

Taiteen rakastajia vai toivottomia poropeukaloita?

Musiikin harrastustoiminta Suomessa varhaisista orkesteriyhdistyksistä laulu- ja soittojuhliin

Saijaleena Rantanen



Turun Soitannollinen Seura perustettiin vuonna 1790 eurooppalaisten mallien mukaisesti musiikin harrastajien palvelukseen ja heidän tarpeisiinsa vastaten. Seuran perustajiin kuuluneen arkkipiispa Jacob Tengströmin (1755–1832) alun perin ruotsin kielellä laatima sääntöluonnos kertoo seuran luonteesta paljon:

Suljettu musiikinrakastajain seura, joka jo monet vuodet on omaksi huvikseen pitänyt yksityiskonsertteja, on päättänyt järjestää nämä harjoituksensa julkisemmiksi, täten sekä kartuttaakseen omaa taitoaan että innostaakseen ja tukeakseen sellaisia nuorukaisia, joilla on halua ja taipumusta johonkin laulu- tai soitinmusiikin alaan. Tätä tarkoitusta varten on seura pitänyt tarpeellisenä kiinteämmän yhteyden muodostamisen useiden ystävien ja suosijain kesken, jotka huolimatta siitä, etteivät itse harjoitakaan musiikkia, kuitenkin ovat sen tuntijoita ja rakastajia ja niinmuodoin varmaankin ilokseen ovat yhteisesti edistämässä seuran yllämainittua tarkoituserää. (Korhonen 2015, 31. Ks. myös Dahlström 1995, 214.)

Seuran perustaminen ja toimintaperiaatteet vertautuivat muihin 1700-luvun aikana yleistyneisiin musiikkiyhdistyksiin Euroopassa. Huomionarvoista on, että seuran yhteydessä toiminut orkesteri oli nykyisen Suomen alueella ensimmäinen, muista instituutioista riippumaton julkisesti esiintynyt ryhmä. Ilmiön taustalla oli uudenlaisen konserttikulttuurin läpimurto, jonka toteutumiseen vaikuttivat ennen muuta porvariston vahvistunut asema Euroopassa ja samassa yhteydessä tapahtunut *porvarillisen julkisuuden* synty. Uudenlainen julkisuuden arena muodostui, kun väestönkasvun, kaupungistumisen ja teollisen vallankumouksen myötä voimistunut porvaristo alkoi taloudellisen vaikutusvallan ohella saada yhä enemmän myös poliittista, yhteiskunnallista ja kulttuurista näkyvyyttä (ks. Habermas 2004 [1962]). Tämän seurauksena porvariston muodostamalla uudella keskiluokalla oli keskeinen vaikutus myös 1700-luvun lopulla ja 1800-luvulla tapahtuneeseen musiikkikulttuurin sosiaaliseen ja taloudelliseen muutokseen. Musiikin alalla uudenlaista julkisuutta rakensivat modernin konserttikulttuurin ohella muiden keskeisten musiikki-instituutioiden, kuten musiikkioppilaitosten perustaminen sekä nuotti- ja soitinkaupan yleistyminen. Musiikista tuli kulutushyödyke, jonka suosio oli riippuvainen sen kaupallisesta arvosta vapailla markkinoilla. Käyttäjäkunnan muodosti uusi, pääsääntöisesti hyvin toimeentulevista keskiluokkaisista kuluttajista koostunut anonyymi ”suuri yleisö”, joka seurasi tapahtumia ja uusia virtauksia sanomalehtien välityksellä. Sanomalehtien yleistyminen ja päivälehtikritiikin

synty vaikuttivat merkittävästi musiikilliseen toimintaan sekä esiintyjien että leh-
tiä lukevan yleisön näkökulmasta. (Hopkins Porter 1980, 212. Ks. myös Jalkanen
2003a ja 2005; Weber 1975.)

Amatöörit olivat tärkeässä roolissa julkisen musiikkielämän ylläpitäjinä kaik-
kiolla Euroopassa Suomi mukaan lukien. Musiikillisten uudistusten myötä heräsi
kuitenkin tarve ammattilaisen ja amatöörin rajan määrittelyyn. Keskustelulla oli
kauaskantoiset seuraukset, jotka 1800-luvun edetessä johtivat lopulta ratkai-
sevaan muutokseen amatööri- ja ammattimaisen musisoinnin mieltämisessä
kaikkiolla Euroopassa. Tämän artikkelin tavoitteena on hahmottaa musiikin
amatööritoiminnan kehitystä ja mahdollisuuksia Suomessa varhaisista orkeste-
riyhdistyksistä suomalaiskansallisen liikkeen nousuun 1800-luvun lopulla. Tut-
kin, kuinka amatöörin käsite määriteltiin Suomessa, kuinka se muuttui, ja mitkä
tekijät muutokseen vaikuttivat. Lisäksi tarkastelen, minkälainen oli amatöörin
ja ammattilaisen välinen suhde ja miten se muotoutui julkisen musiikinharjoit-
tamisen levitessä sivistyneistön piiristä osaksi tavallisen kansan huvi- ja kulttuu-
ritoimintaa. Selvitän myös, minkälaisia mahdollisuuksia ja esteitä amatöörimuu-
sikoilla oli toimia musiikin alueella.

Tutkin amatöörin ja ammattilaisen määrittelyn muotoutumista sekä eri läh-
tökohdista tulleiden muusikoiden ja musiikkiryhmien musiikillisten toimijuuk-
sien ja toimintaympäristöjen kehitystä julkisuuden muutoksen näkökulmasta.
Eurooppalaiseen liikehdintään nojaten käyn läpi amatöörimusisoinnin vaiheita
Suomessa, missä niin sanottu *kansallisen julkisuuden* (Nieminen 2006) nousu
alkoi vaikuttaa merkittävästi musiikkikulttuurin muotoutumiseen viimeistään
1860-luvulla tapahtuneen yhteiskunnallisen modernisaation myötä huipentuen
Kansanvalistusseuran järjestämällä laulu- ja soittojuhlilla 1880-luvulta lähtien.
Tässä yhteydessä myös musiikin *harrastajan* käsite vakiintui ammattilaisen vas-
takohtana ja sai uudenlaisen merkityksen. Artikkelin teoreettisen viitekehityksen
muodostavat Jürgen Habermasin (2004 [1962]) porvarillisen julkisuuden käsite
sekä sille likeinen, edellä mainittu kansallinen julkisuus, joka huomioi porvaris-
ton lisäksi myös muut yhteiskuntaluokat ja niiden vaikutuksen julkisuuden ke-
hityksessä. Tutkimusaiheeni kannalta perspektiivin laajentaminen porvariston
yli on tärkeää, sillä Suomessa porvaristo oli suhteessa pienempi kuin muualla
Euroopassa, eivätkä sen vaikutukset olleet musiikkikulttuurin kehityksen kan-
nalla lopulta yhtä suuria.

Keskeisenä tutkimusaineistona ovat Suomessa ilmestyneet sanomalehdet,
joissa aiheesta käytiin vilkasta keskustelua. Aineistonkeruussa olen hyödyntänyt
Kansalliskirjaston laajaa DIGI-tietokantaa, joka sisältää kaikki Suomessa vuosina
1771–1920 ilmestyneet sanomalehdet. Erilaisten hakusanojen ja käsiteparien¹

¹ Saadakseni lehtikirjoittelusta mahdollisimman kattavan otoksen, olen hyödyn-
tänyt hakusanoina useampia käsitteitä tai käsitepareja, kuten: amatööri, amatör,
diletantti, diletant, musiikin harrastaja, taiteen harrastaja, musiikkiharrastus, har-
rastaja, harrastelija ja niin edelleen. Aineisto on myös tarjonnut uusia, hyödyllisiä
aikalaiskäsitteitä, joita olen käyttänyt apuna tutkimusmateriaalin kokoamisessa.
Otanta ei luonnollisesti ole täydellinen, mutta mahdollistaa kuitenkin tutkimani
ilmiön merkityksen, kehityksen ja taustojen selvittämisen Suomen kontekstissa.

avulla olen käynyt läpi aihepiiriini liittyvät kirjoitukset sanomalehdissä eri puolilla Suomea. Sanomalehtien lisäksi olen hyödyntänyt myös Kansalliskirjaston aikakauslehtitietokantaa sekä vanhoja sivistys- ja tietosanakirjoja.

Amatööri vai ammatillainen?

Muutos musiikin ammatillaisen ja amatöörin määrittelyssä tapahtui vähitellen. *Diletantti* vakiintui eurooppalaisten musiikkipiirien käyttöön amatöörin synonymina 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana. Marja Mustakallio (2003) on kiinnittänyt tarkempaa huomiota diletantin käsitteen muuttuviin merkityksiin Euroopassa Fanny Henselin (os. Mendelssohn, 1805–1847) musiikkitoimintaa käsittelevässä tutkimuksessaan. Hänen mukaansa 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa diletantti erottui enemmän sosiaalisena kategoriana kuin itse musiikkoutena. Musiikki oli heille harrastus tai korkeintaan sivutyö, mutta pääsääntöisesti diletantit eivät ansainneet toimeentuloa tai palkkioita musisoimilla. Etenkin ylempien luokkien elämästä esikuvia hakeneelle vaurastuvalle porvaristolle musiikki oli sopivaa ajanvietettä. Diletantit soittivat ja lauloivat ”rakkaudesta musiikkiin”. (Mustakallio 2003, 267.)

Saksalaisen J. C. Adelungin tunnetussa sanakirjassa *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* (1774–1786) diletantti ja taiteen rakastaja, *Liebhaber* esitetään myös synonyymeina. Adelungin mukaan diletantti on henkilö, ”jolla on erinomainen mielihyvän aste tietyn lajin asioihin”. Hän tarkentaa, että ”kaunotaiteissa harrastaja, ital. DILETTANTE on sellainen, jolla on erinomainen taipumus kyseisiin taiteisiin ja taideteoksiin olematta itse taiteilija”. Määritelmässä korostuu paitsi lahjakkuus taiteen ymmärtämiseen ja suorittamiseen myös kyky siitä nauttimiseen. Diletantin synonyymi, amatööri, viittaa juuri kykyyn rakastaa (*amare*). (Mustakallio 2003, 267–268.) Artikkelin alussa esitetyn Jacob Tengströmin sääntöluonnoksen perusteella samankaltaiseen ajatteluun perustui myös Turun Soitannollisen Seuran perustajien näkemys jäsenistönsä suhteesta musiikkiin. Diletantti ymmärrettiin vastakkaisena suhteessa samaan aikaan muotoutuneeseen modernin taiteilijan, taiteen ammatillaisen määrittelyyn, johon palaan artikkelissa myöhemmin.

Ammattimaisuuden korostumisen myötä diletantti sai 1800-luvun puoliväliin tultaessa toisenlaisen merkityksen. Hermann Mendelin ja August Reissmannin musiikkiensyklopediassa (2001 [1873], 160–161) diletantti miellettiin edelleen henkilöksi, joka ei musisoinut ammatikseen. Samalla käsitteen määrittelyyn liitettiin kuitenkin viittaus johonkin vähempiarvoiseen, vaikka Mendelin ja Reissmannin mukaan vähempiarvoisuus oli olemassa vain silloin, kun käsitettä käytettiin taiteilijasta, jonka olisi taitojensa perusteella tullut olla ammattimainen. Mendelin mukaan taiteen rakastajan – harrastajan – diletantismi oli vastakkaista taiteen syvälle ja mestarilliselle tuntemiselle, mutta se ei missään tapauksessa ollut halveksittavaa. Saksan kielen sanakirja *Duden* (1880) esitti puolestaan diletantin tulevan italian sanasta *dilettare*, jolla on kaksi erilaista merkitystä. En-

simmäisen määritelmän mukaan diletantti on henkilö, joka toimii taiteen tai tieteiden alalla ilman perusteellista asiantuntemusta. Hän ei ole asiantuntija, vaan harrastaja, jolla on tieteellistä tai taiteellista kunnianhimoa. Toinen merkitys on sävyllään huomattavasti väheksyvämpi. Siinä diletantti liitettiin myös sellaisiin ilmaisuihin, kuin ”hutilus”, ”poropeukalo” tai ”mitään osaamaton”. Mustakallion tutkimusten mukaan saksan kielen etymologinen sanakirja tekee saman eron ja sijoittaa molemmat merkitykset alkavaksi jo 1700-luvulta, vaikka ero diletantin ja ammattilaisen välillä ei 1800-luvun alussa ollut vielä diletanttia väheksyvä. Ne eivät myöskään sulkeneet toisiaan pois. (Mustakallio 2003, 267–268.)

Suomalaisissa sanomalehdissä sana amatööri oli yleisemmin käytössä kuin diletantti. Merkitys oli kuitenkin sama. Ensimmäiset maininnat diletanteista ja amatööreistä musiikin kontekstissa löytyvät 1800-luvun alkupuolelta. Kirjoitukset käsittelevät konserttiuitisointeja Ruotsista ja muualta Euroopasta (esim. *Helsingfors Tidningar* 12.8.1829; *Helsingfors Morgonblad* 6.12.1834) sekä amatöörien esiintymisiä Suomessa joko omana ryhmänään tai ammattimuusikoiden kanssa (esim. *Wiborgs Wochenblatt* 22.3.1825; *Morgonbladet* 16.4.1849; *Åbo Underrättelsen* 30.11.1852).

1800-luvun edetessä, etenkin vuosisadan loppupuolella, harrastaja yleistyy aineistossa amatöörin ja diletantin synonyyminä. Samalla käsitteen merkitys taiteellisen kyvyn ilmaisijana muuttaa muotoaan. Fennomaanien toiminnan myötä sivistyneistö alkoi asettaa musiikin ”rakastamisen” ja musiikillisen sivistämisen rinnalle päämääriä, joiden taustalla vaikuttivat yhä voimakkaammat yhteiskunnalliset pyrkimykset. Tässä yhteydessä myös julkisen musisoinnin mahdollisuudet ja musiikin harrastajien sosiaalinen asema laajenivat kaupunkisäätyläistölle tyypillisistä huvittelumuodoista alempien yhteiskuntaluokkien toimintaan. Saadakseni paremman kuvan amatöörin, diletantin ja harrastajan käsitteiden merkityksistä ja käytöstä Suomessa, käyn läpi niiden määrittelyä muutaman esimerkin avulla.

Sanomalehti *Savo-Karjalainen* (22.4.1892) määritteli musiikin alalla toimivan amatöörin henkilöksi, joka oli taitava harrastuksessaan, mutta ei kuitenkaan ammattilaisen, ”mestarin”, veroinen:

Millä hyvänsä erikoisella työalalla tarvitaan erikoista taitoa, sen työn tarkkaan tuntemista. Jos kirvesmiehen tai räätälin panee kengän tekoon, ei se häneltä synny, ei ainakaan kunnollinen. Ja mitä hienompi työ on laadultaan, sitä suurempi taito siihen tarvitaan, sitä suurempi sen työn tunteminen. [--] Tahi kuullaan kahden henkilön soittavan esim. pianoa tai vielä paremmin viulua. Toinen soittaa kerrassaan mestarillisesti, niin että se aivan hurmaa kuulijan. Toinen soittaa myöskin taitavasti, sormet ja jousi luistavat näköjään ihan mallikelpoisesti eikä hän tee mitään virheitä. Ja kuitenkin oli edellinen ihan toista, jota hänen ei onnistu mitenkään keksiä.

Vaikka kirjoittaja tekee selvän eron amatöörin ja ammattilaisen välillä, hän kuitenkin korostaa, että ”amatöörin nimen” saavuttamiseksi soittaja tai laulaja ei voi olla täysin vailla taitoa. Hänen mukaansa amatöörimusisointiin liittyi aina jonkinasteinen arvolataus:

On olemassa nykyaikaan jo paljo taiteen harrastajia, n. s. amatöörejä, jotka vain huviksensa silloin tällöin harjoittavat jotakin taidetta, ja onnistuvat sikäli, kuin heissä on tosi taiteilijan henkeä, kuin he itse ikään kuin voivat sulautua teokseensa, panna siihen osan elämäänsä. Mutta aina he tietysti ovat jonkin verran taiteilijoita, sillä muuten he eivät saa edes amatöörinkään nimeä. (Mt.)

Ensimmäisessä suomenkielisessä tietosanakirjassa *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten* (1883–1890) Agathon Meurman määrittelee amatöörin ”taiteen harrastajaksi”. Diletantti saa saman merkityksen: ”Dilettanti (ital. dilettare, rakastaa), taiteen tahi tieteen harrastaja joka ei niitä varsinaisena tehtävänänsä harjoita.” *Diletantismi* tarkoitti Meurmanin mukaan taideharrastusta kokonaisuutena. Suomalaisessa tietosanakirjassa vuodelta 1909 amatööri luonnehdittiin seuraavalla tavalla: ”Amatööri (ransk. *amateur* < lat. *ama'tor* < *ama're* = rakastaa), [on] harrastelija, henkilö, joka harjoittaa taidetta tai jotakin taitoa (esim. valokuvausta) pitämättä sitä ammattinaan tai ilman että siihen on tarvittavaa taitoa.” Tulkinnessa korostuu käsitteen vähättelevä sävy ”harrastelijamaisena” toimintana, joka ei vaadi korkeaa osaamista harrastamisen kohteena olevaan taiteenlajiin.

Käyttämässäni aineistossa taiteella tarkoitettiin musiikkia, teatteria, kuvataidetta, kirjallisuutta tai valokuvausta. Lisäksi amatöörin käsite liitettiin samassa merkityksessä usein myös urheiluun, jonka piirissä amatööri oli henkilö, joka harjoitti urheilua ”vain mielitekonaan” ja ilman rahallista korvausta (ks. esim. *Aamulehti* 29.8.1913). Meurmanin esityksen tavoin yleisin amatöörin määritelmä näyttää olleen yksinkertaisesti ”taiteen harrastaja” tai löyhemmässä merkityksessä ”harrastelija” vastakohtana sen ammattimaiselle harjoittamiselle (esim. Meurman 1883–1890; *Kuuromykkäin lehti* 1.10.1907; *Säveletär* 30.6.1908; *Työväen kalenteri* 1.1.1912; *Virittäjä* 1.1.1912).

Ammattilaisella on nimi

Amatöörit ja ammatillaiset eroteltiin toisistaan sanomalehtien tapahtumailmoituksissa ja poikkeuksetta myös konserttiarvioissa. Usein amatöörit jätettiin arvioiden ulkopuolelle eikä heitä mainittu nimeltä. Sanomalehdet kirjoittivat yksinkertaisesti ”amatööriorkesterista”, ”musikälskarinnoista” tai ”eräistä amatööreistä”. Lisäksi konsertteja annettiin ”useampain amatöörein suosiollisella avustuksella” (esim. *Hämeen Sanomat* 28.4.1910). Julkisuus oli varattu ammatillisille, mikä näkyi erityisesti siinä, että ammattimuusikot, kuten solistit ja orkestereiden johtajat mainittiin lehdissä aina nimeltä. Etenkin orkesteritoiminnan alkuvaiheessa Suomessa vaikuttaneiden orkestereiden amatöörisoittajat olivat yhteiskunnalliselta asemaltaan korkeammalla kuin ammattimuusikot. Tästä johtuen he myös säästyivät pahimmalta kritiikiltä. Säätyläisamatöörien arvон mukaista ei ollut esiintyä julkisuudessa omalla nimellään, saati antautua julkisen kritiikin kohteeksi. Heitä ei kuitenkaan häivytetty kokonaan näkyvistä. Toisinaan amatööreistä kirjoitettiin vihjailevasti niin, että lukijoiden oli mahdollista

arvata, kenestä kulloinkin oli kyse. Näin tehtiin etenkin hyväntekeväisyyskonserttien yhteydessä, sillä varakkaiden amatöörien esiintyminen niissä oli moraalisesti arvostettua. Omalla nimellä esiintyminen yleistyi Suomessa 1800-luvun loppuun tultaessa, mutta näissäkin tapauksissa konsertti-ilmoituksissa ja -kriitikeissä muistettiin aina mainita, mikäli kyseessä oli amatööri eikä ammattilainen. (Kurkela 2017, 50–51; Mustakallio 2003, 120–130.)

Amatööreihin suhtauduttiin lehdistössä suopeasti, ja tavallisesti heihin kohdistunut kritiikki oli kannustavaa. Tyypillinen amatöörikonsertin arvio kuului näin:

Helppotajuinen ja arvokas ohjelmisto oli houkutellut yleisöä koolle huoneen täydeltä. Ohjelman suorittaminen oli kauttaaltaan mallikelpoinen, kun otamme huomioon sen toiseikan että orkesteri on kokonaan koottu vaan taiteen harrastajista, amatööreistä. [-] Näin ollen ansaitsee orkesteri täyden tunnustuksen soitin puhtauteen ja täsmällisyyteen nähden, joka viimeksi mainittu varsinkin rytmillisemmistä kappaleista ilmeni. (*Salmetar* 17.5.1905.)

Totuttuun tapaan arviossa mainittiin nimeltä konsertissa esiintyneet ammattimuusikot, joita kyseisessä konsertissa edustivat viulisti Hjalmar Brofeldt sekä kornetisti Leonard Borgman, joka toimi myös kyseisen orkesterin johtajana. (Mt.)

Toisinaan kriitikko saattoi kuitenkin poiketa yleisestä käytännöstä. Kiinnostava esimerkki tällaisesta tilanteesta on *Mikkelin Sanomissa* (8.10.1903) julkaistu vastine, jossa ”Kolme amatööriä” asettui vastustamaan kirjoittajaa, joka arvosteli omalla nimellään esiintyneen amatöörimuusikon herra Dahlströmin konsertin ”veltoksi ja sisällyksettömäksi ja innottomaksi”. Kirjoittajat asettuivat Dahlströmin puolelle painottaen, että maakunnissa amatöörien rooli oli musiikkielämän ylläpitämisen kannalta ratkaiseva, mistä johtuen pienempien kaupunkien asukkaat tyytyivät ”vähempäänkin varmuuteen, näppäryyteen, henkevyteen ja selväpiirteisyyteen ja vähempään klassilliseen ylevyyteen soitossa”.

Aihe herätti keskustelua, ja lehden toimitus vastasi samassa numerossa ”Kolmen amatöörin” kirjoitukseen todeten, että vaatimattomammassa tapahtumissa esiintyville avustajille ei ollut sopivaa asettaa suuria vaatimuksia. Sen sijaan ”varsinaisissa konserteissa, joissa on tarkoitus tarjota taidenautintoa, ovat esiintyjät, olkootpa sitte ilmoittaneet nimensä tai ei, samalla alistuneet arvostelun alaisiksi”. Vastineensa lopussa toimitus perustelee vielä rehellisen kritiikin myönteistä arvoa paikkakunnan musiikkielämän edun kannalta toteamalla, että paikkakunnan musiikkielämä ei ”ainakaan hyödy arvosteluista, joissa vaietaan puutteista ja yksinomaan ylistetään ja kiitetään esityksiä aina samanlaisilla superlatiiveilla”. (Mt.) Esimerkki kuvaa hyvin 1900-luvun alun tilannetta, jossa kansalaisyhteiskunnan muodostumisen myötä musiikin harrastaminen ja julkinen esittäminen olivat jo läpäisseet kaikki yhteiskuntaluokat, eikä amatöörimuusikoiden nimiä tai sosiaalista taustaa ollut enää niin suurta tarvetta piilotella. Tarkennan ilmiötä ja sen taustoja artikkelin edetessä.

Myös Eino Leino otti kantaa amatöörien asemaan *Helsingin Sanomiin* laatimassaan moniosaisessa artikkelisarjassa ”Kirjallisia mietelmiä”. Leino käyttää

amatööriä synonyyminä ”taiteenharrastajalle” ja painottaa heidän tarpeellisuuttaan taiteen kentällä:

Nimitys [amatööri] on tuttu meille, aivan kuin näiden asianomaisten henkilöiden välttämättömyys. Mitään suurta teatterinäytäntöä ei esitetä ilman heitä, yhtä vähän kuin mitään oratoriota tai kuorokonserttia. Sellaisetkin mestarikuorot kuin M. M. [Muntra Musikanter] tai ”Suomen laulu” ovat, uskallan väittää, kokoonpantuja melkein yksinomaan amatööreistä. (*Helsingin Sanomat* 30.12.1914.)

Myös Leinon mukaan oli tärkeää, että amatöörien toimintaa arvostellaan ”suosiollisesti”. Hän kuitenkin nosti esille asianmukaisen koulutuksen taiteen ammattimaisen toiminnan takeena ja korostaa, että amatööreiltä tämä puuttuu. Taide oli heille ”joko joutohetkien huvitus tai kaukainen mielihaave, jota hän vain tilaisuuden tarjoutuessa toteuttaa”. (Mt.) Amatöörien olemassaolon välttämättömyydestä huolimatta Leino painottaa monen muun tavoin, että amatöörin ja ammattilaisen taitojen välillä oli kuitenkin ratkaiseva ero. Yleisesti arvioissa oltiin yhtä mieltä myös siitä, että ilman amatöörejä musiikkitoiminta olisi monella paikkakunnalla vaarassa tyrehtyä.

Uutisoinnit amatöörimuusikoiden esiintymisistä, organisoitumisesta ja muista edesottamuksista jatkuivat sanomalehdissä samankaltaisina ja lisääntyivät 1900-luvun alkuun tultaessa räjähdysmäisesti. Vaikka vuosisadan vaihteen lehtikirjoittelussa diletantti, amatööri ja (taiteen) harrastaja miellettiin tavallisesti synonyymeinä, julkisessa keskustelussa ne saattoivat edelleen saada hienoisia sävyeroja. Etenkin diletanttiin liitettiin toisinaan negatiivinen painotus. Nimimerkki M. K. kirjoitti *Tampereen Sanomissa* (15.1.1916), kuinka ”sanat diletantti ja diletantismi ovat yleisessä käsityksessä saaneet huonon kaiun ja halventavan merkityksen”. Hänen mukaansa taiteilijat olivat tästä johtuen erityisen varovaisia sanan käyttämisen suhteen. M. K. oli asiasta eri mieltä ja halusi tuoda esille käsitteen aikaisemman, positiivisemmän merkityksen, jolloin diletantti oli merkinnyt ”henkisten tarpeiden tyydytystä” sekä ”taiteellisten ja sivistyksellisten pyrintöjen harrastusta ja harjoitusta”. Hänen oman näkemyksensä mukaan amatöörimäisyys ja diletantismi olivat paheksuttavia vain tilanteissa, joissa taiteilija vaatii täysarvoista taiteellista tunnustusta, vaikka taidot eivät riittäisi siihen. Kuvataiteen kentällä diletantti oli selvästi alempiarvoisessa asemassa kuin amatööri tai harrastaja. Ehkä tästä johtuen diletantti käsitteenä kärsi arvonalennuksen myös musiikin alalla. *Keski-Suomi* (13.3.1915) määritteli taidekritiikissään diletantit ”tuhertelijoiksi, joilla ei ole vihiäkään taiteen eikä kauneudenlakien vaatimuksista”. *Kotkan Sanomat* (24.7.1894) puolestaan rinnasti diletantin ja barbaarin, *Aamulehti* (20.4.1920) diletantin ja ”poropeukalon”. Sanomalehdissä harrastajien asemaa puolustettiin kritisoidulla musiikin ammattilaisia liiasta rajan vetämisestä ja ylimielisyydestä suhteessa harrastajiin, joiden toiminta oli, kuten sanottu, monella paikkakunnalla ratkaiseva musiikkikulttuurin ylläpitämisen näkökulmasta (esim. *Karjala* 5.10.1916).

Voimakkaimmin musiikin harrastajan määrittelyyn liittyi juuri ammattimuusikon, esiintyvän taiteilijan profession muodostuminen, jonka alkuvaiheet ajoittuvat Euroopassa 1700-luvun lopulle. Se erosi ratkaisevasti aikaisemmasta. Porvarillisen musiikkikulttuurin vakiintumisen myötä muusikon arvo kohosi käsityöläisestä tai palveluskuntaan kuuluvasta ”musiikkirengistä” yksityiseksi yrittäjäksi, joka oli yhä useammin saanut myös asianmukaisen musiikillisen koulutuksen. Suosio oli riippuvainen myös konserttien yleisömääristä sekä taiteilijan asemasta julkisessa taidekriitikissä. (Kurkela 2017, 51.)

Muusikon ammattimaistumiseen sekä musiikin ammattilaisen määrittelyyn vaikuttivat keskeisesti modernin porvarillisen julkisuuden mukanaan tuomat muutokset, joita olivat musiikkijournalismin ja -kriitiikin kehittymisen sekä julkisen konserttielämän muotoutumisen lisäksi koti- ja salonkimusisoinnin yleistyminen, musiikin kustannustoiminnan synty sekä uudenlainen autonomiseen teokseen perustunut musiikkikäsitys, joka kohotti länsimaisen, etenkin klassisen kauden taidemusiikin porvarillisen musiikkielämän keskiöön kaikkialla Euroopassa. Aikaisemmin musiikin merkitys oli korostunut pääsääntöisesti esityksinä, ei teoksina, jolloin musiikin sosiaalinen ja funktionaalinen merkitys korostui: musiikin olemassaolon ehto oli ensisijaisesti esitys ja säveltäminen tiettyyn käyttöön tai tarpeeseen. Autonomisen musiikkikäsitksen myötä musiikin ja musiikkiin liittyvien ulkomusiikillisten tekijöiden riippumattomuus alkoi korostua. (Mustakallio 2003, 46–48.)

Modernin konserttielämän muotoutumiseen liittyi myös rajanvetäminen yleisön ja esiintyjien välille. Aikaisemmasta poiketen sinfonia- ja kamarikonserteissa musiikkia tuli kuunnella hiljaa ja paikallaan pysyen. Musiikin tekemisessä korostui yksilöllisyys, jonka seurauksena virtuoosimuusikoiden asema voimistui. Virtuoosimuusikkouteen kuului myös ajatus säveltäjänerosta, jonka ei teoksissaan tarvinnut enää kuvata todellisuutta tai affekteja, vaan ilmaista yksilöllistä persoonallisuuttaan. Arkipäiväinen säveltäminen merkitsi jotakin muuta kuin ”todellista” taidetta ja musiikkiteoksia. Moderni musiikkikulttuuri erotti toisistaan säveltäjän ja esittäjän sekä sävellyksen ja esityksen. Vasta moderni synnytti käsityksen tekijyydestä, joka musiikin alalla oli ennen kaikkea säveltäjä. (Goehr 1992, 178, 191; Mustakallio 2003, 49–51. Ks. myös Weber 1975.)

Keskeinen piirre musiikin ammattimaistumiseen liittyvässä institutionalisoinnissa oli musiikillisen koulutuksen olennainen lisääntyminen 1800-luvulla. Konservatorioita ja muita musiikkioppilaitoksia toimi muun muassa Pariisissa, Leipzigin, Berliinissä, Prahassa, Wienissä ja Lontoossa. Yhä useammin koulut olivat avoimia myös naisille, joiden lukumäärä konservatorioiden opiskelijoissa kasvoi 1800-luvun kuluessa. Tämän lisäksi erilaiset musiikkiyhdistykset ja yksityiset musiikkikoulut antoivat opetusta laulussa ja orkesterisoinnissa. Muusikko-perheissä oppia saatiin kotona, ja varakkuudesta riippuen palkattiin yksityisopettajia. (Mustakallio 2003, 60–63.) Suomessa ensimmäinen ammatilliseen musiikkitoimintaan laaja-alaisemmin valmentava oppilaitos oli vuonna 1882 perustettu Helsingin musiikkiopisto eli nykyinen Sibelius-Akatemia. Sen lisäksi

Suomessa alkoi toimia kanttoreiden koulutukseen erikoistuneita lukkari-urkurikouluja, joita perustettiin 1800-luvun lopulla useampia (Turku 1878, Helsinki 1882, Oulu 1883, Viipuri 1893).

Julkaiseminen oli yksi tärkeimmistä ammattilaisuuden piirteistä. Kustannusalan kehityksen myötä julkaistu teos saattoi levitä hyvinkin laajalle alueelle. Niitä julkaistiin, esitettiin ja arvioitiin julkisesti. Ammatillisuus edellytti julkisuutta, ja vasta julkaissut säveltäjä saatettiin lukea ammattisäveltäjien kategoriaan. Musiikin kustannustoiminnan ja alan yleisen kaupallistumisen lisääntyessä musiikkiteokset kulkeutuivat myös ammattilaistoiminnan ulkopuolelle. (Ks. esim. Jalkanen 2003a, 25–26.) Vaikka edellä esitettyjen piirteiden myötä ero ammatimuusikon ja musiikin harrastajan välillä syveni, on tärkeää huomioida, että samat syyt, jotka vaikuttivat musiikin ammattilaisen syntyyn, liittyivät keskeisesti myös harrastajien mahdollisuuksien lisääntymiseen. Tämä näyttäytyi kuvaavasti myös Suomen julkisen musiikkielämän kehityksessä.

Julkisen orkesteritoiminnan alkuvaiheet Suomessa

Eurooppalaisen kaupunkiporvariston piirissä yleistynyt laaja-alainen, klassis-romanttisia tyylikeinoja hyödyntäneeseen ajanviete- ja tanssimusiikkiin perustunut musiikkiharrastus muodosti tärkeän taustatekijän uusien musiikillisten innovaatioiden kehittymiselle (Jalkanen 2003a, 15). Myös Suomessa porvaristosta tuli tärkeä musiikkikulttuuria ylläpitävä ryhmä 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa yhdessä muun kaupunkisäätyläistön, kuten virkamiesten ja yliopistoväen kanssa. Koska porvariston lukumäärä² oli Suomessa tässä vaiheessa vielä suhteessa pieni, myös ylin virkamiehistö ja upseeristo osallistuivat aktiivisesti kaupunkien varhaiseen kulttuuritoimintaan ja sen organisoimiseen. (Nieminen 2009, 53–56.)

Keski-Euroopasta liikkeelle lähteneet musiikkikulttuurin muutokset helpottivat huomattavasti muun muassa soitinten ja nuottien hankintaa, mikä puolestaan edesauttoi soittajien harjoittamista ja rekrytointia myös Suomen alueella. Nuottikaupan läpimurto toi markkinoille aikakauden uutuudet ja suosituimmat musiikkiteokset. Muutoksen myötä kirkon vaikutus sekä aikaisemmin käytössä ollut, privilegiojärjestelmään perustunut kaupunginmusikko-instituutio väis-

² Suomessa valtaapitävän säätyläistön muodostivat 1800-luvulle tultaessa – ja käytännössä koko vuosisadan ajan – aatelisto, papisto ja porvariston vaurain osa. Heidän osuutensa oli vain muutama prosenttiyksikkö koko kansasta (vuoteen 1890 tultaessa 3,5 %). Ryhmään kuului paitsi keskus- ja paikallishallinnon virkamiehiä myös hovioikeuksien jäseniä, upseereita, seurakuntien papistoa ja yliopiston opettajia sekä tilanomistajia, sahojen patruunoita, ruukkien isännöitsijöitä, apteekkareita, kotiopettajia ja niin edelleen. Ryhmän ytimessä oli ylempi virkamiehistö, josta suurin osa koostui aateliston ja korkeimman papiston edustajista. Säätyläistöön luettuun vauraimpaan porvaristoon kuuluivat kauppahuoneiden omistajat, laivurit ja teollisuudenharjoittajat. Kaupunkien porvaristoa ei tavallisesti luettu säätyläistöön. (Nieminen 2009, 53–56. Ks. myös Alapuro 1988, 66–70.)

tyivät taka-alalle. Kaupunkisäätyläistön aktivoitumisen myötä musiikista tuli Suomessa ensin puolijulkista toimintaa, joka liittyi keskeisesti seurapiirin koostumisiin. Salonkien ja akateemisiin piireihin rajattujen konserttien ohella kuorolaulu ja kotimusiointi olivat tärkeä osa seuralämää. (Helminen 2007, 26; Dahlström 1995, 187–188.)

Porvarillisen musiikkikulttuurin perustan muodostivat amatöörivoimin perustetut musiikkiyhdistykset, jotka levisivät kaikkialle Eurooppaan. Musiikin harrastamiseen liitettiin monia sivistäviä merkityksiä, jotka olivat sidoksissa valistuksen ajan mukanaan tuomaan murrokseen ihmisten käsityksistä itsestään ja ympäröivästä yhteiskunnasta. Jumalallisin perustein puolustetun ja ylläpidetyn sääty-yhteiskunnan korvasi järjen ja tiedon varaan rakentuva yhteiskunta, jonka taustalla vaikuttivat uudet ihanteet, kuten tasa-arvo, ihmisoikeudet, tieteellinen maailmankuva, uskonnon- ja ajatustenvapaus sekä laajemman koulutuksen kannatus kaikissa yhteiskuntaluokissa. Valistus painotti monipuolisen sivistyksen merkitystä hyvän ihmisyyden rakentajana, jonka saavuttamisessa musiikille asetettiin keskeinen tehtävä. Musiikilla ajateltiin olevan tapoja jalostava ja yksilön kehitystä edistävä vaikutus. Se oli ihanteellista ajanvietettä, joka soveltui kaikille virkamiehistä säätyläisperheiden tyttäriin. (Korhonen 2015, 23.)

Amatööriys oli alusta lähtien porvarillisen musiikkikulttuurin muotoutumisen ja varhaisen musiikillisen järjestäytymisen leimaa-antava piirre myös Suomessa. Vaikutteet kulkeutuivat etenkin Tukholmasta henkilökohtaisten verkostojen avulla. Hovikulttuurin ja oopperan puuttuessa tärkein kulttuuristen vaikutteiden välittäjä oli yliopisto, joka tarjosi erinomaisen väylän erilaisten ilmiöiden ja instituutioiden rantautumisessa Suomeen. Yliopiston lisäksi myös armeijan rooli musiikkielämän kehittäjänä ja ylläpitäjänä korostui. (Ks. mt. 22–24.)

Ensimmäinen Suomen alueella toiminut, musiikin ympärille perustettu seura oli Aurora-seura, joka aloitti toimintansa vuonna 1770. Sen esikuvana oli Tukholman porvariston vuonna 1766 perustama salainen Utile Dulci -seura, jolla oli myös oma aktiivisesti toimiva orkesteri. Aurora-seuran toiminta liittyi laajempaan, Itämeren alueen porvariston keskuudessa vilkastuneeseen organisaatiokehitykseen, jonka ensisijaisena tavoitteena oli musiikkiharrastuksen edistäminen. Vastaavia yhdistyksiä toimi 1700-luvun aikana lisäksi Riiassa, Kööpenhaminassa, Odensessa, Trondheimissa, Bergenissä, Pietarissa ja Tallinnassa. Yksi Utile Dulcin jäsenistä oli Aurora-seuran perustaja Henrik Gabriel Porthan. Esikuvansa mukaisesti myös Aurora-seuralla oli oma orkesteri, jonka soittajat koostuivat yliopiston professoreista, ylioppilaista ja muista musiikin harrastajista. (Dahlström 1995, 188–189; Helminen 2007, 27.) Seura oli merkittävä myös siitä syystä, että sen orkesteri antoi ensimmäiset julkiset orkesterikonsertit Suomen alueella vuosina 1773 ja 1774. Vuonna 1773 Aurora-seura oli uudistanut sääntöjään niin, että jäsentensä lisäksi se pyrki tarjoamaan ”korkeatasoista musiikkia” myös muulle yleisölle. Tietävästi ensimmäinen julkinen solistikonsertti järjestettiin Turussa jo vuonna 1766. Konserttien ohjelmistoista ei ole olemassa tarkempia tietoja. (Dahlström 1995, 198–200.)

Aurora-seuran orkesteri ei kuitenkaan ollut ensimmäinen Turkuun perustettu orkesteri. Sitä ennen kaupungin akateemista orkesteritoimintaa oli ylläpitä-

nyt vuonna 1747 yliopiston yhteyteen amatöörivoimin perustettu Akateeminen kapelli, joka teki yhteistyötä kaupungissa toimineen sotilassoittokunnan kanssa. Kapellin toiminta jatkui yhtäjaksoisena Turun paloon (1827), vaikka se olikin epäsäännöllistä, ja esiintymiset tapahtuivat pääsääntöisesti yliopiston tilaisuuksissa. Siitä huolimatta sitä voidaan pitää alkusysäyksenä säännönmukaisen orkesteritradition kehittämisessä Suomessa. (Korhonen 2015, 25.)

Aurora-seuran toiminnan päätyttyä vuonna 1779 Turun, ja samalla koko Suomen, musiikkielämän kehittymisen kannalta seuraava merkittävä vaihe oli Turun Soitannollisen Seuran perustaminen vuonna 1790. Kaupungin yksityisen ja julkisen musiikkitoiminnan jatkuvuuden takaamiseksi sekä ”yleisen musiikkimaun edistämiseksi” seura perustettiin tarkoituksella akatemian ulkopuolelle. Totuttuun tapaan seuran oheen perustettiin myös orkesteri. Seuran piirissä alettiin heti sen perustamisen jälkeen järjestää säännöllistä konserttitoimintaa. Aikaisempien mallien mukaisesti orkesteri koostui seuran jäsenistöön kuuluvista amatöörisoittajista, jotka saivat tarpeen mukaan apua kaupungin 15-henkisen, puhallinsoittajista ja lyömäsoittajista muodostuneen sotilassoittokunnan muusikoilta sekä kaupungissa vierailevilta taiteilijoilta. Amatöörien ja ammattilaisten soittaminen samoissa orkestereissa oli yleistynyt 1700-luvulta lähtien etenkin Keski-Euroopassa ja sen seurauksena myös muualla. Toukokuussa 1790 Soitannollisen Seuran johtajaksi valittiin Erik Ferling, joka oli aikaisemmin toiminut muun muassa Tukholman hoviorkesterin palveluksessa. Hän huolehti orkesterin kapellimestarin tehtävästä kuolemaansa (1808) saakka. Ohjelmisto perustui ajankohtaiseen, ulkomaisista kustantamoista tilattuun moderniin repertuaariin, joka sisälsi kamarimusiikkia, sinfonioita ja lauluja. Alkuvaiheessa erityisen suosittua oli Haydnin, Mozartin ja Beethovenin musiikki. Seuran konserteissa kuultiin myös soololaulajia ja kuoroja. Orkesteri avusti usein kiertäviä ammattimuusikoita sekä erilaisia teatteri-, ooppera- ja muita taiteilijaseurueita, jotka yleistyivät myös Suomessa. (Dahlström 1995, 212–226; Korhonen 2015, 19.)

Seuran toiminnassa korostuivat aikakaudelle tyypilliset ideat musiikista esteettisen sivistyksen edistäjänä. Tästä johtuen sen jäsenkuntaan kuului harrastajamuusikoiden lisäksi myös musiikin ystäviä (musikälskare), jotka eivät osallistuneet musisointiin, vaan kävivät yleisönä konserteissa ja avustivat näin seuran toimintaa taloudellisesti. Suurin osa jäsenistä kuului jälkimmäiseen ryhmään. Jäsenistö koostui kaupungin vaikutusvaltaisista asukkaista: yliopiston professoreista, opettajista ja muusta akateemisesta väestä, virkamiehistä, kauppiaista ja upseereista. Orkesterin soittajistosta löytyi muun muassa upseeri, virkamies, ylioppilas, pappi, lääkäri, opettaja ja lakimies. Seuran yhteydessä toimi myös uusia soittajia valmentava musiikkikoulu, jossa seuran orkesterin jäsenet toimivat opettajina. Kiinnostavaa on, että seuran sääntöjen mukaan myös vähävaraisemat nuoret oli otettava mukaan opetukseen. Lisäksi opetus erosi aikaisemmasta traditiosta siinä, ettei se sisältänyt oppilailta vastavuoroisuutta, kuten aikaisemmin oli tapana esimerkiksi kaupungin- ja sotilasmuusikoiden kouluttamisessa. (Dahlström 1995, 219, 233; Helminen 2007, 27; Korhonen 2015, 23, 34–35.)

Sivistyksellisten ja sosiaalisten vaikutusten lisäksi amatöörivoimin tapahtuneen orkesteritoiminnan suosio perustui muun muassa taloudellisiin syihin.

Palkkio maksettiin tavallisesti ainoastaan orkesterin johtajalle ja vieraileville ammattimuusikoille. Hallinnolliset kulut, kuten soitin- ja nuottihankinnat sekä majoitukset kuitattiin orkesterin yhteisestä kassasta. Kimmo Korhosen mukaan 1700- ja 1800-lukujen vaihteen orkesteritoiminnassa tärkeintä oli täyttää yhteisönsä musiikilliset tarpeet sekä tuottaa nautintoa ja arvokkaaksi koettua elämän sisältöä. (Korhonen 2015, 46; Rushton 1986, 77–79; Raynor 1972, 319.)

Turun ohella moderni musiikin harrastaminen ja järjestäytyminen erilaisten soitannollisten harrastusten ympärille alkoi leviää myös muualle Suomeen virkamiesten, papiston, kauppiaiden ja ylioppilaiden välityksellä. Samaan aikaan monet kiertävät seurueet alkoivat ulottaa kiertueitaan yhä syvemmälle sisämaahan ja vaikuttivat monin tavoin ihmisten musiikillisiin mieltymyksiin. Eurooppalaisten mallien mukainen porvarillinen musiikkitoiminta vakiintui kuitenkin Suomen kaupungeissa suhteellisen myöhään. Turun lisäksi Helsinkiin perustettiin ensimmäinen soitannollinen seura ja orkesteri suhteellisen varhain, vuonna 1827. Viimeistään 1860-luvulla yhdistystoimintaan perustunut orkesteritoiminta oli käynnistynyt tai käynnistymässä Suomen suurimmissa kaupungeissa, kuten Porissa, Viipurissa, Vaasassa, Tampereella ja monien vaiheiden jälkeen uudelleen Turussa (1861). Samalla musiikin ammattimaisuus alkoi korostua. Tämä näyttäytyi muun muassa siinä, että kaupunkien orkestereissa alkoi yhä enemmän vakiintua käytäntö, jossa amatöörit avustivat ammattilaisia, ei enää niinkään toisin päin.

Orkesterisoiton ammattimaistuminen

Sanomalehtikirjoittelun perusteella on selvää, että 1800-luvun edetessä kaupunkilaisten musiikkitarpeen ei enää katsottu täyttyvän ainoastaan amatöörisoitto-kuntien toimesta. Vaatimustaso nousi, minkä seurauksena kaupungit alkoivat myös kilpailumielessä vertailla musiikkitarjontaansa muiden kaupunkien kanssa. Oma orkesteri oli kunnia-asia, sillä se oli merkki kaupunkien kulttuurisesta valvutuneisuudesta ja lisäksi välttämätön kaupungin kulttuurielämän ylläpitäjänä. Maakunnissa kaupunkien musiikkielämän suunnittelusta ja järjestämisestä vastasivat pääsääntöisesti kaupunkien kauppiasporvaristoon kuuluneet jäsenet. Elinkeinovapauden asettamisen (1863) ja ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen (1868) myötä porvarillisen keskiluokan merkitys kaupunkien kulttuuri- ja seuralämässä sekä yhdistystoiminnassa korostui entisestään.³

³ Suomessa kaupunkikuntien hallinnosta vastasi 1870-luvulle asti kolmesta pääryhmästä ja niiden muodostamista seuroista koostunut perinteinen kaupunkiporvaristo. Näitä olivat käsityöläisten käsityöläisseura, kauppiaiden kauppaseura sekä ”vähäisemmät” eli suomenkieliset porvarit, jotka muodostivat oman ryhmänsä. Siihen lukeutuivat kapakoitsijat, kalastajat ja maatalouden harjoittajat, jotka eivät välttämättä järjestäytyneet omaksi seurakseen eivätkä tästä johtuen osallistuneet muun porvariston tavoin kaupunkikorporaation hallintoon. Yhteiskunnallista

Tavallisesti tapahtumat etenivät niin, että porvariston jäsenistä koottu ryhmä kutsui kaupunkiin hyväksi havaitsemansa musiikinjohtajan, jonka tehtävänä oli huolehtia orkesterin järjestämisen käytännöistä muusikoiden rekrytoinnista soitinhankintoihin. Useimmiten sama henkilö toimi myös kaupungin urkurina, kuoronjohtajana ja pianovirittäjänä. Työtehtäviin sisältyi lisäksi musiikin laaja-alaiset opetustehtävät. Ei riittänyt, että kaupunkiin valittu musiikinjohtaja hallitsi esimerkiksi vain yhden soittimen. Hänen oli hallittava useampia. Ohjelmiston riittävän monipuolisuuden takaamiseksi sama koski johtajan palkkaamia muusikoita, joiden oli suoriuduttava sekä puhallin- että jousisoittimille sävelletystä ohjelmistosta – ja käytännössä kaikesta julkisesta musisoinnista kaupungissa. Etenkin alkuvaiheessa orkesterit olivat suhteellisen pieniä, ja saman ryhmän oli pystyttävä suoriutumaan sekä ulkona että sisätiloissa soitettavista konserteista, joiden ohjelmistot ja sen myötä instrumentaatio olivat tavallisesti erilaiset. (Heikkinen ja Rantanen, käsikirjoitus.)

Suuri osa 1800-luvun puolivälin tienoilla Suomessa vaikuttaneista musiikin ammattilaisista oli ulkomaalaisia, Itämeren alueen kaupungeista tulleita muusikoita, jotka kiersivät kaupungista toiseen elantoa ja mielekästä työtä etsien. Johtajien lisäksi myös kaupunkien varhaiset orkesterit koostuivat tavallisesti ulkomaalaisista ammattilaisista. Omien esiintymisiensä ohella orkestereiden keskeisiin tehtäviin kuului kiertävien solistien ja ryhmien avustaminen. Orkestereita avustivat puolestaan kaupungeissa vaikuttaneet amatöörimuusikot, joiden saatavuus vaihteli kaupungin koosta ja kulttuurielämän aktiivisuudesta riippuen. Myös sotilassoittajat olivat edelleen tärkeä apu. Heistä moni jäi kaupunkien ruotujakoisen armeijan ja sen soittokuntien lakkauttamisen jälkeen vuonna 1868 ja tarvitsivat työtä. (Mt.)

Koko kaupungin musiikkielämän säilyttäminen yhden ihmisen varaan oli kuitenkin riskialtista. Tästä on hyvänä esimerkkinä Vaasan porvariston yritykset kaupungin oman orkesterin käynnistämiseksi. Ne osoittautuivat erityisen mutkikkaita. Esittelen Vaasan tapauksen⁴ lyhyesti esimerkkinä ongelmista, joita kaupunkien porvaristo saattoi kohdata tavoitellessaan oman ammattiorkesterin hankkimista.

toimintaa edistävien lakimuutosten ja -asetusten myötä porvarilliset keskiluokat alkoivat kuitenkin 1860-luvulta lähtien voimistua: alempi virkamiehistö, oppisäätyläistö ja vapaiden ammattien harjoittajat – lääkärit, asianajajat, arkkitehdit, pienryrittäjät (leipurit, kellosepät, ompelijat ym.) ja eri taiteenalojen edustajat – nousivat vaikutusvaltaisiksi ryhmiksi kaupungeissa. (Nieminen 2009, 145–146.)

⁴ Vaasan esimerkki perustuu kirjoittajan ja Olli Heikkisen yhteiseen julkaisematomaan artikkelikäsikirjoitukseen. Aineistona on hyödynnetty Vaasassa ja muualla Suomessa ilmestyneitä sanomalehtiä.

Vaasassa jo lähtökohdat lupasivat huonoa: kaupunki paloi maan tasalle vuonna 1852. Se oli käytännössä rakennettava uudelleen. Sama koski kaupungin kulttuurielämää, jota ennen paloa kehuttiin sanomalehdissä varsin vilkkaaksi. Palon jälkeen kaupungin musiikkitoiminta sai tarvittavan sysäyksen Vaasan tarkka-ampujapataljoonan soittokunnalta, jota vuodesta 1856 lähtien johti lyseon musiikinopettajan virkaan valittu ruotsalainen Bror Wilhelm Palin (1829–1904). Palin oli monipuolinen muusikko ja opettaja, joka oli saanut koulutuksensa Tukholman Kuninkaallisessa Musiikkiakatemiassa.

Pataljoonan lakkauttamisen jälkeen (1868) kaupungin porvaristosta koottu ryhmä perusti draamallis-musikaalisen yhdistyksen, jonka tehtävänä oli saada kaupunkiin uusi, musiikin ammattilaisista koostuva orkesteri niin pian kuin mahdollista. Orkesteri saatiin nopeasti kasaan hyödyntämällä kaupunkiin jääneitä sotilassoittajia ja Palinin ammattitaitoa orkesterin johtamisessa. Oletettavasti orkesteria avustivat paikalliset amatöörit. Orkesteri esiintyi ahkerasti ja sitä työllistivät etenkin kaupungin ravintoloissa järjestetyt tilausillat ja -tanssiaiset. Kuitenkin jo vuoden kuluttua toiminnan alkamisesta sanomalehdessä ilmoitettiin orkesterin lakkauttamisesta siihen kohdistuneen tyytymättömyyden vuoksi. Ilmeisesti orkesteri oli syystä tai toisesta jättänyt esiintymisiä väliin.

Tämän jälkeen (1869) orkesteria yritettiin muodostaa Arnold Lohsen (s. 1829) kanssa, joka työskenteli Kristiinakaupungin soittokunnan johtajana. Lohse oli kotoisin Geyerin kaupungista Saksin alueelta. Mitä ilmeisimmin hänellä oli tiiviit suhteet kotimaahansa, mistä hän pyrki muun muassa rekrytoimaan muusikoita tarpeen vaatiessa. Yritykset muusikoiden hankkimiseksi Saksan alueelta Vaasaan kuitenkin epäonnistuivat, ja jälleen yhdistyksen jäsenet olivat tyhjän päällä (*Vasabladet* 16.7.1870). Tämän jälkeen he yrittivät yhteistyötä vielä niin ikään saksalaistaustaisen Arnold Fliegen kanssa (1871–1872), mutta sanomalehtikirjoitusten perusteella Fliege ja hänen orkesterinsa osoittautuivat lopulta epäluotettaviksi ja Fliege erotettiin johtajan paikalta. Orkesteri jätti jälkeensä noin 1000 markan velat, ja tätä seurasi jopa neljän vuoden hiljaiselo orkesteririntamalla. Sanomalehdissä keskustelu kuitenkin jatkui.

Seuraava askel (1876) orkesteriaktiivien yrityksissä kaupungin musiikkielämän elvyttämiseksi oli amatööriorkesterin perustaminen kaupungissa toimineen vapaapalokunnan torvisoittokunnan ympärille. Säännöllinen musiikkitoiminta oli saatava uudelleen käyntiin tavalla tai toisella. Musiikkia kuluttaville kaupunkilaisille tämä ei kuitenkaan riittänyt, vaan he vaativat amatööriorkesterin rinnalle ”ammattimaisen soittokunnan” jolla olisi edellytyksiä esiintyä tilaisuuksissa, jotka vaativat monipuolisempaa osaamista sekä ajankohtaisia eurooppalaisia muotivirtauksia myötäilevää ohjelmistoa. (*Vasabladet* 28.3.1877.) Keskustelu on kuvaava esimerkki siitä, kuinka amatöörivoimin toimivaa orkesteria ei enää pidetty arvossa samalla tavalla kuin aikaisemmin.

Tilanteen ratkaisi lopulta Vaasan kaupunki, joka teki päätöksen orkesterihankkeen rahoittamisesta. Rahallisen tuen ehtona oli tietty määrä kaikille kau-

punkkilaisille avoimia puistokonsertteja kesäaikaan. Ilmoituksen jälkeen asiat lähtivät etenemään nopeasti. Vuonna 1879 aloitettiin uudelleen yhteistyö Arnold Lohsen kanssa, joka tällä kertaa toi toivotun tuloksen – huolimatta kaupunkilaisten syvästä, Fliegen aikaansaamista epäluuloista ulkomaisia musiikinjohtajia kohtaan (esim. *Vasabladet* 11.1.1879). Muusikoiden rekrytointi Saksasta onnistui ja kaupungin orkesteritoiminnan vakiintuminen alkoi. Vaasan Soitannollinen Yhdistys (Vasa Musikaliska Förening) perustettiin vuotta myöhemmin 1880 (Rantanen 2013a, 201–203).

Julkisen harrastajamusisoinnin laajeneminen tavallisen kansan ulottuville

Kaupunkiporvariston musiikkiharrastusten yleistymisestä huolimatta Suomessa ei 1800-luvun puoliväliin tultaessa ollut vielä tarvittavan laajaa harrastajapohjaa, mistä johtuen varhaisten musiikillisten seurojen toiminta ei välttämättä ollut kovin pitkäikäistä. Tilanne muuttui, kun 1880-luvulla läpimurtonsa tehnyt kansalaisjärjestäytyminen mullisti musiikin harrastamisen mahdollisuudet. Ilmiön taustalla vaikutti 1860-luvulla tapahtunut modernisaation murros, jonka myötä syntyivät monet tärkeät instituutiot, kuten kansakoulu sekä ensimmäiset kansalaisjärjestöt ja kirjastot, jotka välittivät tietoa ja uusia ideoita kansalle. Tässä tehtävässä myös samaan aikaan tapahtunut suomenkielisen sanomalehdistön voimakas kasvu oli merkittävässä roolissa. Lisäksi modernisaatiokehitystä tukivat uudet lait ja muut uudistukset, joita leimasivat entistä avoimemmat mahdollisuudet yhteiskunnalliseen toimintaan. Edellä mainittujen elinkeinoelämän vapautumisen ja ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen lisäksi niitä olivat muun muassa suomen kielen vakiinnuttaminen viralliseksi kieleksi ruotsin kielen rinnalle (1863), oma valuutta (1860), Helsingin ja Hämeenlinnan välisen rautatieyhteyden avaaminen (1862) sekä valtiopäivien koolle kutsuminen (1863). (Ks. Rantanen 2013a.)

Yhteiskunnallinen kehitys vaikutti voimakkaasti vallitsevaan musiikkikulttuuriin. Musiikillisen sivistämisen tavoitteen ohella musiikkitoimintaan alettiin yhä enemmän liittää kansanvalistuksellisia päämääriä. Tavallisia kansalaisia palvelevat pyrkimykset eivät vielä liittyneet aikaisempaan orkesteritoimintaan, sillä kaikille kaupunkilaisille avoimia, maksuttomia puistokonsertteja lukuun ottamatta orkestereiden esiintymiset oli kohdistettu pääsääntöisesti kaupungin porvaristolle ja muulle sivistyneistölle. Työväki oli toiminnan ulkopuolella. Poikkeuksen muodosti Tampereen Soitannollinen Seura, jonka perustamisen yhteydessä vuonna 1878 todettiin, ettei työläiskaupungissa toimivan orkesterin olemassaolon perustaksi riittänyt ainoastaan ”porvariston ajanviette”. Ensisijaiseksi tavoitteekseen seura asetti musiikin tuottamisen kaupungin työväestön tarpeisiin. Ulkoilma- ja ”halpahintaisten” konserttien avulla työläisten vapaa-ajan harrastuksia haluttiin niiden avulla kehittää ja monipuolistaa, sillä ”työmiehellä on vapaana sunnuntai-iltanaan valittavanaan vain joko kuivat kadut, pölyinen maantie, kapakka, tai jos tahtoo kaupungin tomusta vapautua, se kaiken irstauden tyyssija, joka

on häntä varten valmistettu Pyynikillä haulitehtaan vieressä”. (Hurri 1982, 11.) Työläisiä houkuteltiin mukaan toimintaan tanssin avulla, joka säilytti suosionsa työväestön harrastuksissa vuosikymmenestä toiseen. (Mt.)

Amatöörimuusikoiden lukumäärän kasvua edisti 1860-luvulta lähtien kaupunkien liberaalin sivistyneistön toimesta perustettu vapaalokuntalaitos. Kansainvälisten mallien mukaan vapaalokunnat perustivat sivistyksellisessä hengessä kuoroja ja torvisoittokuntia sekä järjestivät kaikille avoimia huvitapahtumia ja kansanjuhlia. Erikoisuutena oli, että niiden toiminnassa huomioitiin ensimmäistä kertaa myös alemmat yhteiskuntaluokat, joiden edustajat olivat tietyin rajoituksin tervetulleita mukaan toimintaan. Tämä oli alkusoittoa kaksi vuosikymmentä myöhemmin tapahtuneen joukkojärjestäytymisen käynnistämälle musiikkikulttuurin murrokselle, jolloin uudenlaiset ja laajalle levinneet musiikin tekemisen tavat ulottuivat yhä laajemmin sivistyneistön piiristä tavalisen kansan pariin. (Jalkanen 2003b, 137–139; Mustakallio 2009, 196–219.) Raittiusseurat, työväenyhdistykset, nuorisoseurat sekä yhteiset juhlat ja muut kulttuuritapahtumat ja -harrastukset kokosivat ihmisiä yhteen sekä maaseudulla että kaupungeissa. Joukkopohjaisen järjestötoiminnan myötä amatööriorkestrojen, kuorojen ja yksittäisten musiikin harrastajien määrä alkoi ratkaisevasti lisääntyä. Tämä välittyi selvästi myös sanomalehtien uutisoinneista, joissa erilaisten harrastajaryhmien perustamiset, esiintymisilmoitukset ja -arviot täyttivät lehtien tapahtumapalstat.

Järjestäytyminen oli osa Suomessa samaan aikaan tapahtunutta julkisuuden muutosta, jonka myötä julkinen toiminta vapautui myös alempien yhteiskuntaluokkien ulottuville. Samalla kulttuuri- ja harrastustoiminnan taustalla alkoivat yhä enemmän vaikuttaa erilaiset ideologiset ja poliittiset syyt. Liikehdintää ohjasi tavoite yhtenäisen kansakunnan rakentamisesta, jossa myös alemmat yhteiskuntaluokat olisivat, ainakin periaatteellisella tasolla, tasavertaisina osapuolina mukana. Fennomaanisella liikkeellä oli avainrooli kansalaisyhteiskunnan ja kansakunnan rakentamisessa.

Suomessa, missä porvaristo ja yleensä virkasäätyläistä oli pieni, uudenlainen moderni julkisuus syntyi ennen kaikkea suhteessa kansallisvaltion syntyprosessiin. Hannu Nieminen (2006) on nimennyt muutoksen kuvaavasti käsitteillä kansallinen julkisuus. Lähtökohdana oli julkisten instituutioiden luominen, jotka palvelisivat kansallisuusliikkeen tavoitteita etenkin kansallisen identiteetin rakentumisen edistäjinä. Kansalaisjärjestöjen lisäksi tällaisia julkisuusinstituutioita olivat juuri suomenkielisten sanomalehtien lisääntyminen sekä lukutaidon, koululaitoksen, suomenkielisen kirjallisuuden ja muiden kulttuuri-instituutioiden kehitys. Näiden rakenteiden avulla suomenmielinen sivistyneistö pyrki luomaan voimakasta yhteisöllisyyden kokemusta, jonka tuli ulottua mahdollisimman laajalle alueelle yhteiskunnassa. (Mt. 15–16, 18–19.) Toiminnan pääasiallisena kohteena olivat talonpojisto ja muu maataloudesta elantonsa saanut väestönosa, jotka muodostivat 1800-luvun lopulla kansan suuren enemmistön. Julkisuusinstituutioiden avulla fennomaanit houkuttelivat heitä osallistumaan kansalliseen liikkeeseen. Kuorot, soittokunnat, näytelmäseurat ja muut vastaavat yhteenliittymät muodostivat tähän saumattomasti sopivan ja toimivan työkalun.

Julkisen musiikkitoiminnan muotoutuminen noudatteli yleistä poliittista kehitystä Suomessa, missä kansallisuusliike ei käynnistynyt köyhien väestönsien protestiliikkeenä, kuten monissa muissa Euroopan valtioissa samaan aikaan, vaan pikemminkin sivistyneistön johtamana. Vetoaminen kansaan ja kansan tahtoon muodosti alusta lähtien suomalaisen poliittisen retoriikan pohjavirran. Koska sivistyneistö koostui etupäässä ylemmästä virkamiehistöstä, joka perusti valtansa valtion lujittamiseen – eikä esimerkiksi maata omistavasta aatelista, kuten muualla Euroopassa oli tavallista – se ei kokenut talonpoijiston poliittista heräämistä uhkaksi omalle asemalleen. Päinvastoin, pyrkiessään lujittamaan valtiota yläluokka omaksui ajatuksen, että talonpoikainen kansa oli koulutuksen avulla muokattava lojaaliksi kansakuntaa ja valtiota kohtaan. Ajatus oli fennomaanisen liikkeen keskeinen perusta. Tavoitteen saavuttamiseksi kansakunnan kielellisen ja kulttuurisen yhtenäisyyden lujittaminen oli fennomaanien ideologisen ohjelman keskeinen osa. (Suodenjoki 2012, 54–57; Alapuro ja Stenius 1987, 12–14; Alapuro 1988, 91–95.)

Samassa yhteydessä musiikki nousi yhdeksi tärkeimmistä kansallisen yhtenäistämisen työkaluista. Oman historian, kirjallisuuden ja kielen lisäksi rakenteilla oleva kansallisvaltio tarvitsi tuekseen kansallisen musiikkikulttuurin, jonka asemaa, kehitystä ja rakentamista etenkin vuonna 1874 perustettu Kansanvalistusseura alkoi ajaa. Yhdistystoiminnasta seura sai tärkeän tuen ja yhteistyökumppanin. Säätyläistön sivistysihanteista mallinsa saaneet harrastajavoimin perustetut kuorot ja orkesterit, etenkin torvisoittokunnat, olivat osa uudenlaista kulttuurisen julkisuuden kenttää, joiden toiminnan perimmäisenä tarkoituksena oli suomalaisuusaatteen kohottaminen huolimatta siitä, oliko kyseessä nuoriso-seura, raittiusyhdistys tai työväenyhdistys. Itsekasvatuksellisessa hengessä fennomaanit kannustivat uusia yhdistyksiä perustamaan laulu- ja soittokuntia, jotka olivat avoimia kaikille kiinnostuneille. Myös musiikillinen repertuaari oli yhteinen ja tähtäsi samoihin päämääriin. (Ks. Kurkela 1989 ja 2009; Rantanen 2013a.) Nämä seikat selittävät sekä muodoltaan että ohjelmistoltaan varsin yhtenäisen ja suhteellisen pitkäkestoisen, laajaan harrastajapohjaan perustuneen musiikkikulttuurin muodostumisen Suomessa.

Yhdistysten rivijäseniä, joille kansalliset tavoitteet eivät ehkä olleet päällimmäisinä mielessä, musiikkitoimintaan houkutteli yhteisöllisyys sekä voimistunut sanomalehtijulkisuus. Nouseva lehdistö muokkasi julkisuutta paikallistasolla ja ajan kuluessa antoi äänen myös sellaiselle väestölle, jolla ei aikaisemmin ollut mahdollisuuksia julkaista tekstejään sanomalehtien palstoilla. (Ks. Suodenjoki 2012, 68.) Lukutaidon yleistymisen myötä lehdet loivat mahdollisuuden seurata tapahtumia paitsi kotipaikkakunnalla myös koko Suomessa ja kopioida näkemästään ja kuulemastaan mieleisensä toimintamallit.

Sanomalehdet tarjosivat foorumin myös kulttuuriuutisille. Tapahtumauutiset, uutisoinnit harrastajakokoonpanojen perustamisista, konserttiarviot sekä menestyminen etenkin lauluhulien yhteydessä järjestetyissä laulu- ja soittokilpailuissa tekivät paikallisista soittokunnista ja kuoroista tunnettuja ja juhlittuja sankareita kotipitäjissään. Kuorot ja torvisoittokunnat olivat aikansa uutuuksia, joiden vaiheista sanomalehdet kirjoittivat mielellään. Harrastajaseurojen arviot

olivat vanhan mallin mukaan lähes poikkeuksetta kannustavia. Myönteisten arvioiden avulla kriitikot pyrkivät edistämään musiikkitoiminnan suosiota ja musiikkiseurojen lukumäärän kasvua.

Eriäviäkin mielipiteitä kuitenkin oli. Vaikka torvisoittokuntien ja kuorojen ohjelmistot perustuivat länsimaisen taidemusiikin traditioihin kuten jousi- tai sekaorkesterienkin, julkisessa keskustelussa ne sijoitettiin toisinaan "varsinaisen taidemusiikin" ulkopuolelle. Etenkin kvartettilaulu sai sanomalehdissä kritiikkiä "yksinkertaisuudestaan" suhteessa instrumentaalimusiikkiin, jota musiikillisesti orientoitunut sivistyneistö piti yleisesti parempana kuin laulumusiikkia. (Heikkinen 2017). Kuten Olli Heikkinen (mt.) on osoittanut, torvisoittokuntien ja laulukuorojen repertuaari sijoittui tarkoituksellisesti "korkeamman" ja "matalamman" musiikin välimaastoon. Tätä musiikkia on kutsuttu "mesomusiikiksi" (Vega 1966) tai "middle musiciksi" (Edström 1992). Sen esteettiset arvot ovat samat kuin "varsinaisen" taidemusiikin, mutta ne toteutettiin ymmärrettävämmässä muodossa kohdeyleisö eli tavallinen kansa huomioiden (Heikkinen 2017).

Kritiikistä huolimatta torvisoitto- ja kuoroharrastuksesta tuli Suomessa koko maan kattava muoti-ilmiö, joka nosti työtä tekevän väestön estradeille säätyläisten rinnalle. Tapahtumilla oli myös vaikutuksia, joita suomenmielinen säätyläistö ei osannut aavistaa.

Laulujuhlat harrastustoiminnan huipentajina

Fennomaanit hyödynsivät musiikkia asemansa lujittamiseen ja poliittisten tavoitteidensa edistämiseen. Tämä ilmeni erityisesti Kansanvalistusseuran järjestämällä laulu- ja soittojuhlilla, joista muotoutui suomalaisuusliikkeen ja samalla julkisen musiikkielämän huipentuma. Tapahtuman keskiössä olivat musiikin harrastajaryhmät, ja etenkin alempien yhteiskuntaluokkien tuli olla edustettuina niissä mahdollisimman laajasti. Kansanvalistusseura painotti musiikin ideologisia ja sivistäviä vaikutuksia työväestöön. Käsitelmä liittyi laajempaan 1800-luvulla käynnistyneeseen kansainväliseen keskusteluun musiikin kasvatuksellisista arvoista. Usko musiikin moraaliseen voimaan yhdisti eurooppalaisia ja amerikkalaisia kouluttajia sekä yhteiskunnallisia vaikuttajia. He olivat yhtä mieltä siitä, että musiikin avulla on mahdollista kohottaa ihmisten eettistä ja emotionaalista kykyä, opettaa demokratian periaatteita ja rohkaista kuuliaisuuteen. Tämän toteuttamiseksi etenkin työväestön ajateltiin tarvitsevan järkevämpää, sivistävämpää viihdykettä kapakkaelämän ja sen aiheuttamien lieveilmiöiden sijaan. (Scott 2002, 558. Ks. myös Rantanen 2016b.)

Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat saivat mallinsa Saksasta ja Virosta yksityishenkilöiden välityksellä. Juhlien alkuvaiheet Suomessa olivat osa samaa eurooppalaisen porvariston käynnistämää modernisaatiokehitystä, johon kuuluivat myös aikaisemmin artikkelissa käsitellyt konsertti- ja orkesteri-instituution synty sekä muut porvarillisen musiikkikulttuurin piirteet. (Hopkins Porter 1980, 212. Ks. myös Weber 1975.) Porvarillisista musiikkiseuroista saivat alkunsa myös

Suomessa 1800-luvun lopulla yleistyneiden amatöörikuorojen ja -torvisoittokuntien kehitys.

Eurooppalaisten laulujuhlien ideoijina toimivat kauppiaista, virkamiehistä ja teollisuusjohtajista muodostunut amatöörien joukko. Tärkeässä roolissa olivat niin ikään amatööreistä muodostuneet, jäsentensä musiikilliseen sivistämiseen pyrkineet musiikkiseurat kuoroineen ja orkesteriyhdistyksineen ammattimuusikoiden avustamina. Aikakaudelle tyypilliseen tapaan eurooppalaisten musiikkijuhlien ohjelmiston ytimen muodostivat klassisen kauden säveltäjien tunnetut teokset. Suuret musiikkitapahtumat olivat Euroopassa osa musiikin uudenlaista kaupallista kenttää, johon sijoittui myös musiikkiyrittäjyyden nousu. Tapahtuma- ja konserttijärjestäjät rikastuivat lipputuloilla, vaikka laulujuhlien taloudesta vastasi pääsääntöisesti tapahtumasta kulloinkin vastannut kaupunki tai kunta. Saksassa mittavat musiikkijuhlat toimivat alkusysäyksenä myös monien keskeisten musiikki-instituutioiden, kuten tunnettujen konserttitalojen, oppilaitosten ja musiikkitapahtumien perustamiselle. (Hopkins Porter 1980, 216–219.)

Musiikin ympärille muodostuneet massatapahtumat olivat oivallisia tilaisuuksia taiteen nimissä tapahtuneen henkevän yhteisöllisyyden luomiselle. 1800-luvun edetessä eurooppalaisten musiikkijuhlien tärkeimmäksi päämääräksi muodostui kansallisuusaatteen voimistaminen. Etenkin kuorolaulu miellettiin tehokkaaksi välineeksi kansallisuusaatteen levittämisessä. (Hopkins Porter 1980, 212; Smeds ja Mäkinen 1984, 18–19.) Saksassa ensimmäiset kansallisia tavoitteita heijastelevat porvarilliset musiikkijuhlat (Bürgerliche Gesamtdeutsche Musikfeste) järjestettiin jo 1810-luvulla. Ohjelmistoissa oli laulun ja soiton lisäksi isänmaallisia juhlapuheita sekä juhlakulkueita liehuvine lippuineen ja vaakunoineen. Varsinaisen eurooppalaisen laulujuhlabuumin liikkeellepaneva voima oli kuitenkin saksalainen Deutsche Sängerbund -yhdistys, joka perustettiin vuonna 1862. Se toimi eräänlaisena keskusjärjestönä, jonka tehtävänä oli paikallisten kuorojen yhteistoiminnan lisääminen järjestämällä valtakunnallisia musiikkijuhlia (Deutsches Sängerbundesfest). Niiden perimmäisenä tarkoituksena oli voimistaa ajatusta yhtenäisestä Saksasta. Liikkeen ytimessä olivat järjestäytyneet kuorot, jotka toimivat yhdistysten tavoin. Malli levisi nopeasti muualle Eurooppaan. (Applegate 2013, 5–11; ks. myös Rantanen 2016a.)

Kansanvalistusseura kopioi eurooppalaisten laulujuhlien mallit lähes sellaisenaan. Suomessa ensimmäiset laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Jyväskylässä vuonna 1884.⁵ Ehkä suurimpana erona eurooppalaisiin malleihin oli se, ettei seura pyrkinyt rikastumaan laulujuhlilla. Tärkeämpää oli musiikin harrastajaryhmien ja muun yleisön mahdollisimman laaja osallistuminen, eikä sitä haluttu vaarantaa liian suurilla osallistumismaksuilla. Päinvastoin, fennomaanit pyrkivät helpottamaan matkustamista asettamalla alennuksia rautateille ja järjestämällä ilmaista majoitusta juhluvieraille. Suomessa laulujuhlat eivät myöskään edistäneet musiikillisten instituutioiden perustamista samassa suhteessa kuin eurooppalaiset esikuvansa (ks. Hopkins Porter 1980), mutta antoivat kuitenkin tärkeitä toimintamalleja uusille yhdistyksille ja kulttuuritapahtumille.

⁵ Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien alkuvaiheista ks. esim. Inkilä 1960; Smeds & Mäkinen 1984; Särkkä 1973; Rantanen 2013a ja 2013b.

Järjestäjät pyrkivät mobilisoimaan kaikki Suomen harrastajatorvisoittokunnat ja -kuorot osallistumaan juhliin. Juhlien kohokohtana oli laulu- ja soittokilpailu, johon ammattilaiset eivät saaneet osallistua (ks. esim. *Suomalainen Wirallinen Lehti* 25.11.1886). Näin pyrittiin takaamaan harrastajaryhmien mahdollisimman suuri osanotto. Saksassa musiikkijuhlat olivat aluksi enemmän porvaristolle kuin tavalliselle kansalle suunnattuja tapahtumia, mutta 1800-luvun lopulla julkinen kuorotoiminta läpäisi kaikki yhteiskuntaluokat (ks. Minor 2013, 117; Applegate 2013). Kansanvalistusseura otti vaikutteensa juhlien sosiaalisesta rakenteesta Virossa, missä kansallisen toiminnan kohteena oli alusta lähtien kansan syvät rivit. Tämä sopi paremmin fennomaanien tavoitteisiin. Uusi järjestäytyminen toi julkisuuteen myös naiset, joista tuli aktiivisia järjestötoiminnassa. Musiikkiharastusten saralla naiset osallistuivat etenkin kuorotoimintaan. Naisten ja miesten yhdessä muodostama sekakuoro oli 1800-luvun lopulla suosituin harrastajakuoromuoto Suomessa ja muualla Euroopassa. Torvisoitto oli sen sijaan käytännössä miesten harrastus suhteellisen pitkälle 1900-luvulle.

Laulujuhlien kolme keskeistä tavoitetta olivat kansallisuusaatteen levittäminen, musiikkitoiminnan kehittäminen kuoroja ja torvisoittokuntia lisäämällä sekä tavallisen kansan musiikkimaun kohentaminen. Tämä ilmeni etenkin laulujuhlien yhteydessä järjestetyissä juhlakonserteissa, jotka sisälsivät tunnettujen kotimaisten ja kansainvälisten säveltäjien teoksia. Kuten olen edellä osoittanut, tärkeimpänä esikuvana työväestön musiikillisessa kasvattamisessa oli Suomesakin länsimainen taidemusiikki, jonka varaan valtakunnallisten laulujuhlien ohjelmisto ja samalla sivistyneistön kansalliseksi mieltämä musiikkikulttuuri poikkeuksetta rakentui. (Rantanen 2016a, 24.) Laulujuhlia varten repertuaari sovitettiin harrastajaryhmille soveltuvaksi. Kansanvalistusseura julkaisi jokaisesta laulujuhlaa varten jokaiselle kuorotyypille (mies-, nais- ja sekakuoro) sekä torvisoittokunnille uudet laulu- ja soittovihkot, joiden sisältö käsitti tunnettuja ulkomaisten ja kotimaisten säveltäjien teoksia sekä isänmaallisia lauluja, kansanlauluja ja hengellistä musiikkia.

Laulu- ja soittojuhlien musiikillisesta luonteesta huolimatta niiden tärkeimpänä tavoitteena oli kansallisuusaatteen levittäminen, musiikilliset pyrkimykset tulivat vasta toisena. Tämä välittyi myös fennomaanien laatimissa, laulujuhlia koskevissa sanomalehtikirjoituksissa, joissa musiikin taiteellinen puoli korostuu harvemmin. Tärkeämpää oli musiikin vaikutus kansanvalistuksen näkökulmasta sekä tavoitteeseen sopiva, samoja arvoja korostava ohjelmisto. Musiikki oli kansallisen sivistämisen työkalu, ei toiminnan tavoite. Tämä välittyi kuvaavasti laulujuhlien ”isän”, A. A. Granfeltin (1913, 264) määritelmässä juhlien päämäärinä:

Olkoot meidän juhlamme isänmaallisia, puhtaan kansallishengen johtamia ja elähyttämiä, juhlia, joissa laululle ja soitolle suodaan tärkeä sija. Olkoot ensi sijassa kansallisia, vasta toisessa laulujuhlia!

Granfelt korostaa juhlien kansanomaista luonnetta nimenomaan musiikin harrastajille suunnattuna tapahtumana todeten, kuinka: ”Korkeampi musikaalinen taide on ammattia. Meidän juhlamme eivät ole tarkoitettut ammattitaiteilija-

juhliksi. Antakaamme heidän viettää omia juhliaan.” (Mt.) Granfeltin vetoomus liittyy etenkin Turun (1894) ja Viipurin (1908) laulujuhliin, joissa liian kunnianhimoisen ohjelma aiheutti osallistujakadon juuri tärkeimmän kohderyhmän, työväestön, keskuudessa. Ammattimuusikoiden rooli oli kuitenkin laulujuhlien kannalta tärkeää, sillä kuten esimerkiksi Saksassa (ks. Hopkins Porter 1980, 216–217), myös Suomessa ammattilaiset osallistuivat juhlien musiikkiohjelman suunnitteluun ja toimivat myös juhlien aikana laulun- ja soitonjohtajina. Aktiivisimpien joukossa olivat muun muassa Richard Faltin, Robert Kajanus, Oskar Merikanto ja Emil Sivori. Jokaista juhlaa varten Kansanvalistusseura kokosi erikseen musiikkitoimikunnan, johon tuli kuulua ainakin yksi musiikkia ammatikseen harjoittava henkilö.

Laulu- ja soittokuntien sosiaalinen rakenne

On kiinnostavaa tarkastella, minkälainen laulujuhliin osallistuneiden kuorojen ja soittokuntien rakenne Suomessa todellisuudessa oli. Vieraillessaan Viron laulujuhlissa vuonna 1880 Granfelt oli erityisen viehätynyt siitä, kuinka jo ensimmäiseen yleisvirolaiseen laulujuhlaan vuonna 1869 osallistui noin 800 soittajaa ja laulajaa, ”kaikki kansan syvistä riveistä”. Granfelt korosti laulujuhlan kaltaisen tapahtuman tärkeyttä laulu- ja soittotaidon leviämässä laajalle, jolloin ”laulu ja soitto pääsivät osoittamaan jalostuttavaa vaikutustansa kansan yhteiselämään ihan toisessa määrässä kuin ennen”. Hänen mukaansa Suomessa oli pyrittävä samaan. (Granfelt 1881, 92–94.)

Onnistuiko Kansanvalistusseura tavoitteessaan? Aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että etenkin alkuvaiheessa kuorojen ja torvisoittokuntien kokoonpanot määrittyivät laulujuhlissa samaan tapaan kuin yhdistystenkin. Taustalla vaikutti järjestäytymisen ja valtiopäivien käynnistymisen myötä tapahtunut yhteiskunnallinen kehitys, jonka seurauksena suomalaisen talonpoijiston yhteiskunnallinen asema lujittui. Suomenmielisen sivistyneistön tuella talonpojat vaikuttivat 1870-luvulta lähtien laajasti maaseudun taloudellisten ja sivistysseurojen johtotehtävissä. Huomionarvoista on, että talonpoikainen järjestäytyminen ei kuitenkaan hyväksynyt jäsenikseen maaseudun kaikkia asukkaita. Talonpoikien houkuttelemineen mukaan yhteiskunnalliseen toimintaan ei myöskään merkinnyt säätyajattelusta luopumista, vaan kyse oli ennemminkin säätyrajojen määrittämisestä uudelleen. Uusissa yhdistyksissä ja sivistysrienoissa talolliset lähentyivät sivistyneistön kanssa, mutta palkollisilta ja muilta köyhimpiin kansankerroksiin kuuluvilta mahdollisuus tasavertaiseen osallistumiseen jäi yhä puuttumaan. Toimintaa organisoineet vauraammat talonpojat ja säätyläiset näkivät maalaisväestön alimmat kerrokset lähinnä ”kristillissiveellisen valistustyön kohteena”, eivät tasa-arvoisen kanssakäymisen osapuolena. (Suodenjoki 2012, 57–58; Liikanen 1995, 211, 237–238.)

Ilkka Liikasen (mt.) mukaan vasta fennomaanisiin järjestäytymisperiaatteisiin perustuneet raittius- ja nuorisoseurat tarjosivat myös maattomille mahdolli-

suuksia osallistumiseen ja näin myös paikallisten alistussuhteiden ylittämiseen. Nuorisoseuraliike kohosi suurimmaksi joukkoliikkeeksi 1890-luvulla. Sen ensisijaisena tavoitteena oli nuorison sivistäminen ja pitäminen erossa turmelevista ja siveettömistä harrastuksista. Nuorisoseuraliikkeen aktiiviset, kansallisuusaatteen sisäistäneet talonpojat omaksuivat sivistyneistön lanseeraaman uudenlaisen kulttuuritoiminnan nopeasti ja alkoivat levittää sitä alempiin kansankeroksiin. Samalla liikkeen ohjelmassa korostui kansallisuusaate ja säätyrajojen madaltaminen. Myös wrightiläisiin periaatteisiin nojaava varhainen työväenliike oli ohjelmaltaan sivistyksellinen ja kansakuntaa yhtenäistävä. Näin järjestöt toimivat ikään kuin valtion apuvälineinä ja välttivät avointa puoluepoliittisuutta. On kuitenkin tärkeää huomata, että näissäkään yhdistyksissä tilaton väestö ei silti välttämättä saavuttanut tasa-arvoisen toimijan asemaa, sillä talollisten, virkamiesten ja säätyläisten ote yhdistysten johdossa oli usein tiukka. (Suodenjoki 2012, 58–60; Suodenjoki 2010, 71–74.) Kehityksellä oli vaikutuksia myös musiikilliseen järjestäytymiseen.

Järjestäytymisen ja samalla laulujuhlien alkuvaiheessa soittokuntien ja kuorojen jäsenet olivat usein talollisia ja talollisten lapsia, tehtaiden mestareita ja virkamiehiä (esim. Kurkela 1983; Lehtonen 1994; Rantanen 2013a ja 2013b). Johtajat olivat puolestaan kansakoulunopettajia, ylioppilaita, urkureita tai sotilassoittajia. Vaikka laulujuhlilla ja yhdistysten suosion kasvulla oli tärkeä vaikutus musiikkitoiminnan lisääntymiseen, sanomalehtikirjoittelun perusteella soittokunnista ja kuoroista oli etenkin maaseudulla jatkuvasti pulaa. Juuri tähän tarpeeseen laulujuhlat pyrkivät vastaamaan. Sortavalan laulujuhlan yhteydessä vuonna 1896 sanomalehtikirjoittelussa kiinnitettiin ilahuneena huomiota siihen, kuinka osallistujien joukossa oli ”erityisen runsaasti” myös tavallisen kansan edustajia. Samaan asiaan kiinnitti huomiota Oskar Merikanto vieraillessaan Viipurin laulujuhlissa vuonna 1908. Hän oli Viipurissa harjoittamassa säveltämäänsä *Pohjan neiti* -opperaa, joka sai kantaesityksensä laulujuhlissa. Merikanto oli ilahunut oopperakuoron kokoonpanosta, jossa valtaosa 150:sta laulajasta olivat rahvaan edustajia. (Hautsalo ja Rantanen 2015, 46.)

Tämänkaltaiset korostukset kertovat siitä, että tavallisen kansan edustus ei ollut valtakunnallisilla laulujuhlilla niin suurta kuin Kansanvalistusseuran johdosta olisi toivonut. Siitä huolimatta on selvää, että 1900-luvun alkuun tultaessa päästiin kuitenkin lähemmäksi fennomaanien tavoitetta, ja osallistujien joukossa alkoi yhä enemmän olla myös alempien kansanosien edustajia. Poliittisen tilanteen muutos aiheutti kuitenkin sen, että Viipurin laulujuhla jäi viimeiseksi ”koko kansan kokoavaksi” laulujuhlaksi Suomessa. Syynä oli työväenliikkeen irtaantuminen yhä voimakkaammin omaksi ryhmäkseen. Kansallisen projektin sijaan työväki alkoi nostaa tavoitteissaan etusijalle luokkapohjaiset intressit, kuten köyhälistön olojen parantamisen. Samassa yhteydessä myös työväenliikkeen musiikkikulttuuri alkoi eriytyä porvarillisesta.

Musiikin harrastaminen ja julkinen musiikkitoiminta kaikkien mahdollisuutena

Muutos käsityksissä musiikin harrastamisesta oli 1700-luvun lopulta 1900-luvun alkuun merkittävä. Ammattimaisuuden korostuminen ja harrastajien sosiaalisen taustan laajeneminen säätyläistön ulkopuolelle muuttivat käsitystä amatöörin olemuksesta. Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien sekä järjestöjen musiikkitoiminnan myötä yleiseen käyttöön vakiintui neutraali musiikin harrastajan käsite, joka ei sisältänyt samanlaista arvolatausta kuten amatööri tai diletantti aikaisemmin. Harrastamiseen ei myöskään vaadittu samalla tavalla taitoa tai musiikin syvempää ymmärtämistä kuin varhaisissa määritelmissä: kiinnostus musiikkiin riitti. Taiteellisten päämäärien tilalle tulivat ideologiset tavoitteet, joiden saavuttamiseen järjestäytymisen luomaa musiikkiharrastusta hyödynnettiin. Musiikin harrastustoiminta koki murroksen, jonka seurauksena musiikilliset toimintamahdollisuudet lisääntyivät huomattavasti riippumatta siitä, mikä oli musiikillisen toimijan yhteiskunnallinen tausta. Kaikille tarjoutui mahdollisuus osallistua yhteistoimintaan. Kuorojen, soittokeuhkojen ja näytelmäseurojen avulla fennomaanit pyrkiivät rekrytoimaan maaseudun ja kaupunkien työväestöä mukaan yhteisiin kansallisiin pyrkimyksiin aktiivisesti. He onnistuivat tavoitteessaan hyvin, sillä yhtenäisen kansallisvaltion rakentamisen oli koko järjestökentän pyrkimyksenä aina syksyn 1905 suurlakkoon saakka ja osittain vielä sen jälkeenkin. Työväenliikkeen aktivoitumisesta huolimatta kansallisuusaate säilyi liikkeen tavoitteissa. Tässä vaiheessa myös musiikin harrastustoiminta vakiintui ja yleistyi kaikkien yhteiskuntaluokkien käyttöön omaehtoisena toimintana ilman sivistyneistön kontrollia. Valtasuhteiden muutokseen vaikutti poliittisen tilanteen muutos, jossa työväenliikkeen järjestäytyminen, yleinen ja yhtäläinen äänioikeus ja sosialidemokraattien murskavoitto ensimmäisissä eduskuntavaaleissa 1907 lisäsi työväestön riippumattomuutta muista ryhmistä.

Suomessa toimi 1910-luvulle tultaessa yhä enemmän aidosti musiikin harrastamisen ympärille perustettuja, amatöörivoimin organisoituja yhdistyksiä, joilla oli myös oma orkesteri. Musiikkiyhdistyksiä orkestereineen oli muun muassa Joensuussa (*Karjala* 17.4.1913), Mikkelissä (*Suur-Savo* 10.2.1911), Kuopiossa (*Kajaanin Lehti* 7.4.1915), Oulussa (*Liitto* 17.2.1914), Haminassa (*Eteenpäin* 5.10.1910), Kurkijoella (*Käkisalmen Sanomat* 5.1.1914), Viipurissa (*Vapaus* 10.3.1910), Jyväskylässä (*Keski-Suomi* 3.11.1914), Porissa (*Satakunta* 19.3.1892) sekä Helsingissä, Vaasassa, Tampereella, Porvoossa, Lappeenrannassa ja Raumalla (*Raaha* 3.12.1910). Musiikkiyhdistysten toimintaperiaatteet muistuttivat lähtökohdiltaan varhaisia, kaupunkisäätyläistön perustamia seuroja sillä erotuksella, että uudet yhdistykset olivat tavallisesti avoimia kaikille kiinnostuneille. Orkesterit olivat torvisoittokuntia, jousiorkestereita tai laajempia kokoonpanoja, jotka pystyivät tarvittaessa antamaan myös vaativampia konsertteja. Samalla sanomalehtien sivuilla alkoi näkyä uutisia mandoliini-, balalaikka- ja kanteleorkestereista sekä 1920-luvulle tultaessa myös erilaisista harmonikkaryhmistä. Tavallisesti orkesterien konsertit olivat luonteeltaan ”helppotajuisia”, kevyem-

pää ”mesomusiikkia” sisältäviä tilaisuuksia. Taiteellisempia sinfoniakonsertteja järjestettiin pääsääntöisesti silloin, kun mukana oli ammattimuusikoita.

Harrastajatoiminnan vakiintuessa alettiin yhä enemmän kiinnittää huomiota amatöörisoittajien työolosuhteiden parantamiseen. Toukokuussa 1917 Helsingissä kutsuttiin koolle ”amatöörisoittajain kokous”, jossa oli aikomus perustaa Helsinkiin Amatöörisoittajain Liitto. Yhteenliittymän tarkoituksena oli soittajien taloudellisten olojen parantaminen ja valvominen sekä yhteistoiminnan edistäminen. *Työmies*-lehden (12.5.1917) kokouskutsussa painotettiin etenkin amatöörisoittajien huonon palkkauksen parantamispyrkimyksiä suhteessa epäinhimillisiin työaikoihin. Esiintymiset tapahtuivat usein myöhään illalla (mt.). Samana keväänä näki päivänvalon muusikkojen ensimmäinen ammattiliitto, Suomen Muusikkojen Liitto, joka kuluvana vuonna juhlii satavuotista olemassaoloaan. Ensimmäisissä säännöissään (1917) se toivotti jäsenistönsä tervetulleeksi myös musiikin harrastajat:

Jäseneksi voidaan ottaa jokainen 18 vuotta täyttänyt hyvämaineinen, musiikkia harjoittava tai harrastava Suomen kansalainen, mies tai nainen, jonka arvellaan jollakin tavalla voivan vaikuttaa liiton tarkoitusten toteuttamiseksi. (Tolvanen 2017.)

Työväenliike perusti oman musiikin harrastajille tarkoitetun yhteenliittymänsä, Suomen Työväen Musiikkiliiton (1921), joka otti vastuun työväenliikkeen omien laulu- ja soittojuhlien järjestämisestä, soiton- ja laulunopettajien kouluttamisesta sekä työväestön musiikillisesta sivistämisestä. Fennomaanien käynnistämän järjestäytymiskehityksen myötä työväestöllä oli kaikki tarvittavat työkalut omaehtoiseen toimintaan. Työväenliikkeen laulujuhlien ohjelmisto oli yhteneväinen porvarillisten laulujuhlien kanssa sillä erotuksella, että sanomaltaan liian maltillisena pidetyn *Maamme*-laulun sekä virsien tilalla oli tunnettuja työväenmarseja, kuten *Internationale*, *Marseljeesi* ja *Työväen marssi*. Musiikillinen ideologia oli muutenkin yhteneväinen porvarillisen musiikkikäsitteen kanssa, samoin kansansivistyksen ja kansalliseen sivistysprosessiin osallistumisen painottaminen (Suodenjoki 2012, 71; Stenius 2003, 352–354, 359).

Musiikin näkökulmasta yhteneväisyydet selittyvät sillä, että sosiaalidemokraattisen puolueen eliitti katsoi korkeamman taiteen olevan absoluuttista, kontekstista riippumatonta, jota ei saisi valjastaa minkään yksittäisen yhteiskuntaryhmän palvelukseen (Kurkela 1986, 9). Lisäksi on tärkeää huomata, että fennomaanien ylläpitämä, länsimaiseen taidemusiikkiin perustuva musiikkikulttuuri oli 1900-luvun alkuun tultaessa yhtä lailla työväestön kuin sivistyneistönkin omaisuutta. Liiton johto ei myöskään hyväksynyt 1900-luvun alussa nousseita mielipiteitä, joiden mukaan työväenliikkeen laulu- ja soittojuhlat eivät saisi osallistua Kansanvalistusseuran laulujuhliin. Se perusteli kantaansa todeten, ettei jyrkkä luokkapolitiikka kuulunut taideharrastusten alalle. Samasta syystä se toivotti ”vapaamieliset porvarilliset musiikkipiirit” tervetulleeksi mukaan toimintaansa. (Ks. Rantanen 2016b.) Harrastajamusisointi ja julkinen musiikkitoiminta kaikkien mahdollisuutena oli tullut Suomeen jäädäkseen.

Lähdeluettelo

Arkistolähteet

Historiallinen sanoma- ja aikakauslehtikirjasto (DIGI – Kansalliskirjaston digitoidut aineistot) 1771–1920.

Tutkimuskirjallisuus

- Adelung, Johann Christoph. 1796. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Vol. 2. Leipzig.
- Alapuro, Risto ja Henrik Stenius. 1987. Kansanliikkeet loivat kansakunnan. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Henrik Stenius ja Kerstin Smeds. Helsinki: Kirjayhtymä Oy. 8–49.
- Alapuro, Risto. 1980. Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan. Teoksessa *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana*. Toim. Tapani Valkonen et al. Juva: WSOY. 36–101.
- Applegate, Celia. 2013. The Building of Community Through Choral Singing. Teoksessa *Nineteenth Century Choral Music*. Toim. Donna M. Di Grazia. New York and London: Routledge. 3–20.
- Dahlström, Fabian. 1995. Porvarillinen musiikkielämä syntyy. Teoksessa *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Tekijät Fabian Dahlström ja Erkki Salmenhaara. Porvoo: WSOY. 187–251.
- Duden*. Band 2. Mannheim ym.: Bibliographisches Institut Dudenverlag.
- Edström, Olle. 1992. The place and value of Middle Music. *Svensk tidskrift för musikkforskning* (1): 7–60.
- Granfelt, A. A. 1913. Vähän laulujuhliemme alkuhistoriaa. Teoksessa *Murrosajoilta. Muistoja ja kokemuksia sortovuosilta I*. Porvoo: WSOY. 237–264.
- Goehr, Lydia. 1992. Writing Music History. *History & Theory*. Vol. 31 Issue 2: 182–200.
- Habermas, Jürgen. 2004 [1962]. *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Hautsalo, Liisamaija ja Saijaleena Rantanen. 2015. Suomen laulusta Pohjan neitiin. Strateginen nationalismi musiikillisen kasvatuksen käyttövoimana Suomessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. *Musiikkikasvatus* 18 (2): 33–56.
- Heikkinen, Olli. 2017. From a Musical Art to Art Music. Konferenssiselämä. The Future of Music History, International Conference. Belgrad, Serbia 28.–30.9.2017.
- Heikkinen, Olli ja Saijaleena Rantanen. Itämeren kaupunkien muusikot kaupunginmuusikkoinstituution jälkeen. Vaasan ja Porin orkesteritoiminta 1860- ja 1870-luvuilla. Julkaisematon artikkelikäsitelmä.
- Helminen, Minna. 2007. *Säätyläistön huvista kaikkien kaupunkilaisten ulottuville. Esitävän sävel- ja näyttämötaiteen paikallinen institutionaalisoituminen ja kehitys taidelaitosten verkostoksi 1870–1939*. Helsinki: Cupore.
- Hopkins-Porter, Cecelia. 1980. The new public and the reordering of the musical establishment: The Lower Rhine Music Festivals, 1818–1867. *19th Century Music* (3): 211–224.
- Hurri, Merja. 1982. *Suomen Työväen Musiikkiliitto STM 60*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Inkilä, Arvo. 1960. *Kansanvalistusseura Suomen vapaassa kansansivistystyössä*. Helsinki: Otava.
- Jalkanen, Pekka. 2003a. 1800-luku: Huvitteleva porvari. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela. Helsinki: WSOY. 14–111.

- Jalkanen, Pekka. 2003b. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela. Helsinki: WSOY. 112–251.
- Jalkanen, Pekka. 2005. Huvitteleva porvari. Näkökulmia 1800-luvun eurooppalaisen populaarimusiikin estetiikkaan. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 333–356.
- Kansanvalistusseuran kalenteri 1909. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Korhonen, Kimmo. 2015. Sävelten aika. *Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmonisen orkesteri 1790–2015*. Helsinki: Siltala.
- Kurkela, Vesa. 1983. *Taistojen tiellä soitettiin – ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväeniltamat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Kurkela, Vesa. 1986. *Tanhuten valistukseen. Musiikkikasvatus ja perinnetyö Suomen demokraattisessa nuorisoliitossa*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Kurkela, Vesa. 1989. *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri: kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Kurkela, Vesa. 2009. *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Suomen laulajain ja soittajain liitto.
- Kurkela, Vesa. 2017. Suomen synty musiikkikulttuurissa. Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910. *Musiikki* 47 (1–2): 41–85.
- Lehtonen, Eeva-Liisa. 1994. *Säätyläishuveista kansanhuveiksi, kansanhuveista kansalishuveiksi. Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800-luvun alusta 1870-luvun loppuun*. Historiallisia tutkimuksia 184. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Liikanen, Ilkka. 1995. *Fennomania ja kansa. Joukkojärjestäytymisen läpimurto ja suomalaisen puolueen synty*. Historiallisia tutkimuksia 191. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Mendel, Hermann ja August Reissmann (toim.). 2001 [1873]. *Musikalisches Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften in 12 Bänden*. Band III. Hildesheim ym.: Georg Olms Verlag. Minor, Ryan. 2012. *Choral Fantasies. Music, Festivity, and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*. Cambridge University Press.
- Meurman, Agathon (toim.). 1826–1909. *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten*. Helsinki: G. W. Edlund.
- Mustakallio, Marja. 2003. *”Teen nyt paljon musiikkia”. Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Mustakallio, Marja. 2009. *Musiikkia rajalla. Sata vuotta tornionlaaksolaista musiikkielämää*. Övertorneå: Arktinen ajatus.
- Nieminen, Hannu. 2006. *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.
- Rantanen, Saijaleena. 2013a. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. *Studia Musica* 52. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Rantanen, Saijaleena. 2013b. *Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla*. *Musiikki* 43 (3–4): 61–84.
- Rantanen, Saijaleena. 2016a. *Musiikkifestivaalien alkuvaiheet Suomessa Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat 1800-luvun lopulla*. Teoksessa *Festivaalien Suomi*. Toim. Satu Silvano. Helsinki: Cupore. 18–25.
- Rantanen, Saijaleena. 2016b. *Laulu- ja soittojuhlat työväen aatteellisessa sivistystoiminnassa 1910-luvun vaihteessa*. Teoksessa *Työväki ja sivistys. Väki voimakas* 29. Toim. Sakari Saaritsa ja Sinikka Selin. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. 267–297.

- Raynor, Henry. 1972. *A Social History of Music. From Middle Ages to Beethoven*. London: Barrie & Jenkins.
- Rushton, Julian. 1986. *Classical Music. A Concise History from Gluck to Beethoven*. Over Wallop, Hampshire: Thames and Hudson.
- Scott, Derek B. 2002. Music and social class. Teoksessa *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Toim. Jim Samson. New York: Cambridge University Press. 544–567.
- Smeds, Kerstin ja Timo Mäkinen. 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.
- Stenius, Henrik. 2003. Kansalainen. Teoksessa *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti Hyvärinen et al. Tampere: Vastapaino. 309–362.
- Suodanjoki, Sami. 2012. Kansalaisyhteiskunnan ja Suomen ideat, liikkeet ja julkisuudet ennen vuotta 1917. Teoksessa *Suomalaisen politiikan murroksia ja muutoksia*. Toim. Kari Paakkunainen. Helsinki: Helsingin yliopisto. 53–74.
- Suodanjoki, Sami. 2010. *Kuriton suutari ja kiistämisen rajat. Työväenliikkeen läpimurto hämäläisessä maalaisyhteisössä 1899–1909*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Särkkä, Irma-Liisa. 1973. *Laulu- ja soittojuhlat Suomessa autonomian aikana v. 1881–1917*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tietosanakirja* 1909. 1. osa, A-Confort. Helsinki: Tietosanakirja-Osakeyhtiö.
- Tolvanen, Hannu. 2017. Harrastus vai ammatti? Teoksessa *Muusikko edellä – Suomen Muusikkojen liiton 100-vuotisjuhlakirja*. Toim. Pekka Nissilä. Helsinki: Suomen Muusikkojen liitto. (Tulossa).
- Vega, Carlos. 1966. Mesomusic: An essay on the music of the masses. *Ethnomusicology* 10 (1): 1–17.
- Weber, William. 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm.

Art lovers or hopeless bunglers? Amateur music-making in Finland from early orchestral associations to song festivals

In this article, I examine the formation of amateur music-making in Finland from early orchestral associations to the development of the song festival institution at the 1880s. As an outcome of the rise of national movement, both amateur musical activities and public performing were adapted to the social practices of the common people as well.

The starting point of the article is the rise of the bourgeoisie in Europe and the change in the public sphere in the same context. In addition to the concept of *bourgeois public sphere* by Jürgen Habermas, the theoretical framework of the article also exploits the concept of the *national public sphere* by Hannu Nieminen. The obvious advantage of this concept is that it takes into account not only the bourgeoisie, but also other societal categories and their impact on the development of the public activities. The extension of the perspective beyond the bourgeoisie is important because that societal segment was relatively small in Finland, and its effects on the development of music culture were not as significant as in other parts of Europe.

The article explores how the concept of the *amateur* was defined in Finland, how it changed, and what factors had an impact on that change during the long 19th century. In addition, I look at what the relationship between amateur and professional musician was and how it was shaped by the spread of public musical practice of the bourgeoisie to the cultural activities of the ordinary people. I also discuss what opportunities and obstacles amateur musicians met in the public music domain.

MuT, FM Sajjaleena Rantanen (sajjaleena.rantanen@uniarts.fi) työskentelee tutkijatohtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.