rantanen 2013, 265–266.) Kuitenkin Suomen seurakunnissa kuorolaulu edistyi 1800-luvulla hitaasti, koska se katsottiin synnilliseksi eikä pidetty siitä, että naisia oli avaamassa suunsa seurakunnassa (Smeds 184b, 100).

Suuret laulujuhlat ja suomalaisuusaatetta julistaneet kansalaiskokoukset nostattivat yhteishenkeä, kun poliittinen tilanne kiristyi ja valtiollinen asema muuttui uhatuksi 1890-luvulla. Samaan aikaan Suomen menneisyydestä alettiin rakentaa yhä tietoisempaa kuvaa. Poliittisella kentällä toimivat vanhasuomalaiset, nuorsuomalaiset ja työväenliike. Helmikuun manifesti vuonna 1899 laukaisi yhteiskunnallisen kriisin, joka johti avoimiin kannanottoihin ja poliittiseen toimintaan. Kuorojen ohjelmistossa säilyi kansallisten laulujen ydinrepertuaari edellisiltä vuosikymmeniltä, mutta niiden lisäksi ohjelmistoon tulivat isänmaal-

²⁰ Saijaleena Rantanen on todennut, että suosituimpia kouluissa sekä kuorojen ja soittokuntien ohjelmissa olivat laulut, joiden aiheita olivat luonto, maisemallisuus, kauneus, optimismi, yhteisöllisyys, yksimielisyys, siveellisyys, vaatimattomuus, urheus, rakkaus kotiin ja kotiseutuun sekä uskollisuus isänmaata kohtaan. Samat teemat toistuvat Kansanvalistusseuran ensimmäisten nuottivihkojen sisältämässä lauluissa. Kansanvalistuksessa suomalainen luonto oli kansallinen symboli kansallislipun, kansalliskirjallisuuden ja kansallislaulun rinnalla. (Rantanen 2013, 220–221.) Suomalaisissa kansallisromanttisissa lauluissa oli maisemapatriotismia – historiallisten sankaritekojen ja voitokkaiden sotien sijaan pääosassa ovat luonto ja maisema-arvot (Häyrynen 2008, 52).

²¹ Virsikin voi saada poliittisia ja kansallisia merkityksiä. Lutherin virsi *Jumala ompe linnamme* korostui Venäjän vastaisena taistelulauluna ensimmäisen venäläistämiskauden aikana. Siitä tuli yhtä luonnollinen osa isämaallisia tilaisuuksia kuin *Maamme*-laulusta ja *Suomen laulusta*. Suurlakkotapahtumissa sitä laulettiin samaan tapaan kuin *Marseljeesia* vastaavissa kansankokouksissa. (Rantanen 2013, 232–234.)

lisuutta korostavat laulut, kuten *Kuullos pyhä vala, Kansalaislaulu (Olet maamme armahin Suomenmaa)* ja *Suomi armas synnyinmaamme*. (Rantanen 2013, 257–258.)

4.4 Laulut olivat yhteisiä, kokemukset eivät

Tässä alaluvussa kuvailen, missä olosuhteissa syntyivät kansallisromanttiset kuorolaulut, jotka ovat edelleen keskeisiä suomalaisten kuorojen ohjelmistossa. Kerron myös, millaisia ristiriitoja erilaiset kuoroteokset ja niiden esittämistavat herättivät 1900-luvun jälkimmäisellä puolella.

Kansallinen yhtenäistämispoliittikka ja sen synnyttämä uusi musiikkikulttuuri, joka oli alkanut 1850-luvun loppupuolella, huipentui ja päättyi suurlakoon loka- ja marraskuun vaihteessa 1905. Tuolloin työväestö ja porvarilliset piirit lauloivat yhtenäisenä joukkona viimeistä kertaa²². Lakon jälkeen yhteiskunnallinen ilmapiiri muuttui merkittävästi koko maassa. (Rantanen 2013, 270, 273; Smeds 1984b, 90, 92–93.) Muuttunut poliittinen tilanne muutti tulkintoja suomalaisuudesta 1900-luvulle tultaessa, Suomen itsenäistyttyä vuonna 1917 ja sisällissodan jälkeen vuonna 1918²³. Koska kansallisvaltio on vaalilla valittujen poliitikkojen areena, myös vasemmisto pyrkii edustamaan kansaa ja siksi sosialistiset visiot kansallistettiin 1900-luvulla (Billig 1995, 104). 1920- ja 1930-lukujen Suomessa käytiin edelleen suomen- ja ruotsinkielisten kielitaistelua myös kuorojen välillä ja jopa sisällä, eivätkä ristiriidat ”punaisen” ja ”valkoisen” Suomen välillä olleet ohi. Tässä kontekstissa kuorojen tuolloin erilaisissa tilaisuuksissa esittämä suomenkielinen kansallisromanttinen ohjelmisto edusti porvarillista, oikeistolaista aitosuomalaisuutta. (Harle & Moisio 2000, 15, 45–46, 55, 82–95, 134; Häyrynen 2014, 29; Klinge 1982, 221; Klinge 1972, 57–112; ks. myös Anttila 2007, 147; Häyrynen 2008, 104–108.)

Kieliriita oli pakottanut suomenkieliset kuorolaulajat ja säveltäjät etsimään suomenkielisten tekstien lisäksi suomalaiseksi koettua musiikillista ilmaisua, joka poikkesi läntisistä esimerkeistä. Mieskuorot pyrkivät saksalais-ruotsalaisesta Liedertafel-tyylistä eroon kohti taiteellisesti kunnianhimoisempaa omaa tyyliä. Suurin osa keskeisestä mieskuoromusiikista syntyi 1890–1930, ja mieskuorolaulu välitti kansakunnan yhteishenkeä uusien sävellysten ja nyt sivistyskielenä itsensä myös runoilijoiden tuotannossa läpi lyöneen suomen kielin avulla. (Häyrynen 2008, 132–133, 146; Häyrynen 2014, 88.)

²² Helsingissä vuonna 1900 järjestetyillä laulu- ja soittojuhlilla oli edellisten juhlien tapaan mukana runsaasti työväen musiikkiseuroja (Smeds, 1984, 54). 1920-luvulla työväestö oli kokonaan eristetty laulu- ja soittojuhlilta, ja juhliin osallistui runsaasti suojeluskuntien ja lottajärjestöjen kuoroja ja soittokuntia (Smeds 1984b, 76).

²³ Urheilua nationalistismin kanavana ja lähteenä Suomessa 1900–1952 väitöstutkimuksessaan tarkastellut poliittisen historian tutkija Jouko Kokkonen toteaa, että Suomessa esiintyi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä monen sävyistä nationalismia. Siinä missä suomenkielinen eliitti ei nähnyt urheilusaavutuksilla ylpeilyssä kielteisiä piirteitä, työväenliike tuomitsi virallisesti voitonjuhlat kansalliskiihkoiluksi ja ruotsinkieliset taas näkivät urheilun joutuneen toisinaan kiihkomielisen aitosuomalaisuuden palvelukseen. (Kokkonen 2008, 219.)

Musiikkihistorioitsija Antti Häyrynen näkee, että kieliprotestista alkanut kansallisromanttinen mieskuorolaulu on muuttunut jopa kansallisomaisuudeksi ja keskeiseksi osaksi suomalaista identiteettiä. Siten kuoronjohtaja Heikki Klemetin johtama kansallinen projekti onnistuttiin viemään päätökseen, ja 1900-luvun alun mieskuoroteoksissa luotiin se kansallinen omakuva, joka tunnustetaan yhä ja johon uudempia näkemyksiä verrataan. Tuolloin uuden musiikin ja uuden suomenkielisen runouden liittoon perustuva Suomi-kuva syrjäytti runebergiläisidealistic näkemyksen. (Häyrynen 2008,146.)

Musiikin historian professori Vesa Kurkela toteaa, että taidemusiikin ammattilaisten tavoite 1900-luvulla oli kohottaa amatöörimäinen kuorolaulu ja orkesterisoitto taiteen tasolle, joskin musiikillisen kansanvalistuksen oli nojattava kansanomaisuuteen ja kansanmusiikin sovellutuksiin. 1900-luvun alussa monet säveltäjät ja kapellimestarit alkoivat esittää laulujuhilla yhä vaativampia ja suurimuotoisempia taidemusiikin teoksia tavoitteenaan saada yhä laajemmat kansankerrokset omaksuma taidemusiikki. Apuna he käyttivät kansanlaulusovituksia, joiden oli määrä helpottaa kuorojen taivalta matkalla vaikeampiin ohjelmistoihin. Musiikkijärjestöjen virallinen ideologia korosti jatkuvasti kansalaisten taiteellista kasvattamista. Esimerkiksi Suomen Työväen Musiikkiliitto kustansi kuorokantaatteja. (Kurkela 1989, 177–179.)

Koko suomalainen järjestökulttuuri työväenliikettä myöten on kehittynyt kansallisen nousun myötä. Järjestöissä nationalismi tai patriotismi eri muodoissaan on yleensä ollut myönteinen arvo, vaikka isänmaallisuuden muodot ovat monesti olleet toisilleen vastakkaiset, kuten esimerkiksi 1930-luvun suursuomalaisuus ja 1950-luvun SKP:n kansallisen kulttuurin linja. Kurkela katsoo, että kansanperinteen voimana on poliittinen neutraalisuus, ja siten samat kansanlaulusovitukset ovat soveltuneet lähes kaikkien joukkoliikkeiden musiikiksi ja kansalliseksi tunnukseksi ideologisista rajoista riippumatta. (Em., 40.)

Siinä missä kuorolaulu oli autonomian aikana yhdistänyt kansaa ja kuorolauluharrastuksella oli ollut vahva aatteellinen ja kansallinen pohja, itsenäistymisen jälkeen kuorolaulun harrastajat alkoivat järjestä omiksi liitoikseen poliittisen tai uskonnollisen vakaumuksen sekä äidinkielen perusteella²⁴. Suomen Työväen Musiikkiliitto (STM) perustettiin vuonna 1920, Suomen Kuoroliitto, nimenmuutoksen jälkeen Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto, Sulasel vuonna 1922 ja Finlands Svenska Sång- och Musikförbund (FSSMF) vuonna 1929. Suomen Kirkkokuoroliitto perustettiin vuonna 1931. Itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä päättyi myös yhteisten laulu- ja soittojuhlien aika. Työväestö ja ruotsinkieliset loivat omat perinteensä ja kirkon kuorot alkoivat viettää omia

²⁴ Vuodet 1918–1944 olivat Suomessa voimakkaan oikeistolaisen politiikan aikaa. Monet poliittiset ryhmittymät Akateemisesta Karjalaseurasta Lapuan liikkeeseen ja 1930-luvun Isänmaalliseen Kansanliikkeeseen ottivat omakseen aitosuomalaisen kulttuurisen ideologian. Talonpoikaishyveet nostettiin kunniaan. Kielivastakohtaisuus oli myös osa uuden, itsenäisen maan kansallisen identiteetin etsimistä. Tuona aikana suomalainen identiteetti jäsentyi valtiolliseksi. (Anttila 2007, 147–149; Harle & Moisio 2000, 83; Klinge 1982, 222–224, 238–239.)

juhliin, eivätkä osallistuneet "maallisille" juhlille. (Kilpiö 2015; Pajamo 2015, 84–97.)

Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto järjesti ensimmäiset laulu- ja soittojuhlansa Tampereella vuonna 1934. Ne olivat ensi sijassa musiikkijuhlat, toiseksi kansallismieliset juhlat eivätkä enää lainkaan "sivistysjuhlat", vaikka tärkeimpänä päämääränä oli yhä isänmaallisen ajattelutavan juurruttaminen kansaan. Uutuutena oli parituhatpäisen lapsikuoron esiintyminen. (Smeds 1984b, 86.) Työväen Musiikkiliitto järjesti vuodesta 1921 lähtien omat laulujuhiansa (em., 91, 94) ja kirkollisilla piireillä oli ensimmäiset omat laulujuhiansa keväällä 1927 (em., 102–103). Ruotsinkieliset alkoivat järjestää omia laulujuhliin kesästä 1920 lähtien (em., 107).

Maailmansotien välisenä aikana kuorolaulusta tuli Suomessa maanpuolustushengen nostattaja. Suojeluskunnat ryhtyivät perustamaan omia mieskuorojaan, ja niistä ensimmäisenä perustettiin virallisesti Porin Suojeluskunnan mieskuoro vuonna 1919. Myös lottakuoroja perustettiin. Jatkosodan aikaan, asemasotavaiheessa, rintamalla syntyi asemieskuoroja, ja niitä oli toiminnassa yli 100. (Pajamo 2015, 103–114.) Talvi- ja jatkosodan aikaan mieskuorolaululle oli tarvetta. Esimerkiksi Laulu-Miehiä tarvittiin rintamakiertueiden lisäksi avustus- ja maanpuolustusjärjestöjen tilaisuuksissa, radiossa, sairaaloissa ja sankarihautajaisissa. (Häyrynen 2014, 65–66.)

Poliittisen historian tutkija Jouko Kokkosen mukaan sotien jälkeen isänmaallisuus käsitteenä joutui taka-alalle, mutta kulttuuri- ja yliopistoelämässä porvarit kykenivät säilyttämään asemansa. Näiden alojen porvarilliset toimijat järjestäytyivät pian jatkosodan jälkeen torjumaan vasemmiston poliittista kulttuuritoimintaa tavoitteenaan säilyttää porvarillinen ylivalta ylioppilaiden parissa kulttuurin avulla, mitä "laitavasemmiston" oli vaikea leimata politikoinniksi. (Kokkonen 2008, 247–248.)

Kuorolaulu tarjosi rauhan tultua miehille virkistystä ja turvallista jatkuvuutta miesjoukossa. Vuonna 1943 Sulasolin yhteyteen perustettiin Mieskuoroliitto, jonka toiminta alkoi varsinaisesti vuonna 1945, jolloin perustettiin myös Naiskuoroliitto. Sekakuoroliiton perustamisvuosi on 1957 ja Nuorten Kuoroliiton 1971. Mieskuoroliitosta muodostui tärkeä sodanjälkeisen yhteisöllisyyden rakentaja. (Pajamo 2015, 117–122; Uimonen 2011, 69.)

Lehdistössä osa (mies)kriitikoista oli vuosikymmeniä kyseenalaistanut naiskuorolaulun elämisen mahdollisuudet musiikkimaailmassa, joten esimerkiksi Helsingissä vuonna 1948 pidetyillä laulu- ja soittojuhlilla naiskuorojen saamat aplodit koettiin kannustavina (Varpula 2009, 46, 57, 60, 80). Vuoden 1948 laulu- ja soittojuhlille osallistui Sulasolin, STM:n, FSSMF:n väki, ja osanottajia oli yli 10.000. Avajaiset päättyivät kaikkien kuorojen ja soittokuntien yhdessä esittämään *Suomen lauluun*, mutta 1920- ja 1930-lukujen juhliin verrattuna oli tapahtunut aatteellinen muutos. (Smeds 1984c, 109.) Sotien jälkeiset laulu- ja soittojuhlat menettivät vanhan kokonaisvaltaiset aatteellisen merkityksen, ja vaikka niissä oli isänmaallista sävyä, niistä hävisivät politiikka ja kansallisesti kasvattava aines (em., 111).

Puolet maamme nykyisistä mieskuoroista on perustettu vuosina 1945–1950 (Pajamo 2015, 114–115). Kuorojen nettisivustoja selattaessa käy ilmi, että ensimmäinen suuri kuorojen perustamisinnostus sijoittuu 1900-luvun alkuun ja toinen toisen maailmasodan jälkeiseen aikaan. Kuorojen kasvukausi jatkui 1950-luvulla (Uimonen 2011, 72).

Järjestöjen musiikkikasvattajat hyväksyivät toisen maailmansodan jälkeenkin vain sovitetun kansanmusiikin, soittokuntien marssit ja salonkikappaleet sekä kuorojen isänmaalliset ja aatteelliset laulut soveliaaksi kansanomaisuudeksi siitä huolimatta, että järjestöjen musiikkiharrastajat alkoivat esittää vaatimuksia keveämmästä ja uudenaikaisemmasta ohjelmistosta. Esimerkiksi Suomen Työväen Musiikkiliitossa keskusteltiin 1940-luvun lopulla vilkkaasti, pitikö kansalle tarjota mitä se haluaa, toisin sanoen uutta populaarimusiikkia. (Kurkela 1989, 180–181.)

Musiikki- ja kuorokulttuuri muuttuivat 1950- ja 1960-luvun vaihteessa. Vielä 1940-luvun lopulla mies- ja sekakuorojen ohjelmisto painottui romantiikan aikakauden kuoro-ohjelmistoon, ja ohjelmistovalintoihin vaikuttivat kansallisuusaate ja isänmaallisuus, mutta 1950-luvulla esimerkiksi mieskuorojen pitäytymistä kansallisissa ja aatteellisissa lauluissa kritisoitiin varsinkin pääkaupunkiseudun lehdissä. Kritiikin kohteeksi joutui myös äänellinen yksitotisuus. Kun uudet vaikuttajat ja kuoronjohtajat nousivat esiin, kuorojen ohjelmisto muuttui niin muodon kuin sisällön puolesta. Samaan aikaan myös säveltäjien kiinnostus mieskuorolaulujen säveltämiseen väheni selvästi. (Häyrynen 2014, 41, 99; Pajamo 2015, 135; Uimonen 2011, 75.) Kuorolaulun uudeksi auktoriteetiksi noussut ja kamarikuoroboomin aloittanut Harald Andersén kirjoitti 1950-luvun lopulla *Suomen Musiikin Vuosikirjaan* artikkelin, jossa hän totesi, että kansallisromantiikka on aikansa elänyt (Pajamo 2015, 138). Mieskuorolaulun kritiikki ei ollut poliittisesti motivoitunutta, vaan kysymys oli kulttuurisesta sukupolvikamppailusta. Myös monet työväenkuorot ja vasemmistolehdistö kannattivat perinteistä ohjelmistoa ja laulutapaa. (Häyrynen 2014, 42.) Mieskuorolaulun kritiikissä oli kyse kamppailusta vanhakantaisen kuoroväen ja korkeakulttuurisesti suuntautuneen nuoren taideväen kesken (Häyrynen 2008, 207).

Andersén toi esille, että kuorojen pitäisi pyrkiä laulamaan kuoroteokset niiden syntyajankohdan vaatimalla tavalla eli ei aina täysjännitteisesti laulettuna (Pajamo 2015, 138). Monet kuorot kokivat, että uudet musiikkityylit ja vaatimus uudenlaisesta laulutavasta sotkivat totuttuja ympyröitä (Viluksela 2014c). Keskustelu puolesta ja vastaan kävi niin puheissa kuin lehtien palstoilla kuumana 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Tunteettomaksi jäänyt aikalainen luonnehti vuonna 1962 Andersénin uutta kamarikuoromaista laulutapaa lehtikirjoituksessa ”surkuteltavaksi haamulauluksi”, josta puuttui terve laullinen pohja ja joka oli ”epämiehekästä puhaltamista” (Häyrynen 2014, 43–44; Pajamo 2015, 138–139). Säveltäjä Kari Rydman kirjoitti vuonna 1957 *Ylioppilaslehteen* jutun ”mylvivistä uroksista”. Häntä oli ärsyttänyt ”Mieskuorojemme ’täysjänteinen’, ’isänmaallinen’ ja huutava laulutapa” ja hänen ärsytystään oli lisännyt ’perinteisten piirien’ uudella, kansainvälisellä tavalla laulaviin kuoroihin kohdistama avoin halvek-

sunta”. Mieskuoroliiton juhlakonsertissa ollutta nuorta Rydmania oli kummasuttanut, että mieskuorot lauloivat samalla kalskahtavalla tavalla laulun kuin laulun – niin *Sydämeni laulun* kuin humoristiset laulutkin, kaikki moitteettomassa ruodussa, ryhdikkäinä, ilmeenkään värähtämättä. (Rydman 2010.)

Lapsi- ja nuorisokuorojen nousun Suomessa aloitti Erkki Pohjola perustessaan vuonna 1963 Tapiolan yhteiskoulun kuoron, josta myöhemmin tuli Tapiolan kuoro (Pajamo 2015, 167). Kuoronjohdon tiennäyttäjäksi puolestaan on ollut Matti Hyökki, joka valittiin Sibelius-Akatemian ensimmäiseksi kuoronjohdon lehtoriksi vuonna 1982 ja professoriksi 2007 (Häyrynen 2008, 259; Häyrynen 2014, 178; Pajamo 2015, 180). Vuoden 1969 säädetyin musiikkikoulutusta tukevan lainsäädännön yksi ilmentymä oli, että musiikin harrastajienkin taso nousi, mikä mahdollisti kuoroissa sekä musiikin luovan että esittävän taiteen uudistumisen (Häyrynen 2008, 260–261). Kamarikuorojen sekä lapsi- ja nuorisokuorojen taso oli noussut niin korkeaksi, että tarvittiin ammattimaisia kuorojohtajia. Sibelius-Akatemiassa toteutettiin vuonna 1980 tutkinnonuudistus, joka mahdollisti kuoronjohdon opiskelun pääaineena (Pajamo 2015, 181).

Kuorot saivat esitettäväkseen uudenlaista kuoromusiikkia 1990-luvulla, kun kuorosävellyksiä ryhtyivät tekemään kansanmusiikin puolelta tulleet säveltäjät. Tuon vuosikymmenen uudistuksia olivat myös lauluyhtyeiden nousu ja kuorojen yhä suurempi kiinnostus kansainväliseen toimintaan. (Pajamo 2015, 358.) Kuorolaulukentän muutoksesta 1990-luvulla kertoo myös se, että vuonna 1994 perustettiin Viihdekuoroliitto, johon kuuluu rytmimusiikkiin profiloituneita kuoroja ja lauluyhtyeitä (Viihdekuoroliitto 2018).

Kuorot hakevat nyt monenlaisia tapoja tehdä musiikkia. Jotkut kuorot ovat halunneet lähteä mukaan projekteihin, joihin on liittynyt perinteisistä kuorosävellyksistä ja -sovituksista poikkeavan ohjelmiston ja laulutavan opettelusta. Näissä tilanteissa musiikkia ei ole alun perin tehty juuri kuoroille, vaan kuorosovitukset on tehty sen jälkeen, kun suosittujen viihdeartistien massiivisten stadion- tai festivaaliesiintymisten taustalle on haluttu myös kuoro (ks. esim. Mäntyranta 2014, 72) tai kuoro on ollut mukana rockyhtyeen levyllä (ks. esim. Hänninen 2010, 67). Kuorot ovat voineet myös haluta opetella itselleen ennenkokemattoman tavan työskennellä toimimalla esimerkiksi säveltäjän demokuorona kansainvälisellä areenalla ja työstämällä yhdessä eri säveltäjien kanssa projektinomaisesti kantaesityksiä. (Koukkari 2014, 31.)

Erityistä 2000-luvun alussa on ollut, että kuorolaulun terveystieteiden tutkimus on ollut laajasti esillä niin kansainvälisesti kuin Suomessakin. Aiheesta on ilmestynyt lukuisia tutkimuksia²⁵. Kuorolaulun terveellisyydestä on tullut informatiivi. Kuorolaulua on tietoisesti alettu käyttää esimerkiksi ikäihmisten

²⁵ Esimerkiksi terveydenhoidon professori Stephen Clifftin ja musiikin, terveyden ja hyvinvoinnin professori Grenville Hancoxin kansainvälisessä, urauurtavana pidetyssä kyselytutkimuksessa (2010) tarkasteltiin kuorolaisten fyysistä, psykologista, sosiaalista ja ympäristöön liittyvää hyvinvointia. Tutkimustulos oli, että laulaminen, erityisesti kuorolaulaminen, voi vaikuttaa merkittävästi hyvinvointiin ja terveyteen. Psykologien Nick Stewardin ja Adam Lonsdalen (2016) tutkimuksen mukaan kuorolaiset kokevat suurempaa yhteenkuuluvuuden tunnetta ja pyrkimistä yhteiseen päämäärään kollektiivina kuin muunlaisiin sosiaalisiin aktiviteetteihin osallistuvat.

hyvinvoinnin ylläpitäjänä ja se halutaan nähdä myös työhyvinvoinnin välineenä²⁶. Kiinnostavaa on, että hyvinvointipuhe on noussut terveystieteiden rinnalle ja ohi 2010-luvun loppupuolella kuorolaulun yhteydessä. Esimerkiksi Suomen Mieskuoroliiton Talvipäivien 2019 seminaarin teemana oli ”Laulava mies – hyvinvoiva mies” (lehdistötiedote 11.3.2019).

Ruotsalaisten kuorojen kulttuurihistoriaa tutkinut Owe Ronström (2016) kysyy teoksessaan *Körer och kulturhistoria. Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*, onko ihmisten nykyisin kokema lisääntyvä pahoinvoinnin tunne ongelma, jonka kuoromaailma on huomannut ja johon se tarjoaa kuorolaulamista ratkaisuksi. Hän tulkitsee kuorolaulun ja julkisen terveydenhuollon välistä suhdetta sekä vieraanvaraisuutta monikulttuurisissa kuoroissa tutkineen norjalaisen kuoronjohtajan ja musiikkipedagogi Anne Haugland Balsnesin (2010, 6–7, 26–27) kokoamaa listaa laulamisen, myös kuorolaulun positiivisista vaikutuksista vastauksina myöhäismodernien suurkaupunkien ongelmiin. Sellaisina yleensä pidetään paikoillaan istumista, stressiä, matalaa energiatasoa, keskittymiskyvyn puutetta, itseluottamuksen puutetta, yksinäisyyttä ja tunnetta olemassaolon merkityksettömyydestä. Ronströmin mukaan yhteiskunnan yksilöllistyminen näkyy siten, että kuoron hyvää tekevät vaikutukset nähdään nimenomaan yksilön kannalta. Kuoromaailmassa se on radikaali muutos, koska kuorolaulu on läpi historiansa sisällytetty kertomukseen yksilön paikasta yhteisössä ja sen estetiikka on rakentunut periaatteelle toimimisesta yhdessä kokonaisuuden puolesta. Nyt tilalle on Ronströmin väitteen mukaan tullut painotus toimimisesta kuorossa yksilöä itseään varten. Hän pohtii ruotsalaisesta näkökulmasta, pitääkö kuorolaulu nyt jälkimodernissa yhteiskunnassa nähdä terveyden, hyvinvoinnin, onnen ja hyvän elintason välineenä. (Ronström 2016, 88.)

Ronström muistuttaa, että maalliset ja hengelliset kuorot legitimoitiin 1800-luvulla avainsanoilla sivistys, kasvatusta, ilo ja yhteisöllisyys. Myöhemmin niin kasvattava ja kansanvalistava kuin isänmaalliskansallinenkin projekti on hiljennetty ja esiin ruotsalaiskuoroissa on noussut ilo ja yhteisöllisyys. Ulospäin suuntautuvassa kerronnassa Ronströmin huomiota on kiinnittänyt, miten vähän se koskee musiikkia. Hänen mukaansa ruotsalaisessa musiikkielämässä ylipäättään on viime aikoina näyttäytynyt yhä voimakkaampi vaatimus rationaliteetista ja esteettisen toiminnan instrumentalisoinnista. Musiikin kauneus on hyvä asia, mutta vielä parempaa on, jos se myös on hyödyllistä tai terveellistä. (Em., 71–72.)

Ruotsissa kulttuuripolitiikka alettiin 1900-luvun loppupuolella lähtien nähdä terveystieteiden ja päinvastoin. Eri tutkimuksissa maailmanlaajuisestikin kuorolaulu nähtiin terveelliseksi, ja kulttuuria alettiin siirtää osaksi kansanterveystyötä. Nyt kuoroja ja kuorolaulua pidetään lääkkeenä, osana hyvinvointiprojektia. (Em., 85–87.)

²⁶ Esimerkiksi musiikkikasvattaja, kuoronjohtaja Anna Niirasen pro gradu *Kuoro työpaikkaharrastuksena: Mukamas-kuoron laulajien kokemuksia kuorotoiminnan vaikutuksista työhyvinvointiin ja työyhteisöön* (2018) on tapaustutkimus työyhteisön kuorosta. Tutkimustulos on, että kuorotoiminta on tärkeä työhyvinvointiin ja yhteisöllisyyteen vaikuttava tekijä

Suomessa kuorolaulun ja terveyden suhdetta tarkastelleiden tutkimusten tilaaja- ja rahoittajatahona on ollut esimerkiksi Terveyden ja Hyvinvoinnin laitos. Neurologi Markku T. Hyypä on useissa julkaisuissa, muun muassa omassaan (2002) ja Hanna-Liisa Liikasen (2005) kanssa julkaisemassa tutkimuksessa tuonut esille, että esimerkiksi kuorolaulaminen, yhtenä sosiaalisen pääoman muotona, selittää hyvää terveyttä. Hyypän (2004) julkaiseman *Kertyykö sosiaalisesta pääomasta kansanterveyttä?* johtopäätöksenä oli, että suomenruotsalaisten muita suomalaisia pidempi elinajan odote saattaa liittyä heidän aktiivisuuteensa kulttuuriharrastuksissa, joihin kuuluu sosiaalista pääomaa oletetusti lisäävä kuorolaulu.

Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimuskeskuksen julkaisusarjassa vuonna 2012 ilmestyi Terveyden ja Hyvinvoinnin laitoksen ja Jyväskylän yliopiston tutkimus *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia: Seniorikuoro lisää hyvinvointia* (Taiku 2012). Taikuhankkeeseen liittynyt tutkimus tarkasteli 60–93-vuotiaiden kuorolaulajien hyvinvointia verrattuna yleiseen väestöön musiikkitieteen professori Jukka Louhivuoren ja tutkija Veli-Matti Salmisen johdolla. Tutkimuksen mukaan kuorolaulu kulttuuriharrastuksena kohentaa subjektiivisesti koettua terveyttä ja yleistä elämänlaatua. Louhivuori (2012) on tutkijakumppaneineen vertaillut seniorikuorolaisilta kyselytutkimuksessa kerättyä aineistoa aiempaan Terveyden ja Hyvinvoinnin laitoksen saman ikäisiltä informanteilta keräämään aineistoa. *Yhteiskuntapolitiikka*-aikakausjulkaisun artikkelissa tutkijat pohtivat, selittäisikö kuoroissa laulavien sosioekonominen tausta pikemminkin heidän kokemaansa hyvinvointia, ei niinkään itse kuorolaulaminen.

5 KUORON HARJOITTELU: KOHTI PÄÄPERFORMANSSIA

Kysyn tässä ja kahdessa seuraavassa, pääpiirteissään Richard Schechnerin aika-tila-sarjaa kronologisesti noudattavassa pääluvussa aineistoltani, mitä kuorolaisuuteen liittyvissä toistuvissa, käyttäytymisen toisintoa sisältävissä kuoroharjoituksissa ja -esityksissä sekä sosiaalisissa aktiviteeteissä tapahtuu sekä millainen performanssi niistä sisä- ja ulkoryhmälle muodostuu. Haen yksityiskohtien kautta vastausta tutkimuskysymykseeni, millainen kulttuurinen performanssi kuorolaulaminen Suomessa on performanssiteoreettisen ja etnografisen analyysin pohjalta tarkasteltuna.

Lähestyn aineistoani rakenteiden, kokemusten, prosessien ja funktioiden näkökulmista. Hahmottelen kuorolaisuuden kulttuurimallia esittelemällä siitä prototyyppistä tietoa (ks. esim. Pöysä 2014, 182–190) kokoamalla yhteen osallistujieni tuottaman tiedon ja omat havaintoni kuoroyhteisön tavallisista menettelytavoista.

Kuoron perustehtävä on tuottaa musiikkia, ja siinä ovat mukana kaikki kuorolaiset ja heidän johtajansa. Sen toteuttamiseen tarvitaan a) asiantehtäviä, kuten harjoittelemista ja useimmissa tapauksissa järjestäytymistä eli organisaationa toimimista, ja b) ihmissuhdetehtäviä, joita ovat ryhmää kiinteyttäviä toimintoja, kuten yhteisiä illanviettoja tai yksittäisten kuorolaisten elämän merkiköhtien huomioimista. (Ks. Lämsä & Hautala 2004, 102.)

Hahmotan kuorotoiminnan kolmiosaisena. Se voidaan jakaa: 1) musiikilliseen toimintaan, joka käsittää harjoitukset, workshopit, konsertit, muut esiintymiset, levytykset ja kilpailut; 2) sosiaaliseen toimintaan, kuten yhteisiin matkoihin, illanviettoihin ja muunlaisiin virkistytymistilaisuuksiin ja 3) taustatyöhön, jonka pohjalta kahta edellä mainittua toimintaa voidaan ylläpitää. Taustatyö on usein organisatorista ja siihen kuuluvat esimerkiksi kuoron markkinoinnista ja taloudesta huolehtiminen, laulajien rekrytointi sekä tilavaraukset ja välinehankinnat. Nämä kolme kuorotoiminnan osaa kulkevat tutkimukseni etnografisessa osassa rinnakkain ja limittäin.

Osallistujieni kerronnasta nousee esille arvoja, joita he ovat kiinnittäneet kuorolauluun, mutta jotka ovat suurelta osin monien muidenkin ryhmien sosi-

aalisiin aktiviteetteihin kiinnittyviä arvoja. Osallistujani kertovat arvoistaan vastauksissa rituaalikyselyni toiseen, kaksiosaiseen kysymykseen: ”Miksi käyt kuorossa? Millaista hyötyä kuorolaisuudesta on?” mutta myös muualla teksteissään ja haastatteluvastauksissaan.

Esille nousevia arvoja ovat: perinteet ja niiden kunnioitus, itsekuri, tottelevaisuus, sitoutuminen, uskollisuus, kyvykkyys ja menestys, terveys, yhdessä laulamisen tuottaman ilon, energian ja hauskuuden kautta syntyvä mielihyvä, yhteenkuuluvuus, yhteisöllisyys ja yhteishenki, esiintymisen ilo, palvelusten vastavuoroisuus muodostuneissa tuttavaverkostoissa, itsensä haastaminen, oppiminen sekä yhdessä toteutetun musiikin kauneus esimerkiksi soinnin puhtautena. Lisäksi kuorolaiset mainitsevat kuoron vaativan keskittymistä suoritukseen, irrottavan arjesta, saavan unohtamaan hetkeksi muut asiat, antavan mahdollisuuden palvella kirkkokuoroissa Jumalaa ja maallisissa kuoroissa yhteisöjä, jonne pyydetään esiintymään, sekä rentouttavan työn vastapainona²⁷. Moni myös mainitsee motiivikseen olla kuorossa itse kuoron perustehtävän eli mahdollisuuden kuoron jäsenenä tehdä musiikkia, siis laulamisen itseisarvona. Syyt olla kuorossa ovat toisaalta instrumentaalisia, välineellisiä, jolloin ne liittyvät uuden oppimiseen, korkeatasoiseen musiikin tuottamiseen ja muunlaisen positiivisena pidetyn saavuttamiseen ryhmän jäsenenä, toiset ekspressiivisiä, jolloin ne liittyvät sosiaaliseen toimintaan ryhmässä sen jäsenenä yhdessä viihtyen (ks. Lahikainen & Pirttilä-Backman 2007, 156).

5.1 Kuoro instituutiona

Instituutiolla viitataan määrättyssä sosiaalisessa järjestelmässä vakiintuneeseen käytäntöön. Instituutiot tarjoavat yhteisön jäsenille valmiita yhteisössä hyväksytyjä toimintamalleja. (Ruonavaara 2014, 29–30.) Sosiologit Peter L. Berger ja Thomas Luckmann selittävät, että kaikki inhimillinen toiminta voi *totunnaistua* ja mikä tahansa usein toistuva toiminta saa vakiintuneen muodon, jolloin se voidaan toistaa yhä uudelleen, se on ennakoitavissa eikä siihen tarvitse käyttää

²⁷ L.C. Bell (2004, 46–47) on kiteyttänyt yhdysvaltalaisien paikallis- ja kirkkokuorojen aikujäsenistä tehtyjen tutkimusten tulokset 1960-luvulta 2000-luvulle toteamalla, että niistä nousee esille syinä olla kuorossa: musiikin yhdessä tekemisen nautinto, julkiset esiintymiset, musiikillisen taidon kasvaminen, ajanviete, tieto omasta musiikillisesta kyvystä ja syvällinen kyky tuoda musiikillista merkitystä kokemukseen, puhdas laulamisen ilo, nautinto esittämisestä, nautinto oppimisen antamasta tyydytyksestä, suuremman kuoromusiikin ymmärryksen kehittyminen, musiikillisen lahjansa käyttäminen ja musiikilliseen erinomaisuuteen pyrkiminen tai tuleminen haastetuksi laulamalla vaikeaa musiikkia, rakkaus laulamiseen, musiikin kauneus ja henkilökohtainen nautinto. Musiikintutkija Jukka Louhivuoren (2005) johtama kansainvälinen Singing together -tutkimus keskittyi selvittämään, miten kuoro luo sosiaalista pääomaa. Projektissa tutkittiin kuorolaisten toimintaa toisaalta yksilöllisestä, toisaalta kollektiivisesta näkökulmasta sekä toisaalta musiikki- ja tavoitesuuntuneita, toisaalta yhteisösuuntuneita kuorolaisia. Tutkimuksen mukaan kuoro on tärkein tai yksi tärkeimmistä harrastuksista kuorolaisille. Syitä laulaa kuorossa olivat laulu-aidon kehittyminen, yhteenkuuluvuuden tunne ja tunne-elämykset.

paljon energiaa. *Insituutioitumiseen* eli *institutionalisoitumiseen* johtavan totunnaistumisen takia jokaista tilannetta ei tarvitse määritellä uudelleen. Instituutioituminen tarkoittaa sitä, että eri toimijatyyppit osallistuvat vastavuoroiseen totunnaistuneen toiminnan tyypittelyyn. Esimerkkinä on pariskunta, joka ensin on omaksunut toisiltaan toistuvia toimintoja ja rakentanut itselleen taustamaailman, joka vakiinnuttaa heidän erilliset toimensa ja vuorovaikutuksensa. Työnjako ja uudistukset johtavat uusiin totunnaistumisprosesseihin, jotka laajentavat yhteistä taustamaailmaa. Kun pariskunta saa lapsen, kolmas osapuoli muuttaa pariskunnan välisen sosiaalisen vuorovaikutuksen luonnetta, ja instituutioituminen täydellistyy ja historiallistuu. Sen seurauksena instituutiota ei enää samaisteta yksilöön. (Berger & Luckmann 1998, 65–71.)

Instituution toteutuminen riippuu ennalta määrättyjen roolien toistuvasta esittämisestä. Rooleja esittämällä yksilö osallistuu sosiaalisen maailman rakentamiseen. Yhteisön jäsenet tietävät roolisuorituksilleen vakiomallit. Kaikki instituutioitunut käyttäytyminen on sidoksissa rooleihin, ja roolit pohjautuvat samoihin totunnaistumisen ja objektivoitumisen prosesseihin kuin instituutiotkin. Roolit ja instituutioituminen kontrolloivat yksilöiden käyttäytymistä. Toimijoiden tyypittely roolien suorittajiksi altistaa heidät pakkokeinoille, eikä mukautuminen ja mukautumattomuus sosiaalisesti määriteltyihin roolinormeihin ole enää vapaasti valittavissa. (Em., 87–89; ks. myös Goffman 1971.)

Jotta kuoron toiminta olisi mielekäästä, sen on asetettava itselleen *päämääriä*. Kuorot poikkeavat toisistaan kokoonpanoltaan, tasoltaan, tyyliältään ja ohjelmistoltaan, joten niiden itselleen asettamat päämäärät vaihtelevat paljonkin. Kuitenkin niiden toiminnassa on yhdenmukaisuutta.

Asetettuihin päämääriin pyrittäessä sosiaalisessa järjestelmässä tarvitaan organisaatiota, ja organisaation rakenteeseen vaikuttaa, millaisia päämääriä järjestelmässä arvostetaan. Arvostukset ja arvot määräävät päämäärät ja samalla sen, millainen organisaatio niiden saavuttamiseen on paras. (Allard & Luttunen 1975, 108.) Kuoron tyyppinen organisaatio, johon liitytään ja josta erotaan vapaaehtoisesti, perustuu yhteisiin etuihin ja yhteisesti tunnustettuun päämäärään, on normeiltaan persoonaton ja roolit siinä ovat erikoistuneita (ks. em., 109).

Kuorotyyppit voi jaotella kokoonpanon mukaan sekakuoroihin (sisältää myös poikakuorot, joissa on sopraano- ja altoäännet tenoreiden ja bassojen lisäksi), diskanttikuoroihin (nais- tai lapsikuorot sekä nuorisokuorot, joissa on vain sopraano- ja altoäännet) ja mieskuoroihin. Koon mukaan kuorot taas voi jaotella lauluyhtyeisiin (12 laulajaa tai sen alle), kamarikuoroihin ja suurkuoroihin (yli 45 laulajaa). Tarkoituksen mukaan tyypiteltyjä kuoroja ovat esimerkiksi kirkkokuorot, seniorikuorot, nuorisokuorot ja työväenkuorot, ja ohjelmiston mukaan tyypiteltyinä esimerkiksi viihdekuorot (rytmimusiikkiin profiloituneet kuorot), eri vuosisatojen klassisen musiikin esittämiseen keskittyneet kuorot ja gospelkuorot. Kuoromusiikki on yleensä säestyksetöntä eli a cappella -laulanta, mutta joskus myös säestyksellistä.

Kuorolaulajat jakaantuvat stemmoihin äänialoittain. Diskanttikuoroissa on ykkös- ja kakkossopraanot sekä ykkös- ja kakkosaltot. Mieskuoroissa on ykkös-

ja kakkostenorit sekä ykkös- ja kakkosbassot. Sekakuoroissa stemmat ovat sopraanot, altot, tenorit ja bassot. Vaativaa ohjelmistoa esittävät kuorot voivat olla jakaantuneita hyvinkin moniin stemmoihin.

Kuorojen toiminnan keskipiste on esiintyminen yleisön edessä. Yleisö näkee kuoron konsertoimassa noin tunnin ajan, ja muissa yleisötilaisuuksissa, jonne kuoro on pyydetty esiintymään yhtenä ohjelmansuorittajana, vain muutamia minuutteja. Kuitenkin taustalla on vuositasolla kuukausien säännöllisesti toistuvaa harjoittelua ja yksilöiden koko elämänkulkua ajatellen monilla kuorolaisilla jopa useita vuosikymmeniä kestänyt kuorolaisuus. Lapsikuorossa aikanaan aloittanut, naiskuorossa laulava ja kahta kuoroa itse johtava hieman yli kolmekymppinen nainen toteaa:

Vuoden kohokohtia ovat tietenkin konsertit, joita vain on harmittavan vähän siihen nähden kuinka paljon yhden konsertin hiomiseen käytetään aikaa (KNaN7).

Kuoroharjoituksia ja -konsertteja johtaa ja myös pitkällä aikajanelalla suunnittelee sen taiteellinen johtaja eli kuoronjohtaja. Yleensä hän on musiikin ammattilainen, mutta joskus myös tehtävään kouluttautunut harrastaja. Kaikilla kuoroilla on kuoronjohtaja, mutta kuoroihin kuuluu useita muita toimijoita, joita kaikissa kuoroissa ei ole. (Suomen kuoronjohtajayhdistys 2017.) Kuoronjohtaminen on välineellistä, koska kuoronjohtaja tekee musiikkia kuoronsa kanssa ja sen välityksellä, toisin sanoen kuoro on johtajansa instrumentti (Lehtonen 2002, 92).

Pelkistetyimmillään kuoron muodostavat kuoronjohtaja ja yksi- tai useampiäänistä kuorosatsia laulavat kuorolaiset kuoronjohtajan vastatessa kaikista toimintaan liittyvistä järjestelyistä. ”Kuoronjohtaja hoitaa kaikki käytännön asiat” (KKiN13).

Kuorot, joilla on jokin taustaorganisaatio, kuten kansalais- ja työväenopisto tai seurakunta, ovat yleensä organisoituneita, monesti myös rekisteröityneitä yhdistyksiä, eli niillä on sosiaalinen rakenne, joka sisältää monenlaisia virallisia toimijoita. Virallisessa roolissa olevat toimijat ja pienryhmät auttavat kuoronjohtajaa kuoron musiikillisen tehtävän toteuttamisessa, mutta erityisesti sosiaalisen tehtävän ja välttämättömän taustatyön toteuttamisessa.

Osallistujieni teksteissä mainitaan monenlaisia sosiaalisia rooleja (ks. esim. Goffman 1971), jotka sujuvoittavat ja mahdollistavat kuoron toimintaa. Kuoron lauluteknisestä valmentamisesta vastaava äänenmuodostaja on yleensä laulupedagogi. Kuorolla voi olla myös varajohtaja tai -johtajia, jotka harjoittavat kuoroa, jos varsinainen johtaja on estynyt, tai auttavat tätä esimerkiksi järjestämällä stemmaharjoituksia. Jos kuoro on organisoitunut eli jos se on yhdistysrekisterissä tai toimii muuten yhdistyksenä, sillä on vuosikokouksessa valittu hallitus. Hallituksen puheenjohtaja vastaa kuoron käytännön asioista, ja apunaan hänellä ovat varapuheenjohtaja, sihteeri ja rahastonhoitaja, usein myös tiedottaja.

Joissakin kuoroissa on myös nuotistonhoitaja ja arkistovastaava, tilavaruuksista ja ruokailuista ynnä muista käytännön asioista vastaava emäntä tai isäntä, opintovastaava, jäsenkirjuri ja markkinointiryhmä tai -vastaava ja ainakin

ajoittain juhlatoimikunta tai pukutoimikunta. Eri äänillä voi olla äänenjohtajat, jotka auttavat kuoronjohtajaa harjoituttamaan kutakin ääntä eli stemmaa järjestämällä esimerkiksi stemmaharjoituksia, ja ääntenvalvojat, joille ilmoitetaan poissaolot. Isoissa kuoroissa voi hallituksen lisäksi olla myös musiikkilautakunta, jonka tehtävänä on tukea kuoron taiteellista toimintaa, esimerkiksi tilata kuorosävellyksiä. Kuoroissa voi olla myös pienyhtyeitä, kuten kvartetteja ja tuplakvartetteja, jotka omien kuorokonserttien lisäksi käyvät esiintymässä erilaisissa tilaisuuksissa ja osallistuvat siten kuoron varainhankintaan.

Naiskuorossa ja kahdessa sekakuorossa laulava keski-ikäinen nainen selittää organisoitumisen merkitystä yksinkertaisesti toteamalla, että se ei toimisi ilman toimihenkilöitä: "Joskus tekisi ihan vaan mieli laulaa, kuoro kuitenkin tarvitsee toimihenkilönsä toimiakseen ja olen ottanut haasteen vastaan" (RNaN20).

Kuorolaisella voi olla kuorossaan monenlaisia, aikaa vieviäkin tehtäviä, vaikkei hän itse koe tekevänsä mitään "erityistehtäviä", kuten yli 20 vuotta naiskuoroissa laulanut nainen kertoo:

Minulla ei ole mitään erityistehtäviä, mutta joskus juonnan tilaisuuksia. Kuoromme toiminta on hyvin organisoitu. Hallitus jakaa tehtävät äänille vuodeksi eteenpäin. esim. oma ääneni järjestää syyskauden aloitustapahtuman. Kahvitukset ovat äänittäin kerran kuussa. (KNaN66.)

Omassa sekakuorossaan taloudenhoitajan tehtävää hoitava alle 30-vuotias nainen kokee tekevänsä tärkeää työtä ja olevansa hyväntekijä hoitaessaan kuoron käytännön asioita:

Olen kuoron hallituksessa taloudenhoitajana. Koulutukseni puolesta (kulttuurituottaja amk) ja omasta innostanikin johtuen olen yleensä järjestämässä iltamia, kuoromatkoja jne. Taloudenhoitajan ominaisuudessa maksan palkat solisteille, laulunjohtajalle ja laulunopettajille sekä kerään kaiken maailman maksuja kuorolaisilta. Pidän sitä hurjan tärkeänä pestinä, vaikka se on yleensä vähiten haluttu homma. Koen tekeväni hyvää, kun hoidan kuoroni käytännön asioita. (KSeN46.)

Osallistujani tuovat esille kuorojen järjestäytymisen myönteisenä asiana, tapana saada asiat hoitumaan järkevällä tavalla. "Koska toiminta on hyvin johdon käsissä, kuorolaiset voivat keskittyä laulamiseen" (KNaN66). Vaikka hallitus tai toimikunta tekee päätökset, "kuoro toimii demokraattisesti eli päätöksistä usein keskustellaan muun kuoron kanssa ja heiltä kysytään mielipidettä myös" (KNaN52).

Viikkokuorojen eli kerran viikossa määrättynä päivänä harjoituksiin koontuvien kuorojen harjoituskausi alkaa yleensä syksyllä kansalais- ja työväenopistojen kauden alkaessa, joskus aikaisemminkin. Opistojen kurssiohjelmissä mainitaan ensimmäisen kokoontumisen ajankohta, kuorojen Internet-sivustoilla ja Facebook-ryhmissä houkutellaan liittymään kuoroon, ja kuoronjohtajat tai puheenjohtajat antavat haastatteluja paikalliselle medialle mainiten, että nyt syksyllä olisi hyvä aika aloittaa kuorolaulu, koska silloin aloitetaan uuden ohjelman harjoittelu. Joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta kuorokausi päättyy keväällä, mutta kuorolaulajien kesäkauteen saattaa kuulua valtakun-

nallisia kuoroleirejä, ehkä kilpailumatkoja tai matkoja ulkomaille ja joissakin tapauksessa myös esiintymisiä.

Keski-ikäinen, lapsikuorossa kuusivuotiaana kuorouransa aloittanut seka-kuorolaisnainen tiivistää:

Laulukausi alkaa elokuussa yleensä samalla viikolla kuin koulutkin alkavat, ja päättyy keväällä toukokuussa – tai jatkuu, jos meillä on kesällä tiedossa jotain ohjelmaa, ulkomaanmatkaa, kilpailua tms. Olemme osallistuneet kuoro-katselmuksiin niin kotimaassa kuin ulkomaillakin, ja osallistuneet myös kuorofestareille ulkomailla (ainakin Itävalta, Tsekki, Unkari parikin kertaa, Italia) ja tehneet Amerikan kiertueen. (KSeN69.)

Projektikuoroilla kuorokausi määrätty sen mukaan, miten se päämäärä, jonka vuoksi kuoro on kokoon kutsuttu, arvioidaan saatavan toteutetuksi. Tämä tarkoittaa vaikkapa harjoitus- ja esityskautta, joka tarvitaan orkesteriteoksen tai oopperan valmistumiseen ja sen esittämiseen. Suurissa kaupungeissa kuoroja tai niiden jäseniä pyydetään usein liittymään projektikohtaisesti esimerkiksi oopperakuoroihin tai mukaan työstämään kaupunginorkestereiden ohjelmaan kuuluvia teoksia, joissa on kuoro-osuuksia, ja pienemmillä paikkakunnilla kuorojen ja kuorolaulajien odotetaan ilman muuta lähtevän mukaan vaikkapa kesäteatteriesitysten toteuttajakaartiin (ks. esim. KMiM40), joskin tämä ei aina toteudu kuorojen omien päämäärien takia.

Hengellisissä kuoroissa, kuten kirkkokuoroissa tai seurakunnan toimintaan liittyvissä, orkesteriteoksia esittävissä kantaatti-, oratorio- tai passiokuoroissa, mukana oleminen on pääsääntöisesti ilmaista. Kansalais- ja työväenopistojen kuoroissa laulamiseen liittyy kunkin opiston määrittelemä maksu. Kuoromatkojen ja konserttien järjestämiseen ja levytyksiin liittyy yleensä varojen hankintaa esimerkiksi talkootyötä tekemällä tai myyjäisiä ja arpajaisia järjestämällä.

Kuorojen harjoituksiin ja esiintymisiin liittyy monenlaisia arkisia rituaaleja, epävirallisine ja virallisine informaation välittämisineen, taukoineen ja normitettuihin työskentelyjaksoineen (kuoronjohtajan johtamat harjoitukset ja yleisön edessä oleminen). Kuoroharjoitukset ja -konsertit ovat ajallisesti säännönmukaisia ja tapahtumat etenevät määrättyssä, tavanomaisessa järjestyksessä rutiinin- ja rituaalinomaisesti. Muutamit osallistujistani (ks. esim. KKiN60) kirjoittavat kuororutiineja tiedustelleeseen kysymykseeni, ettei niitä heidän kuorossaan ole, mutta jatkavat sen jälkeen luettelemalla, mitä harjoituksissa säännöllisesti tapahtuu vastauksena seuraavaan kysymykseeni. Rutiineja ja rituaaleja ei siis aina mieleltä tai tunnista sellaisiksi.

Osallistujieni listaamista kuorovuoden tapahtumista käy ilmi, että kuorovuotta ajatellen kuoroilla on niiden elämää yhteisöinä jaksottavia, periodisesti toistuvia tapahtumia. Niitä ovat esimerkiksi kirkkokuoroilla rovastikunnan yhteinen kirkkopyhä, jossa seurakuntien yhteinen suurkuoro esiintyy, sekä kirkollisten juhlapyhien, kuten adventin, joulun ja pääsiäisen ajan esiintymiset sanajumalanpalveluksissa, messuissa ja hartauksissa. Profaaneilla viikkokuoroilla puolestaan on joulu- ja kevätkonserttinsa, ja monilla kuoroilla myös vappukonsertti. Kuorojen hyväntekeväisyysesitymiset eli tervehdyskäynnit joulun ai-

kaan ja keväisin erilaisissa laitoksissa ovat myös toistuvia tapahtumia. Kuorolaulajille itsestään selväksi osaksi kuorojen toimintaa tulevat vuorottaiset esiintymiset oman paikkakunnan itsenäisyyspäivän juhlissa, samoin kunkin kuoron kotipaikkakunnan juhluvuosien pääjuhlissa ja pienemmissä tilaisuuksissa. Toistuvia ovat myös eri kuoroliittojen vuosittaiset kuoropäivät sekä määrättyjen vuosien välein toistuvat kuoroliittojen jäsenyhdistyksilleen järjestämät musiikkijuhlat.

Toistuvia tapahtumia rikkovat kuorojen satunnaisemmat esiintymiset, kuten pyynnöt esiintyä yritysten juhlissa, erilaisissa avajaisissa tai yksityishenkilöiden juhlissa. Erilaisissa yleisötapahtumissa kuorot saattavat esiintyä hyvinkin spontaanista, sopivan hetken tullen. Kuorojen Internet-sivustoilta löytää mm. mainintoja osallistumisista Art Goes Kapakka - kuorojen kierroksille ja laulamista ihmisten keskellä ilman varsinaista etukäteissuunnitelmaa, mutta monille kuoroille tämäkin muuttuu vuosittain toistuvaksi.

Lisäksi kuorolaisilla on harjoitusten ja kuoroesitysten ulkopuolella tapahtuvia rituaaleja, jollaisia ovat vaikkapa kuorovuoden alkamiseen ja päättymiseen liittyvät illanvietot, konserttien jälkeiset karonkat, harjoituksen jälkeiset epäviralliset kaljoilla käynnit ja kuoron varainhankintaan liittyvät erilaiset yhdessä tehtävät talkootyöt. Kaikkia kuoroja nämä eivät kuitenkaan koske.

Suuri osa kuorolaulajista valitsee kuoroharrastuksen, koska haluaa toteuttaa itseään musiikillisesti kuoron jäsenenä, haluaa tehdä musiikkia ja/tai haluaa olla osa sosiaalista yhteisöä. Harvoin tullaan ajatelleeksi, kuinka paljon erilaisia yhteiskuntaa ja yhteisöjä auttavia ja palvelevia tehtäviä kuoroilla ja niiden pienyhteillä, kuten kvarteteilla ja vahvistetuilla kvarteteilla, on. Niiden toteuttaminen ehkä suurinta osaa kirkkokuorolaisista lukuun ottamatta ei ole ensisijainen syy toimia kuorossa, mutta niistä voi muodostua lähes huomaamatta tärkeä osa kuorolaulajan kuorotaivalta. Auttamis- ja palvelupuhe tuottavat kuorolaisten keskuudessa toistuvaa käyttäytymistä niin, että ympäröivää yhteisöä palvelevaa kuorolaulamista pidetään itsestään selvänä osana kuorokulttuuria, sen normina.

Osa kuorojen omien konserttien ulkopuolella tapahtuvista esiintymisistä tuottaa esiintymispalkkioina rahaa kuorojen toimintaan, osa taas toteutetaan hyväntekeväisyysperiaatteella esimerkiksi hoitolaitoksissa toteutettavina laulu-tervehdyksinä. Kuorolaisille kuoronjohtaja tai puheenjohtaja ilmoittaa ajan, milloin koko kuoro tai sen kvartetti esiintyy jossakin hyväntekeväisyyskohteessa tai pyydettyinä esiintyjänä paikallisessa tilaisuudessa. Esiintymiset esitellään kuorolaisille myönteisessä hengessä, osana ympäröivän yhteisön sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen toimintaan osallistumista (ks. esim. kenttämuistiinpanot 22.11.2011). Auttamis- ja velvollisuuspuheiden toistuminen johtaa kuorojen ja niiden pienryhmien toistuviin esiintymisiin varsinaisten yleisökonseratin lisäksi muissakin tilanteissa, ja ne taas ruokkivat performatiivisia. Puhe ja toiminta muodostavat siis jatkuvan kehän, jossa kuitenkin on myös variaatioita.

Vapaaehtoistyön määritelmään kuuluu, että se on pakottomatonta auttamista, joka ei ensisijaisesti ole taloudellisen hyödyn hakemista eikä kukaan painosta siihen. Se on epäitsestä toisten auttamista mutta myös itsestä siinä mielessä, että toiminnasta voi saada sosiaalisia tai omakohtaisia palkkioita tai

sen avulla voi luoda vapaaehtoisjärjestäjäin. Tällainen kaksinkertainen toiminto eli hyödyn saaminen sekä itselle että toisille koskee vapaaehtoistyötä, mutta myös harrasteita, kuten yhteisöllistä musisointia. (Stebbins 2015, 7–9.)

Kirkkokuorolaisista moni kokee olevansa seurakunnan palvelutehtävissä, joskin kirkkokuoroissa laulaa myös tapauskovaisia, jotka ovat mukana joko siksi, ettei paikkakunnalla ole muuta kuoroa tai kuoro tarjoaa mahdollisuuden laulaa laadullisesti kiinnostavaa musiikkia, kuten isoja klassisia teoksia. Kirkkokuoroilla on erityinen rooli suurten kirkollisten juhlapyhien jumalanpalveluksissa, mutta kuorojen avulla kanttorit voivat varioida arkipyhienkin messujen ja sanajumalanpalvelusten sisältöä. Kuorolaulu voi korvata esimerkiksi liturgin lukeman rukouksen tai seurakunnan laulaman virren. Lisäksi kuorot avustavat kanttoria laulamalla esilaulajina virsiä, millä on oma merkityksensä seurakunnissa, joissa jumalanpalvelukseen osallistuu pääasiassa varsin iäkkäitä seurakuntalaisia tai joissa nuoremmat seurakuntalaiset eivät enää osaa laulaa virsiä samalla tavalla kuin vanhan ajan rippikouluun ja kinkeriperinteeseen osallistuneet ikäihmiset.

”Kuoromme tavoitteena on tietenkin avustaminen jumalanpalveluksessa noin kerran kuussa. Se on tärkein tehtävä”, määrittelee kirkkokuorossa 20-vuotiaasta lähtien kaikkiaan 40 vuotta laulanut kuorolainen (KKiN1). Ortodoksisessa kirkkokuorossa laulava nainen luonnehtii, että kuorolaiset laulavat ikään kuin seurakunnan rukousta ääneen (KKiN4) ja luterilaisessa kuorossa laulaja puolestaan sanoo saavansa ”olla Luojamme käsikassarana laulun muodossa” (KKiN54).

Monien kuorojen Internet-sivustoilla mainitaan esiintymisvalmius erilaisissa tilaisuuksissa niin vinkkinä kuoron palveluita tarvitseville kuin kuoron liittymistä suunnitteleville mahdollisille uusille jäsenille. Mieskuoro ilmaisee sivustollaan asian näin:

Avustamme seurakuntaa jumalanpalveluksissa laulamalla hengellistä ohjelmistoamme ja osallistamalla jumalanpalveluksen musiikilliseen osaan. Muita aktiivisia toiminnan kohteita ovat vapun, itsenäisyyspäivän ja veteraanipäivien juhllallisuudet, joissa olemme mukana omalla laulupanoksellamme.

Toinen mieskuoro ilmaisee saman asian hieman toisenlaisin sanavalinnoin:

Voimme tarjota yhteistyökumppaneillemme ja yleisöllemme niin koko kuorolla toteutuvia ohjelmistoja kuin myös erikokoisten ja -ikäisten laulu-yhtyeiden esityksiä.

Jälkimmäisen kuoron ohjelmassa syksyllä 2013 on omien yleisökonseranttien lisäksi mm. esiintyminen oman kaupungin jalkapalloseuran 90-vuotisjuhlassa, konsertti palvelutalossa, osallistuminen jumalanpalvelukseen ja sankarihaudoilla käyntiin sekä esiintyminen henkilöstötapauksessa.

Harrastamiseen voi sisältyä määrättyä miellyttävää sitoutumista, mikä on ilmeisvää silloin, kun siihen sisältyy positiivista omistautumista toimintaan, joka saa aikaan miellyttäviä muistoja ja kokemuksia. Vastaavasti epämieluisalle sitoutumiselle ei ole tilaa vapaa-ajalle ja harrastamiseen. (Stebbins 2015, 20.) Jos toiminta oman kuoron määrittelemissä rajoissa on alkanut tuntua epämiellyttä-

vältä esimerkiksi sen takia, ettei ole halunnut esiintyä joissakin tilaisuuksissa, laulaa ohjelmistoon valittuja lauluja tai ottaa osaa talkootyöhön, kuorosta on erottu ja liittyy ehkä toiseen kuoroon, joka vastaa paremmin omia toiveita. Kuorolainen ei siis ole halunnut performoida sitä, mitä kuoronjohtaja ja hallitus ovat omilla valinnoillaan ja toimintaohjeillaan halunneet performoitavaksi ja on etsinyt itselleen kuoron, jonka vastaa paremmin omia aatteita ja toimintatapoja.

Palvelutehtävät sekä maallisissa että kirkkokuoroissa saattavat nousta joillekin kuorolaulajille keskeisimmiksi kokemuksiksi ja elämyksiksi kuorotaipaleella. Yksi osallistujistani kertoo kokeneensa yleisökonseritteja säännöllisesti järjestävän gospelkuoron riveissä, että saattaa tehdä lähetystyötä lähtemättä lähetyskentälle (KKiN51). Auttaminen ja palveleminen tuovat myös toteuttajille eli kuorolaisille hyvää mieltä hyväntekijän roolissa ja tutkitusti terveyttä laulajana sosiaalisessa ryhmässä.

Kuorokyselyyni saamissani vastauksissa mainitaan lähes poikkeuksetta esiintymisiä mm. ”sairaaloissa erityisesti lapsille” (KSeN35), itsenäisyyspäivän juhlissa, vuodeosastoilla jne. Hyvin monet kuorot käyvät erityisesti itsenäisyyspäivän ja joulun aikaan esiintymässä terveyskeskuksissa ja palvelutaloissa. Noin 40 vuotta kuorolaulua erilaisissa kokoonpanoissa harrastanut nainen listaa opiskeluaikaiseen kuorolaulamiseensa liittyneitä esiintymistilanteita:

Sitten lauloin ylioppilaskunnan kuorossa, joka oli varsin rento kokoonpano. Lauloimme riennoissa ja itsenäisyyspäivänä ja Vappuna. Lauloin myös opiskelijaseurakunnan kuorossa hengellistä musiikkia, esiinnyimme opiskelijakirkossa. Teimme myös opiskeluaikana 2 erillistä lauluryhmää, esiinnyimme satunnaisesti srk tilaisuuksissa ja sairaalassa (KKiN4.)

Dementoituneen vanhuksen reagoiminen tuttuun lauluun todisti keskiikäiselle mieskuorolaiselle, miksi musiikki, kuorolaulukin, on merkityksellistä esimerkiksi vanhustyössä:

Odoteltiin autossa vaimoani pankista, panin soimaan kuoron CD:n, jossa oli mm. ”on armas mulle aallon tie”, niin että tämä sekava mummeli alkoi yhtäkkiä laulaa mukana aivan puhtaasti ja oikeilla sanoilla tuttua laulua. Olin ällikällä lyöty, mutta asiaa tutkittuani, kuulin, että musiikki tarttuu aivoihin eri paikkaan ja voi säästyä dementoitumiselta. Vanhusten musiikkiterapia on tämän kokemuksen perusteella erittäin tärkeää. Mekin käymme pari kertaa vuodessa laulamassa vanhusten hoitokodissa (KMIM15).

5.2 Harjoitus: arjesta irrottava rituaali

”Kuoroharjoituksissa me opiskelemme, tutkimme, mietimme, pohdiskelemme uutta laulua” (KNuN71).

Richard Schechnerin tila-aika-sarjaan sijoitettuna suurin osa kuorojen vuosittaisesta toiminnasta sijoittuu valmisteluvaiheeseen (proto-performanse), joka sisältää koulutuksen (training), workshopit ja harjoittelamisen kuoroharjoituksis-

sa (rehearsal) sekä tilaisuuksien valmistelun. Kaikki nämä sisältävät riittejä ja rituaaleja, ja tässä alaluvussa muodostan ymmärrystä siitä, millainen toistoa ja kertaamista sisältävä prosessi kuoroharjoitus on, siis, miten se käytännössä toteuttaa Schechnerin käyttäytymisen toisintoa. Kuorolaiset siirtyvät yksittäisten harjoituskertojen aikana "tavallisen" elämän puolelta lämmittelyn kautta itse harjoitukseen, siis valmiudesta harjoitusperformanssiin, ovat keskittyneessä harjoituksen tilassa ja palaavat sen jälkeen takaisin arkeen (ks. Schechner 2013, 34–36, 66, 72, 228–240).

Performanssitutkimusta käsittelevässä pääluvussani kerroin rituaalista ja ritualisaatiosta. Tässä esittelen varsinaista kuoroharjoitusta soveltaen Arnold van Gennepin ja Victor Turnerin määrittelemää liminaalia / liminoidia tilaa, jossa toistuu määrättyjä asioita, mutta jossa on myös variaatioita. Analysoin, millaisia vaikutuksia toistuvilla tavoilla osallistujieni kerronnan ja omien havaintojeni mukaan on. Paneudun myös analysoimaan, millä tavalla Turnerin esittelemä antirakenne ja *communitas* toteutuvat kuoroharjoituksessa.

Kuoroharjoituksiin muodostuu rituaaleja, jotka ovat kehittyneet tavoista ja rutiineista. Rutiinin perusmuodot ovat toistaminen ja jaksottaminen, jotka vähitellen, eivät aina tietoisella tavalla, muuttavat toiminnan tavaksi. Rutiineja vahvistetaan hitaasti rituaaleiksi, jolloin kysymys on jo symbolisesta toiminnasta. Rituaali on keskittyntä, juhlallista, emotionaalisesti latautunutta ja se tuo tauon arkiseen tavanomaisuuteen. Kun rituaali muuttuu "sieluttomaksi rutiiniksi", se tuntuu mekaaniselta, tyhjältä ja kuluneelta. Useimmat asiat tapahtuvat useammin kuin kerran, usein monta kertaa. Tämä tarkoittaa muun muassa, että toimija tietää, mitä pitäisi ajan kuluessa tapahtua, milloin ja miten. Toisto voi olla myös keino piilottaa muutos. Toistuvien toistojen välinen jännitys, kun identiteettejä rakennetaan ja vahvistetaan performatiivisissa teoissa, sekä enemmän tai vähemmän yllättävät poikkeamat harjoitellusta ohjelmasta luovat vastakkainasettelun rutiininomaisen ja muutoksen välille. (Ehn & Löfgren 2007, 78–79, 81, 85, 114, 116–118.)

Schechnerin valmisteluvaiheeseen (proto-performance) sisältyvän koulutuksen (training) käsitän kuorolaulun kohdalla tarkoittavan sitä, että kuoronjohtaja ja mahdollinen äänenkouluttaja opettavat esimerkiksi, kuinka äänissä lauletaan, kuinka ääntä tuotetaan optimaalisesti, millaiseen sointiväriin juuri tässä kuorossa pyritään, kuinka hengitetään oikein ja kuinka istutaan ja seistään laulamisen kannalta optimaalisesti²⁸ eli siinä keskitytään teknisiin ja tyyllisiin tavoitteisiin²⁹. Koulutus voi toteutua niin kuoron toistuvilla harjoituskerroilla kuin harjoitusleireilläkin.

²⁸ Laulajan äänenmuodostuksesta sekä optimaalisesta hengitystekniikasta ja lauluasennosta seisoon ja istuen ks. esim. Eerola, Ritva 1998. *Lauluäänenmuodostuksesta ja siinä ilmenevistä virhetoiminnoista*. Laulupedagogi 1988. Laulupedagogit ry:n vuosijulkaisu, 17–20 ja Koistinen, Mari 2003. *Tunne kehosi – vapauta äänesi*. Vammala: Sulasol.

²⁹ Kuten antropologi Judith Okely (1996, 164–165) muistelee kokemuksistaan sisäoppilaitoksessa, jossa oppilaat tietoisesti määrättiin istumaan, seisomaan ja liikkumaan yhdenmukaisella tavalla, ja jotka jäivät kehon muistiin, kuoroissa kuoronjohtajat ja äänenhuoltajat muistuttavat oikeasta istumis- ja seisomistavasta perusteluna äänen kulkeminen optimaalisella tavalla. Musiikillisen osaamisen kasvun lisäksi kuorolainen voi kokea myös oman

Valmisteluvaiheeseen sisältyvä harjoitus (rehearsal) puolestaan tarkoittaa, että kuoronjohtajan johdolla yhdessä ryhdytään toistavan prosessin kautta toteuttamaan tiedossa olevaa esitystilannetta varten valituille lauluille kuoronjohtajan haluamia tulkinnallisia tavoitteita, lähdetään siis pyrkimään kohti sen hetkistä seuraavaa päämäärää. Päämäärä voi olla parinkymmenen laulun laulaminen kuoron omassa konsertissa, muutamien laulujen laulaminen muussa yleisötilaisuudessa, kilpailuun osallistuminen tai levys. Se edellyttää, että kuorolaiset opettelevat omat stemmansa ja ne sovitetaan yhteen soivaksi kuorosatiksiksi. Siihen saattaa sisältyä myös kuorolaisten omaa harjoittelua kotona tai jonkin yksittäisen äänen stemmaharjoituksia. Kuoroharjoituksissa (ks. Taulukko 3), joita viikkokuoroilla nimensä mukaisesti on pääsääntöisesti kerran viikossa, ja kuoroleireillä kuoro työstää kuoronjohtajan johtamana useita lauluja aina yhden harjoituksen aikana kuoronjohtajan määräämässä järjestyksessä ja aikataulussa. Välillä harjoitettava laulu jätetään hautumaan ja siihen palataan joko saman harjoituksen aikana tai seuraavissa harjoituksissa.

Useissa viikkokuoroissa kuorolaiset osallistuvat viikoittaisten kuoroharjoitusten lisäksi viikonloppuihin tai loma-aikana viikollekin sijoittuville kuoroleireille, jossa harjoitellaan intensiivisesti tavallisia harjoituksia pitemmän ajan. Kuoroleireihin voi sisältyä pelkästään harjoituksia ja harjoittelua, mutta myös workshopeja. Kuoroleirit ja niihin sisältyvät workshopit voivat olla omalle kuorolle tai eri alueilta tai ympäri Suomea tuleville kuorolaulajille tarkoitettuja aina tilanteen mukaan. Oma kuoro voi esimerkiksi harjoitella viikonlopun ajan tulevaa konserttia tai kilpailumatkaa varten. Eri kuoroista tulevat laulajat puolestaan voivat paneutua treenaamaan yhdessä merkkisuorituksia varten.

Valmisteluvaiheen workshopeissa kuorolaiset avautuvat ottamaan vastaan uusia tapoja laulaa, tulkita ja esiintyä. He saattavat harjoitella esimerkiksi lauluihin suunniteltua koreografiaa tai uudenlaista tapaa tuottaa ääntä tai etsiä henkilökohtaisesti ja ryhmänä keinoja ilmaista yleisölle laulujen sisältöä tai keskittyä harjoittelemaan rytmimusiikin esittämistä kuorossa. Laululeireillä kuoroa voi johtaa jokin muu kuin kuoron oma johtaja ja äänenhuolto antaa joku muu kuin kuoron oma äänenhuoltaja. Workshopeissa kuorolaisia kouluttaa jokin oman alansa asiantuntija, vaikkapa teatteriohjaaja, joka opastaa etsimään erilaisia tunnetiloja esityksiä varten.

Viikonlopun harjoitus tarkoittaa jatkuvakestoista laulamista, joka toteutetaan hengitys- ja laululihaksilla eli muun muassa syvillä vatsa- ja selkälihaksilla, välillä istuen, välillä seisten määrättyissä asennoissa. Istuttaessa istutaan optimaalisesti selkä suorana, niska pitkänä ja jalat maassa 90 asteen kulmassa, jotta ääni kulkisi esteettömästi. Seisottaessa pidetään ryhdikäs, mutta rento lauluasento samasta syystä. Sunnuntaina kuoroleiri päättyy iltapäivällä. Siihen voi sisältyä konsertti tai merkkisuoritus. Osallistujani määrittelevät harjoittelamisen

kehonsa paremman hallitsemisen osaksi kuorolaulun tuomia hyötyjä. Kuorossa laulava pianisti (Särkiö 2012, 41) toteaa: "Laulaminen on niin loistavaa vastapainoa pianonsoitolle, se on niin kokonaisvaltaista ja eri tavoin fyysistä. - - - On todella tyydyttävää kun oppii hallitsemaan kehoaan yhä paremmin".

kovaksi (KNN39; KNaN57) tai raskaaksi työksi (KSeN21). Harjoitusleiriviikonloppu määritellään tilanteeksi, jossa ”tehdään lujasti töitä eikä lorvita” (KSeN69). ”Joskus harjoittelu on niin intensiivistä, että laulut tulevat uniin. Olen muutaman kerran herännyt siihen, että olen laulanut stemmoja ääneen. Ja se siinä on ihmeellistä, että unen aikana niitä vain jotenkin oppii :D” (KNaN57.)

Kun ryhdytään yhdessä harjoittelemaan yhteistä päämäärää varten, tarvitaan jonkinlaista yhteenkuuluvuuden tunnetta, jota tuo jo tervehtiminen. Rajatun ryhmän jäsenyyttä uusitaan ja lujitetaan esimerkiksi halauksin ja kättelyin (van Gennep 1960, 32–33). Kuororutiineja koskeneeseen kyselyyni vastanneet osallistujani kertovat, että kun kuorolaiset tulevat harjoitustilaan, he tervehtivät toisiaan ”iloisesti”, yleensä nyökkäämällä ja moikkaamalla yleisesti kaikkia, mutta halaaminenkin on tavallista nais- ja sekakuoroissa esimerkiksi kuorovuoden alussa tai kuoroissa, jotka kokoontuvat harjoitukseen vain muutamia kertoja vuodessa (RSeM12; RNaN15; RNaN19; RNaN20). ”Kuorokauden alussa halaamme kaikki kuorolaiset toisemme” (RSeN7). Mieskuoroissa tervehtimiseen ei yleensä kuulu halaamista, vaan ”kukin moikkaa tullessaan treeneihin omalla tavallaan, yleensä juhlallisemmin aina uuden laulukauden alkaessa ensimmäisessä harjoituskerrassa jopa kättelemällä kaikki lähimmät kuorokaverit läpi” (RMiM22). Kätteleminen voi mieskuoroissa kuulua myös jokaiseen harjoituskertaan (kenttämuistiinpanot 22.11.2011).

Ennen varsinaisen harjoituksen alkamista, arkielämästä kuorolaiseksi siirtäessä kuorolaulajat ehtivät juttelemaan hetken epävirallisista asioista samalla, kun he alkavat järjestellä harjoitustilaa sellaiseksi kuin se tarvitaan esimerkiksi asettelemalla tuoleja riveihin kuoronjohtajan käyttämän soittimen eteen. Soitin voi olla piano, flyygeli tai sähköinen kosketinsoitin.

Toiset ajoissa tulevat laittavat harjoitustilassa flyygelin paikoilleen seinän viereltä ja asettelevat tuolit valmiiksi sillä ne säilytetään pinoissa kuljetuskärryissä (RSeN9).

Monissa kuoroissa tähän hetkeen, kun kaikki ovat asettuneet paikoilleen, ja ollaan siirtymässä arjesta välivaiheen kautta harjoituksen viralliseen osaan, kuuluu kuoron yhteisistä asioista puhumista: asioita ovat esimerkiksi tulevat esiintymiset ja kokoukset, aikataulut, esiintymisasut ja ohjelmisto. Puhetta johtaa joko kuoronjohtaja tai kuoron puheenjohtaja. Kirkkokuoroissa voidaan laulaa alkuvirsi (RKiN2). Konserttien jälkeen kuoronjohtajat antavat yleensä tässä vaiheessa palautteen edellisen esiintymisen onnistumisista ja epäonnistumisista ja jos erityistä aihetta on esimerkiksi merkkisuoritusten tai katselmusmenestysten jälkeen, tilannetta saatetaan juhlistaa jollakin seremonialla, esimerkiksi kottamalla yhdessä kuohuviinimalja.

Harjoituksen aloitusvaiheeseen kuuluu myös joko kuoronjohtajan, äänenhuoltajan tai valitun kuorolaisen pitämä jumppa, jonka tarkoituksena on rentouttaa kehoa niin, että laulamisen kannalta hyvälle hengitystekniikalle ei ole esteitä. Sen jälkeen on äänenavaus. Kuoronjohtaja tai äänenhuoltaja on kosketinsoittimen ääressä ja soittaa ja samalla laulaa malliksi kunkin ääniharjoituksen, ja sen jälkeen koko kuoro toistaa harjoituksen. Ääniharjoituksia on lukuisia erilaisia, mutta pitkään kuoroissa olleet laulajat tuntevat suuren osan niistä:

Kuoronjohtaja aloittaa äänenavauksen. Se on jälleen sama kuin aiemminkin eli ensin ylöspäin mommommoo, sitten alaspäin moimaimoimai ja ylöspäin nennennennee. (Kenttämuistiinpanot 4.5.2011.)

Äänenavauksen yhteydessä on usein erilaisia rytmijuttuja tai yhteisen harmonian löytämistä. Liikumme usein salissa, kun siihen on mahdollisuus, koska sali on iso. Kuoronjohtaja vaihtelee äänenavausta, se ei ole aina samanlainen. (RSeN9.)

Venyttely ja äänenavaus voi kestää yhteensä puolikin tuntia, mutta joissakin kuoroissa jumppa ja venyttely jätetään kunkin ”omalle vastuulle” ja harjoituksen alussa on vain lyhyt äänenavaus. Jumppa ja äänenavaus vievät kuorolaiset keskittymään varsinaiseen kuoroharjoitukseen.

Meillon aina lämmittely, meillon aina äänenavaus, ja tietysti sit siinon se sosiaalinen, normaali härdelli, se järjestäytyminen ja keskittyminen. Mutta se tavallaan yritetään kanavoida niin että se toimii osana sitä lämmittelyä ja äänenavaustakin välillä. (HNaN4.)

Kuorolaiset siirtyvät istumaan äänialoittain ja ottavat esille harjoituksessa tarvitsemansa välineet, kuten nuotit ja joskus myös nuottitelineet ja vesipullot.

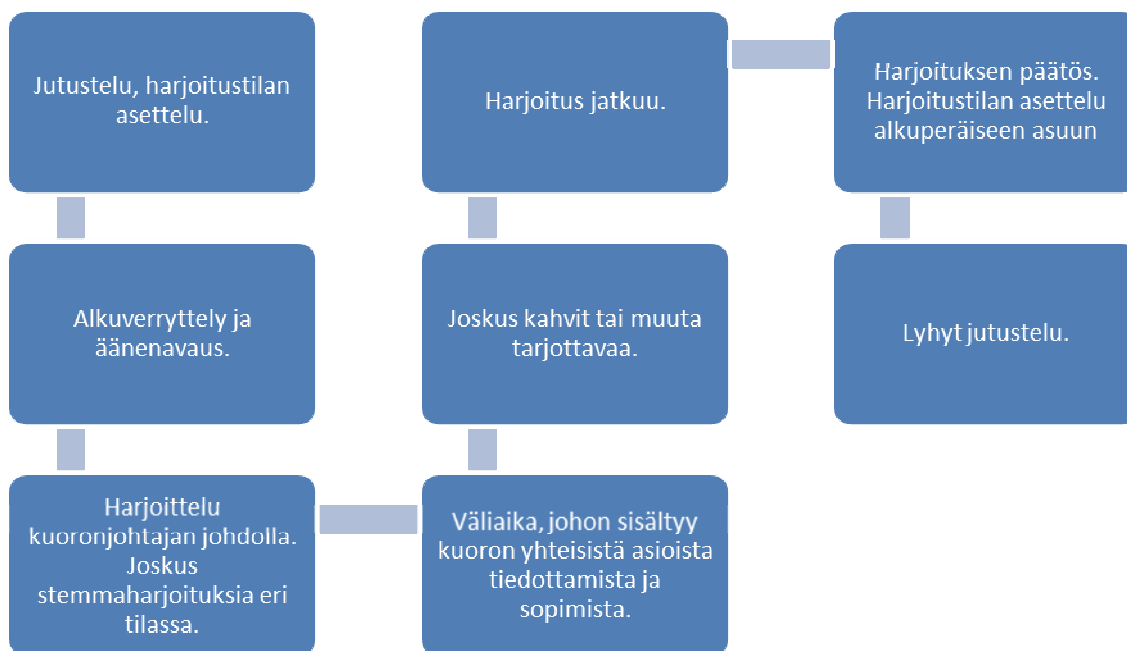
- - - hissukseen laitellaan nuottitelineitä auki ja etsiskellään nuotteja. Puhutaan kuulumisia, kommentoidaan ehkä facebook-sanomisia. (RNaN17.)

Yleensä tuolit ovat kahdessa rivissä, ja tavallisin tapa on sijoittaa ylempien äänien laulajat eteen ja matalampien äänien laulajat taakse, mutta jokaisella kuoronjohtajalla on oma tapansa sijoitella stemmoja ja joskus myös istumajärjestystä stemmojen sisällä. Jotkut kuorot käyttävät nuottitelineitä, jotkut harjoittelevat niin, että kulloinkin harjoiteltavan laulun nuotti on laulajan kädessä. Osa kuoroista pyrkii esiintymään konserteissa ilman nuotteja, joten jossakin vaiheessa harjoiteltavana olevan laulun nuotti siirretään lattialle tai kassiin ja ryhdytään harjoittelemaan ulkomuistista ja toisia kuunnellen.

Harjoituksissa käydään läpi jo aiemmin jaettuja nuotteja, mutta myös ”uusia”, toisin sanoen kuorolaisille aiemmin tuntemattomia nuotteja. ”Uutta” nuottia kuoronjohtaja lähtee harjoituttamaan eri stemmojen kanssa kunkin stemman melodiaa läpikäyden ja vähitellen myös todelliseen esitystempoon menen joko nuottia seuraten tai korvakuulolta, jos laulajat eivät osaa lukea nuotteja. Joissakin kuoroissa äänenkouluttaja tai varajohtaja vie osan kuorosta toiseen tilaan harjoittelemaan omaa stemmaa.

Ja yleensä alkusyksyst tehdään jos on mahdollista niin stemmoittain silleen että jos on tilat niin pannaan stemmat vaikka bassot erikseen, tenorit erikseen ja niillähän son varajohtaja tai joku joka naputtelee niit stemmoja, jotta ne opitaan ensteks, sitten vasta yhteen lyödään. (HMIM2.)

TAULUKKO 3 Kuoroharjoituksen eteneminen viikkoharjoituksessa.



Sen jälkeen eri stemmat alkavat laulaa laulua yhteen, ja kuoronjohtajan tarkoituksena on saada kuoro tässä vaiheessa hiomaan myös tulkintaa ja hakemaan nyansseja. Jos kuoron laulajat ovat harrastuksessaan pitkällä tai ovat musiikin opiskelijoita tai ammattilaisia, kuoro voi aloittaa yhteen laulamisen jo heti suoraan nuoteista tapaillen, solfaten.

Harjoitukseen voi kuulua myös laulamista välillä seisaaltaan tai kävelemistä harjoitustilassa. Joskus kuoronjohtaja pyytää eri stemmoista vain osaa kuorolaisista laulamaan ja toisia kuuntelemaan. Tarkoituksena on saada yksittäisille laulajille itsevarmuutta vastata omasta äänestään niin, etteivät he pelkää "peesaisi" varmoja laulajia, ja antaa kuulokokemus siitä, miltä kuulostaa, kun kaikki stemmat laulavat yhteen. Kuororivissä laulaessa kokonaisuutta ei välttämättä hahmota samalla tavalla, koska laulajat keskittyvät oman äänensä toteuttamiseen, mutta tarkoitus on kuunnella myös harjoitellessa ja esiintyessä koko kuoron sointia niin, että kuoron vire ja sointi pysyvät yhtenäisenä.

Jos kuoro pitää harjoituksissaan väliajan, kuten suuri osa kuoroista aineistoni perusteella pitää, sen aikana voidaan keskustella ja sopia yhteisistä asioista. Jotkin kuorot sisällyttävät joko tähän väliaikaan tai aikaan ennen äänenavauksen alkamista yhteisen kahvi- ja välipalaketken, jonka aikana kuorolaiset juttelevat myös muista kuin kuoron toimintaan liittyvistä asioista.

Kauden alkaessa ilmoitetaan, kuinka pitkään harjoitukset kullakin harjoituskerralla kestävät. Kuoronjohtaja voi myös päättää aikataulusta tilanteen mukaan. Kuoroharjoituksen liminaalista tilasta takaisin arjen kokemukseen kuorolaiset siirtyvät yleensä hyvin nopeasti ja eleettömästi. Kun kuoronjohtaja ilmaisee, että harjoitus on päättynyt, kuorolaiset kokoavat tavaransa eli nuotit ja kassit tai laukut sekä mahdollisen nuottitelineen ja vesipullon ja poistuvat tahoilleen ilman

halua kommentoida harjoitusta tai jutella muuten. Moni vastaaja ilmaisee tilanteen niin, että on jo kiire kotiin. ”Jotain ’vaatenaulakkokeskusteluja’ käydään, jonka jälkeen kukin lähtee kotimatkalleen yksin tai samaa matkaa samaan suuntaan kulkevan kanssa” (RKiN4). ”Osa porukasta voi jäädä pihalle jutustelemaan yleisistä tai yksityisistä asioista – mitä kullakin on mielessä” (RNaN3). Useammalla kuin yhdellä mielessä soivat juuri harjoitellut laulut tai jokin niistä:

Palaan arkeen matkalla kotiin hyräillen biisiä, joka on iskostunut päähän koko loppuilaksi (RKiN2).

5.3 Normit, päämäärät ja haasteet

Tarkastelen seuraavaksi, miten kuorot saavat jäsenensä toimimaan niin, että kuorojen perustehtävä ja muut kuorovelvoitteet saadaan hoidetuksi. Analysoin, miten kuorojen käytännön toiminnan rutinoituminen ja ritualisoituminen ovat mahdollisia. Käyn myös läpi, miten kuorolaiset kuvailevat saavuttavansa kuoroyhteisössä heille asetetut yhteiset päämäärät eli tavoitteet, jota käsitettä suuri osa osallistujistani käyttää, mikä taas kuorolaisten kertomana estää niiden saavuttamisen. Tutkin normien ja yhteisön paineen merkitystä osana yhteisiin päämääriin pääsemistä tai niissä epäonnistumista, samoin yksittäisten kuorolaisten itselleen asettamia päämääriä.

Sosiaalisilla normeilla tarkoitetaan yhteiskunnassa tai yhteisössä vallalla olevia sääntöjä siitä, miten ihmisten tulisi käyttäytyä, ja niiden skaala liikkuu lakiin kirjoitetuista määräyksistä epävirallisiin käyttäytymissääntöihin. Normia vastaan toimivaa rangaistaan; käyttäytymissääntöjen rikkojaa esimerkiksi voi kohdata paheksunta tai pilkka. Instituutioissa on sosiaalisia rooleja ja niillä tarkoitetaan käyttäytymisodotuksia, joita yksilöön kohdistuu hänen ollessaan määrättyssä asemassa. (Ruonavaara 2014, 34.)

Richard Schechner toteaa, että mitään ei voi järjestää ilman sääntöjä, toisin sanoen yleisiä tapoja, ennakkopäätöksiä, liturgioita jne. Säännöt eivät ole performanssi itsessään, vaan suuntaviivat, jotka yhdistävät jokaisen performanssin menneisyyteen, perinteeseen ja tulevaisuuteen. Säännöt antavat ohjeita kaikille performanssiin osallistuville, mitä voi ja mitä ei voi tehdä. Ne voivat olla muuttumattomia tai joustavia jättäen vähän tai paljon tilaa spontaanille toiminnalle ja improvisaatiolle. (Schechner 2013, 249.)

Uuden sukupolven sosiaalistaminen instituutiojärjestelmään vaatii sanktioiden kehittämistä. Jos sosialisaatio on sujunut hyvin, käyttäytyminen kanavoituu institutionaalisesti määrättyihin uomiinsa ja pakkotoimenpiteitä voidaan käyttää säästeliäästi ja valikoivasti. Kun instituutioituneesta käytöksestä tulee itsestään selvänä pidettyä, toiminta muuttuu ennustettavaksi ja kontrolloiduksi. Jokaisen instituution pohjana on institutionaalisesti hyväksyttävän käytöksen säännöt määrittävä tieto. (Berger & Klickmann 1998, 75–76, 78–79.)

Schechnerin mukaan jokaista performanssia ja sosiaalista vuorovaikutustilannetta ohjaa velvollisuuksien ja odotusten verkosto, jossa osallistujat odotta-

vat määrättyjen asioiden tapahtuvan ja haluavat vakuuttua siitä, ettei muita asioita tapahdu. Siksi kaikki osallistujat on velvoitettu toimimaan sääntöjen mukaan tai ainakin teeskentelemään toimivansa niiden mukaisesti. (Schechner 2013, 250.) Osa ryhmän kokemusta on tulla itsestään selvästi luokitelluksi ryhmän sisällä. Ryhmän sisäisellä luokittelulla on suuri vaikutus ryhmien jokapäiväiseen toteuttamiseen ja myös resurssien ja rangaistusten jakeluun, mikä on keskeistä niin yhteenottojen kuin niiden välttelynkin strategioissa. (Jenkins 2008, 12.)

Kuorolaisen asemaroolissa kuorolaisilta odotetaan sitoutumista olemaan läsnä harjoituksissa, harjoittelemaan kuoronjohtajan valitsemaa lauluja ja olemaan kuororivissä yleisöesiintymisissä, siis toteuttamaan yhteisiä tavoitteita. Kuorolaisten yhteiset tavoitteet ryhmänä eli tässä tapauksessa kuorona ovat musiikillisia, taiteellisia ja laadullisia. Konkreettisesti ja yksinkertaistetusti ilmaistuna kuorojen keskeisin tavoite on harjoitella valittuja kuorolauluja kuoron taso huomioon ottaen niin, että niitä voidaan esittää onnistuneesti yleisölle. Usea osallistujistani ilmaisee asian niin, että kuoron sointi tai soundi on yleisöesityksen aikana yhtenäinen. Kuorojohtaja yksin tai joissakin tapauksissa yhdessä puheenjohtajan kanssa määrittelee konserttiajankohdan ja valitsee sinne esitettävät laulut. Esiintymistä edeltävän harjoitusjakson aikana kuoro harjoittelee konserttiohjelmaan sisältyvät laulut, joista osa voi olla sen jo aiemmin harjoittelemaa, mutta jotka nekin käydään kuitenkin harjoituksissa läpi. Kun yleisöesitys on ohi, kuoronjohtaja kertoo kuorolle seuraavan esiintymisajankohdan, johon taas aletaan harjoitella tavoitteellisesti uutta ohjelmaa. Tavoitteellisesti kuoro tai sen pienryhmät harjoittelevat myös pyydettyjä ohjelmanumeroita erilaisiin tilaisuuksiin tai valmistautuvat kuoron levytyksiin tai kilpailuihin ja katselmuksiin.

Jotta harjoitukset ja esiintymiset onnistuisivat ja yhteiset tavoitteet siten toteutuisivat, kuoroilla on oltava yhteisiä toimintatapoja ja käyttäytymissääntöjä, joita voi kutsua myös kuorojen normeiksi.

Yhteisen päämäärän saavuttamiseen tarvitaan kaikkien kuorolaisten panosta. Kuorot ovat *muodollisia instituutioita* siinä mielessä, että niillä yleensä on yhdistyksen säännöt, mutta säännöt koskevat yleensä kuorojen hallinnollista toimintaa. Harjoitteluun ja esiintymiseen liittyvä toiminta on periaatteessa samanlaista kuin *epämuodollisen instituution* toiminta eli muun muassa suullista ja toiminnallista perinnettä. (Ks. Ruonavaara 2014, 35.) Yksittäisten kuorolaisten odotetaan ottavan vastuuta omasta ja ryhmän tekemisestä. Harjoituksiin ja esiintymisiin liittyvien tehtävien vastuullisen toteuttamisen lisäksi kuorolaisilta vaaditaan yleensä myös sitoutumista, pitkäjänteistä yhteisvastuullista työskentelyä ryhmässä, mitä voi kutsua myös kuorokuriksi³⁰. ”Toiminta on hyvin organisoitua, tavoitteellista ja kurinalaista. Asiat valmistellaan hyvin ja päätetään

³⁰ Joensuun Mieslaulajien 100-vuotishistorian kirjoittanut Pirjo Uimonen (2011, 131) kertoo, että kuorolla on paljon kirjoittamattomia sääntöjä, vuosikymmenten kuluessa hioutuneita tapoja, enemmän tai vähemmän epävirallisia toimintaryhmiä ja ystävyyspiirejä. Joistakin perinteistä pidetään kiinni, vaikka uusia kuvioita tulee mukaan ja entisiä hiipuu pois.

keskustellen ja demokraattisesti. Perinteet johtavat 1920-luvulle saakka, jolloin kuoromme on perustettu”, myöhäiskeskäikäinen naiskuorolainen luonnehtii. (KNaN84.)

Sivustollaan Internetissä, lehdille annetuissa haastatteluissa tai *Lukijan sivun* kirjoituksissa kuorot edustajiansa välityksellä ilmaisevat, millaisia uusia laulajia ne ovat riveihinsä hakemassa. Kuoro esimerkiksi voi suoraan ilmoittaa, että sen tavoitteet ovat niin korkealla, että kuoroon hakeutuvien on syytä olla sitoutuneita. Sitoutumisen käsite toistuu osallistujieni kerronnassa. Sitoutumisen ilmaistaan olevan olennainen osa kuorolaisuutta, ja esiin nousee ajatus, että sitoutunut kuorolainen on hyvä kuorolainen. Sitoutumista on jo ajatus kuulumisesta määrättyyn kuoroon yhtenä sen toimijoista, mutta käytännön tasolla se usein tarkoittaa sitä, että kuorolaulajan on sitouduttava harjoittelemaan vastuullisesti, osallistumaan harjoituksiin suhteellisen säännöllisesti, tulemaan esiintymisiin ja levytyksiin ja olemaan niissä paikalla loppuun saakka, jotta yhteiset tavoitteet pystytään suunnitellusti toteuttamaan. Ajatellaan lisäksi, että päämäärän toteuttamiseen sitoudutaan mielellään ja innokkaasti, ei vain tehtävät hyväksyen.

Kirkkokuorossa laulava nainen pohtii: ”Jos kuorosta pitäisi sanoa jotakin negatiivista, olisiko tiukka sitoutuminen yksi sellainen. - - - Kun lapset olivat pieniä, oli joskus vaikea sovittaa yhteen lapsiperheen arki ja kuoroharjoitukset”. (KKiN1.) Kuorolaulajat pääsääntöisesti ymmärtävät yksittäisen kuorolaulajan sitoutumisen merkityksen koko kuoron kannalta ja toimivat sen mukaisesti eli ovat poissa esimerkiksi ruuhkavuosien aikana, jolloin kuoron ohjelmiston opettaminen veisi liikaa aikaa. Yksi kuorolaisista määrittelee oman tilanteensa:

En ole täysin motivoitunut kuorolauluun. Työn, perheen ja muiden harrastusten takia olen välillä poissa kuorosta ja palaan projektiluontoisesti mukaan. En pysty sitoutumaan. (KKiN4.)

Keski-ikäinen mies kiteyttää kuorojen toiminnan sosiaalisena ryhmänä:

Olen verrannut kuorolaulua tiimityöhön. Tiimityökin vaatii johtajan (vaikka joskus muuta väitetään), kaikilla on yhteinen päämäärä, vahvemmat tukevat alussa toisia, kenenkään ääni ei saa kuulua läpi, on toimittava sääntöjen mukaan, ryhmän tulos on ratkaiseva, eikä sota yhtä miestä kaippaa. (KMim15.)

Kuoronormit eivät ole niin virallisia, että ne olisi esimerkiksi yleisesti kirjoitettu jonnekin lukuun ottamatta yhdistysmuotoisten kuorojen kirjoitettuja, organisatorisiin tehtäviin liittyviä sääntöjä, vaan ne tulevat puheeksi eri yhteyksissä, esimerkiksi kauden alussa kuoronjohtajan puheenvuorossa. Kuorolaiset siis toimivat pitkälti kuullun tiedon pohjalta. Epäviralliset säännöt tulevat kuorolaisten kesken puheeksi, ja noviisin asemassa oleva kuulee, miten hänen oletetaan toimivan, jotta hän sopeutuisi ja hänet hyväksyttäisiin ryhmään, joskin myös sanaton kulttuurinormisto tulee uusille kuorolaisille tutuksi toisten kuorolaisten tekemistä seuraamalla. Kuorokauden alussa kuoronjohtaja tai puheenjohtaja mainitsee esimerkiksi kansalais- tai työväenopistojen lukukausimaksusta, joka on edellytys mukanaololle.

Kuorolaiset alkavat sisäistää kuoronormeja enemmän toiminnan kuin kielten kautta, mutta jos kuorolainen toimii normin vastaisesti, yleensä kuoronjohtaja huomauttaa siitä sanallisesti. Kuorojen normeihin kuuluu yleensä esimerkiksi se, että kuoroharjoituksiin tullaan ajoissa, jotta kuoronjohtaja voi aloittaa harjoituksen kaikkien läsnä ollessa ajallaan ja hän kuulee kokonaisen soivan instrumenttinsa. Kuoronjohtaja voi edellyttää, että myöhästymisestä etukäteen tiedetyn syyn takia ilmoitetaan hänelle, tai jos kuorolainen myöhästyy jonkin yllättävän syyn takia, häneltä odotetaan selitystä. Harjoituksiin kuitenkin tullaan myös myöhässä, ja osaa kuorolaisista toisten myöhästely ärsyttää, samoin osaa kuoronjohtajista. Kaikkiin kuoroihin liittyvien käyttäytymissäntöjen lisäksi jokaisella kuorolla on omia virallisia tai epävirallisia sääntöjään.

Kuoroperinne ja käyttäytymisen toisinto kuoroissa sekä paikallisella tasolla että valtakunnallisesti helpottaa uuteen kuoroon tulemistä, jos tulijalla on aikaisempaa kuorotaustaa. Kullakin kuorolla on erityispiirteensä, mutta kuorojen kesken on samankaltaisuutta. Useissa erilaisissa kuoroissa eri puolilla Suomea laulanut keski-ikäinen mies tiivistää:

Aina uuteen kuoroyhteisöön meneminen vaatii aikansa, ja riippuen kuorokulttuurista yhteenkuuluvuus ja yhdessä tekeminen vaihtelevat suuresti. Mielenkiintoista on ollut seurata sitä, miten kuoroperinteet ovat kuitenkin yllättävänkin yhteneväisiä erilaisissa ja eri-ikäisissä kuoroissa. Harjoitustavat, konsertit, karonkat, päätöksentekojne. ovat käytännössä kuorossa kuin kuorossa yhteisiä. Tämä helpottaa uuteen kuoroon liittymisessä. (KMim17.)

Oli sitten kysymyksessä ensimmäiseen kuoroonsa tuleva tai jo kokenut, uuteen kuoroon saapuva laulaja, hän kohtaa *merkitykselliset toiset* (*significant others*), jotka huolehtivat hänen sosiaalistamisestaan. Toisten käyttäytyminen saattaa olla tärkein tiedonlähde oikeanlaiseen käyttäytymiseen määrättyssä ryhmässä. (Ks. esim. Berger & Luckmann 1998, 149; Jenkins 2008, 105, 150.)

Kuoronjohtaja ja kuorolaiset perehdyttävät uudet jäsenet nopeasti oman kuoronsa normeihin eli vallitsevien normien omaksumisprosessin halutaan olevan nopea. Uudet kuorolaiset yritetään monin keinoin saada sisälle ryhmään, toisin sanoen kuoron toimintatavat ja ohjelmiston hallitsevaksi jäseneksi. Uusia kuorolaisia perehdytetään esimerkiksi järjestämällä ylimääräisiä harjoituksia, jolloin ”yritetään saada heidät istutettua riviin nopeammin...” (KNaN79). Tavallista on, että uudet kuorolaiset otetaan ystävällisesti vastaan ja heidät yritetään saada kiinteäksi osaksi ryhmää auttamalla alkuvaiheessa laulujen harjoittelemisessa ja perehdyttämällä kuoron käytäntöihin. Yleensä saman stemman laulajat opettavat uuden laulajan ”talon tavoille”, juuri tämän kuoron jäseneksi. Vähän yli 20-vuotiaana naiskuoroon tullut laulaja muistelee kuoroon tuloaan ja hänen hyväntahtoiseksi mieltämäänsä tapaa, jolla vanhemmat ja kokeneemmat laulajat perehdyttivät häntä kuoron tavoille ja oppimaan harjoiteltavana olleet laulut:

Olin porukan nuorin ja minut suurin piirtein naulattiin penkkiin, että ”pysy siinä ja kuuntele”. Laulamisesta en tiennyt mitään, mutta vieruskaverit opettivat minua innolla talon tavoille. Aina oli joku, joka neuvoi, ”ettei meillä ole ollut tapana...” ja ”kunhan sinä tästä vähän vielä kehityt niin kyllä se siitä”. Mutta tämä oli hyväntah-

toista vanhemman naisen opetusta ja heillä oli todella halu juurruttaa minut kuorolaulun saloihin. (KNaN57.)

Motivaatio sopeutua uuteen kuoroon johtuu halusta olla toisten suosiossa ja kuulua joukkoon (ks. esim. Jenkins 2008, 149). Konkareiden avulla myös opitaan, kuten 15 vuotta naiskuorossa laulanut kertoo: ”Kuorossa pääsin Liisan ja Maijan³¹ vierihoidon ja siitä se ura urkeni. Alku teetätti kovasti töitä tällaiselle amatöörille, mutta taidot ovat kasvaneet vuosien saatossa”. (KNaN64.) Kolme kuukautta ennen kuorokyselyyni vastaamistaan kuoroon liittynyt alle 30-vuotias, baritoniksi äänialaltaan todettu sekakuorolaismies kertoo, miten hän laulaa nyt bassoa, osaksi siitä syystä, että bassoja oli vähemmän kuin tenoreita, mutta osaksi siitä syystä, että ”tenoreilla ei ole vahvaa johtoääntä, jonka mukana voisi laulaa, mikä on aloittelijana erittäin vaikeaa – kukaan ympäristössä ei laulanut vahvasti ja kovalla äänellä. Bassossa istun vahvan äänen vieressä, mikä on auttanut minua kehittymään nopeasti.” (KSeM9.) ”Alkuvuodet istuin Kertun³² edessä, joka oli kuoron perustajajäsen ja tosi vahva altto. Muitakin vahvoja alttoja oli ja sain hyvät eväät kuorotaipaleelle”, kertoo alle 30-vuotiaana kuoroon liittynyt laulaja (KSeN27).

Uudelle jäsenelle myös neuvotaan, mistä voi hankkia esiintymisasun ja tarvittavat nuotit. Uusia laulajia voidaan yrittää saada kotoutumaan kuoron jäseneksi esimerkiksi avustamalla toisella paikkakunnalla asuvaa kuorolaista matkakustannuksissa ja valitsemalla heti kuoron hallituksen jäseneksi (KNaN7).

Suuri osa kuorolaulajista harjoittelee kotonaan, ja osassa kuoroista sitä edellytetään, jolloin kuorolaiset ovat sitoutuneet kuoroonsa normatiivisesti:

Normaaliharjoitusten lisäksi pidämme vuosittain yhteensä neljä harjoitusleiriviikonloppua, kaksi keväällä ja kaksi syksyllä. Viikonloppuleirit ovat erinomaisen tehokkaita, siellä tehdään lujasti töitä eikä lorvita. Ennen konsertteja pidetään aina ylimääräisiä harjoituksia. Meidän edellytetään – tai ainakin toivotaan – harjoittelevan stemmoja (ja sanoja) itsenäisesti myös kotona. (KSeN69.)

Suurin osa osallistujistani ikään ja sukupuoleen katsomatta harjoittelee kotona omia stemmojaan joko kosketinsoittimen kanssa tai nauhoitettujen tai laudattavien stemmäänitteiden avulla. Myös sanoja opetellaan kotona ulkoa. Vastauksissa tulee esille myös toteamus kuoroharjoituksista ”kovana työnä ja keskittymisenä”. Halutaan, että muutkin saman kuoron jäsenet suhtautuisivat kotona harjoitteluun yhtä suurella antaumuksella kuin itse tehdään, jotta ”läpilaulamisen” sijasta päästään tekemään tulkintaa:

Kuoro haluaa tehdä sen mitä tekee, kunnolla!! Itse haluan sitä myös. En halua kuulua ”lauleskelu”kuoroon, vaikka en olekaan ’ammattilainen’ musiikin alalla. (KNaN39.)

Osa osallistujistani kertoo jättävänsä kotona harjoittelun eri syistä miniiniin – koetaan, että oman stemman ehtii oppia harjoitusiltoina tai että harrastusta ei tarvitse ottaa liian vakavasti tai elämäntilanne on sellainen, ettei aikaa

³¹ Nimet muutettu.

³² Nimi muutettu.

jää kotona harjoittelemiselle, tai nuotinlukutaito on olematon. Kotona harjoittelemattomuus ei automaattisesti tarkoita, ettei kyseinen kuorolaulaja tavoittelisi taiteellisesti korkeaa tasoa tai kokisi olevansa jotakin muuta kuin sitoutunut ja aktiivinen kuorolainen. Kuorolaulaja voi kokea olevansa niin hyvä laulaja, että selviää suoraan nuoteista laulamalla eli solfaamalla tai ajatella, että aktiivinen osallistuminen harjoituksiin tuottaa tarpeeksi hyvän tuloksen:

Olen aika hyvä prima vista -laulaja ja nopea oppimaan, joten en oikeastaan tarvitse kotitreenejä. Kuoromme tavoitteet ovat korkealla, samoin minun. Taiteellista, puhdas-ta ja hyvin tulkittua musiikkia. Ei kliinistä, vaan elävää taidetta. (KSeN44.)

Molemmilla kuoroilla on omat Internet-sivunsa, joilta pääsee kuuntelemaan ohjelmistoon kuuluvia kappaleita. Itse en käytä stemmakoulua vaan olen joka harjoituksessa läsnä. Olen siis tosi aktiivinen ja sitoutunut kuorolainen. (KKiN45.)

Monissa kuoroissa pidetään kuoroharjoitusten ulkopuolella erillisiä satunnaisia stemmamarjoituksia tai kuorot valitsevat äänenvastaavat, jotka pitävät huolta oman stemmansa osaamisesta. Vaikka palkkatyöstä ei olekaan kysymys, voidaan ehkä puhua kuorolaisten työmoraaalista, siis siitä, miten he toteuttavat oman kuoronsa arvoja ja toimintaohjeita ja miten he käsittävät toimivansa moraalisesti suhteessa omiin ja yhdessä asetettuihin tavoitteisiin.

Sosiologian professori Kirsti Lempiäinen (2003, 129) viittaa Elina Haavio-Mannilan teokseen *Suomalainen nainen ja mies* (1968) todeten, että raataminen ja taakat kuuluvat tai ovat ainakin kuuluneet tavoiteltavaan suomalaiseen tekijyyteen. Taakan kantamisella saatetaan viitata tekijyyden ja ehkä sankariuden liäksi uhrautumiseen.

Päämäärä motivoi harjoittelemaan, kuten lähes 30 vuotta yhdessä ja samassa kuorossa laulanut kuorolainen kertoo: "Konsertit ovat toimikauden suola. Pitää olla joku tavoite / haaste, jota kohti kilvoitellaan". (KNaN57.) Viihdekuorossa aiemmin laulanut kirkkokuorolainen puolestaan määrittelee, että "on kiva kuulua johonkin viiteryhmään, jolla on yhteinen tehtävä ja päämäärä" (RKiN2).

Itselleen päämäärien asettaminen kuorolaisena voi alkaa jo varhain lapsi- tai nuorisokuorossa. Nuorisokuorolainen määrittelee: "Itselläni on kuorolaulajana tavoitteena osata kaikki laulut, ja pitää huolta pienimmistä kuorolaulajista" (KNuN71). Omia tavoitteita voidaan pitää yhteneväisinä kuoron tavoitteiden kanssa. Suuressa sekakuorossa laulava nainen kertoo kuoron tavoitteiden olevan aina korkealla, koska kuorolaiset haluavat kehittyä jatkuvasti pystyäkseen tarjoamaan kuulijoille entistä nautittavampia esityksiä. Ne toteutuvat osallistujan mukaan puhtaalla soinnilla ja ilmaisun ilolla, ja siihen taas kuorolaiset pääsevät lujasti töitä tehden. (KSeN69.) Naiskuurolainen ilmaisee, ettei hän ole kuorossa pelkästään itseään varten, vaan "kaikkien panosta tarvitaan, jotta homma onnistuisi" (KNan57).

Kun yhteiseksi päämääräksi on asetettu konserttiohjelman valmistuminen, kuorolaisilla on "yhdessä tekemisen meininki" (RNaN15) ja he keskittyvät "tekemään täysipainoisesti töitä" (RNaN16) ja tukemaan toisiaan vaikeissa kohdissa ajatuksella, että vaikka alussa olisi hankalaa, "tämä osataan ja opitaan"

(RKiN4), mutta joskus on "huolen rypy otsilla" (RKiN6). Reilun kymmenvuotisen kuorolaisuutensa aikana useita stemmoja laulanut 31–40-vuotiaiden ikäluokkaan kuuluva, yhä enemmän haasteita tarjoavan kuoronsa kehittymisestä iloitseva kuorolainen kertoo, että "harjoituksissa on iloinen ja rento tunnelma, jossa on selvä tähtäin konserttia varten. Kaikki haluamme onnistua parhaimmalla mahdollisella tavalla ja usein myös ylittää itsemme" (KNaN7). Yksittäiset kuorolaiset ryhmänsä jäsenenä siis pyrkivät siihen, että yhdessä tekemällä ja toisiaan tukien saavutetaan tavoite ja jopa ylitetään se.

Ensimmäiseen kyselyyni tulleissa vastauksissa toistuu osallistujien henkilökohtainen halu kehittyä lauluharrastuksessaan mahdollisimman paljon ja olla mukana kuorossa, jonka tavoitteena on tehdä vaativia ja laadukkaita kuoroteoksia muun muassa siksi, "ettei pääse kyllästymään ohjelmistoon" (KSeN46). Syynä olla kuorossa on tässä tapauksessa siis itsensä haastaminen ja oman osaamisen kehittäminen.

Ryhmän toiminta kohti päämääräänsä on tehokkainta, kun sen jäsenet voivat verrata ryhmänsä saavutuksia toisten ryhmien saavutuksiin (Allard & Littunen 1975, 114). Nuori naiskuorolainen kertoo kuoronsa ja kuoronjohtajansa olevan hyvin kunnianhimoisia, ja kuoro osallistuu moniin kuorokilpailuihin. Se tarkoittaa ylimääräisiä harjoituksia sekä kappaleiden ja koreografioiden hiomista niin täydellisiksi kuin mahdollista. "Tietysti tällainen täydellisyyden tavoittelu tuottaa paineita kuorolaisille ja joskus treeneissä saattaa olla aika kireä tunnelma". Hän kertoo, että kuoron yhteinen tavoite on kuitenkin olla yksi Suomen parhaita kuoroja ja jokainen kuorolainen tietää, että siihen pääseminen vaatii uhrauksia ja pitkiä treenejä. Hän kokee, että kuorolaulaminen on yhteinen harrastus, josta pitää voida nauttia, mutta tämän kuoron laulajat eivät laula vain laulamisen ilosta, koska heillä on muitakin päämääriä. (KNaN49.)

"Kuorossamme laulaa lähes 30 aktiivista ja kunnianhimoista nuorta naista," luonnehtii toinen nuori naiskuorolainen, ja jatkaa, että viime aikoina kuoroharrastus on vaatinut todella paljon aikaa ja työtä kuoron saatua mainetta ja näkyvyyttä tv-ohjelman kautta (KNaN52). Halu pysyttäytyä kuorossa sai erään kuoron uuden jäsenen harjoittelemaan vaativan kuoroteoksen altto-osia "aina; kotona, metsässä, jopa kerrostalon saunassa" (KNaN2). "Jos kuoro aikoo tehdä taidetta, vaaditaan laulajilta kotityön tekemistä", luonnehtii keski-ikäinen mieskuorolainen (KMIM18).

Päämäärän saavuttamiseen liittyy sisäinen ja ulkoinen motivaatio. Kuorolainen haluaa toimia omasta halustaan määrättyllä tavalla, mutta kuoronjohtaja kontrolloi kuoron ja joskus sen yksittäisten laulajienkin osaamista ja palkitsee tai rankaisee sanallisesti. Kuorolaiset taas kontrolloivat toisiaan. (Ks. esim. Allard & Littunen 1975, 117.) Varsinkin tärkeisiin tapahtumiin valmistautuvan kuoron kuoronjohtaja voi seurata hyvinkin tarkkaan yksittäisten laulajien laulamista. Polyteknikkojen Kuorossa 1950-luvun loppupuolella laulanut mieskuorolainen kertoo, että kuoron harjoituksissa kuoronjohtaja Ossi Elokas "saattoi kulkea kunkin stemman kohdalla aivan mies mieheltä kuuntelemassa, kuka laulaa falskisti. Varsin usein hän sitten henkilökohtaisesti opasti jotakuta vähän alavireisesti laulanutta korjaamaan tarvittavan määrän ylemmäs". (KMIM47.)

Nuorisokuoro kantaesitti yhden kuorovuoden aikana kahdessa eri konsertissa kolme tilausteosta. Kuoronjohtaja luonnehti konserteista jälkimmäisessä häntä Yle Radio 1:een haastatelleelle toimittajalle, että kuorovuosi on ollut normaalia työläämpi, ja suurin työ on ollut kolmen eri tilaussävellyksen tuottamisessa ja siinä, että kuoro on ottanut askelia eteenpäin vaativien teosten myötä (kenttämuistiinpanot 12.5.2011)³³.

Varmuus, että kaikki osaavat yleisön edessä esitettävät laulut, syntyy silloin, kun lauluja käydään läpi eri harjoituksissa. Hautumaan jätettyihin lauluihin palataan seuraavissa harjoituksissa, joskus yhä uudelleen:

Lauluja käydään läpi ja ne jätetään ns. muhimaan mieleen. Niihin palataan useilla harjoituskertoilla ja lopulta ne osataan. Eri stemmoja käydään läpi niin kauan, että varmasti jokaisella onnistuu. (RKiN4.)

Joskus kuoronjohtajalla ei ole mahdollisuutta jättää kuorolaisten senhetkiseen taitotasoon nähden liian vaikeaa laulua hautumaan, vaan harjoituksessa on yritettävä saada laulu menemään läpi, koska esiintyminen on käsillä. Tuolloin harjoituksen tunnelma voi muuttua ahdistuneeksi. Kenttämuistiinpanoistani käy ilmi roolikonfliktitilanne viimeisessä harjoituksessa juuri ennen konsertin alkamista. Usean sekakuoron muodostama suurkuoro valmistautui yhteisesiintymiseen, ja tapahtumapaikkakunnan kuoron kuoronjohtaja laulatti yhteen lauluja, joita kukin kuoro oli harjoitellut omissa harjoituksissaan omien kuoronjohtajiensa johdolla. Yksi stemmoista oli kaikissa lauluissa alavireinen ja alkoi laahata eli laulajat hidastivat laulamistaan niin, että putosivat kuoronjohtajan viittomasta tahdista. Kuoronjohtaja yritti saada stemman laulajat laulamaan nopeammin ja tarkemmin pistämällä lauluja poikki, aloittamalla aina uudestaan ja antamalla yksityiskohtaisia käskyjä. Osa ohjeistetun stemman laulajista oli närkästyneitä, koska he eivät uskoneet laulavansa väärin ja väärässä tempossa. Kuoronjohtaja pyysi kuorolaisia toistuvasti seuraamaan viittomaansa, mutta laahaaminen jatkui, samoin vireongelma siitä huolimatta, että kuoronjohtaja pyysi paikalla ollutta ammattimuusikkoa säestämään kuoroa, jotta laulajat kuulisivat, miltä korkeudelta heidän pitäisi laulaa. Osa kuorolaisista siis jätti noteeraamatta kuoronjohtajan asemaroolin osaavana auktoriteettina eikä keskittynyt kuuntelemaan soitinta tai kuoron yhteisointia ja muuttamaan tekemistään sen mukaisesti, vaan pienryhmänä toteutti aiemmin syystä tai toisesta virheellisesti oppimaansa. Päämäärä laulaa laulut yhdessä virheettömästi ei siten toteutunut ja tavoite hyvin soivasta suurkuorosta jäi myös itse yleisöesityksessä osittain toteutumatta. (Kenttämuistiinpanot 27.10.2013.)

Osallistujieni vastauksista käy ilmi, että missä tahansa kuorossa kuoroharjoitus voi toisinaan sujua hyvin, toisinaan huonosti. "Välillä mikään ei suju ja seuraavalla kerralla menee taas ihan putkeen" (RNAN16). Omiin kenttämuis-

³³ Kuorot esittävät harvoin samoja konsertteja useaan kertaan, mutta satunnaisesti kylläkin esimerkiksi vieraillemalla toisilla paikkakunnilla. Kahta saman kuoron samansisältöistä konserttia seurattessani huomasin, etteivät konsertit olleet identtisiä. Toiset laulut onnistuivat toisessa konsertissa paremmin ja toiset huonommin ja myös yleisö reagoi eri lauluihin eri tavalla eri konserteissa. (Kenttämuistiinpanot 5.5.2011 ja 12.5.2011.)

tiinpanoihini huomaa kirjoittaneeni, että naiskuoron yhden harjoitusviikonloppun iltana oloni oli väsynyt ja turhautunut, koska harjoituksessa alku oli sujunut huonosti ja lisäksi harjoitusrakennuksesta piti poistua kello 21 ovien mennessä automaattisesti lukkoon, joten sunnuntain konserttiin tulevaa ohjelmaa ei saatu ”hinkattua” tarpeeksi valmiiksi (kenttämuistiinpanot 15.3.2013).

”Ennen tärkeitä konsertteja tunnelma on joskus kireähkö, kun tavoitteet ovat kovat ja aina ei olla niin pitkällä lauluissa kuin olisi ehkä haluttu,” kertoo kuorolainen tilanteesta kuorossa, jossa tunnelma yleensä on leppoisa ja ”joskus liiankin leppoisa ja puliseva” (RNaN3).

Kuorolaisten tunnelmaan vaikuttavat sekä henkilökohtaisten taitojen puntarointi ja vaadittujen tehtävien kanssa ”kamppaileminen” että kuoronjohtajan ja muiden kuorolaisten kanssa toimeen tuleminen. Noin 30 vuotta eri ortodoksisissa kirkkokuoroissa laulanut nainen pohtii suhdettaan kuoroharrastukseen:

Kuorolaulu on kaltaiselleni keskitason laulajalle aikamoista ”verta, hikeä ja kyyneleitä”. Koko ajan on oppinut lisää, myös musiikin teoriasta, ja lisää nuotinlukutaitoa ja äänenkäyttöä ja tarkkuutta. - - - Ei sitä kuitenkaan viitsi itseään kiusata, jos se on aina töks töks syystä tai toisesta. Harrastuksen pitää olla antoisaa ja jopa mukavaa, voimia antavaa ja virkistävää, ei ristiriitaisia ajatuksia ja sisäisiä kamppailuja ja ylitsepääsemisiä jatkuvasti vaativaa. (RKiN6.)

Sama vastaaja perustelee kirkkokuorossa laulamista sillä, että se on hyödyllistä hengellisesti, fyysisesti, sosiaalisesti ja henkisesti eli hyvin kokonaisvaltaista. ”Myös aikamoisen kilvoituksen paikka, kun mukaan tulevat mahdolliset jännitteet kuoronjohtajan kanssa, johtajan ja kuoron välillä tai kenties kuorolaisien välillä”. (RKiN6.)

Toisaalta kenttämuistiinpanoistani nousee esille, että silloin, kun kuorolaulajana olen ollut mukana harjoituksessa, jossa työstettävänä on ollut taitoihini ja tavoitteisiini nähden sopivia lauluja, ajantajuni on kadonnut. Tulee tunne flow’sta, ja sen aikana tunteet ovat positiivisia ja auttavat tehtävien toteuttamisessa:

Aika tuntui menevät todella nopeasti, koska harjoitus sujui niin hyvin. Viilasimme rytmisesti tai harmonisesti hankalia paikkoja, mutta mitään todella tuskastuttavaa tilannetta ei ollut. (Kenttämuistiinpanot 14.9.2013.)

Olemme täälläkin kaikki innostuneita ja koulutus tuntuu hujautavan hyvin nopeasti. On hienoa tuottaa ääntä. Olo on energinen ja tulee paljon onnistumisen elämyksiä. (Kenttämuistiinpanot 1.10.2011.)

Monille osallistujistani kuorokonsertti tai muu esiintyminen on kuorolaisuudessa pääasia. Kuitenkaan kaikille osallistujilleni se ei sitä ole, vaan heidän tavoitteensa kuorolaisena ovat jotakin muuta, yhteisöllisyyden ja sisäpiiriläisyyden kokeminen. Jollekin haus Kempaa on vaikkapa harjoituksissa laulaminen (KSeM33) tai pääsy ulkomaanmatkoille (KMIM40) tai sekä konsertit että matkat (ks. esim. KMIM50; KMIM58; KMIM67). Alle 30-vuotias jo lapsesta asti laulanut kuorolainen summaa yhteen useita kohokohtia:

Itse koen, että kuorolaulun kohokohtia on monia. Treeneissä upeaa on se yhteisöllisyys, jota vain yhdessä tekemisen kautta voi kokea. Se, että tunnemme johtajan kädet³⁴ kuin omamme ja toimimme yhtenä instrumenttina kaikki yhdessä. Se, miten voimme nauraa musiikille tai yhdessä onnistumisille tai yhdessä mokaamisille siten, että vain me voimme ymmärtää sen hauskuuden. (KNaN21.)

Moni kuorolaisista haluaa kehittyä osaamisessaan, ja odottaa, että myös muut kuorolaiset käyttävät aikaansa päämäärää varten työstettävän konserttiohjelman tai muuhun tilaisuuteen kuuluvan ohjelman harjoitteluun varsinaisten harjoitusten ulkopuolellakin. Kuoron ja ohjelmiston korkeaa tasoa kuorolaulussa arvostava kuorolainen kertoo arvostavansa myös ammattimaista otetta, minkä hän luonnehtii niin, että jokainen opettelee stemmansa ennen yhteisharjoituksia, jolloin yhteisharjoituksissa keskitytään tulkintaan, balanssiin, ääntämiseen ja johtajan muihin toiveisiin. Sama vastaaja sanoo, ettei laula mielellään kuorossa, jossa sosiaalinen puoli on musiikin tasoa tärkeämpää, joissa harjoitellaan stemmoja ja jossa on paljon omasta osaamisestaan epävarmoja ”peesajia”, jotka eivät ota vastuuta ja ovat pulassa, jos läheltä ei löydy ns. luottolaulajaa. (KSeM43.)

Kuorolaisten itsensä haastamista liittyy myös kuoromatkoihin. Matkat kehittävät nuorisokuorolaisen näkemyksen mukaan kuoroa siksi, että kuoro jouuu esiintymään ja kuuntelemaan yhteisointia erilaisissa saleissa ja ulkonakin (HNuN1). Joskus kuoromatkat ovat osallistumisia laulajamassoja kokoavilla, useiden maiden yhteisillä laulujuhilla, mutta useammin ne ovat kuoron esiintymisiä joko kilpailussa tai juhlakonsertissa tai ulkomailla paikallisen suomalaisyhteisön tilaisuudessa, ja yhteiseen päämäärään valmistaudutaan huolellisesti. Matkat eivät ole pelkästään helppoja ja onnistuneita, vaan niihin liittyy epäonnisia sattumuksia ja monenlaisia hankaluuksia, mutta: ”Yhteiset kokemukset ja yhdessä tsemppaaminen joskus hyvinkin haasteellisissa olosuhteissa hitsaavat joukkoa yhteen entisestään” (KSeN69). Ulkomailla paljon Suomea edustavan mieskuoron jäsen kertoo, että ”yleensä matkoilla koko joukon tunnelma kohoaa jossakin hetkessä esim. kun päästään yhdessä juhlistamaan saavutuksia” (RMiM22). Päämäärän menestyksekkäs saavuttaminen kovan harjoittelun ja hankaluuksien jälkeen on siis palkitsevaa, se koetaan yhteiseksi onnistumiseksi ja sitä juhlistetaan yhdessä.

Kokemusten yhdistävän vaikutuksen lisäksi koetaan, että matkoilla kuoron musiikillinen osaaminen hioutuu aikaisempaa paremmaksi:

Nimenomaan just siinä oman kuoron kanssa, kun tehdään se matka, ja sit todella siellä täytyy olla joku selkeä päämäärä, kilpailu tai konsertti tai festivaalit että, turistinaan voi käydä ulkomailla muutenkin, siihen ei tarvita mieskuoroa. (HMiM2.)

Ja matkoissa on ollut se hyvä puoli et se tekee sen kuoron saundin, yhtenäistää sen ihan mielettömästi. Se muutama päivä, samas bussissa kituminen, niin tuota ja valvominen ja nää muut yhteiset ns. kokemukset ja kärsimykset, se hioo sen saundin ihan kummasti, siinei mee montaa päivää, kun se muuttuu, hyvin yhtenäiseks. Ehkä paras esimerkki on se ViOLin Portugalin matka, että... jossa oli monta mutkaa matkassa, että se oli aika tuskien taival monella tavalla eikä se ollut mikään taiteellinen

³⁴ Kuoronjohtajan käsillään näyttämistä merkeistä kerron luvussa Julkinen esitys ruumiillistettuna käytäntönä.

voitto eikä mitään, mut siellä tuli sitten kuitenkin monta tuntii päivässä laulettua yhdessä ja harjoteltua ja sitten kun me tultiin sen jälkeen Suomeen, menttiin Yleisradioon, nauhoitettiin niinku kantanauha tai mitä nyt silloin nauhoitutti kuoroilla niitä nauhoja, niin me saatiin sitten Kunniapunnukset³⁵ siitä. Todettiin vaan että se Portugalin matka oli hyvä kuorolle. (HKiN3.)

Kuorolle yhteisesti asetetusta päämääristä ja kuorolaisten omista päämääristä huolimatta ei voi ajatella, että kuorolaiset haluavat vain harjoitella koko ajan omaan taitotasoon nähden vaativiakin, itselle uusia teoksia ja siten koulutautua ja haastaa itsensä, vaan monelle juuri yhdessä tekeminen, yhdessä oppiminen ja haasteisiin vastaaminen, on tärkeää. Oppiminen voidaan kokea keskinäisenä avunantona ja yhdessä oppimisen tuottamana yhteisenä ilona ja innostuksena:

Autamme toisiamme opettelussa ja kehumme ja kannustamme. Joskus, kun joku stemma harjoittelee ja toiset ovat hiljaa, saatamme antaa raikuvat aplodit, jos toiset onnistuvat tosi kauniisti. Nautimme toistemme edistysaskelista ja huomaamme miten alun hankala kappale muuttuu kerta kerralta soivaksi kokonaisuudeksi. Yhteinen työ ja panostus tuottaa ison ilon. Kehityksen huomaa ja olemme innoissamme. (KSeN9.)

Opiskeluajoistaan lähtien eli 35 vuotta kuorossa laulanut kuorolainen, joka kaipaa laulettavilta teoksilta haastetta, toisin sanoen uutta ohjelmistoa ja vaikeusasteeltaan aikaisempaa haastavampia kappaleita, toteaa, ettei kuorossa voi vain käydä laulamassa, vaan kuoro on joukkuelaji ja yhdessä laulaminen on mukavaa, musiikki ja sosiaalisuus ravitsevat henkisesti. Hän sanoo, että: "Kuorossa laulaminen antaa kiksejä. Se nostaa aivoissa endorfiinitason kuten urheilu". (Kuusipalo 2016, 28.) Viisi vuotta kirkkokuorossa laulanut yli 65-vuotiaiden ikäryhmään kuuluva nainen toivoo, että saisi joskus laulunopetusta: "Olisi joskus antoisaa saada laulunopetusta, vaikka tavoitteeni ei olekaan korkealla – mutta sittenkin – laulutekniikasta. Mutta voihan sitä laulaa iloikseenkin ja muidenkin iloksi ja yhdessä." (KKiN61.)

Vastauksista nousee esille vastuuntunto. Alle 30-vuotias, kuusivuotiaasta lähtien kuoroissa laulanut kuorolainen (KSeN46) kertoo kokevansa huonoa omaatuntoa siitä, ettei treenaa tarpeeksi kotona. Kuitenkin käy ilmi, että hän kuuntelee usein kuorokappaleita mp3-soittimella. Hän kertoo kuorossa laulamisen ja musiikin opiskelun ylipäättään opettaneen hänelle muun muassa kurinalaista työskentelyä, käskyjen vastaanottamista ja työmoraalia. "Laulut harjoitellaan tosissaan ja ulkoa. Haluan olla tosissani mukana", ilmaisee puolestaan keski-ikäinen kuorolainen (KNaN85).

Vastauksista voi päätellä, että kuoroperformanssissa "peesajaat" mieltään "huonoiksi kuorolaisiksi" eli *sosiaalisiksi vapaamatkustajiksi*. Kuoron sisällä on vastuunottajia ja niitä, jotka "peesavat" eli kuuntelevat, miten vieressä laulava laulaa ja seuraavat sitten hänen ääntään. Vastuunkantajille muodostuu kuorossa muita korkeampi epävirallinen status. Monissa kuoroissa suositaan

³⁵ Yleisradio jakoi harrastemusiikin Kunniapunnukset vuosittain parhaalle Ylen Ykkösessä esiintyneelle kuorolle ja orkesterille.

pienryhmissä laulamista, koska siinä jokaisen stemman on pakko ottaa vastuu osaamisestaan, koska omaa stemmaa laulaa yksin tai kahdestaan:

Myös pienryhmässä laulaminen on erittäin mukavaa ja siinä henkilökohtaiset tavoitteet tulevat selkeämmin esille. Kuorossa kun kuitenkin on helpompi peesata muita laulajia, vaikka oma roolini kuorossa onkin se, jota useasti peesataan. (KSeN38.)

Pienryhmissä laulaminen on ylipäätään monissa kuoroissa tuttu käytäntö. Naiskuorolainen kertoo siitä olevan hyötyä: oman laulamisen kuulee eri tavalla, koska muut saman stemman laulajat eivät laula yhtä aikaa, vaan yksittäiset eri stemmojen laulajat pyrkivät keskenään harmoniaan ja hyvään yhteissointiin. Kun pienryhmässä on yksin vastuussa omasta äänestään, vastuu, ”rooli ryhmässä”, kasvaa. (TNaN3.)

Konserteissa kuoron lisäksi voi esiintyä kuoron sisällä olevia kvartetteja, joiden jäsenet on valittu laulajista, joiden tiedetään varmasti pysyvän omassa stemmassaan yksinkin. Kvartettien esiintymisille pitää olla kuoronjohtajan ”siunaus”.

V: Ja sit tosiaan kvartettitoiminta on semmonen mitä mä oon yli 30 vuotta harrastanut, se on tavallaan ihan oma maailmansa, mut se kuuluu siihen myös mieskuoromaailmaan kyllä.

K: Joo se taitaa kuitenkin olla semmonen aika oleellinen osa...?

V: On, sitä nimenomaan, sitä voi hyvin kyl suositella kaikille, että siinä niinku oppii kaikkein parhaiten, on niinku pakko opetella se oma stemma, ei voi luottaa et kaveri muistaa sen, vaan se on... Ja parhaat kokemukset on kuitenkin kvartettielämästä tullut tässä vuosikymmenten varrella (naurahtelua). (HMiM2.)

Osa ”peesajista” on laulajia, jotka eivät rohkene ottaa vastuuta omasta laulamisestaan, koska ovat epävarmoja osaamisestaan (KSeM43) ja siksi pelkäävät laulavansa väärin ja siten pilaavansa yhteisen soivan lopputuloksen, mutta on myös heitä, jotka ”peesavat” siksi, etteivät joko elämäntilanteensa takia ehdi harjoitella tarpeeksi tai toteavat olevansa laiskoja harjoittelemaan:

Olen laiska harjoittelija, mutta opin edelleen aika helposti uudet kappaleet. Varman laulajan vieressä laulan nuotista suoraan aika hyvin. (KKiN51.)

Näin kun päivät on töissä, tuppaa tuo kotona harjoittelu jäämään vähän vähemmälle kun on olevinaan kaikkea touhua ja tapahtumaa. Mutta kyllä tässä hyvin on pärjätty ja onneksi näin noviisille, porukassa on aina niitä vahvoja ääniä ja hyviä nuotintukijoihin, joiden vieressä tuntee olonsa turvalliseksi. (KKiM23.)

Kaikkia kuorolaulajia ”peesaminen” ei häiritse, vaan ”peesajien” auttaminen koetaan osaksi yhteiseen tavoitteeseen yhdessä pyrkimistä:

Oma tavoitteeni on oikeastaan laulaa mahdollisimman hyvin ja oikein. Lisäksi pyrin aina auttamaan uusia ja laulamaan niin, että se helpottaa muita. (KSeN46.)

Uuteen kuoroon tullessa voi olla pakko ”peesata” kuorossa jo pitempään laulaneita. Omakohtainen kokemukseni on, kun ensimmäisessä harjoituksessa

minulle uuden naiskuoron riveissä kuoronjohtaja sijoitti minut ensin eturiviin, mutta pian hän siirsi minut toiseen riviin kahden varman laulajan väliin. Huomasin, että siinä minun oli erittäin helppo laulaa, vaikka laulut olivat minulle ennestään tuntemattomia. Muut kuorolaiset olivat harjoitelleet samoja lauluja jo useammalla kuoroleirillä ja esittäneet niitä konserteissa, joten heitä ”peesaamalla” pääsin helposti kiinni omaan stemmaani. Kuoronjohtaja laulatti meitä myös niin, että otimme jaon kahteen ja ykköset ja kakkoset lauloivat vuorotellen toisten kuunnellessa. Jouduin siis laulamaan stemmaani myös ilman molemmilla puolillani olleiden vahvojen laulajien vetoapua, mutta pysyin jo melodiassa ja rytmissä. (Kenttämuistiinpanot 21.2.2012.)

”Peesaaminen” voidaan kokea kuoron kannalta jopa paremmaksi ratkaisuksi kuin rohkea väärinlaulamien, johon johtaja ei puutu. Kuorolainen, joka laulaa sekä mieskuorossa että kamarikuorossa, määrittelee omat tavoitteensa kahdenlaisiksi. Mieskuoro on hänelle sosiaalisen kanssakäymisen mahdollistava ryhmä, jossa hänen tavoitteensa on ”olla mukana mukavassa harrastuksessa kivojen ihmisten kanssa”, kamarikuorossa hänen tavoitteensa puolestaan on ”vastata osaamishaasteeseen ammattimuusikoiden rinnalla”. Hän toteaa, että johtajat ovat erilaisia. Toiset haluavat tarkkaa laulamista, toiset päästävät helpommalla. ”Tosin jos kuorossa lauletaan väärin stemmoja, on se kiusallista, kun sotkee muita, varsinkin jos laulaja on rohkea, eikä johtaja puutu asiaan. Itse haluan tarkkaa laulamista ja tarkkaa johtajaa”. Stemmansa äänenvälvojana hän kuuntelee, miten oma stemma laulaa ja järjestää sille stemmaharjoituksia. Hänen mielestään on uskallettava sanoa, jos joku ei hallitse stemmaansa, vaikka siitä voi loukkaantua. (KMIM48.)

Mieskuorossa ja sekakuorossa laulava mies puolestaan toteaa, että ”ehkä kaikkein vaikeinta kuorolaulussa on, että vaikka oman äänen kaveri laulaa vieressä väärin, laulaa silti itse oikein. Vaikeaa on myös se, kertooko hänelle ja miten asian ilmaisee. Usein siitä ei puhuta vaan annetaan olla. Jotkut älyävät itse ja laulavat hiljempaa”. (KMIM58).

Joissakin kuoroissa katsotaan, että väärin laulamisesta pitää uskaltaa sanoa suoraan. Mieskuorolainen kertoo, että hänen nykyisessä kuorossaan väärinlaulamisesta sanotaan ääneen kesken harjoituksen ja se taas häiritsee harjoituksen kulkua. Vieruskaverille sanotaan, että: ”Hei sä lauloit tossa väärin, mut se on niinku vaan sitten hiljasemmalla äänellä tehdään, stemman sisällä pitää voida sanoa”. (HMIM2.)

5.4 Kuoronjohtaja vallan ja vastuun keskiössä

Kuoronjohtajan ammattitaitoon liittyy, että hän tietää, millaisia päämääriä omalle kuorolle antaa, toisin sanoen millaisia lauluja ottaa harjoiteltavaksi tiedossa olevaan konserttiin tai muuhun yleisöesitykseen, jotta konsertin ohjelmaan valitut laulut ovat kuorolaisten laulettavaksi juuri sopivan vaativia ja kuorolaiset olisivat motivoituneita. Tämä liittyy kuoronjohtajan tehtävärooliin, joka tähtää kuorolle asetettujen päämäärien saavuttamiseen (ks. Brooks 2003,

95). Kuoronjohtajat voivat olla asia- eli instrumentaalisia johtajia, mihin liittyy auktoriteetin toimeenpanoa ja myös arvovaltaodotuksia, tai kannustavia eli ekspressiivisiä johtajia (ks. Allard & Littunen 1975, 120).

Jos ohjelmisto on liian helppo, kuorolaiset tylsistyvät harjoituksissa ja konserteissa ja todennäköisesti menettävät motivaationsa harjoitella tai saattavat jopa lähteä pois kyseisestä kuorosta ja vaihtaa taitoihinsa nähden sopivan vaatimaan kuoroon (KNaN7). "Itselläni on kova hinku kehittyä - olen käynyt kuorokurssillakin ja yksinlaulutunneilla. Nyt tuntuu, että kuoron ohjelmisto ei ole tarpeeksi vaikea minulle", jo lähes 30 vuotta kuorossa laulanut nainen sanoo (KSeN27).

Nais- ja sekakuorossa laulava keski-ikäinen nainen kertoo laulavansa kuorossa myös siksi, että haluaa kehittyä laulajana ja on ottanut lisäksi yksityistunteja. Hän haki itselleen lisähaastetta liittymällä uusiin kuoroihin:

Koska laulan sekakuorossa alttoa, stemmat ovat olleet aika yksinkertaisia ja olen halunnut enemmän haastetta. Sen vuoksi hakeuduin oopperakuoroon mukaan. - - - Liityin naiskuoroon myös sen takia että saisin lisää haastetta laulamiseen. Sitä todellakin sain. Menin mukaan kuoron 100-vuotisjuhlavuonna eli puuhaa oli tosi paljon. Tein työtä oppiakseni ja lauloin juhlakonsertissa kaikki laulut ulkoa. (RSeN9.)

Motivaatio voi kadota myös silloin, jos laulut ovat kuoron senhetkiseen osaamiseen nähden liian vaativia - ellei sitten kuorolaisella herää halu kouluttaa itseään hallitsemaan niitä. Jos ohjelmisto on taitoihin nähden liian vaikea, kuorolainen voi siirtyä helpompaa ohjelmistoa laulavaan kuoroon, joskin siellä hän voi havaita, ettei helpon ohjelmiston laulaminen enää tyydytä häntä, koska oma osaaminen on kasvanut. Erilaisissa kuoroissa 20 vuoden ajan laulanut nainen kiteyttää: "Tarpeeksi haastetta, sopivia sovituksia porukan taitotason mukaisesti ja mukavia, meneviä lauluja - siinäpä se resepti" (KNaN20).

Kuoronjohtaja voi huomata harjoituksen kuluessa, että harjoitettava laulu tai tehtävä on kuorolle liian vaativa, jolloin hän jättää sen toiseen harjoituskertaan ja jatkaa harjoitusta kuorolle tutummilla lauluilla tai muuttaa tehtävää toiseksi. Tuolloin harjoituksen tunnelma muuttuu rennommaksi, kuten seuraavaksi kuvailemissani harjoitus- tai workshoptilanteissa tapahtui. Ensimmäisessä tilanteessa olin mieskuoron harjoitusta seuraamassa ja läppärin kanssa muistiinpanoja tehden havainnoija osallistujana, toisessa olin kuororivissä samalla avainsanoja sisältäviä muistiinpanoja vihkoon tehden eli osallistuja havainnoijana ja kolmannessa täydellisenä osallistujana, joka teki heti jälkeenpäin avain-sanamuistiinpanot.

Mieskuoron kuoronjohtaja harjoitutti kuorolle uutta laulua. Hänen tapansa motivoida kuorolaisia oli selittää pitkin harjoituksen kulkua, miksi tätä laulua on hankala laulaa ja mihin pitäisi kiinnittää huomiota, että se saataisiin esityskuntoon. "Tää on siitä hankala laulu, että hankala päästä kiinni, jos se jossain pääsee luiskahtamaan," hän sanoi tarkoittaen, että stemmat eivät saa esitystilanteessa(kaan) laulusta uudelleen kiinni, jos oikea rytmi, melodia tai sointu-harmonia katoaa.

Hän alkoi laulattaa flyygelillä säestäen mieskuoron ääriääniä eli ykköstenoria ja kakkosbassoa yhteen ja antoi ohjeen, jolla toivoi saavansa nämä äänet

toimimaan keskenään: "Tässä aika, jos te pysytte omissa raameissa, voisi toimia siinä, koska siinä on melkein unisono." Kaksi kuorolaisista kuiskutteli keskenään ja näytti nuotista toisilleen jotakin kohtaa. Kuoronjohtaja mainitsi yksityiskohtaisia ohjeita eri stemmoille esimerkiksi, minkä nuotin kohdalla stemma menee alas. Kun kuoro lauloi laulun yhteen, kuoronjohtaja kiitti ja sanoi laulun kuulostavan nyt paremmalta kuin ensimmäisellä yhteen laulamiskerralla. "Alkoi soimaankin nyt paremmin." Kuoronjohtaja laulatti laulua vielä kerran ja pohti kakkosbassojen kanssa, miten matalan kohdan voisi toteuttaa toisella tavalla. Pian hän kuitenkin vaihtoi laulua: "Tämä kuuluu niihin hauskoihin uusiin kappaleisiin, jotka kahen vuoden päästä alkavat olla. No niin me jatketaan ihanilla lauluilla eli Serenadi, Selim Palmgren." (Kenttämuistiinpanot 22.11.2011.)

Vastaavalla tavalla kuoronjohtaja jätti sekakuoron harjoituksessa kuorolaisille vaikeaksi osoittautuvan laulun syrjään, jutteli välillä kuoroa koskevia yleisiä asioita siirtääkseen kuorolaisten ajatuksen muuhun ja otti sitten harjoiteltavaksi toisen, kuoron helpommaksi kokeman laulun, jolloin tunnelma silminnähdessä vapautui. Harjoiteltavana oli kuorolaisille melodialtaan tuttu hengellinen laulu kuorosovitukseksi. Kuoronjohtaja laulatti ensin alton, sitten tenorin ja basson. Melodiaa laulavaa sopraanoa hän ei laulattanut, koska oletti, että se osaa stemmansa itsestään selvästi. Kuoro lauloi stemmat yhteen ensin kuoronjohtajan säestäessä pianolla ja seuraavaksi ilman säestystä niin, että kuorolaiset nousivat seisomaan ja kuoronjohtaja siirtyi johtamaan nuottitelineensä kanssa kuoron eteen. Stemmojen yhteen laulaminen ei onnistunut kahden yrityksen aikana, vaan moni laulaja tipahti omasta äänestään. "Istuiltaan vielä kun saisi laulaa," sanoi yksi kuorolaisista tarkoittaen sitä, että kuoronjohtaja harjoituttaisi vielä stemmoja erikseen ja pianon säestyksellä. Johtaja pyysi kuoroa istumaan alas ja alkoi harjoituttaa stemmoja taas erikseen. Kun stemmojen yhteen laulaminen ei edelleenkään onnistunut, hän ryhtyi selostamaan eri tilaisuuksia, joissa kuoron on tarkoitus lähiaikoina avustaa. Kuorolaiset yhtyivät vilkkaasti keskusteluun. Kun käytännön asiat saatiin käsitellyksi, kuoronjohtaja ryhtyi harjoituttamaan toista laulua. "Paljon helemppi kun äskönen. Aika makee laulu," yksi laulajista kommentoi kokemustaan siitä, että tämä laulu oli hänen mielestään sopivan helppo ja tuntui hänestä hyvältä laulaa. (Kenttämuistiinpanot 4.5.2011.)

Sekakuoroliiton workshopia vetänyt kuoronjohtaja helpotti antamaansa tehtävää, kun huomasi, ettei kuorolaisten taidot yllä sitä toteuttamaan. Kuorolaiset pystyivät toteuttamaan helpotetun tehtävän, jolloin tasapaino taitojen ja tehtävän välillä palasi. Ryhdyimme – minä heti harjoituksen jälkeen avainsanat muistiin merkitsevänä ja seuraavana päivänä niiden pohjalta kenttämuistiinpanot kirjoittavana osallistujana – ensin tekemään harjoitusta, jossa piti tuottaa jaloilla, käsillä ja laulamalla kolmea erilaista rytmiä yhden päärytmin sisällä. Huomasin, että pysyn jalkarytmissä, mutta tipahdan joko käsi- tai laulurytmistä, samoin moni muukin. Kuoronjohtaja päätyi jakamaan ryhmän kahtia, ja toinen puoli ryhmästä teki jalka- ja käsirytmijä, toinen puoli jalka- ja laulurytmijä. Seuraavaksi pidimme yllä jalkarytmia ja saimme ryhtyä improvisoimaan yksilöinä vuorotellen äänellä rytmin tahtiin. Menimme niin pari kierrosta, ja huo-

masin, etten jännittänyt omaa sooloimprovisointivuoroani, koska olin rytmissä sisällä ja ääneni tuntui kulkevan hyvän äänenavauksen ansiosta. (Kenttämuis-tiinpanot 2.10.2011.)

Osallistujieni tekstistä nousee usein esille sana *vaativa* hyvää kuoronjohtajaa määriteltäessä. Vaativuutta arvostetaan siksi, että vaatiminen johtaa parempaan suoritukseen. Todetaan, että hyvä kuoronjohtaja on vaativa, reilu, sellainen, joka tietää mitä tahtoo ja osaa myös sanoa sen, ”saa kuoron soimaan hyvin ja myös ihmisjohtajana osaa innostaa aina parempaan suoritukseen” (RNaN20). Kuri on tiukka, ja sanojen ja sävelten on oltava kohdillaan, ennen kuin kappale on ”valmis” (KNaN66). Kuoronjohtaja katkaisee häiritsevän ”pulinan” ja ”hälinän” heti alkuunsa esimerkiksi tilanteissa, joissa kuuluu ”juttelua” sillä aikaa, kun yksi stemmoista harjoittelee, ja vaikka kuorolaiset välillä hermostuvat vaativaan johtajaan, he ymmärtävät, että hiostus on kuorolaisten parhaaksi niin, ettei kenenkään tarvitse hävetä konserteissa sitä, ettei osaa (RSeN9). ”Kappaleita hiotaan niin pitkälle, että ne kuulostavat meiltä ja olemme niihin tyytyväisiä”, nuorisokuorolainen kertoo (KNuN81).

Kuorolaiset yleensä ymmärtävät, miksi kuoronjohtaja katkaisee ”pulinan”. Nuorisokuorolainen perustelee kuoronjohtajan toimintaa harjoituksen nopeammalla etenemisellä: ”Joskus kuoro innostuu puhumisesta enemmän kuin laulamista johtajamme latistamaan tunnelmaa saarnalla, jotta pääsisimme joskus harjoituksista pois” (RNuN1).

Jo lapsesta lähtien kuoroissa laulanut ja kuorolauluharrastuksen toisen vanhempansa puolelta perinteeksi lukeva, useissa vaativaa ohjelmistoa laulavassa kuorossa mukana ollut mieskuorolainen määrittelee kuoronjohtajan arkkiyypiksi johtajan, jolla on ”ammattitaitoa, karismaa ja ehdottomuutta” (KMiM17).

Seurasin erään kuoron kuoroleiriviikonlopun jälkeistä sähköpostikeskustelua, jossa kuoron jäsenet kävivät läpi viikonlopun tapahtumia. Keskeisenä viestittelyssä oli kuoronjohtajan pohdinta siitä, käyttikö hän liian paljon ”piiskaa” eli oliko harjoitusviikonloppu kuorolaisten mielestä liian vaativa. Kuoron puheenjohtaja vastasi, ettei piiskaa ollut liikaa. Hän lisää, ettei kukaan viitsisi tulla viikonlopuksi ”lässyttämäänkään,” jos kuoronjohtaja ei olisi vaativa. Yksi kuorolaisista kirjoitti viestiketjuun, että piiska on väärä sana, koska ”me ollaan työteliäitä naisia, ja toivotaan, että tehdään töitä silloin, kun asian äärellä ollaan”. Hän totesi, että hiljaisuussäännöt, siis se, ettei harjoituksen aikana kuororivissä kuiskutella, ovat kaikkien tiedossa ja toivoi, että sitä maltettaisiin muistaa kunnioittaa, jolloin kuoronjohtajalle ei tule aihetta sanomisiin. (Kuoron sisäinen sähköpostitili.)

Päämäärä, johon kuorolaiset yhdessä kuoronjohtajan kanssa pyrkivät, voi joskus olla nopeastikin saavutettu. Sekakuoroliiton workshopissa, jossa olin täydellisenä osallistujana, tavoitteena oli oppia improvisoimaan, ja sitä oli harjoiteltu laulamalla kuoronjohtajan ja muutamien kuorolaisten näyttäessä vuoro-tellen kuoron edessä käsillään erilaisia merkkejä, joihin kuorolaiset yhdessä äänellään vastasivat. Lisäksi oli laulettu sooloimprovisaatiopätkiä samalla, kun huomiota piti kiinnittää jaloilla lattiaa polkien rytmin ylläpitämiseen.

Workshopin viimeisessä vaiheessa asetimme tuolit ympyrään, ja kuoronjohtaja ryhtyi laulattamaan meillä uutta, muutaman kuukauden kuluttua valtakunnallisessa tapahtumassa kantaesitettäväksi tarkoitettua kuoroteosta, johon sisältyi improvisaatiota. Yllätyin, miten helpolta sen laulaminen tuntui. Olin harjoitellut omaa stemmaani jonkin verran etukäteen kotona, koska olimme saaneet nuotit valmistautumista varten. Improvisaatiokohdat sujuivat koko ryhmältä hyvin kuoronjohtajan viittoman mukaan. Seurasimme äänellä hänen kädenliikkeitään samalla tavalla kuin aikaisemmassa harjoituksessa. Tuntui, että vois minen, mutta siihen päästään saattamalla joskus hyvinkin yksityiskohtaisiaimme mennä heti yleisön eteen. (Kenttämuistiinpanot 2.10.2011.)

Kuoron yhteinen päämäärä yleensä on kokonaisen ohjelman valmistu tai pieniä päämääriä valmiiksi erilaisia harjoitteita apuna käyttäen. Seurasin muistiinpanoja tehden naiskuoroa, joka harjoitteli yhden laulun viimeistä riviä noin tunnin ajan muun muassa pienryhmissä laulamista apunaan käyttäen. Sen aikana rytmisesti vaikea rivi nuotissa saatiin valmiiksi. Kuoronjohtaja laulatti ensin altoja ja soitti pianolla muita ääniä. Hän siirtyi opettamaan ykkössopraanoita taputtaen rytmiä käsillään ja laulaen samalla itse kakkossopraanoa. "OK, mennään nyt kaikki. Neljänneksi viimeinen tahti, mennään yksi sointu kerrallaan. Kuuntele!" Hän pyysi ykkös- ja kakkossopraanoita menemään ns. isäntämiehen asentoon saadakseen heidän hengityksensä vapautumaan ja ykkössopraanoiden tuottamaan korkeita ääniä helpommin. Hän laulatti ykkössopraanoita isäntämiehen asennossa. Sitten kuoron muut stemmat paitsi ykkösalto lauloivat harjoiteltavan kohdan. "Menkääpäs enemmän kasaan," kuoronjohtaja sanoi kakkossopraanoille, jolloin he siirtyivät lähemmäs toisiaan. "Ei saa laulaa epäviereisesti," kuoronjohtaja sanoi. Yksi kuorolaisista kysyi: "Missä sellaisia kuoroja on?" ja koko kuoro ja kuoronjohtaja nauroivat.

Kuoronjohtaja kysyi tämän kuoron riveissä laulajana olevalta toisen kuoron kuoronjohtajalta, mihin suuntaan, siis ylös- vai alaspäin, epäviereisyyttä on. Vastaus: "Joka suuntaan", nauratti kuoroa. "Kuuletteko, meni paremmaksi, kun mentiin alemmas, pitää kuulla, mihin suuntaan. Mennään kaikki. Ykkössopraano, eka A menee liian korkealle", hän sanoi tarkoittaen, että ykkössopraanot olivat kyseisessä sävelessä yläviereisiä. Kuoronjohtaja vaihtoi ykkössopraanoiden keskinäisiä paikkoja niin, että joka toisella oli vaalea ja joka toisella tumma äänenmuodostus. Hän laulatti koko kuorolla harjoiteltavan laulun kaksi viimeistä riviä ja nostatti kuoron seisomaan.

Kuoronjohtaja pyysi keskittymään, kuuntelemaan ja tuottamaan ääntä niin, että koko kuoro soi hyvin yhteen ja kiitti heti, kun pyyntö toteutettiin: "Teidän täytyy enemmän kuunnella, mitä noi laulaa. Mahtavaa, hienoa!" Kuoronjohtaja laulatti joka stemmasta kahta laulajaa pienryhmänä, ja muut kuorolaiset kuuntelivat. Hän kehotti kakkossopraanoa laulamaan hieman matalammin, toisin sanoen stemma oli hänen mielestään yläviereinen. Koko kuoro lauloi päätteeksi harjoiteltavan kohdan, jonka jälkeen kuoronjohtaja laulatti vielä nuotin edelliseltä sivulta viimeisen rivin niin, että taputti sopraanoiden rytmiä samalla kun altot lauloivat. Hän laulatti vielä kakkosaltoilla harjoiteltavan rivin erikseen, sitten mo-

lempia alttostemmoja ja lopuksi koko kuoroa. Kun kuoro sai rivin haltuunsa, kuoronjohtaja palkitsi sen kahvitaulla. (Kenttämuistiinpanot 15.10.2011.)

Kaikilla kuorolaisilla ymmärtämystä vaativan ja täydellisyyteen pyrkivän kuoronjohtajan toiminnalle ei riitä: ”Jos kuorossa olisi tiukkapiipoinen meininki. Lähtisin varmaan kävelemään aina nopeasti”, nuori kuoroharrastuksen äskettäin aloittanut mies toteaa (KSeM9). Yksi osallistujistani nostaa esille, että myös kuorolaiset voivat määritellä, kuinka vaativaa ohjelmistoa kukin kuoro ottaa harjoiteltavakseen ja missä määrin sen jäsenet haluavat sitoutua harjoittelemiseen³⁶:

Jos tämä kuoro menee siihen, että kotona täytyy kaikki aika viettää sanoja ja stemmoja opetellessa, niin ei kiitos minun kohdalla, ja uskoisin monen muunkin ajattelevan saman suuntaisesti. Eikä tämä tarkoita sitä, etteikö asioita voisi yrittää tehdä hyvin. Kuitenkin niillä ehdoilla, kun kuoron jäsenet ovat valmiita sitoutumaan. (KMiM67.)

5.5 Harjoituksen intensiivisyys ja raukeaminen

Keskittymisen tärkeys nousee esille osallistujieni kertoessa niin harjoituksista kuin esiintymisistä – ne onnistuvat hyvin, jos kuorolaiset pystyvät keskittymään tekemiseensä. Harjoitukseen keskittymiseen kuorolaisia vie jo esimerkiksi tuolien asetteleminen harjoitustilassa niin, että harjoituksen alkaessa laulajat kuulevat äänet kuoronjohtajan soittimesta ja kaikki laulajat kuulevat toisiaan (TNaN2). Yhteisistä asioista, kuten tulevista esiintymisistä ja muusta tiedotusluontoisesta puhuminen keskitetään harjoituksen alkuun tai tauolle, että ”silloin saadaan mahdollisimman hyvin rauhotettua nimenomaan ne harjoittelujaksot” (HNaN4). Tauko harjoituksen välissä, varsinkin jos harjoitukset kestävät iltakuudesta yhdeksään, kuten ne monissa viikkokuoroissa kestävät, on tärkeä myös siksi, että silloin voi syödä välipalan tai juoda kahvia ja syödä kahvileipiä, ”koska sitten kun ihmiset saa pikkasen tankata ja verensokeri nousee niin sitten jaksaa taas keskittyä et se on niinku tehokkaampaa sit se koko jakso” (HNaN4).

Kuorolaiset yleensä velvoitetaan saapumaan täsmällisesti harjoitusten alkuun. Nuorisokuorolainen kertoo, että koko kuoro sai kuulla täsmällisyydestä, ja jos joku oli tulossa harjoitukseen myöhässä, siitä oli kohteliasta ilmoittaa (HNuN1). Yleensä kuoronjohtajat perustelevat täsmällisyyttä sillä, että he haluavat kuulla koko instrumenttinsa soinnin, mutta toive kaikkien läsnäolosta koko harjoituksen ajan liittyy myös siihen, että kuorolaiset yhdessä keskittyisi-

³⁶ Antti Häyrynen (2014, 153–154) kommentoi Laulu-Miesten satavuotishistoriikissa kuorossa vuonna 1978 käytyä vaikeaa laulunjohtajavaalia siten, että syrjäytetyille kuoronjohtajalle olisi pitänyt sanoa suoraan, jos tavoitteena olisi ollut omaan lauluiloon tähtäävä Liedertafel-seura. Kuoron puheenjohtaja oli ajautunut eri linjoille taiteellisesti korkeita tavoitteita asettaneen ja kuoroa uudistumaan halunneen kuoronjohtajan kanssa, joka oli erottanut huonoja laulajia ja ottanut kuoron ohjelmistoon uusia ja ulkomaankielisiä lauluja, mitä osa kuorolaisista karsasti.

vät harjoitukseen sekä laulujen treenaamiseen ja kypsyttämiseen ilman kesken harjoituksen saapumisia ja poistumisia.

Usein laulun valmistuminen on pitkä prosessi, joka vaatii sekä omaa harjoittelemista että yhteistä vastuunottamista sen valmistumisesta. Tarve saavuttaa päämäärä voi olla myös niin suuri, että kuorolainen on valmis käyttämään siihen ylimääräistä aikaa kuoron sosiaalisen yhdessäolon sijasta. Naiskuoro, jonka riveissä lauloin, oli aloittanut Soila Sariolan sanoittaman ja sovittaman, kuusiäänisen naiskuorosovituksen *Lost in mind* harjoittelemisen kuoronjohtajan johdolla kesällä pidetyllä kuoroleirillä. En ollut leirillä työesteiden takia, joten yksi kuorokavereistani oli lunastanut minulle 11-sivuisen nuotin. Kuoronjohtaja oli nimennyt minut laulamaan ylintä altoääntä.

Harjoittelin omaa ääntäni kosketinsoittimen kanssa pari kertaa läpi kesällä, mutta muuten en koskenut siihen, ennen kuin vasta joulun jälkeen, kun seuraava viikonloppuleiri alkoi lähestyä tammikuun polivälissä, ja kuoronjohtajalta tuli kuorolaisille sähköpostiviesti, että olisi syytä paneutua kappaleeseen, koska se esitetään konsertissa viikonlopun kestävän kuoroleirin päätteeksi. Tiedostin, että minulle teoksessa vaikeaa ovat rytmitykset, koska ne ovat heikko kohtani ja tämän jazziin pohjautuvan laulun sovituksellinen idea on juuri jatkuvasti muuttuvilla rytmityksillä leikittely. Harmittelin, että en ollut jo aikaisemmin aloittanut kappaleen kunnollista treenaamista. Kävin kosketinsoittimen kanssa oman ääneni melodialinjaa läpi, mutta yritin samalla myös päästä sisälle oikeaan rytmitykseen, vaikka se tuntui vaikealta. Soitin omaa ääntäni läpi myös alttosaksofonilla, jonka kanssa harjoittelemisen tuntui helpommalta. YouTubeessa on KY-Nin (Kauppakorkeakoulun Ylioppilaskunnan Naislaulajat) laulama versio tästä juuri sille omistetusta kappaleesta, mutta en kuunnellut sitä vielä tässä vaiheessa.

Kuoronjohtaja otti *Lost in Mindin* harjoiteltavaksi jo leirinviikonlopun ensimmäisenä iltana perjantaina. Tajusin, että minä laulan sitä vain kolmen muun ykkösälton kanssa eli osa ykkösältoista lauloi alton keskiääntä. Kaikkiaan harjoittelimme tätä laulua perjantain ja lauantain aikana yhteensä vain kolme tuntia, koska sunnuntaisen konsertin muutkin laulut vaativat harjoittelemista. Kuoronjohtaja joutui tässä kappaleessa jopa stemmaamaan³⁷ eri ääniä. Osasimme laulaa hyvin silloin, kun kuoronjohtaja tuki meitä soittimella, mutta putoilimme stemmastamme, kun niitä laulettiin yhteen. Tällä kuoronjohtajalla on tapana harjoituttaa vaikeita lauluja niin, ettei sitä lauleta aluksi alusta loppuun, vaan kokonaisuutta ryhdytään kasaamaan harjoittelemalla vaikeita pätkiä tahtinumeroiden perusteella, ja aivan loppuun kappale lauletaan kokonaan alusta loppuun ja tarvittaessa vielä paikkaillaan keskeneräisiä kohtia. Laulu valmistuu ikään kuin vahingossa eikä kuorolaisille tule sellaisia kokemuksia, ettei kappale suju, jos jäädään toistuvasti kiinni johonkin vaikeaan kohtaan.

Yritin olla enemmänkin kuulolla kuin laulaa kovaan ääneen omaa stemmaani. Kuoronjohtaja kävi pari kertaa aivan vieressä kuuntelemalla varmistamassa, olemmeko alavireisiä yhdessä sinänsä helpossa kohdassa, ja olin jo huo-

³⁷ Harjoituttamaan kutakin ääntä erikseen.

lissani, laulanko minä alavireisesti tai muuten väärin. Luotin yhteen tämän stemman laulajaan, jonka toinen kuoro on viihdekuoro ja joka siksikin hallitsee hyvin rytmitykset, ja "peesasin" tässä harjoituksessa häntä. Kaksi muuta meidän stemmamme laulajaa olivat vasta toista kertaa tämän kuoron kuoroleirillä ja pitkästä kuorolaulajakokemuksestaan huolimatta sanoivat olevansa epävarmalla pohjalla rytmimusiikkikappaleessa.

Stemmamme yhden laulajan pyynnöstä päätimme pitää stemmaharjoitukset lauantai-iltana. Olin siihen hyvinkin halukas, koska nuotissa oli minulle monia epävarmoja paikkoja. Kun olimme käyneet lumikenkäkävelyllä ja juoneet tervasnapseja nuotion äärellä, toiset kuorolaiset menivät joko nukkumaan tai saunomaan, mutta me neljä kokoontuimme harjoitussaliin. Rytmimusiikin hallitseva kuorolainen soitti iPadistaan KYNin version laulusta ja aloimme saada kiinni rytmityksistä. Päätimme käydä läpi kolme epävarmaa kohtaa kosketinsoittimen avulla. Huomasimme, että osaamme kyllä nekin kohdat, ja nyt piti vain luottaa itseemme ja stemmaamme.

Seuraavana aamuna, ennen kuin äänenkouluttaja alkoi pitää äänenavausta, menin harjoitusluokkaan ja kävin läpi kosketinsoittimen kanssa meidän äänemme melodiasoolon, josta olin vielä epävarma. Yksi stemmamme laulajista tuli myös paikalle ja lauloi sitä kanssani. "Kyllä me tämä osataan!" hän sanoi. Aamupäivän harjoituksessa lauloimme konserttiohjelman esitysjärjestyksessä läpi ja *Lost in Mind* meni jo tässä kohtalaisen hyvin – tuli hyvä mieli, kun tuntui, että olin saanut juonesta kiinni. (Kenttämuistiinpanot 17.-19.1.2014.)

Vaikeasta laulusta suoriutuminen konsertissa voi tuntua etukäteen mahdottomalta tehtävältä, (KViN80) mutta yleensä kuorot onnistuvat. Tilanteita, joissa kuoronjohtaja joutuu katkaisemaan laulun, on äärimmäisen harvoin. Kuoronjohtajat jättävät yleensä ottamatta lopulliseen konserttiohjelmaan laulua, joka ei harjoituksissa ala valmistua. Joskus kuoro toteuttaa jonkin laulun konsertissa tavallista huonommin, mutta suuri osa laulutapahtumista onnistuu hyvin.

Toimintaa ylläpitävässä roolissaan eli keskittyessään kuoron toimimiseen yhdessä ja ryhmän tunneilmapiiriin (ks. Brooks 2003, 95) kuoronjohtajilla on käytettäväänään monenlaisia keinoja saadakseen kuorolaiset toimimaan ryhmässä, niin, että he keskittyvät harjoitukseen. Olin mukana Suomen Sekakuoroliiton järjestämällä, viikonlopun kestäneellä kuoroleirillä syksyisen viikonlopun ajan. Sunnuntain viimeinen workshop, johon kuuluin osallistuvana havainnoijana täydellisen osallistujan asemassa, tähtäsi valmistamaan esityskuntoon uuden sekakuorosävellyksen, johon kuuluu improvisaatio-osuus. Ryhmän keski-ikä oli noin 50 vuotta, ryhmää vetävä kuoronjohtaja, joka oli sanoittanut ja sovittanut harjoiteltavan sävellyksen, oli kolmekymppinen nainen. Suurin osa ryhmän jäsenistä oli toisilleen ennestään tuntemattomia, vain tämän viikonlopun aikana samassa ryhmässä toimivia kuorolaisia eri puolilta Suomea.

Kuoronjohtaja ryhmäytti ja samalla viritti ryhmän keskittyneeseen mielen-tilaan pyytämällä meitä aluksi kävelemään salissa ja tervehtimään toisiamme oman nimen ensimmäisellä kirjaimella ja jollakin melodiolla. Aloin laulaa p-kirjainta ylhäältä alas menevällä melodiolla. Kävelin ja kättilin ihmisiä samalla

koko ajan laulaen p-kirjainta. Koska yhtä aikaa oli tehtävä useita asioita ja lisäksi otettava huomioon ryhmän toiset jäsenet, ajatukset oli keskitettävä tekemiseen. Seuraavaksi saimme lisätä alkukirjaimen perään nimemme toisen kirjaimen. Jatkoimme kättelyä ja tervehtimistä. Kuoronjohtaja kehotti meitä ottamaan parin ja käymään keskustelua m-kirjaimella. ”Keskustelin” toisen naislaulajan kanssa, ja painottelimme m-kirjainta erilaisilla äänenpainoilla, olimme väittelevinä ja selittävinä, jolloin ääneen tuli erilaisia korkeuksia, painotuksia ja rytmityksiä. Tämä harjoitus pakotti huomaamaan toisen eleet ja ilmeet, avaamaan korvat kuuntelemaan ja säätelemään omaa äänenkäyttöä – kaikki oleellista kuorolaulamisessa, jossa on hahmotettava kuoronjohtajan merkit, eleet ja ilmeet, kuunneltava kuorosointia ja sovitettava oma äänensä siihen. Jo näillä kahdella tehtävällä varsin lyhyessä ajassa kuoronjohtaja sai ryhmän jäsenet keskittymään ja olemaan valppaina.

Kun workshop jatkui, kuoronjohtaja alkoi siirtää juuri harjoiteltuja taitoja yhdessä tekemiseen. Kuoronjohtaja pyysi meitä tuottamaan ääntä sen mukaan, miten hän liikutti kättään. Itsestään selvästi lauloimme korkealta, kun käsi oli ylhäällä ja matalalta, kun se oli alhaalla. Saimme mennä kuoromuotoon ja kuoronjohtaja oli edessämme johtamassa. Lauloimme yhdessä pitkän laulun uvokaalilla hänen kädenliikkeidensä mukaan. Seuraavaksi hän pyysi vapaaehtoisia johtamaan meitä vuorollaan. Eri johtajien johtamista lauluista tuli erilaisia, koska olimme harjaantuneet seuraamaan kunkin johtajan eleitä ja ilmeitä.

Jatkoimme harjoitusta niin, että kuoronjohtaja jakoi meidät kolmeen eri ryhmään. Kukin ryhmä meni vuorollaan eteen, sulki silmänsä ja alkoi toisiaan kuunnellen tuottaa ääntä. Kakkosryhmän esityksen aikana huomasin, että katsojissa vieressäni istunutta kuoronjohtajaa alkoi itkettää. Hän pyyhki kyyneleitään. Sitten menimme me kolmoset eteen. Olin päättänyt tuottaa tietynlaista ääntä nopeatempoisesti jossakin perusrhythmissä, koska sekä ykkös- että kakkosryhmä olivat tehneet hitaan laulun. Meidänkin ryhmämme aloitti hitaalla uulla, mutta kokonaisuuteen tuli muuta. Huomasin kuuntelevani tarkasti, mitä muut tekevät, ja vieressäni olijat taas reagoivat minun tekemiseeni. Tässä siis keskityimme kuuntelemaan toisiamme ja sovittamaan omaa äänenkäyttöämme toisten tekemiseen, niin että syntyi harmoninen yhteisointi. (Kenttämuistiinpanot 2.10.2011.)

Kuoronjohtaja osasi antaa kuorolaisille sellaisia tehtäviä, että ne olivat tasan tasapainossa meidän taitojemme kanssa. Laulajat olivat keskittyneitä pelkästään toteuttamaan harjoitetta, koska he eivät olleet turhautuneita tai kyllästyneitä annettuihin tehtäviin. Harjoite oli mielekäs, koska ennalta tiedettiin, että workshopin tavoitteena oli oppia improvisoimaan, ja tässä sitä harjoiteltiin. Laulajien flow-tila konkretisoitui kuoronjohtajan liikuttumisena, syntyi *comunitas*.

Kuoroharjoituksissa on monenlaisia tunnelmia rennosta, letkeästä, iloisesta, kannustavasta ja riehakkaasta väsyneeseen ja tylsistyneeseen, kireään, tiukkaan, rankkaan, varovaiseen ja jännittyneeseen. Osa osallistujistani mainitsee erikseen, että kuoronjohtajan taidot mitataan myös kuoron tunnelman vapauttajana, ei vain laulukyvyn ja yhteisen esiintymisen virittäjänä ja taiteellisena valmentajana;

siis kuoronjohtajan toimintaa ylläpitävä rooli nähdään yhtä tärkeänä kuin tehtävärooli. ”Vapautunut kuoro suggeroi itsensä yhä vaativampiin voimainponnistuksiin ja lähes orjalliseen harjoitteluun” (RMiM26). Kuoronjohtaja voi viedä harjoituksen läpi niin, että kuorolaiset keskittyvät koko ajan harjoitukseen eikä ulkopuolisia häiriötekijöitä ole. Tietäessään kuorolaisten taidot, hän antaa sopivan vaativat harjoitteet, jolloin kuorolaiset tuntevat hallitsevansa tilanteen. Jos kuoronjohtaja huomaa, että kuorolaiset ovat työpäivän jälkeen väsyneitä, eivätkä siksi pysty keskittymään harjoitukseen, hän voi laulattaa ”sen mukaan valikoiden uutta ja vanhempaa ohjelmistoa” (RNaN3).

Kuorolaisten harjoituksen onnistumista helpottavat kuoronjohtajan käyttämät kieli- ja mielikuvat ja huumorintaju (KNaN66). Kuoronjohtaja voi pyytää laulajia vaikkapa ajattelemaan aurinkoa tai laulamaan niin kuin olisi juuri syönyt valkosipulia ja varoisi hajua, jotta saa kuorolaisten tuottaman sävelen värin kohdalleen ja intervallin puhtaaksi (Westersund 2016, 70).

Huumori on tärkeä yhteisöllisyyden luoja (ks. esim. Knuuttila 1994, 81–83). Yksi Suomen arvostetuimmista kuoronjohtajista Marjukka Riihimäki määrittelee:

Kuorossani pitää olla hyvä olla. Siellä voi tulla ristiriitojakin, mutta niistä selvittää. Jos joskus kuulisin, että kuorossani on pelottava laulaa, pitäisin itseäni kyllä epäonnistuneena. Pidän huumoria tärkeänä, mutta huumoritkaan eivät aina kohtaa. (Westersund 2016, 70.)

Olin tekemässä osallistuvaa havainnointia havainnoija osallistujana - asemassa valtakunnallisen naiskuoron harjoituksessa. Kuorolla oli työstettävänä iltapäivän harjoituksessa kaksi laulua, joissa molemmissa oli vaikeita rytmityksiä. Kuoronjohtaja sai kuorolaiset rentoutumaan ja pääsemään sisälle rytmeihin käyttämällä apunaan liikekieltä ja huumoria. Tunnelma harjoituksessa oli rento ja kuoro naurahteli, muttei häliissyt.

Kuoronjohtaja harjoitutti aluksi eri stemmoja saamaan ensimmäisen laulun rytmisesti vaikeat kohdat paikoilleen soittamalla flyygeliä malliksi. Yksi ykkössopraanoista laski rytmiä samalla sormillaan päästäkseen siihen sisälle. Kuoronjohtaja siirtyi kuoron eteen ja alkoi laulattaa altoilla vaikeaa kohtaa läpi. Hän pisti kuitenkin laulun poikki ja neuvoi jälleen rytmiä, tällä kertaa käsillään taputtaen. Koko kuoro alkoi laulaa vaikeaa kohtaa. ”Katso tähän [näyttää käsiään] äläkä odota naapureita!” kuoronjohtaja sanoi kaikille laulajille saadakseen heidät laulamaan oikeassa tempossa ja rytmissä hänen lyöntinsä mukaan, ei toisia” peesaamalla”. Rytmitys oli edelleen kaikille stemmoille vaikea hallita. Kuoronjohtaja alkoi harjoituttaa rytmiä nyt niin, että laittoi kuoron hytkymään rytmin tahtiin. ”Kokeillaanpa tällainen liike, että yks kaks”, kuoronjohtaja sanoi ja laittoi kuoron askeltamaan harjoitustilassa edestakaisin. ”Oikea viereen, vasen viereen.” Kuoro lauloi ja askelsi yhtä aikaa rytmissä ja laulu alkoi pysyä kasassa.

Kuoronjohtaja vaihdatti toisen nuotin ja katkaisi myös siinä olevan rytmisesti vaikean kohdan laulamisen, koska se ei kuorolta sujunut. ”Ota nuotti vain käteen [niiailee samalla itse, jolloin kuoro alkaa niiaata tahdin mukaan]. Pitää osua yhtä aikaa.” Harjoitus jatkui. Kuoronjohtaja alkoi elehtiä kuoron edessä

oikean rytmin mukaisesti niin, että kuorolaiset huvittuivat ja saivat rytmistä kiinni. (Kenttämuistiinpanot 15.10.2011.)

Seurasin havainnoija osallistujana -asemassa myös isoon konserttiin valmistautuvan naiskuoron viikkoharjoitusta, jonka aikana kuoro harjoitteli useita sille uusia lauluja. Harjoituksen aikana saavutettiin tila, jossa kuorolaisten taidot ja harjoiteltavien laulujen vaikeus olivat tasapainossa ja tunnelma oli hyvä. Kaikki kuorolaiset lauloivat ja toteuttivat kuoronjohtajan heille antamia ohjeita koko ajan niin, että keskittyminen ei herpaantunut. Tekemieni havaintojen pohjalta päätin, että kuoronjohtaja onnistui siirtämään kuorolaisten ajatukset pois ohjelmassa mukana olleen ruotsinkielisen laulun vaikeudesta, ja harjoitutti välillä muita lauluja, jolloin kuorolle hankala laulu kypsyi kuorolaisten alitajunnassa niin, että se alkoi harjoitusillan päättyessä, jolloin se otettiin uudelleen esille, olla esitysvalmis.

Kuoronjohtaja pyysi kuorolaisia aloittamaan vaikean laulun harjoittamisen laulamalla melodiaa u-vokaalilla. Kuorolaisten ei siis tarvinnut vielä miettiä ruotsin ääntämistä, vaan he saattoivat keskittyä kuuntelemaan tuottamaansa yhteistä sointia, melodiaa ja rytmiiä. Hän otti mukaan mielikuvaharjoittelua. "Kuvitelkaa sielun silmin maisema tai paikka, missä on avaruutta. Pitää olla tilaa ympärillä, horisontaalista näkyvyyttä", kuoronjohtaja sanoi samaan aikaan, kun kuorolaiset lauloivat u:ta. "Ilmaa! Onnellisuutta!" hän kehotti kuorolaisiaan toteuttamaan tunnetiloja samalla kun nämä edelleen lauloivat u:ta.

"Tekstiin!" kuoronjohtaja sanoi, jolloin kuoro ryhtyi laulamaan laulun ruotsinkielistä sanoitusta. "Nyt tuli vähän koukkimista", hän sanoi tarkoittaen, että laulajien on tarkennettava menemistään säveleen suoraan, ei alakautta koukkaamalla. "Jatkuu, energiaa, jatkuu!" kuoronjohtaja sanoi ja siirtyi flyygelin ääreen soittamaan laulun kuorosovitusta tukeakseen laulajia hahmottamaan sointuja. "Nyt pitää rohkeemmin laulaa. Antaa mennä vaan. Nouskaas seisomaan. Nyt on se pieleen laulamisen aika. Hyvä, hyvä, antaa tulla vaan". Kuoronjohtaja rohkaisi laulamaan vielä tässä vaiheessa jopa väärin samalla, kun siirtyi kävelemään flyygelin takana edes takaisin ja napsutti tahtia somillaan. Kun kuoron volyyymi notkahti, hän sanoi: "Antaa palaa vaan!" Hän kehotti kuorolaisia lähtemään kävelemään salissa samalla laulaen. Osa kuorolaisista käveli nuottikansiot käsissään, osa lauloi ulkoa.

Kuoronjohtaja antoi kuorolaisille pienen hengähdystauon, mutta ei sallinut heidän istuutua. Hän motivoi laulajia kertomalla, että hänen mielestään he lauloivat rohkeasti. Pienen tauon päätteeksi hän pyysi kuorolaisia asettumaan salissa toisiinsa nähden selin niin, etteivät he katso toisiaan. "Korvat kasvaa, rohkeasti luottaen omaan ääneen", hän perusteli asemointia. Kuorolaiset seisoivat paikoiltaan ja lauloivat nuotista, osa heistä kasvot seinään päin, keskittyneen näköisinä.

Kun kuoro oli välillä harjoitellut muita lauluja, se palasi vielä ennen harjoitusillan päättymistä ruotsinkielisen laulun pariin. Kuoro lauloi melodiaa jälleen u-äänteellä. Kuoronjohtaja istui kuoron edessä tuolilla ja viittoi tahtia. "Mennäs toi vielä. Laulatte sen todella yhtenäisesti. Se on yhtä linjaa. Yy, kaa, kol. Laulaa! Energiaa! Jatkuuuuu".

Tämän jälkeen kuoronjohtaja pyysi kuoroa laulamaan laulun vielä kerran, mutta kuoron toteutus siitä ei nyt ollut niin hyvä kuin edellinen. Hän huomasi kuorolaisten väsymyksen, mutta ei päättänyt vielä harjoitusta, vaan motivoi kuoroa jatkamaan huumorin ja kehujen avulla. Hän myös palasi jo alkuillan aikana toteamaansa asiaan, että laulaminen ei saa olla suorittamista: "Nyt taas ehkä huulet väsy. Se oli äsken tosi kaunis. Unohtakaa kaikki suorittaminen. Sitten sanoilla Regina in stilla vila", kuoronjohtaja kehotti laulamaan laulun sanoilla u:n sijaan samalla, kun eläytyi kuuntelemaan silmät kiinni.

"Jahah, noh. Eteenpäin". Kuorolaiset liikuttuivat laulun aikana. "Aatella, miten ihanaa, että tällä tavalla voidaan laulaa. Ymmärretäänkö me olla kiitollisia?" yksi kuorolaisista sanoi, kun kaikki olivat istuneet vähän aikaa hiljaa omilla paikoillaan laulun päätyttyä. Hiljaisuus jatkui pitkään kommentin jälkeen ja kuoronjohtaja itki. "Mullon vain niin kuuma. Vaihdevuosikymmenet, kun silmistä hikoo!" kuoronjohtaja sanoi rempseää esittäen ja pyyhki kyyneleitään.

"Huomasitteko. Mitä vähemmän tekee, pinnistelee, sitä vähemmän suorittaa. Te kuuntelitte toisianne ja uskalsitte olla. Se riittää", kuoronjohtaja antoi perustelevaa palautetta ja tulkitsi syitä kuorolaisten onnistumiselle laulun haltuun ottamisessa. Hän pyysi kuoroa laulamaan laulun vielä kerran ja käännätti kuorolaiset saliin päin. Olin salin takaosassa kannettavan tietokoneeni kanssa ja minusta tuli yleisö, jolle kuorolaiset laulun suuntasivat. Osa katsoi suoraan minuun ja lauloi ilman nuottia, osa vilkaisi välillä nuottiin. Huomasin joidenkin kuorolaisten itkevän laulaessaan. (Kenttämuistiinpanot 28.9.2011.) Liminoidissa harjoitustilanteessa syntyi siis tämän laulun viime harjoitusvaiheessa communitas.

Kuoronjohtaja voi saada kuoronsa keskittymään harjoiteltaviin lauluihin myös viemällä harjoitusta vauhdikkaasti eteenpäin koko ajan laulattamalla välillä eri stemmoja määräytyistä kohdista ja sitten kaikkia ääniä yhteen. Sekakuoron kuoronjohtaja ei käyttänyt seuraamassani harjoituksessa apunaan mielikuvia tai liikettä, vaan istui koko ajan pianon ääressä soittaen stemmoja malliksi ja välillä myös koko kuorosatsia. Huumoria hän viljeli pitkin harjoitusiltaa. Hän ei reagoi millään tavoin kuorolaisten saapumisiin ja poistumisiin kesken harjoituksen eikä harjoitustilassa kuuluneeseen vauvan itkuun ja tenavaikäisten lasten juoksentelemiseen. Osa kuorolaisista kuitenkin reagoi näihin esimerkiksi kääntämällä katseensa salin tapahtumien suuntaan pois nuotista ja kuoronjohtajasta, jolloin keskittyminen siltä osin herpaantui. Kuorolaisten naurahteleminen harjoituksen kuluessa ja lyhyet kommentit kertoivat, että tilanne oli heidän kokemanaan rento. Palautetta tekemisestään he saivat kuoronjohtajalta varsin vähän. (Kenttämuistiinpanot 20.2.2013.)

Mieskuoron kuoronjohtaja kevensi seuraamani harjoitusillan tunnelmaa pilaillemalla kuoron laulamien kansallisromanttisten laulujen sanoituksilla: "Tossa äsken laulettiin Iltalaulua ja tässä Oi, herää sydämeini. Tämä pitäisi olla oikeastaan toisin päin". Kuorolaiset kommentoivat pilaa toisilleen puhumalla keskenään matalalla äänellä. Harjoitusillan alkupuolella kuoro oli harjoitellut sille uutta laulua, joka siinä vaiheessa tuntui sille liian vaikealta, mikä selvästi aiheutti turhautuneen tunnelman. Kuoronjohtaja harjoitutti laulua pitkään, mutta vaihtoi sitten tarkoituksella laulettavaksi kuorolaisille ennestään tuttuja lauluja, jolloin

tunnelma keveni. Hän myös käytti huumoria apunaan yrittäessään saada ohjeitaan perille: ”Tässä koko porukan pitäis pysyä ihan tarkasti metronomitempossa. Vielä kerran verta pakkiin”. Pilailu toimi illan aikana vastavuoroisesti. Kuorolle ennestään tutusta laulusta kuoronjohtaja laulatti yhdessä kohdassa ensin version, jossa laulajat ottivat huomioon sanoituksessa pilkun paikan ja sitten version, jossa eivät jättäneet pilkun kohdalla pientä hengähdystaukoa. ”Noh, konsertissa nähhään kumpi versio lauletaan”. Kuorolaiset naurahtelivat ja yksi kuorolaisista sanoi: ”Jos ei seurata sinua, seuraa sinä meitä”. (Kenttämuistiinpanot 22.11.2011.)

Huumorin viljeleminen nousee esille myös joissakin kuorokyselyyni vastanneiden tavassa kirjoittaa kuorokokemuksistaan samalla, kun vastauksista käy ilmi, että kuorolaisuus on heille tärkeä ja sinänsä vakavasti otettava asia. Esimerkiksi vauhdikkaasti ja humoristisesti omasta kuorotiestään kirjoittava vastaaja korostaa jo ensimmäisessä virkkeessään kuorolaulamisen olevan hänelle tärkeää – ja virkkeen sanamuoto: ”Ihanaa, että joku kyselee siitä, mikä on mulle tärkeää”, ja sen loppuun liitetty hymiö kertovat, että sekin on ehkä kirjoitettu pilailevalla otteella (KSeM25). Kuororivissä kerrottuja yhteisön ulkopuolella syntyneitä pilojakin sisältyy yhteen vastauksista (KMIM15). Sekakuorossa ensin bassoa ja sitten tenoria laulanut ”naarasbasso” pilailee kerronnassaan työ- ja luottamustehtäviinsä liittyvillä kolmella eri miespääteisellä nimekkeellä (KSeN12). Urheiluharrastukset loukkaantumisen takia jättämään joutunut, kahdessa nais- ja yhdessä viihdekuorossa laulanut osallistuja pilailee; ”Urheilupiireissä puhutaan ”laulu-kuoroon joutumisesta”, minä tein sen(kin) kirjaimellisesti” (KViN80). Hän myös kertoo, miten viihdekuorossa ”vallitsi aina hurtti huumori ja herja lensi joskus liiankin hallitsevasti”, ainakin kuoronjohtajan mielestä. Hän kuvailee, miten myös seuraava kuoronjohtaja, joka edeltäjästään poiketen itse käytti huumoria yhtenä johtamisen apuvälineenään ”vaikka oli määrätietoinen ja kunnianhimoinen”, jätti kuoron:

Joskus tuntui siltä, ettei hän oikein jaksanut sitä miesten älämölöä. - - - toisaalta tuli hiukan sellainen olo, että kuoro ei ehkä osannut käyttää hyväkseen X:n osaamista, työ jäi osittain ikään kuin herjanheiton alle. Kuorolla ei ollut sellaista kunnianhimoa. Pääasia oli, että oli hauskaa. (KViN80.)

Huumori tuntuisi myös liittyvän tunteiden ilmaisemiseen yhdessä tekemisen yhteydessä, kuten 13-vuotiaasta kuorolaulua harrastanut kuusikymppinen naiskuorolainen kertoo: ”Yhteistä huumoria, itkua, naurua, sitkeätä yrittämistä, mahtavia kuoronjohtajia” (KNaN84).

Huumori nähdään kovan työn vastapainona, on kyse sitten arjen työstä tai kuoroharjoitteluun liittyvästä työstä. Samalla tuodaan esille, että kuorolaiset ovat tottuneet tekemään kuorokentällä kovaa työtä:

Meillä on aina työteliästä, urakoimme todella, että opimme laulut. Kuoronjohtaja pitää hiljaisuutta tärkeänä, emme pulisi emmekä selittele kesken aktiivisen harjoittelun tai silloin kun hän selostaa, mitä meiltä odottaa. Olemme tottuneet heittämään pieniä kommentteja huomaamattomasti toisillemme. Huumori on aina mukana kovan työn vastapainona. (RNaN17.)

Kuoroharrastus on ollut minulle henkireikä liki 30 vuotta, hieno työn vastapaino, ihani- en ihmisten kohtaamispaikka, taitavien ihmisten kanssa työskentelyä, hienoja koh-

taamisia ja paljon haastavaa työtä, MUTTA ENNEN KAIKKEA ÄLYTTÖMÄN HAUSKAA! (RNaN15).

Harjoituksissa on yleensä leppoisa tunnelma, ja paljon nauretaan. Sama koskee kuoro-
leirejä, ja naiset osaavat hauskanpidon ohella tehdä myös täysipainoisesti töitä –
kokemukseni mukaan. (RaN16.)

5.6 Lopuksi

Kuoroharjoitusten alussa tervehtimiset sekä harjoitustilan rakentaminen sen tarvitsemaan muotoon, yhteisten asioiden juttelut, äänenavaus ja jumppa vievät kuorolaisia turnerilaisittain arjen puolelta kohti varsinaista harjoitusperformanssia, jossa keskeistä on keskittymisen mahdollisuus. Siinä taas merkitystä on kuorolaisten keskinäisellä halulla rauhoittaa harjoitusvaihe vain harjoittelulle, joskin osa kuorolaisista toivoo myös mahdollisuutta sosiaaliseen kanssakäymiseen pitkin harjoitusta. Kun harjoitukset ovat muuttuneet määrättyjen tapojen toistumisen kautta rutiininomaisiksi ja jopa ritualisoituneet, myös se auttaa siirtymään keskittyneeseen tilaan.

Keskittymistä tarvitaan matkalla kohti kuoronjohtajan määrittelemiä päämääriä, kuten konsertteja, joihin harjoitellaan määrätty määrä lauluja, tai johonkin muuhun julkiseen esiintymiseen. Kuorolaulajan tavallinen tavoite yksilönä on, että hän oppii vaadittavat laulut ja pystyy toimimaan osana omaa stemmaansa ja koko kuoroa. Kuorolaiset panostavat osaamiseensa varsinkin, jos kuuluvat kuoroon, jolla on kunnianhimoisia yhteisiä päämääriä, kuten vaikkapa tv-esiintymisiä tai muuta valtakunnallista näkyvyyttä tai vaikeaksi luokitellun kuorokirjallisuuden esittämistä muutenkin kuin ”läpilaulamalla”. Suurelle osalle se tarkoittaa kotona harjoittelemista ja halua kouluttautua laulajana, mutta kaikki eivät sitä voi elämäntilanteensa takia tehdä tai heillä ei ole siihen halua. Osa kuorolaisista haluaa, että kuorossa on ristiriidatonta, onhan kysymyksessä harrastus, jonka on tarkoitus tuoda elämään iloa ja energiaa.

Halu auttaa muita kuorolaisia suoriutumaan tehtävästä nousee vastauksista esille, varsinkin jos kysymys on oman stemman laulajista. Toisaalta kuorolaiset katsovat, että kuoron normit ja oletus kaikkien kuorolaisten velvollisuudesta sitoutua asetettuihin päämääriin mahdollistavat yhteiseen tavoitteeseen pääsemisen. Normit ja instituutioituminen opettavat kurinalaisuutta, käskyjen vastaanottamista ja työmoraalia. Osa kuorolaisista määrittelee harjoittelemisen kovaksi työksi. Ahkeruus ja sitkeys kuuluvat suomalaiseen omakuvaan, ja ne ilmenevät myös taiteessa, esimerkkinä Saarijärven Paavo. Kun suomalaisilta kysyttiin vuonna 2012 suomalaista historiatietoisuutta kartoittavassa tutkimuksessa väite: ”Suomalaiset ovat kautta historian olleet ahkeria ja työteliäitä”, 86 prosenttia vastaajista oli samaa mieltä. (Helkama 2015, 19.)

Kuorolaiset puurtavat päämäärää kohti, mutta kuoroharjoitus on tilanteena elannonhankintaan ja perhevelvoitteisiin verrattuna toisenlainen. Se on vastaavanlainen rituaalinen ja uudistumista tuottava hyppy pois normaalista arkielämästä kuin vaikkapa turistimatkat (ks. esim. Selänniemi 1999, 275–283). Vic-

tor Turner kutsui tavallisen elämän rajoitteista vapautumista antirakenteeksi (anti-structure) ja rituaalisen toverillisuuden kokemusta communitakseksi (communitas), ja kuvaili jälkimmäistä tilaksi, jossa ihmiset kokevat olevansa yhtä tovereidensa kanssa, henkilökohtaiset ja sosiaaliset eroavuudet on asetettu syrjään ja ihmisten mielentila on kohottunut ja emotionaalinen. (Schechner 2013, 72, Turner 1982, 44–45.) Parhaimmillaan kuoronjohtaja saa aikaiseksi liminoidissa, arjesta irrottavassa harjoitusvaiheessa communitas-tilan, kuten esimerkiksi edellä kuvatussa naiskuoron harjoituksessa yhteisen liikutuksen hetkiin kävi ilmi. Kuoroharjoituksen aikana ihmiset ovat vapaita arjen vaatimuksista varsinkin silloin, kun he pystyvät keskittymään toimintaansa ilman häiriötekijöitä. Kuoroharjoituksen aika on ikään kuin pyhä, huoleton hetki arjen keskellä, ja arkeen palataan nopeasti harjoituksen päätyttyä.

Kuoronjohtajalla on oltava ymmärrys siitä, millaisiin tavoitteisiin hänen kuorolaisensa pystyvät yltämään niin, että kuorossa on mielekästä olla mukana, jolloin laulut ovat sopivan vaativia – eivät liian helppoja eivätkä liian vaikeita. Määritelmät hyvästä johtajasta kuitenkin vaihtelevat yksilöittäin. Kuten antropologi Anthony Cohenilla (1989, 29) oli vaikeuksia identifioida ”hyvä” laivan kapteeni shetlantilaisen Whalsayn saaren yhteisössä saamiensa vastausten perusteella, kuorolaisetkin antavat jossakin määrin toisistaan poikkeavia määritelmiä hyvälle kuoronjohtajalle.

Osa kuorolaisista haluaa vaativan ja tiukan johtajan, osa johtajan, joka sallii sosiaalisen kanssakäymisen myös kesken harjoituksen eikä odota ulkoa osaamista ja kotona harjoittelemista. Osa kuoronjohtajista toteuttaa 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta periytyvää mallia, että kuoro etenee vaativan johtajansa johdolla kurinalaisesti yhteisesti asetettuun päämäärään. Monille kuorolaisille juuri tämä perinteinen malli näyttäisi näyttävänsä oikeana kuorokulttuurina. Osa kuoronjohtajista taas siirtää oppimis- ja keskittymisvastuun yksilöille itselleen noudattaen yhteiskunnassa tällä hetkellä enemmän vallalla olevaa ajattelutapaa. Folkloristi Seppo Knuutila (1994, 34) huomauttaa, että vanhoista suomalaisuuden representaatioista ei voida sanoutua irti noin vain, koska mentaali-muodot, joita on usean sukupolven ajan opetettu ja totuttu pitämään hyveinä sekä oikeuttavat että velvoittavat perinteen mukaiseen käytökseen.

Kuoronjohtajilla voi olla käytössään erilaisia taktiikoita, ja johtaminen voi olla auktoriteetin toimeenpanoa tai kannustavaa. Richard Bauman (1993, 3) on määritellyt, että performanssi on ilmaisutapa, jossa oleellista on vastuu yleisölle niin, että viestinnän esittämistapa ja taito nousevat sanoman viitteellisen sisällön yli ja ohi. Baumanin (1984, 43–45) ajatusta soveltaen katson, että yleisö, joka kuoroharjoitustilanteessa käsittää kuorolaiset, voi arvioida kuoronjohtajan esitystavan ja sen vaikutuksen. Kuoronjohtajalla on suullisen esityksensä avulla mahdollisuus temmata kuulijat mukaan esitykseensä ja siten saavuttaa arvostusta ja valtaa yleisöönsä ja kontrolloida performanssinsa kulkua ja sosiaalista yhteisöään. Kuoronjohtajat käyttävät huumoria, pilailua ja kielikuvia apunaan saadakseen sanomansa perille ja ymmärretyksi ja tehdäkseen harjoitustilanteesta sopivan rennon, mutta ei häiritsevän hällisevän, jolloin keskittyminen itse harjoitukseen on mahdollista.

6 PERFORMANSSIN HUIPPU

En kykene sanallisesti kuvaamaan tarvetta laulaa, tunnelmia miesjoukossa; siinä on joskus mukavoo (KMiM18).

Tässä luvussa keskityn analysoimaan Richard Schechnerin aika-tila-sarjan esitlemää performanssia (performance), johon kuuluvat lämmittely, julkinen esiintyminen, laajemmat tapahtumat ja kontekstit sekä jäähdyttely (Schechner 2013, 239–246). Edellisen pääluvun tavoin tutkin myös kuoroperformanssin tähän osaan liittyvää toimintaa Schechnerin määrittelemänä käyttäytymisen toisintona. Tuon esille, millaiset asiat toistuvat, millaisia variaatioita niissä on ja millaisia merkityksiä ne saavat.

Yleisön edessä esiintyminen on se päämäärä, johon kuoro on harjoittelujakson aikana yhdessä tähdännyt. Jotta kommunikaatio musiikkia yhdessä esittäessä toimisi esittäjien kesken, se vaatii tiivistä yhteisyyteen virittymistä. Se taas voi tarjota voimakkaan tunnekokemuksen, jossa sosiaalinen identiteetti ruumiillistuu. (Järviluoma 1997, 47.) Toisaalta yhteenkuuluvuuden tunteen yleisyys ja merkitys kuorolaisten kertomuksissa voi liittyä vahvojen emotioiden yhteiseen kokemiseen, yhteisten ponnistusten kokemiseen ja onnistumisen tunteisiin (Louhivuori 2011, 106). Analysoin kuorolaisten julkisten esitysten aikana toteutuvien ruumiillistettujen käytäntöjen lisäksi tunnekokemuksia niin yhteisyyteen virittymisen kannalta kuin yksilöllisinä kokemuksina.

6.1 Valmistelut yleisöesityksen taustalla

Harjoituskaudellaan kuorot tähtäävät pääasiassa konserttiin tai konsertteihin. Konsertin ohjelmaan sisältyvät laulut ja mahdolliset koreografiat valmistuvat harjoituksissa, kuoroleireillä ja mahdollisissa workshoppeissa, kuten edellisessä pääluvussa esittelin. Kokonaisuudessaan konserttiin valmistautuminen on kuitenkin hyvin laaja ja pitkäkestoinen tapahtumasarja, johon sisältyy erilaisia käytännön asioiden hoitamisia eli organisatorista taustatyötä (ks. Taulukko 4). Joihinkin tehtäviin tarvitaan koko kuoroa, toisiin pienempää ryhmää, esimerkiksi

kuoron hallitusta. Taustatyöhön sisältyy kuorolaisten keskinäistä neuvottelemista, mutta pitkälti päätöksiä tekevät kuoronjohtaja ja organisatorisiin tehtäviin valitut.

Richard Schechner on määritellyt performanssin neljän eri osapuolen dynaamisten suhteiden verkoston. Siihen kuuluvat ensinnäkin lähdeteosten tekijät, kuten esimerkiksi säveltäjät, koreografit ja kirjailijat, toiseksi tuottajat, kuten ohjaajat, kapellimestarit, suunnittelijat, teknikot ja taloushallinto, kolmanneksi esiintyjät ja neljänneksi osallistujat, kuten katsojat, fanit ja suuri yleisö. (Schechner 2013, 250.)

Schechnerin dynaamisten suhteiden verkostoa muistuttaa orkesterimuusiikkia ja länsimaista konserttitraditiota tarkastellut muusikko ja tutkija Christopher Smallin luoma käsite *musicking* (*musikointi*). Se sisältää kaiken toiminnan, joka vaikuttaa esitystapahtuman luonteeseen. Säveltäminen, koulutus ja harjoittelu, esityksen taustatyö lipunmyynteineen, mainostamisineen, roudaamisineen, kukkien jakamisineen, kuvien ottamisineen jne. sekä esitys ja sen kuunteleminen eivät ole erillisiä prosesseja, vaan yhden, ihmisten toteuttaman toiminnan, musikoinnin, aspekteja. (Small 1998, 9, 11, 35–36; ks. myös Moisala 2014, 312–313.)

Maksullisia konsertteja ryhdytään mainostamaan yleisölle viikkoja, joskus kuukausiakin aikaisemmin muun muassa ilmoitusten, julisteiden, annettujen haastatteluiden eli ennakkojuttujen ja sosiaalisessa mediassa jaettujen päivitysten avulla. Kaikki kuorolaiset ovat yleensä vastuussa konserttien mainostamisesta ja he saavat usein esimerkiksi julisteita jaettavaksi lähipiiriinsä, kuten omalle työpaikalleen ja lähikauppansa ilmoitustaululle. Vastuuta kantavat myös kuoronjohtajat ja kuoron puheenjohtajat, jotka antavat haastatteluita lehdistölle konserttiennakoita varten, tiedotusvastaavat, jotka ottavat yhteyttä paikallisiin medioihin ja päivittävät nettisivustoja ja Facebookia, ja sihteerit tai rahastonhoitajat, jotka vastaavat ilmoitusten jättämisestä. Maanlaajuista huomiota saavat maineikkaat kuorot, jotka tavoittavat isoja yleisöjä, voivat ennakkomainonnassaan käyttää myös kuoroille tavallisesta poikkeavia yhteistyökumppaneita, kuten kauppaketjuja, radiota ja lipputoimistoja (RMiM25). Kirkkokuoroen esiintymiset tulevat julki kirkkollisissa ilmoituksissa (RKiN4).

Naiskuorolainen tiivistää osallistujieni esille tuomat tavanomaiset käytännöt näin:

Konsertteja mainostetaan konserttimainoksin, joita laitetaan ympäri kaupunkia, omilla nettisivuilla ja facebookissa ja kaupungin sivulla. Paikallisen sanomalehden menopalstalla ja isommissa konserteissa maksullisilla mainoksilla paikallisessa sanomalehdessä. Jokainen kuorolainen on velvollinen mainostamaan ja tuomaan katsojia myös. Lippujen myyjät löytyvät yleensä lähipiiristä: ”äänettömät / uudet” kuorolaiset, laulajien puoliset tai lapset tai lasten lapset, joskus jopa itsekin. (RNAN28.)

Kuoron ohjelmasta konserteissa ja muissa tilaisuuksissa päättää yleensä kuoronjohtaja hallitus apunaan, mutta joissakin tapauksissa kuoron puheenjohtaja ja hallitus. Ohjelmaa määrittää, missä tilassa tai tilaisuudessa konsertti tai yksittäinen esiintyminen tapahtuu. Kun ohjelma on hahmollaan, kuoro varaa konsertilleen esiintymistilan.

Yleensä kuoron hallituksen jäsenet ottavat keskenään sopien vastuun esitystilan varaamisesta, käsiohjelman ja mainosjulisteiden valmistamisen sopimisesta, lipunmyynnin sopimisesta, konsertin tallentamisen sopimisesta ja tarvittaessa siitä, miten konsertti valaistaan, millaista äänentoistoa käytetään ja miten toteutetaan esityslavan taustalle heijastettavat kuvat tai videot. Tarvittaessa tilataan kuorolle ja joskus yleisöllekin omakustanteinen tarjoilu. Hallituksen jäsenien tehtäviin konserttien yhteydessä kuuluu lisäksi palkkioiden ja palkkojen maksaminen esimerkiksi ulkopuoliselle juontajalle, teknikolle, säestäjälle, solistille tai orkesterille, säveltäjälle, sovittajille, graafikoille, ilmoituksen julkaisuille lehtitaloille jne.

Kuoronjohtaja ja / tai hallitus puheenjohtajansa johdolla miettii myös, miten esiintymislava koristellaan ja kuka koristelun toteuttaa. Yhdistyksiksi rekisteröityneiden kuorojen juhlakonserteissa lavan koristeluun esimerkiksi kuuluvat Suomen lippu ja kuoron oma lippu. Kuoro voi yhdessä sopia harjoituksiin liittyvissä keskusteluissa, millainen esiintymisasu (kuoropuku) kuorolla tässä konsertissa on. Jos kysymyksessä on juhlakonsertti, kuoro voi myös tilata ja valmistuttaa itselleen uudet esiintymisasut, joiden ilmiasusta se neuvottelee keskenään tai valitsee asiaa hoitavan toimikunnan. Joissakin tapauksissa kuoro voi myös tilata säveltäjältä esitettäväkseen uuden teoksen, jolloin asia on sovittava jo useita kuukausia, jollei jopa vuotta tai paria etukäteen.

TAULUKKO 4 Kuorokonsertin käytännön valmistelut suunnitellun ohjelman harjoittelun ohessa.



6.2 Kuorojen fyysiset ja sosiaaliset tilat

Performanssiprosesseja voi Richard Schechnerin mukaan tarkastella monesta eri näkökulmasta, myös niiden tilojen kautta, joissa niitä performoidaan. Hänen aika-tila-sarjansa perustuu juuri myös tilan käsitteen hyödyntämiseen. Muut tarkastelukulmat ovat: toteutetut teot, performanssin ajallinen rakenne sekä sitä ympäröivät ja sitä seuraavat tapahtumat, jotka vaikuttavat siihen ja saavat siitä vaikutteita (Schechner 2013, 225). Tässä alaluvussa tutkin kuoroperformanssia tilojen kautta.

Käyn läpi osallistujieni kokemuksia fyysisistä ja sosiaalisista harjoitus- ja esiintymistiloista ja niiden vaikutuksista heidän toimintaansa. Pohdin kuorolaisten käyttämien tilojen yksityisyyden ja julkisuuden rajaa. Kysyn aineistoltaani myös, millaisia merkityksiä kuorojen harjoitus- ja esiintymistilat saavat.

Kansatieteen professori Helena Ruotsala huomauttaa, että tilaa ei nähdä pelkästään maantieteellisenä paikkana tai toimintojen ja arjen taustana, vaan eriaikaisten ja moninaisten kokemusten kokonaisuutena. Hän ymmärtää tilan sekä fyysisenä että lefebreläisittäin sosiaalisena ja sosiaalisesti tuotettuna. Koska tila heijastaa sosiaalista organisaatiota, sen merkitykset saavat muotonsa sosiaalisissa suhteissa ja niiden kautta. Ruotsalalle tila ei ole vain yhteiskunnallisen kehityksen väline, vaan on myös sen tuottaja ja tuote. (Ruotsala 2007, 153–154.)

Sosiaalimaantieteilijä Doreen Masseyn mukaan ihmiset tuottavat tilan käytännöillään ja vuorovaikutussuhteillaan. Tila on jatkuvasti tuottamisen kohteena. Aika-tilan Massey määrittelee niin, että kokijan suhde tilaan muuttuu, kun hän on siellä eri aikoina – sekä fyysinen että sosiaalinen tila ovat erilaisia eri aikoina. Tilat saavat kokijassa aikaan symbolisia ja jopa ideologisia merkityksiä. Masseyn mukaan sosiaalisilla suhteilla on aina tilallinen muoto ja sisältö. Hän selittää, että sosiaalinen tila muodostuu sosiaalisten suhteiden verkoista, jolloin paikka voidaan ymmärtää määrätyllä alueella toistensa kanssa vuorovaikutuksessa olevien sosiaalisten suhteiden muodostelmaksi. Yksittäisen paikan ainutkertaisuus koostuu osaltaan siinä esiintyvien sosiaalisten suhteiden vuorovaikutusten erityisyydessä, osaltaan taas siitä kuinka tuossa paikassa risteävät sosiaaliset suhteet tuottavat uusia sosiaalisia ilmiöitä. (Massey 2008, 15, 144–145.)

Tila on sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutusten samanaikainen olemassaolo paikallisimmilta globaaleimmille tasoille. Esimerkiksi omassa tutkimuksessani kuorolaulun sosiaaliset suhteet laajenevat paikalliselta valtakunnalliselle ja kansainväliselle tasolle. Kuoroinstituutio on sosiaalisten ilmiöiden joukko, joissa tilallinen järjestäytyminen on itsessään osa järjestelmän rakentumista. On olemassa tila, jossa paikallinen kuoro harjoittelee ja toimii keskinäisessä vuorovaikutuksessa, mutta sillä on omat viestintäkanavansa ja sen eri toimijat ovat monenlaisissa kontakteissa alueellisella, valtakunnallisella ja maailmanlaajuisella tasolla toteuttaessaan toimintaansa. (Ks. Massey 2008, 57, 59.)

Prosessiin, jossa yleisö antaa kokemalleen ja tulkitsemalleen merkityksiä, se sisällyttää esityslavalla näkemiensä ja kuulemiensa esitysten lisäksi julkiset ja

yleisölle tarkoitettut tilat, niiden ulkoasun ja jopa sijainnin (Carlson 1993, 2). Talot ja kirkot ovat yksilötasolla asuntoja ja jumalanpalveluspaikkoja, mutta toisella tasolla ne kertovat käyttäjiensä tavasta nähdä yhteisö kokonaisuutena nyt ja historiallisesti (em., 8). Schechner (2013, 226) huomauttaa, että yleisöesityksiä valmistelevat harjoitukset ja muut valmistelut ovat yleensä yksityisiä tilaisuuksia, joita yleisö ei näe. Itse esityksissä yleisö näkee suurelta osin vain sen, mitä esiintyjät tekevät lavalla, jolloin näyttämön takaiset tapahtumat pysyvät piilossa. Julkisissa tiloissakin kuoroilla on usein vain yhtä esiintymistä varten varatut yksityiset tilansa, jossa ne valmistautuvat esiintymisiinsä, mutta kuorot ottavat myös julkisia tiloja haltuunsa omia performanssejaan varten.

Piilossa olevilla yksityisillä tiloilla on merkityksiä kuorolaisille, julkisen esityksen aikaisilla tiloilla myös yhteisölle. Kuorot harjoittelevat yleensä julkisia sosiaalisia tilanteita varten rakennetuissa tiloissa, kuten koulujen luokissa ja liikuntasaleissa, kulttuuritalojen saleissa ja harjoitusluokissa sekä seurakuntasaleissa. Tilojen varaamiseen vaikuttavat käyttökelpoisuus ja halpuus. Esimerkiksi koulun tilat voi siellä opettava kuoron jäsen saada harjoitusviikonlopun tai viikoittaisten harjoitusten ajaksi käyttöön ilmaiseksi tai nimellistä tilavuokraa vastaan (TNaN2).

Kuorolaiset myös oppivat ottamaan harjoitus- ja esiintymistiloja käyttöönsä tilanteen vaatimalla tavalla; interiööristä huolimatta harjoitustilassa on pysyttävä harjoittelemaan mielekkäästi, takahuoneessa valmistautumaan tulevaan esiintymiseen ja esiintymistilassa esiintymään niin, että kuoron tavoitteet ja yleisön odotukset täyttyvät.

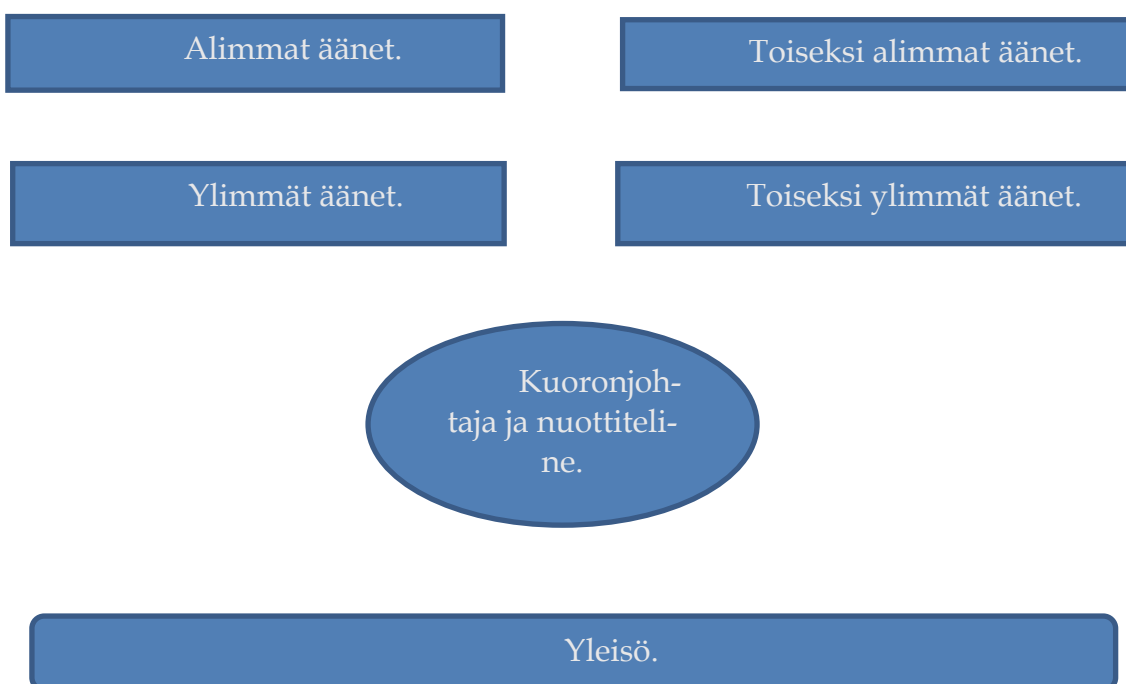


KUVA 1 Torilavalla esiintyvistä suurkuorosta erottaa kunkin naiskuoron jäsenet heidän yhtenäisen asunsa perusteella. Asuissa voi kuitenkin olla väri variaatioita.

TAULUKKO 5 Kuoron stemmojen suhde kuoronjohtajaan nähden harjoitustilassa (yleensä). Kuoronjohtaja on joko soittimen ääressä tai nuottitelineen takana.



TAULUKKO 6 Yleisön, kuoronjohtajan ja kuoron stemmojen suhde esiintymistilassa (yleensä). Stemmat voidaan sijoittaa myös yhteen kaareen, jolloin ääriäännet ovat laidoilla ja keskiäännet keskellä.



Kuorojen esiintymisareenoita ovat kulttuuri- ja musiikkitalojen salit, mutta viihdekonserteissa lisäksi vaikkapa seuraintalot tai ravintolat. Kesäisin kuoroilla voi olla ulkoilmakonsertteja esimerkiksi toreilla tai ulkonäyttämöillä (ks. Kuva 1). Kirkkokuorojen perustehtävä on avustaa jumalanpalveluksissa ja siksi niiden esiintymispaikka on yleensä kirkon urkuparvi tai alttarin vieressä oleva esiintymislava, mutta niillä on myös omia konserttejaan erilaisissa esiintymistiloissa. Toisaalta profaaneilla kuoroilla on konsertteja myös kirkoissa. Kuorojen suurtaapahtumissa sekä harjoitus- että esiintymistiloja ovat vaikkapa jää- tai liikuntahallit tai kauppakeskusten yhteyteen rakennetut väliaikaiset esiintymislavat, joissa yksittäiset kuorot käyvät vuorotellen laulamassa. Kuorotapahtumien yhteydessä kuorot saattavat spontaanisti esiintyä myös toreilla ja kaduilla siellä liikkuvien ihmisten keskellä.

Kuorojen suurtaapahtumissa laulamiseen liittyy yhteisöllisyyden tunnetta suuren joukon kesken, mutta toisaalta toreilla tai halleissa laulettaessa voi häviätä tunne kokonaisuuden havaitsemisesta³⁸ (ks. Kuva 5). Tunne kontrollista katoaa, jos esimerkiksi laulajat joutuvat käytettävän tilan takia sijoittumaan suoriin riveihin niin, ettei toisen laidan laulua kuule ja samanaikaisuus häiriintyy kuoronjohtajan tahdinlyönnistä huolimatta. (TNaN3.) Kuorolaisen kannalta esiintymistilassa tärkeintä on toimiva akustiikka. Jos sellaista ei ole, tunne oman osaamisensa hallitsemisesta häviää:

Laulamisen kannalta huonoin paikka on ulkoilma. Ääni ei kanna, vaan häviää tunkkaiseen epämääräisyyteen. Tuntuu, että laulu ei kuulosta miltään, ja laulaminen tuntuu vaikealta. (TNaN2.)

Kuorolaiset harjoittelevat määrättyssä fyysisessä tilassa, samoin he sellaisessa esiintyvät (ks. Taulukot 5 ja 6). Jotta harjoittelemisen ja esiintymisen onnistuisivat, kuorolaisten on hahmotettava, millaisia heidän käyttämänsä fyysiset tilat ovat. Oman stemmansa ydinryhmässä istuessaan kuorolainen on aina samassa kohdassa kuorolaisten joukkoa, vaikka stemman sisällä istumapaikka vaihtuisikin. Hänen on tarpeen mukaan myös osattava liikkua harjoitustilassa kuoronjohtajan ohjeiden mukaisesti. Esiintymisissä kuorolaisten on hahmotettava, miten takahuoneesta tullaan esiintymislavalle, missä olla asemoituna esityksen aikana ja miten käyttää ääntänsä minkäkin laisessa akustisessa tilassa.

Kuorolaiset voivat kokea harjoitus- ja esiintymistilat aistiympäristöinä, joissa tärkeää on nähdä ja kuulla hyvin. Tilassa ei saisi olla homeen hajua ennakkomerkkinä esimerkiksi siitä, että harjoituksen kuluessa astmaatikoilta häviää ääni. Harjoitus ja esiintymistiloiksi pyritään varaamaan saleja tai luokkia, joihin ei kantaudu ulkopuolisia ääniä ja joissa valaistus on sellainen, että kuoronjohtaja ja kuorolaiset näkevät nuotit ja toisensa selvästi eikä muitakaan näkemisestään ole³⁹.

³⁸ Kamarikuoron johtaja kertoo kokeilusta, jossa hänen johtamansa kuoro teki akustiikkatestin laulamalla muun muassa Postin lajittelukeskuksessa. Kuoro havaitsi, että siellä ei voinut laulaa. (Särkiö 2012, 43.)

³⁹ Muusikko ja musiikintutkija Christopher Small (1998, 24–25) analysoi sinfoniaorkesterien käyttöön rakennettuja konserttitaloja huomauttaen, että niistä huokuu varakkuus, niis-

Kuorolaiset muuttavat erilaisia harjoitus- ja esiintymistiloja omannäköisikseen niin, että niissä on hyvä harjoitella ja esiintyä (ks. Kuvat 2 ja 4). Jotkut tilat ovat harjoitustiloina juhlavampia kuin toiset:

Joensuussa yliopiston kuoro harjoitteli joskus laululeirinsä Laulutalolla, joka on kaunis, perinteikäs ja perinteinen tila, vaaleiksi maalattuine hirsipalkkeineen ja puulattioineen. Siellä harjoituskin oli juhlaa, villasukat jalassa tietysti. Matalana ja pienenä tilana siinä olisi kuitenkin tuntunut erikoiselta esiintyä. Yleensä katto on korkeammalla... (TNaN3.)

Naiskuoron harjoitusviikonloppu Maanpuolustuskorkeakoulun Tuusulan toimipisteen (entinen Taistelukoulu) Upseerikerholla muunsi arvokkaan, juhlaikäytössä tavallisesti olevan tilan väliaikaisesti arkiseksi työskentelytilaksi, kuoron harjoittelupaikaksi. Kuoroille Upseerikerho harjoitustilana oli tavallisesta poikkeava, sen todisti esimerkiksi se, että moni kuorolaisista otti sieltä valokuvia muistoksi myös huoneista, kun yleensä harjoituksia valokuvaa ja videoi vain muutama kuorolainen tarkoituksenaan taltioida muita kuorolaisia ja harjoitustilannetta. Tilassa oli marsalkka Mannerheimin suurikokoinen öljyvärimaalaukset ja Maanpuolustuskorkeakoulua eri aikoina johtaneiden kantaupseerien muotokuvat, mutta naiskuorolaiset toivat sinne omat *rituaalivälineensä* eli nuottinsa ja nuottitelineensä, nuotti- ja käsilaukkunsa, vesipullonsa, villasukansa ja hartioita lämmittävät huivinsa. (Kenttämuistiinpanot 25.1.2013.)

Tila muotokuvineen sai kuorolaiset myös näkemään upseerit objekteina:

Tuusulan Taistelukoulu oli hieno miljöö laulamiseksi. Siellä tosin oli jotenkin pönöttävämpi tunnelma kuin Mikkeliissä, mikä ehkä johtui siitä, että Mikkelin harjoitustila oli tavallisella koululla, kun taas Tuusulassa lauloimme upseerien muotokuvien tiukkojen katseiden alla. Tauoilla viihdytimme itseämme - ja toisiamme - miettimällä, kuka kapiainen kenenkin mielestä on kaikkein miellyttävimmän näköinen... (TNaN2.)

Kuorolaisten on sopeuduttava monenlaisiin harjoitustiloihin ja olosuhteisiin ja sen jäsenten on toimittava tilojen vuokraajien toiveiden mukaisesti. Edellä mainitun naiskuoron edellisen harjoitusviikonlopun majoitus oli järjestetty Mikkelin vanhalle kasarmille, jossa toimi bed and breakfast -tyyppinen yritys, ja harjoitukset pidettiin Päämajakoululla, jonka päädyssä toimii Päämajamuseo (Mikkeli 2015). Kuoron harjoitustilana sekä Mikkeliissä että sitä aiemmin Hämeenlinnassa olivat koulujen luokat. Kouluja pidetään hyvänä harjoitustilana, koska siellä ollaan rauhassa ketään häiritsemättä (TNaN1). Kuorolainen, joka on ammatiltaan opettaja, luonnehtii kouluilla harjoittelemista mukavaksi, koska siellä tulee tuttu tunne. Kuorolaiset istuvat tauolla opettajanhuoneessa ja harjoitukset ovat koululuokissa. ”Eryteisesti alakoulujen luokat ovat sympaattisia pienine pulpetteineen ja seiniä koristavine kuvaamataidon töineen.” (TNaN2.)

sä sekä esiintyjät että yleisö erotetaan heidän jokapäiväisestä elämästään, eikä niissä sallita ääniä ulkoa eikä edes esiintymistilassa. Hän sanoo, ettei ole liioiteltua kutsua niitä pyhäiksi tiloiksi.



KUVA 2 Kuorojen harjoitustilat voivat olla samoja kuin niiden esiintymistilatkin.



KUVA 3 Kuoroliittojen suur tapahtumissa kuoroille tarjoutuu mahdollisuus ottaa haltuunsa julkisia tiloja, kuten katuja ja aukioita.

Kouluissa ongelmana voi olla huono, joillekin kuorolaisille astmaoireita aiheuttava sisäilma sekä ilmastointilaitteiden kova hurina, joka haittaa tarkkaa kuulemista. Toisille kuorolaisille tilat vaikuttavat harjoitusten tunnelmaan ja sitä kautta niiden hyvään tai huonoon etenemiseen ja toisille niillä ei ole merkitystä:

Olen myös astmaatikko ja minulla on tarkka homevainu, ja huomaan äkkiä, jos jossain on sisäilmaongelmia. Sen huomasin myös Hämeenlinnassa, valitettavasti: ääni ei tahtonut kestää, kurkkuun kerääntyi limaa ja silmät vuotivat. Harjoitustilalla on mielestäni paljon merkitystä sille, millainen tunnelma harjoituksiin tulee. Jos olemme oikein ahtaassa tilassa, jatkuva paikkojen säätäminen alkaa äkkiä ärsyttää. Samoin liian kuumat tilat ovat tuskallisia, eikä toisaalta ole mukava palellakaan. Hyvä ilmanvaihto olisi tärkeää. Koneellinen ilmanvaihto on kyllä vihoviimeinen keksintö laulajalle ja puhetyöläiselle! (TNaN2.)

--harjoitustiloista voin sanoa, että on innostavaa, kun aina mennään uusiin paikkoihin. Siihen on jo tottunut, että aina alkaa se ikuinen kitkutuksen ilman laadusta, auringon paisteesta, kylmästä, kuumasta tai ilmastoinnin "melusta" ja epäilyttävistä kasveista. Minuun ne ei ole vaikuttaneet, ja jopa minä olen jo oppinut ottamaan lämmintä palttoota niskaan. Työtahti on sen verran kovaa, että ei juuri ehdi vierautta tuntea, paikat otetaan heti ja asetetaan muodostelmaan ja ollaan hiljaa, ellei ole lupa laulaa. Minulle on ihan sama missä luokassa harjoitellaan, mutta ilmeisesti monessakin tilassa taas ilmanlaatu vaivaa joitakin. (TNaN1.)

Viikkokuorot voivat harjoitella koululuokissa, mutta joskus myös akustikaltaan suotuisammassa esiintymissaleissa, jossa on valoa ja tilaa laulaa. Jos harjoitustila vaihtuu salista esimerkiksi auditorioon, jossa kuorolaiset istuvat nousuvassa katsomossa, harjoitustilanteen voi kokea hankalaksi:

Asetelma oli ahtaampi ja pöytien ja penkkien välissä kankeampi. Tottumuksella ja ensivaikutelmalla oli suuri merkitys tilan kokemisessa. Kun tiesi paremmasta, oli jotakin mitä kaivata, kun tila vaihtui. (TNaN3.)

Salin oikeasta laidasta katsottuna koko tila tuntuu kotoisalta ja tutulta. -- Sillä on merkitystä, missä istuu. Vaikka eturivi on "suojaton", siitä on esteetön näkymä kuoronjohtajaan, ja viime aikoina sinne on muotoutunut minulle säännöllinen paikka. (TNaN3.)

Viikkokuorot harjoittelevat aina samassa tilassa, joka tutuksi tullessaan voidaan kokea kotoisana ja joka kokijalleen on muuttunut muistoja ja tunteita sisältäväksi paikaksi:

Iisalmen ortodoksisen seurakunnan juhlatilassa kuoroleiriviikonlopun aikana naiskuoro harjoitteli ja esiintyi salissa, jossa seinät ja katon on maalannut kreikkalainen ikonimaalari ortodoksiseen kirkkoperinteeseen kuuluvien pyhien kuvilla ja muilla symboleilla. Ikkunoissa on lasimaalaukset. Sisustus on ylellinen; tuolit on päällystetty punaisella sametilla ja sisustuksessa on käytetty kultauksia. Kuoroharjoitusta varten pöydät oli raivattu seinustoille ja tuolit järjestetty puolikaareen kuoronjohtajan ympärille. Laulajilla oli edessään nuottitelineet nuotteineen. Lattialla oli nuottikasseja, käsilaukkuja ja vesipulloja ja pöydillä oli pinoittain ostettavia nuotteja. Saman tilan he muuttivat sunnuntaina iltapäivällä konserttisaliksi asettelemalla tuolit riveihin yleisöä varten. Kuoro sijoittui esiintymään samalle paikalle, jossa se harjoitteli aikaisemmin. Esiinty-

misasut, harjoitustilanteeseen kuuluvien esineiden puuttuminen ja konserttitilanteen mukainen esiintyminen tekivät tilasta nyt juhlanan. (Kenttämuistiinpanot 15.–16.10.2011.)

Kirkkokuoro harjoittelee kerran viikossa seurakuntasalissa. Alttari on kuorolaisten silmien edessä, mutta kuoroharjoituksen aikana tilan sakraali luonne jää taustalle ja kuorolaiset keskittyvät seuraamaan flyygelin ääressä istuvaa tai korokkeelle kuoroa johtamaan nousevaa kanttoria. Harjoituksissa kuoron tuolirivistö on samalla paikalla kuin omaisten pöytä muistotilaisuuksissa. Saman kuoron naisten pukeutumistila kirkossa on yleisöväessan vieressä. Kirkossa kävijät eivät tiedä, mitä suljetun oven takana on. Se on myös naisten tila, koska miehillä on tummat puvut yllään jo kirkkoon tullessaan eivätkä he tarvitse erillistä pukeutumistilaa. Usein osa naisista tulee tilaisuuden jälkeen riisumaan esiintymisasuaan lehterille, koska pukeutumistila käy ahtaaksi, ja kirkkotila, joka hetkeä aikaisemmin on ollut jumalanpalveluksen näyttämönä, muuttuu kuorolaisten takahuoneeksi⁴⁰. Kuoron arkinen harjoitustila ennen palveluksen alkamista kirkossa on urkuparvella. Kuorolaiset jäävät äänenavauksen ja harjoituksen jälkeen tilaan juttelemaan, mutta se muuttuu keskittyneeksi, julkiseksi esiintymistilaksi ja yläparvella olevan yleisön katseen kohteeksi, kun tilaisuus alkaa. (Kenttämuistiinpanot 23.3.2011; 4.5.2011; 22.5.2011; 23.9.2012.)

Kuorolaulun massatapahtumissa, erityisesti niiden suurelle yleisölle tarkoitetuissa julkisissa marsseissa kuorot tuhansine osallistujineen, nimikyltteineen sekä kuoro- ja Suomen lippuineen ottavat haltuunsa kaupunkien ydinkeskustoja performoiden kuorolaisuutta mutta myös osaltaan suomalaisuutta (ks. Kuva 3). Suuret musiikkijuhlat, jotka periytyvät 1800-luvun laulu- ja soittojuhlista asti, voi nähdä ympäristöperformanssin muotona, kuten Kirshenblatt-Gimblett (1998, 59) määrittelee folklore-festivaalit sekä paikallisesti että etnografisten näytteillepanojen antologiana. Hän pitää museonäyttelyitä ympäristöteatterina, jossa tilan läpi liikkuvat kävijät kokevat näyttämöllepanon visuaalisesti ja kineettisesti. Samaan tapaan kuorojen marssit kaupunkien ydinkeskustoissa ovat eräänlaista ympäristöteatteria – tässä tapauksessa vain yleisö istuu tai seisoo paikoillaan katujen varsilla ja kuorolaisuuden ja suomalaisen kulttuuriperinnön performoijat kävelevät heidän keskellään. Performanssin visuaalisuuteen ja kineettisyyteen liittyy auditiivisuus, kun kuorot laulavat kilometrien jonoina joko yksiaanisesti tai kuorosovituksina niille ja suurelta osin yleisöllekin tuttuja lauluja.

Näistä tapahtumista luodaan kuorolaisille odotuksia jo esimerkiksi Internetissä olevien ennakkotietojen välityksellä. Kuorolaulajia ja kuoroja houkutelaaan mukaan kertomalla esimerkiksi, kuinka paljon (tuhansia) laulajia ja soittajia paikalle odotetaan ja miten runsaasti tapahtumaan liittyy oheistapahtumia. Kuoroja myös velvoitetaan osallistumaan huomauttamalla, että mitä suurempi

⁴⁰ Kaikissa rakennuksissa liikkuu initioituja ja ulkopuolisia. Konserteissa usein käyvät yleisön jäsenet juttelevat lämpiössä vapautuneesti, harvoin käyvät ovat hiljaisempia. Kirkkotiiloissa papit ja seurakunnan sisäpiiriläiset juttelevat ja vitsailevat ulkopuolisten liikkua hiljaa ympärilleen katsellen. (Small 1998, 23.)

joukko tapahtumaan osallistuu, sitä onnistuneemmat ja unohtumattomammat juhlat saadaan aikaiseksi. Tapahtumateksteissä mainitaan perinteiset tapahtumat vuosikymmenten ajalta ja niiden rinnalla uudet, uudistetut tapahtumat ja juhlat – luvataan, että jokaiselle on jotakin, tuttua ja turvallista sekä jännittävää uutta ja uudenaikaista. On kilpailuja ja koulutustapahtumia ja runsaasti mahdollisuuksia esiintyä. Kuorolaisille siis tuodaan houkuttelevasti esille, että he ovat uusintamassa ja uudistamassa omalla osallistumisellaan kuoroperinnettä.

”Juhlat tarjoavat osallistujille harvinaista herkkua, sillä yleensä kuorot ja orkesterit harjoittelevat omissa oloissaan ja esiintyvät yksin”. Tiedossa on perinteiset juhlakulkueet, avajaiset ja pääjuhlat, mutta osallistujille luvataan myös, että laulajat ja soittajat saavat vallata ”puistot, kauppakeskukset, ravintolat ja kirkot, joissa esitetään musiikkia iloisesti, rennosti ja veloituksetta”. Kuorolaiset ikään kuin saavat luvallisesti kaapata itselleen laulujuhlien isäntäkaupunkien keskeiset tilat, ja kaupunkilaiset joutuvat väistymään ja ”sietämään” juhlivaa kuorojoukkoa. Tosin kaupunki voi myös olla tyhjä, kun ihmiset ovat toisaalla kesäisen vapaapäivän vietossa, jolloin kuorolaisten tilan haltuunotot sekä kuorolaisuuden ja suomalaisen kulttuuriperinnön performointi jäävät pääasiassa vain heidän itsensä kokemaksi. (Omat valokuvat Kirkon musiikkijuhlilta Jyväskylästä toukokuussa 2012 ja Sulasolin Laulu- ja soittojuhlilta Kuopiosta kesäkuussa 2012; Kirkon musiikkijuhlat 2015; Sulasolin Laulu- ja Soittojuhlat 2015.)

6.3 Lämmittely kotona ja takahuoneissa

Kuten Harjoituksen intensiteetti ja raukeaminen -alaluvussa kävi ilmi, mahdollisuutta keskittyä harjoituksen aikana varsinaiseen tekemiseen pidetään tärkeänä. Sana keskittyminen nousee toistuvasti esille aineistosta myös kuorokonserttien yhteydessä ja konserttiin valmistautuessa. Esittelen Schechnerin Aika-tilasarjaan sisältyvän performanssin (performance) lämmittelyvaiheen, siis valmistautumisen ennen yleisöesitystä, kuoroissa rituaalisessa kontekstissa ja kuorolaisten moniäänisinä kokemuksina.

Mieskuorolainen kertoo, että ”merkittävimpien konserttien alla on aika keskittynyttä oloa” (RMiM24). Keskittyminen konserttiin tai muuhun esiintymiseen alkaa jo ennen varsinaista konserttipäivää. Katsellaan kotona nuotteja, tutkitaan ja treenataan itselle vielä epävarmoja kohtia ja käydään tilannetta etukäteen läpi:

No niin tietystihän siinä tuloo tuota mietittyä aina, otettua nuotit valamiiksi ja tuota, että jonniinlainen ajatuksii, että mitenkähän tämä männöö, jos kerran on semmonen isompi esitys, niin tuota sittenhän se vasta siellä, kun marssii lavalle nin pikkunen enempi jännitys tuloo... (HKiM5.)

Naiskuorossa laulava haastateltava kertoo olevansa niin perfektionisti, ettei voi lähteä keikalle osaamatta omia stemmojaan esitettävistä lauluista. Hän kantaa vastuuta tekemisestään kuoron hyväksi. ” - - - se on ihan ensimmäinen ehto, että oma osuus on osattava.” Hänelle viimeisimmät harjoitukset ennen

konserttia ovat tärkeitä, koska niissä kuulee kokonaisuuden. Hänelle konserttiin valmistautumiseen kuuluu myös hyvin nukuttu konserttipäivää edeltävä yö, mikä varmistaa, että hän jaksaa fyysisesti viedä konsertin läpi. Hän jättää kaiken muun elämänsä liittyvän mielestään viimeistään joitakin tunteja ennen konsertin alkamista:

Mutta tuota, sitten jotenkin ehkä se on se viimeinen, ne viimeiset tunnit siinä ennen konserttia, niin on semmonen, jossa jotenkin niinku rauhottaa sitä psyykkistä puoltakin, että jättää kaiken, tavallaan ulkoistaa kaiken muun, jättää hyllylle vähäks aikaa kaiken muun. Et kun helposti normaaliin harjoitukseen tulee suoraan töistä, kauhee vipinä korvien välissä, niin jotenkin semmosesta koettaa päästä eroon, jos on keikal-le menossa. Et en mä esimerkiksi siinä vaiheessa enää esimerkiksi bussissa lue mitään työhön liittyviä artikkeleita, et sit täytyy jo niinku ruveta miettimään jotain muita asioita... (HNaN4.)

Hän ei halua tehdä konserttiesiintymisiä ”puolihuolimattomasti” tai ”osakeskittymiskapasiteetilla”, vaan jättää juuri sillä hetkellä mahdollisesti ”seka-vankin” ulkomaailman muualle ja keskittyy vain esiintymiseen. Sen hän taas kertoo lataavan ”ihan suunnattomasti”:

Että vaikka miten väsyneenä menee, niin se fiilis sen jälkeen, kun on hetken aikaa tehnyt ihan 110-prosenttisesti jotain yhtä asiaa vaan, niin se on se, joka vaan niinkun monenkin työviikon pelastaa (HNaN4).

Konsertissa kaikki voi sujua niin, että kuoro johtajineen ja yleisö kokee kaiken sujuvan hyvin⁴¹, tai sitten kuorolaisten keskittyminen syystä tai toisesta herpaantuu eikä esitys mene niin hyvin kuin on toivottu. Kuoronjohtaja haluaa luoda kuorokonserttiin tilan, jossa ei ole keskittymistä häiritseviä elementtejä. Jos kaikki kuorolaiset eivät konsertin aikana muista tai tiedä, miten pitää toimia, esiintymisen aikana esiintymislavalla tulee hämmentäviä tilanteita, jotka näkyvät katsomoon asti. Toisaalta kuoromuodostelman pitää näyttää katso-moon sellaiselta, ettei se herätä asiaan kuulumatonta huomiota, koska pääasias-na on, että yleisön huomio kiinnittyy lauluihin ja suunniteltuihin visuaalisiin seikkoihin, ei tahattomiin ulkoisiin asioihin:

Vaihdettiin ne asut, sitten tietysti avattiin äänet ihan niinku normaalisti kuoroharkkojen alussa ja käytiin joitakin semmosia lavalle siirtymisiä läpi, kuka seisoo missäkin, ja sitten käytiin tarkasti, että meni aina joko kuoronjohtaja tai äänenkouluttaja ihan sinne viimeiseen takariviin asti ja huus sieltä että ”Anna⁴², ota askel oikealle, seisot väärässä kohti, että ei näytä tasaselta”, ja aina piti kaikkien näkyä tavallaan, kun seistiin vaikka kahessa rivissä, tai jos seistiin pitkässä jonossa tai ihan mitä vaan, meillähän oli vaikka mitä muodostelmia, niin aina piti kaikkien periaatteessa näkyä. Että käytiin just niitä liikkumisia, että kaikki sujuu että..., koska sitten jos ne ei suju niin sit ei suju kanssa se laulu. (HNuN1.)

Esiintymisasuun pukeutuminen ennen konserttia on osa kuorolaiseksi muuttumista ja osa keskittymisrituaalia, mutta pukeminen voi tapahtua jo ko-

⁴¹ Cantores Minoreksessa kasvanut laulaja kokee kuorolaulun ytimeksi vuorovaikutuksen, joka ideaalitulanteessa syntyy kuorolaisten, johtajan ja yleisön välillä (Särkiö 2012, 41).

⁴² Nimi muutettu.

tona tai majapaikassa tai sitten vasta hetkeä ennen konsertin alkamista (RKiM11; RSeN9). Se, missä vaiheessa kuoroasu puetaan päälle, on kuoro- tai henkilökoh- taista. Mieskuorolaisen toteamus: ”Kuoroasun pukeminen on kirjavaa, jotkut tulevat valmiiksi pukeutuneina, jotkut jättävät viime tippaan” (RMiM25) on kuvaava.

Itse koen alkavani muuttua arki-ihmisestä esiintyjäksi siinä vaiheessa, kun viimeistelen esiintymisasun. Esimerkiksi naiskuoron viikonloppuleirin päättä- vään konserttiin pääkaupunkiseudulla olin pukeutunut esiintymisasun eli mustan hameen, topin ja pitsisen jakun jo majoitusrakennuksessa, koska se tuntui aika- taulun huomioon ottaen järkevältä, mutta kuoromerkkejä ja kuorolle yhden- mukaista sinistä huivia en vielä tuolloin pukeutunut. Vasta lavan tarkistamisen ja äänenavauksen jälkeen puin huivin ja merkit ja tarkistin meikin ja koin olevani esiintymisvalmis. (Kenttämuistiinpanot 27.1.2013.)

Esiintymisasuun pukeutuminen voi olla myös sosiaalista toimintaa, johon sisältyy toisten kuorolaisten auttamista. Asuun pukeutuminen myös siirtää yksilön arjesta esiintymistilanteeseen esiintyjäksi ja esiintyvän ryhmän jäsenek- si. Naisten pukeutumisrituaaliin kuuluu toisten auttaminen pukeutuessa ja rii- suutuessa, esimerkiksi esiintymisasuna toimiva kauhtanan selkäpuolella olevan vetoketjun sulkemisessa ja aukaisemisessa (kenttämuistiinpanot 23.1.2011). Naisten ja tyttöjen valmistautumiseen kuuluu yleensä myös meikkaaminen, ja joku kokee sen vievän paljon aikaa (RSeN9). Ajan myötä kuorolaiset harjaantu- vat siihen, kuinka valmistautua ja pukea, meikata ja laskea kierrokset esiinty- mismoodiin. Pukeutuessakin voi samalla jutella, mikä jännittää ja mitä ei vielä osaa. Naiset myös saattavat auttaa toisiaan hiusten laittamisessa ja meikkaami- sessa. (RSeN10; RNaN20; RNuN1; RNaN19.)

Koska esiintymisasuja vaihdetaan ylle myös yhteisissä tiloissa, ulkosalla- kin (KNaN84), yksityisyyttä ei silloin ole ja häpeän tunne oman ruumiinsa jul- kisesta esittämisestä toisille, vaikkakin samaa sukupuolta oleville kuorolaisille on voitettava. Naiskuorolainen kertoo kuoronsa pukeutumistilanteesta ja sa- malla määrittelee tilanteessa tekemiensä havaintojen perusteella oman kuoron- sa kuoroidentiteetin. Tämä kuoro on hänen mielestään omaperäisten, vahvojen naisten, ei sivustaseuraajien kuoro:

Ensimmäisenä tulee mieleen koululuokka, jossa vaihdamme vaatteita. Usein kuoromme esiintyy koulujen saleissa, joten melko monta luokkahuonetta on tullut nähdyksi. Konserttia edeltää yleensä pienoinen paniikki – äkkiä vaatteet päälle ja meikit koh- dalleen. Aina tuntuu olevan kiire. Taisi olla juuri tuo Hämeenlinnan konsertti, kun vaihdoimme taas esiintymisvaatteita vauhdikkaasti yllemme. Siinä vertailtiin tatu- ointeja, joita näytti olevan melko monella kuorolaisella. Minulla niitä on viisi. Mi- nua hieman yllätti se, että tatuointeja oli niinkin monella. Ehkä se kertoo siitä, että kuorossamme laulaa omaperäisiä, vahvoja naisia, ei mitään sivustaseuraajia. Tatu- ointejahan pidetään usein epänaissellisinä tai jopa rumina, mutta en ole ollenkaan samaa mieltä. Riippuu tietysti, millainen tatuointi on, ja missä... (TNaN2.)

Myös esiintymistila virittää kuorolaiset konserttiin. Naiskuorolainen ker- too, miten kuoron sekä harjoituksissaan että usein konserteissaan käyttämä tila on saanut selkeän muodon, kun harjoitusrekvisiitta eli siellä täällä kuljeskelevat tavarat on raivattu pois, tilaan on tuotu kukkia ja kuorolaiset ovat vaihtaneet

ylleen esiintymisasut ja laittaneet nuotit kansioon. Hän tiivistää harjoituksen ja konsertin välisen eron niin, ettei konsertissa oteta uusintaottoja, vaan se on kertaluonteinen. Harjoituksen hän määrittelee arkiseksi, konsertin juhlavaksi. "Useinkin on ihmeellinen se ero kenraaliharjoituksen ja esiintymisen välillä. Ne tapahtuvat samassa tilassa, mutta ovat yleensä vastakohtat. Jostain syystä viimeinen harjoitus ennen esiintymistä on vaihe, jossa käydään pohjalla, kokonaisuus kuulostaa valjulta, häikkää on siellä täällä", hän vertailee. (TNaN3.)

Joskus käy päinvastoin. Kuoroleiriviikonlopun päättäneessä konsertissa kenttämuistiinpanojeni mukaan olin niin väsynyt, että konsertissa tuli useita virheitä, joita harjoituksissa ei ollut tullut (kenttämuistiinpanot 22.1.2012). Samassa konsertissa esiintynyt toinen kuorolainen mainitsee sisarensa olleen kuulijoiden joukossa arvioita tekemässä ja kertoneen konsertin menneen hyvin. "- - - kuorosta välittyi tekemisen meininki ja laulamisen ilo. Taitaviakin kuulemma olimme!" (TNaN2.) Yksittäisen kuorolaisen epäonnistumiset ja virheet tai kokemus epäonnistuneesta esiintymisestä siis eivät välttämättä aina välity yleisölle.

Joskus se, että kuorolaiset itse laittavat esiintymistilan esityskuntoon, toimii väylänä keskittyä pian alkavaan konserttiin. Naiskuoro, jonka riveissä lauloin, valmistautui harjoitusviikonlopun päättävään konserttiin muuttamalla ruokasalin esiintymislavaksi ja katsomoksi. Se alkoi ottamalla salista valokuvia kännykkäkameralla. Paikkakuntalaiselle kuorolaiselle oli annettu pöydistä ja tuoleista millintarkat piirroksat, koska maanantaiaamuna pöytien piti olla tarkasti paikallaan, jotta ruokavaunut mahtuisivat kulkemaan. Konsertin jälkeen siirsimme tuolit ja pöydät paikoilleen mittanauhalla mitaten. Ennen konsertin alkua harjoittelimme tilassa vielä kävelemistä esiintymislavalle ja paikanvaihdoiksi eri lauluja varten. (Kenttämuistiinpanot 22.1.2012.)

Keskittymisen tapa itse konserttipaikalla on yksilöllistä. Mieskuorolainen toteaa takahuoneen odottelusta "yhdet juttelevat, toiset opiskelevat sanoja ja kolmannet keskittyvät muuten vain" (RMiM25). Varsinkin kokeneille kuorolaisille odottelu takahuoneessa on rentoa yhdessäoloa, jopa "melko ammattitaitoista rutiinia" (RMiM22). Takahuoneessa kuorolaiset voivat kannustaa toisiaan ja luoda hyvää yhteishenkeä, ja kun esitettävät laulut on harjoiteltu tarpeeksi hyvin, laulajien olo on luottavainen:

Takahuoneessa aika usein myös tsemppaamme toisiamme. Luomme hyvää meininkiä ja ajatusta siitä, että keikka menee hyvin. Emme yleensä enää panikoi laulujen vaikeudesta tai epäselvyyksistä. Tärkeintä on mennä lavalle itsevarmana ja iloisena. Silloin laulukin sujuu paremmin. (TNaN2.)

Jos tuleva esiintymistilanne ei laulajia jännitä, konsertin alkamisen odottaminen on osallistujieni kerronnan mukaan innostunutta tai "tyyntä", yhdessä juttelemista ja "pulisemista". Puheenaiheet liikkuvat tulevassa esiintymisessä tai henkilökohtaisissa ja ajankohtaisissa asioissa. Laulujen sanoja kertaillaan ja piloille nauretaan. Spekuloidaan, kuinka paljon kuulijoita tulee ja joku laulajista käy päivittämässä yleisömäärätilanteen. Naiskuorolaiset "punaavat huuliaan" ja mieskuorolaiset voivat kertoa "tuhmiakin" piloja. (RNaN17; RSeN10; RMiM22; RNaN3; RKiN4; RNuN1; RSeM5; RSeN9.)



KUVA 4 Harjoitustilassa on harjoitteluun tarvittavia esineitä, kuten nuottitelineitä. Sama tila voi toimia esiintymistilana, jolloin sen ulkoasu muuttuu.



KUVA 5 Suurtaapahtumissa tunne äänensä kontrollista voi kadota.

Esiintymisjännitystä voi tuottaa, jos ennen lavalle menoa ei tiedä, millainen esiintymistila on ja kuinka paljon siellä on yleisöä. Tällaisia tilanteita ovat esimerkiksi tilaisuudet, joissa kuoro on yhtenä ohjelman esittäjänä eikä ole päässyt ennen sen alkamista saliin:

- - - jos oli vaikka semmonen tilaisuus, joka oli vaikka kauheen pitkä ja se oli alkanut jo vaikka puoltoista tuntia ennen meidän esiintymistä, jos me oltiin vaikka viimesenä, ja sitten menttiin jonnekin ja ei tiennyt yhtään ketä siellä yleisössä on tai minkä verran yleisöä on, - - - (HNuN1.)

Osa laulajista haluaa konserttiin valmistauduttaessa toisten kuorolaisten tuen lisäksi myös kuoronjohtajan tuen. Viihdekuorossa laulanut keski-ikäinen nainen muistelee yhdessä toteutetun, koko esiintymispäivän mittaisen, ruttiinomaisia tapahtumia, keskinäistä juttelemista ja psyykkaamista sisältäneen keskittymisen tärkeyttä:

Isot konsertit pidimme aina marraskuun viimeisenä lauantaina musiikkikeskuksen isossa salissa. Tuo päivä omistettiin jo aamusta alkaen kenraaliharjoituksille, pukeutumiselle, lavastukselle ja henkiselle valmistautumiselle konserttiin. Kuoroasut puettiin vasta viime hetkillä ennen esiintymistä. Ennen konserttia juttelimme jännittyneinä haasteellisista kohdista esityksessä, peloista jne. Kuoronjohtaja psyykkasi meitä puheillaan ja puheenjohtaja vitseillään. Lopuksi teimme piirin käsi kädessä, jolloin lausuttiin: "Minä osaan, minä pystyn, ja yhdessä me teemme sen". (RViN8.)

Kirkkokuorossa laulava keski-ikäinen nainen kertoo juttelun vähenevän ennen h-hetken lähestymistä. Hän itse keskittyy ennen kaikkea rukoukseen, mutta ei tarkemmin määritle, millä tavoin rukoilee ja mitä rukous sisältää. Hän on huomannut omassa kuorossaan, että kukin valmistautuu konserttiin omalla persoonallisella tavallaan; käy esimerkiksi tupakalla tai vessassa, kulauttaa vettä tai hoitaa kurkkua Carmolis-tipoilla.

- - - ulkoasua viimeistellään, tutkitaan yksin tai yhdessä saman äänisen kuorokaverin kanssa vaikeita kohtia, ehkä sovitaan jotakin, kenties ennakoiden jotakin kohtaa, miten siitä mennään eteenpäin, jos tulee jokin virhe tai vannotetaan vahvempaa laulajaa, että laula sitten kovasti, että minä kuulen... (RKiN6.)

Yksi ja sama kuorolainen voi kokea esiintymisen odottelun eri kuorojen riveissä eri tavalla. Nainen, joka laulaa sekä sekakuorossa että naiskuorossa, kertoo kahdesta hyvin erilaisesta tilanteesta. Hänen sekakuorossaan esiintymistilanteen odottaminen on luottavaista, koska kuoronjohtaja luo kannustaen ja rohkaisten kuorolaisille hyvän tunnetilan ja kuorolaiset voivat kukin keskittyä esiintymiseen omalla tavallaan toistensa häiritsemättä ja toistensa tukemina:

Kuoronjohtaja antaa vielä viimehetken ohjeistuksen ja kannustaa laulajia kaikin tavoin. Ennen konserttia keskitytään, ei välttämättä jutella enää ja odotetaan hiljaa konsertin alkamista. Jos jutellaan, jutellaan jotakin kevyttä, ei konserttiin liittyvää tai sitten kommentteja yleisön määrästä yms. Joku saattaa käydä moikkaamassa jotakuta tuttua yleisöstä. Tarkistamme toistemme esiintymisasun, laitamme nuotit järjestykseen, jos ne eivät vielä ole. (RSeN9.)

Hänen naiskuorossaan taas tilanne on täysin toisenlainen, ja tilanteen hän arvioi johtuvan kuoronjohtajan käyttäytymisestä. Kun kuoronjohtaja näyttää oman jännittämisenä kuorolaisille, jännittäminen siirtyy heihin ja keskittymiseen ei ole tilaisuutta, kun kaikkien jännitys purkautuu puheensorinana:

Naiskuorossa on jotenkin hermostuneempi tunnelma ennen konserttia, jotkut ovat täysin paniikissa. Ehkä se johtuu osaltaan siitä, että kuoronjohtaja on hermostunut ja jännittää. Puheensorina on melkoinen ja sitä on hyssyteltävä aika ajoin. (RSeN9.)

Lavalle meneminen voi jännittää rutinoitunutta kuorolaulajaa silloin, jos kenraaliharjoituksessa laulut eivät ole onnistuneet tai yksittäisellä kuorolaisella on soolo-osuuksia (HNaN4). Joskus esiintymistilanne on niin rutiininomainen, että se ei jännitä millään tavalla eikä siihen keskitytä etukäteen erityisesti. Esimerkiksi jumalanpalveluksessa, jossa kirkkokuoro oli avustamassa ja lauloi sille tuttuja lauluja, kuoro jäi äänenavauksen ja lyhyen harjoituksen jälkeen istumaan omalle paikalleen urkuparvelle, ja kuorolaiset juttelivat hiljaisella äänellä keskenään ajankohtaan liittyvien arkisten töiden hoitamisesta ja perheasioista. Jumalanpalvelus pääsi alkamaan melkein varkain ja kuoro havahtui, kun kanttori kiirehti sen eteen ja nosti esille nuotin laulusta, jolla tilaisuus alkoi. (Kenttämuistiinpanot 23.1.2011.)

Yleensä kuoronjohtajat eivät enää viime hetkellä anna kuorolaisille yksittäisiä ohjeita, vaan keskittyvät itse tulevaan esiintymiseen ja varmistavat vain, että kuorolaiset ovat sovittuun aikaan järjestäytyneet ennen lavalle menoa sovittuun järjestykseen ja ovat hiljaa, jotta yleisö ei kuule esiintymislavan takaa puhetta tai kuisketta. Johtaja antaa viimeiset kannustuksen sanat ja antaa merkin siirtyä esiintymistilaan, ehkä nostaa peukun tai näyttää ilmeillä, että ”hyvin tämä menee” tai sanoo, että ”hyvin se menee niin kuin viime kerrallakin.” (HNuN1; RNaN3; RSeN9; RNuN14; RMiM26.)

6.4 Julkinen esitys ruumiillistettuna käytäntönä

Tässä alaluvussa esittelen kuorokonserttien kulkua ja niihin liittyvää toimintaa. Julkinen esitys, kuten kuorokonsertti, on tilanne, joka voidaan määritellä niin, että se sijoittuu merkityn alun ja merkityn lopun väliin. Alun ja lopun merkit riippuvat kustakin kulttuurista, aikakaudesta ja genrestä. (Schechner 2013, 240.) Suomalaisessa kuorokonsertissa yleisön havaitsemana alkumerkkinä on yleensä kuoron käveleminen esiintymislavalle yleisön eteen ja loppumerkkinä kiitoskumarrusten jälkeen esitetty ylimääräinen laulu ja sen jälkeen kuoronjohtajan viimeinen kumarrus ennen lavalta pois kävelemistä.

Yleisöesityksissä erityisesti nousevat esille eleet ja liikkeet, koska ne ovat kodifioituneita kuin kuorolaulamiseen liittyvä muu toiminta. Kaikki julkiseen esiintymiseen liittyvät kuoronjohtajan ja kuorolaisten, myös yleisön, eleet ja liikkeet ovat sekä itseään toistavaa rutiinia että improvisoitua liikettä. Ne ovat ruumiillistettua, sosiaalistettua liikettä, joka muuttuu rutiiniksi ja tuottaa ruu-

miillistetun käytännön, joka muuttuu kulttuuriksi. (Ks. Noland 2009, 1–2.) Kuoronjohtajan tiedetään elehtivät johtaessaan määrättyllä tavalla ja improvisoivan, jos on tarpeen esimerkiksi jonkin odottamattoman tapahtuman takia. Kuorolaisten tiedetään liikkuvan esiintymislavalle ja sieltä pois määrättyllä tavalla ja improvisoivan tarvittaessa. Yleisön rutiinia on esimerkiksi reagoiminen taputtamalla. Vuosisatojen ja vuosikymmenten aikana on muotoutunut tapa liikkua ja elehtiä kuorojen yleisöesiintymisissä odotetulla tavalla, mutta koko ajan on kyse myös muutoksesta.

Professori Carrie Noland väittää, että ruumiillistettujen tekojen tuottama kineettinen kokemus asettaa painetta vaatimuksille, joita ruumiille asetetaan kannustamalla suoritusten vaihteluun, mikä aiheuttaa kulttuurikäytäntöihin suurempia innovaatioita, joita ei muuten voida selittää. Toimijan ruumis välittää viestiä ja suorittaa tehtävää, mutta se myös mittaa tilaa, valvoo stressiä ja erimielisyyksiä ja auttaa asennonvaihdossa. Kineettiset kokemukset, jotka ylittävät ekspressiiviset tai instrumentaaliset hankkeet, vaikuttavat tehtyihin liikkeisiin ja niiden ilmaisemiin merkityksiin. (Noland 2002, 2.)

Kuorolaisille alkumerkki ja välitila arjesta esittämiseen ovat jo aikaisemmin kuin yleisölle (ks. Taulukko 7). Kuorolaisten oletetaan olevan valmiina kuororivissä silloin, kun kuoronjohtaja aiemmin ilmoittamallaan hetkellä haluaa aloittaa äänenavauksen tai katsastaa, miten kuorolaiset esiintymistilaan asemoituvat. Kuoro käy kuoronjohtajansa kanssa esiintymislavalla, pitää äänenavauksen ja joskus myös tarkistaa joidenkin kappaleiden aloituksia tai laulattaa laulun kokonaan. Joillakin kuoroilla on tarpeen käydä läpi myös joitakin stemmoja.

Jokaisella kuoronjohtajalla tai äänenkouluttajalla on omat ääniharjoitukset, ja ne ovat samoja, joita he käyttävät myös harjoitusten aluksi. Kuoronjohtaja kuuntelee salin akustiikkaa ja miettii kuoron asemointia kuuntelemalla, miten kuoro soi, kun se on kuorokorokkeella tai lattialla tai katsomon ympärillä tai niin, että eri laulajat ovat vuoroin eri paikoissa. Jos kuorolla ei ole koreografiaa, kuoronjohtaja sijoittaa kuorolaiset yleensä perinteiseen kuorojärjestykseen, mikä tarkoittaa sekakuorossa sitä, että miehet ovat takana ja naiset edessä, bassot ja sopraanot yleisöstä katsoen vasemmalla ja tenorit ja altot oikealla. Samoin mies- tai diskanttikuorossa matalimmat ja korkeimmat stemmat ovat vasemmalla, keskiäännet oikealla. Pisimmät laulajat sijoittuvat yleensä keskelle, lyhyet reunoille. Koreografian sisältävissä lauluissa ja joskus muulloinkin laulajat saattavat olla sijoitettuina niin, ettei vieressä ole oman stemman laulajia, ja paikka saattaa vaihdella kappaleen aikanakin. Oleellista on, että kaikki laulajat näkevät paikaltaan johtajan.

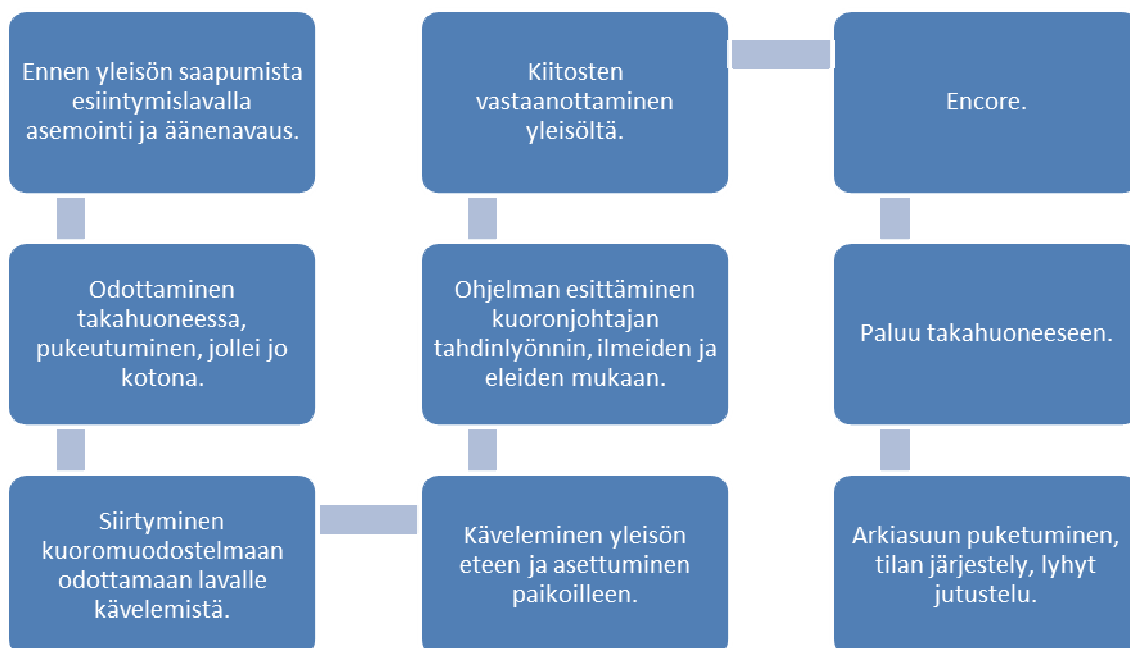
Ennen yleisön saapumista sovitaan myös, miten tullaan sisään ja miten poistutaan, samoin, mihin kuoro sijoittuu katsomossa istumaan, jos tilaisuudessa on muitakin esiintyjä ja kuoro siksi poistuu välillä lavalta. Kuoronjohtaja varmistaa käsiohjelmasta, missä vaiheessa kuoro tulee lavalle ja poistuu sieltä niissä tapauksissa, joissa lavalta täytyy välillä käydä poissa. Joissakin konserteissa kuoro saattaa laulaa osan konsertista levittäytymällä katsomon ympärille, mistä kuoronjohtaja ilmoittaa tässä vaiheessa. Jos konsertissa on kuoron rivistä

tulevia solisteja tai pienryhmiä, ennen yleisön saapumista sovitaan myös se, miten nämä laulajat astuvat kuoromuodostelmasta esiin muun kuoron eteen ja palaavat sitten vuoronsa jälkeen paikoilleen.

Kuorojen takahuoneita ovat konserttipaikasta riippuen pukuhuoneet, luokat, käytävät, eteiset, esiintyjälämpiot ja joskus jopa yleisöväessat, joissa ylle vaihdetaan esiintymisasut, jos muuta sopivaa tilaa ei ole käytettävissä. Esitysvuoroaan kuoro voi odottaa myös katsomossa kuorolle varatuilla penkkiriveillä istuen, kirkon sakastissa, alttarilla tai urkuparvella. Takahuoneesta laulajat siirtyvät juuri ennen konsertin alkua sivunäyttämölle tai oven taakse kuorojärjestykseen eli ennalta sovitun mukaiseen jonoon tai jonoihin odottamaan yleisön eteen kävelemistä kuoronjohtajan antamasta merkistä. Kuoronjohtaja tai puheenjohtaja voi ennen lavalle menoa vielä toivottaa onnea konserttiin ilman, että hän siinä vaiheessa antaisi enää yksityiskohtaisia ohjeita:

Kyllä siinä yleensä sanottiin et, jos oli varsinkin joku isompi tilaisuus, jos oltiin vaikka Kulttiksellä lavan takana niin siinä käytiin sanomassa aina tietyn väliajoin tai tyyliin 10 minuuttia ennen esiintymistä, että kymmenen minuuttia ja sitten ootte jonossa tuossa ja kukkaan ei puhu mittään ku ollaan lavan takana, että sitten ollaan hiljaa, ja niinku että normaalisti muistutettiin että "muistatte sitten vaan hymyillä", että se oli niinku se viimeinen sitte. Että että, et se oli, et ei enää ehkä semmosia, että kakkosaltot muistaa sitten laulaa kovemmin tai että te ette sitten jyrää tai... että ei semmosta vaan nimenomaan vaan semmosta positiivista kannustamista. (HNuN1.)

TAULUKKO 7 Konsertin kulku.



Kun kello on tasan konsertin ilmoitettu alkamisajankohta tai kun yleisö on paikoillaan pienen odottelun jälkeen, kuorolaiset alkavat kävellä yleensä kahdessa eri jonossa lavalle niin, että ensin menee takarivi ja sitten eturivi (ks. esim. kenttämuistiinpanot 15.9.2013), ja asettuvat sovituille paikoille joko kuorokorokkeille tai lattialle. Kuoroharjoituksissa tai workshopeissa kouluttajat saattavat muistuttaa, että yleisö katsoo esiintyjää jo sinä hetkenä, kun hän tulee esiintymistilaan, joten kuorolaisia ohjeistetaan kävelemään lavalle ja seisomaan kuororivissä laulujen välilläkin ryhdikkäänä (kenttämuistiinpanot 14.9.2013). Lavalle käveleminen ja esiintymisjärjestykseen asettuminen myös virittää keskittymään laulujen toteuttamiseen. Harjoitusjakson jälkeen kuorolaiset pääsevät lavalle ja ”parrasvaloihin” näyttämään, että tällaista minä harrastan (KSeN16).

Lavalle kävellessään ja kuoronjohtajan yleisön eteen saapumista odottaessaan kuorolaisilla on suljetut kansiot vasemmassa kainalossaan. Kuoronjohtaja saapuu viimeisenä ja yleisölle kumarrettuaan kääntyy kasvot kuoroon päin, antaa kämmenen ylöspäin kääntävällä käsieleellä merkin avata kansiot, ottaa yleensä ääniraudasta yksiviiivaisen A-äänen ja antaa sen pohjalta laulaen, joskus taas soittimella stemmoille aloitusäännet ensimmäiseen lauluun ja nostaa kätensä ylös valmiusasentoon. Hän näyttää ensin laulun temposta ja voimakkuudesta kertovan valmistavan lyönnin ja alkaa sitten käsillään lyödä / viittoja tahtia sävellykseen merkityn tempon ja oman tulkintansa siitä mukaisesti. Kuorolaiset ottavat hengitysilman sisään valmistavan lyönnin aikana tai hieman sitä ennen ja aloittavat laulamisen varsinaisen tahdinlyönnin alkaessa. Kuoro esittää laulut kuorojohtajaa seuraten eli kuuntelee äänenantoja, toteuttaa kuoronjohtajan lyömää tahtia, tulkitsee kuoronjohtajan ilmeitä ja eleitä toteuttaakseen esimerkiksi äänenvoimakkuuden vaihteluita, ja toteuttaa mahdollista koreografiaa. Kuoronjohtaja näyttää yleensä tahdin oikealla kädellään ja lauluun haluamansa nyanssit vasemmalla kädellään⁴³. Kuoronjohtaja antaa eri stemmoille merkkejä käsillään, mutta hän voi myös katsoa aina sen stemman suuntaan, jonka vuoro on nousta äänellisesti esille (ks. esim. kenttämuistiinpanot 19.1.2014).

Konsertti voi alkaa myös niin, että kuorolaiset tulevat ulko-ovelta yleisötilan keskikäytävää lavalle kävellen ja samalla laulaen, tai jos keskikäytävää ei ole, konserttisalin molempia sivustoja kävellen. Jos kuoro taas esiintyy vaikkapa kirkon yläparvella, jonne yleisö ei näe, yleisölle konsertin alkumerkki on kuoronjohtajan kuorolle antamat äänet tai mahdollisen säestäjän soittama alkusoitto.

Konsertin kulkuun liittyy yleisön antamia väliaplodeja laulujen tai laulusarjojen välissä, kuoronjohtajan äänenantoja ja joskus solisti- tai pienryhmäosuuksia. Säestäjänä kuorolla voi olla pianisti, urkuri, muu instrumentalisti tai orkesteri.

⁴³ Esimerkiksi kuoroon päin käännetty kämmen tarkoittaa hiljenevää tai hiljaista laulamista ja käden ojentaminen kämmen ylöspäin ja samalla kättä nostaen kasvavan voiman pyytämistä. Nyanssikädellä kuoronjohtaja myös antaa merkkejä äänten sisääntuloista ja poikkilyöntejä muita aikaisemmin päättyville stemmoille. (Aalto 1982a, 82–83.)

Käsiohjelman merkinnät antavat yleisölle vinkin, milloin on vuorossa konsertin viimeinen laulu. Joskus myös kuoronjohtaja, joku kuorolaisista tai konsertin juontaja kertoo, että yhteinen hetki on päättymässä. Kun ohjelmaan merkityt laulut on laulettu, kuoronjohtaja pitää hiukan aikaa vielä käsiään ylhäällä, hengähtää sitten, kääntyy yleisöön ja kumartaa syvään. Kuorolaiset vapautuvat, sulkevat kansionsa ja pistävät sen vasempaan kainaloonsa, mutta seisovat edelleen ryhdikkäinä omilla paikoillaan. Aplodit alkavat. Ne ovat joko kohteliaat tai innostuneet siitä riippuen, miten kuoro on tekemisessään onnistunut.

Kuoronjohtaja ottaa yleisön suosionosoitukset vastaan useita kertoja kumartaen. Jos konsertissa on ollut solisteja tai säestäjiä, he käyvät kumartamassa erikseen sitä mukaa, kun kuoronjohtaja heidät esiin poimii. Tässä vaiheessa kuoronjohtajalle, solisteille ja säestäjälle myös tuodaan kukat, joiden hankkimisesta joko kuoro itse tai muu tilaisuuden järjestäjä on vastannut. Kuoronjohtaja antaa kuorolle merkin kumartaa yhtäaikaaisesti toisen kätensä vaakatasoon nostaan ja kuoroon taaksepäin vilkaisten ja sitten itsekin kumartaen ja kätensä alaspäin heilauttaen. Kuoron juhlakonserteissa eri tahojen viralliset edustajat pitävät lavalla lyhyitä onnittelupuheita ja kuorolaisille ja / tai kuoronjohtajalle jaetaan erilaisia ansiomerkkejä.

Jos yleisön aplodit ovat rytmikkäitä ja vaativia, kuoronjohtaja virittää vielä ylimääräisen laulun, joka on ennalta sovittu ja oikeasti ylimääräinen tai sitten jo konsertin ohjelmaan kuulunut ja hetkeen sopiva laulu⁴⁴. Ylimääräisen jälkeen on tiedossa vielä viimeiset kumarrukset. Lopuksi johtaja saattaa kävellä lavalta pois ja kädellään viitata kuorolaiset seuraamaan itseään jonossa. On myös konsertteja, jotka päättyvät siihen, että kuoro johtajineen ja solisteineen jää seisoskelemaan lavalle ja juttelemaan keskenään ja yleisö alkaa poistua.

Kiitosten jälkeen kuoro palaa takahuoneeseen samaan aikaan, kun yleisö poistuu esitystilasta. Kuorolaiset vaihtavat ylleen arkiasun, elleivät jätä asunvaihtoa kotiinsa asti. Tarvittaessa kuorolaiset myös palauttavat lavan ja katsoimon tavalliseen asuunsa.

Esiintymistilanteessa kuorolaiset luottavat joko itseensä, toisiin kuorolaisiin tai kuoronjohtajaan. Naiskuorolainen toteaa, että esiintyessä hän keskittyy vain yhteen lauluun kerrallaan tuomaan sen sanoma esille ja laulamaan oikein. Kuoronjohtajan olemuksella ja johtamisella on hänelle keskeinen merkitys. (RNaN3.) Onnistunut konsertti on yhden osallistujani määritelmän mukaan sellainen, jossa on tekemisen meininki, ei pelkästään yritys suoriutua omasta osuudestaan parhaalla mahdollisella tavalla. Onnistuneeseen konserttiin liittyy, että kuorolainen näkee kuoronjohtajalla olevan hyvän vireen päällä ja koko kuoron yrittävän tehdä samaa asiaa yksilösuoritusten sijasta. (HNaN4.)

Mieskuorolainen kerronnassa esille nousee vahva tunne yhteishengestä onnistuneen elämyksen tuottamisessa kuulijoille:

⁴⁴ Nykyiseen kuorokulttuuriin eivät kuulu konsertin aikana yleisön vaatimat useiden laulujen toistot, joista esimerkiksi Sirkka Varpula (2009) kirjoittaa Naiskuoro Vappujen sata-vuotishistoriikissa kuoron ensimmäisten vuosikymmenten toiminnasta raportoidessaan.

Tunne on mahtava ja aika rohkea, koska jos itse unohtaa tai meinaa mokata, kavereiin voi luottaa. Jokainen on kellokas. Tärkeintä on vaikuttaminen kuulijoihin, kokonaisuus, puhtaus ja puhuttelevuus. Kaverit tukevat. (RMiM24.)

Kokenut mies- ja kirkkokuorolainen ilmaisee, että kuoronjohtajaa on seurattava, koska kuoro on hänellä soittimena. Hän tietää, että jokainen johtaja haluaa tulkita saman laulun kuoronsa välityksellä omalla tavallaan. Osallistujan mukaan on myös pyrittävä laulamaan ilman nuotteja, jolloin kuorolainen voi seurata johtajaa sekä kuunnella toisia laulajia ja stemmoja, sen vireyttä, jolloin voi sijoittaa itsensä kokonaisuuteen. ”- - - siitä syntyy se kuoro.” (HKiM5.)

Keskittyminen kuoronjohtajan seuraamiseen on olennaista erityisesti silloin, jos tämä johtaa lauluja harjoituksista poiketen, koska ”hänkin kuuntelee yleisöä ja tilannetta, ja hakee tulkintaa sen myötä” (RNaN17). Jos kuoro ei ole valppaana, kuoronjohtajan viittaama tavallista nopeampi tai hitaampi esitystempo aiheuttaa hämmennystä, samoin se, jos jokin stemma laulaa väärin. (RSeN9.)

Valppautta tarvitaan silloinkin, kun kuorolla on koreografioita tai eri stemmat tulevat lauluun mukaan pitkin sovitusta. Seurasin viikon välein täydellisenä havainnoijana saman nuorisokuoron kahta samansisältöistä konserttia, joista jälkimmäinen radioitiin. Kuorolaisten performanssi viesti kyvykkyydestä ja oppimisesta. Laulussa, joka alkoi unisonona ja jossa eri stemmat erkaantuivat laulamaan omaa satsiaan eri vaiheissa laulua, kuoronjohtaja antoi tavallisessa yleisökonsertissa kullekin stemmalle aloitusmerkin istualtaan ensimmäiseltä penkkiriviltä, mutta radioidussa konsertissa hän kävi antamassa stemmoille lähtömerkin ja aloitusäänen kuoromuodostelman sisällä. Ennen laulun muuttumista kaksiääniseksi, hän näytti sormillaan merkin ”2” nostamalla kaksi sormea ylös ja kävi antamassa kuoron keskellä toisen äänen osalle kuorolaisista. Sama toistui, kun hän antoi merkin laulun muuttumisesta kolmiääniseksi eli hän näytti ensin sormillaan ”3” ja käveli sitten kuoron sisälle ääntä antamaan. Toisessa, koreografian sisältäneessä laulussa kuoronjohtaja puolestaan istui tavallisessa yleisökonsertissa kuoron edessä, jotta yleisö näki kuoron liikekielen, mutta radioidussa konsertissa hän nousi välillä antamaan lähtömerkkejä eri stemmoille yleisön eteen. (Kenttämuistiinpanot 5.5.2011 ja 12.5.2011.)

Konsertissa, jonka ohjelmassa on monentyypisiä kuorosovituksia ja jossa on koreografioita, kuorolaiset keskittyvät muistamaan oman stemmansa lisäksi oikean liikekielen. Nuottikansioita koreografioita sisältävissä lauluissa ei yleensä ole. Seuraamissani kahdessa nuorisokuoron konsertissa kuorolaiset vaihtoivat asemiaan siinä vaiheessa, kun yleisö taputti ja kuoronjohtaja kääntyi kumartamaan yleisölle. Laulusarjojen kohdalla, jonka laulujen välissä taputuksia ei ollut, kuorolaiset vaihtoivat asemia, ennen kuin kuoronjohtaja antoi seuraavan laulun lähtöään. Koreografioihin sisältyi esimerkiksi nopeita juoksuaskelia, jalanpolkemisia ja erilaisia taputuksia. Osassa lauluista kuoron pienryhmällä oli solistisia osuuksia. Ohjelmaan sisältyi myös lauluja, jotka kuoro toteutti yhdessä orkesterin kanssa ja lauluja, joissa se lauloi kuoron ulkopuolisten soololaulajien taustakuorona, jolloin kuorolaiset seurasivat johtajansa kanssa, milloin nä-

mä esiintyjät olivat valmiita aloittamaan. (Kenttämuistiinpanot 5.5.2011 ja 12.5.2011.)

Konsertteihin voi sisältyä myös esimerkiksi puheita tai seremonioita, jolloin kuoron on virittädyttävä aina tauon jälkeen uudelleen esittämisen tilaan. Esimerkiksi seniorikuoron juhlakonsertissa iäkkäät mieslaulajat istuutuivat juhlapuheiden ja tervehdysten ajaksi, ja pianon takana ollut kuoronjohtaja toi kuoron takaisin esiintyjän asemaan sanomalla: ”Kuoro olkaa hyvä”, jolloin kuorolaiset nousivat ylös ja avasivat nuottikansionsa seuraavaksi laulettavan laulun kohdalta (kenttämuistiinpanot 10.4.2011).

Tavanomaisemminkin etenevään kuorokonserttiin saattaa liittyä monenlaisia osia taukoineen, jotka on suunniteltu tarkasti etukäteen ja jotka esiintymistilanteessa pakottavat kuorolaiset palaamaan tauon lepotilasta aina uudelleen esiintymisvireeseen ja kuoronjohtajan antamien merkkien valppaaseen seuraamiseen. Heidän on myös varauduttava tulkitsemaan ohjelmaan sisältyvien laulujen sisällön pohjalta monenlaisia tunteita ja ottamaan vastaan yleisön monenlaisia, tunnepitoisiaakin reaktioita. Täydellisenä havainnoijana seuraamassani kahden mieskuoron yhteiskonsertissa, joka performanssina vahvisti perinteitä ja isänmaallisuutta, kuorot kävivät lavalla vuorotellen, lauloivat välillä solistin taustalla tai kuuntelivat solistia kuorokorokkeilla itse laulamatta ja esiintyivät myös yhdessä suurkuorona. Ennen konserttia osa molempien kuorojen jäsenistä oli konserttisalin aulassa juttelemassa keskenään ja myös yleisön kanssa ja osa harjoitteli viereisessä tilassa pianon ympärillä yhtä esitettävistä lauluja.

Konserttisalissa esiintymisareenalla flyygeli oli yleisöstä katsoen vasemmalla, samoin nuottitelineet vierailevalle solistille ja kuoronjohtajalle. Keskellä esiintymislavaa oli kuorokorokkeet kolmessa tasossa. Esiintymislavan taustalle oli heijastettu tutusta kansanlaulusta kolme säkeistöä jo siinä vaiheessa, kun yleisö saapui nousevaan katsomoon. Konsertin teemana oli Karjala, ja joidenkin laulujen aikana esiintymislavan takaseinälle heijastettiin karttadioja laulun sanoitusten kertomista kohteista rajan taakse jääneessä Karjalassa.

Isäntäkuoron jäsenet saapuivat takaosasta jonossa esiintymiskorokkeille ensin ja heidän jälkeensä tilaan tulivat vierailevan kuoron jäsenet. Konsertti alkoi kuorojen ja yleisön voimakasäänisellä yhteislaululla. Suurkuoroa johti vuorotellen kummankin kuoron johtaja, ja he saapuivat saliin yleisöoven kautta samaan aikaan, kun kuorolaiset kävelivät yleisön eteen takahuoneesta. Kahdessa ensimmäisessä laulussa kummallakin kuorolla oli omista riveistä tuleva solisti. Tässä konsertissa yleisö antoi paikkakunnan merkkihenkilön johdolla voimakkaat aplodit jokaisen laulun päätteeksi, kuuluivat ne laulusarjaan tai olivat yksittäisiä lauluja⁴⁵.

Suurkuoroesitysten jälkeen vierailevan kuoron jäsenet kävelivät jonossa ulos salista yleisöoven kautta. Vierailevan kuoron kuoronjohtaja kertoi yleisölle

⁴⁵ Yleensä laulusarjan laulujen välissä ei odoteta aplodeja, ja joskus siitä huomautetaan yleisölle konsertin aluksi, mutta yleisön aplodikäytännöissä on jokaisessa konsertissa eri variaatioita.

seuraavien laulujen sanoitusten taustaa, ja isäntäkuoron kuoronjohtaja käveli kuoronsa eteen. Kuorolaisilla oli kansiot avattuina, mutta he seurasivat kuoronjohtajaa enemmän kuin katsoivat nuotteihinsa. Kolmen laulun sarjasta keskimäisen lauloi isäntäkuoron kvartetti ja yksi kvartetin jäsenistä antoi sen lähtöään. Samoin hän viittasi tahdin vasemmalla kädellään laulun aikana.

Oman osuutensa jälkeen isäntäkuoron laulajat poistuivat jonossa katsomon takaosaan merkityille tyhjille penkkiriveille ja vierailevan kuoron jäsenet saapuivat yleisöoven kautta esiintymislavalle, kuorokorokkeille. Kuoro lauloi kaksi laulua ja oli sen jälkeen ulkopuolisen tenorisolistin ja pianistin esittämien kahden yksinlaulun taustakuorona. Väliajan aikana molempien kuorojen laulajia tuli aulaan ja kahvioon yleisön joukkoon. He juttelivat sekä keskenään että tuttaviansa kanssa.

Konsertin jälkimmäisessä osassa vierailevan kuoro käveli jonossa kuorokorokkeille ja odotti, kun heidän kuoronjohtajansa kertoi yleisölle seuraavien laulujen taustoista. Yhdessä laulussa oli jälleen solisti omasta kuorosta, ja hän käveli kuoromuodostelmasta yleisön eteen. Kuoro seisoivat korokkeilla kahden soolokappaleen aikana ja kuunteli kuoronjohtajansa esittelyn seuraavasta laulusta, jossa se oli tenorisolistin taustakuorona. Yleisön antamien aplodien jälkeen isäntäkuoron jäsenet kävelivät katsomon takaosasta lavalle ja isäntäkuoron kuoronjohtaja siirtyi johtamaan suurkuoron esittämän *Suomen laulun*.

Isäntäkuoron puheenjohtaja saapui yleisön eteen kiittämään vieraita ja yleisöä ja lahjoitti vierailevalle kuorolle paikkakunnasta kertovan kirjan, jonka saapui kuororivistä vastaanottamaan vierailevan kuoron puheenjohtaja. Isäntäkuoron puheenjohtaja pyysi yleisön eteen vielä molempien kuorojen kuoronjohtajat, tenorisolistin, pianistin ja kolme solistia kuorojen riveistä. Katsomosta saapuu heidät kukittamaan kaksi naista, joille puheenjohtaja antoi kyseisen tehtävän ennen konsertin alkua aulassa. Puheenjohtaja kevensi tunnelmaa sanomalla, että: "Saatte salaattia mukaan". Ylimääräisenä suurkuoro lauloi *Finlandian*, ja yleisö antoi viimeiset aplodit seisten. (Kenttämuistiinpanot 3.4.2011.)

Laulajat joutuivat palauttamaan esiintymisvireensä useita kertoja konsertin aikana ja heidän täytyi pitää mielessään, missä vaiheessa mitään tapahtuu. Saapumisia ja poistumisia oli eri suunnista, välillä oli otettava huomioon solisti ja välillä myös yleisö, josta osa eläytyi voimakkaasti laulujen sanoituksiin.

Aina uudelleen virittäytymistä vaatii myös evankelisluterilaisen seurakunnan sanajumalanpalveluksessa tai messussa avustavan kirkkokuoron esiintymistilanteet, joihin liittyy aina useita taukoja ja seuraavan laulun esittämisen odotusta. Kuorolaisten on seurattava tarkasti tilaisuuden etenemistä, jotta he osaavat valmistautua laulamaan oikeassa kohdassa, esimerkiksi nopeissa vuoroterveydyksissä. On myös tiedettävä, missä vaiheessa seistään, missä istutaan, koska kanttori ei ehdi välttämättä antaa seisomaannousumerkkiä esimerkiksi kunnia- ja ylistyskohdissa.

Täydellisenä osallistujana seuraamassani messussa, jossa urkuparvella avustamassa, siis palvelutehtävässä, olivat seurakunnan kirkkokuoro ja mieskuoro, alkoi virrellä, jossa molemmat kuorot lauloivat mukana paikoillaan istuen. Kirkkokuoron naiset olivat kahdessa rivissä etumaisilla tuoleilla, mieskuoro

kahdessa rivissä takimmaisilla tuoleilla ja heidän sivustoillaan ensimmäisellä miesten tuolirivillä kirkkokuoron mieslaulajat. Osa miehistä lauloi molemmissa kuoroissa. Kuorot lauloivat alkutervehdyksessä seurakunnan kanssa vastaukset liturgille sekä edelleen seurakunnan kanssa ylistysvirren seisomaan nousten.

Ensimmäisen lukukappaleen jälkeen kanttori tuli kirkkokuoron eteen ja näytti esitysvuoroon tulevan laulun nuottia. Kirkkokuoro nousi ylös ja avasi nuottikansionsa oikean laulun kohdalta. Kanttori näytti käsillään viittaamalla haluamansa tempon urkurille, ja kuoro tuli mukaan sisään lauluun kanttorin antaman aloituseleen mukaan. Laulun jälkeen kanttori näytti kuorolle merkin istuutua kääntämällä molemmat kämmenensä alaspäin ja laskemalla käsiään. Kuorot lauloivat yhdessä seurakunnan kanssa istualtaan virren, ja mieskuoro nousi kanttorin näytöstä [käsi nostaminen ylöspäin kämmenet ylöspäin] laulamaan yhden laulun ennen saarnaa. Saarnan jälkeen kuorot lauloivat istualtaan seurakunnan kanssa kolehtivirren.

Ehtoollista valmistavassa osuudessa seisomaan nostetut kuorot ja seurakunta vuorottelivat liturgin kanssa. Kun ehtoollinen eteni, kanttori tuli kuorojen eteen ja näytti katsettaan vuorotellen kohdistamalla ja kummallakin kädellä erilaista elettä näyttäen, että kirkkokuoro saa istua, mutta mieskuoro jää seisomaan. Mieskuoro lauloi oman laulunsa ja kanttori antoi sen päätyttyä sille merkin istuutua. Kanttori näytti puolestaan kirkkokuorolle sen seuraavan laulun nuotin ja käsimerkillä nostatti sen ylös. Laulun jälkeen kuoro istuutui. Kuorot osallistuivat vielä istualtaan ehtoollisen kuuluvan virren laulamiseen yhdessä seurakunnan kanssa. (Kenttämuistiinpanot 22.5.2011.)

Kuorokonsertti on tilanteena intensiivinen ja fyysisesti väsyttäväkin. Jos kuoro seisoo vaikkapa tunnin kestävän konsertin ajan koko ajan paikoillaan, monesti vielä nuottikansiot käsissään, jalat ja kädet puutuvat. Keskittymistä laulamiseen voivat haitata monenlaiset asiat, kuten vaikkapa vääränlainen kenkävalinta:

Tuusulan konserttiin erehdyin laittamaan jalkaan liian kapeat avokkaat, ja varpaistani meni tunto. Oli vähällä, etten astunut kengistäni ulos kesken konsertin. Onneksi pystyin puristelemaan varpaita kenkien sisällä sen verran, että saatoin seistä loppuun saakka. Mutta en muutaman viimeisen kappaleen aikana pystynyt juurikaan keskittymään laulamiseen, kun etsin epätoivoisesti varpaitani! Päätelmä: hyvät esiintymiskengät ovat nahkaa, melko matalakorkoiset ja riittävän leveälestiset. (TNaN2.)

Oratoriokuorossa laulava keski-ikäinen naislaulaja listaa, että konserttilavalla aina ”jokin kohta kolottaa,” on nälkä tai jano ja väsyttää, verensokeri laskee, jolloin ei ole enää hehkeä olo, ja ajattelee vain, että ”eiks tää jo kohta lopu” (HKiN3). Keski-ikäinen mieskuorolainen kertoo, että jos tiedossa on pitkä konsertti, ennen lavalla menoa pyritään istumaan paljon (RMiM22).

Useissa saamissani vastauksissa mainitaan esiintymisten tuoman itseluotamuksen ja esiintymisvarmuuden kasvaminen, mitä on voinut hyödyntää myös muussa elämässä. Monille jännittäminen esiintymisissä voi olla niin kovaa, että laulamisen ilo jää vähäisemmäksi kuin harjoituksissa. Joskus jännittäminen jopa tarttuu toisiin kuorolaisiin. Muista kuorolaisista saa kuitenkin tukea

- he antavat vahvuutta ja turvallisuutta ja kokemus me-hengestä vahvistuu entisestään. Ollaan samassa veneessä ja koetuksessa ja toisiin voi luottaa, että "kyllä tuo varmaan muistaa ja osaa, jos minä en". (RKiN2; RKiN6; RSeN8; RMiM27.)

Kuorolaiset saattavat olla epävarmoja omasta osaamisestaan, jolloin heillä ei ole tunnetta siitä, että he pystyvät kontrolloimaan tekemistään. Toisaalta nuorisokuorolaisten pohdinta siitä, mitä kuorolaiset tekevät, jos joku unohtaa laulun sanat, on tilanteen ottamista hallintaan etukäteen:

Konsertti läheni minuutti minuutilta ja ei siinä hirveästi pystynyt ottamaan rennosti, jokin valmistui itsekseen, tokihan me puhuttiin muun muassa, että mitäs jos joku unohtaa sanat tai joku pyörtyy, niin mitä sitten pitäisi tehdä (RNuN14).

Osa kuorolaisista voi jännittää sekin, jos kaikki eivät ole olleet mukana kaikissa harjoituksissa ja mielessä on, että "töppääkö" poissaolija jossakin kohdin ja kuuluuko ja näkykö se katsomoon (HNuN1) eli he ovat huolissaan, siitä, ettei ryhmä kokonaisuutena pääse yhteiseen tavoitteeseensa, koska osa ryhmästä ei ole toiminut normin [kaikissa harjoituksissa on käytävä] mukaan eikä kantanut henkilökohtaista vastuutaan valmistavan prosessin aikana siitä, että tavoitteeseen päästään.

Mahdollisuus ja kyky kontrolloida omaa tekemistään harjoituksissa ja konserteissa on kuorolaisille merkittävä asia. Oratoriokuorossa klassista kuoromusiikkia kuoron ja orkesterin kanssa esittävä nainen kertoo, miten hän stemmaa sopraanosta alttoon vaihdettuaan joutui olemaan vielä tarkempi kuin tavallisesti, ettei olisi laulanut yhtä tiettyä nuottia väärin ja siten mahdollisesti vienyt muitakin saman stemman laulajia mukanaan laulamaan väärää ääntä, koska tässä soinnussa alttostemma on vain puoli sävelaskelta alempana kuin sopraanostemma, sointu kuulostaa korvaan eri stemman keskellä erilaiselta kuin toisen stemman keskellä ja koska lihasmuistissa on vielä toinen stemma. Tekemisensä tarkan kontrolloimisen hän ilmaisee niin, ettei voi täysin antautua flow-kokemukseen:

- - -mut nyt kun mä jouduin vaihtaa stemmaa, niin mä joudun kuitenkin sit oleen vielä tarkempi, ettei lähde sopraanon mukaan, et joutuu sit tapittaa nuottii oikeelta riviltä. - - - silmä ja korva on silleen tottunut et kun näkee et tossa kohtaa on se pallukka, niin se kurkus tuntuu tässä ja sit se pitää se puolikas laskee ja se sointu on niin erikuuloinen et sekin hämää, et senkin on tottunut tiedostamaan et ei voi päästää ihan flow'hun, on kuitenkin vastuussa ympäristöstään et jos päästää sen väärän äänen niin lähtekö siihen joku mukaan. Sen mä opin siellä Akateemisessa Laulussa, että siinä pitää olla varovainen, että hyvin äkkii sit se koko stemma lähtee vetämään sitä samaa ääntä. (HKiN3.)

Kun esiintymisestä on kokemuksen myötä tullut rutiinia, laulajat pystyvät kontrolloimaan tekemistään ja keskittymään kuoronjohtajan tahdinlyöntiin, eleisiin ja ilmeisiin, muiden kuorolaisten kuuntelemiseen ja yleisön reaktioihin (RMiM25). Jos esiintymiseen liittyy esimerkiksi koreografioita ja kuoro laulaa ilman nuottia, kuoronjohtaja voi pyytää kuorolaisia katsomaan itsensä sijasta yleisön suuntaan, ja rutinoitunut kuorolainen pystyy samaan aikaan seuraamaan, miten kuoronjohtaja viittaa tahtia sivusta (HNuN1).

Jos laulettava ohjelmisto on tuttua ja laulaja tuntee siksi olonsa turvalliseksi, voi katsoa yleisöä tavallista tarkemmin, joskin "näkee, että ihanaa, että tääl-
lon paljon ihmisiä mut ei välttämättä tavallaan tarkenna johonkin tiettyihin
kasvoihin siellä" (HNaN4). "Kaikki keskittyvät ja vetävät täysillä ja jotkut jopa
flirttailevat yleisön kanssa. Nautin esiintymisestä, jos olen kappaleet, mutta jos
olen epävarma, ei tilanne ole yhtä mahtava", kuvaa nuorisokuorolainen.
(RNuN1.)

Toisaalta sopiva jännityskin voi vielä kuorolaisen virittämään aistinsa ja
kokemaan, että hän hallitsee tilanteen: "Jännitys saa äänen tarkaksi, korvat vielä
tavallista herkemmiä kuulemaan, että olemme samassa ajassa kaikki"
(TNaN3). Tietynlainen jännitys luo onnistumisen mahdollistavan latauksen.
Naiskuoron riveissä täydellisenä osallistujana huomasi, että käteni hieman
tärisivät ennen teknisesti ja rytmisesti vaikean kappaleen laulamista, vaikka
muuten lavalla minulla oli varma ja jännittämätön olo. En jännittänyt esiinty-
mistä, vaan sitä, että "mokaisin" stemmamme soolokohdassa, jossa meidän piti
laulaa voimakkaasti ja pilkulleen oikeassa rytmisessä rytmisesti hankalia melo-
dianpätkiä. Jos me tipahtaisimme, muulla kuorolla olisi vaikeuksia pysyä omis-
sa äänissään. Olen kirjannut kenttämuistiinpanoihini esiintymisen jälkeen te-
kemieni avainsanojen pohjalta, että tunsin itseni todella valppaaksi, ja myös,
että minulla oli jotenkin iloinen olo jännittävästä tilanteesta huolimatta. (Kent-
tämuistiinpanot 19.1.2014.)

Jännittävästä tilanteesta huolimatta laulaja virittäytyy niin, että esiintymi-
sen aikana kaikki sujuisi oletuksen mukaisesti:

Esiintyessä jännitän (muttei liikaa) ja tietysti skarppaan kovasti, että osaa myös vaikeat
kohdat ja että laulaisi oikealla tekniikalla ja siten, miten johtaja näyttää. Yleensä
tsempataan toisiamme, vieruskavereita ja ketä nyt sattuu katsekontaktiin saamaan.
(RNaN19.)

Edellinen osallistujani käyttää sanaa skarpata. Toinen kuorolainen ilmai-
see saman asian puhumalla kohonneesta valppaustilasta: "Kohonneen valp-
paustilan vuoksi esiintyessä emme juuri kiinnitä omaan olemukseemme. Tä-
pinöissään sitä pyrkii vain osoittamaan laulunjohtajalle (ja yleisölle) kurinalai-
suutta ja hänen kulloinkin vaatimaansa ilmaisutaitoa". (RMiM26.) Kuorolaiset
tavoittelevat konsertin aikana kohti yhteistä tavoitetta, mutta "muita kuorolai-
sia ei ehdi seurata yleensä konsertin aikana ollenkaan" (RNaN28).

6.5 Palaute ja tunnekokemukset

Tässä alaluvussa käyn läpi kuorolaisten kokemusten sisältöä julkisessa esiinty-
mistilanteessa ja analysoin niitä. Osa kokemuksista on myönteisiä, osa kielteisiä,
ja ne voi mieltää omakohtaisesti koetuksi palautteeksi yksittäisen kuorolaisen
yksilöllisestä suoriutumisesta. Samaa analysoin toisilta kuorolaisilta, kuoron-
johtajalta ja yleisöltä tulevan palautteen pohjalta.

Harjoituksiin ja esityksiin liittyy henkilökohtaisia ja yhdessä koettuja ruumiillisia ja tunnekokemuksia⁴⁶ jännittämisestä optimaaliseen eli flow-kokemukseen ja *communitas*-kokemukseen. Flow on psykologiassa käytetty käsite, mutta minä käytän sitä nyt etnologisessa tutkimuksessa.

Norjalainen musiikkipedagogi Anne Haugland Balsnes toteaa, että useat tutkijat pitävät Mihály Csíkszentmihályin flow-teoriaa relevanttina kuorolaulun osalta. Kuoro toimii aina kohti suurempaa tai pienempää päämäärää. Se voi olla fraasin tai uuden kappaleen oppimista tai koko konsertin valmistelua. Jos johtaja on antanut selkeän viestin, tavoite on selvä: kyse on laulun tai sen osan laulamisesta erityisellä tavalla. Palaute tapahtuu välittömästi. Tehokas johtaja huomauttaa välittömästi, mikä oli hyvää ja mitä on parannettava ja antaa uudet selkeät tavoitteet. Konsertissa kuoro saa palautteen aplodeina ja kuoronjohtajan eleenä. Haasteellisempi Balsnesin mukaan on Csíkszentmihályin kriteeri, että vaikeustason pitää olla laulajille sopiva, koska monissa kuoroissa sen jäsenet ovat eri tasoisia. (Balsnes 2010, 20–21.) Kaikki Csíkszentmihályin flow-teorian määritelmät käyvät yksiin myös oman aineistoni kanssa.

Richard Schechner soveltaa performanssia leikin näkökulmasta selittäessään Csíkszentmihályin flow-käsitettä, jota jo Turner käytti *communitasta* luonnehtiessaan. Flow-tilassa oleminen muistuttaa transsia ja flow ilmenee silloin, kun toimija, tai Schechnerillä leikkijä tai näyttelijä (player), on yhtä toiminnan, siis leikin tai näytelmän (play) kanssa. Flow voi olla yhtä aikaa äärimmäistä tietoisuutta itsestä ja tekojensa täydellistä kontrollointia. (Schechner 2013, 97; Turner 1982, 56–59.)

Flow-käsitettä on kuvattu kauan muistettavaksi syvän ilon kokemukseksi. Flow-tunne toteutuu tavallisesti silloin, kun ihmisen taidot on viritetty äärimilleen, hän on keskittynyt ja hänellä on kyky ja mahdollisuus toimintaan. Flow-tilassa ihmisen ego häviää ja tunne tempaa mukaansa niin, ettei millään muulla ole enää merkitystä. (Hyyppä & Liikanen 2005, 126; Turner 1987b, 54–55.)

Osa kuorolaisten tunnekokemuksia voi olla yksilöllisiä tai yhteisiä flow-kokemuksia, osa taas yhteisiä *communitas*-kokemuksia. Kuorolainen kuvailee, että kuorolaulua ohjaa halu antaa parastaan, ja palkintona on kollektiivinen katharsis (Särkiö, 2012, 41). Analysoin tunnekokemuksia sen pohjalta, miten selitin Rituaali, *communitas* ja flow -alaluvussa Victor Turnerin pohdinnan näiden kahden käsitteen eroista ja yhtäläisyyksistä. Turner (1982, 48) sanoo, että flow voi aiheuttaa *communitaksen* ja *communitas* voi aiheuttaa flow'n, mutta jotkut flow-tilat ovat yksinäisiä ja jotkut *communitaksen* tilat erottavat tietoisuuden toiminnasta.

⁴⁶ Taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa sekä sosiaalietieteissä käytetään *affektin* ja *emootion* käsitteistä (ks. esim. Clough, Patricia Ticineto & Halley, Jean (eds.) 2007. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. London: Duke University Press; Liljeström, Marianne & Paasonen, Susanna (eds.) 2010. *Working with affect in feminist readings: disturbing differences*. London: Routledge; Wetherell, Margaret 2012. *Affect and emotion a new social science understanding*. London: Sage). Näitä käsitteitä voisi hyödyntää myös tässä tutkimuksessa, mutta valitsin flow-käsitteen ja flow-teorian.

Turner hyväksyy ajatuksen, että flow'hun kuuluu toiminnan yhdistymisen tietoisuuteen. Myös communitaksella on nämä samat ominaisuudet. Turnerille communitas on jonkinlaista jaettua flow'ta, mutta se tapahtuu sekä rakenteellisissa että epämuodollisissa tilanteissa. Toisaalta mikä tahansa tapahtuma konserteista urheiluun voi toteutua ilman flow-kokemusta – itse asiassa aito flow on hyvin harvinainen. (Turner 1977, 51.)

Osallistujillani on mainintoja optimaalisesta kokemuksesta eli flow-kokemuksesta konsertin aikana. Kuorolaulamisen elämäntavakseen määrittelevä varhaiskeski-ikäinen mieskuorolainen kiteyttää flow'n määritelmiä oman kokemuksensa kautta ja kertoo, millä tavoin kuorolainen esiintymistilanteessa toimii:

Parhaimmillaan konserttia laulaessa voi saavuttaa jopa ns. flow-ilmionä tunnetun fiiliksen, ajan ja paikan taju häviää, huomaat olevasi tekemässä vain esitettävää musiikkia. Keskitymme johtajan antamiin merkkeihin ja niiden noudattamiseen sekä siihen miten oma äänenmuodostus sulautuu ympärillä oleviin ääniin niin, ettei oma ääni tule siitä läpi. (RMiM22.)

Käsitteen flow'n tilalla kuorolaisten kerronnassa voi olla myös määritelmiä "ihmeellinen energia" (RNuN1), "toisiin sfääreihin pääseminen" (KSeN36) tai "kylmiä väreitä iholle tuova, ihanan tuntuinen" tunne (KKiN41). Jokin kuorolainen arvostaa perustreenaamista ja yhdessäoloa kuorossa enemmän kuin esiintymisiä, siitä huolimatta, että hän kokee, että "hyvin menen keikan jälkeen olo on euforinen" (KSeN46).

Kenttämuistiinpanoissani täydellisenä osallistujana on merkintöjä kahdesta sellaisesta konserttitilanteesta kuorolaisena, että sain kokemuksen, joista ensimmäinen voi luonnehtia jaetuksi flow-tilaksi tai communitakseksi, olenhan tuntenut kuuluvani yhteen itseäni suurempaan kokonaisuuteen:

Kun kappale lähti menemään hyvin, alkoi tuntua todella hyvältä ja käsivarsissani alkoi mennä väreitä, jotka ovat merkki siitä, että harmonia ja rytmi ovat kohdallaan ja kuoro on flow-tilassa. Vaikka seurasin todella tarkasti nuottia, pystyn myös katsomaan kuoronjohtajan johtamista koko ajan. Hän katsoi useita kertoja silmiini, kun halusin meidän ääneltämme esiintuloa, ja tunsin, että olemme johtajan kanssa yhteydessä, ikään kuin välillämme olisi kuminauhoja, joita pitkin hän otti ääniä minusta ja muista. (Kenttämuistiinpanot 19.1.2014.)

Muistiinpanojeni mukaan olen tuntenut oloni hyvällä tavalla juhlalliseksi ollessani osa tätä ryhmää. Olen kirjannut tunteenani olleen sulautumisen johonkin itseäni suurempaan. Olin myös ylpeä omaan ryhmääni kuuluvien yksilöiden erityistaidoista, jotka auttoivat meitä ryhmänä saavuttamaan päämäärän esittää tämä vaikea, rytmimusiikkiin pohjaava laulu nuotin mukaisesti, ei vain läpilaulettuna, vaan tulkintaan pyrkien ja päästen:

Kun lähestyimme kappaleen loppupuolta, osa kuorolaisista ryhtyi sovitusti taputtamaan ja polkemaan rytmiä ja kuoronjohtaja alkoi elehtiä koko ruumiillaan voimakkaan rytmikkäästi, lähes tanssien. Sydämeni sykähti, kun taputus ja tömistys alkoivat ja rytmi virtasi ruumiiseeni myös polkujen tahdissa hytkyvän kuorokorokkeen kautta. Tiesin, että en itse kykenisi pitämään yllä noita taputuksia ja tömistyksiä ja ihailin niiden toteuttajia. (Kenttämuistiinpanot 19.1.2014.)

Flow-tila ei välttämättä kestä kovin kauan, vaikka sen muistaa pitkän aikaa. Seuraava laulumme oli tarkoituksella helppo, että saimme levätä psyykkistä energiaa vieneen ponnistuksen jälkeen, mutta oli vaikea keskittyä siihen, koska ajatukset olivat vielä edellisessä, onnistuneessa performanssissa. Helpon kappaleen laulaminen tuntui jopa lattealta ja merkityksettömältä onnistuneesti sujuneen vaativan suorituksen jälkeen ja yleisö antoi sille kohteliaat aplodit toisin kuin edelliselle laululle, jolle se myös hurrasi ja jonka aikana näytti, että kaksi yleisön jäsenistä olisi halunnut rynnätä lavalle joko laulamaan tai johtamaan kuoroa. (Kenttämuistiinpanot 19.1.2014.)

Saman naiskuoron rivissä toisessa konsertissa täydellisenä osallistujana, eri laulua laulettaessa koin toisen jaetun flow-kokemuksen, joka laajeni myös yleisöä koskeväksi communitakseksi:

Kohokohta oli Matshusiman Ave Maris stella, jossa kylmät väreet menivät kuororivissäkin, tunsin, kuinka ne menivät omassa selkäpiissäni, ja tunne oli kohotettu ja yleisön joukossa näkyi kyyneleitä. Aplodit olivat voimakkaat useiden muidenkin kappaleiden kohdalla. Yleisö selvästi piti meistä, ei taputtanut vain kohteliaasti. (Kenttämuistiinpanot 15.9.2013.)

Flow-kokemuksesta kerrotaan euforian kokemuksen lisäksi myös juuri niin, että siihen liitetään kuuluvan yhdessä koettu liikutus. Sellaisia olivat esimerkiksi aiemmin kuvaamani harjoitustilanteet, joissa naiskuoron ja workshopissa olleen sekakuoron harjoitukset olivat niin keskittyneitä ja joissa kuorolaisten taidot ja heille asetettu päämäärä olivat niin tasapainossa, että kuoronjohtajat ja kuorolaiset liikuttuivat.

Vuoden ajan poissa kuoromaailmasta ollut naiskuorolainen kertoo kokemuksestaan kuoroon palatessaan:

Kävi itkettämään. Sain olla yhtenä yhteisessä äänessä, soinnun osana, soinnun sylissä. Täysin turvassa. Olin niin kaivannut yhdessä soimista. Se on kehollista ja lohduttavaa. (Westersund 2016.)

Viihdekuorossa laulanut osallistujani kuvaa yhteiseen ja henkilökohtaisesti koettuun liikuttumiseen johtanutta tilannetta kuorossa, jonka pitkäaikainen kuoronjohtaja oli jäämässä syrjään ja kuoro esiintyi viimeistä kertaa hänen johdollaan valtakunnallisessa kuorotapahtumassa. Kuoro esitti vaativia lauluja ja kuorolaiset osallistujani mukaan paneutuivat antamaan yleisön edessä kaikkensa. Lisäksi toinen lauluista kiinnittyi kuorolaisten ja yleisön mielissä kansakuntia järkyttäneeseen suuronnettomuuteen:

Vielä vaikuttavampi oli viimeinen esiintyminen Matin johdolla, kun esitimme Aulis Salisen *The Beaufort Scale*'n sekä Jaakko Mäntyjärven Estonian onnettomuutta kuvaavan teoksen *Canticum Calamitatis Maritimae*. Silmäni kostuvat vieläkin pelkämästä muistosta. Tuohon viimeiseen teokseen kulminoitui kaikki. Kaikki antoivat itsensä kaiken – ja kaikki itkivät sen esityksen jälkeen. Sen keikan, jos olisi saanut taltioida... Muistan itkeneeni lähes koko satojen kilometrien matkan, kun ajelin kotiin. (KViN80.)

Kansainvälisilläkin areenoilla esiintyvässä opiskelijakuorossa laulanut nainen kertoo omasta liikuttumisestaan tilanteessa, jossa kuoro esitti joululaulu-

ja ensin vanhainkodeissa ja sairaalassa se sen jälkeen pubin kanta-asiakkaille saaden nämä muistelemaan omia lapsuuden joulujaan ja liikuttumaan omasta elämäntilanteestaan. Osallistujalleni ihmisten kohtaaminen kuoron välityksellä nousi merkittävämmäksi kuin esiintymiset korkeasti arvostetuilla areenoilla:

(Kuorolla) on tapana tehdä ennen kuoron pikkujouluja laulukiertue vanhainkodeissa ja sairaalan eri osastoilla. Yleisö on todella liikuttunutta ja kuorolaisena minun oli hyvin vaikea pitää itseni kasassa. Päivän kestävä joululaulu ”kiertue” huipentuu aina kahteen publiin. Luulin jo pahimman liikutuksen olevan ohi, kunnes menimme laulamaan toiseen niistä. Juopot itkivät ääneen, kävivät kättelemässä kuorolaisia ja olivat todella liikuttuneita esiintymisestämme. He myös toivoivat lapsuuden lauluja ja itkivät avoimesti omia kohtaloitaan. Minä liikutuin myös ja istuin pubin vessassa tihrustamassa, kun en kestänyt raukkoja alkkiksia. Silloin ajattelin, että mitkään presidentille esiintymiset ja hienot Euroopan konserttitalit eivät vedä vertoja tälle aidolle ihmisten kohtaamiselle. (KSeN46.)

Erityisiin tilanteisiin tai määrättyjä asioita symboloimaan kuulijoiden mielissä kiinnittyvät kuorolaulut saattavat herättää yleisössä voimakkaita tunnereaktioita ja liikutusta, jopa hillitöntä itkemistä, kuten esimerkiksi veteraanikuoron laulama *Veteraanin iltahuuto*, jota yleensä lauletaan veteraani-ikäluokan siunaus- ja muistotilaisuuksissa (kenttämuistiinpanot 10.4.2011). Hautaan siunaamisrituaaliin on kuulunut viimeinen tervehdys laulettuna samalla kun arkun vieressä on ollut Suomen lippu ja havuseppele. *Veteraanin iltahuuto* ja vastaavat laulut herättävät joko omakohtaisia muistoja tai virittävät kokemaan yhteisöä tai kansakuntaa koskettavia tunteita ja niitä arvostetaan yhteisöä kannattelevina kuorolauluina.

Täydellisenä havainnoijana seuraamassani veteraanikuoron juhlakonsertissa läsnä olivat paikkakunnan kaikki viralliset merkkihenkilöt ja lisäksi kaksi kansanedustajaehdokasta. Kansalaisopiston eläkkeellä oleva rehtori sanoi juhlapuheessaan kuoron tekevän mittaamattoman arvokasta työtä tuomalla esille paikalliskulttuuria. Hän toisti kuoron tekevän arvokasta työtä tuomalla säveltäjien ja sanoittajien tulkkina näiden sanoman yleisön kuultavaksi, ja mainitsi vielä erikseen, että kuoro tuo arvokkaan tunnelman surutilanteeseen, millä hän viittasi kuoron esiintymisiin sotiemme veteraanien siunaus- ja muistotilaisuuksissa.

Kunnanjohtaja ja kansalaisopiston nykyinen rehtori jakoivat juhlakonsertin päätteeksi kuorolaisille punaiset ruusut, ja seurakunnan kirkkoherra ja kanttori kiittivät kuoroa seurakunnan ja sen musiikkityön puolesta ja ojensivat kukkakimpun ja stipendin kuoron puheenjohtajalle. Kirkkoherra oli jo omassa juhlapuheessaan kiittänyt kuoroa 1980-luvun loppupuolelta asti tehdystä työstä todeten, että kuoro on tehnyt palvelutyötä veteraaneille, mikä koskettaa omaisia ja muita ihmisiä, ja palvelut kunnan asukkaita heidän juhlissaan ja tilaisuuksissaan koskettaen ihmisiä ja avaten ikkunoita menneisiin tapahtumiin. Lisäksi hän oli sanonut kuoron kuvastavan oman paikkakuntansa arvoja, ja olevan osa sen elämäntapaa. (Kenttämuistiinpanot 10.4.2011.)

Veteraanikuoron konserttia voi pitää *ydintapahtumana (core event)*. Ydintapahtumaa muovaavat, suodattavat ja sulkevat sisäänsä siihen kietoutuvat toiminnot ja näkökohdat erilaisine vaatimuksineen ja sävyineen. Schechnerin

määritelmän mukaan liittolaisten, toimijoiden, vihollisten, ystävien ja perheen halut ja suunnitelmat joskus törmäävät vastakkain ja joskus toimivat yhteistyössä ja muovaavat ydintapahtumaa niin, että se ilmentää määrättyjä esteettisiä, poliittisia, ideologisia, ammatillisia ja / tai uskonnollisia arvoja. Näillä ja muilla tavoin ydintapahtuma on Schechnerin mukaan punottu sisään suurempien tapahtumien monimutkaiseen järjestelmään. (Schechner 2013, 244–245.) Tässä tapauksessa veteraanikuoron voimakkaita tunnekokemuksia erityisesti yleisössä nostattaneessa juhlakonsertissa nostettiin esille kuoron rooli yhteisön palvelijana, mutta samaan aikaan kuoro punottiin vahvistamaan sekä kunnan että seurakunnan identiteettiä ja lisäämään paikkakunnalla yhteenkuuluvuuden tunnetta isänmaallisiin tunteisiin vetoamalla.

Doreen Massey (2008, 74) mukaan paikallisuuden ytimessä on kysymys, millaiseksi määrätyn alueen halutaan tulevaisuudessa muodostuvan. Eri tahot haluavat eri asioita myös paikallisella tasolla.

Veteraanikuoron kotipaikkakunnan paikkakuntalaisuuden määrittelijänä olivat kunnan ja seurakunnan viralliset, keski-ikäiset edustajat ja kuoro toimi välineenä sekä yleisön, siis suurimmaksi osaksi paikkakuntalaisten, kuin virallisten tahojenkin suuntaan. Virallisten tahojen edustajat nostivat puheissaan esille sellaisia arvoja, joita paikkakuntalaisten haluttiin edustavan, ja kuoro sai olla siinä välillisessä roolissa edustaessaan puhujien esille tuomia arvoja. Viestinä kuoron kautta kuulijoille oli, että paikkakunnan halutaan olevan yhteisöllinen kunta ja seurakunta, jossa kaikista pidetään huolta ja jossa muistetaan edellisten sukupolvien isänmaallisia uhrauksia. Virallisten puhujien puheissaan ja kuoron kautta välittämät arvot voivat olla hyvinkin erilaisia, kuin paikkakunnan suuren enemmistä edustamat arvot, tai sitten ne vastaavat niitä, mutta sitä ei voi tässä määritellä. Paikallisuus veteraanikuoron konsertissa on aika-tila, jossa on yhteys paikkakunnan historiaan, yhteisön jäsenten antamaan uhriin, jota tässä ajassa edelleen muistetaan sosiaalisessa tilassa. Virallisten tahojen edustajat siis rakensivat kuoron avulla paikkakunnan subjektiivista todellisuutta ja identiteettiä (ks. Berger & Kluckmann 1998, 194–197; Massey 2008, 204).

Kuorolaulajia ja heidän yleisöään yhdistävä liikuttuminen koskee usein myös joitakin kansallisesti merkittäviksi koettuja lauluja, kuten *Finlandiaa*:

Mäkin oon satoja kertoja *Finlandian* laulanu lavoilla eri tilaisuuksis ja myöskin kuorojen luona vieraillessa ollu mukana sitte niin aina tulee tippa silmään, ja pala kurkkuun. Se on kyllä niin jännä. Ja sitte ku yleisö nousee viel seisomaan. Niinku Virossa nyt kun oli nää festivaalit niin suomalaiset mieskuorot, niinku siel oli *Finlandia*, kaikki laulo yhdessä niin yleisö nous seisomaan. - - - siis mul on se, että mun on niinku koetettava sulkee se yleisö siinä laulussa ulkopuolelle, että pystyy laulaan loppuun. Mutta tuota, siin'on, sen niinku vaistoa millonka se menee ihmisiin. Ja yleensä se aina menee. (HMiM2.)

Yksittäinenkin kuorolaulun performanssi voi siis vahvistaa esimerkiksi juuri kokemusta suomalaisuudesta. Suomalaiskansallisesti merkittävänä pidetty laulu saattaa saada arvostusta myös ulkomailla joko siellä yleisöksi osuneilta suomalaisilta liikuttumisena tai ulkomaiselta konserttiyleisöltä esimerkiksi yleisön nousemisena seisomaan sen esittämisen aikana. Se taas saa esiintyjät liikut-

tumaan. Sitaateista käy myös ilmi, että *Finlandia* on yksi niistä kuorolauluista, jotka ihmisten mielissä symboloivat suomalaista kansakuntaa:

Samaisella Saksan-matkalla koimme liikuttavan hetken. Olimme laulamassa jossakin laivan ravintoloista. - - - Nämä herrat hölisivät omiaan meidän laulaessamme, mutta kun lauloimme Sibeliuksen *Finlandian*, tuli rikkumaton hiljaisuus. Taisivat karskit miehet pyyhkiä silmiäänkin. Sen jälkeen he panivat hatun kiertämään, ja me saimme odottamattoman palkinnon. (KKiN45.)

Kyllä Frankfurtissa vedetty *Finlandia*, kun koko yleisö nousi sitä kuuntelemaan seisoltaan, sai vedet silmiin. Vastaavanlaisen tunnekuohon sai aikaan 1997 pidetty Vuoden kuoro -konserttimme Seinäjoella; koko salin täysi kuoroihmisiä soittaa suosioon seisten. Sitä ei unohda. (KNaN57.)

Edellinen sitaatti sisältää myös kerrontaa liikuttumisesta johonkin erityiseen konserttiin liittyen. Vastaavanlaisen yhteisen liikuttumisen hetkestä ja sen herättämästä voimakkaasta yhteenkuuluvuuden tunteesta kertoo maineikkaan opiskelijakuoron 30-vuotisjuhlakonserttiin liittyvä sitaatti:

Lopuksi yllätimme kuoronjohtajamme laulamalla *Veret tuli mun silmihini*. Seisoin lavalla laulamassa ja päässäni humisi: Tässä laulan, maailman kauneinta laulua, - - - Pekka Kostiaiselle, joka on elävä kuorolegenda, todella sydämellinen ihminen. Ja niinhän ne veret tulivat omiin silmihini ja koko kuoro pyyhki yhdessä kyyneleitä samalla, kun Kostiainen nyyhki edessämme. Yhteenkuuluvuuden tunne oli sanoin kuvaa-maton. (KSeN46.)

Kuorolaiset kuvailevat eri ilmaisuin, mutta samaa tarkoittaen kokemaansa tunnetta onnistuneen konsertin jälkeen, kun he ovat varsinkin vaativan ja pitkän harjoitusjakson jälkeen saavuttaneet yhteiset päämäärät ja tavoitteet. On ”huikea tunne, kun pitkään ollaan treenattu ja viilattu ja läpirääkymisestä ollaan päästy kauniiseen ja soivaan lopputulokseen. Ei sitä tunnetta voi sanoiksi laittaa”. (KNaN21.) ”On tyytyväinen olo ja tietty liikuttuneisuus, - - -. Yleisöstä aina joku liikuttuu ja kuoro sen myötä. Konsertin jälkeen on myös virtaa paljon”. (RSeN9.) ”Hyvä keikka antaa valtavasti positiivista energiaa” (KNaN20). Yleisön mukana eläminen tunteillaan on kuorolaiselle parasta ”sielunhoitoa” (KMIM18). ”Kuorossa saa onnistumisen elämyksiä. On todella hienoa, kun joku laulu soi kauniisti ja konsertissa yleisön reaktioista huomaa, että teemme jotakin koskettavaa ja arvokasta. Se on tunteiden jakamista. Yhteisöllisyyttä”. (RSeN9.)

Kuorolaisten ajatukset saattavat konserttien jälkeen pysytellä vielä pitkään tapahtuneessa. Itselläni vaikealta ja työläältä tuntuneen harjoitusjakson jälkeen flow-kokemukseen konsertissa johtaneen laulun stemma pyöri mielessäni noin viikon ajan konsertin jälkeen. Ajatuksissani pyöri sen kummemmin ajattelematta niiden oikeassa muodossa pätkiä laulun eri kohdista, eniten vaikeimmista. (Kenttämuistiinpanot 19.1.2014.)

Sekakuorossa laulava nainen mainitsee, että nukahtaminen ei ole helppoa konsertin jälkeen, koska ”kaikki pyörii päässä vielä pitkään”. Hän arvelee, että karonkka tai yhteinen illallinen tai lasillisilla käynti konsertin jälkeen voisi auttaa ajatusten viemiseen jo toisaalle, pois konsertista. (RSeN9.) Viihdekuorossa laulanut nainen kertoo, että esiintymisten jälkeisissä karonkoissa oli euforinen, iloinen

ja riehakas tunnelma ja esiintymisen aiheuttama jännitys purettiin siellä yhdessä eikä epäonnistumisia surtu, jos niitä olikaan (RViN8).

Karonkassa, jossa "laulu raikaa ja tunnelma on katossa", tuntee olevansa yhtä suurta perhettä, ja sieltäkin saa hyvin menneiden konserttien tapaan valtavasti positiivista energiaa, kuten useissa erilaisissa kuoroissa eri puolilla Suomea ja Ruotsissakin laulanut nainen kertoo (KNaN20).

Kuoronjohtajalta kuorolaiset saavat palautteen välittömästi harjoituksen tai kuoroesityksen aikana. Harjoituksessa kuoronjohtaja joko laulattaa laulua tai sen yksittäisiä kohtia yhä uudelleen ja antaa ohjeita. Jos harjoitus ei suju, hän pistää laulun heti poikki ja paneutuu antamaan yksittäisiä ohjeita (ks. esim. kenttämuistiinpanot 22.5.2011). Jos kuoro toteuttaa laulua harjoituksessa niin kuin kuoronjohtaja on halunnut, hän voi sanoa ääneen kaiken menevän hyvin.

Harjoitusten jälkeen kuorolaiset jäävät harvoin keskustelemaan sen kulusta ja antamaan toisilleen palautetta. Usea vastaaja ilmaisee tilanteen niin, että on jo kiire kotiin. "Jotain 'vaatenaulakkokeskusteluja' käydään, jonka jälkeen kukin lähtee kotimatkalleen yksin tai samaa matkaa samaan suuntaan kulkevan kanssa" (RKiN4). "Osa porukasta voi jäädä pihalle jutustelemaan yleisistä tai yksityisistä asioista - mitä kullakin on mielessä" (RNaN3). Useammalla kuin yhdellä mielessä soivat juuri harjoitellut laulut tai jokin niistä. "Palaan arkeen matkalla kotiin hyräillen biisiä, joka on iskostunut päähän koko loppuillaksi" (RKiN2).

Yksi osallistujistani kertoo, että kiitoksia tulee, mutta aidon onnistumisen kokemuksen tuntee sisällään ja kuulee korvallaan, ja jos kuoronjohtajakin on samaa mieltä, kuoro on saavuttanut jonkin tavoitteen (KKiN76). Jo esiintymistilanteessa kuoronjohtaja voi antaa myönteistä palautetta esimerkiksi muodostaa toisella kädellään OK-merkin aina hyvin sujuneen laulun jälkeen (kenttämuistiinpanot 23.1.2011).

Jollekin kuorolaiselle riittää jo "kuoronjohtajan ilme jokaisen kappaleen päättyessä" (RNaN19) tai "kuoronjohtajan kyyneleet onnistumisen jälkeen", kun jokainen kuorolainen onnistui vaikean teoksen laulamissa ja osallistujallani oli itsensä ylittämisen tunne (KNaN7). Yleisöltä tuleva myönteinen palaute voimakaina aplodeina tai suusanallisina kiitoksina kuitenkin nousee usean osallistujieni teksteissä esille.

Mieskuorolainen ilmaisee asian niin, että mieltä ylentää, kun tupa on täynnä ja aplodit raikuvat (KKiM23). "Esiintyessä myös tyytyväisten kuuntelijoiden ilmeet tuovat positiivisuutta ja antavat tukea omaan suoritukseen", mieltää nuorisokuorolainen (KNuN81). Hyvän mielen tuo se, jos huomaa yleisön nauttineen kuulemastaan (KSeM38). "Yleisöltä saatu palaute on tietenkin se motivoiva tekijä, joka auttaa jaksamaan välillä tympeässäkin puurtamisessa", määrittelee naiskuorolainen perustellen sanomaansa, etteivät alttojen stemmat ole aina niitä viehkeimpiä (KNaN57).

Vaikka konsertit olisivat yksittäiselle kuorolaiselle pelottavia tilanteita jännittämisen takia, kun laulaja huomaa, että "yleisö tykkää ja on mukana", sekin voi tuottaa hänelle flow-kokemuksen (KKiN32). Lavalla on ihanaa olla, kun harjoiteltu laulu menee hyvin ja näkee sen aiheuttaman yleisön reaktion (KNaN6).

Naiskuorossa täydellisenä osallistujana huomasin vaikean laulun sujussa hyvin, että yleisö hymyili mielissään jo esityksen aikana, ja osa eli hyvinkin voimakkaasti mukana, minkä pystyin sivusilmällä näkemään. ”- - - Kun saimme kappaleen loppuun, yleisö taputti tavallista huomattavasti voimakkaammin ja hurrasi meille. Näki, että yleisö oli saanut kokea jotakin odottamatonta ja mieluisaa. Kuoronjohtaja oli yhtä hymyä, kumarsi yleisölle ja nautti tilanteesta.” (Kenttämuistiinpanot 19.1.2014.)

”Hetki arjesta pois ilon tai surun kautta” eli hetki omaa aikaa kuulijoille samalla kun kuorolaulaminen konsertteineen on irtiotto arjesta itse laulajille, kuten naiskuoron kuoronjohtaja määrittelee, ja kuoron puheenjohtaja jatkaa ajatusta, että kysymyksessä on yleisön kunnioittaminen, kun tarjotaan hetkiä, jotka naurattavat tai itkettävät niin, ettei jää tunnetta, että kunhan laulevat (Nenola 2016a).

Yleisön myönteinen reaktio palkitsee myös kilpailutilanteessa, kuten kvar-tettikilpailuun osallistunut, tilannetta ensin jännittänyt, mutta yleisön edessä vapautunut kuorolainen kertoo:

Ensimmäinen biisi jännitti, mutta tuntui hyvältä. Loppua kohti tunne parani koko ajan ja kolmannen biisin alkaessa tuli melkein hätä, että apua - kohta tämä ihanuus loppuu. Tunnelmaa on vaikea pukea sanoiksi neljännen biisin jälkeen, kun sali räjähti aplodeihin. (KNaN6.)

Yleisö tuo julkiselle esiintymiselle ja sitä edeltävälle pitkälle harjoittelujaksolle mielekkyyden, antaa syyn sille, miksi tavoitteita ja päämääriä on asetettu:

”Onhan se kiva että se (yleisö) on siellä (naurua). - - - Kyllähän se luo sen tilanteen, se yleisö, ihmisillehän sitä esitetään, sanomaa sieltä. (HKiN3.)

Aina yleisö ei ole myötämielistä, jos se ei ole vapaaehtoisesti tullut kuoron esiintymiseen. Nuorisokuorolainen kertoo esiintymistilanteista, jotka ovat piinaavia sekä yleisölle että kuorolle esimerkiksi koulujen kevätjuhlissa, kun kuulijat odottavat vain tilaisuuden loppumista päästäkseen kesälomalle. ”- - -silloin sitä itekin ajattelee, että voi ku pois pääsis täältä, että en haluu olla tässä lavalla” (HNuN1).

Sama osallistujani pohtii varsinaisista kuorokonserteista saadun yleisöpalautteen merkitystä laulajien itsetunnolle, halulle jatkaa kuoroharrastusta ja hioa taitojaan:

Mut sitte just, jos käytiin jossakin, jossa oli oma keikka ja ties että se yleisö on tavallaan tullut sinne, niin totta kai yleisön käytös on myös erilainen, että..., ja kyllä sen niinku oppi tavallaan kuulemaan, että minkälaiset ne oli ne taputukset tai suosionosoitukset, että siitäki että no nyt tais mennä ihan hyvin, tai että nyt tämä meni, nyt tämä meni ihan surkeesti; tai jos se meni surkeesti omasta mielestä niin sen kyllä huomasi jo siinä kappaleen aikana. Mutta kyllä sillä yleisöllä on varmaan aika iso vaikutus siihen varsinkin tämmösillä ei-ammattilaisilla, kun kuitenkin ollaan vaan niinku harrastamassa siellä lavalla, sillä on sille omalle tavallaan itsetunnolle tai sille niinku että... just totta kai jos tulee hirmu hyvää palautetta niin se tsemppaa, ja on sillä lailla että ”ei kun vaan lisää keikkaa” ja näin päin pois, mut jos on silleen että miksi meidän keikalle ei tullu porukkaa, tai että, että että miksi nyt ei tule esiintymisiä jonnekin, se on tietysti taas semmonen, että treeniä lissää, treeniä lissää, että... (HNuN1.)

Yleensä kuoronjohtaja kiittää konsertin jälkeen pikaisesti kuoroa ja antaa sitten syvällisemmän palautteen seuraavissa harjoituksissa tai sitten sähköpostitse tai Facebook-ryhmässä (RNuN1; RKiN2; RNaN3; RSeN10; RNaN19; RNaN20). Konsertin kulkuun palataan ”seuraavassa harjoituksessa, joissa usein hyvinkin monipuolisia analyyseja sekä johtajalta että laulajilta” (RMiM21). Joissakin kuoroissa alkaa heti esiintymisen jälkeen ”hirveä pulina pukuhuoneessa” (RKiN2) ja pulisemassa ovat ”kaikki kaikkien kanssa”(RSeN10). ”Pulisemista”, siis konsertin sujumisen puimista pidetään tärkeänä, ”koska suoraan esiintymisestä lähteminen jättää hieman tyhjän olon, ’tässäkö tämä oli’” (RSeM5).

Aika-tila-sarjan jäähdyttelyyn kuuluva jutteleminen pitkittää kuorolaisten paluuta arkirooliinsa. Kun konsertissa koettua käydään läpi, kuorolaiset ovat kuorominän ja arkiminän välimaastossa. Jutellessaan, ”hikeä pyyhkiessään ja nauraessaan” kuorolaiset käyvät läpi onnistumisia ja epäonnistumisia, ja jos epäonnistumisia on ollut, saatetaan nostaa esille syitä siihen tai sitten lohdutellaan heitä, jotka moittivat itseään virheiden tekemisestä (RKiN6).

Pidetään tärkeänä, että kuoro käy yhteisöllisesti läpi sen, miten yhteinen harjoituksissa alkanut ja joskus jännittävänkin esiintymiseen huipentunut työ on sujunut. Kysellään, miltä tuntui laulaa ja onnistuttiinko, kuulostellaan yleisön reaktioita ja kommentteja ja saadaan puolisoilta palautetta parhaiten onnistuneesta kappaleesta. (RSeN9.) ”Konsertin jälkeinen hype puretaan takahuoneessa jutellen konsertin kulusta ja huippukohdista ja mahdollisista mokailuista” (RNaN20).

Virheistä puhumiseen ei kovin kauan käytetä aikaa, vaan ”pienet mokat käydään nauraen läpi, hehkutetaan hyvin menneet kohdat” (RKiM11), mutta heti keikan jälkeen puhumista pidetään tärkeänä, jotta kuorolaiset eivät jäisi yksin kotona hautomaan asioita (HNuN1).

6.6 Lopuksi

Tässä pääluvussa käsittelin rituaalia ja käyttäytymisen toisintoa kuorojen yleisöesiintymisissä. Toistuvat käytännöt esiintymisten valmistelussa, takahuoneissa, yleisön edessä esiinnyttäessä ja jäähdyttelyssä ovat pääpiirteissään kaikkien kuorolaisten tunnistamia ja kuorotoiminnassaan toteuttamia. Kuorolaiset oppivat tunnistamaan kuoronjohtajan eleet ja ilmeet ja toimimaan odotuksia vastaavalla tavalla esiintymistapahtumassa.

Schechnerin aika-tila-sarjaan sisältyvissä laajemmissa konteksteissa Schechnerin (2013, 250) määritelmän mukaisilla tuottajilla eli kuoronjohtajalla ja puheenjohtajalla hallituksen jäsenineen on suurin vastuu toiminnasta. Usein tarvitaan myös teknistä henkilökuntaa ja joskus koreografi. Jossakin määrin jo valmisteluvaiheessa tarvitaan myös esiintyjä eli kuorolaisia esimerkiksi markkinoimaan yleisötilaisuutta, rakentamaan esiintymislavaa ja myymään lippuja. Jos kuoro tilaa konserttiinsa uuden sävellyksen, valmisteluvaiheessa tarvitaan lähdeteosten tekijöitä eli säveltäjä ja kirjailija, jonka runotekstiä käytetään. Yleisöesityksessä esiintyjät ovat pääosassa kuoronjohtajan kanssa ja tekninen henki-

lökunta on taustatukena. Julkisessa esiintymisessä ja sen jäähdyttelyssä yleisö osallistuu performanssiin eläytyen ja antaen palautetta. Kuorolaisten julkisiin esiintymisiin voi sisältyä flow- ja communitas-kokemuksia, jolloin kuorolaiset kokevat yksilöinä tai yhdessä jotain sellaista, joka palkitsee harrastukseen uhra-
tun ajan ja vaivan.

Kuoroa voi luonnehtia *normatiiviseksi communitakseksi*, onhan se ryhmä, joka vaalii ja pitää yllä ihmissuhteita ja *spontaania communitasta* enemmän tai vähemmän pysyvältä pohjalta. Spontaaniin communitakseen sisältyy tunne loputtomasta voimasta. Siinä keskenään vuorovaikutuksessa olevat ihmiset osallistuvat yksittäiseen synkronoituun tapahtumaan. Heitä kohdellaan tasa-arvoisesti, vahvistaen ”me olemme tässä yhdessä”-tunnetta. Heillä on samanlaiset tai saman tyyppiset vaatteet, ja varallisuuden, aseman ja etuoikeuksien määreet on asetettu sivuun. Kokemusta voi verrata vaikkapa tilanteeseen, jossa urheilujoukkue pelaa niin hyvin, että jokainen pelaaja tuntee olevansa toisten pään sisällä. (Schechner 2013, 70–71; Turner 1982, 47–49.) Samanlaisia kokemuksia kuorolaisilla on tilanteissa, joissa laulu alkaa sujua niin hyvin, että kuoro tuntee olevansa yksi yhteinen organismi. Jo saapumisen riitit, kuten kuoromaailmassa samanlaisina toistuvat tapahtumat ennen varsinaisen harjoituksen alkamista tai konserttilavalle meno, luovat communitasta (ks. Schechner 2013, 72; Turner 1982, 48).

Ennen yleisön eteen siirtymistä kuorolaisille on tärkeää saavuttaa keskittymisen tila. Siihen johtavat tieto siitä, että osaa esitettävät laulut, tunne tilanteen olemisesta kontrollista, jos esiintymistila on sellainen, että siinä kuulee toisten laulajien äänet, ja kuoronjohtajan antama henkinen tuki. Jos kuorolaiset huomaa-
vat kuoronjohtajan jännittävän, esiintymisjännitys saattaa siirtyä kuorolaisiin. Kuorolaisilla on erilaisia rituaaleiksikin muuttuneita tapoja päästä liiaksi jännittämättömään keskittymisen tilaan. Jollakin se on rukous, jollakin pilailu, jollakin keskinäinen kannustaminen, jollakin jutustelu.

Yleisön edessä oleminen ja esiintyminen vaatii kuorolaisilta jatkuvaa valpautta, kuoronjohtajan antamien merkkien yhtäaikaista seuraamista ja toteuttamista sekä meneillään olevan tapahtuman ”lukemista”. Esiintymistilanteessa oleminen voi olla fyysisesti väsyttävää. Jännittäminen voi haitata esiintymiseen keskittymistä, mutta sopivanlainen jännitys puolestaan virittää hyvään suoritukseen.

Yleisön antamat aplodit kertovat esitystilanteeseen osallistuvien yhteisistä arvoista ja yhteishengestä, vaikka kaikki osallistujat eivät todellisuudessa niin kokisikaan – halutaan osoittaa, että arvostetaan sitä, mitä tehdään tai sitä, mitä kuullaan ja nähdään (ks. Schechner 2004, 780). Raikuvat aplodit kertovat kuorolaisille hyvin menneestä konsertista, mutta iloa heille tuottaa myös onnistuminen itse koettuna. Myös kuorolaisten, kuoronjohtajan ja yleisön voimakas liikuttuminen on pohjimmiltaan positiiviseksi mielletty asia, koska se yleensä kiinnittyy yhteisön tai kansakunnan muistiin ja arvoihin, vaikka mukana olisi traagisiakin elementtejä.

Omissa naiskuoron konsertteihin ja harjoituksiinkin täydellisenä osallistujana liittyneissä flow-kokemuksissani kiteytyvät musiikkitieteen professori Jukka Louhivuoren kuorotutkimuksissaan tekemät havainnot voimakkaista musii-

killisistä kokemuksista kuorolaulajan näkökulmasta, myös se, että yleensä ympäröivä maailma unohtuu, kun laulutapahtumaan keskittyy voimakkaasti. Louhivuoren mukaan kuorolaulajien kokemuksiin kuuluvat esimerkiksi yhteenkuuluvuuden tunteen yleisyys ja merkitys, joka kenties liittyy vahvojen emootioiden yhteiseen kokemiseen, yhteisten ponnistusten kokemiseen ja onnistumisen tunteisiin. Hän pitää yhteenkuuluvaisuuden tunnetta kuorolauluun liittyvänä peruskokemuksena, koska se ei näytä olevan yhteydessä ikään tai sukupuoleen. Kuoronjohtajan tyytyväisyys kuorolaisten suoritukseen tuo laulajille tyydytystä, eivätkä kuorolaulun tuottamat tunteet liity vain musiikillisiin, vaan yleisempiin oman suorittamisen arviointiin liittyviin seikkoihin. (Louhivuori 2011, 103, 105–107.)

Aineistossani kuorolaulajilla on pitkälti saman suuntaisia flow-kokemuksia kuin Elina Hytösen väitöskirjassaan tutkimilla jazzmuusikoilla. Hytönen on tutkinut ammattimuusikoita, kun taas kuorolaiset ovat suurimmalta osin harrastajia, mutta molemmissa musiikkia tekevät yksilöt toimivat ryhmänä yleisön edessä. Hytönen toteaa, että niin transsissa kuin flow'ssa kysymys on ohimenevästä tietoisuuden tilasta, joka sisältää muutoksen. Molemmissa siirytään pois normaalista tajunnantilasta ja palataan siihen takaisin määrätyn jakson päätyttyä. Hytösen mukaan muusikoiden on kohdattava haasteita, todistettava toistuvasti pätevyytensä ja tuotettava rituaalistettu show, joka parhaimmillaan sisältää itsensä ylittämisen ja flow-kokemuksen hetkiä. Hytönen vetää tutkimuksessaan johtopäätöksen, että flow on nyky-yhteiskuntien tapa mukauttaa muuttuneita tai transsitiloja vaarantamatta yksilöiden rationaalisuutta tai mielenterveyttä. (Hytönen 2010, 242–243.)

Hytönen huomauttaa, että hänen tutkimustaan aiemmassa flow-pohdinnassa kollektiivisuus oli enimmäkseen jätetty huomiotta, koska siinä on painotettu luovia yksilöitä. Kollektiivisuus kuitenkin hänen tutkimuksensa mukaan on silmiinpistävää, kun ottaa huomioon tavan, jolla muusikot ovat yhteydessä toisiinsa niin syvällisesti, että rajat yksilöiden välillä tuntuvat katoavan. (Em., 245.) Hänen havaintojensa mukaan läsnä oleva yleisö ja siihen luotu yhteys luovat mielekkyyden esiintymiselle. Vuorovaikutus syntyy visuaalisten ja auditiivisten, emotionaalisten ja ruumiillisten keinojen avulla. Yleisön asenne ja käyttäytyminen vaikuttavat muusikoiden esitykseen yhtä hyvin kuin flow'n esiintyminen. Yleisön osoittama arvonta antaa muusikoille vahvemman tunteen siitä, että he tekevät jotakin merkityksellistä. (Em., 246.) Kaikki edellä mainittu pätee havaintojeni ja tulkintani mukaan myös kuorolaulajiin ja kuoroperformansseihin.

Kuoroilla voi olla hyvin erilaisia fyysisiä harjoitus- ja esiintymistiloja ja niillä on merkitystä senkin kannalta, miten hyvin tai huonosti kuorolaiset pystyvät toimimaan yksilöinä ja sosiaalisessa ryhmässä. Tilojen terveydellä, valaistuksella ja akustiikalla on merkityksensä siihen, miten kuorolaiset kokevat pystyvänsä toteuttamaan laulutapahtumaa. Toisaalta kuorojen odotetaan esiintyvän määrättyissä tiloissa ja tapahtumissa, kuten virallisissa vuotuis- ja muissa juhlatapahtumissa, jotka toteutuvat julkisissa rakennuksissa, kuten yleisöä kokoamaan suunnitelluissa saleissa tai kirkoissa. Kuorojen ajatellaan ohjelmistol-

laan, esiintymistavoillaan ja esiintymispaikoillaan symboloivan esimerkiksi kansallista yhtenäisyyttä ja uskonnon läsnäoloa yhteisössä. Toisaalta määrätyt tilat kuten sairaalat, vuodeosastot ja kirkot symboloivat kuorolaisille auttamis- ja palvelutehtäviä.

Omien yksilöllisten päämääriensä ohessa kuorolaiset haluavat jakaa tai tulevat osana kuoroaan sen enempää ajatellen jakaneeksi omaa osaamistaan yleishyödylliseen käyttöön esiintymällä pyydettyä erilaisissa tilaisuuksissa, esimerkiksi valtion tai kuntien järjestämissä vuotuisjuhlissa. Samalla kuorolaiset kuorojensa jäseninä uusintavat vallitsevia valtarakenteita ja kansakunnan esittämisen tapoja. Kuntien ja seurakuntien vastuuhenkilöt voivat näissä tapahtumissa omalla performanssillaan kiinnittää kuoroja ohjelmineen edustamaan ja symboloimaan vallitsevia ja valikoituja arvoja tapahtumayleisöjen silmissä, kuten seuraamassani veteraanikuoron konsertissa tapahtui.

7 KUOROYHTEISÖLLISYYDEN PERFORMANSSI

Tässä pääluvussa tarkastelen, miten perheen käsite ja hyvä yhteishenki -puhe, sekä niin ikään kuorokentällä toistuvat kilpailu-, menestymis- ja osaamispuhe tuottavat määrätynlaista toimintaa. Tutkin siis, millaisia näkökulmia todellisuuteen kuorojen sisällä ja sisältä performoidaan ja mitä kuoroilta ja kuorolaisilta odotetaan ulkoapäin. Tarkastelen myös kuorolaisuuteen liittyviä symboleita. Lopuksi tarkastelen kuorolaisuutta sosiaalisen sukupuolen näkökulmasta.

Kuten edellisistä pääluvuista käy ilmi, kuorolaiset voivat kokea communityn hetkiä, jolloin osallistujien välillä ei ole hierarkkia, mutta ilmi käy myös se, että kuoroissa on rakenne ja kuorolaisilla hierarkkisia rooleja. Tarkastelen, millaisia rakenteita kuorolaisten sosiaalinen prosessi luo – lähdän siis siitä turnerilaisesta ajatuksesta, että rakenteet syntyvät performansseissa, toisin kuin strukturalistit ajatelevat, että rakenteet synnyttävät sosiaalisen prosessin.

Yksilöt kokevat kokemuksensa ja refleктоivat sitä sekä omasta että samaan kulttuuriin kuuluvien toisten yksilöiden näkökulmasta. He käsittävät Toisen kokemuksen suoraan oman kokemuksensa kautta ja epäsuorasti sitä kulttuuristen rakenteiden moninaisuuteen sovitellen. (Kapferer 1986, 189, 190, 202.)

Pohdin myös, miten edellä mainitut liittyvät kuoroperformanssien jälkivaikutuksiin, joihin paneudun myös Näkökulmia kuorolaulun merkityksiin -luvussa. Schechnerin aika-tila-sarjaan sisältyviin jälkivaikutuksiin (aftermath) kiinnittyy ajatus, että joillakin taidetapahtumilla on pitkä ja vaikuttava esityksen jälkeinen elämä. Schechner huomauttaa, että kaikkien performanssien jälkivaikutuksista ilmenee, mitä mieltä ihmiset ovat tapahtumasta ja miten siihen reagoidaan. Esimerkiksi kirurginen leikkaus voidaan määritellä onnistuneeksi vasta sen jälkivaikutuksista. Toisaalta jotkin järisyttävät tapahtumat, kuten vaikkapa sisällissota, luovat jälkivaikutuksia, jotka synnyttävät uusia esityksiä taiteen kautta. Kulttuurin arkkityyppiset teot iskostetaan kollektiiviseen muistiin rituaalien ja ikonisten taideteosten kautta. Kun jokin performointitapa on vakiintunut, sen mukaan toteutetuista performansseista tulee seuraavien performanssien lähde alkuperäisen tapahtuman sijasta. (Schechner 2013, 246–249.) Pitkän aikavälin jälkivaikutuksia tukevat kuorojen arkistoimat konserttiennakot ja kritiikit. Jotkut kuorot myös arkistoivat käsiohjelmia, valokuvia, äänitteitä ja

videotallenteita ja siirtävät materiaalia nettisivustolle, osittain ehkä salasanan taakse, ja pilvipalveluun. Jälkivaikutuksia on lyhyelläkin aikavälillä. Niitä ovat esimerkiksi kuorolle yleisöltä tuleva palaute joko kasvokkaisissa kohtaamisissa tai lehtien Lukijan palstoille lähetettyinä kiitoksina tai moitteina tai somekommentteina.

7.1 Retorinen ja toiminnallinen yhteisöllisyys

Mainittava osa ensimmäiseen kyselyyni vastanneista osallistujistani kertoo vanhempiansa tai jommankumman heistä laulaneen kuorossa tai sitten sisarusensa olevan kuorolaulaja tai kuoronjohtaja. Heillä on siis jo lapsuudessaan jonkinlainen ymmärrys kuorolaulamisesta, ja moni heistä myös mainitsee aloitaneensa kuoroharrastuksen lapsi- tai nuorisokuorossa. Myös musiikkiluokat mainitaan usein kuoroharrastuksen alkupisteenä. Kuuroon on lähdetty lisäksi naapurin tai työkaverin houkuttelemana tai lehdestä saadun tiedon perusteella.

Sosiologit Peter L. Berger ja Thomas Luckmann toteavat, että instituutiojärjestelmän kokonaisuuden tulisi olla samanaikaisesti mielekäs eri institutionaaliin prosesseihin osallistuville yksilöille. Sukulaisuussanaston välittäminen jo itsessään legitimoii sukujärjestelmää: lapsi esimerkiksi oppii, miten ”serkkua” kohtaan käyttäytyään. Toinen legitimitaatiotasoa on käytännönläheinen ja esimerkiksi moraali-ohjeet ohjaavat käyttäytymistä ”serkkua” kohtaan. Kolmannella legitimitaatiotasolla instituutioiden maailma legitimoitetaan eriytyneen tietovarannon avulla. Nämä Legitimitaatiot tarjoavat viitekehyksiä instituutioituneen käyttäytymisen alueille. Legitimitaation Berger ja Luckmann määrittelevät merkityksen ”toisen asteen” objektivoimiseksi. Neljäs legitimitaatiotasoa on symboliuniversumit, jotka integroivat instituutiojärjestelmän eri merkitysalueineen yhdeksi symboliseksi kokonaisuudeksi ja tuottavat järjestystä. Legitimitaatio sisältää sekä normatiivisen että kognitiivisen ulottuvuuden eli siinä ilmaistaan *arvojen* lisäksi *tietoa*. Legitimitaatio selittää instituutiojärjestelmää tekemällä sen objektivoituneista merkityksistä kognitiivisesti päteviä, ja se oikeuttaa samaisen järjestelmän arvottamalla instituutioiden vakiintuneet toimintakäytännöt positiivisesti. (Berger & Luckmann 1998, 107–113.)

Yhteisen kuoroharrastuksen jakavilla perheillä on ensimmäisen legitimitaatiotason suhde toisiinsa. Kuorokentällä perhe on läsnä toisenlaisenakin käsitteenä, jolloin ollaan kolmannella legitimitaatiotasolla. Neljännellä legitimitaatiotasolla ollaan, kun puhutaan kuoron normeista. Kuorolaisuuteen kuuluu puhe toisista kuorolaisista kuorosisarina ja -veljinä. Kuoro käsitetään ja se esitetään puheissa ja teksteissä samanhenkisten ihmisten muodostamaksi perheeksi, jossa sen jäsenillä on sisarelliset ja veljelliset välit. Toiset kuorolaiset siis mielletään hyvin läheisiksi ja heiltä odotetaan käyttäytymistä, jollaista voidaan odottaa todellisilta lähisukulaisilta, jolloin kuoro on ideaali perheestä. Koetaan, ettei ”ilman tätä harrastusta kautta maan tulevia kuoroystäviä, oikein hyviäkin sellaisia, olisi tavannut. Kuoro yhdistää meitä, tekee koko rivistöstä sisaria”. (RNaN17.) Kuoroharrastus ”on samanhenkisten ystävien tapaamista, rupattelua ja yhdessäoloa. Harjoituksemme

kestävät yleensä kaksi tuntia ja siinä puolessa välissä on kahvitauko, jossa nimenomaan on tilaisuus porista lauluveljien kanssa”. (KMIM 47.)

Samaan perheeseen kuulumisella tarkoitetaan tavallisesti lähisukulaisuutta, joka perustuu joko avio- tai avoliittoon, syntymään tai adoptioon. Monet mieltävät perheeseen kuuluvaksi myös muualla asuvia sukulaisia tai muualla asuvan kumppanin. (Jalovaara 2014, 151–153.) Havaitsin aineistostani saman kuin Kukka-Maaria Cleve (2016), että kun toisia kuorolaisia kutsutaan yleensä kuoroveljiksi- ja sisariksi, kysymyksessä ei ole poikkeuksia lukuun ottamatta sisarus tai ystävyys käsitteiden tavanomaisessa merkityksessä, vaan kysymys on siitä, että kuorolaiset ovat toteuttamassa yhdessä niitä teemoja, joita he tietoisesti tai tiedostamattaan kuorossa toimimalla toteuttavat, ovat kuoroperhe, jolla ”on yhteinen sävel, sama aallonpituus”.

Ruotsalaista kuorokulttuuria tutkinut Owe Ronström toteaa, että kuoroliike on amatööriliike, jonka tasa-arvoinen olemus määritellään toverillisuudeksi. Kuoroliikettä leimaa tasa-arvon ideaali, jossa kuorolaisuus nähdään yhdessä laulamisen iloisena toverillisuutena kuoroveljien ja -sisarten kesken. (Ronström 2016, 75–76.)

Kielen mukautumiskyky antaa yksilölle mahdollisuuden objektivoida elämän varrella hankittuja kokemuksia, ja kieli myös tyypittää kokemuksia (Berger & Luckmann 1998, 49). Osa miespuolisista osallistujistani mainitsee käsitteen mieskuorohenki kertoessaan mieskuorojen jäsenten yhteenkuuluvuuden kokemuksesta. Muilla kuoromuodoilla ei ole vastaavia vakiintuneita, julkisesti käytettyjä käsitteitä, vaikka niidenkin jäsenet kertovat yhteishengestä ja huumorista omaan kuorotoimintaansa liittyvänä. Muissa kuoromuodoissa puhutaan yleensä hyvästä yhteishengestä.

Mieskuorohenkeä määritellään miesten keskinäiseksi toveruudeksi, ystävyydeksi – todellisuudeksi, jossa samassa rivissä voi laulaa korkeassa johtotehtävissä oleva mies tavallisen duunarin vieressä laulajaveljinä ilman sosiaalisia tai uskonnollisia rajoja. Mieskuorokentälle ei sen hyvin tuntevan osallistujani mukaan kuulu uskonnosta ja politiikasta puhuminen, koska niistä ihmisillä on vahvoja erilaisia näkemyksiä. Näitä kahta aihetta hän luonnehtii tabuiksi. (HMiM2.) Konkreettisesti havaitsin, miten toiset keskeyttivät yhden kuorolaisen aloittaman politiikasta puhumisen, tosin sekakuoron yhteydessä ja niin miesten kuin naisten läsnä ollessa, muuttamalla keskustelun nopeasti satunnaiseen neutraaliin puheenaiheeseen (kenttämuistiinpanot 10.6.2011).

Kuorolaulun koko elämänaikaiseksi harrastukseksi määrittelevä vastaaja, joka on laulanut monenlaisissa kuoroissa, ilmaisee matkustamisen olevan tärkeä osa hänen kuoroharrastustaan, ”eikä pelkästään matkustamisen vuoksi sinänsä, vaan erityisesti yhteisten kokemusten myötä tulevan yhteishengen myötä” (KSeM17). Osallistujani käsittävät yhteishengen muodostuvan yhteisistä kokemuksista, ovat ne sitten hyviä tai huonoja.

Osallistujani sanallistavat yhteenkuuluvaisuuden tunteita ja ovat ylpeitä yhdessä toteutetusta harrastuksestaan. Esimerkiksi sekakuorossa laulava nainen listaa motiivejaan olla kuorossa ja tiivistää kuorolaulamisen arvona komeaksi elämäntavaksi:

Kuorosta olen saanut paljon: lisää laulamisen ja esiintymisen iloa, hyviä ystäviä, sosiaalisen verkoston ja yhteenkuuluvuuden tunteen, mahdollisuuden tutustua upeisiin sävellyksiin ja sovituksiin. Kuorossa laulaminen on komea elämäntapa. (KseN69.)

Nuorisokuoroon kuulunut nainen puhuu kuorohengestä ja ryhmähengestä ja niiden vahvistumisesta kertoessaan, miten kuorokilpailua ja ulkomaanmatkaa varten pidetyt lisäharjoitukset, joiden aikana muita kuorolaisia näki tavallisia viikkoharjoituksia enemmän, kehittivät kuoroa myös taidollisesti. Hän myös määrittelee, että heidän kuorossaan oli niin hyvä kuorohenki, että kuorolaiset uskalsivat sanoa kuoronjohtajalle mielipiteitään siitä, minkä tyyppiä laulua he haluavat esittää ja millaisia eivät. (HNuN1.)

Kuorolaisten hyvällä keskinäisellä yhteishengellä eli hyvällä kuorohengellä on vastaajien mielestä merkityksensä harjoituksen kulussa. ”Harjoitukset olivat joskus tiukkoja ja rankkoja, mutta hyvällä yhteistyöllä saatiin iloa pintaan” kertoo nuorisokuorolainen (RNuN14), kun taas naiskuorolainen luonnehtii, että ”illat harjoitussalissa ovat aina hauskoja ja iloisia. On ihanaa olla palanen kuoroa hienojen ihmisten kanssa” (TNaN3). Tavallista on luonnehtia kuorojen tunnelmaa iloiseksi: ”- - - kuorossa näkyy iloinen tunnelma alusta saakka ja puheensorina ja nauru on todella kovaäänistä eikä se meinaa helpolla loppua” (RSeN9). Yksi osallistujistani kertoo, että välillä kuorolaisten kesken on mukavaa ja välillä joku ”suuttuu, räiskii tai ärsyttää” (RNaN19), eli yhteishenki voi välillä olla huonokin. Kirkkokuorolaisten vastauksissa on mainintoja kuoron hyvästä yhteishengestä ja iloisesta ja vapautuneesta tunnelmasta (KKiN62; KKiN70). Yksi heistä mainitsee sen johtavan siihen, että on ilo laulaa (KKiN68). Toinen taas mainitsee: ”Olen tykännyt käydä, koska siellä on hyvä yhteishenki ja ihanat kuorokaverit” (KKiN59).

Kuorohenkeen voi vaikuttaa kuoronjohtajan ja kuoron puheenjohtajan välisen yhteistyön toimivuus tai toimimattomuus. Yksi aiemman kuoronsa varajohtajana ja pienryhmien vetäjänä toimineista osallistujistani mainitsee kuoronjohtajan ”savustaneen” hänet pois kuorosta puheenjohtajana, koska ”eivät kemiat oikein toimineet” (KViN80).

Kuoronjohtajan ja puheenjohtajan välit voivat olla jopa niin huonot, että toisen työtä sabotoidaan, jolloin kuoron toiminta kärsii:

Johtajat ovat olleet vahvasti vastakkain, mikä on hieman häirinnyt kuoromme toimintaa. Yhdistyksen toimija kritisoi kuoronjohtajaa vahvasti sähköpostitse, tavallaan selän takana, kun taas kuoro pitää paljon kuoronjohtajasta. Johtajiston huonoista väleistä huolimatta kuoron harjoituksissa on hauskaa, ja kuoro kehittyy eteenpäin. (KSeM9.)

Konfliktitilanteista kuoroissa ei osallistujillani ole kovinkaan monta mainintaa. Enimmäkseen he ovat halunneet välittää todellista tai vaalittua mielikuvaa sopuisasta ryhmästä. Esimerkiksi sekakuorossa laulava mies kiteyttää: ”Hyvä porukkahenki, ei riitoja” (RSeM12).

Omissa kenttämuistiinpanoissani on kirjattuna kolme konfliktitilannetta. Niistä yhdessä oli kysymys kahden kuorolaisen päivällä harjoituksessa alkaneesta ja vielä illan saunomistilanteesta jatkuneesta riidasta, joka koski sitä, saako kuorolainen huomauttaa toiselle kuorolaiselle jostakin laulamisen tekniikkaan

liittyvästä yksityiskohdasta, vai onko se vain kuoronjohtajan tehtävä. Toisessa kuoronjohtaja ja kuoron puheenjohtaja olivat eri mieltä kuoron esiintymismatkaan liittyvästä yksityiskohdasta. Kolmannessa osa suurkuoron yhden stemman laulajista asetti sitä johtaneen, heille vieraan kuoronjohtajan auktoriteetin kyseenalaiseksi väittämällä, etteivät he laula väärin tai epäviereisesti. (Kenttämuistiinpanot 21.1.2012; 26.1.2013; 27.10.2013.)

Kuoroharjoitukset ja esiintymiset sitovat kuorolaulajia toisiinsa, mutta yhteenkuuluvuuden tunnetta lisäävät myös monenlaiset sosiaaliset ja organisatoriset aktiviteetit: rahan hankkimiseksi järjestetyt talkoot, kuoroleireihin liittyvät illanvietot ja saunomiset, juhlakonsertteihin, kuoropäiviin tai laulujuhliin liittyvät karonkat sekä yhteiset koti- ja ulkomaanmatkat, ovat kyseessä sitten kilpailumatkat tai vapaamuotoisemmat yhdessä toteutetut matkat. ”Kuoro on sosiaalinen verkosto ja mikä on hienoa, siellä kukin on oma itsensä laulajana, tittelillä ei ole merkitystä ja kaikki ovat tasa-arvoisia kuororivissä”, kokee kolmessa kuorossa laulava nainen (RNan20).

Osallistujat ilmaisevat, että vapaa-ajalla on mahdollisuus tutustua toisella tavalla muihin kuorolaisiin, koska harjoitusten aikana syvälliseen keskusteluun ei ole mahdollisuutta:

Kuorosta saa ystäviä, varsinkin matkoilla on mahdollisuus tutustua – harjoituksissahan ei saa löpötellä ja häiritä muita (KSeN78).

On ollut hienoja reissuja Viroon ja Saksaan sekä mukavia laululeirejä ja saunailtoja sekä konsertin jälkeisiä karonkkailtoja. Niissä tutustuu laulajaveljiin ja -sisariin paremmin kuin normaali harjoituksissa, jotka ovat yleensä melko intensiivistä harjoittelua. (KMim58.)

Kuoroissa talkootyö myyjäisineen, kirpputoreineen, arpajaisineen, nau-lakkovuoroineen jne. voidaan kokea kuorolaisia yhdistävänä sosiaalisena toimintana, mutta joillekin se voi olla rasite. ”Talkootyötä ja rahankeruuta oli liikaa”, toteaa perheellinen ja työssäkäyvä varhaiskeski-ikäinen nainen syyksi siihen, että hän jätti naiskuoron ja siirtyi kirkkokuoroon, jonka ”rahoitus tulee seurakunnalta, talkootyötä ei ole” (KKIN4). Kirkkokuorojen toiminta poikkeaa profaanien kuorojen toiminnasta niin, että seurakunnat maksavat niiden toiminnasta aiheutuvat kulut, ja seurakunnan kuorojen johtaminen on osa kantto-reiden palkkatyötä, joten kirkkokuorolaisten ei yleensä tarvitse olla hankkimassa rahoitusta kuorotoimintaansa.

Kuoronjohtaja tai hallitus voivat järjestää kuorolaisille toistuvia tapaamisia, vaikkapa ”kauden aloitus- tai lopetussaunailtoja”, (KMim67) joissa kuorolaisilla on tilaisuus kertoa itsestään muinakin kuin kuorolaulajina (ks. Kuva 6). Vapaamuotoisissa keskusteluissa kuorolaulajat voivat löytää laulamisen lisäksi muita yhdistäviä harrastuksia, tehdä esimerkiksi ”Lapin hiihtoreissuja ja vaelluksia, mökkeilyä jne.” (RMim24). Kuoroissa järjestetään illanviettoja, joissa kuorolaiset keskittyvät vain keskinäiseen hauskanpitoon (KNan49). Naiskuorosta sekakuoroon siirtynyt nainen kertoo kuorossa olevan ”hauskoja bileitä ja muuta hauskaa sosiaalista herjanheittoa”, ja luonnehtii kuorolaisten olevan välillä ”kuten pienen kylän kakaroita” (KSeN36). Osakuntakuoron jä-

sen kertoo kuoronsa pitävän ”mukavia iltamia n. kerran kuussa”. Lisäksi kuorolaiset saunovat yhdessä ja käyvät syömässä. Harjoitusten jälkeen he aina kokoontuvat harjoituspaikkansa alakerran publiin. (KSeN46.)

Tilaisuus vapaamuotoiseen jutteluun voi johtaa ystävyys- tai rakkaussuh-teisiinkin, ja kuoroympäristöstä voi tulla merkittävä osa elämänkaarta:

Leiriviikonloppuina järjestämme illanviettoja, joissa on vietetty legendaarisia teemajuhlia. Monet viihtyvät yhdessä kuoron ulkopuolellakin, ja jotkut ovat löytäneet kuorosta elämänkumppanin. (KSeN69.)

Itse olen kirjaimellisesti kasvanut aikuiseksi kuorolaulun kautta. Aloitin harrastuksen lapsena ja olen kokenut kaikki elämäni suurimmat mullistukset kuorolaulajana ja kuoroystävien kanssa juoruten. Kuorolaulu on antanut minulle elämäni musiikkia, ystäviä, sosiaalisen ympäristön, nautintoa, ahkeraa työtä, harmaita hiuksia, aviomiehen. (KSeN21.)

Omassa sekakuorossani yksi kuorokausi alkoi niin, että vierailimme kuorossa mukana olevan pariskunnan kotona, ja juttelimme muista kuin kuorolaulamiseen liittyvistä asioista, esimerkiksi kesän aikana tehdyistä ulkomaanmatkoista, marjastuksesta ja puutarhanhoidosta jo kahvipöydän ympärillä. Kahvitelun jälkeen kuoronjohtaja pyysi meitä istumaan olohuoneeseen puoliympyrään ja kertomaan vuorotellen, mitä olemme tehneet kesällä. (Kenttämuistiinpanot 12.9.2013.)

Epävirallista puhuntaa kuorolaisten kesken on myös esiintymistilojen takahuoneissa ja harjoituksissa ennen virallisen tekemisen alkamista.

- - - juttelu on iloisen kepeää ja nauru on herkässä. Yleensä puhutaan siitä mitä on tehty viikon aikana eli kaikkea muuta kuin kuoroon liittyvää ellei ole jotakin todella tärkeää kuoroasiaa, jota pitää pohtia. (RSeN9.)

Moni osallistujistani mainitsee liittyneensä kuoroon juuri saadakseen hyviä ystäviä, ja kokee sellaisia siellä myös suurimmasta osasta muista kuorolaisista saaneensa, kuten esimerkiksi nuorisokuorolainen kertoo (RNU1). Toiveissa on saada ainakin uusia tuttavuuksia. ”Sosiaalinen elämäni on muuten melko vähäistä”, kuten opiskelijakuorolainen mainitsee (KSeM33). ”Kuorossa laulamisen ja yhteisöön kuulumisen ovat ehdottomasti muokanneet minua ihmisenä. Tärkeimmät ja rakkaimmat ystäväni olen löytänyt tästä kuorosta ja kuoron avulla kiinnityin uuteen (ja nykyiseen) kotikaupunkiini mukavasti ja helposti”, kertoo keski-ikäinen sekakuorolainen. (KSeN44.) Toinen sekakuorolainen mainitsee luoneensa kuorossa ystävyys-suhteita aikanaan ”ujona ja arkana opiskelijakuorolaisena” (KSeM17). Osallistujani mainitsevat saaneensa ”uusia”, ”pitkäaikaisia” tai ”elinikäisiä” ystävyys-suhteita kuoroissa (KKiN4; KKiN28; KKiN63; KSeN76; KNU81).

Joillekin se, ettei kuoro välttämättä tuokaan sellaisia syvällisiä ystävyys-suhteita, jollaisia he ovat odottaneet siellä saavuttavansa, on pettymys. ”Ajattelin kuoroon liittyessäni, että saan ystäviä, mutta en ole kenenkään kuorolaisen kanssa tekemisissä vapaa-ajalla muutoin kuin kuorotoiminnan puitteissa” (RSeN9). Osa vastaajista taas näkee, ettei toisten kuorolaulajien kanssa tarvitsekaan olla muuta kuin kuorokavereita ja todelliset ystävät ovat kuoron ulkopuolella. ”Ka-

vereita ollaan, ystävyys on eri asia”, kiteyttää 43 vuotta naiskuorossa laulanut aktiivikuorolainen (Nenola 2016a). ”- - - meillä on tosi mukavaa porukkaa ja kaikki ovat kaikkien kamuja” (RSeN10).

Toiset kuorolaiset, ”kuorokaverit” voidaankin nähdä työyhteisön ulkopuolisiksi kontakteiksi, joista on hyötyä työssä tai vapaa-ajan yhteyksissä. ”Kuurossa saa kontakteja työyhteisön ulkopuolelta” (RSeM12). Sana verkostoituminen tulee esille muutamien miespuolisten osallistujieni vastauksissa⁴⁷. Yli kymmenessä kuorossa kymmenen vuoden aikana laulanut mies kertoo, että kuorolaulu on tuonut hänelle työpaikan ja lisäksi paljon kontakteja (KSeM22).

Verkostoilla on merkitystä ammatillisesti, koska ”kun säännöllisesti kolmekyt, neljäkyt kertaa vuodessa harjoitellaan yhdessä, niin niin, kyllä sieltä niitä ammattiasioita jollain lailla sikiää”, mutta kuoroverkostoja hyödynnetään myös vaikkapa kuoron ulkomaanmatkoja järjestettäessä, koska ” aina löytyy joku, jolla on tuttavuutta jossain päin maailmaa joka sitten rupee sitä kuoromatkaa avittamaan” (HMiM2). Toisaalta verkostoituminen voi tuoda kuoron jäseneksi – tuttavuus tai työkaveruus kuorossa laulavan tai kuoronjohtajan kanssa on johtanut siihen, että on tullut houkuteluksi mukaan kuoroon (ks. esim. KMiM40; KMiM58; KMiM73).

Kuoro voidaan nähdä elintärkeänä (KMiM50) tai hauskana ja terveellisenä (KMiM58) työn ja ”muiden murheiden” vastapainona. Jotkut näkevät kuorolaulun sosiaalisena toimintana, jossa on ennen kaikkea tilaisuus osoittaa omaa taitavuuttaan sosiaalisessa kanssakäymisessä ja myös kehittää sosiaalisia taitojaan. He siis harjoittelevat ja parantavat kuorossa sosiaalisia taitojaan samalla tavalla kuin toiset harjoittelevat ja parantavat musiikillisia taitojaan. Kuoro on heille eri ikäisten eri elämänpiiristä tulevien ryhmä, jossa ”on tultava toimeen erilaisten ihmisten kanssa, vaikka kaikki eivät miellyttäisikään” (KMiM58).

Ehkä suurin arvo on ollut oppia huomaamaan, miten yhteinen harrastus rikkoo ikämuurin, se on mieletön juttu. On upeaa saada nuorilta miehiltä voimaa ja iloa. Ja toisaalta nuoret arvostavat vilpittömästi aikuisen uroksen mielipiteitä. Se on mollemminpuolinen henkisen kasvun ja vaikuttamisen paikka. (KMiM50.)

Ylipäätään tilaisuus olla toisten kanssa nousee esille monelle kuorolaiselle merkittävänä asiana. Iäkäs, leskesi jäänyt kirkkokuorolainen, joka kokee itsensä ”ongelmajätteenä” toteaa kohtaamiset ja mahdollisuuden jutella toisten kuorolaisten kanssa antavan jopa merkityksen omalle olemassaololleen (HKiM5). Kuoro on mahdollisuus tehdä omalla vapaa-ajalla jotakin nimenomaan yhdessä (KMiM40).

⁴⁷ Verkostoitumisellakin on mieskuorolaulussa pitkät perinteet. Antti Häyrynen määrittelee verkostoitumisen olleen esimerkiksi Laulu-Miesten kolme vuotta ennen Suomen itsenäistymistä toimineen ns. suuren kuoron toiminnan keskeisin päämäärä (Häyrynen, 2014, 24, 26).



KUVA 6 Kuorolaiset voivat aloittaa ja lopettaa kuorokauden epävirallisella tapaamisella, jossa jutellaan muusta kuin kuorolaulamisesta.

Varhaiskeski-ikäiselle kirkkokuorolaiselle kuorolaulamiseen liittyvä yhteisöllisyys nostaa sen hänelle tärkeimmäksi harrastukseksi. Hän kokee kuoron antaneen hänelle sekä kuorolaulun musiikillisten ja sosiaalisten tehtävien että taustatyön taitoja ja ne taas tuottavat hänelle nautintoa. Hänen tapaansa moni muukin mainitsee halunsa jatkaa kuorolaulamista niin kauan kuin pystyy:

Olen oppinut näiden parinkymmenen kuorovuoteni aikana paljon itsestäni, muista ihmisistä ja jopa yhdistystoiminnasta. Nautin yhteisöllisyydestä, joka tekee tästä harrastuksesta ehdottomasti ykkösen muiden harrastusten joukossa. Tunnen välillä hetkellisesti jopa osaavani laulaa, ja nautin siitä. Tunnen myös, että olen toimiva ja tärkeä osa yhteisöä, annan jotain muille ja saan heiltä paljon. Toivon voivani jatkaa kuorolaulajana hamaan hautaan saakka, vaikka sitten viimeiset vuodet senioreitten päiväkuorossa. (KKiN32.)

Pitkään kuoroissa laulanut mies toteaa tarkemmin yksityiskohtia määrittelemättä kuorolaulun antavan ihmiselle ”aivan valtavasti sellaista, mitä ei rahalla voi saada eikä oikein mitatakaan. Yleensä kukaan ei jää pois, kun on kerran aloittanut. Ei ennen kuin on pakko. Siitä onkin sitten yhden tai kahden palstan ilmoitus sunnuntain lehdessä”. (KMIM58.)

Kuorolaulajat ovat yleensä mukana omien kuorosartensa ja -veljiensä elämän suurissa käännekohtissa esiintyjän roolissa, kuten häissä, syntymäpäivillä ja lopulta siunaustilaisuudessa (KN1N1; KNaN2; KMIM15). Samalla yhteenkuuluvaisuuden kokemus saattaa kasvaa entisestään:

Erytystä yhteenkuuluvaisuuden tunnetta kuorolaisena tunsin, kun olimme kutsuttuina entisen kuorolaisen siunaustilaisuudessa ja muistotilaisuudessa ja molemmissa lauloimme (KKiN31).

Toisten kuorolaisten tuki ja harrastuksen jatkuminen tutussa kuoroyhteisössä voivat olla merkityksellisiä surun keskellä. Leskeksi jäänyt naiskuorolainen kertoo menneensä pian miehensä kuoleman jälkeen kuoron harjoituksiin, ”kun tiesin, että kuoroharrastuksesta hyvien ihmisten parissa saa voimaa arkeen!” (KNaN39).

Naiskuorolaisen kerronnassa oman kuoron vuosijuhla vertautuu sukujuhlaan, ja kuorolaiset olivat myös kuoron vuosijuhlan aikaan synnyttämässä olleen laulajan iloa laulaen jakamassa:

Viiden vuoden välein kuoro viettää vuosijuhlia satapäisen seniorilauman kera. Viime vuonna oli edelliset vuosijuhlat. Itse en päässyt paikalle, sillä esikoiseni päätti tosi-kuorolaisen tavoin syntyä laulamaan ensisävelensä äänenavauksen aikaan. Eli olin vain hengessä mukana juhlissa. Koko satapäinen seniori- ja nykykuorolauma kyllä lauloivat iltajuhlissa meille onnittelulaulun puhelimen välityksellä. Se päivä oli itselleni sekä henkilökohtaisesti että kuorolaisena niin merkityksellinen, etten voinut olla sitä tässä mainitsematta. (KSeN21.)

Kuorolaisten kerronnassa toistuu, että matkoilla pääsee tutustumaan muihin kuorolaisiin paremmin kuin kuoroharjoituksissa. Olen aiemman kuoroni jäsenenä ollut ulkomaanmatkoilla kilpailemassa ja esiintymässä, mutta tämän tutkimuksen kenttätyövuosiini sisältyi yksi ulkomaanmatka minulle vieraan sekakuoron mukana tutkijan asemassa. Matkalle eivät osallistuneet kaikki kyseisen kuoron jäsenet, mutta kuitenkin yli 20 kuorolaista. Matkan aikana sain seurata täydellisenä havainnoijana, miten muutaman päivän aikana syntyi keskenään viihtyvien ihmisten enemmän tai vähemmän tiiviitä ydinryhmiä samalla kun kuorolla oli yhteisen tekemisen hetkiä.

Ensimmäisen matkapäivän välilaskukohteessa matkalla ollut ryhmä ja ja kaantui kahtia metrossa istumapaikkojen perusteella. Ydinryhmät alkoivat muotoutua opastetulla kierroksella, johon sisältyi laivamatka. Varsinaisessa matkakohteessa kaikki osallistujat olivat yhteisellä kolmen ruokalajin illallisella pubissa, jonne kuorolaiset kävelivät yhdessä, ja jossa ruokailun lisäksi myös laulettiin yhdessä ja otettiin yksittäisiä ja ryhmäkuvia. Kuitenkin jo pubista poistuessa seurue hajosi. Osa ryhmästä ei jäänyt odottamaan vessassa kävijöitä, ja he taas hätäntyivät, koska pelkäsivät jäävänsä joukosta ja ehkä eksyvänsä oudossa kaupungissa. Kadulla jonkin matkaa edenneet saatiin huutamalla palaamaan takaisin pubin eteen, missä alkoi keskustelu. Kuorolaiset seisoivat ympärässä ja kävivät pitkään läpi sitä, pitääkö kaikki odottaa mukaan vai ei. Kaksi kuorolaista lähti kesken keskustelun jatkamaan matkaa, mutta palasi, kun heille vislattiin. Osa heistä, joita ei ollut odotettu, kehotti muita menemään omia menojaan sanoen, että he voivat liikkua omassa ryhmässään. Loppuillan aikana osa kuorolaisista palasi hotelliin ja osa vietti iltaa ydinryhmissä eri pubeissa. Kahta kuorolaista jututtaessani kysyin, mitä kuoromatkat heille merkitsevät. Molemmat vastasivat, että porukkaan tutustuu eri tavalla kuin kuororivissä.

Matkan aikana kuoro lauloi spontaanisti kolmessa ei kohteessa ja kävi yhdessä konsertissa, jonne liput oli hankittu ennakkoon. Mitä pitempään matkalla oltiin, sitä enemmän kuorolaiset viettivät aikaansa jakaantuneina ydinryhmiin, jotka kävivät kokonaan eri turistikohteissa ja illanviettopaikoissa. Kotimatalla, kotimaan konetta odotellessa seurue kokonaisuudessaan ryhtyi näyttämään toisilleen matkan aikana otettuja hassujakin kuvia ja nauramaan niille yhdessä. Samalla kuorolaiset vaihtoivat henkilökohtaisia sähköpostiosoitteitaan, jotta kuvia voitaisiin jakaa. Kuorolaisten keskustelu matkasta jatkui sähköpostein ja Facebookissa muutamia päiviä matkan jälkeen. (Kenttämuistiinpanot 10.6.2011.)

Edellä kuvatusta voi päätellä, että kuorolaisilla oli kuorokentällä toistuvan puheen pohjalta käsitys, että kuoromatalla he tutustuvat toisiinsa paremmin, mutta käytännössä he tutustuivat paremmin matkan aikana ja ehkä jo aiemmin muodostuneiden ydinryhmiensä jäseniin, eivät koko mukana olleeseen kuorolaisten joukkoon. Matkalla olleet kuorolaiset kokivat keskinäistä yhteisöllisyyttä laulaessaan, yhteisissä turistikohteissa käydessään ja matkamuuistoja esitellessään, mutta hakeutuivat enimmäkseen itselleen parhaiten sopivaan seuraan ydinryhmiin, jotka hakivat kukin omia matkakokemuksiaan. Matkan aikana osasta kuorolaisista ehkä nousi esiin piirteitä, jotka eivät olleet nousseet esille kuoroharjoituksissa ja -esiintymisissä, kuten haluttomuutta tehdä kaikkea yhdessä, yhteisen päämäärän hyväksi ja toisiaan tukien.

Kuorokentällä toistuvassa puheessa hyvän yhteishengen rakentumisen tilanteiksi mainitaan myös kuorokilpailuihin ja -katselmuksiin osallistuminen ja erityisesti niitä varten kuoroissa yleensä järjestettävät ylimääräiset harjoitukset. Kilpailuohjelma on monesti vaativampaa verrattuna kuoron keskimääräiseen ohjelmistoon. Kilpailuihin harjoittelemiset voidaan kokea tilanteiksi, joissa ”yhteishenki tiivistyy aivan erityisesti” (KNaN52), mutta projekti voi olla myös niin kuluttava, että sen päätyttyä osa kuorolaisista jää pois kuorosta, koska se aiheutti ”niin suuren väsymyksen ja motivaation katoamisen” (KNaN49).

Nuorisokuorolainen kertoo, että kilpailu kohottaa itsetuntoa ja kehittää kuoroa, koska siinä on jokin muu tavoite kuin valmistautua omaan konserttiin. Kilpailua varten erillistä ohjelmaa harjoiteltaessa näkee kuoron kehittymisen ja myös yksittäisten kuorolaisten kehittymisen:

“- - - siinä oikeesti näkkee sen kuoron kehityksen. Ja samalla sitten kun osallistutaan kilpailuihin, niin entistä tarkemmaks tullee se, että mitenkä niinku tavallaan yksittäinen laulaja, yksittäinen kuorolainen toimii, että saadaan oikeesti semmoinen kokonaisvaltainen kuva. Niin kun siihen keskitytään sitten kilpailun alla yhä tarkemmin, niin varmaan myös semmoinen yksilön kehitys on paljo parempaa. (HNuN1.)

Nuorista laulajista koostuva mieskuoro on perustamisestaan lähtien osallistunut jatkuvasti kansainvälisiin kilpailuihin ja katselmuksiin ja myös menestynyt niissä. Kuorosta *Sulasol*-lehteen jutun tehnyt toimittaja kirjoittaa, ettei kilpaileminen ole kyseiselle kuorolle itseisarvo, mutta ”nykyaikana on miltei pak-

ko kilpailla”⁴⁸. Kuoronjohtaja kertoo haastattelussa, että kuorolle on tärkeämpää ihmisten koskettaminen ja hyvän taiteen tekeminen, mutta kilpailemisen hyviä puolia ovat muiden toimijoiden tapaaminen, verkostoituminen ja sosiaalinen yhdessäolo ja tuomariston palaute. (Viluksela 2014a, 12.)

Yksi osa suomalaisenkin kuorokenttään sisältyvää kilpailua olivat television eri kanavilla nähdyt erilaiset kuorokilpailut 2010-luvun taitteessa, ja osa vastaajista oli kuoronsa mukana osallistunut niihin. Kilpailemisen lisäksi ohjelmissa haettiin kuoroille rentoa otetta ja perinteisestä poikkeavaa ohjelmistoa rockmusiikista tehtyine kuorosovituksineen, jolloin kuorot joutuivat harjoitteluun useiden kuorojen perusohjelmistosta poikkeavia sovituksia ja harjoitteluun rytmiiikkaa, joka poikkeaa klassiseen tai kansanmusiikkiin pohjaavista kuorolauluista. YLE TV2:n *Suomen paras kuoro* -kisa sai *Rondon* (2/2011, 73) uutisessa selityksen ”suuren suosion saanut ohjelma palaa kuvaruutuun”. Nelonen-kanavalla oli vastaavasti *Kuorosota*, jossa kuoroja johtivat populaarimusiikin ammattilaiset (ks. esim. *Ilta-Sanomat* 2011).

Jo näitä kahta ohjelmaa ennen, alkuvuodesta 2008 YLE Teemalla nähtiin kuoro-ohjelma, mutta se perustui samaan ”laulutaidottomien” perehdyttämiseen kuorolaulun maailmaan kuin ympäri Suomea samoihin aikoihin perustetut opintoryhmät. Ohjelmassa kuoronjohtaja Pasi Hyökki koulutti laulajat viidessä kuu-kaudessa esittämään kuorona Gustav Mahlerin toista sinfoniaa musiikin ammattilaisten kanssa Finlandia-talon lavalle Helsinkiin. (Yle Vintti 2015.)

7.2 Visuaalinen yhteisöllisyys

Pohdin tässä alaluvussa kuorolaisten pukeutumista, sitä, miten kuorolaiset kokevat esiintymisasunsa, millaisia arvoja ja positioita he esiintymisasuillaan ja kuoromerkeillään ilmaisevat, millä tavalla he jakavat niiden merkityksiä ja mitä symboliikkaa niihin liittyy⁴⁹.

Professori emeritus Bo Lönnqvist (2008, 12–13, 24) esittää, että vaatteilla käydään valtapeliä, johon kuuluu erilaisia strategioita. Valta käyttää välineenään tietoa normaliteetista, mutta vaatteillakin voidaan ilmaista vallalle vastarintaa. Vaatteilla voidaan myös vaihtaa roolia ja statusta.

Symbolit ovat työkalu lajitella tunteita ja ideoita, tehdä niistä enemmän hallittavissa olevia. Symbolin avulla on yksinkertaista ja helppoa ajatella. (Ehn & Löfgren 2010, 24.)

⁴⁸ Toimittaja ei jutussa selitä, miksi kilpaileminen on (suuren kaupungin kunnianhimoiselle) kuorolle nykyaikana miltei pakko. Hän saattaa viitata kilpailumenestyksen tuovan näkyyden kautta kuorolle mahdollista rahallista tukea, uusia taitavia laulajia kuororiviin ja yleisää konsertteihin.

⁴⁹ Uskontotieteilijä Terhi Utriainen (2006) pohtii syvällisesti ja runsaaseen tutkimuskirjallisuuteen viitaten puvun ja pukeutumisen merkitystä, myös julkista riisuutumista, alastomuutta, laitospukeutumista ja yksilöllisyyden poistamista omien vaatteiden ja esineiden pois ottamisella ruumiillisuutta ja uskontoa tarkastelevassa teoksessaan *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.

Oppiessaan kulttuurin ihmiset oppivat sosiaaliantropologi Anthony Cohenin mukaan yhteisön yhteiset symbolit. Niitä voi verrata sanastoon ja ne auttavat ihmisiä olemaan sosiaalisia. Symbolit eivät itsessään kerro, mitä ne merkitsevät, mutta mentaalisisinä rakennelmina ne antavat ihmisille kyvyn rakentaa ja ilmaista asioiden merkityksiä. Epätäsmällisyys tekee symboleista vaikuttavia ja ne ovatkin ihanteellinen media, jonka kautta puhua ”yhteistä kieltä”, käyttäytyä näennäisen yhdenmukaisesti, osallistua ”samoihin” rituaaleihin, rukoilla ”samoja” jumalia, pukeutua samanlaisiin vaatteisiin jne. ilman, että ihmiset Cohenin päätelmien mukaan alistuvat tyranniaan tai oikeaoppisuuteen. Yhteisössä kuhunkin symboliin on siirretty useita merkityksiä. Yksilöllisyys ja samankaltaisuus ovat yhteisössä keskenään sovittamattomassa ristiriidassa, mutta yhteisön symbolikokoelma antaa keinot ilmaista, tulkita ja hallita yksilöllisyyksiä ja muita eroavaisuuksia. Symbolikokoelma muuntaa eroavuudet samanlaiseen ulkomuotoon niin tehokkaasti, että ne voi investoida näennäiseen yhteisönsä ideologisesti yhtenäisenä. (Cohen 1985, 16, 19, 21.)

Nordic Spaces -projektia eri artikkelein esitelleen *Ethnologia Europaeae* 40:2 -numeron (2010) johdannossa folkloristiikan professori Terry Gunnell toteaa, että käyttämiemme esineiden sekä pukeutumismme, koristautumismme ja ympäristömme käsittelemisen kautta esittelemme toisillemme erojamme ja communitaksen ymmärrystämme puheemme ja kieleemme lisäksi. Gunnellin mukaan tuottamamme taideteokset kommunikoivat paikallisten ihmisten kanssa, mutta kertovat myös ”ulkopuoliselle” maailmalle, keitä olemme ja mitä tunemme. Vaikka 1800-luvun nationalistiset ohjelmat ovat menneisyyttä, kansakunnat ja maanosat jatkavat edelleen omien alueidensa määrätynlaisten ”perinteestä” ammentavien julkisuuskuvien esilletuomista vaikkapa olympialaisten avajaisseremonioissa. (Gunnell 2010, 8.)

Kuorolaulajat kommunikoivat keskenään ja ympäristöönsä asujen ja merkkien avulla. Yleisölle esiintyessään kuorolaisilla on yllään yhtenäiset esiintymisasut, joita kutsutaan joskus myös kuoropuvuiksi. Ottamani valokuvat ja videot sekä tekemäni havainnot kertovat, että jokaisella kuorolla on omanlaisensa asut, mutta niissä on paljon yhteisiä piirteitä.

Kuoroesitysten yleisö tulkitsee näkemänsä esiintymisasut suhteessa tunnistamiinsa perinteisiin tapoihin ja käytänteisiin, jotka ovat rakentuneet pitkän ajan kuluessa tekstien, kuvien, kuvausten ja arvostelmien kokonaisuudesta (ks. Paasonen 2010, 41–42, 44).

Kuorojen esiintymisasuista ei voida niiden yhdenmukaisuudesta huolimatta puhua uniformuina, jos niitä katsotaan uniformu-käsitteen kapean tulkinnan mukaisesti (ks. esim. Lehtonen 2011, 78). Kansatieteen professori emeritus Juhani U.E. Lehtonen (2003, 157) toteaa, että yleensä uniformuilla tarkoitetaan ensisijaisesti sotilaille määrättyjä pukuja, joskin kaikkea yhdenmukaista, ohjeisiin perustuvaa pukeutumista voidaan nimittää uniformupukeutumiseksi. Naisten sotilaspukeutumista tulkitessaan Lehtonen (2011, 81) on huomauttanut, että kenttäoloissa naiset pukeutuvat miesten tapaan, mutta kun olosuhteet sen sallivat, on pukeutuminen naisellisempaa. Se on tarkoittanut vartalonmyötäistä takkia ja hametta.



KUVA 7 Kuvan sekakuorolla naisten asuna on kansallispuvut, miesten asuna Marimekon Jokapoika-paidat, nekin jo suomalaisia "kansallispukuja".



KUVA 8 Naiskuorojen esiintymisasuna vielä 1990-luvulla saattoi olla kaapuja tai kauh-tanoita.

Uudelle kuorolaiselle esiintymisasun hankkiminen on yksi askel siirtymisessä kuoron jäseneksi. Hän voi joutua esiintymään vielä asussa, joka ei ole varsinainen esiintymisasu, jos ei ole yhdenmukaista asua tai asustetta ehtinyt hankkia ennen konserttia. Ulkoasunsa puolesta kuorolaulajasta tulee varsinainen kuorolainen vasta, kun hänellä on samanlainen asu kuin kaikilla muillakin. Yhtenäinen asu siis tekee kuorolaisen, mutta yhtenäisen asun voi myös nähdä goffmanilaisittain tietoisena strategiana anastaa ihmisen oma identiteetti, jolloin tapahtuu ”roolinmenetys” (ks. esim. Lönnqvist 2008, 40).

Esiintymisasuista kuorolaiset käyvät keskenään keskustelua, koska asuun liittyy esteettisiä arvoja ja se kertoo yleisölle, toisille kuoroille ja oman kuoron jäsenille, millainen juuri tämä kuoro on. Kuorossa voi olla erityinen vaatetiimi-kin, joka miettii uusia asuja ja muutoksia vanhoihin asuihin (KNaN26). Myös erilaiset esiintymistilanteet vaikuttavat esiintymisasun valintaan: on eri asia olla esiintymässä omassa viihdekonsertissa kuin itsenäisyyspäivän juhlassa sinne erikseen pyydettyä ohjelmanesittäjänä.

Seminaarinmäen Mieslaulajien jäsen toteaa:

Jos naiset tappelevat, että minkälaisessa asussa esiinnyttäen, se ei ole mitään siihen verrattuna, miten Semmarit voi vääntää puvusta. Kaikki tiukimmat keskustelut on käyty puvun valinnasta. (Nenola 2016b.)

Koska esiintymisasussa ollaan yleisön edessä, edustetaan omaa kuoroa ja ollaan kuorolaisen roolissa julkisilla paikoilla, asun on tunnettava jollakin lailla omalta. Esimerkiksi nuorisokuorossa laulaville teini-ikäisille tytöille ei ollut mieluisaa esiintyä miesten paitaa muistuttavassa väljässä paidassa ja mustissa housuissa, vaan he mieluummin valitsivat tilalle oman miensä mukaiset yhtenäiset printtipaidat, joissa on muutamia väri vaihtoehtoja (HNuN1).

Kuorojen esiintymisasut voi yleensä erottaa juuri kuorojen esiintymisasuiksi. Miehillä ei kuoroissa yleensä ole mahdollisuutta kovin yksilölliseen ilmiäsuun. Mieskuoroilla tai sekakuorojen miehillä ja nuorisokuorojen pojilla on yleensä musta puku ja mustaan pukuun määrätynvärinen solmio tai solmuke. Joillakin kuoroilla on myös värikkäitä pukuja tai puvun takkeja. Mieskuorojen esiintymisasuna oli frakki iltakonserteissa pitkälti 1900-luvun puolelle. Jotkin mieskuorot pitävät edelleen frakkia, mutta suurin osa on siitä luopunut, koska se on esiintymisasuna hankala. (Ks. esim. Järvinen 2014, 20; Uimonen 2011, 265–279.) Kansallispukuun sonnustautuneita mieskuoroja esiintymisareenoilla ei nykyisin näe sen enempää kuin kansallispukuisia miehiä sekakuoroissa, vaikka naiskuorolaisilla kansallispuku on edelleen tavallinen asu määrättyissä tilaisuuksissa⁵⁰.

Suomen Mieskuoroliiton tehtävissä vuosikymmeniä ollut mieskuorolainen kertoo:

⁵⁰ 1970-luvun laululiikkeen ryhmät suosivat kansallispukua. Lisäksi esityksiin on voinut liittyä muita kansallisia vertauskuvia, kuten lippuja, viirejä ja muita koristeita. (Kurkela 1989, 40.)

No frakkia on tänä päivänä kyllä, niinku ylioppilasmieskuorot se on niiden vakioesiintymisasu, ja sitten on näitä suurten kaupunkien kuorot juhlakonserteissaan, ne on frakki päällä, tai sitten jossain itsenäisyyspäiväkonserteissa, esimerkiksi Tampereella mieskuorolaulajat niin nehän vetää sen Tampere-talon täyteen itsenäisyyspäiväjuhille, siellon niinku oma konsertti, niillon frakit siellä päällä. Et kyllä se on tosi juhlavaa. Mut kyl se on jäänyt pois mitä se oli viiskymmentä vuotta sitten mieskuoroilla. (HMIM2.)

Miespuolisten orkesterimuusikoiden esiintymisasu on edelleen frakki ja frakkiasuissaan mieskuorolaiset voi sekoittaa heihin (Järviluoma 1997, 51). Christopher Small (1998, 65) huomauttaa, että vanhemman ajan muusikoille heidän uniformunsa edustivat alemmaa statusta, koska he olivat suurten sukujen palvelijoita, mistä merkinä heidän yllään oli palvelijan livree ja sittemmin Ranskan vallankumouksen jälkeen frakki, kun takin etuosan helmat leikattiin lyhyeksi. Hillitty ja tumma frakki muuttui vallankumouksen seurauksena miesten juhla-asuksi vastakohtana aateliston aikaisemmille värikkäille asuille (Lönnqvist 2008, 122, 128). Frakkiasuiset miespuoliset kuorolaulajat ilmaisevat siis yhtä aikaa olevansa palvelijoita ja arvokkaassa tilaisuudessa olevia juhlijoita.

Suosittu mieskuorojen esiintymisasu on myös smokki. Tilanteen mukaan kuoro valitsee joko mustan tai valkoisen smokkitakin (HMIM2). Joissakin vähemmän muodollisissa esiintymisissä miehillä voivat olla yllään kauluspaidat ja solmio sekä suorat housut tai joskus myös siistit t-paidat ja farkut ja ehkä liivi. Kesäisiin tilaisuuksiin miehet voivat sonnustautua myös yhtenäisiin olkihattuihin. Sekakuorossa yhtenäinen esiintymisasu on esimerkiksi t-paita, jossa on painettuna kuoron logo, ja musta alaosa (KSeM33).

Naisilla on kuoroasuna juhlallisissa tilaisuuksissa tai ulkomailla kilpailtaessa ja esiintyessä kansallispuku (ks. Kuva 7), vaikka sitä pidetään hankalana kuljettaa. Moni naiskuorolainen on hankkinut ulkomaisia esiintymisiä varten helpommin mukana kuljetettavan feresin eli karjalaisen kansanpuvun. Kansallispuvun lisäksi naiskuorolaulajan perinteinen esiintymisasu, on hän sitten naiskuoron, sekakuoron, viihdekuoron tai nuorisokuoron jäsen, on joko mekko, hame tai mekomainen kauhtana (ks. Kuva 8). Jos naiskuoron esiintymisasuksi määritellään vaikkapa siisti musta asu, johon kuuluu yhdenmukainen huivi tai koru, osa kuoron jäsenistä voi pukeutua pitkiin housuihin. Viime vuosina naiskuorolaulajienkin esiintymisasuna on saanut olla myös housut – myös siniset farkut – ja joko koristeellinen pusero tai t-paita, varsinkin, jos kuoro haluaa korostaa nuorekkuuttaan ja sen laulajien alhaista keski-ikää muihin naiskuoroihin verrattuna. Jos nainen sekakuorossa laulaa matalasta äänialastaan johtuen kontra-alttona miesääntä, hän saattaa pukeutua kyseisen kuoron miesten esiintymisasuun eli esimerkiksi suoriin mustiin housuihin, valkoiseen kauluspaitaan, liiviin ja solmioon tai solmukkeeseen. Mielenkiintoista on, että viime vuosina eri kuoromuotojen naisilla ja tytöillä on ollut mahdollisuus ilmaista jossakin määrin yksilöllisyyttään, koska jotkin kuorot ovat luopuneet täysin yhdenmukaisista asuista. Jos esiintymisasuksi on sovittu esimerkiksi musta asu, jokainen pukeutuu oman tyyliinsä mukaisesti. Naiskuoroilla voi olla esiintymisasuissa myös jokin värikoodi, jota noudatetaan yksilöllisin eroin. Kauhtanatyyppejä esiintymisasuja käyttävät enää etupäässä kirkkokuorojen naislaulajat. Vielä

1990-luvulla mekot ja jakkupuvut olivat ”aikuisten naisten” asuja, mutta 2000-luvulla asut ovat saaneet olla yksilöllisiä ja nuorekkaita. Useat naiskuorot ovat valinneet uusiksi esiintymisasuikseen Marimekon paitoja tai mekkoja, jotka ovat yhtä aikaa perinteikkäitä ja ajanmukaisia. (Kenttämuistiinpanot; Nenola 2016a, 14–15; tutkimuskentällä otetut valokuvat ja videot.)

Väitöskirjansa suomalaisten naisten housujen käytöstä tehneen tutkijatohtori Arja Turusen (2011) mukaan housuista tuli naisille hyväksytyt vaate vasta 1960- ja 1970-luvuilla. Housuja pidettiin sitä ennen naisilla säädyttöminä. Tosin naistenlehdet kannustivat naisia pukeutumaan urheilu- ja työhousuihin jo 1920- ja 1930-luvuilla.

Länsimaisessa kulttuurissa housut olivat pitkään miesten asu ja niillä on ollut vahva miehinen symboliarvoarvo, ja ne ovat olleet myös vallan ja ylivallan symboli. Esimerkiksi Keski- ja Itä-Aasiassa taas on varsin tavallista, että naiset pukeutuvat housuihin. Naisten housunkäyttö linkittyy naisroolien muuttumiseen. Naiset ryhtyivät käyttämään miesten vaatteita toisen maailmansodan aikaan, kun he ryhtyivät tekemään miesten töitä esimerkiksi tehtaissa. (Jacobson 2004, 115–116.)

Kuorojen naisten esiintymisasuissa housut ovat edelleen hyvin harvinaiset. Voisi tulkita, että koska yleisön edessä esiinnyttäessä ei olla tekemässä ruumiilliseksi yleisesti miellettyä työtä, vaikka laulamminen käytännössä sitäkin on ja esiintymisasu on tavallaan myös työvaate, asun on oltava perinteisesti naiselliseksi käsitetty ja sellainen, joka noudattaa pukeutumisetiketiltään miesten frakkia, smokkia tai tummaa pukua. Arkipuku-etiketin mukaisia esiintymisasuja kuoroilla on harvoin; niitä on esimerkiksi esiintymisissä, joissa tavoitellaan rentoa tunnelmaa tai tilanteissa, joissa kuorolaisilla on jokin menneen tai nykyajan arkipukeutumista vaativa rooli, kuten näytelmällisissä konserteissa.

Kuoroilla on yhdenmukaiset nuottikansiot ja joskus myös samanlaiset nuottilaukut. Monet kuorot tilaavat samanlaisia, kuorotekstillä merkattuja huppareita, joita pidetään yllä harjoituksissa ja matkoilla. Kuoroilla on yhdenmukaisia asusteita, kuten naisilla huiveja tai koruja ja miehillä solmio tai solmuke. Kirkkokuoroissa kuoron naislaulajat voivat käyttää samanlaisia, erikseen tilattuja ristiriipuksia ja -korvakoruja. (Kenttämuistiinpanot 23.1.2011; valokuvat.)

Erilaiset musiikkijuhlat, kuten Sulasolin Laulu- ja Soittojuhlat ja Kirkon Musiikkijuhlat, kokoavat tuhansia kuorolaisia julkisiin kaupunkitiloihin marsimaan laulavissa juhlakulkueissa. Yleensä kuorojen jäseniä on ohjeistettu tai määrätty pukeutumaan niihin tilanteisiin kansallispukuun, feresiin tai juhla-vaan esiintymisasuun. Pitkänä, jopa kilometrien kulkueena marssivat juhla-asuiset kuorot voi erottaa toisistaan vain kunkin kuoron edessä kuljetettavasta kuorokyltistä ja -lipusta. (Omat valokuvat vuoden 2012 Kirkon Musiikkijuhlilta Jyväskylästä ja saman vuoden Laulu- ja Soittojuhlilta Kuopiosta.)



KUVA 9 Monilla, varsinkin pitkäikäisillä kuoroilla on oma kuorolippunsa ja kuoromerkkinsä.

Osa kuorojen visuaalisuutta ja kuorosymboleita ovat niiden omat, niille suunnitellut liput, joita käytetään juhlatilaisuuksissa, kuten kuoron olemassaolon eri vuosikymmeniä juhlistavissa konserteissa lavan koristeena tai kuorojen esittelykulkueissa kuoron etumaisen kantamana, ulkomailla Suomen lipun jäljessä (ks. Kuva 9). Esikuvana lippukulttuurin muotoutumisessa siviilielämässä ovat sotilasliput ja niiden piirissä kehittynyt tapakulttuuri (Lehtonen 2003, 154). Palkka-armeijan sotilaita sitoutettiin uuden ajan alussa taisteluissa oman ryhmänsä tunnukseen eli lippuun. Sotilaslippujen symbolinen merkitys kasvoi sitä mukaan, kun niiden merkitys taisteluissa väheni, ja uskollisuus lippua kohtaan alettiin nähdä uskollisuutena hallitsijaa ja isänmaata kohtaan. (Em., 142.)

Bo Lönnqvist (2008, 26) huomauttaa, että esimerkiksi kruunajaisiin ja promootioihin liittyvillä rituaaleilla ja arvomerkeillä on esikuvansa antiikin olympialaisissa, joissa mukana olivat kilvoittelu ja voitto, laakeriseppeleet, sormukset ja sinetit, soihdut ja valtikat, vitjat, päähineet ja viitat, musiikki ja liput, kulkueet, juhla ja tanssi.

Kuoroilla on yleensä sille suunniteltu oma kuoromerkki, jota pidetään rinnuksessa sekä logona esimerkiksi kuoron nettisivulla. Kuoromerkki viittaa usein musiikkiin tai lauluharrastukseen⁵¹. Erilaisten, organisoituun kuorotoi-

⁵¹ Kuoromerkkeihin voi tutustua kuorojen Internetsivustoilla, yleensä niiden Historianäkymässä, jossa myös kerrotaan merkin ilmiäsun tausta. Kaikilla kuoroilla omaa merkkiä ei ole.

mintaan liittyvien merkkien järjestyksestä, kun ne ovat kiinnitettyinä esiintymisasun rinnukseen vasemmalle puolelle sydämen kohdalle, on tarkat määräykset. Esimerkiksi Suomen Naiskuoroliitolla merkit ylhäältä alaspäin ovat järjestyksessään: Sulasol, Suomen Naiskuoroliitto, piiri, kellot ja oman kuoron merkki (Hapuoja et al. 2006, 76). Esiintymisasuun kuorolaiset kiinnittävät myös huomionosoituksena saamiaan mitaleita tai ansio-, harrastaja-, jäsen-, kunnia- tai vuosimerkkejä, jotka kertovat millä tavoin tai kuinka pitkään kuorolainen on harrastukseensa sitoutunut. Merkin koko ja materiaali viittaavat sen määrittämään ansioitumiseen. Arvokkaimpia ovat suurikokoiset, ruusukkeella koristellut merkit ja materiaalina kulta. (FSSMF 2018; Musiikkiliitto 2018; SKML 2018; Sulasol 2018.)

Kunniamerkkilaitoksen juuret ovat keskiajalla, jolloin ristiretkiaikaan syntyi munkkien ja ritareiden hengellisiä ritarikuntia, jotka ompelivat tunnukseen ristin viittansa vasemmalle puolelle sydämen kohdalle. Ristiretkien päätyttyä hengelliset ritarikunnat muuttuivat maallisten ritareiden ja ylimysten ylläpitäviksi järjestöiksi, joiden jäsenet saivat ritarikunnan tunnukset. 1600- ja 1700-luvulla oppineiden ja ylioppilaiden perustamien järjestöjen jäsenillä oli ritarikuntatyypistä toimintaa ja he kantoivat vastavanlaisia merkkejä. 1700-luvulla merkkejä alettiin jakaa myös aatelittomille. (Lehtonen 2003, 242–243.)



KUVA 10 Kuoroperformanssissa laulumerkkien suorittamisen katsotaan nostavan yksittäisten kuorolaisten omaa osaamista, mutta myös kohottavan koko kuoron osaamista ja sen saamaa arvostusta.



KUVA 11 Menestyminen esimerkiksi merkkisuorituksissa palkitaan seremonialla.

Osa kuorolaulajista asettaa itselleen tavoitteita osallistumalla kilpailuihin tai suorittamalla laulumerkkejä⁵² (ks. Kuva 10). Osallistujat kertovat, että prosessin aikana heidän oma osaamisensa paranee, mutta he tuovat esille myös, että kilpailuissa menestyminen ja onnistuneet laulumerkkisuoritukset kohottavat koko kuoron osaamista ja arvostusta. Tästä on tullut osa kuoropuhetta. Kaikki Sulasolin jäsenkuoroihin kuuluvat kuorolaulajat eivät halua suorittaa laulumerkkejä mutta monesti niitä lähdetään suorittamaan, koska siihen on sosiaalista painetta. Kun kuorolainen tai kuorolaiset suorittavat onnistuneesti perus-, taito- ja mestarimerkin, se noteerataan omassa kuorossa esimerkiksi kuohuviiniä tarjoilemalla tai jollakin muulla tavallisesta poikkeavalla juhlallisella seremonialla (ks. Kuva 11). Kuorolaisten annetaan ymmärtää, että normina on merkin suorittaminen ja menestyminen⁵³.

Pitkän linjan mieskuorolainen kertoo suorittaneensa perus- ja taitomerkit neljä kertaa eli aina uudelleen, kun merkkilaulut ovat uudistuneet. Hän toteaa merkkisuoritusjärjestelmän rakentuneen 1940-luvun lopulla Suomessa ja mainitsee, ettei muissa Pohjoismaissa ja Virossa ole vastaavaa. Hän perustelee merkkisuoritusjärjestelmää sillä, että sen avulla mitataan laulajan osaamista. Hänen mukaansa järjestelmä myös takaa sen, että maan sisällä muuttavan laulajan on helppo mennä uuteen kuoroon siksi, että eri puolilla Suomea toimivissa kuoroissa lauletaan samoja lauluja, koska niitä harjoitellaan ja suoritetaan merkkilauluvihkoista ja kuorot ottavat niitä esitettäväkseen: ”Ja tota, siinon se idea, että menipä

⁵² Mieskuoroliitto laati maailman mittakaavassakin ainutlaatuisen merkkisuoritusjärjestelmän vuonna 1948. Järjestelmän tarkoituksena oli kannustaa laulajaa kehittämään omia taitojaan ja laajentamaan lauluohjelmistoaan. (Pajamo 2015, 117.)

⁵³ Sulasolin kuoroliitoissa merkkisuoritukset tilastoidaan ja eniten merkkejä suorittaneet kuorot noteerataan kiertopalkinnoilla (Sulasol 2016).

äijä sitten työn perässä minne päin Suomee vaan niin jos siellon mieskuoro niin löytyy samaa ohjelmistoo kuitenkin eli pääsee sisään paljon helpommin”. Hän toteaa, että kuoroissa on laulajia, jotka eivät halua suorittaa merkkejä. Hän naurahtaa, että se on tosiasia, joka täytyy hyväksyä. Hän vastaa kieltävästi kysymyseeni painostamisesta merkkisuoritukseen ja haluaa käyttää mieluummin sanaa kannustetaan: “ - - - toki kvartetin sisällä tähän mieskuorohenkeen kuuluu, että vinoillaan aika rajustikin, että: ‘Hei, nyt rupeet suorittaan merkkiä,’ ja toki autetaan kaveria sitten just että... Näin se on. Mut ei todellakaan ei sitä, ei painosteta, se on aika huono sana siinä. Kannustetaan”. (HMiM2.)

Ne kuorolaiset, jotka laulumerkkejä ovat lähteneet suorittamaan, kertovat siitä myönteisessä sävyssä. Koetaan, että eri tasoisten merkkien suorittaminen harjoituksineen ja pienryhmässä laulamisineen todella kehittää yksilöitä kuorolaulajina, joten aikaa vievästä suoritusprosessista katsotaan olevan hyötyä:

Eniten opin kyllä silloin kun suoritin perus- ja taitomerkit. Sen jälkeen uusien laulujen opettelu helpottui selvästi. Samoin ulkoa opettelu. Nykyisin en juurikaan käytä nuotteja muuten kuin uuden laulun harjoittelun alkuvaiheessa. (KMIM58.)

Joskus jännitys suoritusvaiheessa on liian kova: ”Olin viime kesänä mukana leirillä laulamassa perusmerkkilauluja mutta en päässyt kokeesta läpi (lauletaan kvartetina, kukin omaa stemmaa) kun jännitin niin että olin täysin paniikissa, vaikka osasin kyllä kaikki 35 laulua” (RSeN9).

Suomen Naiskuoroliitossa ja Suomen Mieskuoroliitossa mestarimerkit suoritetaan yleensä kesäleirillä Joutsenon Opistossa. Sekakuoroliitossa suoritus-tilaisuus on julkinen konsertti merkkiä suorittavan kvartetin eli lauluyhtyeen järjestämänä. Perus- ja taitomerkit voi suorittaa myös kotipaikkakunnilla Joutsenon lisäksi, mutta mestarimerkin suorituspaikka on yleensä Joutseno. Kysymyksessä on ensin muutaman päivän kestävä viimeistelevä yhteisharjoitus nimetyn kuoronjohtajan johdolla ja siinä useiden päivien ajan aamusta iltaan keskitytään vain harjoittelemaan suoritukseen sisältyvien laulujen laulamista kvarteteissa. (Sulasol 2018.) Intensiivistä harjoittelujaksoa Joutsenossa naiskuorolainen kuvailee ihanaksi ajaksi:

Naiskuoroliiton pitämiin kesäleireihin olen myös osallistunut ja laulanut kaikki kolme kelloa, siis perus-, taito- ja mestarimerkin. Koko leiriviikko oli ihanaa aikaa. Tuntuu että lauloimme koko viikon, päivät, illat ja joskus yötkin. Ei piisannut, että laulettiin opettajan ohjauksessa, vaan erinäisiä kvartetteja kokoontui milloin mihinkin luokkaan ja laulu kaikui Joutsenon opiston tiloissa riemullisesti. (KNaN2.)

Nimetty raati kuuntelee suorituspäivänä merkkisuoritusta yrittävistä laulajista muodostettujen kvartetien suoritukset ja päättää, saavatko kaikki laulajat merkin. Merkkiä ei saa, jos tipahtaa omasta stemmastaan, ei siis muista omaa stemmaansa ulkoa tai ei jännityksen takia pysty sitä laulamaan. Mestarimerkin saaneille järjestetään juhlallisia rituaaleja sisältävä tilaisuus. Suomen Naiskuoroliitossa mestarimerkin suorittajille järjestettyyn seremoniaan sisältyy kyseisen merkin vielä suorittamattomien laulajien sitoman kukkaseppeleen saaminen päähänsä ja sen jälkeen diplomin hakeminen raadilta yleisön edessä aplodien

saattelemana. Kysymys on siirtymäriitistä, jossa merkin suorittanut siirtyy uudenlaiseen asemaan kuorokentällä.

Kukkaseppele viittaa jo Antiikin Olympialaisista periytyvään tapaan jakaa voittajille laakeriseppele. Yksi sen variaatioista on maisterin- ja tohtorinpromootio, jonka juhlien sarjaan sisältyy seppeleensitojattaren valinta ja hänen sitomiensa seppeleiden jakaminen. (Lönnqvist 2008, 26–27.)

Naiskuorolaiset saavat eri tasoista suorituksista aina kellomerkin, mieskuorolaiset kukkomerkin ja sekakuorolaiset äänirautamerkin. Merkit saa lunastaa itselleen myöhemmin. Naiskuorolaiset kiinnittävät merkit mustaan samettinauhaan, mieskuorolaisilla merkit ovat yleensä kiinnitettynä suoraan puvun rinnukseen. Kuoromerkit ovat symboli virallisesta osaamisesta. Itselläni mestarimerkin suorittamiseen sisältyi tunne siitä, että on saanut olla osa laulavien, eri sukupolvia edustavien kuorolaisten ketjua – tunsin siis yhteisöllisyyttä aikaisempienkin, en vain oman aikani kuorolaulajien kanssa. Muissa kuin Sulasolin Mies-, Nais- ja Sekakuoroliitoissa merkkisuorittamismahdollisuutta ei ole.

Kuorot kotimaassa voivat osallistua kansainvälisiin katselmuksiin, jossa ne luokitellaan pronssi-, hopea- tai kultasarjaan ja niissä vielä alasarjoihin. Tampereen Sävelen kuorokatselmuksen säännöissä ilmaistaan, että: ”Kuorokatselmuksen tarkoitus on innostaa kuoroja tavoitteelliseen toimintaan ja kehittää näin kuorolaulun tasoa sekä antaa kuoroille mahdollisuus omien kykyjen arviointiin kotimaisten ja kansainvälisten kuorojen rinnalla” (Tampere Music Festivals 2018). Säännöissä puhutaan vain siitä, että kuorot voivat itse arvioida tasoaan muiden rinnalla. Vastaavasti kansantanssiryhmiä luokitellaan (rauta-, pronssi-, hopea- ja kultasarjat). Siellä luokittelut toimivat foorumina kansantanssiryhmien keskinäiselle kohtaamiselle ja yhdessä oppimiselle, mutta ryhmiä kartoitetaan samalla kansallisiin ja kansainvälisiin edustustehtäviin. (Nuorisoseurat 2018.)

7.3 Sukupuoli performanssina

Lauletko karaokea, suihkussa tai autossa. Oletko tullut ajatelleeksi mieskuorolaulua? Tarjoamme sinulle tilaisuuden laulaa rennossa miesporukassa - - -

(Savolaisen mieskuoron Internet-sivusto syksyllä 2013).

Tässä alaluvussa käyn läpi joitakin kuorolaisten sosiaaliseen sukupuoleen kiinnittyviä seikkoja, sitä, miten sukupuolta uusinnetaan, tuotetaan ja markkinoidaan kuorokentällä ja millaisia yhteiskunnallisia arvoja siellä sosiaalisen sukupuolen kautta heijastetaan ja kierrätetään (ks. Paasonen 2010, 41).

Kuorot jaetaan äänenmuodostuksen perusteella diskantti-, mies- ja sekakuoroihin. Diskanttikuoroihin luetaan naiskuorojen lisäksi lapsi- ja ne nuorisokuorot, joissa lauletaan sopraano- ja alttostemmoja. Mieskuoroissa lauletaan

tenori- ja bassoäänille sovitettuja kuorolauluja. Sekakuoroissa lauletaan sopraano-, alto-, tenori- ja bassostemmoja ja sekakuoroja ovat käytännössä kirkkokuorot, useat viihdekuorot sekä oopperakuoro ja isoja kuoroteoksia orkestereiden ja solistien kanssa toteuttavat kuorot. Kuorojen sukupuolittumiseen siis johtaa myös laulajan ääniala ja se, millaisia kuorosovituksia itse kukin kuorolainen haluaa laulaa. Isoilla paikkakunnilla, joilla on eri kuoromuotoja, kuorolaulun harrastaja voi päättää, hakeutuuko sekakuoroon vai valitsee oman oletetun sukupuolensa mukaisen kuoron, mutta pienemmällä paikkakunnilla valinnan mahdollisuuksia on vähemmän. Toiminnassa voi olla vain mieskuoro ja naiskuoro ja ainoana sekakuorona kirkkokuoro, tai sitten paikkakunnan ainoa kuoro voi olla kirkkokuoro. Yksikään osallistujistani ei mainitse minkäänlaista LGBTQ-näkökulmaa kuorolaulamiseensa liittyen⁵⁴.

Sosiologian professori Kirsti Lempiäinen on todennut, että sukupuolieron teorian pohjalta on mahdollista tarkastella mitä erityistä on toisaalta naispositioissa ja toisaalta miespositioissa. Nais- ja miessubjektit rakentuvat ja niitä rakennetaan enemmän tai vähemmän tietoisesti sukupuoliksi sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Toisistaan eroavien subjektien kollektiivi ei peittele sosiaalisten suhteiden epäsymmetrisyyttä, mutta konfliktit ovat jatkuvasti mahdollisia. (Lempiäinen 2003, 25–26.)

Lempiäisen mukaan performatiivisuudessa subjektius ja sukupuoli määrittävät hetkissä, erilaisissa aika-tiloissa, missä se muistuttaa sukupuolieron teoriaa sukupuolitetusta subjektista. Sukupuoli- ja performanssiteoriaa verratessaan hän katsoo, että sukupuoliteoria näyttäytyy hidasliikkeisempänä, sillä roolit ovat kokonaisvaltaisempia ja usein toisiaan poissulkevia, mutta ne voivat myös yhdistyä. Lempiäinen käyttää esimerkkinä käsitettä *ansioäiti*. Sukupuolirooleissa voi olla ristiriitaisia subjektipositioita, mutta rooleja ikään kuin otetaan tai niihin mennään yhteen kerrallaan. Sukupuolta voi tietoisesti tuottaa, mutta niin myös sukupuolieroa. Sukupuoliero näkyy myös puheena vastakkaisesta tai omasta sukupuolesta. Oma sukupuoli näyttäytyy normittavana elementtinä sosiaalisessa kanssakäymisessä. Se, mikä katsotaan sopivaksi käyttäytymiseksi eri sukupuolipositioissa, vaihtelee sosiaalisten normien mukaan, jotka puolestaan ovat aikaan ja paikkaan sidottuja. (Em., 126, 137–138.)

Butlerilaisittain ajatellen sukupuolet ja seksuaalisuudet ovat loputonta lainaamisen ja siteeraamisen prosessia, jossa sukupuolta tehdään – kuorokentällä esimerkiksi niin, että naisilla on edelleen esiintymisasuinaan pitkälti hameet tai mekot.

Sukupuolentutkimuksessa maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä sekä niihin liittyviä ihanteita on alettu tarkastella kulttuurisina sopimuksina. Sukupuolentutkija Leena-Maija Rossi huomauttaa, että sukupuolta oli aiemmin hahmotettu niin, että naista oli pidetty sukupuolena ja miestä universaalina, sukupuollettomana subjektina. Myöhemmin naistutkimuksen teorianmuodostuksen etenemi-

⁵⁴ Vähemmistöt eivät nouse erityisesti esille aineistostani. Yksi osallistujistani ei ole etnisesti kantasuomalainen. Yksi osallistujistani on sokea ja laulaa korvakuulolta. Yksi osallistujani kertoo, millaista on johtaa kuorojen kuoroa.

sen myötä alettiin pohtia toisaalta psyykkisesti muotoutuvaa ja ruumiillisuuteen kytköksissä olevaa naisten ja miesten välistä eroa ja toisaalta erottelemaan sukupuolen sisäisiä eroja. (Rossi 2007, 17–18.)

Patriarkalisessa järjestyksessä valta kulkee isältä pojalle, vanhemmat miehet ovat nuorempia arvohierarkiassa ylempiä ja naiset ovat alisteisessa asemassa (Lempiäinen 2003, 130). Tämä näkyy edelleen jossakin määrin myös kuorokentällä.

Mieskuorojen puheessa toistuvaan mieskuorohenkeen sanotaan kuuluvan yhtenä sen osana hurtti huumori, joka on esimerkiksi kuoron sisällä eri stemmojen vastavuoroista sosiaalista kontrollointia pilkkaamista⁵⁵ apuna käyttäen:

No yleensä eri stemmat niinkun naljailee aika raskaastikin toisilleen ja varsinkin jos joku stemma mokaa, siitä napataan heti kiinni, mut sen tietää et sielt tulee hetken päästä takaisin. Näin se on. (HMiM2).

”Armoitettujen vitsiniekkojen” olemassaoloa kaikissa [mies]kuoroissa pidetään itsestään selvänä, ja heidän ”kevennyksiään” kuullaan joka harjoituksissa (KMiM15). Huumoria mieskuoroissa voidaan käyttää myös kuorolavalla. Osallistuja kertoo, miten hän esitti Juice Leskisen *Sika*-laulun setää ja ”tappoi” kangassian. Hän iski baaritiskin takana kirveellä nauriiseen saadakseen aidon ääniefektin ja ryyppäsi tomaattimehua rinnoille saakka. Esitys menestyi hyvin pohjois-suomalaisessa kuorokilpailussa. (KMiM15.)

Sekä mies- että sekakuorossa laulavan osallistujan puheessa huumori määrittyy tärkeäksi miesten huumoriksi, jota sekakuorossa ei toteuteta (HKiM5). Kuitenkin miehet tuovat huumorin elementin myös sekakuoroihin. Omien havaintojeni mukaan sekakuorojen harjoituksissa miehet pilailevat läpi harjoituksen. Pilailu on usein improvisoivaa ja tilannekomiikkaan liittyvää, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa sutkautuksistaan tunnettu mieskuorolainen yhdistää nopeasti reagoiden pilailuunsa saman sanan kaksi eri merkitystä:

Aloitamme vähiten harjoitellulla laululla *Kaitse, Jeesus, paimen hyvä*. Mikko⁵⁶ on koko harjoituksen ajan puheliaalla ja vitsikkäällä tuulella ja kommentoi heti, että tätä jo koulussa laulettiin. Häneltäkin ovat nuotit jääneet kotiin ja nuorempi mies lupaa tuoda hänelle pinon. ”Elekee minulle pinnoo tänne tuua, en minä jaksaa ennee sahata,” Mikko vastaa. Mikko ottaa kuitenkin nuottipinon vastaan. (Kenttämuistiinpanot 4.5.2011.)

Naiset reagoivat miesten esittämiin improvisoituihin piloihin naurahtelemalla ja myönteisesti kommentoimalla, mutta eivät useinkaan itse ryhdy pilailemaan varsinaisen harjoituksen aikana (ks. esim. kenttämuistiinpanot 4.5.2011 ja 1.10.2011).

⁵⁵ Historioitsija Kustaa H.J. Vilkuna toteaa, että suomalaiset ovat historiansa aikana pilkanneet toisiaan ja instituutioita eurooppalaiseen tapaan ilmaisten asiat nurinkurisesti. Konkreettisesti havaittujen instituutioiden pilkka on monesti ulottunut abstraktimpiin asioihin. Asioita jouduttiin selvittämään jopa oikeudessa asti, kun kansanhuumoriin sisältyi yhteisöllisyyttä ja normeja loukkaavia piirteitä. (Vilkuna 2010, 138, 149.)

⁵⁶ Nimi muutettu.

Vapaa-ajan tilanteissa sekakuorojen miehet ja naiset pilailevat keskenään (ks. esim. kenttämuistiinpanot 1.10.2011). Sekakuoron miesten huumori saattaa ajoittain mennä navan alapuolisten pilojenkin tasolle, ja sitä esitetään myös naisten kuullen (kenttämuistiinpanot 3.4.2011). Pilailuunsa liittyen miehet tuovat esille, että jokainen pilailuun osallistuva on koko ajan terävänä ja seuraa, mitä toiset sanovat, jottei tipahda kelkasta, vaan pystyy kuittaamaan heti takaisin, mikä koetaan myös raskaaksi (kenttämuistiinpanot 9.–12.6.2011). Sekakuoroissa laulavat osallistujat kuitenkin mainitsevat teksteissään yhdessä nauramisesta ja pilailemisesta ja nimenomaan kuorolaisia yhdistävänä ja tiukkoja harjoitustilanteita rentouttavana tekijänä. ”Harjoituksemme ovat pääasiassa tiukkoja treenejä – välillä tosin ote herpaantuu ja virkistävä ja yhdistävä huumori valtaa meidät...” (KSeN44) ja ”Sekakuorossa on todella letkeä ja rento tunnelma, siellä nauretaan paljon, vaikka harjoitellaan tosissaan” (RSeN9).

Naiskuorohuumorista ei erikseen puhuta käsitteenä, mutta myös naiskuorolaiset pilailevat keskenään. ”Kuorossa näkyy iloinen tunnelma alusta saakka ja puheensorina ja nauru on todella kovaäänistä eikä se meinaa helpolla loppua”, seka- ja naiskuorossa laulava nainen kuvailee naiskuoronsa tilannetta (RSeN9). Naiskuorolaisten huumori vaikuttaisi keskittyvät tunnelman keventämiseen karnevalisoimalla omaa persoonaa tai kommentoimalla humoristisesti jotakin asiaa tai juuri sillä hetkellä tapahtuvaa, ei varsinaisten pilojen kertomiseen tai huumorin kautta muiden pilkkaamiseen ja siten sosiaaliseen kontrolliin. (Ks. esim. kenttämuistiinpanot 20.–21.1.2012 ja 25.1.2013.)

Saamissani sekakuorolaisten vastauksissa toista sosiaalista sukupuolta ei kommentoida lähes lainkaan. Ylipääntään mies- ja naispuolisten kuorolaisten välisistä mahdollisista negatiivisista jännitteistä ei ole mainintoja, vaikka esimerkiksi havaitsin mies- ja naiskuorojen yhdessä järjestämän valtakunnallisen tapahtuman etukäteisinformaatiotilaisuudessa, että mieskuoroon kuulunut puheenjohtaja unohti useammin kuin kerran puhunnassaan naiskuorolaisten olemassaolon, mihin yksi naiskuorolaisista reagoi naurahtamalla huomiota herättävän kovaäänisesti jälleen uuden, naiset unohtavan repliikin kohdalla (kenttämuistiinpanot 8.10.2011). Positiivisia jännitteitä mies- ja naiskuorolaisten välillä on: useampi kuin yksi mainitsee löytäneensä puolison sekakuorosta (ks. esim. KSeN21; KSeM25; KSeM29; KKiN45; KKiN75). Neljässä mies- ja yhdessä sekakuorossa laulanut mies toteaa, ettei pidä naisäänistä, joskin sekakuoron harjoittelema ja esittämä *Requiem* on hänen suurimpia elämyksiään. Hän kertoo jättäneensä seka-kuorokokeilunsa tähän yhteen kertaan, koska ”naisten myötä siihen liittyi niin paljon ulkomusiikillista toimintaa⁵⁷”. (KMiM18.)

⁵⁷ Pirjo Uimonen vetää yhteen omaa mieskuoroaineistoaan: mieskuorohuumorissa nais- ja mieskuorot ovat eri planeetoilta ja sekakuorot pahinta vitsausta, mitä voi olla. Sukupuolirajaa vaalitaan vitseissä ja puheissa, mutta tekojen tasolla yhdet ja samat miehet voivat olla sekä mies- että sekakuorojen riveissä. Tosin miehet antavat ymmärtää, että mieskuorojen ”selkeiden toimintakaavojen maailmassa” on helpompaa olla kuin sekakuoroissa, joissa ”asioita vatvotaan ja keskustellaan” ja naisten mielipiteet vieläpä muuttuvat. (Uimonen 2011, 262–263.)

Toisaalta sekakuorossa laulava keski-ikäinen mies, jonka kuorohistoriaan kuuluvat mm. Cantores Minores, Savonlinnan Oopperajuhlakuoro ja Helsingin Filharmoninen kuoro, antaa tunnustusta naislaulajille ja toteaa, että hänen oman kokemuksensa mukaan suomalaisessa korkeatasoisessakin kuorolaulussa vallitsee sukupuolten välinen epätasapaino: ”Naisäännet ovat monesti erittäin tasokkaita, kun taas miesäänissä on paljon peesausta. Korkeatasoisen kuoron naisääniin on haastavampaa päästä mukaan, kun taas miesääniin ei tahdo riittää hakijoita”. (KSeM43.)

Sekä mies- että sekakuorossa laulava mies kokee, että [sekakuoron] naisäännet tuovat enemmän mahdollisuuksia sovitukseen (KMIM58). Huumorin kautta yksi vastaajista, sekakuorossa laulava mies, kertoo miespuolisten kuorolaulajien syitä olla joko seka- tai mieskuorossa:

Pidenpiaikainen muisto TYListä on sormus vasemmassa nimettömässäni – minkä takia poikamiehet menevät sekakuoroon? Siihen on kaksi syytä: sopraanot ja altot. Ilkeät kielet tosin kysyvät, miksi ukkomiehet menevät mieskuoroon? Siihen on ihan samat syyt: sopraanot ja altot – niitä ei ole. (KSeM25.)

Äskettäin sekakuoroon liittynyt osallistujani, nuori aikuinen mies, joka on työväenluokkaisesta kodista ja akateemisesti koulutettu, on pitänyt kuoroa ”sisäänpäin lämpiävänä lukutoukkatyttöjen harrastuksena”, mitä se hänen mielestään vieläkin osittain on. Lisäksi hän pitää kuorolaulua hieman yläluokkaisena harrastuksena. Hän on löytänyt kuorosta kuitenkin omaan viiteryhmäänsä kuuluvaksi katsomiaan laulajia eli ei-akateemisia töitä tekeviä miehiä ja naisia, jotka ovat sosiaalisia humoristeja: ”Positiivista on ollut havaita, että meidän kuorossa on myös tavallisia äijiä ja naisia, jotka ottavat rennosti ja pitävät hauskaa”. (KSeM9.)

Alkoholin nauttiminen on liitetty suomalaiseen mieskuorokulttuuriin⁵⁸. Osallistujani muistelee 1980-luvun esiintymismatkaa Ranskaan, josta paluumatkalla bussissa vappuaattona yo-lakit päässä mieskuorolaiset ryhtyivät tyhjentämään bussin takakonttia viinikanistereista ennen Tanskan tullia (KSeM25). Nykyisin alkoholin nauttimisen annetaan ymmärtää olevan hyvin kohtuullista – ulkomaanmatkoillakin, – varsinkin kun tiedossa on konsertti seuraavana päivänä. ”- - - joka jätkä on selvinpäin edellisen illan”. (HMiM2.) Yksi mieskuorolainen ilmaisi, ettei halua enää lähteä ulkomaanmatkoille niillä käytettävän alkoholin takia (KMIM18).

Alkoholilla ei näyttäisi olevan enää samanlaista merkitystä sosiaalisten yhteyksien luojana mieskuorojen toiminnassa kuin joskus aikaisempina vuosikymmeninä:

- - - no, aika monet kuorot pitää vuodessa kaks tämmöstä viikonlopun laululeiriä, jolla on toki se musiikillinen tavoite elikkä varsinkin niinku lauantainahan se, kun tehdään kymmenen tuntia ehkä sitä harjotustyötä todella, sen jälkeen rentoudutaan,

⁵⁸ Laulu-Miesten juomia vuodelta 1970 listannut Risto Kekkonen sai selville, että suosituimmat juomat väliajalla olivat kahvi, virvoitusjuomat ja olut. Jälkisitsin suosikkijuomat olivat konjakki, olut, snapsi ja viini. (Häyrynen 2014, 137.)

mennään saunaan, otetaan yhdessä ne oluet ja nimenomaan sitten ei enää, no kyl siel lauletaankin paljon, mut se on sit vapaamuotoista. Et sil on myös erittäin tärkeä sosiaalinen tilaus tämmösillä. Mut ei tänä päivänä, kolkyt vuotta sitten niin kyllä se oli paljon sitä, että lapset sano, että: ”Isi oli kuoroharjoituksessa, se haisee taas mieskuorolta...” eli se alkoholi liittyy ihan eri lailla sillon, kun nykyään. (HMIM2.)

Silti aivan kokonaan alkoholin nauttiminen ei mieskuorokentältä ole kadonnut, vaan se on edelleen itsestään selvänä pidetty osa vapaa-ajan yhdessäoloa. Mieskuoro voi esimerkiksi siirtyä viikoittaisen harjoituksensa jälkeen muutamalle lasilliselle lähikuppilaan eli ”kerholle” (KMIM50).

Alkoholi voi olla osa myös virallisten kuorotapahtumien ohjelmaa, kuten käy ilmi Sulasolin erään piirin puheenjohtajan selostuksesta, joka koski tulevaa isoa kuorotapahtumaa. Repliikestä nousee myös esille, että miespuolinen puheenjohtaja olettaa itsestään selvästi miesten haluavan nauttia ehkä miehiseksi miellettyä juomaa eli olutta, naiset, joita hän vahingossa ensin määrittelee termillä tytöt, sen sijaan naisten jälkiruokajuomaksi usein miellettyä likööriä. Ylipäätään puheenjohtajan puhunnassa toimijana oli mieskuorolainen, kuten tämäkin repliikki osoittaa. Ensisijaiset toimijat eivät määrity erikseen miehiksi tai pojiksi, vaan passiivilauseen Toiseksi nousevat naiset eli he edustavat nimenomaan sukupuolta:

(Miesääni: Hakekaa Alkosta komisio!). Ei Alkosta, mutta meillä on Tuhannen kapakan kautta -passi. Meillä on sovitut kapakat, joista saa passiin raksin, seitsemän, yhdeksän kapakkaa. Haastankin sellaiset kyvyt, jotka voivat lähteä vetämään lauluiltoja. Siellä on happy hour ja ensimmäisen kaljan, tytöt, naiset likööriin, voi saada ilmaiseksi. Jossain voisi laulaa liedä, jossain kansanlauluja ja jossain isänmaallista.” (Kenttämuistiinpanot 8.10.2011.)

Omien havaintojeni mukaan mieskuorojen lisäksi myös nais- ja sekakuorojen, joskus myös kirkkokuorojenkin maailmaan alkoholin nauttiminen vapaa-ajan toiminnassa ja matkoilla kuuluu illallis-, illanistujais- ja saunajuomineen ja panimovierailuineen (esim. kenttämuistiinpanot 9.-12.6.2011; 20.-22.1.2012; 25.1.-27.1.2013; 16.3.2013; 13.-15.9.2013), mutta sitä ei saamissani vastauksissa tuoda esille muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Esimerkiksi opiskelijoiden sekakuorossa laulava mies kertoo, että tavallisesti joku kuorolaisista kutsuu väkeä kotiinsa jonkinlaisiin juhliin, joissa syödään, juodaan ja keskustellaan (KSeM33). Osakunnan kuorossa laulava nainen taas mainitsee, että: ”Kolmen tunnin keskittymisen jälkeen mennään vähän vaihtelevalla kokoonpanolla johonkin lähellä sijaitsevaan ravitsemisliikkeeseen nautiskelemaan tuoppi tai kaksi” (KSeN21). Kirkkokuorolainen mainitsee, ettei alkoholi ole kiellettyä (RKiN2).

Mieskuorojen monien jäsenten puheissa ja teksteissä toistuu aika ajoin käsite isänmaallisuus⁵⁹. Joillekin mahdollisuus laulaa isänmaallisia lauluja on kuorossa olemisen ehto. *Perinteiden perässä Laulu-Miehet -kuoroon* -juttu kertoo nuoren

⁵⁹ Pirjo Uimonen toteaa Joensuun Mieslaulajien 100-vuotishistoriikissa, ettei isänmaallisuutta tarkemmin selitetä, vaan oletetaan kuulijan tai lukijan ymmärtävän mistä on kysymys ja jakavan samat arvot. Isänmaalliset laulut ovat monen mieskuorolaisen suosikkeja tai ne mainitaan peruslauluiksi, joita on mukava esittää. (Uimonen 2011, 227–228.)

miehen liittyneen vuonna 1914 perustettuun Laulu-Miehet-kuoroon, koska hän on aina ihaillut perinteistä mieskuoromusiikkia ja kokee olevansa sisimmältään konservatiivi ja ”vanha” (Mäntyranta 2014, 68–69).

Eräs osallistujistani kertoo vaihtaneensa mieskuorosta toiseen mieskuoroon, koska katsoi jälkimmäisen olevan toiminta-ajatukseltaan ja periaatteiltaan itselleen sopivamman eli isänmaallis-uskonnollisen (KMIM73). Isänmaallisuutta tai hengellisyyttä tai niihin liittyviä tunteitaan mieskuorolaiset eivät tarkemmin analysoi tai määrittele. Sekä mies- että sekakuorossa laulava mies kertoo, että liikuttuu laulusta ja kirkon tunnelmasta kirkossa pidetyistä joulukonserteista niin, ettei kaikin kohdin pysty laulamaan, vaikkei erityisen uskonnollinen olekaan. Lisäksi hän kertoo, että isänmaalliset laulut herkistävät: ”*Finlandiaa*⁶⁰ on aina vaikea laulaa liikuttumatta. Se vain on niin hieno. Samoin sankarihaudalla *Oi kallis Suomenmaa*. Ja jopa *Kesäpäivä Kangasalla* joskus. Ja moni muu”. (KMIM58.)

Hyvin vankasti perinnettä ylläpitää Mieskuoro Laulun Ystävät⁶¹ esittäessään Laivaston soittokunnan kanssa joka jouluaatto *Maamme*-Laulun ja *Jumala ompe linnamme* -virren Turun Vanhalla Suurtorilla Brinkkalan talon parvekkeen alla niin paikalla olevalle tuhansiin kohoavalle yleisölle kuin televisionkatsojille ja radionkuuntelijoille (Koski 2014, 17). Kuoron ilmaisu tai sen ilmiasu eivät ole huomattavasti muuttuneet, vaan tummiin talvitakkeihin ja vaaleisiin kaulahuiveihin pukeutuneet miehet laulavat juhlallisimmin ilmein molemmat suomalaisuuden symboleihin luettavat laulut. Voisi ajatella, että määrättyistä yhä uudelleen toistetuista kuorosävellyksistä on jo tullut unohdettua muistamista. Kuinka moni esimerkiksi muistaa, missä tilanteissa ja kenen tai minkä tapahtuman kunniaksi *Maamme*, *Finlandia*-hymni, *Jumala ompe linnamme* ja *Suomen laulu* ovat ensi kertaa esitetty.

Mieskuorolainen kommentoi myönteisesti sitä, että Suomessa säveltäjät tekevät kuoroille uutta musiikkia ja viittaa samalla siihen, että Saksassa, jossa on paljon mieskuoroja, kuorot ovat jämähäneet 1800-luvulle, toisin sanoen kuorojen ohjelmisto ei uusiudu ja kuorotoiminta on museaalista. Toisaalta hän tuo esille, että uudet – osittain disharmoniset tai rytmimusiikkiin pohjautuvat – kuorosävellykset ovat kuorolaisille liian vaikeita:

- - - mieskuorot ei kunnolla pysty laulaa ja yleisö vielä vähemmän pystyy kuuntelee niitä, tehdään liian vaikeita. On sit poikkeuksia myöskin elävissä säveltäjissä. Mut se on kuitenkin hyvä, että sitä tehdään ja kaikilla on sitten mahdollisuus ottaa ohjelmistoonsa. - - - meikäläisen ikänen on tottunut tähän normaaliharmoniaan, ei tää atonaalinen musiikki, se ei iske, se ei vaan, mä en vaan kerta kaikkiaan tykkää, piste. Jotain sielläkin on sitten hyviä helmiä niinkuin meidän mestarimerkkilauluissa on, et sitten kun ne laulut niinkun lauletaan niinkun ne on nuotille kirjoitettu niin sit ne soi hyvin. Mut se on, se on pikkusenkin vajaa niin sitähan ei pirukaan kuuntele. (HMiM2.)

Mieskuorolaulusta puhuttaessa toistuu huoli siitä, että nuoria ja erityisesti miehiä kuorossa laulaminen ei enää kiinnosta. Tilanteen korjaamiseksi halutaan

⁶⁰ Laulu-Miehet -kuoro esitti Sibeliuksen *Finlandia*-hymnin mieskuorosovituksena 7.12.1940. Sitä kuultiin paljon jatkosodan aikana rintamalla ja radiossa. Laulu-Miehille hymni oli pitkään varattu vain erikoistilanteisiin. (Häyrynen 2014, 112.)

⁶¹ Jouluna 2018 Mieskuoro Laulun Ystävät sai rinnalleen Turun NMKY:n Mieskuoro Naskalit.

välittää viestiä, että kuoroharrastus on paljon muutakin kuin ryppyotsaista laulamista (KSeM17).

Suomeen on noussut perinteikkäiden, jo vuosikymmeniä toimineiden mieskuorojen rinnalle joitakin erityisesti nuorille mieslaulajille suunnattuja kuoroja. Yhden niistä kuoronjohtaja määrittelee *Sulasol*-lehden haastattelussa kuoronsa suhdetta mieskuoroperinteeseen ja mieskuorojen ohjelmistoon. Hän sanoo kuoronsa varjelevan vanhaa ja luovan uutta. Hänen johtamansa kuoro ei halua sanoutua irti mieskuoroperinteestä, mutta toisaalta ” - - - näin ainutlaatuisen instrumentin uhraaminen vain yhdenlaisen musiikkityylin esittämiseen puritaanisesti olisi tuhlausta”. Kuoronjohtaja julistaa kuoronsa haluavan olla tekemisissään innovatiivinen ja osallistua myös yhteiskunnalliseen keskusteluun. ”Kuorokin voi toimia intohimoisesti, jopa propagandan välineenä. Tavoitteena on toimia uskottavasti ja löytää tradition eteenpäin viemisen ja uuden luomisen välinen tasapaino.” (Viluksela 2014, 11.)

Perinteen eteenpäin viemisen ja uuden luomisen yhdistelmää mieskuoroissa voi toteuttaa monella tavalla. Vuonna 1987 perustettu Mieskuoro Huutajat huutaa kaikki kappaleensa (Huutajat 2015). Huutajat ei kuitenkaan ole perinteinen mieskuoro, vaan ehkä enemmänkin kovaan ääneen lausujien kuoro. Ulkonäöltään kuoro muistuttaa osittain perinteistä mieskuoroa, osittain Suomi-rock-genreen kuuluvien miesten joukkoa. Huutajien jäsenet ovat pukeutuneita mieskuoroille esiintymisasuksi vakiintuneeseen tummaan pukuun, ja kuorolaiset seisovat perinteisessä kuoromuodossa johtajansa edessä, mutta esiintyjien kasvot ilmevät ovat muutakin kuin mieskuoroille tavanmukaiset neutraalin ilmeet: tötöt tai iloiset.

Mieskuoro- ja bänditaustansa vuonna 1989 yhdistäneiden nuorten miesten muodostama Seminaarinmäen Mieslaulajat eli Semmarit-kuoro katsoo kuoron perustamisesta lähtien mukana olleen jäsenensä kertoman mukaan käsittelevänsä sanoituksissaan ja lavaperformansseissaan asioita ”chaplinmaisesti”, jolloin naurun taustalla on jotakin yhteistä ja yhteiskunnallista. Ulkomailla Semmareita ei pidetä kuorona, vaan joko showryhmänä tai bändinä. Kuorolla on yllään välillä tumma puku, välillä t-paitatyypinen esiintymisasu tai show'n juoneen liittyviä, nopeasti vaihdettavia asuja. Joissakin lauluissa kuoro on perinteisessä kuoromuodossa, mutta suurimman osan konserteista aikana kuoron jäsenet liikkuvat koreografioiden mukaan ja asemoituvat eri puolille lavaa ja lavarakenteita. (Nenola 2016b; ks. myös Nenola 2013.)

Semmareiden laulaja toteaa, että nykyisin (2016) on vaikea käsittää, kuinka erilaista kuoromusiikkimaailmassa Semmareita perustettaessa oli. He halusivat laulaa erilaisia, rytmimusiikkipohjaisia lauluja ja esiintyä aikaisemmasta poikkeavalla tavalla⁶², mutta lähtökohtaisesti Semmarit ei ole halunnut muuttaa suomalaista mieskuoromusiikkia.

⁶² Semmareiden lavashow’ssa on tulkintani mukaan elementtejä, joilla on yhteyksiä mieskuorojen sketsejä sisältäneeseen karonkkaperinteeseen. Karonkoissa on lisäksi laulettu toisentyypistä musiikkia kuin suuren yleisön edessä. (Ks. esim. Häyrynen 2014, 137–139.)

Emme ole ajatelleet, että muiden pitäisi ruveta tekemään kuin me, päinvastoin. Mieskuoroilla on oma tarkoituksensa säilyttää mieskuoroperinnettä ja laulaa niitä vanhoja mieskuorokappaleita ja kerätä kuoromerkkejä. Emme ole sitä pilkkaamassa ja murskaamassa, vaan päinvastoin. - - - En tiedä lähtisikö meiltä *Finlandia*, mutta muutamia keskeisiä mieskuorolauluja osaamme. *Suomen laulu* on näpeissä koko ajan. (Nenola 2016b.)

Muiden kuoromuotojen jäsenten kerronnassa isänmaallisuus ei samalla tavalla käsitteenä esiinny, mutta esimerkiksi Suomen Naiskuoroliitto julkaisi Naiskuoropäivillä maaliskuussa 2019 kokoelman *Suomenmaa – isänmaallisia lauluja naiskuorolle*. Se sisältää tunnetuimmat isänmaalliset laulut, jotka on sävelletty tai sovitettu naiskuorolle (esimerkiksi *Maamme*, *Finlandia*-hymni, *Honkain keskellä*, *Kalliolle kukkulalle*, *Suomalainen rukous*), mutta myös uusia sävellyksiä (*Minä rakastan tätä maata* ja *Koto*). (Suomen Naiskuoroliiton jäsenkirje 2/2019.) Helsingiläisille ja moskovalaisille 1990-luvun alussa tehdyssä suomalaiskuva-kyselyssä suomalaisten vastauksien mukaan suomalaiskuvaan kuului isänmaallisuus (Helkama 2015, 22).

Liedertafel-perinnettä vapaa-ajalla noudattaen suuren osan mieskuoroista toimintaan kuuluvat karonkat, serenadit naisille ja juomalaulut⁶³. Perinne on edelleen elävää. 70 vuotta toimineen mieskuoron kuoronjohtaja ja puheenjohtaja kuvailevat, miten hienoja yhteisöllisiä kokemuksia yhdessä vietetyt karonkaillat ovat, kun naisille lauletaan serenadi tai jossakin muussa tilanteessa kajautetaan juomalaulu, joka ”uppoaa otolliseen maaperään” (Tynkkynen-Hieta 2016).

Serenadien nainen on Toinen, katseen kohde, ihannainen, joka innoittaa miehiä urotekoihin ja tavoittelemaan parempaa tulevaisuutta. Serenadin kohteena olevien naisten oletetaan ilahtuneena ja vaatimattomana nauttivan saamastaan huomiosta. Juomalauluilla taas korostetaan veljeyttä, mutta suhde konkreettiseen nautiskeluun on vaihdellut eri aikakausina. (Ks. HMiM2; Häyrynen 2008, 61; Häyrynen 2014, 141; Järviluoma 1997, 51; Uimonen 2011, 230, 236.)

Mieskuorolainen kuvailee karonkkaa esityksen jälkeiseksi tapahtumaksi, jossa on ”vapaamuotoista laulelemista ja ehkä ryypynkin ottamista, kuuluuhan kuorolauluun paljon juomalauluja”. Hän jatkaa, että karonkassa avecit ovat mukana ja serenadejakin riittää. ”Nämä tapahtumat erityisesti ovat yhdessä olon parasta antia”. (KMiM48.)

Karonkat sekä vaikkapa kirkkokuoron harjoitusillan aloituskahvit tai kuoroleirin yhteiset ruokailut ja muut vastaavat tapahtumat, joissa kuorolaulajat syövät ja juovat yhdessä, ovat yhdistymisriittejä (van Gennep 1960, 29). Niiden avulla kuoroissa osaltaan rakentuu yhteishenki, joka motivoi toteuttamaan yhdessä jotakin sellaista, joka johtaa yhteisen tavoitteen saavuttamiseen.

Karonkat ja illanvietot kuuluvat myös nais- ja sekakuorojen toimintaan, mutta ne eivät kerronnassa nouse samalla tavalla esille erityisiä sosiaalisia mer-

⁶³ Antti Häyrysen tulkinnan mukaan erityinen mieskuorojen sitsi-, serenadi- ja juomalauluperinne kasvoi kaikkien suomalaisten mieskuorojen perusteokseksi kohonneesta *Laulu-Miesten lauluja I*-laulukirjasta (Häyrynen 2014, 96).

kityksiä saavana osana näiden kuoromuotojen kulttuuria. Esimerkiksi Sirkka Varpula (2009) mainitsee Naiskuoro Vappujen satavuotishistoriassaan muutamia kuoron illanistujaisia virkkeen tai kahden verran iloisena illanviettona. Samalla tavalla hän mainitsee Vappujen järjestäneen juhlia, joiden tuotolla kuoro teki matkoja ja rahoitti muuten toimintaansa.

Todellisuudessa naiset(kin) olivat pitkään mieskuorojen toiminnan rahoittajia⁶⁴. Monilla mieskuoroilla on omat naistoimikuntansa, jotka muodostuvat laulajien puolisoista. Kun laittaa Googlen hakukoneeseen sanat mieskuoro ja naistoimikunta, tulee haun tuloksena noin 1.340 tulosta. Vastaavasti hakusanoilla naiskuoro ja miestoimikunta tuloksia on kuusi (6) ja niistäkin vain yksi viittaa varsinaiseen naiskuoron miestoimikuntaan. Sekakuorojen sivustoilta ei vastaavia, kuoron ulkopuolisten, kuoron jäsenten puolisoitten tai sukulaisten toimikuntia googlettamalla löydy. Sivustoilta voi lukea mieskuorojen naistoimikuntien tehtäviksi mm. varojen hankkimisen mieskuoron toimintaa varten myyjäisiä ja arpajaisia järjestämällä.

Naistoimikunnat ovat vähitellen katoamassa ympäröivän yhteiskunnan muuttuessa, ja niistä on tullut ”kuoleva luonnonvara”⁶⁵. Joillakin mieskuoroilla edelleen on aktiivisesti toimiva naistoimikunta, mutta kun kuorolaisten keski-ikä nousee, samaa tahtia miestensä kanssa ikääntyvät vaimot eivät jaksakaan enää toimia taustatukena, ja uusien, nuorten laulajien vaimoilla ei ole aikaa. (HMiM2.) Puolisoiden mukanaolon kuitenkin katsotaan rakentava puolisoitten välistä yhteyttä (KMiM73; KNaN64).

Miessäveltäjät olivat pitkään olleet kuorokirjallisuudessa normi, mutta 2000-luvulta lähtien kuorokentälle on tullut useita naissäveltäjiä, ja he tuottavat musiikkia pääasiassa diskantti- ja sekakuoroille. Sävellysten joukossa on runsaasti etno- ja viihdemusiikkia ja sanoituksissa on hyödynnetty pitkälti traditionaalisia tai *Kantelettaren* tekstejä – tai niistä muokattuja tekstejä. (Sulasol 2019.) Mielenkiintoista on, että näissä diskanttikuoroille (käytännössä nais-, ei lapsikuoroille) sävellettyjen laulujen sanoituksista löytää samankaltaisia naiskuvia kuin esimerkiksi elokuvatutkimuksen ja sukupuolitutkimuksen professori Anu Koivusen väitöskirjassa (julkaistu verkossa 2016), jossa hän on tutkinut sukupuolta ja seksuaalisuutta *Niskavuori*-elokuvissa. Esimerkiksi Mia Makaroffin kuorosävellyksessä *Louhen lauantai* kertoo vakaasta vanhuksesta, jonka avaimet ovat raskaat kantaa. Tiedon paino väistyy hetkeksi ja maailman vaino unohtuu käen kukkuessa uutta aikaa. Luonnon keskellä nyt hetkeksi rauhan saava Louhi on tuntenut hurmaa, kaipuuta ja turmaa.

Koivunen vetää yhteen tulkintoja siitä, miten sodanjälkeisessä ”suomalaisen naisen” kuvastossa Kalevalan naishahmoja on käytetty todisteena naisten aukto-

⁶⁴ Naistoimikuntien rooli on ollut joskus hyvinkin huomattava. Esimerkiksi Laulu-Miesten rouvat järjestivät vuonna 1926 arpajaiset, jotka tuottivat kuoron Omakotirahastoon 125.000 markkaa. Vuonna 1927 kuoro osti 210.000 markalla harjoituksiaan varten oman asunnon Pohjois-Esplanadilta. (Häyrynen 2014, 128.)

⁶⁵ Vuosien 1945–1954 noin 160:sta Laulu-Miesten Sisaresta vain muutamalla oli muu ammattinimike kuin kotirouva. 1900-luvun lopussa suurimmalla osalla Laulu-Miesten naisia oli oma ammatti, työura ja harrastukset, mikä sai mieskuoron naistoiminnan hiljalleen hii-pumaan. (Häyrynen 2014, 142.)

riteetistä samalla, kun naisten työtaakka ja tasa-arvoinen työskentely miesten rinnalla mytologisoitiin suomalaisen kansanrunouden avulla. *Kalevalan* juhla-vuonna 1935 käytiin kiistaa siitä, kuka sen naishahmoista olisi tärkein. Olisiko se uhrautumisen ilmentymä Lemminkäisen äiti, Suomi-neidon esikuva Pohjan neito vai Pohjolan emäntä Louhi. Koivunen huomauttaa, että 1920-luvulla aiemmin negatiivisena pidetty Louhi-hahmo sai uuden tulkinnan, ja vahva nainen voitti äidillisyyden ja nuoruuden, kun Elsa Heporaudan johtama Kalevalaisten Naisten Liitto 1930-luvulla teetätti kuvanveistäjä Eemil Halosella ylevän emännän tyyppisen Louhi-veistoksen edustamaan suomalaisia naisia. Koivusen mukaan *Kalevalan* käyttämisellä sukupuolen performointiin oli strategisia tavoitteita, joilla pyrittiin vakauttamaan toivottu naisidentiteetti. Toisaalta ”suomalainen nainen” kuvattiin 1930-luvun diskurssissa Lemminkäisen äidin tapaisena ”hyvänä perheenemäntänä ja äitinä”. (Koivunen 2016, 146–149.) Naiskuoroille viime vuosikymmeninä sävelletyissä tuutulauluissa toistuvat vastaavasti sanoitukset, joissa viitataan äidin ja lapsen suhteeseen. Naiskuoroille suunnatussa kuorokirjallisuudessa yhä tuotetaan naiskuvaa, joka oli ajankohtainen 1900-luvun alkupuolella.

Naistutkimuksen professori eremita Kaija Heikkinen huomauttaa, että osana Suomen kansakunnan aktiivista määrittelyä ja muokkausta 1800-luvulla, ideaalia naista ja perhettä kehitettiin voimakkaasti ja siinä tuli esille naisen biologinen ja kulttuurinen velvoite. Hän sanoo, että naiselle kehitettiin tietoinen ja ohjelmallinen ihanne äitinä ja perheen kantavana voimana, ja kysymyksessä oli nimenomaan nousevan keskiluokan naisideaali. (Heikkinen 2007, 32.) Tuota naisideaalia ovat toteuttaneet myös mieskuorolaisten puoliset 2000-luvulle saakka. Se toistuu myös esimerkiksi sellaisissa naiskuorojen konserttiohjelmissa, joiden teemana on naisen kaari ja joissa itsestään selvästi nainen on aina myös äiti, vaikka laulajien joukossa on myös lapsettomia naisia. Suomen Naiskuoroliitto ry:n laulukokoelma *Sateenkaari – 10 laulua naiskuorolle* (Varonen et al. 2007) esittelee toimituskunnan kirjoittaman tekstin perusteella lauluja, joiden ”aihepiirit liikkuvat tuutulaulusta luonnonilmiöihin, minusta sinuun, ja kansanmuusiikin poljennosta iskelmään. Tänä päivänä laulamme aikuisen naisen suulla, aikuisen ihmisen asioista”.

Suomen Mieskuoroliiton uusimpia nuottijulkaisuja puolestaan *Kauniit ja rohkeat 1–3*, joiden teemoina ovat nainen, alkoholi ja suomalaisen miehen sielunelämä sekä *Juomalauluja I–II*, jotka sisältävät karonkoista tuttuja lauluja (Sulasol 2019). Mieskuorolaisille tarjotaan näiden nuottien välityksellä mieskuvaa, joka sisältyi jo 1900-luvun alun mieskuoroperinteeseen ja joka juontuu saksalaisesta 1800-luvun mieskuoroperinteestä.

Mieskuorojen lauluyriikoissa Suomi-neito on puhdas. Heikkinen sanoo, että naiskuvilla on merkittävä tehtävä suomalaiskansallisessa kuvastossa. Kun sivistyneistö ja tuolloin juuri miehet määrittelivät naista, he määrittelivät myös kansaa ja loivat paternalistisen kuvan. Heikkisen mukaan sukupuolen symboliluonne tulee esille myös sellaisissa teorioissa, joissa kansakuntaa on alettu korostaa performatiivisena yksikkönä. Kansakuntaa konstruoidaan sukupuolittunein normeihin ja käyttäytymisen toistuvina performansseina, joita ovat erilaiset

sotilaalliset menot, isänmaalliset uhraukset, häpeän riitit sekä seksuaalisen puh-
tauden ja epäpuhtauden symboliikka. (Heikkinen 2007, 33, 36.)

7.4 Lopuksi

Tässä pääluvussa kerroin, miten kuorolaulajat omaksuvat tavan ymmärtää kuorokentän ikään kuin perheeksi, jossa on kuorosisaria ja -veljiä. Kuoroperheen sisällä on monenlaisia hierarkkisia ja sosiaaliseen sukupuoleen liittyviä jännitteitä, mutta ulospäin kerronnasta ja kuoropuheesta välittyy yleensä kuva iloisesta ja hauskasta yhdessäolosta ystävien kesken samalla kun tehdään yhdessä kovaa työtä. Kuorokenttä, kuoroperhe, on kaikessa yhteisöllisyydessään ulkopuolisille vieraaksi jäävä. Ulospäin se näyttäytyy yleensä vain hetkittäin pääperformanssissaan eli julkisten tilaisuuksien kautta, kuoroesityksiin kiinnit-
tyneitä symboleita ilmentäen ja eräänlaista kulissia pitäen.

Oma aineistoni vahvistaa kuorolaulua tutkineen professori Jukka Louhivuoren havainnot, että erityisesti yhteenkuuluvuuden tunne on tärkeä kuorolauluun liittyvä piirre, ja yhteisten kokemusten lisäksi toisten kuorolaisten tunteminen pitkän ajan kuluessa lisää yhteenkuuluvuuden kokemusta. Yhteisöllisyys kuoroissa ilmenee yhteisenä vapaa-ajanviettona ja uusien ystävyysuhteiden syntymisenä jopa kokonaisten perheiden mitassa. Louhivuoren mukaan erityisesti ikääntyneille kuorolaisille sosiaalisen verkoston säilyminen ja yhteisöllisyyden kokeminen ovat tärkeitä. (Louhivuori 2011, 107.)

Kuorolaiset ilmaisevat halunsa tutustua toisiin kuorolaisiin ainakin kaveritasolla, ja joskus solmivat elinikäisiä ystävyysuhteita joidenkin toisten kuorolaisten kanssa, mutta käytännössä ystäviä ollaan vain ydinryhmissä, joita voi muodostua esimerkiksi ulkomaanmatkoilla. Kuoro ryhmänä koetaan kuitenkin niin yhteisölliseksi, että toisten kuorolaisten elämän suuriin merkkitapahtumiin reagoidaan laulaen spontaanisti tai organisoidusti.

Esiintymisasu leimaa kuorolaulajan kuoron jäseneksi ja vielä erityisesti määrätyn kuoron jäseneksi. Esiintymisasu kertoo, haluaako kuoro viestittää olevansa esimerkiksi nuorekas vai perinteikäs. Asu yhdistää saman kuoron jäsenet toisiinsa, mutta vie henkilökohtaisen identiteetin. Esiintymisasut ovat myös osa sukupuolen tekemistä (ks. Rossi 2007, 20). Naisten yleisimmät esiintymisasut eli hameet, mekot ja kaavut ja miesten yleisin asu eli puku korostavat, että kysymyksessä ovat länsimaisen perinteen mukaiset naiset ja miehet.

Yhdistäviä, omaan ryhmään sitouttavia symboleita ovat myös kuoromerkit ja kuoroliput. Kuorolaisia sitoutetaan jo antiikista periytyvien seremonioiden ja symbolien avulla omaan ryhmään ja heidän sitoutumisestaan kiitetään erilaisilla jaettavilla merkeillä, joiden jakoperusteena on joko kuoron ja kuoromusiikin hyväksi muutenkin kuin laulaen tehty työ tai uskollisesti määrättyssä kuorossa ja sen edustamassa liitossa pysyminen. Monissa kuoroissa on sosiaalista painostusta laulumerkkisuorituksiin ja kuorona kilpailuihin osallistumiseen. Taustalla on puhe osaamistason nostamisesta yksilö- ja yhteisötasolla.

Ruumiillisuus on alettu käsittää historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuva-
na ja esimerkiksi tapa liikkua julkisissa tiloissa, ottaa tila hallintaan tai vetäytyä
sivuun on osa sukupuolen julkista esitystä (Puustinen & Ruoho & Mäkelä 2006,
20). Mieskuorolaisuuteen katsotaan edelleen sisältyvän ainakin jossakin määrin
tarkemmin määrittelemättömän isänmaallisuuden ylläpitämistä ja vahvistamis-
ta, yhteishengen ylläpitämistä seremoniallisissa karonkoissa ja huumoria, joka
on vastavuoroista ja johon sisältyy myös nokittelua. Ympäröivän yhteiskunnan
muuttuessa mieskuorolaisuuteen ja myös 1800-luvulla rakennettuun suoma-
liskansalliseen ideaaliin naiskuvaan liittynyt mieskuorojen naistoimikuntien
toiminta on hiipunut. Mieskuorolaisten puoliset ovat nykyisin työelämässä ja
heillä on muita kanavia yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen. Nais- ja sekakuoro-
laisuuteen kuuluu yhtä lailla pilailu, karonkat ja isänmaallisenkin ohjelmiston
esittäminen, mutta niistä ei ole muodostettu samalla tavalla käsitteitä kuin
mieskuorolaisuuteen liittyvässä puheessa.

Mieskuorolaisuus näyttäisi pitävän sisällään mieskuororituaalissa toistet-
tua mieheyttä (ks. Butler 2006, 235), johon sisältyy se, että mieskuorolaisten
odotetaan ainakin osittain toimivan edelleen samoin kuin 1800-luvulla ja 1900-
luvun alkupuolella vakiintuneeseen mieskuorokulttuuriin on kuulunut. Siihen
on liittynyt ja yhä liittyy jossakin määrin naisia alistavia käytäntöjä (esimerkiksi
mieskuorojen naistoimikunnat, joissa kuorolaisten vaimot on itsestään selvy-
tenä velvoitettu järjestämään konsertteihin kahvittelu), mutta vähitellen per-
formanssiin on tullut muutoksia. Mieskuoroperformanssissa toteutuu Butlerin
esille tuoma ajatus, että sosiaalisesti jo vakiinnutettuja merkityksiä esitetään ja
koetaan uudelleen, jolloin toisto on myös näiden merkitysten oikeuttamisen
arkinen ja ritualisoitu muoto. Naiskuororituaaliin sisältyy toistettua naiseutta
esimerkiksi halauksina tavattaessa ja kehotuksia ottaa harjoituksiin mukaan
villasukkia ja shaaleja, ettei harjoiteltaessa tule kylmä.

Mieskuorolaisuuteen sisältyy symboliikkaa, johon kiinnittyä käsitykseni
mukaan kansakunnan rakentamista sukupuolittunein normeihin ja käyttäytymi-
sen toisintona. Mieskuorolaisuudesta on lähtöisin tapoja, jotka ovat sittemmin
siirtyneet nais- ja sekakuorojen tapojen joukkoon, jotka periytyvät erilaisista
sotilaallisista menoista, kuten kilpailut, uhrautuminen palvelemaan ja merkki-
järjestelmät. Mieskuorojen esittämissä serenadeissa naiseen kohdistuu puhtau-
den symboliikkaa, onhan Suomi-neitokin viaton ja puhdas. (Ks. Heikkinen 2007,
33.) Sukupuoliero on ollut kansallisuusaatteessa keskeisessä asemassa, ja per-
heeseen liittyvien kielikuvien avulla on opetettu, mitkä ovat miesten ja naisten
ominaisuudet, paikat ja tehtävät. Kansakunnan kuviteltua yhteisöä rakennetta-
essa ja muokattaessa Suomi-neito nähtiin kansakunnan symbolina, jota miesten
oli puolustettava vihollisen hyökkäyksiä vastaan. (Urponen 2010, 299–300.)

8 NÄKÖKULMIA KUOROLAULUN MERKITYKSIIN

"--- people are increasingly finding the world not a book to be read but a performance to participate."

Richard Schechner (2013, 25)

Tämän tutkimuksen tavoitteena on ollut tuottaa etnografia kuoroperformanssista. Tarkoitukseni on ollut selvittää, kuinka kuorolaulajat Suomessa performoivat kuorolaisuutta. Sitä selvittääkseni olen analysoinut, millaisia merkityksiä ja toimintoja kuorolauluun kiinnittyy käytännön, symbolien ja ideologian tasolla. Tutkimukseni kysymyksenasettelun lähtökohtana on ollut Richard Schechnerin performanssiteoria, jossa huomion kohteeksi nousevat rituaalinomainen *käyttäytymisen toisinto* ja *aika-tila-sarja*. Tutkimukseni osoittaa, että Schechnerin performanssiteoria soveltuu hyvin tutkimusaineistoni analyysiin ja tulkintaan. Schechner (2013, 2, 31) on määritellyt, että esittävät taiteet, kuten musiikki, on tulkittava performanssiksi yhtenä ihmistoiminnan jatkumoista. Aika-tila-sarjansa hän kehitti teatteritaiteen pohjalta (em., 261). Kuoromusiikillekin on tunnusomaista pitkälti samanlainen prosessi kuin teatterissa, siis valitun sisällön harjoittelu toistojen avulla, sen esittäminen julkisesti ja tuon sisällön ja sen esittämistavan aiheuttamat monitasoiset jälkivaikutukset vuorovaikutusverkostoissa. Kuorolaulua voi tutkia käytäntönä, tapahtumana ja toimintana, osana jatkuvien suhteiden verkostoa, kuten Schechner performanssitutkimuksen määrittelee.

Olen koonnut tutkimusaineistoni rajaamalla kuorokentällä osallistuvan havainnoinnin avulla, mutta myös kyselyin, haastatteluin sekä sanoma- ja aikakauslehtiä ja online-materiaalia hyödyntäen. Seuraavassa esitän yhteenvedon tutkimukseni päätuloksista.

Tutkimuskysymykseni oli, millainen kulttuurinen performanssi kuorolaulaminen Suomessa on performanssiteoreettisen ja etnografisen analyysin pohjalta tarkasteltuna.

Professori eremita Barbara Kirshenblatt-Gimblett on määritellyt, että artefakteista tulee etnografisia, koska etnografit määrittelevät, segmentoivat ja kul-

jettavat ne pois alkuperäiseltä paikaltaan vitriineihin ja dioraamoihin esille aseteltavaksi. Toisin sanoen etnografit ikään kuin luovat tutkimuskohteensa. Etnografisiin esineisiin liittyvä todellisuuden jäljittely on taidetta, jolla ne leikataan, irrotetaan ja otetaan alkuperäiseltä paikaltaan ja sijoitetaan uuteen kohteeseen katseltavaksi. Hän kysyy, mistä esine alkaa ja mihin se päättyy ja pitäisikö puhua esineiden sijasta kappaleista. (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 17–18.)

Vastaavasti minä olen etnografiassani ottanut aineettomia ”esineitä”, leikkannut ja irrottanut ja siirtänyt niitä pois alkuperäiseltä paikaltaan. Tulkinnassani en kuitenkaan ole tarkastellut kuorolaulua vain ilmiönä, siis ”esineenä” tai ”asiana”, vaan olen pohtinut, miten se toimii osana jatkuvien suhteiden verkostoa. Etnografiassani kuorolaisuus leikkautuu ”vitriiniin aseteltavaksi” siitä hetkestä, kun kuorolainen ottaa nuottikassin mukaansa määrättyssä tilassa tapahtuvaan harjoitukseen tai esiintymiseen lähtiessään ja palauttaa sen paikalleen kotiin palatessaan, mutta myös siitä hetkestä, kun hän laulaa ensimmäisen kerran yhdessä toisten kanssa esimerkiksi alakoulussa ja viimeisen kerran tilaisuudessa, jossa ymmärtää, ettei enää vanhuuden tai sairauksien takia jaksa olla kuororivissä tai edes yleisön joukossa. Olen siis tutkinut kuorolaulua ajan kuluessa muuttuvana vuorovaikutteisena toimintana.

Todellisuudessa, tutkimuksen ulkopuolella, kulttuuri ei ole rajattu kokonaisuus, vaan se on jotakin sellaista, jota ihmiset jatkuvasti luovat ja ymmärtävät elämänsä kautta. Kulttuuri näyttäytyy rikasta kontekstia vasten, ja ilman sitä kulttuuri menettää aistillisuutensa, ruumiillisuutensa ja paikallisuutensa ja siitä tulee abstrakti ”kulttuuri”. Etnografisella tutkimuksella pyritäänkin tuomaan esiin tutkitun kulttuurin rikas konteksti, vaikka tutkimustekstissä sen monimuotoisuudesta aina väistämättä rajautuu paljon pois, sillä tutkimuksen vaatima fokus, pituus ja selkeys asettavat rajat ilmaisulle. (Frykman & Gilles 2003, 35, 40.)

8.1 Kuorolaulun rakenne ja kokemus

Kuorolaulajien yhteiseen tavoitteeseen pyrkiminen eli etukäteen tiedettyyn konserttiin harjoittelemisen yleensä kuoronjohtajan määräämällä ohjelmistolla on vuorovaikutteista tiimityötä. Kun analysoi vuorovaikutuksessa syntyvää kuorolaulajien yhteisöllisyyttä, kiteytyy tutkimustulokseksi, että rituaalistetut harjoitus- ja esitysprosessit hitsaavat kuorolaisia emotionaalisesti yhteen. Kuorolaisista muodostuu näissä prosesseissa hyvin yhteen toimivia, esimerkillisiä tiimejä, joissa jokainen tietää oman tehtävänsä. Kuoroidentiteetti – kuorolaisuus – rakentuu ja rakennetaan sosiaalistamisen, yhdessä olemisen, harjoituksissa ja esiintymisissä toistuvien rituaalien ja ruumiillistettujen käytäntöjen kautta. Toisin sanoen toteuttaen arjen käytäntöinä sitä, mitä abstraktilla tasolla Richard Schechner tarkoittaa puhuessaan käyttäytymisen toisinnosta ja Judith Butler luonnehtiessaan *performatiivioia* (ks. Schechner 2013, 29; Butler 1993).

Käyttäytymisen toisinto on symbolista ja refleksiivistä, koska sen merkitykset avautuvat heille, jotka sen tuntevat. Urheilua tiiviisti seuraavat tietävät seuraamiensa urheilulajien säännöt ja strategiat, avainpelaajien tilastot ja ase-

mat sekä historiallisia ja teknisiä yksityiskohtia. (Schechner 2013, 35.) Kuorokonserteissa kävijät tietävät, että esityksen aikana on oltava hiljaa ja saadusta taiteellisesta nautinnosta on annettava konsertin päätteeksi aplodit. Kuorolaiset tietävät, milloin harjoituksissa on lopetettava rupattelu ja keskityttävä kulloinkin harjoiteltavaan lauluun, milloin saa pilaila ja miten kuoronjohtajan antamiin merkkeihin on esityksen aikana reagoitava. Kuoroharjoituksissa ja -esiintymisissä samat asiat toistuvat tapahtumasta toiseen, mutta samaan aikaan toistoon sisältyy variaatioita niin oman kuoron sisällä kuin kuorojen kesken. Esitettävät laulut sekä esiintymispaikat ja -asut vaihtelevat. Kuorojen kokoonpanot elävät. Suuressa mittakaavassa myös kuorojen ideologinen pohja elää ajassa.

Rituaalit vahvistavat ihmisten sosiaalista identiteettiä ja asemaa. Esimerkiksi kuorojohtajat ovat kuorolaisuuden rituaalisessa performanssissa tapahtumien aloittajia, päättäjiä ja heidän asemansa näkyy muun muassa kuorovuoden alussa, kun konserttiohjelmista neuvotellaan. He myös aivan konkreettisesti johtavat kuoroa ja arvioivat sen osaamista. Kuorolaulajat puolestaan sijoittuvat jo fyysisesti omaan joukkoonsa, joka puolestaan jakaantuu edelleen äänialojen ja osaamisenkin perusteella, joista jälkimmäisestä selvänä symbolina toimii jäsenmäärältään suurimman kuorokattojärjestön kolmen erikoisliiton myöntämät suoritusmerkit. Ihmiset kokevat yhteisöllisyyttä rituaalien avulla, ja ne ovat merkityksellisiä myös heille, joille yhteisön rakenteet ovat hämärtyneet ja saaneet ehkä jonkin leiman. (Ks. Cohen 1985, 50, 53.)

Muusikko ja musiikintutkija Christopher Small (1998, 9–11) on nimennyt *musikoinniksi* (*musicking*) toiminnan, jolla hän viittaa musiikillisen tuotteen lisäksi sosiaaliseen toimintaan, prosessiin, johon osallistuu musiikin esittäjien lisäksi kuulijoita ja monenlaisten taustatöiden tekijöitä, kuten esitykseen harjoittajia, lippujen myyjiä, tavaroiden roudaajia jne. Myös tapahtumatilojen valinta on oleellinen osa tuota prosessia. Musikointi luo tapahtumatilassaan suhteita, jotka antavat sille moniulotteisia merkityksiä. Merkityksiä syntyy yksilön suhteissa instrumentteihin ja tiloihin, mutta myös toisiin osallistujiin, ihmis- ja yhteiskuntaan, luontoon, jopa yliluonnolliseen sekä tilaan ja instrumentteihin (Small 1998, 13).

Rituaalissa kokemuksen intensiteetti voimistuu. Tuon keskitetyn hetken aikana rituaaliin osallistujat mallintavat metaforisessa muodossa keskinäisen ihanteellisen yhteyden sellaisena kuin he sen käsittävät. Osallistujat eivät vain opi noita suhteita vaan kokevat ne ruumiillistettuina. (Em., 96.)

Käsitykseni mukaan musikointi vastaa pitkälti Richard Schechnerin kymmenosaista aika-tila-sarjaa, joka muodostuu valmisteluvaiheesta (proto-performance), performanssista (performance) ja jälkivaikutuksesta (aftermath). Myös aika-tila-sarjan sosiaalinen toiminta kattaa yhteistyön monenlaisten toimijoiden kanssa säveltäjistä tai käsikirjoittajista teknikoihin ja lipunmyyjiin valmisteluvaiheesta performanssiin ja jälkivaikutuksiin asti. Rituaalistetuissa harjoituksissa ja yleisöesiintymisissä esittäjillä on ruumiillistettuja käytäntöjä ja intensiivisiä tunnekokemuksia yksilöinä ja osana yhteisöä. Yleisö on mukana performanssissa ja sen jälkivaikutuksissa. Kokemalleen esittäjät, yleisö ja tausta-

työn tekijät antavat merkityksiä, ja merkityksiä saavat myös valitut tilat. (Schechner 2013, 225–248.)

Esitteleen aika-tila-sarjaa kuorolaulun näkökulmasta seuraavassa yksityiskohtaisemmin. Schechnerin määrittelemään valmisteluvaiheeseen yhtenä osana kuuluu taustatyö. Kuorokonsertissa, kuten missä tahansa muussa ”varsinaisessa esityksessä” on sisäkkäin sosiaalisia, kulttuurisia, teknisiä ja taloudellisia aktiviteetteja, jotka laajenevat ajallisesti, paikallisesti ja laadullisesti lavalla tapahtuvan tuolle puolen. Konsertin valmistelu vaikuttaa esimerkiksi ilmoitusten laatijoiden työtilaisuuksiin. Yleisön jäsenet suunnittelevat osallistuvansa konserttiin ja määräpäivänä he valmistautuvat kotonaan ja matkaavat konserttipaikalle. Konserttisaleissa tehdään tarvittavia teknisiä valmisteluja, ja omia valmistelujaan tekevät myös lipunmyyjät ja konsertin taltioijat. Kuorokonsertit ovat pitkälti käsikirjoitettuja kuoronjohtajan tekemistä suunnitelmista lähtien, ja niitä on kuoroorganisaatiossa ja sitä konsertin toteuttamisessa auttavilla kuoron ulkopuolisilla kaupallisilla ja vapaaehtoistahoilla valmisteltu kuukausien, joskus jopa vuosien ajan.

Konsertilla on omat jälkivaikutuksensa sekä yleisöön että sen toteuttajiin, koska esiintymisiin liittyy muun muassa vahvoja, yhdessä koettuja tunnetiloja, jotka johtuvat joko ryhmän, johon yleisökin kuoron lisäksi kuuluu, flowkokemuksesta, laulettujen laulujen herättämistä henkilökohtaisista tai kollektiivisista muistoista tai tilaisuuksiin liittyvistä puheista tai yhteislauluista ja niissä käytetystä visuaalisesta materiaalista, kuten vaikkapa kuoron taustalle heijastetuista, tuttuihin paikkoihin viittaavista kartoista. (Ks. Schechner 2013, 244–245.)

Kuorolaiseksi sosiaalistutaan performatiivisen kerronnan sekä valmisteluvaiheen ja performanssin avulla. Uuden kuorolaisen oletetaan sosiaalistuvan nopeasti yhteisönsä. Hänet liitetään kuoroon myös symbolien kautta, kun hän saa yhdenmukaisen esiintymisasun, nuotit ja kuorokansio. Kuoron toistuvat käytännöt tulevat hänelle harjoitusten kuluessa tutuiksi, samoin kuoron normit. Kaikilla kuoroilla on toiminnassaan yhteisiä piirteitä, ja niitä yhdistävät määrätynlaiset yhteiset rutiinit tai rituaalit, esimerkiksi äänenavaus harjoitusten alussa, mutta jokainen kuoro varioi niitä.

Hahmotan kuorokentän kokonaisuudessaan rituaalin ja leikin (play) yhdistelmänä, jonka ulospäin näkyvä muoto on kuorolaisten pääperformanssi eli julkinen esiintyminen. Richard Schechnerin (2013, 93–94) määrittelyn mukaan leikin (playing) kategoriat ovat: *argon* eli kilpaileminen, johon kuuluu voittajia ja häviäjiä, *alea* eli sattuma, *mimesis* eli matkinta ja *ilinx* eli huimaus.

Kaikkeen kuorotoimintaan liittyvään on kehkeytynyt vuosikymmenten ja -satojenkin aikana hitaasti muuttuvia rituaaleja. Kuitenkin toiminta on osittain myös leikinomaista, huvittelua. Nämä kaksi toimivat rinnakkain ja toisiinsa lomittuen, eräänlaisena spiraalimaisena DNA-kierteenä.

Kun kuoroharjoitukset etenevät rituaalistettuina, kuorolaisten on helpompi saavuttaa harjoituskauden kuluessa aikataulun mukaisesti yhteiset päämääränsä eli valmiuden julkisiin esiintymisiin ennalta sovitulla ohjelmilla. Samoin julkinen esiintyminen onnistuu ja on tapahtumana mielekäs, kun se on rituaalistettu. Kuitenkin kouluttautumiseen ja harjoittelemiseen, myös yleisölle esiin-

tymiseen liittyy Schechnerin määrittelemistä leikkimisen lajeista sen matkintaan kuuluvia leikin elementtejä, jotta leikkijät eli tässä tapauksessa kuorolaiset saavat kuvitteellisen, keksityn ja illusorisen maailman avulla itsestään irti kuulijoiden koettavaksi enemmän kuin teknisen suorituksen. Kilpailuissa ja merkkisuorituksissa kuorolaisten leikkiminen kuuluu myös kilpaileminen-lajiin ja karonkoissa tai kuoromatkoilla joskus myös huimaukseen itsensä päättömään humalaan juomisen muodossa. Toki sattumakin voi tulla kysymykseen, jos harjoituksissa tai esiintymisissä kuoro joutuu improvisoimaan vaikkapa ilmenneen yllättävän teknisen vian tai muuttuneen tilavarauksen takia.

Organisoiduissa, rituaalipohjaisissa performansseissa lämmittelyt ovat usein rituaalistettuja sisältäen pukeutumisen erityiseen asuun sekä kaikkien tiedossa olevia käyttäytymismalleja. Näillä lämmittelyillä voi olla sitä edeltävä lämmittely, jossa yksittäinen esiintyjä noudattaa omaa privaattia rituaaliaan, koska rituaalistettu lajityyppillinen lämmittely on jo performanssi itsessään. (Schechner 2013, 240.) Kuorolaisten kerronnassa lämmittelyvaiheeseen sisältyy monenlaisia tunnetiloja jännittämisestä keskittyneeseen valmistautumiseen. Tärkeäksi koetaan, että kuorolaisella on sisäinen varmuus tilanteen hallitsemisesta, johtuu se sitten oman tai kuoron yhdessä toteuttaman harjoittelun tuomasta asioiden hallinnan tunteesta, ryhmän antamasta tuesta tai kuoronjohtajan antamasta rohkaisusta. Jokaisella kuorolaisella on yksilöllinen tapansa siirtää ajatuksensa arjesta esiintymisvalmiuteen.

Lämmittelyvaihe saattaa kestää huomattavasti pitempään kuin itse yleisölle esiintyminen. Joku kokee lämmittelyvaiheen alkavan jo edellisenä päivänä kotona, kun asettelee nuotit kansioon ja miettii tulevaa esiintymistä. Konserttipäivänä kuoro johtajineen valmistelee esiintymispaikkaa, pitää äänenavauksen ja testaa ongelmia tuottaneiden laulujen lähtöjä lavalla.

Kuorolaulamiseen liittyy vahvoja tunnelatauksia ja myös ruumiillistettuja käytäntöjä, kuten tavat tehdä äänenavaus, seisoa tai istua optimaalisessa asennossa, tuntea, milloin oma ääni toimii halutulla tavalla tai olla virittäytyneenä esiintymisvalmiuteen. Harjoitusjaksoihin ja performanssiin sisältyy monesti itsensä ylittämistä, mikä tarkoittaa, että pystyy suoriutumaan aiempaa tai oletettua paremmin. Harjoittelemiseen ja esiintymisiin liittyy myös uuden oppimista. Harjoituksiin voi liittyä turhautumisen tunteita, mutta myös mielihyvää siitä, että on oppinut uutta tai että on erityisen yhteisön jäsen. Esiintymisiin liittyy positiivista ja negatiivista jännittämistä, epävarmuuden ja epäonnistumisen tunteita mutta myös parhaimmillaan flow-ilmio eli optimaalinen kokemus tai communitas eli tunne yhteisöön sulautumisesta. Julkisessa kuoroperformanssissa sekä kuoron kesken että ulospäin esimerkiksi Internet-sivujen välityksellä annetaan kuva, että esiintymiset ovat aina onnistuneita. Kuorot haluavat siis viestiä saavuttavansa aina ihannekuvan, siis flow'n tai communitaksen.

Siinä, missä Schechnerin käsitevarastoon kuuluva lämmittely valmistaa ihmiset loikkaamaan performanssiin, jäähdyttely opastaa heidät takaisin arkielämään. Jäähdyttely ei tavallisesti ole niin muodollinen prosessi kuin lämmittely. Tähän osasyynä on se, että kun keskittynyt esitys on ohi, ihmiset yksinkertaisesti vapautuvat. Tosin tätä "vapautumista" tarkasteltaessa paljastuu kaava-

maisen toiminta. (Schechner 2013, 245.) Jäähdyttelyvaiheeseen niin harjoitusten kuin julkisten esiintymisten jälkeen kuuluu lyhyt jutustelu ja tilan muuttaminen alkuperäiseen asuun.

Performanssi tai esitys itsessään haihtuu kategorisesti, mutta se jatkaa elämäänsä jälkivaikutuksissa, joiden kesto on määrittelemätön. Tapahtumat, jotka omana aikanaan olivat perinteitä rikkovia ja kuuluisia, voidaan muistaa vain niitä tutkittaessa. Pitkän aikavälin jälkivaikutukset sisältävät itse tehdyn dokumentaation (valokuvat, tallenteet, muistiinpanot jne.), mutta niihin sisältyvät myös esityksen vaikutus muihin taiteilijoihin ja siitä tehdyt tieteelliset artikkelit. (Schechner 2013, 246–248.) Kuorokonsertit säilyvät videotallenteina ja valokuvina. Ne vaikuttavat läsnäolleiden mieliin herättämällä ajatuksia ja tunteita ja ehkä antamalla uusia ideoita seuraavien konserttien toteuttamisesta. Yleisön ja kuorolaisten eri tahoilla käymä keskustelu siitä, mitkä lauluista jäivät erityisesti mieleen, saattaa vaikuttaa tuleviin ohjelma- ja ohjelmistovalintoihin. Kuorolaisten ja yleisön arvot voivat myös vahvistua tai muuttua kuoroperformanssien jälkivaikutusten takia.

Yhteisön toistamat sanat ovat sosiaaliantropologi Anthony P. Cohenin (1989, 14–15) esiin nostamia *hurraussanoja* eli sanoja, jotka merkitsevät kullekin tämän omien elämänkokemusten pohjalta eri asioita, mutta jotka toisaalta ovat niin monitulkintaisia, että ne on helppo omaksua ja niihin on helppo uskoa. Osallistujani käyttävät kerronnassaan samoja, symbolisia merkityksiä sisältäviä käsitteitä. Ne ovat antamassa rakennuspuita kuorolaisten kuoroidentiteetille, mutta niitä analysoidessa huomaa, että ne merkitsevät eri kertojille eri asioita. Esimerkiksi käsite sitoutuminen toistuu itsestään selvästi osallistujieni kerronnassa, mutta sille on lopulta vaikea määritellä eksaktia, kaikille samaa tarkoittavaa merkitystä. Siihen liittyy ajatuksia, ettei ole normin mukaista pettää toisia kuorolaisia suoriutumalla huonosti omasta osuudestaan, mutta käytännön tasolla jokainen määrittelee sitoutumisvelvollisuuden omasta näkökulmastaan: se voi merkitä harrastajan lähes ammattimaista harjoittelemista, mutta toisaalta myös luottamista siihen, että hoitaa oman osansa solfaamalla tai osaavampia ”peesaamalla” tai vain läsnä olemista ja kursorista ohjelman osaamista määrättyinä aikoina määrättyissä paikoissa.

Omassa tutkimusaineistossani esiintyvät kaikki Mihály Csíkszentmihályin (1990, 6, 49, 71) yhteen kokoamat, ihmisten tavalliset optimaalista kokemusta eli flow’ta kuvailevat luonnehdinnat. Niitä ovat tunne siitä, että omat taidot riittävät selviytymään käsillä olevista haasteista ja tavoitteesta, johon pyritään, ja että toiminnalle on olemassa selvät ohjeet. Keskittymisen on oltava niin intensiivistä, ettei huomio kiinnity arkielämän ongelmien pohdiskelemiseen tai johonkin epäolennaiseen. Itsetarkkailu poistuu ja ajantaju katoaa, yksilö tuntee pystyvänsä kontrolloimaan tilannetta ja tehtävän etenemisestä saa välitöntä palautetta. Aktiviteetti, joka tuottaa tällaisia kokemuksia, on niin palkitseva, että ihmiset ovat valmiita toteuttamaan sitä silloinkin, kun se on vaikeaa tai vaarallista.

Osallistujieni kerronnasta käy ilmi, että kun he saavuttavat flow-tilan, kokemus on niin palkitseva, että harrastukseen liittyvät vaikeudet unohtuvat. Kuorojen normit auttavat vakiinnuttamaan tilan, jossa kuorolaiset voivat syven-

tyä yhteiseen tehtävään niin, ettei keskittyminen häiriinny esimerkiksi harjoitukseen kesken tulemisina tai niistä poistumisina tai kuororivissä jatkuvana pilailuna tai ”pulisemisena”. Kuorolaiset pääsemistä flow-tilaan häiritsee, jos heille annetut tehtävät ovat liian vaikeita tai helppoja. Kuorolaiset turhautuvat, jos eivät sitkeästi harjoittelemisesta huolimatta opi laulua tai sen osaa, koska taidot eivät siihen riitä tai kuoronjohtaja ei osaa tuoda sanomaansa ymmärrettävästi perille. Turhautumista aiheuttaa sekin, jos laulut ovat liian helppoja.

Selväksi aineistostani kävi myös se, että kuorolaisille on tärkeää aina saada yhteinen päämäärä, johon he pyrkivät käymällä läpi erilaisia pienempiä ja isompia, selvästi määriteltyjä osapäämääriä ja saamalla niistä välittömästi palautteen. Konserteissa on tärkeää, että palaute tule sekä kuoronjohtajalta että yleisöltä. Oleellista on myös se, että kuorolainen tuntee kontrolloivansa omaa tilannettaan. Jos hän kokee hallitsevansa oman stemmansa esitettävässä ohjelmassa, hän saattaa unohtaa itsensä ja ajankulun ja saavuttaa flow-tilan, mutta epävarmuus osaamisesta voi johtaa jännittämiseen ja hermostuneisuuteen.

Yksi keskeisistä tutkimustuloksistani on, että kuoro on yhteisönä hierarkkinen rakenne, vaikka se esittyy samanarvoisten, yhteisestä harrastuksesta kiinnostuneiden yhdessä tekemisen paikkana. Yleensä kuoroharjoitukset ja -konsertit ovat arjesta irrottavia rituaaleja ja joskus niissä toteutuu *communitas*. Kuoro on kuitenkin instituutio, jossa on tyypiteltyjä rooleja.

Kuorokentän hierarkkiseen rakenteeseen sisältyy pitempään laulaneiden suhde aloittelijoihin, miesten suhde naisiin, musiikillisesti lahjakkaampien tai kunnianhimoisempien suhde ”lauleljiin” ja varmojen laulajien suhde ”peesajiin”. Osassa kuoroista on muun muassa äänenjohtajia, hallituksen jäseniä, solisti-tehtäviin harjaantuneita, kvarteteissa kilpailuihin osallistuvia ja eriasteisia laulumerkkeitä suorittaneita, ja heidän statuksensa on korkeampi kuin rivikuorolaisten.

Ohjelmiston opetteleminen, kilpailut ja laulumerkkisuoritukset muuttavat kuorolaisia heidän kerronnassaan osaavammiksi samalla, kun heidän edustamisensa kuorojen arvostus nousee. On saavuttanut jotakin, on ylittänyt itsensä ja menestynyt ja saa siitä mielihyvää tuottavaa arvostusta yleisöltä, toisilta kuorolaisilta ja kuoronjohtajalta. Yksittäiset kuorot puolestaan voivat erottautua toisista kuoroista osallistumalla kotimaisiin tai ulkomaisiin kuorokilpailuihin ja katselmuksiin. Menestyminen nostaa kuoronjohtajan statusta vertaistensa joukossa, ja kuorolaiset taas kokevat olevansa osa ”huippukuoroa”.

Kuoronjohtajan status on lähtökohtaisesti korkeampi kuin kuorolaisten. Hän on yleensä musiikin ammattilaisena vastuussa siitä, että yleensä musiikin amatöörit toteuttavat rituaalin, josta on hyötyä yksilöille, ryhmälle ja yhteisölle. Yleisö kokee kuorolaiset jo esiintymisasujen takia erityisenä ryhmänä, vaikka he esimerkiksi tulevat väliajalla tai ennen esitystä yleisölämpiöön yksilöinä yleisönsä keskelle. Heillä on yleisön näkökulmasta – tiedostetusti tai tiedostamatta – rituaalinsuorittajan status. Kuoronjohtajan kannalta ritualisaatio voi olla erityisen tärkeä, koska se häivyttää kuoron hierarkkisuuutta ja vahvistaa yhteishenkeä. Tällöin kuoro etenee sujuvammin kohti yhteistä tavoitetta. Hierarkkisuus taas voi tulla näkyvämmäksi ja siten haasteeksi, jos vaikkapa kuoron

puheenjohtaja tai kuoron karismaattinen jäsen kyseenalaistaa kuoronjohtajan auktoriteettiaseman.

Kun kuorolaisuutta tarkastelee Victor Turnerin (ks. esim. 1974, 237–238, 274; 2007, 205) käsitteiden rakenne ja antirakenne / normatiivinen *communitas* valossa, huomaa, että pintatasolla ja kuorodiskurssissa kuorolaiset ovat keskenään tasa-arvoisia, mutta todellisuudessa kuorokentällä on monenlaisia hierarkkisia tasoja ja kuorokenttä edustaa enemmän rakennetta kuin antirakennetta.

Rituaaleja tutkinut uskontotieteilijä Catherine Bell toteaa, että ritualisaatio hallitsee toimintaan osallistujia, ja hallintaan liittyy neuvottelua vallasta. Ritualisaatio edellyttää ja aiheuttaa sekä konsensusta että vastustusta, mutta ritualisaatio johtaa usein suhteellisen yhtenäisen ryhmän jäsenet olettamaan, että ryhmässä vallitsee suurempi konsensus, kuin siinä todellisuudessa on. (Bell 1992, 210–211, 218, 220.)

Joissakin tilanteissa ihmisten on järkevää käyttäytyä ikään kuin he olisivat samanarvoisia. Cohen toteaa, että pragmaattisesta tasa-arvosta tulee myös yhteisön yhtenäisyyden retorinen ilmaus yhteisön jäsenistä kiinnostuneille ulkopuolisille. Yhteisön jäsenet voivat vähätellä varallisuus- ja valtaeroja tai kilpailukykyä oikeuttaakseen ja antaakseen arvoa tasa-arvon kannattamiselleen. (Cohen 1985, 34–35.) Kuorokentällä tämä tulee näkyväksi erityisesti puhumalla kuoroveljistä ja -sisarista ja toteamalla, ettei kuoroissa aina edes tiedetä toisten kuorolaisten ammatteja eikä tittleillä ole merkitystä. Tämä on totta, mutta toisaalta kuorojen sisällä tiedetään, ketkä kanssakuorolaisista esimerkiksi ovat suorittaneet merkkejä, kuuluvat pienryhmään tai ovat kuoron hallituksessa.

Kuorokentän hierarkkiat ovat kuitenkin matalia ja erimielisyyden voi ilmaista hierarkiassa ylempänä olevalle. Kuorolaisilla on positiivinen motivaatio päästä yhteiseen, kuoronjohtajan kulloinkin asettamaan päämäärään, mutta kuoro yhteisönä voi myös ilmaista esimerkiksi, ettei halua kuoronjohtajan asettavan liian korkeita tavoitteita. Kuoron sisällä voi myös olla ristiriitaa siitä, mitkä ovat kyseisen kuoron tavoitteet, kun osa kuorolaisista haluaa haasteita ja osa arvostaa enemmän hauskaa sosiaalista yhdessäoloa. Osittain tämän takia on myös olemassa erilaisia kuoroja.

Yksi hierarkkioita luova ilmiö on laulumerkkijärjestelmä, joka kuuluu osaan kattojärjestö Sulasolin erikoisliittojen toimintaan. Kolmeasteinen laulumerkkien suorittaminen on eräänlainen *initiaatio*, jossa yksilö etenee kuorolaulajana seuraavalle osaamisen tasolle. Siinä kuorolainen harjoittelee ennalta määriteltäviä lauluja osana pienryhmää tai yksin ja siirtyy viimeistelyharjoitukseen ja suorittamaan merkkiä normaalista kuoroympäristöstä poikkeavaan, eristettyyn tilaan. Jos suoritus on yhteisön määritelmän mukaan onnistunut, yhteisö palkitsee yksilön seremonioiden, ja uuden sosiaalisen aseman merkinä yksilö saa luvan kantaa siitä ilmaisevaa fyysistä symbolia. Tähän voi soveltaa Turnerin (1974, 232) siirtymäriittiteoriaa. Sen erottamisvaiheessa yksilö tai ryhmä irrot-

tautuu symbolisesti aikaisemmasta paikastaan *sosiaalisessa rakenteessa*⁶⁶ tai elämäntilanteesta. Välissä olevassa liminaalisessa vaiheessa rituaaliin osallistujan asema muuttuu monitulkintaiseksi ja epäselväksi. Kolmannessa vaiheessa rituaaliin osallistuva palaa sosiaaliseen rakenteeseen, usein, mutta ei aina korkeamman statuksen saavuttaneena.

Perus-, taito ja erityisesti mestarimerkkien suorittamiseen sisältyy kilvoittelua ja yleensä "voitto" onnistuneena suorituksena, josta mestarimerkkivaiheessa saa palkinnoksi esimerkiksi Suomen Naiskuoroliitossa alemmassa suoritustasovaiheessa olevien tekemän kukkaseppeleen, suoritusta arvioivilta kirjallisen todisteen tehdystä ankarasta työstä sekä näkyvän tunnusmerkin eli tunnistettavan, esiintymisasuun esille laitettavan merkin, josta asiaa tuntevat tunnistavat laulajan statuksen heidän keskuudessaan, jotka suorituksia arvostavat (ks. Lönnqvist 2008, 26–27).

Kuorojen julkisiin esiintymisiin erilaisissa tiloissa liittyy eri aistein välittyvää informaatiota: itse kuorolaulujen lisäksi merkityksiä luovat kontekstit ja esityspaikat, tapa olla esillä, monenlaiset symbolit, visuaalisuus sekä eleet ja ilmeet (ks. Carlson 1993, 8). Esimerkiksi kirkko esiintymistilana tuo yleisölle mieleen pyhän ja siten kuoron esittämälle ohjelmalle ja sen käyttäytymiselle nousee määrätynlaisia odotuksia. Kirkkokuoron ei oleteta menevän esiintymään kylän publiin tai viihdekuoron esiintyvän maallisella ohjelmalla kirkossa. Kuorojen itsensä järjestämät tilaisuudet ovat tilallisesti merkittäviä, mutta kuorot merkityksellistävät paikkoja myös muualla, esimerkiksi toisten toimijoiden järjestämissä juhlissa, Laulu- ja Soittojuhlilla tai Kirkon Musiikkijuhlilla (ks. Järviluoma 1997, 39), joissa kuorot soveltavat performanssiaan tilaan sopivaksi.

Kuoroperformanssit tapahtuvat usein niille varatuissa erityisissä tiloissa, jolloin performanssit erottautuvat arkikokemuksesta omaksi todellisuudekseen. Esiintyjät ja yleisö siirtyvät konkreettisesti fyysisestä tilasta toiseen, esimerkiksi ulkoa sisälle, mutta myös mielentilasta toiseen esimerkiksi laulujen sanoitusten ja esityksen visuaalisen ilmeen välityksellä. (Ks. Järvinen 2000, 17; Rissanen 2008, 37.) Kun kansallispukuihin pukeutuneet kirkkokuorolaiset kävelevät ja esiintyvät Kirkon Musiikkijuhlilla kaupungin keskustassa, siitä tulee erilainen tila kuin silloin, kun kävelykadulla kävelee ostoksilla olevia kansalaisia.

Julkista esitystä, kuorolaisten pääperformanssia, tukeviin toimintoihin sisältyy organisaatiosta vastaavien toimijoiden päätöksiä, missä tilaisuudesta mainostetaan ja minne julisteita levitetään. He myös päättävät yhdessä taiteellisen johtajan kanssa, missä tilaisuuksissa kuoro esiintyy ja mihin tiloihin se menee esiintymään. Konteksteilla on symbolisia merkityksiä sekä kuorolaisille että kuorojen yleisöille. Yleisö kokee ja tulkitsee esityksen esiintymislavalta näkemänsä ja kuulemansa lisäksi koko esiintymispaikan, sen julkisten ja yleisölle tarkoitettujen tilojen, sen ulkoasun, jopa sen sijainnin perusteella. Nämä kaikki ovat elementtejä siinä prosessissa, jossa yleisö antaa kokemalleen merkityksiä.

⁶⁶ Sosiaalisella rakenteella Turner (1974, 236–237) tarkoittaa roolien, statusten ja statusjärjestelmien mallinnettua järjestelmää, jota tietoisesti arvostetaan, joka toimii yleisesti annettussa yhteisössä, ja joka liittyy läheisesti lainmukaisiin ja poliittisiin normeihin ja sanktioihin.

(Carlson 1993, 2.) Esimerkiksi mieskuorojen yhteiskonsertissa, jossa heijastettiin esiintymislavan taustalle karttoja rajantakaisesta Karjalasta, esiintyjät ja yleisö saattoivat liittää näkemäänsä ja kuulemiinsa lauluihin muistojaan, kokemuksiinsa ja tulkintojaan tuosta maantieteellisestä alueesta (kenttämuistiinpanot 3.4.2011).

8.2 Kuorolaulun funktio

Kuoroperformanssit kuvastavat kunkin aikakauden eetosta sekä yhteiskunnallisia, sosiaalisia ja kulttuurisia rakenteita. Samaan aikaan ne ilmaisevat ajatuksia ja toiveita siitä, millainen ympäröivän todellisuuden kuvitellaan olevan. Siten ne vaikuttavat mentaliteetteihin ja muuttavat todellisuutta. Richard Schechner (2013, 46) määritteli performansseille seitsemän eri funktiota. Kuorolaululla tutkimallani kentällä on kontekstista riippuen enemmässä tai vähemmässä määrin kaikki nämä seitsemän tehtävää: kuoroperformansseilla on ilmaistu ja muutettu henkilökohtaista, paikallista ja kansallista identiteettiä, vaalittu yhteisöjä, käsitelty pyhää, viihdytetty ja luotu esteettisiä elämyksiä sekä opetettu kansaa, samoin parannettu.

Yhteiseen päämäärään pyrkiminen ja tarve toiminnan rituaalistamiseen rakentaa kuoroihin ja kuorokentälle sosiaalista järjestystä ja hierarkkia ja pitää sitä yllä. Toiminnan rituaalistaminen ja toimijoiden sitouttaminen puolestaan synnyttävät tarvetta fyysisten symboleiden käyttämiselle. Toisaalta rituaalistettu toiminta ilmaisee symbolisesti yhteisön sosiaalisen elämän keskeisiä arvoja ja välittää niitä sekä kuorolaisille että yleisölle. Näkemys maailmasta voi olla yksilön motiivina hakeutua juuri määrättyyn kuoroon, mutta se voi rakentua myös tiedostamatta niin, että kuorolainen omaksuu toiminnan kautta kuoron ohjelmistosta ja julkisten esiintymisten ohjelmasta vastaavan, yleensä kuoronjohtajan näkemyksen maailmasta. Kuoroon voi luonnollisesti kuulua myös ilman, että jakaa sen johtajan ideologian.

Suomalaisten kansalliseen omakuvaan kuuluvia arvoja pitävät yllä kuvin, sävelin, sanoin, valtiolipuin ja rakennuksin kaikki kulttuurin tuotteet, kuten laulut, joita lauletaan kouluissa, kuoroissa ja karaokeilloissa (Helkama 2015, 33, 52).

Osallistujieni moniäänisestä kerronnasta kuorokentällä toimimisestaan nousee esille arvoja, joista alkoi rakentua kokonaiskuva siitä, miten kuorolaiset tutkimallani kentällä kuorolaisuuden ymmärtävät.

Sosiaalipsykologi Shalom Swartzin arvoteoriassa määrittelemistä kymmenestä arvotyypistä osallistujani performoivat kaikkia. Niitä ovat: hyvääntahtoisuus, yhdenmukaisuus, itseohjautuvuus, mielihyvä, suoriutuminen, turvallisuus, universalismi, valta, virikkeisyys ja perinteet. Lisäksi mukana on suomalaisessa tutkimuksessa käytetty arvotyyppi työ, jonka arvo-osioihin eli määritelmiin kuuluvat muiden muassa ahkeruus, täsmällisyys, tunnollisuus ja pitkäjänteisyys. (Ks. esim. Helkama 2015.)

Musiikkiesitykset ovat julistuksen välineitä siinä mielessä, että kun niihin osallistuvat tuovat esityksiin sisältyvät arvot esiin, he voivat ilmaista itselleen, toisilleen ja kaikille muille: nämä ovat arvomme, nämä ovat käsityksemme ihanteellisista ihmisten välisistä suhteista, ja siitä johtuen, tällaisia me olemme. (Small 1998, 183.)

Yksi tutkimustuloksistani on, että kuorolaulaminen tutkimusajankohdan Suomessa on edelleen edellisiltä vuosikymmeniltä ja jopa 1800-luvulta periytyvää vahvan johtajan johdolla toteutettua kurinalaista toimintaa, olemista osana laajempaa yhteisöä omaa tehtävänsä sen osana toteuttaen sekä itselle asetettujen ja ympäristöstä tulleiden performoitujen oppimistavoitteiden täyttämistä. Se on myös yksilöllistä ja yhteisöllistä iloa, energiaa, hauskuutta ja keskittymisen kautta ympäröivästä arjesta irrottautumista. Hyvin pitkälti kuorolaulajat arvostavat valta-arvotyyppiä, johon sisältyy johtajan arvovaltaa, mutta myös kuorojen ja kuorolaisten itselleen hakemaa yhteiskunnallista asemaa ja arvostusta sekä hyvää julkista kuvaa.

Terveys- ja hyvinvointipuhe on viime vuosina ollut keskeisin kuorolaisten keskuudessaan ja ulospäin toistama performatiivi. Kuorolaulamista legitimoidaan terveys- ja hyvinvointiaspektilla. Harrastuksen tuottamasta nautinnosta on tullut instrumentti toisille ja korkeammille päämäärille. (Ks. esim. Nenola 2019.) Kuorolaulu on aineistonikin mukaan yksi väylä oman hyvinvointinsa lisäämiseen, itseluottamuksen kasvuun esiintymisten ja uuden oppimisen kautta, verkostojen hankkimiseen ja alakuloisuuden poistamiseen. Se on kuoroperheen välityksellä yksinäisyyden kokemuksen välttämistä. Se on myös merkityksen hakemista omalle elämälle, kun terveyden ja ilon sanomaa vieään esimerkiksi laitoksiin, palvellaan kuoron sisäisissä rooleissa toisia kuorolaisia tai kun välitetään omia, tärkeiksi koettuja arvoja. Kuorolaisuudesta on tullut sen ryhmäluonteesta huolimatta yhä enemmän yksilöllisten päämäärien väline. Edellä mainittuihin sisältyy universalismi-arvotyyppiä määrittelevä kaikkien ihmisten hyvinvoinnin ymmärtäminen, arvostaminen ja suojeleminen, mutta myös mielihyvä-arvotyyppiä määrittelevä omakohtainen mielihyvä ja aistinautinto.

Kun harrastus saa aikaan miellyttäviä muistoja ja kokemuksia, se on miellyttävää sitoutumista. Vastaavasti epämiellyttävälle sitoutumiselle ei ole tilaa vapaa-ajalla ja harrastuksissa. (Stebbins 2015, 20.) Jos toiminta oman kuoron määrittelemissä rajoissa on alkanut tuntua epämiellyttävältä esimerkiksi sen takia, ettei kuoron ohjelmisto tunnu omalta, ei ehdi harjoitella tarpeeksi tai ottaa osaa aikaa vievään ja sitovaan talkootyöhön, kuorosta on erottu ja liitytty ehkä toiseen kuoroon, joka vastaa paremmin omia toiveita, arvoja tai ajankäyttöä.

Auttamispuhe eli kuorolaisille toistettu velvollisuus osallistua hyväntekeväisyysesitintymisiin on yleistä ja siihen sisältyy sekä hyväntahtoisuus- että universalismi-arvotyyppit. Kuorot voi nähdä osana *serious leisure* -harrastamista, joka on yleishyödyllistä – harrastus ei ole vain oman mielihyvän hakemista, vaan samalla autetaan yhteisöä. Moni laulamisen ja musiikintekemisen halusta kuoroon liittynyt ei välttämättä tule tätä sinänsä ajatelleeksi tai ei sitä etukäteen uuteen harrastukseen tullessaan tiedä, vaan toimii vain kuoroyhteisönsä jäse-

nenä saamiensa aikataulujen pohjalta. Usein tällainen toiminta kuitenkin koetaan mielekkääksi ja myös tämä voi tuottaa henkilökohtaista mielihyvää. Esi-merkiksi kuorojen ja niiden pienryhmien esiintymiset joulun alla erilaisissa laitoksissa saattavat olla yksittäisille kuorolaisille kuoroelämän kohokohtia hyvin menneiden konserttien, hauskan yhdessäolon, kilpailumenestysten tai yhteisten ulkomaanmatkojen sijasta.

Kuoroperformanssissa nousee esille harjoitustapahtuma kovana työnä, joka kuitenkin on mielekästä, koska siihen sisältyy juuri suomalaisten arvostamaa ahkeruutta ja tunnollisuutta, mutta myös suoriutumisen arvotyyppiä määrittelevää kunnianhimoa ja kyvykkyyttä.

Osallistujani mainitsevat sekä kuorolaisten keskinäisen että kuoronjohtajan viljelemän, mielihyvään virittävän huumorin harjoitusten aikana. Kuorolaisetkin haluavat huumorin käyttämiselle kuitenkin rajoja, samoin keskinäiselle jutustelemiselle, jotta harjoitukseen keskittyminen toteutuisi. Silloin kysymyksessä on yhdenmukaisuus-arvotyyppi eli sellaisten tekojen ja impulssien hillintä, joka häiritsee toisia tai rikkoo sosiaalisia odotuksia tai normeja.

Jotta kuoro saavuttaa kulloinkin asettamansa musiikillisen tavoitteen, kuorolaulajalta vaaditaan halua ja kykyä toimia ryhmän jäsenenä. Kuorolaisille muodostuu käsitys siitä, millaisia juuri oman kuoron päämäärät ovat, jolloin kuorolainen voi hahmottaa, pystyykö hän sitoutumaan kyseisen kuoron yhteisiin tavoitteisiin, vai ovatko hänen omat kuorolaulamiselle asettamansa tavoitteet esimerkiksi sen hetkisen elämäntilanteen takia ristiriidassa sen kanssa, jolloin kuorosta voi siirtyä toiseen kuoroon tai olla jonkin aikaa pois kuororivistä. Itseohjautuvuus-arvotyyppiin sisältyy ajatus omien tavoitteiden valitsemisesta, itsenäisestä ajattelusta ja luovuudesta, turvallisuus-arvotyyppiin taas ajatus sopuoinnusta ja vakaudesta sekä yhteenkuuluvuuden tunteesta ja palvelusten vastavuoroisuudesta.

Virikkeisyys-arvotyyppiin sisältyvät kuoromerkkien suorittaminen ja kilpailuissa menestyminen, koska niissä haetaan jännitystä, uutuutta ja haasteita. Mukana on myös suoriutumista henkilökohtaisen menestyksen muodossa osoittamalla pätevyyttä sosiaalisten mittapuiden mukaan. Kuorolaisille toistetaan, että normina on merkin suorittaminen ja menestyminen (ks. Eriksen & Nielsen 2001, 98). Perus-, taito- ja mestarimerkkilauluja harjoitellaan yhdessä samaa merkkiä suorittavien muiden kuorolaisten kanssa kotipaikkakunnilla ja kotona. Kun kuhunkin merkkisuoritukseen valmistaudutaan, kuorolaiset harjoittelevat kvarteteissa ja siihen liittyy yhteisyyden tunnetta ja tunnetta siitä, että on erilainen kuin muut kuorolaiset, jotka sillä hetkellä eivät valmistaudu merkkisuoritukseen (ks. Cohen 1985, 53). Kuoroperformanssissa sekä kuoron jäsenille että ulkopuolisille korostuu, että laulajat suorittavat merkkejä oppiakseen laulamaan paremmin ja hallitakseen eri tilaisuuksissa esittävää ohjelmistoa, jolloin koko kuoro hyötyy. Suoritettu merkki symboloi heille osaamista ja uhrautumista yhteisön hyväksi. Mukana on siis hyväntahtoisuutta eli sellaisten ihmisten hyvinvoinnin ylläpitämistä ja edistämistä, joiden kanssa ollaan usein henkilökohtaisessa kontaktissa.

Perinteet-arvotyyppiä määrittelevät kulttuuriperinteiden ja uskonnon välittämien tapojen ja aatteiden kunnioitus, niihin sitoutuminen ja niiden hyväksyminen. Paikallista kulttuurista identiteettiä voi rakentaa käyttämällä välineinä perinteitä ja sosiaalista elämää, mutta myös tutkimalla kulttuurin mahdollisuuksia säilyttää unelmia ja ruokkia mielikuvitusta. Etnologian professori eremitus Jonas Frykman väittää, että kulttuuriperintö nähdään yleensä kokoelmana tarinoita ja esineitä, mutta huomiotta jää, miten sitä jatkuvasti muokataan ja järjestetään uusiin ja mielekkäisiin muotoihin. (Frykman 2003, 176.)

Perinteentutkija Pertti Anttonen määrittelee, että perinne on aiemmin tehdyn tai ajatellun uusintamista ja toistamista, mutta myös yhtäaikaista ja jälkikäteen tapahtuvaa uusintamisen ja toistamisen merkityksellistämistä ja mahdollistamista. Perinteen käsite viittaa Anttonen mukaan toistamisen ja toistuvuuden lisäksi toistettavuuteen. Se tarkoittaa kulttuurin ja kulttuurituotteiden perinteellistämistä. Uusien muotojen syntyminen mahdollistava tapa ajatella, diskurssi, maailmankuva, mentaliteetti tai kulttuurinen järjestelmä, joka samalla kytkee uudet muodot vanhoihin muotoihin, ymmärretään hänen mukaansa silloin perinteeksi, ja uusi näyttää vanhan jatkumona. Anttonen huomauttaa, että jos perinteen välittymistä tarkastellaan kulttuuri- tai perinnepoliittisesta kulmasta, arvoperustaisen valinnan ja symbolisen diskursiivisen tuottamisen rooli korostuu. Perinteiksi nimetyt asiat nostetaan esimerkiksi identiteettitunnusten ja kulttuuriperinnön asemaan ja niille annetaan tehtäväksi muodostaa ja vahvistaa yhteisöä. (Anttonen 2013, 2–5.)

Richard Schechner toteaa, että performanssiin liittyvä käyttäytymisen toisinto antaa sekä yksilöille että ryhmille mahdollisuuden tulla siksi, mitä he joskus olivat, tai useammin, tulla siksi, mitä he eivät koskaan olleet, mutta jollaisiksi he ovat toivoneet tulevansa. Käyttäytymisen toisinto on joko heijastuma ”minun erityisestä itsestäni”, ennallistus toteen näytettävissä olevasta menneisyydestä tai useimmiten ennallistus menneisyydestä, jota ei koskaan ollut. (Schechner 2010, 38.) Asiaa voi tutkia myös Schechnerin käsitteen jälkivaikutukset kautta (Schechner 2013, 246–249).

Julkisista kuoroesiintymisistä on osaltaan tullut folklorea, jossa erityisesti 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alun kuorokulttuuria uusinnetaan. Valitun tyyppinen esiintyminen julkisissa tilanteissa määrittää yleisölle ja kuorolaisille itselleen, mitä kuorokulttuurista ja -perinteestä halutaan pitää esillä. Samalla kuorot pitävät julkisilla performansseillaan yllä suomalaisuutta ja sitä, mitä kuorojen välityksellä suomalaisuudesta halutaan pitää esillä. Barbara Kirshenblatt-Gimblett määrittelee, että performanssit kansanjuhliissa ovat usein folkloren artefakteja. Esillä oleva ei ainoastaan määritä sitä, mikä täyttää huippuosaamisen vaatimukset, vaan ennen kaikkea sen, millainen on todistusvoimainen folkperformanssi. (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 75–76.)

Catherine Bell toteaa, että perinne on olemassa, koska sitä tuotetaan ja uudelleen tuotetaan jatkuvasti. Se on karsittu selkeään muotoon ja pehmennetty vastaanottamaan perinteen uudelleen elvytetyt osaset. (Bell 1992, 123.) Toisto antaa mahdollisuuden luoda ja uudelleenluoda kulttuuriperintöä eri areenoilla (ks. Bergman 2010, 88). Esimerkiksi tanskalainen huippuravintola *noma* pää-

kokkeineen luo kulttuuriperintöön ja tanskalaiseen maisemaan pohjautuvia ruokainnovaatioita, kun olemassa oleva ja innovaatio yhdistettynä ja käytettynä leikkisästi luovat uutta kulttuuriperintöä (Larsen 2010, 91). Vastaavasti kuorokulttuuriin liittyvät perinteet ja uudet oivallukset voivat toimia uudenlaisen kulttuuriperinnön pohjana. Cohen toteaa, että symbolismi ei kannata merkitystä luonnostaan, vaan se voi olla hyvin vastaanottavainen muutokselle. Symbolisella muodolla on vain löysä suhde sisältöönsä, jolloin sisältö voi käydä läpi merkittävän muutoksen, vaikka muoto säilyisi. (Cohen 1985, 91.)

Yksi keskeisistä tutkimustuloksistani on, että kuorolauluun Suomessa liittyy edelleen vahvana kansallinen ote. Kansallisuuden representaatioissa luonto rakentaa kansakuntaa fyysisenä tilana, rakennukset, kaupunkikuvat ja raha rakentavat sitä sosiaalisena tilana ja nainen (esimerkiksi Suomi-neito) kansallisena ikonina rakentaa sitä mentaalisenä tilana (Gordon 2002, 53). Luontokuvausten pysyminen hyvin vahvasti kuoroteosten lyriikoissa 1800-luvulta 2010-luvulle asti ja kaupunkikuvausten lähes täydellinen poissaolo viittaa siihen, että kansakuntaa rakennetaan kuorokentällä tekstien kautta edelleen fyysisenä tilana, mutta suomalaiset kuorot ottavat toistuvasti haltuunsa kaupunkitiloja suurtaapahtumiensa yhteydessä ja nimenomaan kansallispukuisten naisten hahmossa miesten ollessa rinnalla yleensä neutraaliksi mielletyissä yhtenäisissä, yleensä mustissa asuissa.

Perustettujen valtioiden kansallinen identiteetti on sisäistetty rutiineihin, jotka jatkuvasti muistuttavat itsenäisyydestä. Niitä on niin paljon ja ne ovat niin tuttu osa kulttuurista ympäristöä, että ne toimivat ennemmin tiedostamatta kuin tiedostetusti. Muistaminen, jota ei koeta muistamisena, on itse asiassa unohdettu. (Billig 1995, 38.) Kuorot ja kuorolaiset toistavat toiminnassaan rituaalinomaisesti 1800- ja 1900-luvulta peräisin olevia tapoja, joiden avulla aikanaan rakennettiin tietoisesti suomalaiskansallista identiteettiä. Niitä ovat esimerkiksi Sulasolin Laulu- ja Soittojuhliin ja Kirkon Musiikkijuhliin kuuluvat julkiset marssit Suomen lippuja kantaen ja kaikille tuttuja lauluja laulaen sekä suurkuoroesiintymiset julkisilla paikoilla. Niiden alkuperäinen merkitys kuitenkin on jo pitkälti hämärtyneenä performoijien tietoisuudesta, jos yksittäiset kuorolaiset ylipäätään perinteiksi muuttuneiden tapojen alkuvaiheessakaan ovat syvällisesti olleet tietoisia niiden merkityksestä.

Kuorojen ohjelmistossa on säilynyt useita keskeisiä kansallisromanttisia kuorosävellyksiä, joihin kiinnittynyt isänmaallisuuden käsite on merkityksellinen erityisesti monille mieskuorolaisille. Niiden esittämistä voi tulkita Michael Billigin (1995, 6, 38, 42, 93, 122) määrittelemäksi *arkipäivän nationalismiksi*, siis toistetuiksi tavoiksi, joissa asioille ja ilmiöille annetaan kansallinen merkitys.

Suomalaisuus on yhteinen tausta, usein maantieteellinen paikka, joka muuttuu sosiaaliseksi tilaksi normien, arvojen ja erilaisten rooliodotusten pohdinnassa (Lempiäinen 2003, 139). Ihmiset vaikuttavat aktiivisesti oman ryhmänsä, sen historian, kulttuurin, yhteiskunnallisen aseman ja identiteettikohdistinten pysyvään muodostamiseen. Kielen, perinteen, rajojen merkitsemisen ja rekonstruktioiden avulla enemmän tai vähemmän kunniakkaasta mennei-

syydestä rakennetaan oman kansan yhteenkuuluvuus symboliselle tasolle käytännöllisellä toiminnalla. (Ehn 2004, 81.)

Kulttuurisia identiteettejä tutkinut Stuart Hall näkee, ettemme synny kansallisella identiteetillä varustettuna, vaan *representaation* osana muodostuen ja muotoaan muuttaen. Kansakunta on *kulttuurinen representaatiojärjestelmä*, jossa ihmiset ovat osallisia *kansakunnan ideaan*. (Hall 2005, 46.) Käsitteet, jotka näyttävät meistä latteilta ja arkipäiväisiltä, ovat ideologisia nationalismin rakennelmia. Ne ovat ”keksittyjä pysyvyyksiä”, jotka on keksitty modernilla kaudella, mutta jotka tuntuvat siltä, että ne ovat olleet aina olemassa. (Billig 1995, 29.) Kansalliset identiteetit luotiin perinteiden keksimisen välityksellä kuin ne olisivat ”luonnollisia” ja jopa ikuisia piirteitä ihmisten olemassaolossa (em., 26).

Stuart Hall vetää yhteen, että tämän hetken kansakunnan rakentamiseen kuuluu edelleen kansakunnan kertomus sellaisessa muodossa kuin se kerrotaan kansallisissa historioissa, jotka tuottavat muiden muassa maisemia, kuvia, kansallisia symboleita ja rituaaleja. Ne ovat kansakunnalle merkityksen antavien yhteisten kokemusten representaatioita. Kansallisen identiteetti esitetään joksikin alkuperäiseksi ja painotetaan jatkuvuutta, perinnettä ja ajattomuutta. Hall sanoo, että keksityt perinteet tekevät historian sekaannuksista ja katastrofeista ymmärrettäviä muuttaessa epäjärjestyksen ”yhteisöksi” ja katastrofit voitoiksi, jolloin voidaan rakentaa vaihtoehtoinen historia tai vastakertomus. (Hall 2005, 47–50.) Esimerkkinä tästä ovat oman tulkintani mukaan vaikkapa kertomukset Suomen siirtymisestä Ruotsilta Venäjän vallan alaisuuteen vuonna 1809 tai tulkinnat viime sotien tapahtumista.

Yksi keino kansallisen identiteetin yhtenäistämässä on ollut esittää kulttuuriset piirteet ”yhden kansan” kulttuurin ilmauksiksi (Hall 2005, 54). Esimerkiksi kansalaulusovituksot kuorolauluina ovat osa myös Suomen Työväen Musiikkiliiton ohjelmaa.

Kulttuuri on sekä ylisukupolvinen tietolähde ja perinne tai perinnekekoelma ja aktiivisesti muotoutuva merkitysten ja mielikuvien repertoaari, joka manifestoituu arvoissa, myyteissä ja symboleissa. Ne taas yhdistävät ihmisryhmää, jonka yhteiseksi mielletyt kokemukset ja kollektiivinen muisti erottaa ulkopuolisista. Jos myytit ja symbolit eivät enää edusta, selitä ja ilmennä ryhmän yhteisiä kokemuksia ja arvoja, ne menettävät ryhmää yhdistävän luonteensa (Smith 1998, 186–187). Kuorojen ohjelmistoon pysyvästi valikoituneet sävellykset koskettavat laulajia, kuoronjohtajia ja yleisöä eli ne toimivat edelleen yhdistävinä symboleina. Suuri osa kuorosävellyksistä taas on vuosikymmenten kuluessa hylätty, koska niillä ei enää ole ollut kosketuspintaa uudenlaisessa poliittisessä ja kulttuurisessa tilanteessa. ”Nähtäväksi jää, kenen musiikki jää elämään, ja millä tavoin tämä kokoelma pystyy vaikuttamaan säveltäjien ja kuorojen yhteistyöhön”, toimituskunta toteaa naiskuoroille tarkoitettusta laulukokoelmasta (Varonen et al. 2008).

Perinnäistävät voivat olla yhtä aikaa läsnä ja poissa sellaisissa toimissa, jotka taltioivat kollektiivista muistia ilman, että yksilöt muistavat ne aktiivisesti ja tietoisesti (Billig 1995, 39–42). Kuorojen ohjelmistot uusintavat kansallista identiteettiä, mutta siinä missä fennomaaneille kuorolaulut olivat tärkeä työkalu rakentaa kansakuntaa 1800-luvun loppuvuosikymmeninä, nykyisessä postmodernissa

maailmassa kuorolaulut uusintavat kansakunnan lähes huomaamatta oletusarvoiseksi merkitysten kontekstiksi.

Identiteettipolitiikkaan liittyvät odotukset määrätynlaisesta, isänmaallisesta tai "kunnollisesta suomalaisesta" käytöksestä (Saukkonen 2004, 91). Kuoroperformanssit kertovat, millaiseksi kuorokentällä "kunnollinen suomalaisuus" nyt koetaan. Kun lukee vaikkapa Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto ry:n julkaiseman *Sulasol*-lehden uusimpia vuosikertoja tai kuorojen Internet-sivustoja, huomaa, että monelle varsinkin mieskuorolle juhlakonserteissa oleellista on laulaa ennen itsenäistymistä 1917 tai juuri sen jälkeen sävellettyä kuoromusiikkia. Ohjelmaan otetaan Sibeliusta, Kuulaa, Madetojaa ja Palmgrenia. Esimerkiksi kuoronjohtaja Matti Hyökki rinnastaa edellä mainitut säveltäjät "*suomalaisessa kansallisgalleriassa*" (kursivointi tekijän) neljään kiveen hakattuun Yhdysvaltain presidenttiin ja haluaa samalle graniittiseinälle myös Eino Linnalan (Viluksela 2014b).

Sosiologi Päivi Harinen (2000, 10) on tuonut esille, että Topeliuksen *Maamme*-kirjassa (1876) kansallista me-subjektia rakentaneet retoriset elementit ovat löydettävissä tästä päivästä: utteruus on aktiivisuutta, karaistuneisuus ja voima itsetuntoisuutta ja identiteetin vahvuutta, urhoollisuus ja sotakuntoisuus kilpailukykyä ja puolustusvalmiutta ja tiedonhalu ja opinrakentaminen sivistystä ja koulutusta.

Richard Schechner (2013, 290–295) pohtii vapaa-aikaan ja turismiin liittyviä performansseja, joissa turismi voi keskittyä esimerkiksi kulttuuriin. Kohteessa turisti näkee performanssin tai yhä useammin osallistuu siihen. Vapaa-ajan globalisaatio voi koskea myös oman maan sisäistä turismia, jossa performanssien kautta voi palata vaikkapa omaan menneisyyteensä ja siten hallita sitä ostamalla sen sopivassa paketissa ilman velvoitteita ja ikävistä asioista muistuttamisia. Tässä kontekstissa perinteisistä kuorosävellyksistä koottu kuorokonsertti menneisyyteen viittaavine visuaalisine ilmeineen samaistuu yleisön näkökulmasta teemapuistoihin tai restauroituihin kyliin.

Yksi tutkimustuloksistani on, että kuorolaulu on edelleen sukupuolittunutta. Vahvasti kärjistäen kuoroperformanssissa kuorojen naisten kuva näyttää olevan kovaa työtä tekevä, mutta hauskaa pitävä suorittaja, kuorojen miesten kuva korostaa isänmaallisuutta, suorittamista ja pilailua. Nämä kuvat kuitenkin typistävät kuorojen miesten ja naisten kategorioiden sisäistä monimuotoisuutta (ks. Paasonen 2010, 44). Kuorokulttuuri uusintaa sosiaalista sukupuolta. Sukupuoli rakennetaan performansseissa toimijuuden paikaksi, josta seuraa tekoja, kuten esimerkiksi "mieskuorohuumorin" ylläpitämistä tai naiskuorojen tapaa käyttäen esiintymisasuinaan yleensä mekkoa tai hametta, ei housuja. (Ks. Butler 2006, 64–65, 235.)

Richard Schechner toteaa, että ihmiset harjaantuvat jo varhaislapsuudessaan esittämään sukupuolelle ominaisia äänensävyyn muunnoksia, kasvojenilmeitä, eleitä, kävelytyylejä ja eroottista käyttäytymismallia, samoin sitä, miten valita tuoksut, vartalon muodot ja koristeet, vaatetus ja kaikki muut kyseisen yhteisön sukupuolen määrittelijät. Nämä vaihtelevat aikakaudesta ja kulttuurista toiseen ja viittaavat Butlerin lailla hänenkin mukaansa siten siihen, että sosiaalinen sukupuoli on rakennettu. (Schechner 2013, 151–152.)

Kuorokenttä on jossakin määrin konservatiivinen ja se näkyy joissakin tilanteissa miespuolisten kuorolaulajien patriarkalisena suhtautumisena naispuolisiin kuorolaulajiin. Mieskuorohenkeen liitetään 1800-luvulta jo periytyen isänmaalis-uskonnollisten laulujen laulaminen, serenadit ”Suomi-neito”-tyyppisille naisille ja juomalaulut. Meneillään on kuitenkin joitakin mieskuoroperinteitä koskeva muutos, joka todentuu sitä mukaa, kun mieskuoroihin tulee uuden sukupolvien miehiä uudenaikaisine toimintatapoineen. Kuten metsäammattilaisuutta sukupuolen näkökulmasta tutkinut Tiina Suopajarvi (2009, 38–39) toteaa, yhteiskunnalliset käytännöt vakiintuvat yksilöiden niitä toistaessa instituutioiksi ja toisaalta yksilöt purkavat ja rakentavat uusia instituutioita vastustaessaan vakiintuneita käytäntöjä.

8.3 Kuorolaulun prosessi

Aineistoni ja siitä tekemäni tulkinta tukee Victor Turnerin ajatusta, että kulttuuriset performanssit eivät vain heijasta kulttuurin ilmauksia tai sen muutoksia, vaan ne voivat olla aktiivisia muutoksen agentteja, jotka kertovat, millä tavalla kulttuuri näkee itsensä ja miten sen luovat toimijat hahmottelevat mielestään sopivaa tai kiinnostavaa ”elämän mallia” (Turner 1987a, 24).

Käytännön tasolla kuorokentän institutionaalisuus tukee tätä. Järjestötasolla muun muassa liittojen taiteelliset johtajat sekä musiikkivaliokunnat tai taiteelliset toimikunnat tekevät valintoja esimerkiksi siitä, millaisia lauluja valitaan kuoroille myytäviin nuottivihkoihin ja millainen on erilaisten valtakunnallisten kuorojuhlien ohjelmakokonaisuus sekä millaisia uusia sävellyksiä valtakunnallisiin tilaisuuksiin valitaan, siis millaisia uusia kuorolauluja aiempien lisäksi kuorot eri puolilla Suomea harjoittelevat ja myöhemmin esittävät yleisölleen.

Säveltäjä säveltää määrättyyn sanoitukseen. Onko sanoituksen valinta kuoro- vai säveltäjälähtöinen, määrittää, kuka haluaa välittää minkäkinlaista kuvaa tai aatetta ympäröivästä maailmasta yleisölle. Toki se, että kuoro ottaa ohjelmistoonsa määrätynlaisia sävellyksiä sanoituksineen, kertoo kuoron arvoista, samoin se, ovatko sen suosimat sävellykset perinteistä vai uutta taidemusiikkia eli nykykuoromusiikkia (vertaa käsitteeseen nykytaide), laulelmia, rytmimusiikkia (koskee myös kirkkokuoroja) vai kansallisromanttista musiikkia. Kuoroille ohjelmistoa luovat ja esityspaikkoja valitsevat rakentavat tilaa uudelleen, myös suhteessa muistiin ja menneeseen muistamisen politiikkana (ks. Massey 2008, 200).

Populaarimusiikkia tutkinut professori Vesa Kurkela (1989, 136) on huomauttanut, että musiikilliset uudistukset eivät synny julkisuuden tai järjestöjen kollektiivisen toiminnan takia, mutta julkisuus ja järjestökulttuuri – oman tutkimukseni näkökulmasta kuoroliittojen toiminta – kontrolloivat yksityisten ihmisten luovaa panosta ja vaikuttavat siten musiikillisen innovaation kulttuuriin merkitykseen.

Kuoroperformanssissa toistuu esimerkiksi kuvasto Suomesta ja suomalaisista, mutta sitä myös arvioidaan kulttuuriperintöprosessissa uudelleen. Oman aikamme kuorokentän vallankäyttäjät muovaavat tuota kuvastoa haluamaansa suuntaan. Yleisö vastaanottaa sen arvokkaana ja ”luonnollisena” yhä uudelleen kuoroperformanssissa. (Ks. Björkholm 2014, 66, 70; Lillbroända-Annala 2014, 28–30.)

Owe Ronström esittää, että kuorolaulu oli ja aina on sitä suuremman organisaation *metonyymi*, vertauskuva. Kuoroja on käytetty symbolisesti antiikin ajoista lähtien. Kuoro oli yhteiskunnan alter ego, jonka tehtävänä oli kommentoida, selittää ja siirtää tarina eteenpäin. Esimerkiksi kirkon piirissä kuorolla oli kaksoisrooli toisaalta toimia sen tukena ja toisaalta sen äänenä, kirkon metonymiinä. (Ronström 2016, 63.) 1800-luvun alkupuolen mieskuorot olivat valtaan nousseen porvariston ääni, vuosisadan loppupuolella mies- ja sekakuorot kansaa sivistävien liikkeiden ääni. Massaliikkeeksi nousseeseen kuorolauluun liittyi 1900-luvun alkupuolella myös kouluttautumisen ja esteettisyyden tavoitteita samalla, kun ihanteena nähtiin vahvat kuoronjohtajat, joita totellen seurattiin yhteiseen päämäärään. (Em., 64–68.)

Ronström väittää, että ruotsalaisen kuoroihmeen takana on tietoisia, pitkällä aikavälillä toteutettuja ja voimakkaita kulttuuripoliittisia satsauksia, jotta yhä useammat saataisiin harjoittamaan laulua ja musiikkia. Työväenliike omi porvarilliselta eliitiltä varhain idean siitä, että yhdessä musisointi symboloi tasa-arvoa, sivistystä, hyvinvointia ja hyvää elämää. (Em., 79.)

Myös Suomessa kuorolaulu on ollut ja on edelleen yksi välineistä, joiden avulla tuetaan kulloinkin vallassa olevia tahoja ja välitetään niiden sanomaa kansalaisille. Kuorolaulun välityksellä kuitenkin myös kuullaan kansalaisten ääntä.

Kuorokentän eri päättävillä tasoilla paikalliselta tasolta piiri- ja valtakunnalliselle tasolle asti neuvotellaan ja tehdään päätöksiä siitä, millaisen musiikillisen kulttuuriperinnön välityksellä suomalaista identiteettiä nyt rakennetaan ja esitetään niin kotimaisille kuin ulkomaisille yleisöille. Kuorot esittävät aina sitä, mikä niiden ohjelmistosta päättävistä tuntuu ajankohtaiselta ja oleelliselta. Valtakunnallisissa juhlissa yhdistetään eri tahojen näkemyksiä, ja siihen sisältyy tavallisille kuorolaisille näkymättömäksi jäävää neuvottelua ja todennäköisesti jopa väittelyä ja ristiriitoja. (Ks. Drewal 1992, 171.) Kuoroteoksia laajan kuorokirjallisuuden joukosta edelleen esitettäväksi ja nuottikirjoihin julkaistavaksi valitsevat tekevät samaa kuin etnografit museokokoelmia näytteille asettaessaan. Laulut esittäjineen ovat oletettu kulttuurinen kokonaisuus, ja esiintyvät kuorolaiset ohjelmineen ovat kuorojen taiteellisten johtajien ja kuoroorganisaatioiden näytteilleasetuksia. (Ks. Kirshenblatt-Gimblett 1998, 77–78.)

Julkisen ja puolijulkisen rahallisen tuen avulla saadaan tilatuksi säveltäjiltä ja sovittajilta uutta kuoromusiikkia, jolloin konserttiohjelmaa voidaan rakentaa niin, että ne sisältävät sekä uutta että vanhaa kuorokirjallisuutta. Tällöin kuoromusiikki siltä osin on sen tekijöille ja vastaanottajille jatkuvassa muutoksessa olevaa ja kussakin ajassa elävää, yhtä aikaa uudeksi luovaa sekä toistavaa

ja muistavaa. Siten se todennäköisesti on helpommin lähestyttävää kuin paikalleen jähmettynyt *relikti*.

Ihmiset, jotka ovat valtaa käyttävissä organisaatioissa eri tehtävissä, käyttävät kulttuurisia konstruktioita saavuttaakseen omia päämääriään (Siivonen 2009, 67). Paikallisella tasolla kuoro on kuoronjohtajansa taiteellisen, hengellisen, yhteisöllisen ja/tai yhteiskunnallisen ilmaisun väline. Kuoronjohtajien lisäksi kuoroja voivat käyttää oman sanomansa välineenä sekä tavoittelemansa eetoksen luojana ja ylläpitäjänä myös tapahtumien järjestäjät, jotka toivovat esitettäväksi määrätynlaista ohjelmistoa.

Kuorolaulaminen on pohjimmiltaan musiikin tekemistä yhdessä ja yksilöiden välistä vuorovaikutusta kulloisessakin sosiaalisessa tilassa, mutta – osittain tiedostamattomasti – myös ympäröivän yhteisön, sosiaalisen maailman, kanssa kommunikoida.

Kuorojen ja kuoroille musiikkia tekevien säveltäjien lisäksi kuoromusiikin arvon tuottamiseen vuorovaikutusverkostojensa kautta osallistuu hyvin monia tahoja. Kuorolaulu on mukana koulujen musiikinopetuksessa, erityisesti musiikkiluokilla. Musiikkiopistot sekä Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja siellä erityisesti kuoronjohtoluokka ja kirkkomusiikkiosasto, ammattikorkeakoulujen konservatoriot kuoronjohdon tutkintoineen tuottavat kuorolaululle arvoa, samoin musiikkitalojen ohjelmistovalinnoista päättävät. Eri uskonnollisissa yhteisöissä kuorolaulu on yksi keskeisistä toimintamuodoista.

Arvoa tuottavat myös kilpailu- ja katselmusjuryt ja kyseisten tapahtumien järjestäjät sekä nuottien ja kuorolevyjen julkaisijat ja kuoroprojekteille sponsori-tukea antavat kaupalliset toimijat.

Arvon tuottamiseen osallistuvat kuoromusiikin kuluttajatkin tekemiensä valintojen kautta, jolloin voidaan mitata, miten kuoroperformanssit ovat onnistuneet, siis ottaako yleisö esityksiin valitut kuorolaulut omakseen vai haluaako se jotakin muuta.

Kymmenen vuoden välein toistuvat kuorojen juhluvuodet juhlakonserteineen ja historiikkeineen voi mieltää paikallisen tason muistin paikoiksi, joiden yhteydessä on sallittua ja kätevää muistella menneisyyden yhteisöllisiä tapahtumia sekä vahvistaa yhteisön identiteettiä ja paikallisuutta, luoda uusia muistoja (ks. Grahn 2009, 110, 113). Kuorotoiminnan seurauksena syntyy pieniä, tiiviitä ja merkityksellisiä paikallisyhteisöjä, *primaariryhmiä*, joilla on keskeisten toimijoidensa kautta yleensä linkit alueelliselle, valtakunnalliselle ja kansainvälisellekin tasolle. Monilla kuoroilla on myös kollektiivina halu esittää paikallista yhteisöä laajemmin, millainen tämä kuoro on ja mitä se yhteisönä tuntee (ks. Gunnell 2010, 8).

Ruotsissa kuorolaulu on kuorojen ja kuoro-organisaatioiden tukemana osa esittävän kulttuurin laajaa välineellistämistä, jolla on kiinteä yhteys kulttuuripolitiikkaan ja kulttuurihallintoon kansallisella, alueellisella ja paikallisella tasolla (Ronström 2016, 73), ja sama pätee Suomeen. Kulttuuriperintö nähdään osaltaan kulutustavarana, joten kuorolaulamisenkin arvo nähdään laajemmassa mittakaavassa sen hyödykearvon näkökulmasta (ks. Lillbroända-Annala 2014, 29). Kulttuurintuotannosta kuorokenttä mukaan lukien on 1900-luvulta lähtien

tullut aluekehityksen strategioihin liitettynä yhä enemmän muita yhteiskunnan osa-alueita hyödyntävää toimintaa. Kulttuurista ja taiteesta on tullut matkailun, paikallistalouden sekä sosiaali- ja terveydenhuollon välineistöä, ja niiden aineellisista ja aineettomista tuotteista haetaan kaupallista potentiaalia, mutta niiden avulla rakennetaan jossakin määrin myös kansallista ja sosiaalista yhteisöllisyyttä samalla, kun kulttuuri ja taide itseisarvona ovat jäämässä julkisessa diskurssissa taka-alalle (ks. Häyrynen 2009, 29, 38; Ilmonen 2009, 45–46, 48; Ronström 2016, 73; Siivonnen 2009, 70.)

Kun olen asetellut kuorolaulamisen Suomessa ”vitriiniin” katseltavaksi, siitä hahmottuu komea harrastus, pienelle osalle kuorolaisista ammattikin, jolla on vankat vuosisataiset kulttuurihistorialliset perinteet. Niitä kunnioitetaan ja pidetään edelleen vahvasti yllä käytännönkin tasolla. Kuorot kuorolaisineen myös etsivät jatkuvasti uusia, ajankohtaisia tapoja toimia. Kuorolaisten performanssit sekä heijastavat oman aikansa arvomaailmaa että ovat rakentamassa sitä. Kuorolaululla on vahva side kulttuuriperinteeseen, mutta myös tämän ajan yhteiskuntaan ja yhteisöihin.

Sivistyneistö käytti 1800-luvulla kuorolaulua osaltaan rakentamaan suomalaisuutta. Kuorolaisuus merkitsi kouluttautumista toimimaan yhdessä yhteisen päämäärän hyväksi vahvan johtajan johdolla. Nyt kuorolaulu on käyttökel-poinen väline iloa, energiaa, mielenrauhaa, hyvää itsetuntoa ja merkitystä elämälleen hakeville kuorolaisille yksilöinä, mutta kuitenkin osana tiimiä. Kuorolaulaminen on esimerkillisesti toimivaa tiimityötä, joka tuottaa rituaalistettujen prosessiensa kautta yhteisille tavoitteille yleensä hyvin onnistuneita toteutuksia. Kuorolaiset muodostavat emotionaalisesti ja toiminnallisesti yhteenhioutuneita ryhmiä. Kuorojen motivoituneet, tekemiseensä myönteisesti asennoituneet jäsenet tietävät tehtävänsä, tukevat toisiaan ja tuntevat yhteenkuuluvuutta olemisen tapansa ja ja kokemisensa sekä myös käyttämiensä yhteisten symboloiden välityksellä.

Kuorolaisten kuukausien keskittymistä, sitoutumista, paneutumista, uuden opiskelemista ja normien noudattamista erilaisissa sosiaalisissa rooleissa vaativa työskentely tiivistyy nopeasti ohi meneviksi kyvykkyyden, osaamisen ja yhteistyötaitojen sekä arvojen esittelemiseksi yleisöille samalla, kun se tarjoaa esteettistä nautintoa. Yksittäisten harjoitusten aikana kuorolaiset irrottautuvat hetkeksi ympäröivästä arjesta. Myös joko perinteiset ja totunnaiset tai uudenlaisia esittämisen tapoja sisältävät kuorokonsertit ovat kuorolaisille ja heidän yleisöilleen arjesta irrottavia rituaaleja, joihin voi sisältää hyvin vahvoja tunnekokemuksia.

Kuorolaisten julkisilla esiintymisillä ja niitä edeltävillä prosesseilla on monitasoisia jälkivaikutuksia. Keskinäisessä vuorovaikutuksessaan kuorolaiset luovat voimakkaita yhteisöllisyyden kokemuksia, rakentavat identiteettiä ja antavat vaikutelmia siitä, millainen ympäröivä todellisuus on, millainen sen kuvitellaan olevan tai millainen se vaihtoehtoisesti voisi olla.

SUMMARY

The aim of this doctoral dissertation has been to produce an ethnographic study of performance: to explore the role and significance of choral singing in cultural and social life in Finland by examining the performances of choral singers in different choirs. In order to do this, I have analyzed the effects of choral singing on the practical, symbolic and ideological levels. I have also analyzed and interpreted the participants' performances from the point of view of intangible cultural heritage, one aspect of which is choral singing.

The theoretical framework of the study is based on Performance Studies in general and in particular on Performance Theory as understood by Richard Schechner. Schechner proposes that every performance is *restored behavior* and that the performance process can be studied as a *time-space sequence*. Schechner's performance theory is very appropriate for the analysis and interpretation of my research data.

The theoretical review includes a reflection based on Victor Turner's ritual theory. Rehearsals, performances in front of an audience and leisure activities all include ritualized behavior. The study also examines how the concepts of Victor Turner's *structure* and *communitas* as well as Mikály Csíkszentmihályi's concept of *flow* are understood in the world of choral music.

The primary data of the study consists of written responses to two surveys sent out in 2010 and 2011. Equally important, however, is the material produced by the author's participant observation during the period 2010–2014. The data also includes five interviews conducted in 2010 and 2012 and three texts written in 2013 reflecting on the aspects of space. The secondary data is made up of newspapers, magazines and online material. The data was analyzed qualitatively within the methodological framework of close reading.

According to my interpretation, choir performances reflect the ethos as well as the social and socio-cultural structures of each era. At the same time, choir performances express thoughts and hopes about how people think about the world around them. Thus, the performances affect people's attitudes and their collective aspirations. Information is transmitted through different channels at the public appearance of choirs in different spaces: meanings are created by the songs themselves, but also by the context and the venue, by the presentation, and by the whole range of symbols, visuals, gestures and expressions that are used.

One of my key research findings is that choral singing in Finland still has a strong national grip, but nowadays it may be largely banal nationalism. The choirs and their members play out the rituals of the 19th and 20th centuries through which Finnish national identity was deliberately and consciously built. The choirs perform what their decision-makers feel is current and important. Performances include invisible negotiation, and perhaps even controversy.

One of my research results is that, just as in the 19th and 20th centuries, choral singing is still a disciplined activity carried out under the leadership of a strong individual. It means being part of a larger entity, in which the individual

plays a personal role carrying out both self-imposed and societally-imposed tasks. Focusing on the task in hand is a source of individual and communal pleasure, energy, fun, and a break from everyday life. Nowadays choral singing is also about trying to improve one's own well-being and avoiding depression. It is a way to gain self-confidence by performing and learning something new, and in the network of belonging to the choral family it is a way to avoid the experience of loneliness. The public expression of one's values in the choir is a way to seek meaning in one's life, for example when one shares in the charitable work of taking a message of health and joy into hospital wards or other institutions.

My multi-voiced set of participants tell us how they understand being choral singers and how they perform it. The choral singers' performances build on themes that can be analyzed to draw some general conclusions.

The main themes are how the choral singers participating in this study are pursuing a common, tangible goal for the future; their commitment to achieving this goal; how doing this is an opportunity for concentration, which gives them the certainty of being able to manage the situation; and a quest for pleasure, whether it is by achieving the best possible experience in a rehearsal or concert, satisfaction from learning something new, social interaction, charity, or communicating something - a relevant subject, belief or idea - to an audience by singing patriotic, spiritual, aesthetic or entertaining music.

The key themes often tie in to each other. Generally, the choir leader decides the program that the choir will perform at each public event, and its performance is the common overarching goal. This is achieved through sub-goals. Achieving the main goal requires a commitment to working together and to learning new things. This is accompanied by a motivating sense of pleasure that everyone experiences in different ways, whether by singing together, learning new skills, spending time with others, showing one's skills, doing good or whatever.

Achieving the goal requires the ritualization of activities, because without the specific formulae and the possibility of focusing, the activity will be chaotic, the choral singers will be uncertain about their skills and the manageability of the situation, and the target will not be achieved. Everything to do with singing in a choir includes a combination of ritual and play. Its visible form is the choir's public performance in front of the audience. The rituals have evolved gradually, over decades and centuries. However, the activity is also partly fun. These two sides operate in parallel and are interconnected, like a kind of spiral DNA thread. Choir rehearsals follow a ritualized pattern so that during the rehearsals the members of the choir will achieve a common goal by a certain time: readiness for a public performance of a pre-agreed program. Similarly, in order to be successful and meaningful, the public performance has been ritualized. In rehearsals the precondition for achieving the goal and the sub-goals is considered to be the ability to concentrate, without being disturbed or distracted by people chattering. On the other hand, humor and social interaction are also considered to be important. Choir leaders use fun and all kinds of figures of speech

to get their message across and understood, and to make the situation relaxed but not so disturbingly noisy as to make it impossible to focus on the task at hand.

At the beginning of a rehearsal, greeting each other as well as putting the rehearsal room into the necessary shape, talking about everyday things, warming up and some exercises lead to the actual rehearsal, where the emphasis is on concentration: the choral singers all want to concentrate on practicing during the actual rehearsal, even if some of them also want social interaction. Some choral singers want to set themselves learning goals as one way of raising the level of the choir, while others appreciate more the sociability and do not want to spend their free time learning new songs at home. When rehearsals always follow a certain pattern, this also helps people to settle into the appropriate mode. All choral singers largely identify with and follow restored behavior in rehearsals, in their preparation for performances, back stage, in public performances, and in the cooldown after the performance. Members of a choir learn to recognize the gestures and expressions of the choir leader and to adopt the same sort of behavior in their performances.

Being in front of an audience requires constant vigilance on the part of the singers, the simultaneous observation and implementation of the leader's signs and reading of the event in which they are involved. The act of performing may be physically tiring. Tension can interfere with concentration, but the right kind of tension tends to lead to a good performance. Public performances may include the experience of flow and *communitas*, when the choral singers experience as individuals or together something that thoroughly rewards the time and effort their hobby requires. Usually, while they are singing, the choir forget the surrounding world and concentrate entirely on the act of singing. Feedback from the audience, their fellow singers, and the leader of the choir are all important to singers.

The choral singer is committed, diligent and interested in self-development, for example by getting special choral badges according to the different rules and having mastered the different repertoires, so that they add to their skills.

Choirs can have many different venues for rehearsals and performances. The condition of the premises, their lighting and acoustics can all affect how well the singers feel they can perform.

Pursuing their shared goal and the need for ritualization of the action construct and maintain the social order and hierarchy in different choirs and in the world of choral music generally.

The ritualization and need for engagement create the need for physical symbols. Choral singers express their belonging to a specific group by wearing some kind of uniform, and these outfits are widely recognizable as the costume of that particular choir. On the other hand, the ritualized actions also symbolize the key values of the social life of the community, conveying them to both the singers and the audience.

One reason for joining a choir may be a certain vision of the world, usually defined by the choir leader's choice of program, but on the other hand a choral singer may also join a choir without being aware of the vision the choir conveys. Naturally, one can be in a choir without sharing the leader's ideology.

The ritual of the choirs also helps to sustain society, power structures, and national and spiritual images, when it communicates the excellence of the state or religious beliefs. In part, the choirs, through the rituals of their public performances, even as cult institutions of some kind, maintain the choral tradition and its associated meanings, such as the patriotic message conveyed by national romantic songs for choirs. Then the choirs are reproducing traditions. However, choral rituals can also have the effect of renewing traditions: through the inclusion of new types of choral compositions on the program, performers and audience can begin to experience a new kind of social reality.

In a choir concert, as in any other live performance, there are social, cultural, technical and economic activities that expand locally and qualitatively beyond what is happening on stage. The preparation for the concert will affect, for example, the job opportunities of the advertising consultant. The concert audience makes plans in advance to go to the concert, and on the concert day, the audience makes the necessary preparations at home and travels to the concert venue. The necessary technical preparations are made in the concert hall or other venue, and the ticket vendors and recording engineers make their preparations. Choir concerts are the outcome of months, sometimes even years, of preparation, from the original planning of the leader of the choir through the preparations made by the choir's own organization and the commercial and voluntary help that the organization fixes up from outside.

The concert has its own influence on both the audience and the performers because it can generate strong, shared emotions due to the *flow* experience of the whole group, to which also the audience belongs, as well as personal or collective memories inspired by the songs, the speeches, the singing together or the visual material seen at the event, such as backdrop maps of familiar and much-loved places.

One of the key results of my research is that, although it is presented as a place for people of equal worth and with a common interest in working together, the choir community in fact has a hierarchical structure. According to my data, the field of choral singing still seems to be strongly gendered. The environment is somewhat conservative, and in some cases, this is reflected in a patriarchal attitude to female singers. Singers in the choir adopt the idea of the choir as a family, with choir sisters and choir brothers, but although the outward narrative and choral discourse usually convey a picture of cheerful and enjoyable togetherness among friends/family working hard together, inside this choir family there is a wide range of hierarchical and gender tensions.

At the surface level and in the public discourse choral singers are all of equal value, but in fact there is a wide range of hierarchical levels in the choral world, so both a choir and the world of choral music represent the *structure* defined by Victor Turner. To achieve the common goals, choral activity rather cre-

ates structure than allows anti-structure. In the choral field there is always structure, but the ritual does not actually reflect such a great sense of cohesion and real equality as is evident in the discourse about choirs. There are experienced singers versus novices, males versus females, musically more talented or more ambitious singers versus less ambitious or talented ones, and knowledgeable singers versus followers. In choirs there may be voice directors, board members, soloists, small groups of singers who have taken part in competitions and individuals who have got choir badges or taken part in other ways of showing their ability and have won certificates or prizes. Their status will be higher than that of those who are just ordinary choir members. It is a contradiction to the equal value discourse that those who are familiar with a broad range of choral music, who have participated in competitions and who have gained badges, have become more competent and have raised the value of the choir. The individual singer's sense of pleasure is based on the fact that he or she thinks they have achieved something, have excelled themselves, and have been successful in their efforts, and the audience, the other singers and the leader appreciate their expertise. Choirs can be distinguished from other choirs by taking part in national or international choir competitions and choir festivals. Success in these events raises the choir leader's status among his or her peers, and the choir's singers feel that they are part of an excellent choir. When the action is focused and undisturbed, and the atmosphere is agreeable and relaxed, choral singers experience *occasional communitas*.

In my interpretation, choral performances reflect the ethos as well as the social and socio-cultural structures of the age in which they happen. At the same time, they express people's thoughts, hopes and ideas about the world around them. They can therefore affect attitudes and change the way things are. The public performances of choirs in various arenas involve the transmission of information through different senses. In addition to the songs themselves, the contexts and venues, how things and people are presented, the various symbols, the visual presentation and gestures and expressions all create meanings.

One of my key research results is that Finnish choral music is still very largely nationalist. Choral singing has been and still is one of the means of passing signals to the nation.

When singing in a choir, one finds that one is not only taking part in one's choir's concerts to fulfill one's own aims, but also taking part in charity work in institutions such as hospital wards, providing entertainment at official functions and celebrations, creating an image of Finland with symbols associated with the country in events for foreign guests at home or abroad, or building a Finnish identity in massive choral events. In a choir and on the stage, one is often singing old national-romantic songs written decades or even more than a hundred years ago, with lyrics that are repeatedly reproducing a certain kind of picture of Finland and the Finns, but that are also being re-evaluated in different ways as the cultural heritage evolves.

The choral program has retained some key national-romantic compositions that are full of patriotic resonances. The concept of patriotism is conscious-

ly relevant for many singers in male choirs, but these familiar compositions are also sung by singers in all kinds of choirs in a way that can be defined by Michael Billig's (1995, 6, 38, 42, 93, 122) *banal nationalism*. The songs have become so well-established and familiar that they no longer have any specific meaning in people's minds, but they still reflect "our" local or national identity. At the regional, national and global levels, winning a choral singing contest builds identity and the hard work and sacrifice involved on the part of the choir's representatives, its members, conveys something about the victorious community or the nation. The choral compositions chosen by those in leading positions in choirs and choir associations to be presented in events, concerts or large national or international gatherings are an outward expression of Finnishness as it stands at that particular time, or of the image we want currently to convey. The choices are conscious, but to some extent the actors who are choosing the songs are not aware of the longer-term effects of performing those particular songs at that particular time.

Schechner puts forward a similar idea when he says that performance-related *restored behavior* gives both individuals and groups the opportunity to become what they once were or, more often, to become what they never were, but what they wished to become. The pattern of restored behavior is an event sequence describing formative performances from the point of view of the exercise. Restored behavior is either a reflection of "my special self", a restoration of a proven past or, most commonly, a restoration from the past that was never there. (Schechner 2010, 38.)

Choral performances show how "decent Finnishness" is perceived in the world of choral music nowadays. It seems that the 19th century national project has not disappeared from choral music. Members of established choirs perform choral works that have been performed time and time again over the years. However, some change has taken and is taking place. Negotiations are going on and decisions are being made at the various relevant levels of the choral music world, from the local level to the district and national levels, as to how Finnish identity is now to be constructed and performed through the musical heritage to both national and international audiences. Choral singing is basically making music together and interacting socially, but - partly unconsciously - it is also communicating with the community, society and the world around us.

LÄHTEET

Kenttätyöaineisto

Kenttämuistiinpanoja 25 kpl vuosilta 2011–2014.
 Kuorokyselyn vastauksia 85 kpl vuodelta 2010.
 Litteroituja haastatteluja viisi kpl vuosilta 2010 ja 2012.
 Paikkaan liittyvän kyselyn vastauksia kolme kpl vuodelta 2013.
 Rituaalikyselyn vastauksia 27 kpl vuodelta 2011.
 Valokuvia kuoroesiintymisistä ja kuorojen käyttämistä tiloista noin 500 kpl, videoita kahdeksan kpl.

Kenttätyöaineisto on tekijän hallussa.

Kirjallisuus

- Aalto, Jalmari 1982a. Johtamistaidon perusteita. – Auvinen, Juha (toim.) *Laulun siivin. Kirkkokuorolaisen käsikirja*. 78–87. Saarijärvi: Kirjapaja.
- Aalto, Jalmari 1982b. Kuorolaulun historiaa. – Auvinen, Juha (toim.) *Laulun siivin. Kirkkokuorolaisen käsikirja*. 106–112. Saarijärvi: Kirjapaja.
- Aaltonen, Tarja & Leimumäki, Anna 2010. Kertomus ja kerronnallisuus – kaksi luentaa. – Ruusuvoori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. 119–152. Tampere: Vastapaino.
- Ahlquist, Karen 2006 (ed). *Chorus and Community*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ahlquist, Karen 2006a. Introduction. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 1–17. Urbana: University of Illinois Press.
- Ahlquist, Karen 2006b. Men and Women of the Chorus: Music, Governance, and the Social Models in Nineteenth-Century German-Speaking Europe. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 265–292. Urbana: University of Illinois Press.
- Ahponen, Pirkkoliisa 1994. Kulttuuripolitiikka instituutiona, markkinoilla ja utopiassa. – Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.) *Kulttuurintutkimus*. Tietolipas 130. 97–118. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Akademiska Sångföreningen 2015. [online] <<http://www.akademen.com/fi/>> (6.4.2015.)
- Allard, Erik & Littunen, Yrjö 1975. *Sosiologian perusteet*. Porvoo: WSOY.
- Anderson, Benedict 1996. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Third edition. London: Verso.
- Anderson, Leon 2006. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography* 2006 35: 373. [online] <<https://journals.sagepub.com>> (27.8.2016.)
- Anttonen, Pentti 2009. Kulttuurin, perinteen ja perinnön kysymyksiä. *Elore* (ISSn 1456-3010), vol. 16-1/2009. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tut-

- kijain Seura ry. [online]
<http://www.elore.fi/arkisto/1_09/art_anttonen_09.pdf> (7.11.2013.)
- Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena (toim.) 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Patruuna.
- Arlander, Annette 2015a. Mikä esitystutkimus? – Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena (toim.) *Esitystutkimus*. 7–25. Helsinki: Patruuna.
- Arlander, Annette 2015b. Blogin pitämisen performatiivisuus. – Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena (toim.) *Esitystutkimus*. 205–232. Helsinki: Patruuna.
- Arlander, Annette 2016. Esipuhe suomenkieliseen laitokseen. – Schechner, Richard *Johdatus esitystutkimukseen*. Suomentanut Sarianna Silvonen. 14–16. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Aromaa, Johanna & Tiili, Miia-Leena 2014. Empatia ja ruumiillinen tieto etnografisessa tutkimuksessa. – Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika (toim.) *Moniulotteinen etnografia*. 258–283. Helsinki: Ethnos ry.
- Arvidsson, Alf 2004. Berättandets betydelser. – Ehn, Billy (red.), *Kultur och erfarenhet. Aktuella teman i svensk etnologi*. Andra upplagan. 123–150. Stockholm: Carlssons.
- Balsnes Anne Haugland 2010. *Sang og velvære En kartlegging av eksisterende forskning om sangens effekter*. Oslo: Norsk visearkiv. [online]
<http://www.visearkivet.no/pdf_filer/sang_og_velvare2012.pdf> (28.12.2018.)
- Barz, Gregory 2006. "We Are from Different Ethnic Groups, but We Live Here as One Family": The Musical Performance of Community in a Tanzanian Kwaya. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 19–44. Urbana: University of Illinois Press.
- Bauman, Richard 1984. *Verbal art as performance*. Second edition. Long Grove: Waveland Press.
- Bauman, Richard 1993. *Story, performance, and event. Contextual studies of oral narrative*. Forth edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, Catherine 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Bell, Cindy L. 2004. Update on community choir singing in the United States. *International Journal of Research in Choral Singing*, 2 (1), 39–52. [online]
<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.476.5694&rep=rep1&type=pdf>> (18.10.2013.)
- Berg, Wesley 2006. Singing on the Steppes: Kornelius Neufeld and the Choral Music among the Mennonites of Russia. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 70–85. Urbana: University of Illinois Press
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut ja toimittanut Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.
- Bergman, Chad Eric 2010. A Performativity of Nortic Space. The Tension between Ritual and Sincerity Re-Embodied through Each Performance of

- Sweden's Allsång på Skansen. *Ethnology Europaea. Journal of European Ethnology. Special issue: Performing Nordic Spaces*. 40:2, 77–89.
- Billig, Michael 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Björholm, Johanna 2014. Att iscensätta folkmusik som kulturarv i finlandsvensk kultur. Om performativitet i kulturarvsprocessen. – Steel, Tytti & Turunen, Arja & Lillbroända-Annala, Sanna & Santikko, Maija (toim.) *Muuttuva kulttuuriperintö*. 62–93. Helsinki: Ethnos ry.
- Brooks, Ian 2003. *Organisational behaviour: individuals, groups and organisation*. Second edition. Harlow: Prentice Hall.
- Butler, Judith 1993. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Carlson, Marvin 1993. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Second edition. New York: Cornell University Press.
- Carlson, Marvin 2004. *Performance: A Critical Introduction*. Second edition. London: Routledge.
- Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suomentanut Riina Maukola. Keuruu: Like.
- Carter, Cynthia & Steiner, Linda 2008. Mapping the contested terrain of media and gender research. – Carter, Cynthia & Steiner, Linda (eds.) *Critical readings: Media and Gender*. Second edition. 11–35. London: Open University Press.
- Carter, Marva 2006. The "New Negro" Choral Legacy of Hall Johnson. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 185–201. Urbana: University of Illinois Press.
- Cleve, Kukka-Maaria 2016. "Laulan sydämelläni." *Kotimaa* 14.4.2016, 15–16.
- Clift, Stephen ja Hancox, Grenville 2010. The significance of choral singing for sustaining psychological wellbeing: findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany. *Music Performance Research*. Royal Northern College of Music Vol 3 (1) Special Issue Music and Health: 79–96. ISSN 1755-9219 [online]. <<https://www.creativityaustralia.org.au/wp-content/uploads/2012/05/Cliftandhancox2010.pdf>> (30.12.2017.)
- Cohen, Anthony P. 1985. *The Symbolic Construction of Community*. London: Ellis Horwood Limited.
- Conquergood, Dwight 1991. *Rethinking Ethnography: towards a critical Cultural Politics*. [online] <<http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/RethinkingEthnog.pdf>> (7.8.2015.)
- Cook, Nicholas. 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* 7(2). [online] <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> (6.1.2019.)

- Clough, Patricia Ticineto & Halley, Jean (eds.) 2007: *The Affective Turn. Theorizing the Social*. London: Duke University Press.
- Csikszentmihályi, Mihály 1990: *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial.
- Davies, Charlotte Aull 2008. *Reflexive Ethnography – A guide to researching selves and others*. Second edition. London: Routledge.
- DeNora, Tia 2013. *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Farnham: Ashgate.
- DeNora, Tia 2014. *Making Sense of Reality: Culture and Perception in Everyday Life*. London: Sage.
- Drewal, Margaret Thompson 1992. *Youruba ritual. Performers, Play, Agency*. Bloomington: Indianapolis University Press.
- Durkheim, Émile 1980. *Uskontoelämän alkeismuodot: Australialainen toteemijärjestelmä*. Suomentanut Seppo Randell. Helsinki: Tammi.
- Eduskunta 2018. [online].
 <https://www.eduskunta.fi/FI/tietoeduskunnasta/kirjasto/aineistot/kotimainen_oikeus/LATI/EUn-tietosuojauudistus/Sivut/EUn-yleinen-tietosuojasetus.aspx> (24.11.2018.)
- Eerola, Ritva 1998. Lauluäänenmuodostuksesta ja siinä ilmenevistä virhetoinnoista. *Laulupedagogi* 1988. 17–20.
- Ehn, Billy 1996. Närhet och avstånd. – Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (red.) *Varldslivets etnologi. Reflektioner kring en kulturvetenskap*. 89–182. Stockholm: Natur och Kultur.
- Ehn, Billy 2004. Etnicitet: symbolisk konstruktion av gemenskap. – Ehn, Billy (red.) *Kultur och erfarenhet. Aktuella teman i svensk etnologi*. Andra upplagan. 65–93. Stockholm: Carlssons.
- Ehn, Billy 2011. Doing-It-Yourself. Autoethnography of Manual Work. *Ethnologia Europae. Journal of European Ethnology* 41:1, 53–63.
- Ehn, Billy 2014. Arjen yllätyksiä – huomaamattoman etnografia ja kulttuurianalyysi. – Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Erika (toim.) *Moniulotteinen etnografia*. 59–75. Helsinki: Ethnos ry.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar 2007. *När ingenting särskilt händer. Nya kulturanalyser*. Stockholm: Stehag.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar 2010. *Kulturanalyser. Översatt från svenska till danska av Anne Petersen*. Aarhus: Klim.
- Einarsdóttir, Sigrún Lilja & Guðmundsdóttir, Helga Rut 2015. The Role of Choral Singing in the Lives of Amateur Choral Singers in Iceland. *Music Educational Research*, vol 18 n 1. 39–56.
- Ellis Carolyn 2004. *The Ethnographic I. A Methodological Novel about Autoethnography*. London: Alta Mira Press.
- Epstein, Arnold Leonard 1978. *Ethos and Identity. Tree Studies in Ethnicity*. London: Tavistock Publications Limited.
- Eriksen, Thomas Hylland 1993. *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press.

- Eriksen, Thomas Hylland & Nielsen, Finn Sivert 2001. *A History of Anthropology*. London: Pluto Press.
- Erkkilä, Tuomas 2013. *Pedagogiikka Tapiolan kuorossa ja Kari Ala-Pöllänen yhteistoiminnallisena lapsikuoronjohtajana*. Oulun yliopisto. Acta Universitatis Ouluensis, E 134. Väitöskirja.
- Fabian, Johannes 1990. *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Fingerroos, Outi 2003. Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa. *Elore* 2/2003. 10. vuosikerta. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. [online] <www.elore.fi/arkisto/2_03/fin203c.htm> (29.10.2013.)
- Fingerroos, Outi & Jouhki, Jukka 2014. Etnologinen kenttätyö ja tutkimus: metodin monimuotoisuuden pohdintaa ja esimerkkitaapauksia. – Hämeenaho, Pilvi, Koskinen-Koivisto Eerika (toim.) *Moniulotteinen etnografia*. 79–108. Helsinki: Ethnos ry.
- Foltz, Tanice G. & Griffin, Wendy 1996. “She Changes Everything She Touches”. *Ethnographic Journeys of Self-Discovery*. – Ellis, Carolyn ja Bochner, Arthur P. (eds.): *Alternative Forms of Qualitative Writing*. 301–329. London: AltaMira Press.
- Forss, Erkki 2009. *Erik August Hagfors. Toiminta Jyväskylän seminaarin musiikinlehtorina ja Suomen kuorolaulun kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto-yhdistys.
- Frykman, Jonas 2003. Between History and Material Culture. On European Regionalism and the Potential of Poetic analysis. – Frykman, Jonas & Gilje, Nils (eds.) *Being There. New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. 169–191. Lund: Nordic Academic Press.
- Frykman, Jonas & Gilje, Nils 2003. Being There. An Introduction. – Fryckman, Jonas & Gilje, Nils (eds.) *Being There. New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. 7–51. Lund: Nordic Academic Press.
- FSSMF (Finlands Svenska Sång- och Musikförbund) 2018. [online] <<http://www.fssmf.fi/forbundet/>> (29.4.2018 ja 16.12.2018.)
- Fägelborg, Eva 2011. Intervjuer. – Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.) *Etnologiskt fältarbete*. Andra upplagan. 85–112. Lund: Studentlitteratur AB.
- Gay y Blasco, Paloma & Wardle, Huon 2007. *How to Read Ethnography*. London: Routledge.
- van Gennep, Arnold 1960. *The Rites of Passage*. Translated from French to England by Monika B. Vizedon & Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.
- Geisler, Ursula 2010. *Choral Research: A Global Bibliography*. Lund: Körcentrum Syd. [online] <<http://portal.research.lu.se/ws/files/5939251/3615357.pdf>> (30.12.2017.)
- Geisler, Ursua & Johansson, Karin 2011. *Choir in Focus 2011*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Geisler, Ursula & Johansson, Karin (eds.) 2014. *Choral Singing: Histories and Practices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Geisler, Ursula & Johansson, Karin 2014. Introduction histories and practices of choral singing in context. – Geisler, Ursula & Johansson, Karin (eds.) 2014. *Choral Singing: Histories and Practices*. 1–12. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Goffman, Erving 1971. *Arkielämän roolit*. Suomentanut Erkki Puranen. Porvoo: WSOY.
- Gordon, Tuula 2002. Kansallisuuden sukupuolittuneet tilat. – Gordon, Tuula & Komulainen, Katri & Lempiäinen, Kirsti (toim.) *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. 37–55. Tampere: Vastapaino.
- Gothóni René 1997. Eläytyminen ja etäännyminen kenttätutkimuksessa. – Viljanen, Anna-Maria & Lahti, Minna (toim.) *Kaukaa haettua. Kirjoituksia antropologisesta kenttätyöstä*. Vammala: Suomen Antropologinen Seura.
- Gothóni, René 2000. *Tuntematon pyhiinvaeltaja*. 136–148. Helsinki: WSOY.
- Gradén, Lizette 2010. Performing a Present from the Past. The Värmland Heritage Gift, materialized Emotions and Cultural Connectivity. *Ethnologia Europaea*. 40:2. 29–46.
- Gradén, Lizette & Kaijser, Lars 2011. Fotografi och film. – Kaijser, Lars & Öhman, Magnus (red.) *Etnologiskt fältarbete*. Andra upplagan. 175–204. Lund: Studielitteratur AB.
- Grahn, Maarit 2009. Noormarkun ruukki. Menneisyyden jäljistä kulttuuriperinnöksi. – Grahn, Maarit & Häyrynen, Maunu (toim.) *Kulttuurintuotanto – Kehykset, käytäntö ja prosessit*. 107–126. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Grant, Stuart 2012. Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies. *Approaching Phenomenology. Nordic Theatre Studies vol 24*. 8–20. [online]
<https://www.academia.edu/7280361/Genealogies_and_Methodologies_of_Phenomenology_in_Theatre_and_Performance_Studies>_(11.10.2015.)
- Gunnell, Terry 2010. Introduction. Performative Stages of the Nordic World. *Ethnologia Europae* 40:2. 5–13.
- Gunnell, Terry & Ronström, Owe 2013. Folklore och Performance Studies – en introduktion. – Ronström, Owe & Drakos, Georg & Engman, Jonas (red.) *Folkloristikens aktuella utmaningar. Vänbok till Ulf Palménfelt*. 21–55. Visby: Gotland University Press.
- Haanpää, Minni & Hakkarainen, Maria & Garcia-Rosell José-Carlos 2014. Etnografia kehittämisen välineenä. – Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika (toim.) *Moniulotteinen etnografia*. 287–307. Helsinki: Ethnos ry.
- Hansen, Kjell 2003. The Sensory Experience of Doing Fieldwork in an 'Other' Place. – Frykman, Jonas & Gilje, Nils (eds.) *Being There. New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. 149–167. Lund: Nordic Academic Press.
- Hapuoja, Maija & Heikkilä, Hilka & Jauhiainen, Terttu & Mikkelsen, Tiina & Paalanen, Saara 2006. *Sininen viirimme*. Suomen NaiskuoROLiitto 60 vuotta. Jyväskylä: Suomen NaiskuoROLiitto.

- Harinen, Päivi 2000. *Valmiiseen tulleet. Tutkimus nuoruudesta, kansallisuudesta ja kansalaisuudesta*. Nuorisotutkimusverkosto. Nuorisotutkimusseuran Julkaisuja 11. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Heikkinen, Kaija 2007. Naiset, miehet ja sukupuoli etnologiatieteissä. – Olsson, Pia & Willman, Terhi (toim.) *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*. 26-40. Helsinki: Ethnos ry.
- Helkama, Klaus 2015. *Suomalaisten arvot. Mikä meille on oikeasti tärkeää*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Helsingin yliopisto, eThesis 2017. [online] <<https://ethesis.helsinki.fi/>> (30.12.2017.)
- Helsingin kamarikuoro 2018. [online] <<http://www.helsinginkamarikuoro.fi/esittely/>> (6.4.2018.)
- Hetzfelt, Michael 2001. *Theoretical Practice in Culture and Society*. Oxford: Blackwell.
- Huttunen, Laura 2010. Tiheä kontekstointi. Haastattelu osana etnografista tutkimusta. – Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. 39–63. Tampere: Vastapaino.
- Huutajat 2015. [online] <<http://www.huutajat.org/fi/kertomus/>> (16.2.2015.)
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2011. Internet och fältarbete. – Lars Kaijser & Magnus Öhlander (red.) *Etnologiskt fältarbete*. Andra upplagan. 205–233. Lund: Studentlitteratur AB.
- Hytönen, Elina 2010. *Moments of Bliss and Transcendence in Jazz. Professional Jazz Musicians' Reports of Flow Experiences*. Itä-Suomen yliopisto, Joensuun kampus. Suomen kieli ja kulttuuritieteet. Väitöskirja.
- Hyypä, Markku T. 2002. *Elinvoimaa yhteisöstä. Sosiaalinen pääoma ja terveys*. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Hyypä, Markku T. 2004. Kertyykö sosiaalisesta pääomasta kansanterveyttä? *Yhteiskuntapolitiikka*, 69 (2004): 4. 380–386.
- Hyypä, Markku T. & Liikanen, Hanna-Liisa 2005. *Kulttuuri ja terveys*. Helsinki: Edita Prima.
- Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika (toim.) 2014. *Moniulotteinen etnografia*. Helsinki: Ethnos ry.
- Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika 2014. Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet. – Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika (toim.) *Moniulotteinen etnografia*. 7–31. Helsinki: Ethnos ry.
- Hänninen, Anna Eveliina 2010a. Villi ja vapaa. *Rondo* 11/2010: 67.
- Hänninen, Anna Eveliina 2010b. Musiikkiharrastajan palveluksessa. *Rondo* 12/2010: 78.
- Häyrynen, Antti 2008. *Sinivalkoiset äänet. Ylioppilaskunnan Laulajat 1883–2008*. Keuruu: Otava.
- Häyrynen, Antti 2014. Laulu-Miesten vuosisata. – Kaleva, Tuomas (toim.) *Laulu-Miesten vuosisata 1914–2014*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Häyrynen, Simo 2009. Kudontaa vai erottelua? Kulttuuripolitiikka kulttuurituotannon kehiksenä. – Grahn, Maarit & Häyrynen, Maunu (toim.) *Kulttuu-*

- rintuotanto – Kehykset, käytäntö ja prosessit*. 23–43. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ilmonen, Kari 2009. Kulttuuri ja aluekehittäminen. Konflikteja ja kommunikaatiota. – Grahn, Maarit & Häyrynen, Maunu (toim.) *Kulttuurintuotanto – Kehykset, käytäntö ja prosessit*. 44–61. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ilta-Sanomat 2.12.2011 21:49. ”Jussi Selon johtama Hämeenkyrön kuoro on voittanut tämänvuotisen Kuorosodan”. [online] <<https://www.is.fi/kuorosota/art-2000000455104.html>> (1.5.2018.)
- Itä-Suomen yliopisto, opinnäytteet. [online] <<https://uef.finna.fi/>> (30.12.2017.)
- Jacobson, Maja 2004. Att klä sig – smak, stil och symboli. – Ehn, Billy (red.) *Kultur och erfarenhet. Aktuella teman i svensk etnologi*. Andra upplagan. 95–122. Tukholma: Carlssons.
- Jacobson, Marion 2006. From Communism to Yiddishism: The Reinvention of the Jewish People’s Philharmonic Chorus of New Your City. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 202–220. Urbana: University of Illinois Press.
- Jalovaara, Marika 2014. Perheet ja perhedynamiikka. – Erola, Jan & Räsänen, Pekka (toim.) *Johdatus sosiologian perusteisiin*. 150–167. Helsinki: Gaudeamus.
- Jenkins, Richard 2008. *Social Identity*. Third edition. London: Routledge.
- Jouhki, Jukka & Steel, Tytti (toim.) 2016. *Etnologinen tulkinta ja analyysi. Kohti avoimempaa tutkimusprosessia*. Helsinki: Ethnos ry.
- Jouhki, Jukka & Steel, Tytti 2016. Analyysin ja tulkinnan ulottuvuuksia etnologiassa. – Jouhki, Jukka & Steel, Tytti (toim.) 2016. *Etnologinen tulkinta ja analyysi. Kohti avoimempaa tutkimusprosessia*. 13–42. Helsinki: Ethnos ry.
- Juuti, Pauli 2003, *Johtaminen ja organisaation alitajunta*. Helsinki: Otava.
- Jyväskylän yliopisto, opinnäytteet 2017. [online] <<https://minerva.lib.jyu.fi/thesis-search/>> (30.12.2017.)
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri-musiikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis 555. Väitöskirja.
- Järvinen, Päivi 2014. Kuoropukeutumisen onni ja autuus. Armeijakaapu vai värikäs solmio? *Sulasol* 2/2014. 18–20.
- Kajiser, Lars & Öhlander, Magnus (red.) 2011. *Etnologiskt fältarbete*. Andra upplagan. Lund: Studentlitteratur AB.
- Kapferer, Bruce 1986. Performance and the Structuring of Meaning and Experience. – Turner, Victor W. & Bruner, Edward M. (eds.) *The Anthropology of Experience*. 188–203. Urbana: University of Illinois Press.
- Karkulehto, Sanna 2006. Seksuaalisen ruumiin modernit teoriat. – *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. 44–70. Helsinki: Gaudeamus.
- Kettunen, Pauli 2003. Yhteiskunta. – Hyvärinen, Matti & Kurunmäki, Jussi & Palonen, Kari & Pulkkinen, Tuija & Stenius, Henrik (toim.) *Käsitteet liikkeessä*. 167–212. Jyväskylä: Vastapaino.

- Kettunen, Pauli 2008 *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Key Ensemble 2018. [online] <<http://www.keyensemble.fi/kamarikuoro-keyensemble/>> (6.4.2018.)
- Kirkon Musiikkijuhlat 2011 & 2017. [online] <<http://www.kirkonmusiikkijuhlat.fi>> (14.9.2011 ja 14.2.2017.)
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. London: University of California Press.
- Kivilaakso, Aura 2016. "Aina oli kauniit ilmat". – Korkiakangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena & Åström, Anna-Maria (toim.) *Kirjoittamalla kerrotut. Kansatieteelliset kyselyt tiedon lähteinä*. 417–454. Helsinki: Ethnos ry
- Klinge, Matti 1972. *Vihan veljistä valtiososialismiin: Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta*. Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti 1982. *Kaksi Suomea*. Helsinki: Otava.
- Knuuttila, Maarit 2007. Keittämisen sukupuolittuneet perinteet. – Olsson, Pia & Willman, Terhi (toim.) *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*. 199–215. Helsinki: Ethnos ry.
- Knuuttila, Seppo: 1994: *Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koistinen, Mari 2003. *Tunne kehosi – vapauta äänesi*. Vammala: Sulasol.
- Koivunen, Anu 2003 ja 2016. *Performative Histories, Foundational Fictions Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Digitaalinen versio vuonna 2003 painetusta väitöskirjasta. [online] <<http://dx.doi.org/10.21435/sfh.7>> (31.12.2018.)
- Kokkonen, Jouko 2008. *Kansakunta kilpasilla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Väitöskirja.
- Komulainen, Katri 2002. Kansallisen ajan esitykset oppikoulun juhlissa. – Gordon, Tuula & Komulainen, Katri & Lempiäinen, Kirsti (toim.) *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. 133–154. Tampere: Vastapaino.
- Korkiakangas, Pirjo 1996. *Muistoista rakentuva lapsuus. Agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys. Väitöskirja.
- Korkiakangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena & Åström, Anna-Maria 2016. Kirjoittamalla kerrottua. – Korkiakangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena & Åström, Anna-Maria (toim.) *Kirjoittamalla kerrotut. Kansatieteelliset kyselyt tiedon lähteinä*. 7–39. Helsinki: Ethnos ry
- Koski, Mikko-Oskari 2014. Laulu on uskoa aurinkoon. *Sulasol* 2/2014: 16–17.
- Koski, Pirkko 2010. Esipuhe. – Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toinen painos. 11–17. Helsinki: Like.
- Koukkari, Nina: Iisalmen Kalevalakuoro 2013. Juhlavuosi vailla verta. *Sulasol* 2/2014: 31–32.
- Kuljuntausta, Petri 2006. *Äänen extreme*. Keuruu: Like.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura ry. Väitöskirja.

- Kuusipalo, Sini-Marja 2016. "Haasteita ja huipputyyppejä." *Kotimaa* 17.3.2016, 28.
- Kuusisaari, Harri 2014. "Kuoroteos tämän päivän Helsingistä." *Rondo* 12/2014: 68.
- Kähkönen, Satu 2012. Käsitteet metodologisina välineitä. – Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. 23–36. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Lahikainen, Anja Riitta & Pirttilä-Backman, Anna-Maija 2007. *Sosiaalipsykologian perusteet*. Uudistetun laitoksen 1.–7. painos. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Katja 2003. Maailman Tori – internet kenttänä. – Laaksonen, Pekka, Knuuttila, Seppo & Piela, Ulla (toim.) *Tutkijat kentällä*. 356–370. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lane, Jill. 2005. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Laukkanen, Sarah 2016. Naiskuorolaulu elää väkevää nousun aikaa – "Miksi aina kaiken pitää olla viihdettä?" [online] <<http://yle.fi/uutiset/3-9255117>> (29.10.2016.)
- Larsen, Hanne Pico 2010. Performing Tasty Heritage. Danish Cuisine and Playful Nostalgia at Restaurant *noma*. *Ethnologia Europaea*. 40:2. 90–102.
- Lehtonen, Juhani U. E. 2011. Naisten sotilaspuvut. Sukupuolitettujen pukeutumisen problematiikkaa. – Nieminen, Aila & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena & Siivonen, Katriina (toim.) *Aineen taikaa. Näkyvän ja näkymättömän kulttuurin jäljillä*. 68–87. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Lehtonen, Juhani U.E. 2003. *Sotilaselämän perinnekirja*. Helsinki: Ajatuskirjat.
- Lehtonen, Marja-Liisa 2002. Kokemus kiertoon. – Arho, Anneli & Järviö, Päivi & Vuori, Marja (toim.) *Musiikin vierestä. Polkuja tekemisestä tutkimiseen*. 91–98. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lempiäinen, Kirsti 2003. *Sosiologian sukupuoli*. Tampere: Vastapaino.
- Lewis, J Lowell 2008. Toward a Unified Theory of Cultural Performance: A Reconstructive Introduction to Victor Turner. – St John, Graham (toim.) *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. 41–58. New York: Berghahn Books.
- Liikanen, Ilkka 2003. Kansa. Fennomanian kansa-käsite ja modernin politiikan kieli. – Hyvärinen, Matti & Kurunmäki, Jussi & Palonen, Kari & Pulkkinen, Tuija & Stenius, Henrik (toim.). *Käsitteet liikkeessä*. 257–307. Jyväskylä: Vastapaino.
- Liljeström, Marianne & Paasonen, Susanna (eds.) 2010. *Working with affect in feminist readings: disturbing differences*. London: Routledge.
- Lillbroända-Annala, Sanna 2014. Kulttuuriperintö prosessina ja arvottamisen välineenä. – Steel, Tytti & Turunen, Arja & Lillbroända-Annala, Sanna & Santikko, Maija (toim.) *Muuttuva kulttuuriperintö*. 19–40. Helsinki: Ethnos ry.
- Lortat-Jacob, Bernard 2006. Concord and Discord: Singing Together in Sardinian Brotherhood. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 87–10. Urbana: University of Illinois Press.

- Louhivuori, Jukka & Salminen, Veli-Matti 2005. "Miksi laulamme kuorossa." *Sulasol* 2005:4, 12–14.
- Louhivuori, Jukka 2011. Voimakkaat musiikilliset kokemukset: kuorolaulajien kokemuksia. – Lija-Viherlampi, Liisa-Maria (toim.) *Ihminen ja musiikki: musiikillisen vuorovaikutuksen ulottuvuuksia*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Louhivuori, Jukka & Siljander, Eero & Luoma, Minna-Liisa & Johnson, Julene K. 2012. Seniorikuorolaulajien sosioekonominen tausta, koettu hyvinvointi ja terveys. *Yhteiskuntapolitiikka* 77 (2012): 4. 446–453.
- Louhivuori, Jukka & Salminen, Veli-Matti., & Lebaka, Edward 2005. 'Singing together': A Crosscultural Approach to the Meaning of Choirs as a Community. – Campbell, P.S. & Drummond, J. & Dunbar-Hall, P. & Howard, K. & Schippers, H. & T. Wiggins (eds.) *Cultural diversity in Music Education. Directions and challenges for the 21st Century*. 81–92. Brisbane: Australian Academic Press.
- Lämsä, Anna-Maija & Hautala, Taru 2004. *Organisaatiokäyttämisen perusteet*. Helsinki: Edita.
- Löfgren, Orvar 1996. Ett ämne väljer väg. – Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (red.) *Vardagslivets etnologi. Reflektioner kring en kulturvetenskap*. 13–87. Stockholm: Natur och Kultur.
- Lönnqvist, Bo 2008. *Vaatteiden valtapeli. Näkymätön kulttuurianatomia*. Suomentanut Kaisa Haatanen. Jyväskylä: Schilds.
- Lönnqvist, Bo 1999. Mitä etnologia on? – Lönnqvist, Bo & Kiuru, Elina & Uusitalo, Eeva (toim.) *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatus etnologiatieteisiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Madrid, Alejandro L. 2008. *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. New York: Oxford University Press.
- Manninen, Juha 2000. *Valistus ja kansallinen identiteetti*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Markkola, Pirjo 2002. Vahva nainen ja kansallinen historia. – Gordon, Tuula & Komulainen, Katri & Lempiäinen, Kirsti (toim.) *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. 75–90. Tampere: Vastapaino.
- Massey, Doreen 2008. *Samanaikainen tila*. Toimittaneet Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suomentanut Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.
- Maydell, Elena 2010. Methodological and Analytical Dilemmas in Autoethnographic Research. *Journal of Research Practice*. Volume 6, Issue 1, Article M5.
- McGuire, Charles 2006. Music and Morality: John Curwen's Tonic Sol-fa, the Temperance Movement, and the Oratorios of Edward Elgar. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 111–138. Urbana: University of Illinois Press.
- Metzelaar, Helen 2006. Spiritual Singing Brings in the Money: The Fisk Jubilee Singers Tour Holland in 1877. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 165–184. Urbana: University of Illinois Press.

- Mikkeli, Heikki 2004. Euronationalismi. – akkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. 418-435. Helsinki: WSOY.
- Mikkeli 2012. [online] <<https://www.mikkeli.fi/>> (31.3.2012.)
- Moisala, Pirkko 2015. Musiikkiesityksen etnografia, ruumiillisuus, kulttuurisuus ja tuleminen. – Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikso, Helena (toim.) *Esitystutkimus*. 303– 320. Helsinki: Patruuna.
- Moisala, Pirkka & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätyö. – Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.) *Musiikki kulttuurina*. 29–55. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Musiikkiliitto (Suomen Työväen Musiikkiliitto (STM) ry) 2018. [online] <<http://www.musiikkiliitto.fi/index.php/fi/>> (6.4.2018 ja 16.12.2018.)
- Mäntyranta, Eevakaisa 2014. "Grex Musicus laulaa laajalla skaalalla." *Rondo* 10/2014: 72-73.
- Nelson, Amy 2006. Accounting for Taste: Choral Circles in Early Soviet Workers' Clubs. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 139-162. Urbana: University of Illinois Press.
- Nenola, Pirjo 2013. "Suu messingillä Semmareiden konsertissa." *Iisalmen Sanomat* 12.5.2013.
- Nenola, Pirjo 2016a. "Musiikista sykkeen mä suoniini sain." *Iisalmen Sanomat* 14.4.2016.
- Nenola, Pirjo 2016b. "Hömpötyksen alla on vakavuutta." *Iisalmen Sanomat* 11.11.2016.
- Nenola, Pirjo 2019. "Lauluyhtye Kuvaja tietää musiikin hoitavan." *Iisalmen Sanomat* 8.3.2019.
- Niiranen, Anna 2018. Kuoro työpaikkaharrastuksena: Mukamas-kuoron laulajien kokemuksia kuoro toiminnan vaikutuksista työhyvinvointiin ja työyhteisöön. Jyväskylän yliopisto. Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos. Pro gradu.
- Niukkanen, Tomi-Pekka ja Meurman, Tuomas 2014. "Yritysmailman oppeja Mieskuoroille." *Sulasol* 2/2014.
- Noland, Carrie 2009. *Agency and Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture*. London: Harvard University Press.
- Norjanen, Hannu 2015. *Kuoron- ja orkesterinjohtajasta musiikin johtajaksi*. Taideyliopisto. Sibelius-Akatemia. Taiteellinen väitöskirja.
- Norris, Sigrid 2011. *Identity in (Inter)action: Introducing Multimodal (Inter)action Analysis*. Göttingen: de Gruyter Mouton.
- Nuorisoseurat 2018. [online] <<http://www.nuorisoseurat.fi/wp-content/uploads/2017/09/TANSSIRALLI-Säännöt-ja-arviointikriteerit.pdf>> ja <<http://nuorisoseurat-arkisto.frodo.kehatieto.fi/tags/luokittelu>> ja <<https://nuorisoseurat.fi/toiminta/tanssi/tanssimylly/arviointi/>> (30.12.2018.)

- Ojanen, Karoliina 2008. Kenttäkokemuksesta tiedoksi. *Elore* vol. 15 (2008): 1. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. [online] <http://www.elore.fi/arkisto/1_08/oja1_08.pdf> (16.4.2017.)
- Okely, Judith 1992. Anthropology and autobiography: participatory experience and embodied knowledge. – Okely, Judith & Callaway, Helen (eds.): *Anthropology & Autobiography*. 1–28. London: Routledge.
- Okely, Judith 1996. *Own or other culture*. London: Routledge.
- Oulun yliopisto, opinnäytteet 2017. [online] <<http://www oulu.fi/kirjasto/opinnaytteet>> (30.12.2017.)
- Oxford Biographies. Soyimi Madison, D 2013. *Perfromance Studies*. [online] <<http://www.oxfordbibliographies.com>> (21.1.2018).
- de Quadros, André 2012 (ed.). *Cambridge Companion to Choral Music*. New York: Cambridge University Press.
- Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. – Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. 39–55. Helsinki: Vastapaino.
- Pajamo, Reijo 2014. Laulun taika meitä kiehtoo. – Kaleva, Tuomas (toim.) *Laulu-Miesten vuosisata 1914–2014*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pajamo, Reijo 2015. *Laulun tenhoisa taika. Suomen kuorolaulun historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pakkasvirta, Jussi 2004. Kuvittele kansakunta. – Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. 70–89. Helsinki: WSOY.
- Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi 2004. Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena. – Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. 14–45. Helsinki: WSOY.
- Paredes, Deborah 2009. *Selenidad: Selena, Latinos, and the Performance of Memory*. Durham: Duke University Press.
- Parviainen, Jaana 2002. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* 34(1): 11–23.
- Parviainen, Jaana & Aromaa, Johanna 2015. Bodily Knowledge beyond Motor Skills and Physical Fitness: A Phenomenological Description of Knowledge Formation in Physical Training. *Sport, Education and Society*. 144–492.
- Phelan, Peggy 1993. The ontology of performance: representation without reproduction. – Phelan, Peggy (ed.) *Unmarked: The Politics of Performance*. 146–198. London: Routledge.
- Phelan, Peggy 2015. Performanssin ontologia: representaatio ilman toisintamista. Suomentanut Helena Erkkilä. – Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena (toim.) *Esitystutkimus*. 383–406. Helsinki: Patruuna.
- Pietikäinen, Maija 2011. *Laulu ja amor mundi. Tutkimus laulusta eräänä maailmasta huolehtimisen perusaktiiviteettina*. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos 418. Väitöskirja.

- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne 2009. *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino. [online]
<<https://www.ellibslibrary.com/reader/9789517685054>> (11.1.2019.)
- Pink, Sarah 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- Pirinen, Mikko 2012. Charles S. Peirsen semiotiikan mahdollisuudet taidehistoriassa ja kuvataiteen tutkimuksessa. – Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. 85–109. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Pohjamo, Ulla 2012. Kerrottu menneisyys – muistitiedon narratiivisuus. – Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. 63–82. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Porkola, Pilvi 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Taideyliopisto. Teatterikorkeakoulu. Väitöskirja.
- Pripp, Oscar & Öhlander, Magnus 2011. Observation. – Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.): *Etnologiskt fältarbete*. Andra upplagan. 113–145. Lund: Studentlitteratur AB.
- Puustinen, Liisa, & Ruoho, Iris & Mäkelä, Anna 2006. Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. – Mäkelä, Anna, Puustinen Liisa & Ruoho, Iris (toim.) *Sukupuolishow: Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. 15–44. Helsinki: Gaudeamus.
- Pöysä, Jyrki 2010: Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. – Pöysä, Jyrki & Järviluoma, Helmi & Vakimo, Sinikka (toim.) *Vaeltavat metodit*. 331–360. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Pöysä, Jyrki 2012. *Työelämän alkeismuodot. Narratiivoinen etnografia*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Pöysä, Jyrki 2015. *Lähiluvun tieto. Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Rajavuori, Anna 2017. *Esityksen politiikka – Sosialistinen agitaatio keskisuomalaisella maaseudulla 1906–1908*. Helsingin yliopisto. Valtiotieteellinen tiedekunta, politiikan ja talouden tutkimuksen laitos. Väitöskirja.
- Ramazanoglu, Caroline & Holland, Janet 1999. Tripping Over Experience: Some Problems on Feminist Epistemology. *Discourse: studies in the cultural politics of education* 20/1999: 3, 381–392.
- Rantanen, Saijaleena 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Taideyliopisto. Sibelius-Akatemia. Väitöskirja.
- Remy, Johannes 2004. Onko modernisaatio vai etnisyys kansakuntien perusta? – Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. 48–69. Helsinki: WSOY.
- Rickwood, Julie 1997. *Liberating Voices: Towards an ethnography of women's community a cappella choirs in Australia*. Canberra: Australian National University. Master's thesis.
- Rickwood, Julie 2013. *"We are Australian": An ethnographic investigation into the convergence of community music and reconciliation*. Research School of Hu-

- manities and the Arts, Canberra, Australian National University. Dissertation.
- Ricwood, Julie 2015. Into the mix on the street: Community choirs at the National Folk Festival. – Cattermole, Jennifer & Johnson, Henry & Wilson, Oli (eds.) *Into the Mix. People, Places, Processes*. 59–65. Dunedin: IASPM Australia/New Zealand. [online]
<https://www.researchgate.net/profile/Henry_Johnson4/publication/284723070_Into_The_Mix_People_Places_Processes/links/5657876608ae1ef9297be5b0/Into-The-Mix-People-Places-Processes.pdf> (10.3.2019.)
- Roach, Joseph R. 1998. Slave Spectacles and tragic Octoroons: A Cultural Genealogy of antebellum Performance. – Pollock, Della (ed.) *Exceptional Spaces: Essays in Performance and History*. 49–76. Chapel Hill: UNC Press Books.
- Rondo. "Kuorokisa jatkuu." *Rondo* 2/2011: 73.
- Ronström, Owe 2016. *Körer och kulturhistoria. Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*. Visby: Wessmans musikförlag.
- Rossi, Leena-Maija 2007. Lasten leikkiä vai kovaa työtä? Sukupuoli tutkimuksen näkökulmana. – Olsson, Pia & Willman, Terhi (toim.) *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*. 13–25. Helsinki: Ethnos ry.
- Ruonavaara, Hannu 2014. Instituutiot ja rakenteet. – Erola, Jan & Räsänen, Pekka (toim.) *Johdatus sosiologian perusteisiin*. 28–43. Helsinki: Gaudeamus.
- Ruotsala, Helena 2005. Matkoja, muistoja, mielikuvia – kansatieteilijä kentällä. – Korhokangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena (toim.) *Polkuja etnologian menetelmiin*. 45–76. Helsinki: Ethnos ry.
- Ruotsala, Helena 2007. Onko porometsä (vielä) maskuliininen tila? Pohdintoja sukupuolittuneesta tilasta pohjoisessa. – Olsson, Pia & Willman, Terhi (toim.) *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*. 153–180. Helsinki: Ethnos ry.
- Russell, Melinda 2006. "Putting Decatur on the Map": Choral Music and Community in Illinois City. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 45–69. Urbana: University of Illinois Press.
- Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) 2010. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.) 2005. *Haastattelu – tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.
- Rydman, Kari 2010. [online]
<<http://karirydman.blogspot.fi/2010/05/mylvivien-urosten-kerhotvaarana.html>> (8.2.2016.)
- Räsänen, Riitta 1995. Kansannaiset kuvissa. – Tuomisto, Anja & Uusikylä, Heli (toim.) *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. 93–121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarikoski, Helena 2015. Victor Turner ja kertomalla esitetyt lavatanssikokemukset. – Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena (toim.) *Esitystutkimus*. 27–52. Helsinki: Patruuna.
- Saresma, Tuija 2004. Pään ja sydämen tieto. – Latvala, Johanna & Peltonen, Eeva & Saresma, Tuija (toim.) *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimisprosessi ja kirjoittaminen*. 91–108. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Saresma, Tuija 2010. Kokemuksen houkutus. – Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. 59–74. Helsinki: Vastapaino.
- Saresma, Tuija 2011. *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus*. Toinen painos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Saukkonen, Pasi 2004. Kansallinen identiteetti. – Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. 90–105. Helsinki: WSOY.
- Schechner, Richard 1987. Victor Turner's Last Adventure. – Turner, Victor (ed.) *The Anthropology of Performance*. 7–20. New York: PAJ Publications.
- Schechner, Richard 2004. Ritual, Play & Performance. A Ritual Seminar Transcribed. Cornell University. [online] <www.cipa.ulg.ac.be/intervalles4/71_schechner.pdf> (17.7.2010.)
- Schechner, Richard 2010. *Between Theater and Anthropology*. Second edition. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard 2013. *Performance studies. An Introduction*. Third edition. London: Routledge.
- Schechner, Richard 2016. *Johdatus esitystutkimukseen*. Suomentanut Sarianna Silvonon. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Selänniemi, Tom 1999. Moderni turisti ja klassinen rituaaliteoria. – Lönnqvist, Bo & Kiuru, Elina & Uusitalo, Eeva (toim.) *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatusta etnologiatieteisiin*. 168–286. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Seppä, Maaru 2016. Kyselyaineisto opinnäytetyön aineistona. – Korkiakangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena & Åström, Anna-Maria (toim.) *Kirjoittamalla kerrotut. Kansatieteelliset kyselyt tiedon lähteinä*. 281–298. Helsinki: Ethnos ry.
- Sibelius-Akatemia, eThesis 2017. [online] <<http://ethesis.siba.fi/search.php?text=kuoro>> (30.12.2017.)
- Siivonen, Katriina 2009. Osallistava kulttuurituotanto. Pohdintaa kulttuurisesta kestävydestä. Teoksessa Grahn, Maarit & Häyrynen, Maunu (toim.) *Kulttuurintuotanto – Kehykset, käytäntö ja prosessit*. 62–81. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siivonen, Katriina 2011. Maton muisti. Haihtuvat hetket ja taitojen juurtuminen materiaan. – Nieminen, Aila & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena & Siivonen, Katriina (toim.) *Aineen taikaa. Näkyvän ja näkymättömän kulttuurin jäljillä*. 159–178. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Singing Europe 2015. [online] <<http://www.singingeurope.org/>> (15.8.2016.)
- SKML (Suomen Kirkkomusiikkiliitto ry) 2018. [online] <<https://skml.fi/>> (29.4.2018 ja 16.12.2018.)
- Small, Christopher, 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. London: Wesleyan University Press.
- Smeds, Kerstin 1984a. 1884–1917. Autonomian ajan kansalliset sivistysjuhlat. – Smeds, Kerstin & Mäkinen, Timo (toim.) *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. 9–64. Helsinki: Otava.

- Smeds, Kerstin 1984b. 1921–1939. Suomen tasavallan laulu. – Smeds, Kerstin & Mäkinen, Timo (toim.) *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. 65–108. Helsinki: Otava.
- Smeds, Kerstin 1984c. 1948–1984. “Suomalaiset ovat laulajakansaa”. – Smeds, Kerstin & Mäkinen, Timo (toim.) *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. 109–118. Helsinki: Otava.
- Smith, Anthony D. 1998. *Nationalism and Modernism: a critical survey of recent theories of nations and nationalism*. London: Routledge.
- Smith, Rosalynd 2006. Symphonic Choirs: Understanding the Borders of Professionalism. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 293–306. Urbana: University of Illinois Press.
- Schnable, Allison 2011. *Singing the Gospel, Forging the Ties that Bind? Ethnographic Study of a Youth Gospel Choir*. Princeton: Princeton University.
- Snellman, Hanna 2010. Performing Ethnography and Ethnicity. An Early Documentation of Finnish Immigrants in Nordiska Museet. *Ethnologia Europaea*. 40:2. 47–59.
- Snellman, Hanna 2018. Cookbooks for Upstairs: Ethnicity, Class, and Gender in Perspective. – Beaulieu, Michael S. & Ratz, David K. & Harpelle, Ronald N. (eds.) *Hard Work Conquers All: Building the Finnish Community in Canada*. 185–205. Vancouver: UBC Press.
- Stebbins, Robert A. 2015. *Leisure and the Motive to Volunteer: Theories of Serious, Casual, and ProjectBased Leisure*. New York: Palgrave Macmillan.
- Steward, Nick & Londstale, Adam 2016. It’s better together: The Psychological Benefits of Singing in a Choir. *Psychology of Music*. Volume: 44 issue: 6. 1240–1254.
- Strachan, Jill 2006. The Voice Empowered: Harmonic Convergence of Music and Politics in the LGBT Choral Movement. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 248–262. Urbana: University of Illinois Press.
- Sumiala, Johanna 2010. *Median rituaalit. Johdatus media-antropologiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Suojanen, Päivikki 1997. Työkaluna tutkijan persoona. – Viljanen, Anna-Maria & Lahti, Minna (toim.) *Kaukaa haettua. Kirjoituksia antropologisesta kenttätystä*. 149–165. Vammala: Suomen Antropologinen Seura.
- Sulasol (Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto) 2018. [online] <<https://sulasol.fi/sulasol/organisaatio/>> (6.4.2018 ja 16.12.2018.)
- Sulasolin Laulu- ja Soittojuhlat. [online] <www.laulujuhlat.fi> (14.9.2011 ja 14.1.2017.)
- Suomen kansallisoopperan kuoro 2016. [online] <<http://oopperabaletti.fi/ooppera/kuoro/>> (22.8.2016.)
- Suomen kuoronjohtajyhdistys 2017. [online] <<http://kuoronjohtajat.fi/oppilaitoksia/>> (12.7.2017.)
- Suoniemi, Kari 2008. Havaintokyky, musikaalisuus ja musiikinkuuntelukokemukset. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos. Väitöskirja.
- Suopajarvi, Tiina 2009. *Sukupuoli meni metsään. Luonnon ja sukupuolen polkuja metsäammattilaisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.

- Särkiö, Auli 2012. "Kuoro on tapa elää." *Rondo* 2012:12, 40–46.
- Särkiö, Auli 2014. "Kuorokulttuuri on tukemisen arvoista." *Rondo* 11/2014, 36.
- Särkkä, Irma-Liisa 1973. *Laulu- ja soittojuhlat Suomessa autonomian aikana v. 1881 – 1917*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston historian laitos, Suomen historian julkaisuja 1.
- Taira, Teemu 2004. Identiteettipolitiikan vaihtoehdot paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena. – Latvala, Johanna & Peltonen, Eeva & Saaremaa, Tuija (toim.) *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimisprosessi ja kirjoittaminen*. 109–133. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia: Seniorikuoro lisää hyvinvointia 2012. [online] <<https://julkari.fi/bitstream/handle/10024/103103/Taiku.pdf>> (30.12.2017.)
- Tampere Cappella. [online] <<http://www.tamperecappella.fi>> (15.8.2016.)
- Tampere Music Festivals 2018. [online] <<https://tamperemusicfestivals.fi/vocal/kuorokatselmus/saannot/>> (30.12.2018.)
- Tampereen yliopisto, opinnäytteet. [online] <<http://tampub.uta.fi/>> (30.12.2017.)
- Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu - Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Suomen Etnomusikologinen Seura ry ja Tampere University Press. Väitöskirja.
- Taylor, Diana 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana 2010. Kulttuurisen muistin esitykset. – Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. 255–300. Helsinki: Like.
- Theseus 2017. [online] <<http://www.theseus.fi>> (30.12.2017.)
- Tonneijck, Hetty M. & Kinébanian, Astrid & Josephsson, Staffan 2008. An Exploration of Choir Singing: Achieving Wholeness Through Challenge. *Journal of occupational science*. 173–180.
- Turner, Victor 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic action in Human Society*. New York: Cornell University Press.
- Turner, Victor 1977. Variations on a Theme of Liminality. – Falk Moore, Sally & Myerhoff, Barbara G. (eds.) *Secular Ritual*. 36–52. Assen: van Gorgum.
- Turner, Victor 1982. Liminal to Liminoid, in Play, Flow, Ritual: An essay in Comparative Symbology. – McNamara, Brooks & Schechner, Richard (eds.). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. 20–60. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor 1987a. Images and reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film, and Spectacle in Cultural Performance. – Turner, Victor (ed.) *The Anthropology of Performance*. 21–32. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor 1987b. Social dramas in Brazilian Umbanda: The Dialectics of Meaning. – Turner, Victor (ed.) *The Anthropology of Performance*. 33–71. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor 1987c. The Anthropology of Performance. – Turner, Victor (ed.) *The Anthropology of Performance*. 72–98. New York: PAJ Publications.

- Turner, Victor 2007. *Rituaalit*. Suomentanut Maarit Forde. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura ja Summa.
- Turun yliopisto, opinnäytteet 2017. [online]
<<http://libguides.utu.fi/opinnaytteet>> (30.12.2017.)
- Turunen, Arja 2011. *"Hame, housut, hamehousut! Vai mikä on tulevaisuutemme?": Naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumisohteet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889–1945*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys. Väitöskirja.
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2009. [online]
<<http://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/eettisetperiaatteet.pdf>> (21.4.2018.)
- Tynkkynen-Hieta, Tiina 2016. "Tämä porukka ei sorru perisyntiin! Seitsemänkymppinen Iisalmen Mieslaulajat laajentaa ympyröitään." Iisalmen Sanomat 23.4.2016.
- Uimonen, Pirjo 2011. *Sadan vuoden sävelet. Joensuun Mieslaulajat 1911–2011*. Joensuu: Joensuun Mieslaulajat ry.
- Uotinen, Johanna 2010a. Kokemuksia autoetnografiasta. – Pöytä, Jyrki & Järvi-
luoma, Helmi & Vakimo, Sinikka (toim.) *Vaeltavat menetelmät*. 178–189. Joensuu. Suomen Kansantalouden Tutkijain Seura.
- Uotinen, Johanna 2010b. Aistimuksellisuus, autoetnografia ja ruumiillinen tietäminen. *Elore* vol. 17–1/2010. [online]
<http://www.elore.fi/arkisto/1_10/katsart_uotinen_1_10.pdf> (16.7.2015.)
- Urponen, Maija 2010. Kansalaisuus, kansallisuus ja sukupuoli. – Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. 292–304. Helsinki: Vastapaino.
- Utriainen, Terhi 2006. *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.
- Vainio, Matti 2005. *P.J. Hannikainen – Säveltäjä, runoilija ja suomalaisuusmies*. Jyväskylä: Minerva.
- Varonen, Rita & Alakulppi, Sari & Hilander, Mari-Anni & Pärnänen, Kaisa & Pasanen, Marita & Koivisto, Kirsi & Heikkilä, Hilkka (toim.). 2007. *Sateenkaari – 10 laulua naiskuorolle*. Toinen painos. Jyväskylä: Suomen Naiskuoroliitto ry.
- Varpula, Sirkka 2009. *Vuosisadan kuoromatka. Vaput 1910–2010*. Jyväskylä: Kirjapaino Kari Ky.
- Viluksela, Ahti 2014a. "Puuttuva lenkki. Euga tarjoaa foorumin nuorille mieslaulajille." *Sulasol* 2/2014.
- Viluksela, Ahti 2014b. "Laulu-Miesten vuosisata." *Sulasol* 4/2014.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerts*. Turun yliopisto. Musiikkiteide. Väitöskirja.
- Vuori, Hilkka-Liisa 2011. *Neitsyt Marian yrттitarhassa Birgittalaissisarten matutinumien suuret responsoriot*. Taideyliopisto. Sibeliuksen Akatemia. Väitöskirja.

- Vuorinen, Marja. 2004. Herrat, hurrit ja ryssän kätyrit – suomalaisuuden vastakuvia. – Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) *Nationalismit*. 246–264. Helsinki: WSOY.
- Waenerberg, Annika 2012. Menetelmämetsiköstä mielekkääseen tutkimusotteeseen. – Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. 10–20. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu 2012. Uuden kirjan kynnyksellä. – Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. 7–8. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Wax, Rosalie H. 1986. Gender and Age in Fieldwork and Fieldwork Education: "Not any Good Thing Is Done by One Man Alone". – Whitehead, Tony Larry & Conaway, Mary Ellen (toim.) *Self, sex, and Gender in Cross-Cultural Fieldwork*. 129–150. Urbana: University of Illinois press.
- Westersund, Johanna 2016. "Laulu, itku ja nauru." *Kodin Pellervo* 4/2016.
- Wetherell, Margaret 2012. *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.
- Wolensky, Kenneth 2006. "We're Singin' for the Union": The ILGWU Chorus in Pennsylvania Coal Country, 1947–2000. – Ahlquist, Karen (ed.) *Chorus and Community*. 223–247. Urbana: University of Illinois Press.
- Viihdekuoroliitto. [online] <<http://www.viihdekuoroliitto.net/>> (19.1.2017.)
- Vilkuna, Kustaa H.J. 2010. *Katse menneisyyden ihmiseen. Valta ja aineettomat elinolot 1500–1850*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Yle Vintti 2015. [online] <<http://vintti.yle.fi/ohjelmat.yle.fi/kuoroon/kuorolaiset.html>> (20.6.2015.)
- Ylä-Savon Nuorisoseurat 2019. [online] <<https://ylasavo.nuorisoseurat.fi/maakuntajuhlat/>> (21.2.2019.)
- Öhlander, M. 2011. Analys. Teoksessa Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.) *Etnologiskt fältarbete*. 265 – 296. Lund: Studentlitteratur AB.
- Österlund-Pötzsch, Susanne 2010. Pedestrian art: The Tourist Gait as Tactic and Performance. *Ethnologia Europaea* 40:2, 2010. 14–28.

LIITTEET

Liite 1:

Kysely
kuorolaulamisesta

Nyt kerätään tietoa kuorolaulamisesta. Voit kirjoittaa vapaamuotoisesti omasta kuoroharrastuksestasi ja siihen liittyvistä seikoista. Vastauksessasi voit kertoa, millaisessa kuorossa laulat ja mitä ääntä laulat. Voit myös kertoa, mitä muita tehtäviä Sinulla kuorossasi on. Olivatko jo vanhempasi kuorolaisia ja laulavatko muut perheenjäsenesi kuorossa? Kerro, miten päädyit kuoroon ja mitä alkuvaiheessa tapahtui. Millaisia rutiineja kuorollasi on? Liittyykö harjoitusiltoihin alkulämmittely ja äänenavaus vai aloitatteko kahvinjuomisella? Kerro sekä kuorosi harjoituksista että omasta harjoittelustasi kotona. Millaisia tavoitteita kuorollasi on, entä itselläsi kuorolaulajana? Ovatko konsertit vuoden kohokohtia? Voit kirjoittaa siitäkin, onko kuorossa mukana oleminen muuttanut Sinua jollakin tavalla. Ja kerro myös ikimuistoisimmista hetkistäsi kuorolaisena.

Kuorokyselyllä kerätään tutkimusaineistoa jatkotutkimusta varten Jyväskylän yliopiston historian ja etnologian laitoksella. Voit vastata kyselyyn sähköpostitse tai kirjeitse. Liitä mukaan nimesi ja ikäsi. Itse tutkimuksessa ei mainita kenenkään vastaajan nimeä, vaan se jää luottamuksellisesti vain tutkijan tietoon.

Liite 2:

Kysymyksiä kuoroharjoituksista ja -konserteista väitöstutkimusta varten

Halutessasi voit vastata nimettömänä, mutta kerro kuitenkin ikäsi ja sukupuolesi sekä millaisessa kuorossa laulat (kirkkokuoro, mieskuoro, naiskuoro, nuorisokuoro tai sekakuoro). Voit kirjoittaa vapaamuotoisesti omasta kuoroharrastuksestasi TAI vastata alla oleviin kysymyksiin.

1. Mitä tapahtuu, ennen kuin varsinainen kuoroharjoitus alkaa? Miten tervehditte toisianne? Puhutteko kuoron yhteisistä asioista tai joistakin muista asioista? Juotteko yhteiset kahvit? Jumppaatteko? Millaisen äänenavauksen pidätte?
2. Miksi käyt kuorossa? Millaista hyötyä kuorolaisuudesta on? Onko kuorossa laulaminen muuttanut sinua jollakin tavalla?
3. Millainen tunnelma harjoituksissa on? Entä kuoroleireillä tai mahdollisissa workshoppeissa tai merkkiharjoituksissa? Entä yhteisillä esiintymistai ulkomaanmatkoilla? Keitä kuorosi ulkomaanmatkoille osallistuu?
4. Miten kuoroharjoitus teidän kuorossanne etenee?
5. Mitä tapahtuu harjoituksen tai kuoroleirin päätteeksi? Jättekö juttelemaan keskenänne? Käyttekö harjoituksen päätteeksi yhdessä kahvilla tai pubissa? Miten palaatte arkeen harjoituksen jälkeen?
6. Miten valmistaudutte konserttipäivänä? Onko kuorollanne sitä ennen kenraaliharjoitus tai äänenavaus? Psykkaako kuoronjohtaja teitä ja jos psykkaa, millä tavoin? Missä vaiheessa puette kuoroasun? Jutteletteko keskenänne ennen konsertin alkua ja jos juttelette, millaisista asioista puhutte? Miten odotatte lavalle menoa?
7. Millainen tunne esiintyessä on? Mihin keskitytte? Miltä muut kuorolaiset esiintymisen aikana tuntuvat? Miten olette sijoittuneita esiintymistilanteessa eli oletteko aina samassa kuoromuodossa vai vaihteletteko paikkoja?
8. Mitä tapahtuu heti esiintymisen jälkeen? Jutteletteko keskenänne? Antaako kuoronjohtaja palautetta? Jutteletteko kuulijoiden kanssa? Menettekö yhdessä purkamaan konsertin tuntoja esimerkiksi kahville tai publiin? Onko teillä karonkka? Millainen tunnelma konsertin jälkeen on?
9. Miten mainostatte konserttejanne? Kuka myy liput tai ohjelmat, jos konsertit ovat maksullisia?
10. Miten dokumentoitte esiintymisenne? Kuvaatteko ja videoitteko esiintymisiä? Keräättekö lehtileikkeitä?

Liite 3:

Teemahaastattelukysymysten ajatuksellinen runko:

1. Milloin ja miten aloitit kuoroharrastuksen?
2. Millaisissa kuoroissa olet laulanut ja mitä ääntä laulat?
3. Mikä sinulle kuorolaulamisessa on tärkeää / oleellista (musiikin tekeminen, sosiaaliset kontaktit, ulkomaanmatkat jne.)?
4. Millaisia rutiineita kuorossasi / kuoroissasi on harjoituksissa ja konserteissa?
5. Millaisia tavoitteita sinulla kuorolaulajana on ja miten se ilmenee (merkien suorittaminen, laulutaitojen kehittäminen, kuoro-organisaatioihin osallistuminen, kilpailut jne.)?
6. Mihin keskityt kuoroesityksissä (johtajaan, yleisöön, omaan suoritukseen, muihin kuorolaisiin)?
7. Kuorojesi visuaalisuus.

Liite 4:

Kuorosanastoa

A cappella: Säestyksetön laulu.

Altto: Matala naisääni. Alttoa kuorossa voi laulaa myös kontratenori eli korkea miesääni.

Basso: Matala miesääni.

Diskanttikuoro: Lapsi- tai naiskuoro eli kuoro, jossa on sopraano- ja altoäänien laulajia.

Edustuskuoro: Korkeatasoinen kuoro, joka edustaa esimerkiksi jotakin kuoroliittoa tai musiikkioppilaitosta.

Esiintymisasu (kuoropuku): Yksittäisen kuoron yhtenäinen, esiintymistilanteissa käytettävä asu, kuoron ”uniformu”.

Gospelkuoro: Etupäässä amerikkalaista gospelsia esittävä hengellinen kuoro.

Isäntämiehen asento: Asento, jossa istutaan tuolilla jalat suorassa kulmassa ja vartalo taivutettuna selkä ja niska suorassa niin, että kyynärvarret nojaavat reisien päällä.

Kakkosalto: Matalan naisäänien alempi ääni kuorossa.

Kakkosbasso: Matalan miesäänien alempi ääni kuorossa.

Kakkossopraano: Korkean naisäänien alempi ääni kuorossa.

Kakkostenori: Korkean miesäänien alempi ääni kuorossa.

Kamarikuoro: Lauluyhtyeitä suurempi kuoro, jossa on 20–30 laulajaa.

Karonkka: Kuorolaisten ja joskus myös avocien ja kutsuvieraiden juhlallinen illanvietto illallisineen ja ohjelmanumeroineen konsertin jälkeen. Yleensä karonkka järjestetään, kun kuorolla on jokin vuosijuhla. Sisältyy myös valtakunnallisten kuorotapahtumien ohjelmaan.

Keikka: Kuorolaulajien käyttämä termi esiintymiselle, koska se sitten tavallista kuorokonserttia, kuoron esiintymistä jossakin tilaisuudessa yhtenä sen ohjelmanesittäjistä, kuoron hyväntekeväisyysesintymisiä esimerkiksi sairaalan vuodeosastoilla tai kuoron pienryhmän esiintymistä.

Kirkkokuoro: Seurakunnan sekakuoro, joka avustaa messuissa ja muissa seurakunnan palveluksissa.

Kuorojärjestys, myös kuoromuoto: Kuorolaisten järjestys riveissä konserttilavalla.

Kuoroleiri: Yhden tai useamman päivän käsittävä koulutustilaisuus, jossa keskitytään harjoituksia yleisemmällä tasolla opiskelemaan laulutekniikkaa ja ilmaisua. Voi koskea myös edessä olevan konsertin ohjelman hiomista. Kuoroleiriin voi sisältyä eri kouluttajien workshopeja.

Kuoronjohtaja: Kuoron taiteellinen johtaja, laulunjohtaja. Johtaa kuoron musii-killista ja taiteellista toimintaa.

Kuoron puheenjohtaja: Kuoroon kuuluva henkilö, joka johtaa kuoroorganisaation työskentelyä ja toimintaa.

Kuororivi: Kuoro toimivana yhteisönä. ”En ole nyt rivissä” esimerkiksi tarkoittaa, että kuorolaulaja ei sillä hetkellä oli aktiivisesti mukana kuoronsa toimin-

nassa laulajana ja muissa tehtävissä. Konkreettisesti kuororivissä oleminen voi tarkoittaa myös esiintymislavalla kuoromuodostelman sisällä olemista.

Kuorosatsi: Eri stemmojen laulaminen yhdessä.

Kyläkuoro: Määrätyn kylän laulajien muodostama kuoro.

Lapsikuoro: Yleensä esi- ja alakouluikäisten kuoro.

Laululihakset: Keskivartalon, kaulan ja kasvojen lihakset, joiden avulla tuotetaan ääntä.

Lyöntitekniikka: Kuoronjohtajan kuorolaisille käsillään laulun tahtilajin määräämiä kuvioliikkeitä tehden näyttämä tempo eli tahdin lyöminen / tahdin viittaaminen.

Mieskuoro: Miehistä koostuva kuoro, jossa joskus voi olla miesääniä laulavia naisia.

Naiskuoro: Naisista koostuva kuoro, jossa joskus voi olla naisääniä laulavia miehiä.

Nuorisokuoro: Yläkoululaisten ja toisen asteen opiskelijoiden ikäisten muodostama kuoro.

Nyanssikäsi: Kuoronjohtajan vasen käsi.

Ohjelma: Kuoron yhteen konserttiin tai muuhun esiintymiseen sisältyvät laulut.

Ohjelmisto: Kaikki laulut, jotka kuoro hallitsee. Ohjelmisto yleensä elää, kun kuoro harjoittelee uusia lauluja ja jättää osan vanhoista kokonaan pois esityksistään.

Oratoriokuoro: suurimuotoisia kuoroteoksia, kuten esimerkiksi oratorioita, messuja, motetteja ja muuta sakraalimusiikkia esittävä kuoro.

Poikkilyönti: Kuoronjohtajan lyönti tai viittaus, jonka avulla kuorolaiset lopettavat laulamisen yhtä aikaa.

Prima vista: Ensinäkemältä. Musiikkikappaleen esittäminen suoraan nuoteista.

Profaani kuoro, myös maallinen kuoro: Ei-hengelliseen musiikkiin keskittynyt kuoro.

Projektikuoro: Jotakin määrättyä tilaisuutta tai kuoroteoksen esittämistä varten koottu kuoro.

Sekakuoro: Naisista ja miehistä koostuva kuoro.

Seniorikuoro: Eläkeikäisten kuoro.

Sointiväri: Kuorolaisten yhdessä muodostaman äänen sävy. Se voi olla esimerkiksi kirkas, kuulas, tumma tai lämmin.

Solfaaminen: Säveltapailu, laulaminen suoraan nuotista.

Stemma: Ääniala kuorossa, esimerkiksi ykkössopraano tai kakkostenori.

Stemmaaminen: Yhden äänen harjoittelu yksittäisestä kuorokappaleesta tai sen osasta. Yleensä ääntä laulattaa kuoronjohtaja ja jotakin kosketinsoitinta apunaan käyttäen.

Stemmaharjoitus (stemmikset): Yhden äänen keskinäinen harjoitus, jossa ko. äänen laulajat harjoittelevat yhtä tai useampaa kuorokappaletta omaa ääntään laulaen niin, että ääni soi harmonisesti ja kaikki äänen laulajat osaavat kappaaleen/ kappaleiden melodian ja rytmin yhdenmukaisesti.

Suurkuoro: Yli 45 hengen kuoro.

Tahtikäsi: Kuoronjohtaja oikea käsi.

Tenori: Korkea miesääni. Tenoria kuorossa voi laulaa myös kontra-altto eli matala naisääni.

Täysjännitteinen laulu: Laulajan äänihuulet ovat jännittyneet kokonaisvaltaisesti sekä pituus- että syvyysuunnassa.

Unisono: Usean esiintyjän laulu (tai soitto) yksiaanisesti tai oktaavissa.

Valmistava lyönti: Kuoronjohtajan ennen kunkin laulun alkamista antama lyönti, joka kertoo laulun tempon ja voimakkuuden.

Viihdekuoro: Rytmimusiikkiin profiloitunut kuoro.

Viikkokuoro: Kuoro, jolla on harjoitukset kerran viikossa ja jonka kausi kestää säännöllisesti syksystä kevääseen.

Workshop: Työpaja, opintojakso, jossa keskitytään jonkin ennalta määrätyn asian hiomiseen.

Ykkösaltto: Matalan naisäänen ylempi ääni kuorossa.

Ykkösbasso: Matalan miesäänen ylempi ääni kuorossa.

Ykkössopraano: Korkean naisäänen ylempi ääni kuorossa.

Ykköstenori: Korkean miesäänen ylempi ääni kuorossa.

Äänenanto: Kuoronjohtajan laulaen tai soittimella antamat eri stemmojen aloitusäänet kunkin laulun aluksi.

Äänenmuodostaja (äänenkouluttaja): Kuorolaisille venytys- ja rentoutusharjoituksia, hengitysharjoituksia ja ääniharjoituksia pitävä äänenkäytön ohjaaja.