





Musiikki 1–2/2017

Sisällys

Musiikin historian tutkimuksen teemanumero | Musiikki 1–2/2017, 47. vuosikerta

Olli Heikkinen, Vesa Kurkela, Markus Mantere ja Saijaleena Rantanen: Millaista musiikin historiaa Suomessa pitäisi kirjoittaa?	3
---	---

Artikkelit

Nuppu Koivisto: "Viulun Sarah Bernhardt" – ruhtinatar Lilly Dolgoruki  (1850–1897), kansallinen julkisuuskuva ja kansainväliset varieteeverkostot	11
Vesa Kurkela: Suomen synty musiikkikulttuurissa. Orkesterimusiikki  ja julkisuus Helsingissä 1860–1910	41
Markus Mantere: Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen  ja tieteen suuri tehtävä. Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 1940-luvuilla	86
Saijaleena Rantanen: Taiteen rakastajia vai toivottomia poropeukaloita?  Musiikin harrastustoiminta Suomessa varhaisista orkesteriyhdistyksistä laulu- ja soittojuhliin	113

Kannen kuvat: Kuvitusta Fyren-lehdessä 9.3.1898 ja 16.3.1907.

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusisäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1** s. 180 euroa, **1/2** s. 100 euroa, **1/4** s. 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi).

Vierailevat toimittajat

Markus Mantere ja Saijaleena Rantanen (Taideyliopisto)

Päätoimittajat

Ari Poutiainen (Helsingin yliopisto)

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Milla Tiainen (Helsingin yliopisto)



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIOPISTO. **Päätoimittajat:** MuT Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi), dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) ja FT Milla Tiainen (milla.tiainen@helsinki.fi). **Taittäjä:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Meri Kytö, Kai Lassfolk, Juha Ojala, Markus Mantere, Sini Mononen, Sanna Qvick, Tuire Ranta-Meyer, Juha Torvinen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Markus Virtanen (mts.toimisto@gmail.com). **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

Millaista musiikin historiaa Suomessa pitäisi kirjoittaa?

——— Olli Heikkinen, Vesa Kurkela, Markus Mantere ja Saijaleena Rantanen

Tämä *Musiikki*-lehden numero on ”Rethinking ‘Finnish’ Music History” -tutkimusprojektin viimeinen tieteellinen tuotos. Projekti käynnistyi Sibelius-Akatemiassa maaliskuussa 2011 Suomen Kulttuurirahaston rahoituksella ja jatkui vuoden 2012 alusta Suomen Akatemian hankkeena. Projekti päättyi vuoden 2016 lopussa. Hankkeessa työskenteli eri pituisina tutkimusjaksoina neljä tutkijaa – Olli Heikkinen, Nuppu Koivisto, Markus Mantere ja Saijaleena Rantanen – ja sitä johti professori Vesa Kurkela.

Projektimme tarkasteli Suomen musiikkielämän kehittymistä autonomian ajan lopulla transnationaalisesta näkökulmasta. Se arvioi kriittisesti aiempaa kansallismielistä tutkimustapaa, jossa musiikin historian virta nähtiin väistämättömänä kehityksenä, lahjakkaiden säveltäjien, voimakkaiden auktoriteettien ja kollektiivisen kansanhengen työn tuloksena. Projektimme lähtökohdan mukaan 1800-luvun kansallisen säveltaiteen ja musiikkielämän muodostuminen oli ylijäräinen prosessi, joka siirsi, muunsi ja käänsi länsimaisen musiikin tyylit, instituutiot, konventiot ja esityskäytännöt osaksi pohjoisen suuriruhtinaskunnan kulttuurielämää. Emme siis ole kirjoittaneet suomalaisen musiikin historiaa vaan musiikin historiaa Suomessa.

Hankkeemme julkaisuissa (ks. bibliografia) hyödynnämme mikrohistoriallista tutkimustapaa, jossa keskeisinä menetelminä ovat verkostoanalyysi, aikalaislähteiden lähiluku, lähdekritiikki ja kontrafaktuaalinen pohdiskelu. Myös kulttuuristen kaanonien muodostumiseen ja muuttumiseen kiinnitetään huomiota. Olemme tutkineet suomalaisen musiikkielämän muotoutumisen transnationaalista prosessia neljässä painopisteessä: ”suomalaisen” sävelkielen muotoutuminen, kotimaisen musiikintutkimuksen alkuvaiheet, kansalliset musiikkijuhlat sekä konserttiohjelmiston ja musiikkimaun muutokset. Keskeisiä lähteitä tähän ovat tarjonneet paitsi arkistot, myös aikalaiskirjallisuus, sanomalehdet sekä teosten äänitteet, nuotit ja partituurit.

Eroon kansallisesta katseesta

Musiikin historiaa Suomessa on hallinnut pitkään paradigma, joka korostaa kansallisen musiikkikulttuurin kehittymistä. Tutkimuskohteena on näin lähes poikkeuksetta ollut Suomen musiikin historia tai ”suomalaisen” musiikin menneisyys. Sama nationalistinen perusvire koskee musiikin historiankirjoitusta genreistä riippumatta. Tutkittiin sitten kansanmusiikin, jazzin, rockin, kuoromusiikin, soti-

lasmusiikin tai kirkkomusiikin historiaa, lähtökohtana on musiikin suomalaisuus. Erityisen selvänä kansallinen ja usein myös kansallismielinen lähtökohta ilmenee klassisen musiikin historioissa. Historioitsijat ovat lähes poikkeuksetta lähteneet siitä, että 1800-luvun lopulla Suomeen kehittyi kansallinen musiikkielämä, joka synnytti ensimmäiset ammattiorkesterit, konservatorion, isänmaallisen konserttirepertuaarin ja suomalaiskansallisen sävelkielen, jonka suurimpana edustajana oli Jean Sibelius.

Kansallisen musiikin historian keskeinen piirre on teleologisuus, jossa menneisyyttä tarkastellaan nykyisyyden tai kansallisen projektin lopputuloksen näkökulmasta. ”Suomalaisen säveltaiteen kevättulvan” (Haapanen 1940, 94) aiheuttivat tämän ajatusmallin mukaan nerokkaat säveltäjät ja voimakastahtoiset musiikkimiehet, mutta kaiken takana vaikutti kollektiivinen kansanhenki, hegeliläinen historian virta. Suomalaisen säveltaiteen nousu ilmenee kirjoituksissa väistämättömänä kehityksenä, josta nykyisyys on todisteena. Kansallinen näkökulma on edelleen yllättävän vahva monissa musiikin historian oppikirjoissa, tietokirjoissa ja jopa tutkimuksissakin (vrt. Kurkela 2010). Nationalistis-teleologinen historiantulkinta on kuitenkin monessa suhteessa ongelmallinen, ja oma tulkintamme pyrkii korjaamaan siitä aiheutuvat pahimmat vääristymät musiikkia koskevassa historiakuvassa.

Transnationaalista lähtökohtaa hyödyntävien tutkimusten määrä on eurooppalaisessa historiantutkimuksessa lisääntynyt räjähdysmäisesti 2000-luvulla. Kulttuurintutkimuksessa, sosiologiassa, historiassa, politiikan tutkimuksessa, antropologiassa ja mediatutkimuksessa – vain muutaman tieteenalan mainitaksemme – laajamittainen kiinnostus kansallisvaltioiden rajat ylittäviin taloudellisiin, poliittisiin ja sosiaalisiin yhteyksiin ihmisten, paikkojen ja instituutioiden välillä on ollut vallitseva jo vuosikymmenen ajan. Tämä tendenssi myötäilee samanaikaista kiinnostusta globalisaatioon sekä tutkimuksessa että julkisessa keskustelussa. Kuten Steven Vertovec (2009, 2) toteaa, transnationalismi on näkökulma, joka antaa mahdollisuuden ymmärtää monimutkaisia, monikulttuurisia ja medioituneita kanssakäynnin muotoja globalisoituneessa maailmassa.

Hankkeemme keskittyi Suomen suuriruhtinaskunnan ajan viimeisiin vuosikymmeniin. Tuo aika on keskeinen suomalaisen kansallisvaltion synnyssä, ja tuolloin muodostuivat lähes kaikki ne instituutiot, joiden varassa musiikkielämä myöhemmin rakentui itsenäisessä Suomessa – konserttitoiminta, orkesterilaitos, musiikkiteatteri, muusikkokoulutus, musiikintutkimus, musiikkikritiikki, musiikkifestivaalit, soitin- ja nuottikauppa ja musiikin kustannustoiminta. Mikään näistä alueista ei syntynyt itsenäisesti, vaan jatkuvassa ja kiinteässä vuorovaikutuksessa yleiseurooppalaiseen kehitykseen ja musiikkielämän avainhenkilöiden maahantuomiin ulkomaisiin ideoihin.

Tutkimuksemme lähtökohta tuo sen lähelle historiallisesti suuntautunutta kulttuurista musiikintutkimusta, jossa länsimaisen musiikin menneisyyttä ja kehitystä on pyritty tulkitsemaan monista uusista näkökulmista. Erityisen keskeisiä ovat tässä nationalismien ja kaanonien muodostumisen tutkimus (Bohlman 2004; Bergeron ja Bohlman 1992), konserttiyleisön musiikkimaun transformatio (Weber 2008) ja populaarimusiikin vallankumous läntisissä metropoleissa

1800-luvulla (Scott 2008). Projektimme pyrkii osoittamaan yksityiskohtaisesti, miten länsimaisen musiikin suuri muutos 1800-luvulla heijastui suoraan paikalliseen musiikkielämään Suomessa. Pienen ja syrjäisen maan olosuhteet johtivat omaperäisiin ratkaisuihin musiikkielämän organisoimisessa. Lännen kulttuurikeskuksista (esim. Berliini, Leipzig, Wien, Pariisi, Lontoo) omaksutut uudet käytännöt tuottivat Suomessa paikalliset versionsa, joiden erityisyys oli sidoksissa muun muassa omaan kieleen, kansanperinteeseen ja rajallisiin toimintaedellytyksiin (niukat taloudelliset resurssit, pienet yleisömäärät, matala kaupungistumisaste jne.).

Vaikka tutkimuskohteemme on kansallisen musiikkikulttuurin synty, tutkimuksemme ei rajoitu kansallisvaltion rajojen sisälle. Musiikilliset ideat ja käytännöt välittyivät pääasiassa transnationaalisten verkostojen välityksellä (kirjeenvaihto, matkat, kirjat). Olemme koettaneet selvittää, miten verkostot muodostuivat, miten ideat ja käytännöt niiden kautta välittyivät ja miten ideat ja käytännöt käännettiin ja muokattiin osaksi suomalaista musiikkielämää. Mikroskooppisen tarkentamisen avulla on mahdollista hahmottaa yksittäisen henkilön tai henkilöiden sosiaalisten suhteiden verkostoa. Verkostotutkimuksessa yhteiskunnallinen rakenne esitetään sosiaalisena kudoksena tai pisteinä, joita erilaiset kytkökset yhdistävät. Verkostoteoriaa käytettäessä tutkimuksen kohde ei rajaudu yksilöön, yhteiskuntarakenteeseen tai instituutioon, vaan verkosto muodostaa sillan yksilön ja laajempien rakennelmien välille. Sosiaalisten verkostojen käsitteen avulla pyrimme selvittämään tarkastelun alla olevien ilmiöiden taustalla vaikuttaneita henkilöitä sekä heidän toimintaympäristöjään, joiden asettamissa rajoissa ryhmät ja yksittäiset henkilöt saattoivat toimia. Suoraan tutkimukseemme liittyviä keskeisiä verkostotutkimuksen kansainvälisiä teoreettikkoja ovat Robert Putnam (1993 ja 1995), Pierre Bourdieu (1986), James S. Coleman (1988 ja 1990) ja Bruno Latour (1988 ja 2005).

Miksi historiaan pitäisi katsoa uudestaan?

Kansallisen musiikin historian uudelleentulkinta on erittäin ajankohtaista nyt, kun suomalainen musiikki on laajasti esillä globaaleilla musiikkimarkkinoilla, miltei genrestä riippumatta. On hyödyllistä huomata, että nykyinen transnationaalinen kehitys ei ole uusi asia. Hyvin samanlainen tilanne vallitsi aikana, jolloin nykyisen musiikkielämän perusta valettiin: musiikilliset ideat ja innovaatiot kulkivat yli rajojen vilkkaasti, suuri joukko maahanmuuttajia toimi suomalaisen musiikin kehittämisen avainhenkilöinä, ja musiikillinen vaihto ja konserttielämä olivat silmiinpistävästä kosmopoliittista.

Suomi oli kiinteä osa Eurooppaa ja sen musiikkikulttuuria jo 100–150 vuotta sitten. Eurooppalainen integraatio oli varsinkin sivistyneen luokan keskuudessa lähes yhtä monipuolista kuin nykyisin, ja lähellä sijaitseva imperiumin pääkaupunki Pietari oli todella kansainvälinen metropoli. Pietarin ohella läntiset vaikutteet tulivat etupäässä Tukholmasta, Kööpenhaminasta, Ranskasta ja

Saksasta. Suomen kansainvälisyys kulttuurin alueella pohjustettiin jo tuolloin, ja projektimme tulokset vahvistavat osaltaan suomalaista itsetuntoa hyväksymällä ajatuksen siitä, että musiikin ”kansallinen” elementti nähdään pikemmin transnationalismin tuloksena ja heijastumana kuin sisäsyntyisenä teleologisena prosessina.

* * *

Käsillä olevan numeron artikkelit ovat toimittaneet Markus Mantere ja Saijaleena Rantanen. Kaikkien kirjoittajien tekstit on vertaisarvioitu ulkopuolisten asiantuntijoiden toimesta. Kuten jo artikkelien otsikoistakin voi päätellä, viiden vuoden aikana tutkimuksellisen kiinnostuksen aiheet ovat eläneet, ja tutkimuksen aikaperiodi on joissain kohdissa siirtynyt pitkälle 1900-luvun puolelle. Tämä heijastaa historiallisen tutkimuksen arkipäivää – menneisyyden johtolankoja seurattaessa ei useinkaan ole mielekästä jättäytyä ennalta määriteltyihin aikaloke-roihiin. Samalla ajallinen siirtyminen on johtanut meidät uuteen tutkimushankkeeseen urbaanin musiikkielämän ansaintalogiikasta 1900-luvun alkupuolen Suomessa. Siitä kuitenkin enemmän myöhemmin.

Kirjallisuutta

- Bergeron, Kathrine ja Philip V. Bohlman (toim.). 1992. *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bohlman, Philip V. 2004. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara – Denver – Oxford: ABC Clío.
- Bourdieu, Pierre. 1986. *The Forms of Capital. Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Toim. J. G. Richardson. New York: Greenwood Press. 241–258.
- Coleman, James S. 1988. Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology* 94: 95–120.
- Coleman, James S. 1990. *Foundations of Social Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hautsalo, Liisamaija ja Saijaleena Rantanen. 2015. Suomen laulusta Pohjan neitiin. Strateginen nationalismi musiikillisen kasvatuksen käyttövoimana Suomessa 1800–1900-lukujen vaihteessa. *Musiikkikasvatus* 18 (2): 33–56.
- Heikkinen, Olli. 2012. Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 42 (1): 6–26.
- Heikkinen, Olli. 2013. Urkuri Sörensenin ”rikos”. *Musiikki* 43 (2): 5–23.
- Heikkinen, Olli. 2013. Mistä musiikki alkaa? Musiikinhistoria ja sen alku musiikkitieteen tutkintovaatimuskirjallisuudessa Helsingin yliopistossa 1923–1975. *Etnomusikologian vuosikirja* 25. 92–120.
- Heikkinen, Olli. 2013. Kansakunnan virittäjät. Sivistyksen kirjallinen eetos ja rahvaan laulu. *Historiallinen Aikakauskirja* 111 (1): 43–54.

- Heikkinen, Olli, Kaarina Kilpiö, Markus Mantere, Saijaleena Rantanen, Hannu Tolvanen ja Heikki Uimonen (toim.). 2014. *Valistus on viritetty. Esseitä musiikista, huvittelusta ja historiasta*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 13. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Heikkinen, Olli. 2015. Seitsikon synty – vaihtoehtoinen tarina, osa 1. *Puhallinorkesteri* (4).
- Heikkinen, Olli. 2015. Utterly Finnish, Peculiarly Original. *Finnish Music Quartely* (1–2): 16–19.
- Heikkinen, Olli. 2016. Seitsikon synty – vaihtoehtoinen tarina, osa 2. *Puhallinorkesteri* (2).
- Heikkinen, Olli. 2017. Luonnollista ja kansallista kansanmusiikkia. *Kansanmusiikki* 186 (1): 36–37.
- Heikkinen, Olli. 2017. Tuning the Nation. Textual Strategies in Collecting Folk Songs in Finland. Teoksessa *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Toim. Susanne Ziegler, Gerda Lechleitner, Ingrid Åkesson ja Susana Sardo. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing. 202–213.
- Koivisto, Nuppu. 2013. Daniel Sterniä löytämässä. *Synteesi* (4): 53–79.
- Koivisto, Nuppu. 2015. Ansiokasta orkesterihistoriaa. Kirja-arvio. *Musiikki* 45 (3–4): 152–153.
- Koivisto, Nuppu. 2016. 'Meidän Pohjolamme': Selma Borg pohjoismaisen kulttuurin välittäjänä Yhdysvalloissa. *Musiikin suunta* 38 (3) Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Verkkolähde <http://musiikinsuunta.fi/2016/03/meidan-pohjolamme-selma-borg-pohjoismaisen-kulttuurin-valittajana-yhdyo-csvalloissa/> [tarkistettu 9.10.2017].
- Koivisto, Nuppu. 2017. Tämä paikka on minulle paratiisi. Pianisti Selma Kajanuksen opintomatkat Eurooppaan. Teoksessa *Leivoksia, kaupunkilaisia ja sivistysaatteita*. Toim. Satu Aalto, Samu Nyström ja Rose-Marie Peake. Helsinki: Kirjapaja. 280–295.
- Kurkela, Vesa ja Saijaleena Rantanen. 2008. Laulava vallankumous. Teoksessa *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Toim. Pertti Haapala et al. Helsinki: Teos. 177–194.
- Kurkela, Vesa ja Lauri Väkevä (toim.). 2009. *De-Canonising Music History*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kurkela, Vesa, Heikki Laitinen ja Saijaleena Rantanen (toim.). 2010. *Warpusen Weisu. Pohjanmaan musiikin historiaa 1600–1900*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Vesa. 2010. Kansallisen musiikin historian varjo – Suomessa ja Pohjanmaalla. Teoksessa *Warpusen Weisu. Pohjanmaan musiikin historiaa 1600–1900*. Toim. Vesa Kurkela, Heikki Laitinen ja Saijaleena Rantanen. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 11–43.
- Kurkela, Vesa. 2010. Finskhet och sorglig folkvisa. *Noterat* vol. 18. Stockholm: Svensk visarkiv. 87–98.
- Kurkela, Vesa. 2010. Screaming Sopranos in Radio. Irritating and Pleasant Voices in Early Radio Broadcasting in Finland. Teoksessa *Music Breaks In*. Toim. Vesa Kurkela et al. Musiikintutkimuksen laitoksen julkaisuja 3. Tampere: Tampereen yliopisto. 71–83.
- Kurkela, Vesa. 2011. Kansallismielisyys Suomen musiikin historiankirjoituksessa. *Musiikki* 41 (1): 24–42.
- Kurkela, Vesa. 2012. Sorrowful Folk-Song and Nationalism in Nineteenth Century Finland. Teoksessa *Folklore and Nationalism in Europe during the long Nineteenth Century*. Toim. Timothy Baycroft. Leyden and Boston: Brill. 351–369.
- Kurkela, Vesa. 2012. Amusing the Cultivated Classes and Cultivating the Masses. Changes in Concert Repertoires in 19th-Century Helsinki. Teoksessa *Critical Musicological Reflections*. Toim. Stan Hawkins. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing. 75–94.

- Kurkela, Vesa. 2012. Jumala ompe linnamme. Yhteiskunnallinen virsi ja sen suomalainen reseptiohistoria. *Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja* 8. Toim. Jaakko Ruusama. Helsinki: *Hymnos*. 83–97.
- Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 153–172.
- Kurkela, Vesa. 2014. Paljepelin pitkä läpilyönti. Harmonikan varhaisvaiheet Euroopassa. Teoksessa *Suomalaisen harmonikan historia*. Toim. Vesa Kurkela ja Marko Tikka. Sastamala: Suomen Harmonikkainstituutti. 20–39.
- Kurkela, Vesa. 2014. Harmonikka 1800-luvun Suomessa. Teoksessa *Suomalaisen harmonikan historia*. Toim. Vesa Kurkela ja Marko Tikka. Sastamala: Suomen Harmonikkainstituutti. 39–49.
- Kurkela, Vesa. 2014. Menneisyysdentarve ja musiikin historian kirjoituksessa. Teoksessa *Valistus on viritetty. Esseitä musiikista, huvittelusta ja historiasta*. Toim. Olli Heikkinen et al. Sibelius-Akatemian julkaisuja 13. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Vesa. 2014. Universal, National, or Germanized? *Finnish Music Quarterly* (2): 26–29.
- Kurkela, Vesa. 2015. Jalostavaa huvittelua. Robert Kajanuksen helpotajaiset konsertit sivistämisprojektina. *Etnomusikologian vuosikirja* 26. Toim. Meri Kytö ja Saijaleena Rantanen. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 48–81.
- Kurkela, Vesa. 2015. Seriously Popular. Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in late-19th-Century. Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Toim. Markus Mantere ja Vesa Kurkela. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing.
- Kurkela, Vesa. 2015. Affektien pitkä varjo. Musiikin kokeminen 1800-luvun Helsingissä. Teoksessa *Musiikkia! Harrastaja ja musiikinystäviä Helsingissä*. Toim. Jere Jäppinen. Porvoo: Helsingin kaupungin museo. 78–85.
- Kurkela, Vesa ja Markus Mantere (toim.). 2015. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Surrey and Burlington: Ashgate Publications.
- Kurkela, Vesa ja Olli Heikkinen. 2016. Sibelius as Popular Composer. Music by Sibelius in Kajanus's Popular Concerts. Teoksessa *Jean Sibelius's Legacy*. Toim. Daniel Grimley, Tim Howell, Veijo Murtomäki ja Timo Virtanen. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 159–169.
- Kurkela, Vesa. 2016. Popular Wagner. Wagner Evenings in Helsinki 1890–1911. Teoksessa *Wagner and the North*. Toim. Martin Knust ja Anne Sivuoja-Kauppala. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Vesa. 2016. National or Universally Germanized? The Formation of Musical Life in 20th-Century Finland as Transcultural Process. Teoksessa *Nationality vs. Universality. Musical Historiographies in Central and Eastern Europe*. Toim. Slawomira Zeranska-Kominek. Cambridge Scholars Press 2016. 145–154.
- Kurkela, Vesa. 2017. Varietee ulkomaiden kansansoittimien kotoistajana. *Kansanmusiikki* 186 (3): 34–35.
- Kurkela, Vesa ja Saijaleena Rantanen. Germany as a Cultural Paragon. Transferring Modern Musical Life from Central Europe to Finland. *Cultural Mediators in Europe 1750–1950*. (Tulossa 2017).
- Kurkela, Vesa. *Josef Binnemann ja kansanomaisen middle-musiikki. Konserttitisan unohtunut historia Suomessa. Kansanmusiikin tutkimuksia*. (Tulossa 2017.)
- Kurkela, Vesa. *Helpotajajista arvokkuutta ja mandoliinisoittoa. Suomalaisen keskimusiikin juurilla. Etnomusikologian vuosikirja* 28. (Tulossa 2017.)
- Latour, Bruno. 1988. *The pasteurization of France* [Les microbes: guerre et paix suivi de irréductions]. Transl. by Alan Sheridan and John Law. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Mantere, Markus. 2012. Jeesus Kristus on suora tie: kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 42 (3–4): 28–47.
- Mantere, Markus. 2012. Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa: tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili. *Musiikki* 42 (2): 40–56.
- Mantere, Markus ja Pirkko Moisala. 2013. Länsimaisen taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 201–218.
- Mantere, Markus. 2014. Armas Launis, Ilmari Krohn ja suomalaisen musiikkitieteen kansallinen tehtävä 1900-luvun alussa. *Musiikki* 44 (3–4): 192–213.
- Mantere, Markus. 2014. A Prophet in the Strange Land: Aspects of Arnold Schönberg's Immigration and Cultural Adaptation to the United States. *Trio* Vol. 3 (2): 19–39.
- Mantere, Markus ja Vesa Kurkela. 2015. Introduction. Teoksessa *Critical Music Historiography: Canons, Ideologies and Institutions*. Toim. Vesa Kurkela ja Markus Mantere. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing.
- Mantere, Markus. 2015. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland. Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Toim. Markus Mantere ja Vesa Kurkela. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing. 57–68.
- Mantere, Markus. 2016. Revisiting and Unlikely Friendship in the 20th-Century Music: Ferruccio Busoni's Life-Long Cameradie with Jean Sibelius. Teoksessa *In the Third Hand: Festschrift for Daniel Josephson*. Toim. Brent Wetters. Providence, R.I.: Brown University.
- Mantere, Markus. "Suomalaisuuden" ja "luonnon" etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä. Teoksessa *Musiikki ja luonto: ekokriittisiä kirjoituksia äänestä ja kulttuurista*. Toim. Juha Torvinen. Turku: Utukirjat. (Tulossa.)
- Putnam, Robert. 1993. *Making Democracy Work. Civil Traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- Putnam, Robert. 1995. Bowling alone. Americas Declining Social Capital. *Journal of Democracy* 6/1: 65–78.
- Rantanen, Saijaleena. 2010. Se pitää tulla toimeen! Ilmajoen torvisoittokunnan alkuvaiheet 1882–1890. *Warpusen Weisu. Pohjanmaan musiikin historiaa 1600-1900*. Toim. Vesa Kurkela, Heikki Laitinen ja Saijaleena Rantanen. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 257–299.
- Rantanen, Saijaleena. 2012. Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. *Lectio Praecursoria. Musiikki* 42 (3–4): 120–126.
- Rantanen, Saijaleena. 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Väitöskirja. *Studia Musica* 52. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Rantanen, Saijaleena. 2013. Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla. *Musiikki* 43 (3–4): 61–84.
- Rantanen, Saijaleena. 2014. Kirvun lauluseura ja eurooppalainen laulujuhla-aate 1890-luvun lopulla. *Etnomusikologian vuosikirja* 25. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 68–101.
- Rantanen, Saijaleena. 2016. Musiikkifestivaalien alkuvaiheet Suomessa. Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat 1800-luvun lopulla. Teoksessa *Festivaalien Suomi*. Helsinki: Cupore. 18–25.
- Rantanen, Saijaleena. 2016. Laulu- ja soittojuhlat työväen aatteellisessa sivistystoiminnassa 1910-luvun vaihteessa. *Työväki ja sivistys*. Toim. Sakari Saaritsa ja Sinikka Selin. Väki voimakas 29. Vantaa: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. 267–297.

- Rantanen, Saijaleena. Raittiusliikkeestä haalisosialismiin. Musiikin harrastustoiminnan muotoutuminen amerikansuomalaisissa siirtolaisyhteisöissä Yhdysvalloissa 1900-luvun vaihteessa. *Musiikki* 47 (3). (Tulossa 2017.)
- Rantanen, Saijaleena. Kuviteltu kansanmusiikki? *Kansanmusiikki* 186 (4). (Tulossa 2017.)
- Scott, Derek. 2008. *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press.
- Tikka, Marko ja Vesa Kurkela. 2014. Viisirivinen ristiriita. Harmonikan paikka Suomessa 1860–2000. Teoksessa *Suomalaisen harmonikan historia*. Toim. Vesa Kurkela ja Marko Tikka. Sastamala: Suomen Harmonikkainstituutti. 6–20.
- Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.

”Viulun Sarah Bernhardt”¹ – ruhtinatar Lilly Dolgoruki (1850–1897), kansallinen julkisuuskuva ja kansainväliset varieteeverkostot

Nappu Koivisto



Pikku keisarinnan kaltainen kopea tyyppi, ei lainkaan kaunis epäilemättä, mutta originelli, viihdyttävä eräille, vaikuttava toisille hauraine käynteineen, haavoittuneine asentoineen, esiin pyrkivine lapsenkasvoineen. Asenne, joka näyttäisi hullunkuriselta, ellei sitä palvelisi hänen lahjakkuutensa erikoisuus.²

Tämä pariisilaislehti *Le Figaron* värikäs kuvaus vuodelta 1886 kohdistuu viulisti Juliette Delépiereen, taiteilijanimeltään Lilly Dolgorukiin³ (1850–1897). Teatraalisten elkeidensä ja aggressiivisten markkinointimenetelmiensä vuoksi Dolgorukin persoona tarjoaa musiikin historian tutkijalle herkullisen kurkistusikunan 1800-luvun kosmopoliittiseen varieteeekulttuuriin. Pohjoisranskalaiseen muusikkoperheeseen syntyneen ja ihmelapsena uransa aloittaneen viulistin tie johti niin operettilavoille kuin naisorkesterienkin riveihin, ja hänen kiertueensa ulottuivat Venäjältä Väli-Amerikkaan saakka. Matkan varrella Dolgoruki rakensi tietoisesti uutta ammatillista imagoa, jonka myötä ranskalaisen pikkukaupunkilaissuvun vesasta kuoriutui estradidiiva, skandaalinkäryinen ”viulun Sarah Bernhardt” ja ”venäläinen ruhtinatar”.

Käsillä oleva artikkeli valottaa Dolgorukin musiikillista toimintaa näiden kansallisuusrajat ylittävien elementtien puitteissa. Yhtäältä viulistin esiintymislavoillaan rakentama ”venäläisyys” kansallispukuineen ja -lauluineen tarjoaa kiin-

¹ “[cette] Sarah Bernhardt du violon”. *L'écho de Paris* 4.9.1892.

² ”Un type hautain de petite impératrice, point jolie sans doute, mais originale, amusante pour les uns, imposante pour les autres, avec ses allures cassantes, ses poses offensées, sa frimousse qui veut se faire figure. Attitude qui serait bouffonne si elle n'était un peu servie par la bizarrerie de son talent.” *Le Figaro* 28.9.1886. Kaikki tässä artikkelissa esiintyvät sitaattien käännökset ovat kirjoittajan, ellei toisin ole mainittu ao. viitteessä ja lähdeluettelossa.

³ Delépiereen taiteilijanimelle löytyy aikakauden lähdeaineistossa useampia kirjoitusasuja (Dolgorucki, Dolgorouky, Dolgoroukow jne.). Johdonmukaisuussyistä käytän tässä artikkelissa translitteraatiota Dolgoruki ensinnäkin siksi, että se esiintyy säännönmukaisesti suomenkielisissä aikalaislähteissä ja toiseksi siitä syystä, että se vastaa minusta aikakauden vaihtoehtoista parhaiten Lilly Dolgorukin venäjänkielisen sukunimen äänneasua (Долгорукий, ”Dolgorukij”). Hänen aviomiehensä sukunimestä tosin käytetään venäjänkielisessä kirjallisuudessa myös kirjoitusasua ”Dolgorukov” (Долгоруков), mutta olen selvyiden vuoksi käyttänyt Dolgoruki-nimeä tässä yhteydessä aina kyseiseen sukuun viitatessani.

nostavan esimerkin siitä, miten 1800-luvun loppupuolen varieteetaiteilijat saattoivat omaksua tietyn ”kansallisen” identiteetin, hyödyntää sitä ammatillisesti ja tuottaa sitä edelleen. Toisaalta Dolgorukin kansainvälinen ura havainnollistaa oivallisesti sitä, miten tiiviit yhteydet Suomen suuriruhtinaskunnalla oli Itämeren ja Euroopan varieteemaailmaan: viulisti ehti esiintyä 1880-luvulla niin Suomen rannikkokaupungeissa kuin Pariisin maailmannäyttelyssä (ks. esim. Montégut 1889, 228 ja *Åbo Tidning* 12.2.1885). Varieteeteattereiden kosmopoliittinen ilmapiiri ei siis rajoittunut Lontoon, Wienin tai Berliinin kaltaisiin Keski-Euroopan metropoleihin, vaan sen tuulahduksia kantautui myös Helsingin, Viipurin ja Turun perifeerisempiin asutuskeskuksiin (ks. esim. Hirn 1999, 98–129).

Metodologisesti tutkimusotteeni ankkuroituu niin sanottuun ”transnationaaliseen” perinteeseen (ks. esim. Vertovec 2009 ja Kettunen 2008), joka pyrkii purkamaan historiankirjoituksen kansallisia kaanoneita. Musiikin historian tutkijoiden piirissä tämä ”kansallista katsetta” kriittisesti tarkasteleva näkökulma on viime vuosina herättänyt suurta mielenkiintoa niin kansainvälisellä kuin Suomenkin tasolla (vrt. esim. Kurkela ja Mantere 2015). Akateemisessa keskustelussa erityisesti länsimaisen taidemusiikin kansalliset kertomukset ovat joutuneet dekonstruoinnin kohteiksi, jolloin tarkastelun painopiste on siirtynyt valtiotasolta kaupunkien, paikkakuntien, yksittäisten ooppera- tai konserttiseurueiden, instituutioiden tai muusikoiden toimintaverkostoihin. Hyvänä esimerkkinä tästä voisi mainita vaikkapa Nadine George-Gravesin tutkimuksen afroamerikkalaisesta The Whitman Sisters -varietee-yhtyeestä 1900-luvun taitteessa (George-Graves 2000). Innostus liittyy osaltaan 1970- ja 1980-luvuilta polveutuvaan keskusteluun musiikin sosiaali- ja kulttuurihistoriasta, jonka ydinajatuksena on analysoida musiikillisia ilmiöitä osina yhteiskuntaa ja välttää ennako-oletusta absoluuttisesta, epäpoliittisesta ja muusta elämästä irrallisesta musiikista ”itsensä” (ks. esim. Fulcher 2013; Cook & Everist 1999 ja Krims 1998).

Toisin sanoen artikkelin kiintopisteenä on yksi henkilö, jonka solmimien kansainvälisten yhteyksien kautta tarkastelen laajemmin 1800-luvun lopun länsimaista varieteen kosmopoliittisuutta sekä kansallisuuden käyttövoimaa markkinointikeinona. Kaupunkikulttuuri on tässä yhteydessä avainsana: varietee-esiintyjien urat luotiin urbaaneissa ympäristöissä, ei maaseudun kyläyhteisöissä (vrt. Rühlemann 2012, 68–72, 475–480). Esimerkiksi Lilly Dolgoruki ei sanomalehtitietojen perusteella esiintynyt Suomessa pikkupaikkakuntien palokunnantaloilla, vaan Viipurin, Helsingin ja Turun seurapiirihoteleissa. Koska Dolgorukin kaltaisten kiertävien varietee-esiintyjien toiminta oli kaupallista, heillä ei yksinkertaisesti ollut kannattavaa syytä lähteä esiintymään pikkupaikkakunnille, joista ei olisi löytynyt sopivaa yleisöpohjaa kelvollisesta konserttipaikasta puhumattakaan (mt. 402–410). Aikakauden huvielämän infrastruktuuri impressaareineen, teattereineen ja viestintävälineineen ei vielä ulottunut maaseudulle paikallisia keskuskaupunkeja lukuun ottamatta.

Eurooppalaisen varieteen historiankirjoitus on keskittynyt yksittäisten kaupunkien tai kulttuuripiirien tasolle – tällaista mallia ovat perustutkimuksissaan soveltaneet muiden muassa Dagmar Kift (1996), Wolfgang Jansen (1990) ja Martin W. Rühlemann (2012). Koska käsite *varietee* on häilyvä ja koska sen

kehitykseen liittyy eri kulttuuripiireissä pitkälti toisistaan poikkeavia huvikulttuurin muotoja – esimerkiksi Ranskan *cafés chantants* -kahviloita, yhdysvaltalaista *vaudevillea* tai Britannian *music hall* -perinnettä – yleiseurooppalaisen varieteehistorian kokoaminen yksiin kansiin olisi suhteellisen mahdotonta. Yksinkertaistetussa ja yleistajuisessa mielessä varietee merkitsee vaihtelevuuteen perustuvaa näyttämötaiteen muotoa, johon saattoi kuulua mitä moninaisimpia ohjelmanumeroita aina sirkustempuista kuplettilauluun (ks. esim. Rühlemann 2012, 183). Mitä sensaatiomaisempia, eksoottisempia ja ajankohtaisempia esityksiä yleisölle oli tarjolla, sen suurempi oli yleensä näytöksen suosio (vrt. mt. 305–306). Esimerkiksi Helsingin Seurahuoneen varieteessa esiteltiin vuonna 1895 kolerabasillia ”jättiläismikroskoopin” läpi (Jätte-Mikroskop, *Hufvudstads-bladet* 3.10.1894).

Viime vuosikymmenten kansainvälinen varieteetutkimus on painottunut saksankielisen ja angloamerikkalaisen kielialueen suuntaan (vrt. esim. Kift 1996; Günther 1981; Bailey 1986 ja Rühlemann 2012). Suomessa varieteen vaiheita on perusteellisesti selvittänyt ja yleistasolla esitellyt Sven Hirn (Hirn 1999; Hirn 2007 ja Hirn 2001). Yksittäisen varieteetaiteilijan uran ja elämän kartoittaminen antaa kuitenkin mahdollisuuden paneutua tähän huvikulttuurin muotoon aivan toisenlaisesta näkökulmasta, joka ei ole yhteen kaupunkiin tai kulttuuripiiriin sidottu. Dolgorukin toiminnassa tämä monipuolisuus tulee erityisen kiinnostavalla tavalla ilmi akateemisessa tutkimuksessa vähemmälle huomiolle jääneiden Ranska- ja Venäjä-yhtymäkohtien kautta. Samalla se syventää tietämystä Suomen varietee-elämän suhteellisen vähän tutkitusta menneisyydestä.

Sosiaalishistoriallisista syistä käsittelen Dolgorukia nimenomaan varieteetaiteilijana enkä instrumentaalimuusikkona. Erot esimerkiksi suomalaisissa säätyläisperheissä kasvaneisiin, sinfoniaorkesteri- ja solistikonserteissa esiintyneisiin viulisteihin kuten Agnes Tschetschuliniin (1859–1942) ovat tässä suhteessa merkittäviä (Väisänen ja Mäkelä-Alitalo 2001). Ensinnäkin Lilly Dolgoruki musisoi pienestä pitäen ansaitakseen elantonsa ja sai koulutuksensa todennäköisesti viulisti-isältään käsityöläishenkisellä kisälliasenteella (Dillies 1863, 6–8). Toiseksi Dolgoruki soitti teini-ikäisestä lähtien varieteeteattereissa, joihin Tschetschulinin kaltaiset porvarisperheen tyttäret eivät olisi jalallaan astuneet. Lilly Dolgorukiin – kuten muihinkin aikakauden varieteetahtiin – liittyy eräänlainen ”huonon naisen” leima, jonka suhteen tutkijalta vaaditaan myös sukupuolihistoriallista herkkyyttä (ks. esim. George-Graves 2000, 58 ja Kaufmann 1997, 10–11). Aikalaiskeskustelussa varieteen maailmaa värivät nimittäin prostituutio- ja alkoholikysymykset, jotka nousivat kiivaan julkisen debatin kohteeksi niin Suomessa kuin maailmallakin (ks. esim. Kift 1996, 99–134; Rühlemann 2012, 450–454 ja *Päivälehti* 1.12.1901).

Yksittäisen varietee-esiintyjän uran tutkiminen on lähdeaineiston suhteen haastava tehtävä. Harvasta sadan vuoden takaisesta varieteetähdestä on jäänyt arkistoihin syntymä- tai kuolintodistusta kummempia jälkiä systemaattisesti luetteloidusta henkilökokoelmasta puhumattakaan. Niinpä tietoja on kalasteltava sanomalehdistä, teatteri- ja konserttiohjelmista, julisteista tai muista pienpainatteista. Materiaalin puutteen vuoksi olen koonnut käyttämäni aineiston

pääasiassa sanomalehdistä muutamaa käsikirjoituslähdettä lukuun ottamatta. Kansalliskirjaston digitaalinen sanomalehtikokoelma, Österreichische Nationalbibliothekin ANNO-tietokanta, Bibliothèque nationale de France Gallica-palvelu sekä Yhdysvaltain Library of Congressin Chronicling America -sanomalehtitietokanta muodostavat tämän materiaalin ytimen. Vaikka käyttämäni lehtijutut ovat yleensä peräisin päivälehdistä, olen käyttänyt myös joitakin haja-artikkeleita aikakauslehdistä sekä erityisesti eurooppalaisen varieteemaailman äänenkannattajasta *Der Artist* -julkaisusta, josta minulla on ollut tilaisuus käydä läpi vuosikerrat 1885–1887 sekä 1892–1896 kokonaisuudessaan.⁴

Lilly Dolgorukin toiminta ja elämäntarina ansaitsisivat perusteellisen, erillisen tutkimuksensa, jollaista tämän lyhyen artikkelin puitteissa ei ole mahdollista toteuttaa. On hämmästyttävää, että tästä omana aikanaan laajalti otsikoihin päätyneestä henkilöstä ei löydy käytännössä lainkaan aikaisempaa tutkimusta. Oldenburgin yliopiston naimuusikoiden historiaan keskittyvän Sophie-Drinker-Institutin *Musikerinnen-Lexikon* -ensyklopediasta löytyy kyllä yhteisartikkeli Dolgorukista ja hänen sisarestaan Julia Delépierristä (Timmermann 2011). Kyseinen teksti on kuitenkin melko ylimalkainen: jutun kirjoittaja ei ole osannut yhdistää esimerkiksi Lilly Dolgoruki -taiteilijanimeä lainkaan Juliette Delépierrin ja toteaa vain, että sisarusten myöhempiä vaiheita ei tunneta. Tätä artikkelia lukuun ottamatta en ole onnistunut löytämään Dolgorukin nimeä tutkimuskirjallisuudesta muutoin kuin reunamainintojen tasolla muita varieteetaiteilijoita tai aikakauden yleisempää kulttuurihistoriaa käsittelevissä tutkimuksissa (Lee 2013, 42, 49 ja 261 (viite 39); Nevala 2011, 305 ja Fauser 2005, 268).

Aiemman tutkimuksen kursorisen luonteen vuoksi aloitan aiheen käsittelyn erittelemällä niitä vähäisiä faktoja, joita Lilly Dolgorukin elämästä on arkisto- ja lehtiaineistojen tasolla koottavissa. Samalla käy ilmi, kuinka ututterasti viulisti rakensi imagoaan levittelemällä taustastaan mitä erilaisimpia ja mielikuvituksellisimpia kertomuksia, joiden alta hänen todellista elämäntarinaansa on vaikea kaivaa esiin. Seuraavaksi pureudun Dolgorukin luomaan ”venäläisen ruhtinat-taren” näyttämöhahmoon, johon liittyviä poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia konnotaatioita analysoin yksityiskohtaisemmin. Kolmanneksi kartoitan tarkemmin Dolgorukin ”venäläisen” lavapersoonan vastaanottoa Suomen huvielämän kontekstissa. Näitä yhtäältä kosmopoliittisen kiertuearjen sekä toisaalta kansallisuusvetoisen markkinoinnin teemoja nivon lopuksi yhteen.

⁴ Mainituista tietokannoista (<http://digi.kansalliskirjasto.fi/>, <http://gallica.bnf.fr/>, <http://anno.onb.ac.at/> ja <http://chroniclingamerica.loc.gov/>, osoitteet tarkistettu 12.6.2017) olen etsinyt tämän artikkelin tarpeisiin Dolgorukia koskevia lehtijuttuja lähinnä hakutoiminnoilla, jotka eivät tietenkään anna täydellistä kuvaa viulistin toiminnasta. Yleiskatsauksen tarpeisiin niiden välittämät tiedot ovat kuitenkin riittävän tarkkoja.

Lilly Dolgorukin värikäs elämä

”Tapaus kuulostaa epäuskottavan romanttiselta”⁵, totesi Lilly Dolgorukista saksankielinen *Neues Fremden-Blatt*, jonka sivuille viulistin maine oli Pariisista kantautunut 1870-luvun puolivälissä. Kuvaus on Dolgorukin elämäntarinan suhteen osuva: sen vaiheet aristokraattisine avioliittoineen, jalokivivarkauksiineen ja oikeusjuttuineen ovat kuin suoraan harlekiiniromaanista. Epätodellisuuden tuntua lisäävät lukuisat huhupuheet, jotka seurasivat Dolgorukin toimintaa koko hänen uransa ajan: viulistia esiteltiin milloin madridilaisuusikkona, milloin Venäjän keisariperheen sukulaisena (ks. esim. *Åbo Tidning* 29.7.1885; *Bataviaasch handelsblad* 13.8.1887 ja *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 1.10.1887). Lähdeluennallisia vaikeuksia lisää se, että Dolgorukin tyttönimi – Juliette Delépiere – muistuttaa läheisesti hänen sisarensa, niin ikään viulistin Julia Delépierrin nimeä. Sanomalehtiaineistosta on tästä syystä välillä vaikea päätellä, kummasta sisaruksesta on kyse, mikä on johtanut aiempaa tutkimusta osittain harhateille.⁶ Aiempi kiinnostus Dolgorukin elämänvaiheita kohtaan onkin kohdistunut pääasiassa sukututkimuksellisiin seikkoihin, joita on viitteiden puutteen vuoksi mahdotonta käyttää lähdeaineistoina (ks. Musiciens à Dunkerque et Boulogne sur Mer -tietokanta, <http://gw.geneanet.org/malo1>, osoite tarkistettu 15.6.2017). Joitakin keskeisiä tietoja olen silti onnistunut tältä pohjalta arkistoista löytämään.

Juliette Delépiere syntyi pohjoisranskalaisessa Douain kaupungissa 26. toukokuuta 1850 30-vuotiaan musiikinopettajan Jules Louis Delépierrin ja tämän 21-vuotiaan vaimon Julien (o. s. Boucherie) perheeseen (Archives communales de Douai, Registres paroissiaux, état civil: naissances (1850, 1E109, no 207). Perhe kasvoi myöhemmin ainakin Julia-tyttärellä ja Jules-pojalla, joiden kanssa Juliette esiintyi 1850-luvun lopulta alkaen. Näistä ”ihmelapsista” 1860-luvulla ihailevan pamfletin kirjoittanut J. B. Dillies kuvailee heidän sukutaastaansa seuraavasti:

Professori Jules Delépiere syntyi Armentièresissä Ranskan pohjoisosissa 12. huhtikuuta 1820. Ei ainoastaan hänen isänsä, vaan myös hänen isänisänsä ja isänisänisänsä olivat viulisteja, ja hän itse on ollut jo nuorena tämän instrumentin etevä virtuoosi, jota kutsutaan kuninkaaksi kaikkien joukossa. Parhaiden mestarien kouluttamana

⁵ ”Die Sache klingt romatischer als glaublich”. (*Neues Fremden-Blatt* 20.6.1875.)

⁶ Esimerkiksi Sophie-Drinker-Institutin artikkeli väittää virheellisesti, että kun Julia-sisar esiteltiin Marokossa 1889 ilmestyneessä konsertti-ilmoituksessa nimellä ”Mme Delépiere Douay”, kysymyksessä olisi ollut viittaus hänen kotikaupunkiinsa (Timmermann 2011). Tosiasiassa Julia oli kaksi vuotta aiemmin avioitunut Amédée Douay -nimisen professorin kanssa Pariisissa (Archives de Paris, Actes d’état civil, 11e arrondissement (1887, V4E 6599), no 1728). Väärinkäsitysten välttämistä vaikeuttaa lisäksi se seikka, että 1870-luvun lopulla eurooppalaiseen varieteemaailmaan astui niin ikään ”Delépierrin sisaruksina” esiintynyt nuoremman polven instrumentalistiyhtye (*Berliner Börsenzeitung* 24.12.1879). Kokoonpanon mahdollisista sukulaisuussiteistä Julia ja Juliette Delépierrin ei ole löytynyt toistaiseksi tietoja.

hänellä on ollut onni kyetä antamaan lapsilleen, joilla heidän isänsä suuri musiikillinen taipumus on myötäsytyninen, mitä huolellisin musiikillinen kasvatus. Herra Delépiere oli kapellimestarina Ranskassa, kun nämä lapset, joita koko Eurooppa nyt ihailee, syntyivät maailmaan.⁷

Katkelman sävy on tietysti liioittelevan myötäsukainen, mutta kiinnostava on maininta muusikon ammatin periytyvyydestä ja yhteytoiminnan perhekeskeisyydestä, joka oli esimerkiksi 1800-luvun lopun naisorkesterimuusikoiden tapauksessa hyvin tyypillistä (vrt. Stütz 2012). Dilliesin mukaan viulua laitettiin kyläkin alun perin soittamaan perheen poika Jules, kun taas Juliette sai kyseisen instrumentin käteensä vasta vaatimalla vaadittuaan (Dillies 1863, 6–7). Viulu ei nimittäin vielä 1800-luvun puolivälissä ollut yleisesti naisten suosima soitin – vääristihän se asennon perin ”epäviehättäväksi” (ungraceful, ce n’était pas gracieux, Hoffmann & Timmermann 2013, 119 ja 122; vrt. myös Rieger 1988, 219).

Delépiereen lasten julkinen ura alkoi ilmeisesti syksyllä 1858 Pariisin Théâtre des Variétés’n näyttämöltä, tarkemmin sanottuna Théodore Cogniardin (1806–1872) ja Clairvillen (1811–1879) fantasianäytelmästä *Les bibelots du diable* (Cogniard et al. 1858, 1).⁸ Kuten säilyneestä painokuvasta käy ilmi (ks. Anonyymi 1858), kyseinen näytelmä sisälsi laajasti pariisilaisen vaudevilleperinteen elementtejä: eksotiikkaa, romantiikkaa sekä tietenkin lyhythameisia balettitanssijattaria (ranskalaisesta vaudevillestä ks. esim. Scott 2008, 54). Kirjailija Émile Zola (1840–1902) on kuvannut näiden Théâtre des Variétés’n mielikuvituksellisten esitysten ilmapiiriä toisen keisarikunnan viimeisiin vuosiin sijoittuvassa romaanissaan *Nana* (1878) seuraavasti:

Pariisi oli paikalla, kirjastivestyksen, rahamaailman ja huvittelun Pariisi, paljon lehtimiehiä, joitakin kirjailijoita, Pörssin herroja, enemmän tyttöjä kuin kunniallisia naisia; ainutlaatuisen sekoittunut maailma, kaikista hengistä tehty, kaikkien paheiden pilaama, jossa sama väsymys ja sama kuume kulkivat läpi kasvojen.⁹

Ilmeisesti lasten varieteetoiminta keskittyi nimenomaan Pariisiin: Britanniassa, Saksassa ja Pohjoismaissa he saivat yleensä esiintyä erikseen heitä varten järjes-

⁷ ”Professor Jules Louis Delépiere föddes i Armentières Departement du Nord i Frankrike, den 12 april 1820. Icke blott hans far, utan äfven hans farfar och farfarsfar voro violinister, och sjelf har han redan som ung varit en framstående virtuos på detta instrument, som kallas konungen bland dem alla. Utbildad i de bästa mästares skola, har han sjelf varit lycklig nog att kunna gifva sina barn, som äro födda med fadrens stora anlag för musik, sen sorgfälligaste musikaliska uppfostran. Herr Delépiere var kapellmästare i Frankrike, då de barn som nu beundras af hela Europa, kommo till verlden.” (Dillies 1863, 5.)

⁸ Jules Delépiere sävelsi tai sovitti lapsilleen kyseisestä vaudevillestä myöhemmin jopa kolme kappaletta (ks. liite).

⁹ ”Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de Bourse, plus de filles que de femmes honnêtes ; monde singulièrement mêlé, fait de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages.” (Zola 1903, 12–13.)



Kuva 1. Trinquart: Juliette ja Julia Delépierre vuosina 1860 ja 1865 (Bibliothèque municipale de Lille, Fonds Lefebvre 5, 42).

tetyissä tilaisuuksissa (vrt. Timmermann 2011). Jules-veli jäi kokoonpanosta pois viimeistään vuonna 1862, jolloin Delépierren siskokset matkustivat kahdestaan Saksan-kiertueelle (Timmermann 2011). Mikäli Dilliesiä on uskominen, syyt olivat pragmaattiset: Jules nuoremman oli lopetettava kiertue-elämä koulunpenkin hyväksi, kun taas perheen tyttäret saivat huoletta jatkaa konserttiuraa (Dillies 1863, 13). Naisten akateeminen kouluttaminen ei tietenkään tänä aikakautena ollut käsityöläis- tai porvarisperheen prioriteetti (ks. esim. Ollila 1998, 42–45).

Kenties keskittyminen tyttäriin oli perheen isältä myös tietoista taktiikkaa: italialaissisarukset Teresa (1827–1904) ja Maria (1832–1848) Milanollo olivat nimittäin niittäneet ennennäkemätöntä kansainvälistä mainetta viuluduoesityksillään pari vuosikymmentä aiemmin (Milanolloista tarkemmin ks. Timmermann 2013). Ei liene sattumaa, että Dillies kuvaa nuoren Julietten viulunsoittainnostuksen alkaneen nimenomaan Teresa Milanollon konsertin kuulemisesta Diepessä (Dillies 1863, 6–7). Julia ja Juliette Delépierrestä säilyneissä 1860-luvun yhteiskuvissa (ks. kuva 1) sisarukset poseeraavat niin ikään Teresa ja Maria Milanollon tapaan soittimet kädessä sekä puettuina samanlaisiin asuihin.¹⁰ Milanol-

¹⁰ Jälkimmäisen kuvan *toilette* on lähes identtinen *Instrumentalistinnen-Lexikonin* artikkelista (Timmermann 2013) löytyvän, Milanollo-sisaruksia esittävän daguerrotypian kanssa, jonka kuvaajakin on sama. Pieniä eroja löytyy ainoastaan hiuksista, koruista sekä vyönsoljista. Herää tietysti kysymys, olisiko jommassakummassa yhteydessä tapahtunut sekaannus kuvan henkilöiden ja/tai kuvatyyppin identifioinnin suhteen. Sataprosenttista varmuutta siitä, että jälkimmäinen kuva todella esittää Delépierren sisaruksia, ei siis ole.

lo-sensaatio mainittiin Delépiere-sisarusten vertailukohtana myös aikalaiskuvausissa (*Algemeen Handelsblad* 19.12.1882, Amiel 1983, 409 ja Timmermann 2011).

Delépiere-sisarusten tapaus henkii myös laajempaa virtuoosikultista ja niin sanottujen ”ihmelasten” (*Wunderkinder*, ks. esim. *Blätte für Musik, Theater und Kunst* 1.8.1862 ja Saary 2017) esilletuonnista 1800-luvun puolivälissä käytyä keskustelua. Yhtäältä nuorena julkisuuden pyörteisiin taituruudellaan nousseiden musiikoiden tulva alkoi näinä aikoina herättää soraääniä musiikkiteoreetikoiden piirissä: musisoinnin merkitykseksi muodostui näiden kirjoittajien mukaan entistä enemmän kontemplatiivisen ja teosuskollisen kokemuksen tuottaminen (vrt. esim. Sarjala 1994, 70–71). Toisaalta 1800-luvun loppupuolen sosiaalisyhteiskunnallinen liikehdintä sai kannattajansa kiinnittämään kriittistä huomiota lapsityövoiman käyttöön myös esittävien taiteiden maailmassa. Esimerkiksi kirjailija Charles Dickens (1812–1870) kuvasi purevasti teatteriperhe Crummlesin ”lapsi-ilmiöksi” nimeämän Ninetta-kuopuksen kasvatusta vuosina 1838–1839 ilmestyneessä romaanissaan *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*:

‘Aivan – !’ Herra Crummles toisti ja vaiken: kieli ei taipunut kuvaamaan lapsi-ilmiötä. ‘Minä sanon Teille,’ hän sanoi; ‘tämän lapsen lahjoja ei voi kuvitella. Hänet pitää nähdä – nähdä, hyvä herra– jotta häntä voi vähänkään arvostaa. [--]’

‘Saanko tiedustella, kuinka vanha hän on?’ Nicholas uteli.

‘Saatte’, vastasi herra Crummles katsoen kiinteästi kysyjään niin kuin jotkut ihmiset tekevät, kun he epäilevät, että kuulija ei suoraa päätä usko, mitä hänelle aiotaan sanoa. ‘Hän on kymmenen vuoden ikäinen.’

‘Eikä sen vanhempi?’

‘Ei päivääkään.’

‘Hyvä ihme’, Nicholas sanoi, ‘Johan on merkillistä.’

Merkillistä se olikin, sillä lapsi-ilmiö, vaikka olikin lyhyt varreltaan, oli kasvoiltaan verrattain elämää nähnyt, ja oli sitä paitsi ollut täsmälleen saman ikäinen – ei ehkä ihan niin kauan kuin paikalliset vanhukset saattoivat muistaa, mutta reilut viisi vuotta kumminkin. Mutta häntä oli valvotettu joka ilta, ja hänelle oli juotettu rajattomasti giniä ja vettä vauvasta asti pituuskasvun hillitsemiseksi, ja kukaties tämä koulinta oli varustanut lapsi-ilmiön näillä lisäilmiöillä. (Dickens 1992, 330; suom. Kersti Juva.)

Dickensin kuvaamia elementtejä voi havaita myös Delépiere-sisarusten tapauksessa. Perheen isä muun muassa vähensi tytärtensä iästä säännönmukaisesti vuosia markkinointitarkoituksissa (ks. esim. Höijer 1864, 99). Tämän taktiikan Juliette omaksui myöhemmin itsekin (ks. esim. *Le Rappel* 5.10.1887).

Ikämuunnoksista huolimatta sisarusten markkinointi lapsitähtinä ei ajan myötä käynyt enää päinsä. Juliette ja Julia Delépiereen suosion huippu ajoitui 1860-luvun ensimmäiselle puoliskolle (Timmermann 2011). Vuosina 1866–1868 sisarukset kiersivät vielä Alankomaissa, Britanniassa ja Venäjällä esiintyen muun muassa kuuluisassa lontoolaisessa Oxford Music Hallissa (London Music Hall Database (<https://www.royalholloway.ac.uk/drama/Music-hall/>), osoite tarkistettu 12.6.2017; ks. myös Timmermann 2011; lisäksi ks. esim. *Le Gaulois* 21.2.1870). Sisarusten repertuaari sisälsi tässä vaiheessa lähinnä aikakauden taituri- tai karaktäärikappaleita. Kuten tämän artikkelin liitteeksi kokoamastani ohjelmistolistasta käy ilmi, esimerkiksi Julietten ohjelmistoon kuuluivat 1860-luvun

alkupuolella belgialaisen taituriviulistin Alexandre Joseph Artôt'n (1815–1845) oopperafantasia *Souvenirs de Bellini* (op. 4) sekä Henri Vieuxtemps'n (1820–1881) variaatiot ”Yankee Doodle” -kappaleesta (*Souvenirs d'Amérique*, op. 17).

Sanomalehtiaineistossa jäljet Juliette Delépierren ammatillisesta toiminnasta katoavat 1870-luvulle tultaessa, jolloin sisarusten tiet erosivat. Syynä oli Julietten naimisiinmeno: hänet vihittiin ruhtinas Vladimir Petrovitsh Dolgorukin (1848–1898) kanssa 15. huhtikuuta 1871 Lyonissa (Archives municipales de Lyon, Registres d'état civil, 6e arrondissement (1871, 2E1278, no 31). Sanomalehtiaineistosta löytyy lisäksi myöhemmin useita viiteitä siitä, että perheeseen olisi syntynyt ainakin yksi poika 1870-luvun alkupuolella (ks. esim. *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 1.10.1887), mutta arkistodokumenttien puutteessa tietoja on mahdotonta todentaa suuntaan tai toiseen. Myöhemmin viulisti sepitti tästä elämänvaiheestaan romanttisen kertomuksen, joka kulki eurooppalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä seuraavasti pienin tai suuremmin variaatioin.

Tarkkoja tietoja siitä, missä ja milloin pariskunta tapasi, ei ole toistaiseksi löytynyt. Koska Juliette Delépierre oleskeli Pietarissa ja Moskovassa vuosina 1867 ja 1869, on luontevaa olettaa, että hän tapasi tulevan aviomiehensä jommalla-kummalla näistä matkoista (Timmermann 2011 ja *Åbo Underrättelser* 2.4.1867). Nuori ruhtinas Vladimir, josta tuli myöhemmin Nizhni-Novgorodin rakuunarykmentin luutnantti ja maanomistaja (*земский начальник*) Tshernskin piirikunnassa¹¹, matkusteli kuitenkin noihin aikoihin myös Keski-Euroopassa tavataksaan viimeisen kerran isänsä, toisinajattelija Pjotr Vladimirovitsh Dolgorukin (1816–1868). Tämä oppositiointellektuelli oli aikoinaan karkotettu kotimaastaan, jolloin hän oli joutunut loppuelämäkseen eroon perheestään ja asettunut Sveitsiin (Половцов 1905). Vanha ruhtinas Dolgoruki oli tunnettu kiivaasta temperamentistaan – ”hänen oli takuuvarmasti aina oltava jonkun kanssa rajuissa riidoissa” (*ему непременно и всегда нужно было быть с кем-то в жестокой ссоре*, *Искюль* 2007, 31) – mikä heijastui myös isä-poika-suhteisiin. Natalia Tutshkova-Ogareva (1829–1914) kuvaa muistelmissaan, kuinka Pjotr Dolgoruki uhkasi kuolinvooteellaan jättää 19-vuotiaan Vladimirin perinnöttömäksi ja ajoi tämän jopa ulos talosta (Тучкова-Огарева 1929, 379–380). On vaikea kuvitella, että Pjotr-isä olisi suhtautunut kovin suopeasti poikansa avioliittoon tai suhteisiin varieteeviulistin kanssa.

On epäselvää, miten ja missä pariskunnan avioliiton ensimmäiset vuodet sujuivat, mutta kesällä 1875 ranskalaislehdissä alkoi liikkua huhuja Juliette Delépierren paluusta Pariisiin varieteemaailmaan (*Le Gaulois* 12.6.1875 ja *Le Figaro* 17.6.1875). Viulistista oli nyt kuoriutunut ”nuori ruhtinatar” (la jeune princesse),

¹¹ Tälle zemstvo-järjestelmän myötä 1889 lanseeratulle virkanimikkeelle on vaikea löytää muunkielistä käännöstä. Kysymys oli kuitenkin yksinkertaistetusti sanottuna paikallisesta maanomistajasta, jonka tarkoitus oli valvoa rakennemuutosta ja kontrolloida talonpoikien yhteiskunnallista liikehdintää (Budnitskij 2004). Tshernskin piirikunta (*Чернский уезд*) sijaitsee Tulan kuvernementissa Moskovasta etelälounaaseen.

jonka paluun kunniaksi huhuttiin jopa sävellettävän uutta operettia (*Le Figaro* 17.6.1875) ja jonka romanttisesti väritetty elämäntarina kiinnosti lehtimiehiä:

Juliettesta, vanhemmasta [Delépierren sisaruksista], tuli kaunotar ja hän avioitui moskovalaisen ruhtinaan kanssa, mutta linnanrouvan yksinäinen elämä pitkästyi häntä niin suuresti, että hän tunsu itsensä jälleen teatterikuumeen valtaamaksi (sillä hän oli esiintynyt myös huvinäytelmissä). Tällöin hän sairastui; pelastaakseen potilaansa lääkäri neuvoi häntä etsimään Pariisista lääkettä alakuloisuuteensa. Näin hän tekikin, mutta kun hän kerran oli saapunut tänne, hän huomasi, että hänelle ainut parannuskeino oli teatteri.¹²

Ura Pariisissa ei kuitenkaan ottanut tulta alleen, ja 1870-luvun loppupuolella ruhtinatar oleskeli jo Mustanmeren suunnalla ”operettisopraanona” (qui chante [--] les dugazon d’opérette, Jules, Prével, *Le Figaro* 16.9.1876). Aviomies ja mahdollinen lapsi olivat tässä vaiheessa poistuneet kuvioista, joskin Dolgoruki esiintyi sanomalehtien mukaan julkisesti ”miehensä suostumuksella” (*Le Figaro* 17.6.1875).

Länsi-Eurooppaan Dolgoruki palasi vasta 1880-luvun puolivälin tienoilla, jolloin hän alkoi systemaattisesti käyttää taiteilijanimeä Lilly Dolgoruki. Samalla viulisti lisäsi mainoksiinsa ”Hänen Majesteettinsa Venäjän keisarinna viuluvirtuosin” tittelin ja ruhtinattaren arvonimen (Violinvirtuoson hos Hennes Majestät Keisarinna af Ryssland, ks. esim. *Östra Finland* 10.1.1885). Tälle pohjalle rakentui uusi näyttämöpersoona, vaikka Dolgoruki jatkoi esiintymistä varieteealalla samaan tapaan kuin aiemminkin. Samalla Dolgorukin markkinointityyli muuttui aiempaa aggressiivisemmaksi ja näkyvämmäksi. Kenties osasyynä tähän oli ilmoituksista löytyvä uusi impressaari Georges Kelson (vrt. mt.).

Ruhtinatar Dolgorukin ura ei kuitenkaan 1880-luvulla saavuttanut toivottua nousukiittoa siitä huolimatta, että hän kokeili siipiään niin solistina itävaltalaisissa kylpyläkaupungeissa kuin Pariisin maailmannäyttelyssä naisorkesterin johdossa (ks. esim. *Fremdenblatt – Organ für die böhmische Kurorte* 12.6.1887 ja Montégut 1889). Kaiken kukkuraksi Dolgoruki sotkeutui syksyllä 1887 Wienissä oikeusjuttuun, jossa häntä syytettiin kiristyskirjeiden lähettämisestä Lontoon Aquarium-huvipaikan johtajalle (ks. esim. *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 1.10.1887; *Der Artist* 9.10.1887). Vaikka ruhtinatar vapautettiin lopulta syytteistä, sanomalehdet ottivat Suomessa saakka kaiken irti skandaaliin liittyvistä yksityiskohdista. Niihin kuuluivat muun muassa Dolgorukin avoin yhteiselo hänen silloisen miespuolisen agenttinsa Edmond Moreaun kanssa sekä arkaluontoiset intiimivalokuvat (ks. *Åbo Tidning* 9.10.1887 ja *Nya Pressen* 10.10.1887).

Keväällä 1892 Lilly Dolgoruki lopulta jätti Euroopan ja suuntasi New Yorkiin, jonne hän saapui 26. toukokuuta (*The Sun* 27.5.1892). Lehtiarvioiden perusteella menestys oli myös Yhdysvalloissa vaihtelevaa, mutta Dolgoruki konser-

¹² ”Juliette, l’ainée, devint belle et épousa un prince moscovite, mais la vie retirée d’une châtelaine l’ennuya si fort qu’elle se sentit reprise de la fièvre du théâtre (car elle avait aussi joué la comédie). Ce fut au point qu’elle tomba malade ; le médecin, pour la sauver, lui conseilla de venir chercher un remède contre sa langueur, à Paris. Ce qu’elle fit, mais une fois ici, elle découvrit que, pour elle, la seule cure était le théâtre.” (*Le Figaro* 17.6.1875.)

toi mantereen eri osissa muutamia vuosia edeten aina San Franciscoon saakka (ks. esim. *The Morning Call* 19.8.1894; *The New York Times* 21.12.1892 ja 29.5.1892; *The Sun* 29.11.1897). On epäselvää, palasiko ruhtinatar vielä kertaalleen Keski-Eurooppaan vai jäikö hän lopullisesti Atlantin länsipuolelle (*Der Artist* 9.2.1896).

27. lokakuuta 1897 47-vuotias Dolgoruki joka tapauksessa menehtyi hämärissä olosuhteissa väliamerikkalaisessa San Salvadorin kaupungissa (ks. esim. *Kansas City Journal* 3.12.1897). Tapahtumien kulku jää julkisuuteen tihkuneiden ristiriitaisten tietojen varassa epäselväksi: huhuja liikkui niin mahdollisesta myrkytysmurhasta ja jalokivivarkaudesta, jonka Dolgorukin epämääräinen brasilialainen varakrevi-impresariaari olisi juoninut Edmond Moreaun kanssa, kuin keltakuumeen uhriksi joutumisesta (*Rockland County Journal* 4.12.1897; *The San Francisco Call* 3.12.1897). Viimeksi mainitusta syystä Dolgorukin konsertit San Salvadorin oopperatalossa oli hiljattain peruttu, minkä lisäksi hänet oli asetettu karanteeniin (mt.). Ruhtinatar oli turhaan yrittänyt vedota asiassa Ranskan konsuliin, joka kuullessaan, ettei Dolgoruki elänyt yhdessä laillisen aviomiehensä kanssa, oli kieltäytynyt auttamasta (mt.). Voi siis hyvällä syyllä väittää, että Juliette Delépierre alias Lilly Dolgoruki kuoli aivan yhtä skandaalinkäryisten tarinoiden ympäröimänä kuin oli elänytkin.

”Espanjatar”, ”mustalaisnainen” vai ”bulevardidaami”? Lilly Dolgoruki ja varieteemainonnan kansalliset sävyt

Kaksi taivaallisista sotajoukoista lainattua olentoa / on tullut ottamaan vastaan suosioisoihtuksamme, / Kaupunki kaikuu heidän ylistystensä hälystä; / Ja jokaisen sanoista nämä kaksi enkeliä nähdessään, / Että heidän isänsä on hyvin onnekas, kun hänellä on tuollaisia lapsia. // Kuunnelkaa: kaikki sydämet ovat täynnä surua, / Heidän ympärilleen laskeutuu syvä hiljaisuus, / Pelätään näiden lasten heikkoutta tai haurautta; / Mutta ensimmäisten soitujen aikana sanotaan huumaantuneina: / Jumalan sormi kosketti heidän otsaansa.¹³

Ruhtinattarella oli ongelmia orkesterin sekä pienen ja kylmän tilan kanssa. Hänen soitossaan ei ole mitään merkillepantavaa eikä hän edes yritä esittää muita kuin mitä yksinkertaisimpia numeroita. Hän soittaa kuitenkin ilmaisuvoimaisesti ja menestyisi melkoisen hyvin Casinon kattopuutarhan kaltaisessa paikassa tai sellaisessa, jossa soitetaan kevyimmän tyypin musiikkia.¹⁴

¹³ ”Deux êtres empruntés aux célestes phalanges / sont venus recueillir nos applaudissements, / La Cité retentit du bruit de leurs louanges ; / Et chacun de se dire en voyant ces deux anges, / Qu’un père est bien heureux d’avoir de tels enfants. // Ecoutez : tous les cœurs sont remplis de tristesse, / Autour d’elles se fait un silence profond, / On craint pour ces enfants défaillance ou faiblesse ; / Mais, aux premiers accords, on dit avec ivresse : // Le doigt de Dieu touche leur front.” (Braud 1865.)

¹⁴ ”The Princess had to struggle with the orchestra and a small and cold house. There is nothing remarkable about her playing, nor does she undertake to ren-

Nämä toisistaan huomattavasti poikkeavat kuvaukset ovat peräisin Lilly Dolgorukin uran alku- ja loppuvaiheista, vuosilta 1865 ja 1892. Vaikka ylistysruno ja arvio tavoittelevat jo tekstityyppeinä aivan eri asioita, niiden sävystä kuultava kontrasti kuvaa oivallisesti Dolgorukin voimakasta persoonallisuutta sekä hänen uransa varrella tapahtuneita imagomuutoksia. Siinä missä viulisti nuorena Juliette Delépierrinä saavutti ihailua viattomana ”enkelinä”, kypsää ikää lähestyvistä Lilly Dolgorukin hahmosta tuli paheksuttu, ”dekadentti ruhtinatar” (en furstinna på dekadence [sic], *Hufvudstadsbladet* 8.11.1887). Julkisessa keskustelussa ilmevät ristiriitaiset ja tunnepitoiset reaktiot ulottuivat myös Dolgorukin kansallisesti suuntautuneeseen markkinointipolitiikkaan.

Lilly Dolgoruki ei tietenkään ollut ainoa 1800-luvun lopun varietee-esiintyjä, joka hyödynsi kansallispukujen ja kansallisuusaatteen mahdollisuuksia mainonnassaan, kuten esimerkiksi Paul Maloney (2016, 81–161) on irlantilaisia ja juutalaisia music hall -esiintyjä koskevissa huomioissaan osoittanut. Koska Dolgoruki ei toisaalta ollut taustaltaan venäläinen eikä esimerkiksi puhunut venäjän kieltä, hänen toimintaperiaatettaan voisi kulttuurihistorioitsija Peter Burken kartoittamien termein kuvailla pikemminkin kulttuuriseksi ”lainaamiseksi” (borrowing) tai jopa ”omimiseksi” (appropriation) kuin yksinkertaisesti oman kulttuuriperinnön kaupallistamiseksi (Burke 2009, 36–42). Viulisti ei liioin poikennut kollegoistaan tietoisesti ja tarkasti rakennetulla, kaupallisesti orientoituneella taiteilijaidentiteetillään (vrt. Rühlemann 2012, 408–409). Julkisuuksien käyttövoiman olivat ymmärtäneet myös monet muut 1800-luvun lopun näyttämödiivat, joiden edesottamuksia taivasteltiin tiuhaan sanomalehtien sivuilla. Tämän artikkelin otsikossa siteerattu, *L'écho de Paris* -lehden rinnastus aikakauden teatteritähden Sarah Bernhardtiin (1844–1923) ei siis ollut tuulesta temmattu (vrt. esim. Stokes 1988, 17).

Kun varieteeekulttuuri kaiken lisäksi 1880-luvulta alkaen institutionalisoitui ja taiteilijatarjokkaiden määrä lisääntyi, joukosta erottumisen mahdollisuudet oli syytä hyödyntää tehokkaasti, mikäli halusi pärjätä alalla (ks. Rühlemann 2012, 389–393). Eksoottinen kansalliväri oli tässä suhteessa toimiva kilpailuvälittö: esimerkiksi suomalaista ravintolayleisöä viihdyttivät vuodesta toiseen itäeurooppalaiset ”mustalaisorkesterit” sekä ”italialaiset” mandoliiniyhtyeet (Jalkanen 2003, 212–213). Kansallisuusleiman omaksuminen ei toki tarkoittanut, että esiintyjät olisivat olleet kotoisin kyseiseltä kulttuurialueelta. Muiden muassa ravintoloissa soittaneiden ”wieniläisten” naisorkesterien jäsenet eivät yleensä tulleet Itävallan keisarikunnan pääkaupungista, vaan esimerkiksi Luoteis-Böömin maaseudulta (Kaufmann 1997, 21–25). Koska varieteeyleisön keskeisiin kiinnostuksen kohteisiin kuului vahvasti eksotiikan- ja sensaationälkä, mielikuvituksellisen esiintyjäidentiteetin omaksuminen oli pikemminkin sääntö kuin poikkeus (vrt. Rühlemann 2012, 305–314). Dolgorukin fantasiasävytteinen estradipersona oli siis aikakauden kontekstissa varsin tyypillinen.

der anything but the simplest numbers. She plays with expression however, and would be quite successful in a place like the Casino rooftop garden or where music of the lightest order is played.” (*The New York Times* 29.5.1892.)

Vaikka huhut Dolgorukin avioliitosta saavuttivat eurooppalaisen lehdistön jo 1870-luvun puolivälissä, ruhtinattaren venäläiskansallinen imago värikkäine vaatteineen, jalokivineen ja pitkine vaaleine palmikkoineen rakentui ilmeisesti vasta Lilly Dolgoruki -nimen käyttöönoton myötä 1880-luvulla. *The New York Times* -lehti kuvaili keväällä 1892 näitä lavaelkeitä havainnollisesti:

Ruhtinattaren tulo lavalle oli suunniteltu teatraalisesti vaikuttavaksi. Orkesteri 'esitti' Venäjän kansallishymnin ja valot sammutettiin. Yhtäkkiä valo osui ruhtinattareen, joka ilmestyi näyttämön keskelle, kun hänen kansallishymninsä viimeiset sävelet hiihuivat pois. Hänen pukunsa oli kalpeaa vaaleanpunaista brokadia mustin pitsikoristein ja pitkällä laahuksella varustettuna. Miehestä oli avonainen ja hihaton. Hänen kaulansa ympärillä ja hänen pukunsa yläosassa hänellä oli timanttiketjuja ja erilaisia briljanttikoristeita, jotka oli sommiteltu perhosten, kukkien ja muiden vastaavien muotoon. Hänen korvissaan roikkuivat hänen kuuluisat smaragdinsa. Hänen vaaleat hiuksensa oli koottu pitkäksi palmikoksi.¹⁵

Nimenomaan jalokivistä muodostui ruhtinattaren tavaramerkki. Amerikkalaislehtien kommentaattorit äityivät jopa irvailemaan viulistille, joka "vuorasi itsensä sellaisella määrällä timanteja, että ne olisivat täyttäneet kokonaisen jalokivikaupan hyllyt" (she wore enough of them [diamonds] [--] to stock a jewelry store, *The New York Times* 27.5.1892). Huomionarvoinen on myös se seikka, että Dolgoruki ei ilmeisesti suinkaan aina esiintynyt venäläistyyppisessä "kansallispuvussa", vaan käytti myös kuvatun kaltaisia moderneja asuja. Muiden varieteetaiteilijoiden tapaan ruhtinatar oli ulkoasustaan tarkka ja "esiintyi aina upeasti pukeutuneena" (she was always gorgeously dressed, *Rockland County Journal* 4.12.1897).

Jalokivet ja muodikkaat puvut viestivät kuitenkin ennen kaikkea Dolgorukin halusta identifioitua nimenomaan venäläiseen aristokratiaan. Samassa hengessä ruhtinattaresta kertovat lehtijutut mainitsivat useasti tämän soit-tavan Venäjän keisariperheen lahjoittamaa arvoviulua – Stradivariusta tai Guarneria – sekä opiskelleen Henryk Wieniawskin (1835–1880) tai jonkin de Kontskin veljeksien kaltaisten kuuluisuuksien johdolla (vrt. esim. *Der Artist* 10.6.1885 ja 10.4.1887). Toisin kuin esimerkiksi irlantilaiseen, juutalaiseen tai müncheniläiseen lavapersoonansa tukeutuvat varieteetähdet, viulisti varoi sooloesityksissään tuomasta lavalle enemmän tai vähemmän "kansanomais-ta" (volkstümlich), maanläheistä esityserinnettä (vrt. esim. Maloney 2016, 81–161; Rühlemann 2012, 171–198). Dolgorukin taiteilijaprofiili perustui pää-

¹⁵ "The Princess's entrance was planned with some theatric effect. The Russian national hymn was 'rendered' by the orchestra and the lights turned down. Suddenly the calcium flashed upon the Princess, who appeared in the centre of the stage as the last notes of her national hymn died away. Her costume was of pale rose-colored brocade trimmed with black lace and made with a very long train. The bodice was low and sleeveless. Around her neck and on the corsage of her gown, she wore strings of diamonds and various ornaments of brilliants representing butterflies, flowers, and other devices. In her ears she had her famous emeralds. Her blonde hair was worn in a long braid." (*The New York Times* 29.5.1892.)

asiallisesti yläluokkaisuuden ja rikkauden luomaan mystiseen ilmapiiriin, jota itäinen eksotiikka sopivasti korosti. Vaikka Dolgoruki saapui New Yorkin -konsertissaan lavalle mahtipontisesti Aleksei Lvovin (1799–1870) Venäjän *Keisarihymnin* (*Боже, Царя храни!*) säestyksellä, hänen oma repertuaarinsa koostui kautta linjan lapsuudessa opituista oopperaparafraseista sekä virtuoosikapaleista – eurooppalaisen salonki- ja varieteemusiikin kulmakivistä (ks. esim. *The New York Times* 29.5.1892). Visuaalinen ”venäläisyys” ei siis ulottunut ohjelmistovalintoihin saakka.

Dolgoruki-sukunimi sopi tällaisen slaavilais-aristokraattisen imagon rakentamiseen täydellisesti. Kyseessä on eräs venäläisaateliston tunnetuimmista ja perinteikkäimmistä suvuista, joka legendan mukaan juonsi juurensa Moskovan kaupungin perustajaan, Kiovan suuriruhtinaaseen Juri Vladimirovitsh Dolgorukiin (n. 1099–1157). Tosiasiassa suvun tausta löytyy Obolenskin seutua 1400- ja 1500-luvuilla hallinneista ruhtinaista, mutta yhtä kaikki sen piiristä löytyi vallankumoukseen saakka vaikutusvaltaista upseeripäälytystä, intelligentsiaa ja virkamiehiä (ks. esim. *Искюль* 2007, 13–14 ja 52–53). Kaiken kukkuraksi keisari Aleksanteri II (1818–1881) solmi viimeisinä elinvuosinaan morganaattisen avioliiton¹⁶ kyseiseen sukuun kuuluvan rakastajattarensa Jekaterina Mihailovna Dolgorukajan (1847–1922) kanssa, mikä tietenkin lisäsi nimen näkyvyyttä 1800-luvun lopun eurooppalaislehdistössä. Lilly Dolgoruki otti keisariperheen kohusta kaiken irti: hän mainosti itseään 1880- ja 1890-luvuilla jopa itse keisarin rakastajattarena (ks. esim. *The Sun* 29.11.1897; *Bata-viaasch handelsblad* 13.8.1887).

Suku ei luonnollisesti katsonut hyvällä sitä, että Dolgorukin nimi esiintyi varieteemainoksissa ja skandaalijutuissa ympäri Eurooppaa. Sanomalehtitietojen mukaan viulistia oli tästä syystä suorastaan kielletty esiintymästä Venäjällä ruhtinatar Lilly Dolgorukina (*Åbo Tidning* 12.2.1885). Vuonna 1886 tilanne kärjistyi konkreettiseen selkkaukseen, kun Venäjän Berliinin-lähettiläs yritti estää ruhtinatarta käyttämästä aristokraattista tittelään ja sukunimeään konserttimainoksissaan. Dolgoruki vastasi levittämällä seuraavana päivänä ympäri kaupunkia julisteita, joihin nimi ”hänen korkeutensa ruhtinatar Dolgoruki” oli painettu suurin kirjaimin (Son altesse La princesse Dolgorouky, *Le Figaro* 28.9.1886). Aatelistimago oli nähtävästi viulistille sen verran tuottoisa ja hyödyllinen, ettei hän halunnut siitä hevin luopua.

Varieteetähtien rakkaussuhteet aatelistmiehiin eivät olleet poikkeuksellisia 1800-luvun loppupuolen teatterimaailmassa – esiintyihän esimerkiksi tanssijatar Cléo de Mérode (1875–1966) puolijulkisesti Belgian kuninkaan Leopold II:n rakastajattarena (Kalha 2013, 212). Ajatus naispuolisesta varieteetähdestä eräänlaisena *demi-mondeen* kuuluvana tasokkaana kurtisaanina oli aikalaisten keskuudessa laajalle levinnyt, eivätkä naisten ”luokkaretket” teatterin lavalta

¹⁶ Käsite ”morganaattinen avioliitto” viittaa tilanteeseen, jossa hallitsija avioituu itseään alempisäätöisen naisen kanssa siten, että liitto on lainpitävä, mutta siitä syntyneillä jälkeläisillä ei ole kruununperimysoikeutta. (Ks. esim. artikkeli ”morganatic marriage”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/morganatic-marriage>, osoite tarkistettu 23.9.2017).

edustusrouviksi olleet tavattomia (vrt. esim. Kahla 2013, 9–11). Toisaalta ammattiyhdistysliikkeen sekä sosiaalipoliittisen liikehdinnän seurauksena varieteeesiintyjät kävivät oman alansa lehdissä laajasti keskustelua ammattiympärydestä, jossa "porvaristuneen" (verbürgerlicht) varieteetaiteilijan itsearvostus perustui yksinomaan hänen osaamiseensa (Rühlemann 2012, 404–404). Tähän alan sisäiseen eetokseen avioliiton kautta omaksutulla aristokraattisella tittelillä revittelemisen sopi sangen huonosti. Lisäksi kyseinen markkinointikeino herätti näätä Dolgorukin esitystoiminnan eräällä ydinalueella, III tasavallan Ranskassa. Esimerkiksi vakaumuksellisen tasavaltalainen teatterikriitikko Henry Fouquier (1838–1901)¹⁷ arvosteli Dolgorukin mainontaa meritokraattisessa hengessä vuonna 1886 jutussaan "La Vie de Paris":

[--] teatteritaiteilija, joka avioituu aatelistitteliä kantavan miehen kanssa on riemuissaan saadessaan ruhtinattaren tai markiisittaren arvonimen. Tämän riemun hänelle antaa mies, joka rakkaudestaan häneen tekee aina väkivaltaa säädylleen, ennakkoletuksilleen, ympäristölleen ja perheelleen. Uhraus vaatii toisen, ja minusta vaikuttaa siltä, että näyttelijättären, virtuoosin tai tanssijattaren, joka on hyväksynyt korkea-arvoisen miehen uhrauksen, tulee vastavuoroisesti alistua uuden elämäntilanteensa vaatimuksiin. Jos hän on erehtynyt [--] minusta on täysin sopivaa, että hän vaihtaa asemaansa ja palaa ensirakkauksiensa luokse, joita on näköjään mahdotonta unohtaa. Mutta tässä tapauksessa teatteritaiteilijan, naisen, joka palaa yleisön eteen, ei tule ottaa mukaansa mitään siitä maailmasta, jonka läpi hän on kulkenut. Todellinen, taiteilijan arvostettava ylpeys muodostuisi tässä tapauksessa siitä, ettei hän olisi herättämästään kiinnostuksesta velkaa millekään muulle kuin omalle lahjakkuudelleen.¹⁸

Dolgoruki joutui poliittis-diplomaattiselle törmäyskurssille myös syksyllä 1889, kun Venäjällä närkästyttiin hänen esiintymisestään Pariisissa liikenneministerin (ministre de travaux publics) kansainvälisen rautatiekongressin kunniaksi järjestämällä illallisilla (*Le Petit Journal* 16.9.1889). Konservatiivinen *Гражданин*-lehti ("Kansalainen") oli kauhuissaan tästä diplomaattisesta harha-asteleesta, jossa Dolgorukin nimi oli yhdistetty "jonkin kaikkein pahimman laatuksen bulevardidaamin" (någon boulevard-dam – af allra värsta slag) johtamaan "kerrassaan

¹⁷ Henry Fouquierista tarkemmin ks. Assemblée nationale, Base de données des députés français depuis 1789 ([http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/3086](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/3086), osoite tarkistettu 2.10.2017).

¹⁸ "[--] une femme de théâtre qui épouse un homme titré trouve une grande joie à devenir princesse ou marquise. Cette joie lui est donnée par un homme qui, par amour d'elle, fait toujours violence à sa caste, à ses préjugés, à son milieu à sa famille. Un sacrifice en vaut un autre, et il me semble que l'actrice, ou la virtuose, ou la danseuse qui a accepté le sacrifice d'un homme de haut rang doit, en échange, se plier aux convenances de sa situation nouvelle. Que si elle s'est trompée, [--] je trouve parfait qu'elle en change et qu'elle revienne à ses premiers amours, qu'on n'oublie pas, paraît-il. Mais, en ce cas, la femme de théâtre, la femme qui revient au public, ne doit rien garder du monde qu'elle a traversé. Le véritable orgueil, l'orgueil louable d'artiste consisterait, en ce cas, à ne rien devoir de la curiosité qu'elle excite à autre chose qu'à son talent" (*Le XIXe siècle* 29.9.1886).

kaameaan orkesteriin” (en alldeles ohygglig orkester). Kirjoittaja vetosi lopulta sekä Venäjän Pariisin-suurlähettilääseen että Ranskan viranomaisiin Lilly Dolgorukin taitelijanimen muuttamiseksi:

Eikö meidän lähetystömme Pariisissa todellakaan voi pakottaa tätä laulajatarta [sic] jättämään pois tätä nimeä, joka kuuluu eräälle Venäjän tunnetuimmista ruhtinassuvuista? Ja eikö ranskalaisministeri osannut keksiä jotakin parempaa tapaa kunnioittaa Venäjää kuin vetää ruhtinasperheen lokaan? – Vai olisiko kyseessä tasavaltalaisen tahdikkouden osoitus?¹⁹

Maininnat Lilly Dolgorukista tosiaankin harvenevat eurooppalaisessa lehdistössä huomattavasti seuraavien vuosien kuluessa ennen kuin hänen nimensä nousee jälleen esiin Amerikan-kiertueen yhteydessä 1892 (ks. esim. *L'écho de Paris* 31.8.1892). Kenties venäläiset diplomaatit todella onnistuivat hillitsemään Dolgoruki-nimen näkyvyyttä manner-Euroopan varieteenäyttämöillä. Joka tapauksessa asiasta käyty keskustelu kertoo mielenkiintoisella tavalla aikakauden huvikulttuurin, poliittisen päätöksenteon ja kansainvälisten suhteiden välisistä yhteyksistä. Näin myös Lilly Dolgorukilla oli osuutensa Venäjän ja Ranskan diplomaattista lähentymistä koskevassa keskustelussa 1890-luvun kynnyksellä (ks. Krauss 2007, 335–336). *Гражданин*-julkaisun tuohtumuksesta raportoinut suomalainen *Wiborgsbladet* otsikoikin oman artikkelinsa sanoin ”erikoinen ranskalaisen venäläismielisyyden ilmaus” (en originell yttring af fransysk ryssvänlighet, *Wiborgsbladet* 12.10.1889).

Vuodeksi 1889 Lilly Dolgoruki ehti kuitenkin hankkia itselleen kiinnityksen Pariisin maailmannäyttelyyn. Tällä kertaa hän esiintyi kokoamansa ”venäläisen naisorkesterin” (Orchestre de dames Russes) keulakuvana ja vaatetti sekä itsensä että muut yhtyeen jäsenet itäeurooppalaisiin kansallispukuihin kirjailtuine paitoineen ja esiliinoineen (vrt. kuva 2 ja Friedländer [1889]). Talonpoikaisen eksoottinen ilme sopi oivallisesti aikakauden maailmannäyttelyiden eetokseen, jossa valkoisen keskiluokan ja eliitin ihasteltavaksi tuotiin kaukomaiden kansankulttuurin ihmeitä, kuten esimerkiksi Robert W. Rydell on todennut (Rydell 1987, 5–6 ja 235–236). Näyttelyn kahvilamusiikkiesite viittasikin Dolgorukin yhteydessä tätä ympäröivään ”salaperäisen kasakkaromanssin legendaan” (mystérieuse légende d’amour cossaque, Montégut 1889, 228), ei suinkaan aristokraattiseen perhedraamaan.

Dolgorukin yhtye tarjoaa kiinnostavan näkökulman kansallisten attribuuttien hyödyntämiseen nimenomaan naisorkesteri-ilmiön piirissä. Nämä 1870-luvulta lähtien Eurooppaa kiertäneet ja vuosisadan vaihteessa suosionsa huipun saavuttaneet yhtyeet markkinoivat itseään pääasiassa itävaltalaisina, unkarilaisina tai saksalaisina, mistä Dolgorukin orkesteri on selkeä poikkeus (ks. esim. Kaufmann 1997, 59–60). Toisaalta ajatus ”venäläisestä” naisorkesterista on 1880-luvun

¹⁹ ”Kan då vår ambassad i Paris verkligen inte tvinga denna sångerska att bortlägga ett af Rysslands celebraste furstenamn? Och kunde den franske ministern icke uttänka något bättre till Rysslands ära än att draga en furstlig familj ner i smutsen? – Eller skulle detta måhända vara republikansk taktkänsla?” (*Wiborgsbladet* 12.10.1889.)



Kuva 2. Ruhtinatar Dolgoruki orkestereineen esiintymässä Volpinin kahvilassa (*Revue de l'Exposition universelle de 1889, Tome II (toim. Louis de Fourcaud et al.), Pariisi: Ludovic Baschet, 225*).

kontekstissa siinä mielessä luonteva, että koko naisorkesteri-ilmion ydinalueen muodostivat Keski- ja Itä-Euroopan saksankieliset alueet, joilla maantieteellis-historiallisista syistä oli tiiviit suhteet Länsi-Venäjälle (mt. 97–99).

”Venäläisen naisorkesterin” toiminnassa näkyy myös muita naisorkestereille tyypillisiä elementtejä. Ensinnäkin yhtye esiintyi Volpinin kahvilassa: naisorkesterit konsertoivat pääasiassa juuri kahviloissa, hoteleissa, varieteeteattereissa ja ravintoloissa, joissa yleisö saattoi nauttia virvokkeita ja keskustella musiikkia kuunnellessaan (Montégut 1889, 228; Kaufmann 1997, 109–111). Vaikka tarkemmat ohjelmistotiedot puuttuvat, sekä miljöön että ruhtinattaren soolorepertuaarin perusteella sen voi olettaa sisältäneen samanlaisia kappaleita kuin muidenkin naisorkesterien ohjelmistojen – muun muassa näyttämömusiikkia, valsseja, polkkia ja karaktäärikappaleita (ks. Kaufmann 1997, 113–124; Myers 1993, 162–176). Toiseksi Dolgorukin orkesteriin kuului sen ”nais”-etuliitteenstä huolimatta muitakin miehiä, jotka muodostivat yhtyeen puhallinsektion. Tämä oli erittäin yleinen käytäntö naisorkesterikulttuurissa: sen lisäksi, että miehet huolehtivat aikanaan raskaiksi ja epänaisselliseksi leimattujen puhalltimien soitosta, he tarjosivat yhtyeen nuorille, naimattomille naisjäsenille käytännön turvaa pitkien kiertuematkojen aikana (ks. esim. Kaufmann 1997, 172). Orkesterien naiset muodostivat kuitenkin yhtyeiden varsinaisen, usein seksuaalisesti latautuneen vetovoiman: niinpä näyttelyn niukka esiteteksti keskittyi lähinnä mainitsemaan, että orkesteriin kuului johtajattaren ohella ”kolme nuorta naista,

joista kaksi kauniita” (trois jeunes femmes, dont deux jolies, Montégut 1889, 228). Aivan kuten varieteelaulajattaria, myös naisorkestereita tultiin 1800-luvun loppupuolella yhtä lailla katselemaan kuin kuuntelemaan (ks. Kaufmann 1997, 49–52).

Vaikka Dolgoruki rakensi uransa ”venäläisen” imagon pohjalle niin aristo-kraattisen ruhtinattaren kuin itäeurooppalaisen naisorkesterin johtajattarenkin roolissa, hän maustoi elämäntarinaansa myös espanjalaisella paikallisivärillä. 1880-luvun puolivälistä alkaen eurooppalaisissa sanomalehdissä alkoi kiertää juttuja, joissa ruhtinatar Lilly Dolgorukin todelliseksi identiteetiksi esitettiin espanjalais-ranskalaista Julie-Gabrielle ”Lola” Casuas de Lapierrää (ks. esim. *Le Rappel* 5.10.1887; *Neue Zeitschrift für Musik* 28.8.1885). Casuas de Lapierrén hahmo oli eri lähteiden mukaan kotoisin joko Pyreneillä sijaitsevasta Bagnères-de-Bigorren pikkukylästä tai vaihtoehtoisesti Madridista (*Nya Pressen* 15.10.1887; *Le Figaro* 28.9.1886). Tarkemmat tiedot siitä, miksi tai mistä tämä huhu oli peräisin, puuttuvat. Joka tapauksessa ”tummasilmäisen, vaaleatukkaisen espanjattaren” (die blonde Spanierin mit den schwarzen Augen, *Fremdenblatt – Organ für die böhmische Kurorte* 12.6.1887) fiktiivinen tausta ruokki Dolgorukin imagoon liittyvää salaperäisen romantiikan verhoa. *Le Figaro* -lehden Louis le Bourg kuvailikin häntä paljonpuhuvasti ”espanjattareksi, joka on unohtanut olla mustalaisnainen” (c’est une espagnole, qui a oublié d’être tzigane, *Le Figaro* 28.9.1886).

Lilly Dolgorukin sekä venäläisyyteen että espanjalaisuuteen viittaavien tarinoiden, mainostus- ja esiintymistaktiikoiden pyörteissä on oleellista ymmärtää, että niiden tarkoituksena tuskin oli antaa kohteestaan todenperäistä tai edes uskottavaa kuvaa. Koska varieteelavoilla menestyi eksotiikan ja sensaation voimalla, Dolgorukikin lienee impressaareineen tähdännyt lähinnä yleisön kiinnostuksen herättämiseen keinolla millä hyvänsä. Esimerkiksi 1890-luvun yhdysvaltalaisreportterit eivät uskoneet viulistin venäläisestä tai espanjalaisesta taustastaan luomiin sepitteisiin, vaan ilmoittivat suorasanaisesti, että ruhtinatar oli maneereiltaan ”ennen kaikkea ranskalaisnainen” (more of a Frenchwoman than anything else, *The New York Times* 27.5.1892), joka osasi ainoastaan ranskan kieltä (*The Sun* 29.11.1897). Tässä mielessä Dolgorukin toiminta on erinomainen esimerkki siitä, että kansallisuuden käyttövoima perustui 1800-luvun lopun varieteekulttuurissa voimakkaita mielikuvia herättävään markkinointiin – eli osiallisisiin sukujuuriin tai edes aukottoman illuusion luomiseen.

”Ruhtinaallinen seikkailijatar”²⁰ Suomessa ja maailmalla

Vaikka Lilly Dolgoruki käytti kansallisesti painottuneita markkinointikeinoja, hänen koko uransa rakentui kansainvälisten kiertueiden pohjalle. Dolgorukin Mustaltamereltä Britanniaan ja Helsingistä San Salvadoriin ulottunut toiminta

²⁰ ”En furstlig äfventyrska” (*Nya Pressen* 15.10.1887).

tarjoaa tuoreen näkökulman 1800-luvun lopun länsimaisen varieteekulttuurin kosmopoliittiseen ja ylijarjaiseen luonteeseen. Dolgoruki ei nimittäin ollut tässä-kään suhteessa alallaan poikkeus. Koska uutuudenviehätys ja eksotiikka olivat keskeisiä varieteeyleisön houkuttelukeinoja, taiteilijoiden työsuhteet pysyivät lyhyinä – tyypillisesti kahden viikon mittaisina – ja he olivat valmiita matkustamaan kiinnitysten perässä pitkiäkin etäisyyksiä, kuten *Der Artist* -lehdestä käy ilmi. Näin ollen Dolgorukin Suomen-esiintymiset havainnollistavat hänen kansainvälisen toimintansa kokonaiskontekstissa oivallisesti sitä, miten tiiviisti maamme rannikkokaupunkien huvielämä oli 1800-luvun lopulla yhteydessä Itämeren yli Keski-Euroopan, Ruotsin, Baltian ja Venäjän suuntaan. Yhtä vakaasta kansainvälisestä verkottumisesta kertoo ruhtinattaren esiintymisistä ja myöhemmistä vaiheista suomalaisten sanomalehtien sivuilla käyty julkinen keskustelu.

Dolgoruki saapui Suomeen vuodenvaihteessa 1884–1885 Pietarista: kiertureitti kulki sanomalehtitietojen perusteella Viipurin, Helsingin ja Turun kautta Ruotsiin, josta matka jatkui kohti manner-Eurooppaa. Tällainen valinta oli aikakauden kiertäville taiteilijoille ja taiteilijaseurueille erittäin tyypillinen. Heitä nimittäin veti Suomen rannikkokaupunkeihin ennen kaikkea niiden sijainti Pietarin ja Tukholman suurempien keskusten välissä (Jalkanen 2003, 207). Näin ollen Suomen merkittävimmätkin kaupungit olivat ulkomaisten muusikoiden tai näyttelijöiden kannalta pikemminkin välietappeja kuin itsetarkoituksellisia matkakohteita, mikä lienee ollut myös Dolgorukin ja hänen impressaarinsa näkemys.

Merkillepantavaa on, että Lilly Dolgoruki -nimi esiintyy ensi kerran Länsi-Euroopassa juuri Suomen-kiertueen yhteydessä (ks. esim. *Östra Finland* 10.1.1885). Tilannetta nimittäin edelsi muutaman vuoden hiljaiselo: viimeiset maininnat Dolgorukin toiminnasta tätä ennen löytyvät pariisilaislehtien sivuilta 1870-luvun lopulta ja väittivät hänen esiintyvän Mustanmeren rannoilla (*Le Figaro* 16.9.1876). Olisi loogista ajatella, että viulisti olisi kierrellyt Venäjällä nuo muutamat vuodet siitäkkin syystä, että Ukrainan ja Kaukasuksen kylpyläkaupungit, joilla oli tuottoisien esiintymispaikkojen maine, vetivät tuohon aikaan puoleensa varieteetaiteilijoita ja -seurueita muun muassa Puolasta (Nizhinska 1981, 5–6). Jos Dolgorukia todella oli kielletty käyttämästä aviollista sukunimeään ja ruhtinattaren titteliä Venäjällä, Länsi-Eurooppaan siirtymiselle ja imagon uudelleenrakentamiselle 1880-luvun puolivälissä löytyy uskottava peruste.

Suomessa – sekä myöhemmin Ruotsissa – Dolgoruki esiintyi ja matkusti yhdessä itävaltalaisnyntyisen taikurin Sidonie Romanin (oik. Thiersfeld) kanssa (Nevala 2011, 305). Kaksikon esitykset nojasivat vahvasti varieteeperinteen vaihtelevaan luonteeseen: Roman esitti taikatemppeja ja Dolgoruki soitti välissä muutamia virtuosokappaleita (*Östra Finland* 10.1.1885). Kiertävät taikurit optisine illuusioineen eivät olleet 1800-luvun lopun Suomessa poikkeuksellisia (Nevala 2011). He tosin olivat yleensä miehiä, mitä Roman hyödynsi mainonnassaan: hän markkinoi itseään ”Euroopan ainoana naispuolisena taikurina” (mt. 305). Väite ei pitänyt paikkaansa, mutta sopi kylläkin hyvin yhteen sen suurellisen tyylin kanssa, jolla impressaari Kelson edusti Romanin kanssa esiintyvää Dolgorukia (ks. esim. *Östra Finland* 19.1.1885).

Suomalaisyleisö ei ottanut ruhtinatarta varauksettoman ihastuneesti vastaan. Dolgorukin soittotaitoa pidettiin kyllä teknisesti moitteettomana, mutta hänen vauhdikkaat lavaelkeensä sekä näyttävä ulkoasunsa herättivät paheksuntaa. Esimerkiksi *Åbo Tidning* paheksui ruhtinattaren ”punaista irtoperuukkia” (en röd lösperuk) ja ”café chantant -daamin” olemusta (en cafe-chantant [sic] dam, *Åbo Tidning* 12.2.1885). Nimimerkki ”Tuissimus Y” taas kuvaili ristiriitaisia vaikutelmiaan *Åbo Underrättelser* -lehdessä (7.2.1885) seuraavasti:

Entä ruhtinatar? Minun täytyy myöntää, että olin hurmaantunut kuten kaikki muutkin [--] mutta mistä syystä hän pynttäytyisi sellaiseen asuun, joka hänellä oli päällään, sitä en todellakaan käsitä. Todellinen taiteilija ei turvaudu tällaisiin keinoihin. En toki kiellä millään tavalla sitä, että hän käyttää joutaan tunteella, miellyttävyydellä ja taidolla. Hänen tapansa kiittää yleisöä sen innokkaista suosionosoituksista ei minun näkemykseni mukaan ollut lainkaan – ruhtinatarmainen.²¹

Negatiivinen sävy leimasi myös viulistin musiikillista makua koskevia sanomalehtikommentteja. Vaikka Dolgoruki hallitsi instrumenttinsa ilmeisen hyvin, hänen eläväinen esitystapansa ja temperamenttinen soittotyylinsä joutuivat arvostelijoiden hampaisiin sekä Suomessa että maailmalla (ks. esim. *The Sun* 30.11.1897). Muun muassa *Åbo Underrättelser* -lehti (30.1.1885) kuvaili ruhtinattaren esityksiä seuraavasti:

Ruhtinattaren täällä joka kerta ulkomuistista soittamat viulusoolot ovat koostuneet kappaleista ’Le rossignol apollinaire’ ja ’Masurkka’, molemmat Kontskyn, toisesta, Wieniawskin ’Masurkasta’ sekä Vieuxtemps’n ’Grande Fantasie [sic] caprice’ -kappaleesta, joista viimeksi mainittu on esitetty jo kaksi kertaa ja joka ilmeisesti on ruhtinattaren merkittävin bravuurikappale. Tämän taiteilijan kohdalla ei voi olla ihailematta mitä korkeimmalle tasolle kehitettyä tekniikkaa ja tarkkuutta yhdistyneenä mitä suurenmoisimpaan puhtauteen ja varmuuteen. [--] Hänen eläväinen esitystapansa vie hänet kuitenkin välillä mennessään niin, että hänen tahtinsa ailahtelee, mikä [--] vie sävellykseltä sen totuudellisuuden luonteen, joka siihen muuten luontaisesti kuuluu; tästä johtuu myös säestäjien vaikeus seurata häntä oikein.²²

²¹ ”Ändå furstinnan? Jag måste tillstå att jag var charmerad som alla andra [--], men hvarföre hon skulle spöka ut sig i en sådan kostym hon bar, det begriper jag sannerligen ej. En verklig konstnär griper ej till slika medel. Att hon för sin stråke med känsla, behag och färdighet, förnekar jag dock ingalunda. Hennes sätt att tacka publiken för dennes intersiva [sic] applåder påminte enl. min uppfattning ingalunda om – furstinnan.” (*Åbo Underrättelser* 7.2.1885.)

²² ”De af furstinnan hvarje gång ur minnet här utförda violinsolos hafva utgjorts af ’Le rossignol apollinaire’ och ’Mazurka’, begge af Kontsky, en ytterligare ’Mazurka’ af Wieniawsky och ’Grande Fantasie [sic] caprice’ af Vieuxtemps, det sistnämnda utfördt redan tvenne gånger och påtagligen utgörande hennes förnämsta bravurstycke. Man kan ej underlåta att hos denna konstnärinna beundra en i högsta grad utbildad teknik och precision, parade med dem utomordentligaste renhet och säkerhet. [--] Hennes lifliga föredrag förleder henne emellertid att stundom slå öfver till en nyckfullhet i takten, hvilken [--] förtager tonsättningen den karaktär af sanning, som annars innebor den samma; deraf också svårigheten för de accompanjerande att alltid rätt följa henne åt.” (*Åbo Underrättelser* 30.1.1885.)

Syy kriittiseen sävyyn saattaa piillä yksinkertaisesti siinä, että Dolgorukin kaltaisten, 1800-luvun puolivälin virtuoosikulttuurin edustajien kulta-aika oli taidefilosofisessa mielessä ohi. Kuten Jukka Sarjala on osoittanut, taituruuden ihailu sai vuosisadan vaihteeseen tultaessa väistyä tulkinnallisten painotusten tieltä eurooppalaisen intelligentsian silmissä (Sarjala 1994, 66–72). Suunnanmuutos heijastui sekä esitystapojen että esimerkiksi kappaletyyppien arvostukseen: Dolgorukin soittamat virtuoosikappaleet jäivät tässä maun hierarkiassa ”triviaalimusiikkina” kamarimusiikin ja sinfonioiden jalkoihin (ks. esim. mt. 168–169, 240–241). Kyseinen normitus tosin koski pääasiassa ylempien yhteiskuntaluokkien ja sivistyneistön ajattelua: yksinkertaistettuna kysymys on siitä, että kun jako ”vakavaan” ja ”kevyeen” musiikkiin syveni, ruhtinattaren esitykset sijoituivat jälkimmäisen kategorian puolelle (ks. Scott 2008, 6–7). Tähän kiinnittivät huomiota myös suomalaiset kommentaattorit, joiden mielestä ruhtinattaren toiminta perustui pikemminkin ”ekstravaganttiin esitystapaan” kuin ”musiikilliseen mielenkiintoon”.²³

Sanomalehtikommentaattorien suhtautuminen Dolgorukiin viestii mielenkiintoisella tavalla kahdesta Suomen 1880-luvun huvielämän piirteestä. Yhtäältä yleisö ei vielä ollut välttämättä tottunut ruhtinatar Dolgorukin kaltaisiin lavailmestyksiin, sillä varieteelan infrastruktuuri oli vielä tuolloin Suomen kaupungeissa varsin pienimuotoista ja provinsiaalista (Hirn 1999, 163). Esimerkiksi ranskalaisten tai saksalaisten suurkaupunkien lehtiä eivät hetkauttaneet viulistin tekohiukset tai esiintymisasut, jollaisiin saattoi törmätä manner-Euroopassa muutenkin. Sen sijaan Suomessa Lilly Dolgorukin esitykset olivat vielä 1880-luvulla ”tapauksia” (ett evenement för orten, *Åbo Underrättelser* 30.1.1885). Kuvaa on, että Dolgoruki ja Sidonie Roman esiintyivät Helsingin Seurahuoneen, Turun teatterin ja Viipurin Raatihuoneen kaltaisissa merkittävässä saleissa, joihin pääsymaksun perusteella saapui pääasiassa keski- ja yläluokkaista kuulijakuntaa (ks. esim. Hirn 2007, 68–98 ja *Åbo Underrättelser* 26.1.1885). Monien muiden 1800-luvun lopun varieteetaiteilijoiden tapaan Roman ja Dolgoruki saattoivat esitystensä jälkeen jäädä vieläpä illastamaan ja ”ottamaan kuplivaa” (champagnera) paikallisten ihailijoidensa kanssa (*Lördags-Nisse* 7.2.1885).

Toisaalta suomalaisten sanomalehtikommentaattorien näkemykset juurtuivat aikakauden yleiseurooppalaiseen keskusteluun varieteeten ja varieteetaiteilijoiden moraalisisesta vaikutuksesta yleisöön. Kuten Dagmar Kift on osoittanut, esimerkiksi brittilehdistö kävi 1880- ja 1890-luvuilla voimakasta julkista debattia siitä, millaista huvikulttuuria työväestön tulisi harrastaa. Törmäyskursilla olivat tällöin music hall -teatterit anniskeluoikeuksineen ja laulu- ja tanssiesityksineen sekä yhdistystoiminnan kaltaiset ns. *rational recreation* -aktiviteetit (Kift 1996, 182). Vaikka brittiläisen luokkayhteiskunnan tapaus ei käy yksiin maamme porvarispainotteisen varieteeyllisyyden kanssa, vastaavaa keskustelua löytää myös Suomen sanomalehtien sivuilta vuosisadan lopulla. Orastavan kansalaisyhteiskunnan, naisasialiikkeen, fennomanian ja erityisesti raittiusliikkeen vaikutukset olivat tässä keskeisiä: ulkomaisine esiintyjineen, alkoholitarjoiluineen ja lyhyt-

²³ “[hvars] extravaganta uppträdande”, ”de musikaliska intressena” (*Åbo Tidning* 12.2.1885).

hameisine laulajattarineen varietee näyttäytyi monille suomenmielisen sivistyneistön jäsenille moraalisesti epäilyttävänä huvimuotona (vrt. *Uusi Suometar* 30.11.1901). Vaihtoehtoja tarjosi yhdistystoiminta raittius- ja työväeniltamineen sekä hyväntekeväisyystapahtumineen, joiden avulla varieteeekulttuuria ”kesytettiin” ja ”kotiutettiin”, kuten Vesa Kurkela on tilannetta osuvasti kuvaillut (Kurkela 2017, tulossa). Ratkaisumalleja haettiin kansainvälisistä esimerkeistä myös muilla tavoin: kun Ruotsi 1890-luvun lopulla kielsi varietee-esitykset anniskeluravintoloissa, Suomessa heräsi heti vilkas pohdinta siitä, tulisiko samanlainen kiello toteuttaa myös Pohjanlahden toisella puolella (ks. esim. *Uusi Suometar* 25.4.1896 ja *Tampereen Sanomat* 12.2.1896).

Vaikka viulisti ei joutunut Suomessa varsinaisten skandaalien kohteeksi, hänen nimensä ja ruhtinattaren tittelinsä herättivät huomiota myös tämän maan sanomalehdissä. Kun Dolgorukin oikeusjuttu vuonna 1887 tuli julkisuuteen, sekä suomalaiset että kansainväliset lehdet kiirehtivät liittämään hänen nimeensä ”pikantin” (piquante), ”dekadenssin” (décadence) tai ”seikkailijattaren” (äfventyrerska) kaltaisia määreitä (*Le Petit Parisien* 5.10.1887; *L'intransigeant* 13.10.1887; *Nya Pressen* 15.10.1887). Tämä on oiva esimerkki siitä kaksijakoisesta suhtautumisesta, joka ruhtinattareen sekä suomalaisessa että kansainvälisessä kontekstissa liittyi. Yhtäältä kysymyksessä oli epäaito kiipijä, jonka esityksiin ”todellinen aatelisto” ei edes suostunut saapumaan (vrt. esim. *Linzer Tages-Post* 17.8.1887). Toisaalta Dolgorukin varieteeura toimi esimerkkinä aristokratian rappiosta. Esimerkiksi Suomen lehdissä kiersi 1890-luvun alussa seuraava kasku:

Ylhäisiä elinkeinolaisia. Muuan ruhtinatar Galitzin esiintyy nykyjään ratsastajattaren [sic] eräässä sirkusseurueessa [sic] Ranskassa. Muuan ruhtinas Krapotkin on pikajurina Moskovassa, muuan ruhtinas Loltikoff lihankantajana Pietarissa ja eräs ruhtinatar Dolgoruki kahvilalaulajattarena Amerikassa. (*Päivälehti* 16.8.1892.)

Myös Dolgorukin ”venäläisyyden” sekä hänen aatelasemansa markkinointikäyttö herättivät suomalaislehdissä keskustelua. Muutoin niin kriittinen *Åbo Tidning* yhdisti teeman jopa poliittisesti tulenarkoihin paikallisiin kysymyksiin:

Ohimennen haluan huomauttaa, että ruhtinatar Dolgorukilla ei ole oikeutta esiintyä tällä nimellä ja tällä tittelillä ’Venäjällä’, mistä syystä siis se, että hän käyttää niitä molempia Suomessa osoittaa, että tämä ranskalais-venäläinen daami ei herra Moltchanoffin ja kumppaneiden tapaan pidä Suomea keisarikunnan osana.²⁴

Oli kysymyksessä tietoinen yhteiskunnallinen kannanotto tai ei, ruhtinattaren ja Romanin esitykset Turussa vetivät varsin runsaasti yleisöä puoleensa (*Åbo Underrättelser* 7.2.1885). Dolgorukin nimi ei niin ikään kokonaan unohtunut suomalaiskuulijoiden mielistä siitä huolimatta, että hän ei palannut koskaan konsertoimaan Suomen kaupunkeihin. Kun lehdet joitakin vuosia myöhemmin

²⁴ ”I förbigående vill jag påpeka, att furstinnan Dolgoruki ej eger rätt att ’inom Ryssland’ uppträda med detta namn och denna titel, hvarför således hennes användande af dem båda i Finland utvisar, att den fransysk-ryska damen ej i likhet med hr Moltchanoff och gelikar anser Finland för en del af kejsarriket.” (*Åbo Tidning* 12.2.1885.)

raportoivat viulistin vaiheista, useampi kommentaattori muistutti lukijoita erikseen siitä, että kyseessä oli aikoinaan myös kotikaupungin lavoilla nähty ”eksentrisen ruhtinatar” (den excentriska furstinnan, *Åbo Tidning* 16.10.1885).

Sekä Lilly Dolgorukin esiintymiset Suomessa että hänen vastaanottonsa suomalaisessa lehdistössä kertovat yhtäältä maan osallisuudesta kansainvälisen varieteemaailman verkostoihin sekä toisaalta sen perifeerisestä sijainnista niiden pohjoisilla reunamilla. Kuten monelle muullekin varieteetaiteilijalle, Helsinki, Viipuri ja Turku olivat viulistille läpikulkupaikkoja matkalla kohti Keski-Eurooppaa, eivät merkittäviä kiertuekohteita itsessään. Vaikka kauttakulkuliikenne oli tässä suhteessa vilkasta, Suomen rannikkokaupungeista ei löytynyt sen mittakaavan esiintymistiloja tai impressaareja, että alan tähtiesiintyjät olisivat kiinnostuneet saapumaan paikan päälle (vrt. Hirn 1999, 163). Dolgorukin tapaus herättikin verrattain pienimuotoiseen varieteekulttuuriin tottuneessa yleisössä varsin voimakkaita reaktioita. Paikalliset lehdet myös muistivat viulistin esitykset pitkälle 1890-luvulle ja seurasivat aktiivisesti hänen myöhempiä vaiheitaan ulkomailla. Toisaalta ruhtinattaren persoonaan, vaatteisiin ja soittotapaan liittyvä paheksunta heijasteli aidon kosmopoliittisessa hengessä yleiseurooppalaista keskustelua sekä varieteen että musiikin moraalisisista merkityksistä.

Johtopäätökset

Viulisti Lilly Dolgorukin ura ja elämä heijastavat monessa suhteessa 1800-luvun loppupuolen varieteen kansainvälistä luonnetta. Siitäkin huolimatta, että ruhtinattaren toiminnasta on jäänyt hyvin niukasti jälkiä arkistoihin, hänen laajoista konserttikiertueistaan sekä taustastaan on mahdollista rakentaa kokonaiskuva, joka tarjoaa useita avaimenreikiä eurooppalaisen varieteekulttuurin ylijarjaiseen luonteeseen. Merkityksellisiä ovat tässä suhteessa myös Dolgorukia ympäröivät huhupuheet ja hänen taustaansa liittyvät fiktiiviset elementit, joita viulisti hyödynsi alan nopeampaisen kilpailun pyörteissä. Varieteelavoilla valttia oli joukosta erottuminen, jonka todenmukaisuudella – tai edes uskottavuudella – harvoin oli merkitystä. Tämän Dolgoruki todennäköisesti oppi jo varhain: kiersihän hän lapsesta asti sekä Pariisin bulevarditeattereita että Euroopan konserttisaleja.

Niinpä pohjoisranskalainen ihmelapsi Juliette Delépiere muuntautui esiintymisissään eksoottiseksi ruhtinatar Dolgorukiksi jalokivineen ja avonaisine iltapukuineen. Lavapersoona perustui vain osittain esiintyjän todelliseen sosiaaliseen statukseen: ruhtinatar Dolgorukin titteli oli kyllä avioliiton kautta saatu, mutta viulisti asui varieteehahmonsä luodessaan jo erillään miehestään. ”Venäläisyydestä” ja ”aristokraattisuudesta” tuli tästä huolimatta Dolgorukin esitysten leimaavia piirteitä, joille uskollisesti hän mainosti itseään muun muassa Venäjän keisarinna kamariviulistina. Ruhtinattaren tapauksessa nimenomaan yläluokkaisuudesta muodostui keskeinen tapa kanavoida kansallisuuteen liittyvää mainoshyötyä: tässä suhteessa hän erottui monista muista aikansa varieteetai-

teijioista, joiden esiintymiset perustuivat kansankulttuurin representoimiseen. Vaikka nimenomaan aatelistitteli oli Dolgorukin markkinointipolitiikassa keskeinen, hän hyödynsi tarpeen mukaan mainonnassaan myös muita kansallisia keinoja, esimerkiksi kansallispukuja ”venäläisen naisorkesterinsa” tapauksessa.

Lilly Dolgorukin tapa käyttää kansallisia attributteja urakehityksensä siivittämiseksi perustui huomion herättämiseen sekä hyvässä että pahassa. Kun häneen liittyvästä oikeusskandaalista uutisoitiin syksyllä 1887, lehdissä alkoi ilmestyä mielikuvituksellisia ja keskenään ristiriitaisia kertomuksia ruhtinattaren espanjalaisesta taustasta sekä tämän romanttisesta rakkauselämästä. On syytä olettaa, että Dolgoruki impressaareineen käytti tilaisuutta hyväkseen kutkuttaakseen yleisön uteliaisuutta. Samassa hengessä viulisti kieltäytyi suostumasta venäläisten lähettiläiden vaatimuksiin Dolgoruki-nimen käyttöä koskien: viittaus merkittävään itäiseen aatelissukuun oli hänelle ilmeisen tärkeä elannon ansaintakeino. Tällä tavalla Dolgoruki sekaantui myös poliittis-diplomaattisiin kysymyksiin sekä Pariisissa että Berliinissä.

Dolgorukin tapaus kuvastaa varieteekulttuurin kosmopoliittista luonnetta myös konkreettisten kiertuereittien tasolla. Ruhtinattaren Venäjältä Väli-Amerikkaan ulottunut ura auttaa asettamaan esimerkiksi Suomen kaupunkien huvielämää aikakauden kansainväliseen kontekstiin ja laajentamaan maamme musiikinhistoriallisia näkökulmia valtiollisten rajojen yli. Varieteekulttuuriltaan vaatimattomat Helsingin, Viipurin ja Turun kaupungit olivat ruhtinattaren reiteillä vain lyhyen tähtäimen välietappeja Tukholman, Pietarin ja Berliinin kaltaisten suurempien keskusten välillä. Toisaalta Suomen rannikkokaupunkien sijainti mahdollisti yhteydet Itämeren alueen varieteetoimintaan ja vilkkaaseen esiintyvävaihtoon laajemmin. Samankaltainen kontrasti alueellisen ja kansainvälisen tason välillä on nähtävissä suomalaisten sanomalehtien Dolgorukia käsittelevässä keskustelussa. Yhtäältä ruhtinattaren näyttävä esiintymistyylillä herätti näissä provinssiaalisemmissa lehdissä poikkeuksellisenkin laajaa kritiikkiä, toisaalta ne asettuvat yleiseurooppalaisen julkisen huvi-, alkoholi- ja prostituutiokeskustelun kontekstiin.

On toivottavaa, että sekä Lilly Dolgorukin tapaus että muut varieteetaiteilijat saavuttavat jatkossa entistä suuremman jalansijan 1800-luvun kulttuurihistorian tutkimuksessa. Kiertävän muusikon, näyttelijän tai vaikkapa sirkusseurueen tarkastelu globaalissa kontekstissa on tietysti haasteellinen tehtävä, mutta fragmentaarisenakin se tarjoaa varieteekulttuurin tarkasteluun hedelmällisiä, valtiolliset rajat ylittäviä näkökulmia kahdessa mielessä. Ensinnäkin Dolgorukin koostama lavapersoona on havainnollinen esimerkki siitä, miten suhteellinen käsite julkisissa esiintymisissä uudelleen ja uudelleen tuotettu ”kansallisuus” oli. Toiseksi Dolgorukin kiertuetoiminta painottuu selkeästi kahdelle tasolle – paikalliselle ja kansainväliselle – joissa keskeisiä ovat kaupunkien väliset etäisyydet sekä niiden tarjoamat työmahdollisuudet, eivät kieli- tai kulttuurirajat.

Lähdeluettelo

Painamattomat lähteet

Archives communales de Douai

- Registres paroissiaux, état civil: naissances (1850, 1E109), no 207.

Archives de Paris

- Actes d'état civil, 11e arrondissement (1887, V4E 6599), no 1728.

Archives municipales de Lyon

- Registres d'état civil, 6e arrondissement (1871, 2E1278), no 31.

Painetut lähteet

Amiel, Henri-Frédéric. 1983. *Journal intime, Tome cinquième, Mai 1863–Octobre 1865*. Toim. Philippe M. Monnier ja Anne Cottier-Duperrex. Lausanne: Éditions de l'Age d'Homme.

Braud, Louis. 1865. *À Mesdemoiselles Juliette et Julia Delépierre, à Monsieur Delépierre*. Impr. de Savy.

Cogniard, Théodore et al. 1858. *Les bibelots du diable: féerie-vaudeville en trois actes et seize tableaux*. Pariisi: Michel Lévy frères.

Dickens, Charles. 1992 [1838–1839]. *Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut*. Suom. Kersti Juva. Helsinki: WSOY.

Dillies, J. B. 1863. *Professor Jules Delépierre och hans barn Juliette och Julia. Några biografiska underrättelser*. Tukholma: Albert Bonniers förlag.

Friedländer, Adolph. [1889?]. Ruhtinatar Lilly Dolgorukin venäläisen naisorkesterin mainosjuliste. Circus Museum, Alankomaat, memorix::col28:dat8300.

Höijer, J. Leonard (toim.). 1864. *Musik-Lexikon*. Tukholma: Abr. Lundqvist.

Anonyymi. 1858. Kohtaus näytelmästä *Les bibelots du diable*. Painokuva, Bibliothèque nationale de France. Gallica, ark:/12148/btv1b8446903c_.

Montégut, Maurice. 1889. La musique dans les cafés. Teoksessa *Revue de l'Exposition universelle de 1889*, Tome II. Toim. Louis de Fourcaud et al. Pariisi: Ludovic Baschet. 225–228.

Nizhinska, Bronislava. 1981. *Early Memoirs*. Toim. Nizhinska, Irina ja Jean Rawlinson. Lontoo & Boston: Faber and Faber.

Pazdírek, François (toim.). 1904–1910. *Manuel Universel de la Littérature Musicale*. Wien: Pazdírek & Co.

Половцов, Александр Александрович (toim.). 1905. Долгоруковъ, кн. Петръ Владимировичъ. Teoksessa *Русский биографический словарь, Дабелов — Дядьковский*. Т. 6. Санкт-Петербург: тип. Товарищества "Общественная польза". 554–555.

Тучкова-Огарева, Наталья Алексеевна. 1929. *Воспоминания*. Ленинград: Academia.

Zola, Émile. 1903. *Nana*. Pariisi: Charpentier.

Ulkomaiset sanomalehdet

Algemeen Handelsblad

Blätte für Musik, Theater und Kunst

Bataviaasch Handelsblad

Berliner Börsenzeitung

Das Neue Fremden-Blatt

Der Artist

Fremdenblatt – Organ für die böhmische Kurorte

Kansas City Journal

L'écho de Paris
Le Figaro
Le Gaulois
Le Journal des Débats politiques et littéraires
Le Petit Journal
Le Petit Parisien
Le Rappel
Le XIXe siècle
L'intransigeant
Linzer Tages-Post
Neue Zeitschrift für Musik
Rockland County Journal
The Morning Call
The New York Times
The San Francisco Call
The Sun

Suomalaiset sanomalehdet

Hufvudstadsbladet
Lördags-Nisse
Nya Pressen
Päivälehti
Tampereen Sanomat
Uusi Suometar
Wiborgsbladet
Åbo Tidning
Åbo Underrättelser
Östra Finland

Tutkimuskirjallisuus

- Bailey, Peter (toim.). 1986. *Music Hall: the business of pleasure*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Budnitskij, Oleg. 2004. Land captain. Teoksessa *Encyclopedia of Russian history*. Toim. James R. Millar. Indianapolis: Macmillan USA. 818–819.
- Burke, Peter. 2009. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Cook, Nicholas ja Mark EveristM (toim.). 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fausser, Annegret. 2005. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. New York: University of Rochester Press.
- Fulcher, Jane F. 2013. Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry. Teoksessa *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Toim. Jane F. Fulcher. Oxford: Oxford University Press. 3–13.
- George-Graves, Nadine. 2000. "The royalty of Negro vaudeville": *The Whitman Sisters and the negotiation of race, gender and class in African American theater, 1900–1940*. New York: St. Martin's Press.
- Günther, Ernst. 1981. *Geschichte des Varietés*. Berliini: Henschelverlag.
- Hirn, Sven. 1999. *Populärmusikens pionjärer: en studie i den populära musikens kulturhistoria i Finland fram till 1917*. Vaasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Hirn, Sven. 2001. *Apolloteatteri: Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Hirn, Sven. 2007. *Från Wårdshus till Grand Hôtel: hotell och restauranger i Helsingfors före självständighetstiden*. Helsinki: SLS.
- Hoffmann, Freia ja Volker Timmermann (toim.). 2013. *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag.
- ИСКЮАЬ, С. Н. 2007. "Mémoires du Prince Pierre Dolgoroukoff": скандальный памфлет или источник, достойный доверия? Teoksessa *Записки князя Петра Долгорукова*. Toim. А. Ю. Серебрянникова. Москва: Гуманитарная Академия. 13–50.
- Jalkanen, Pekka. 2003. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela. Helsinki: WSOY. 112–251.
- Jansen, Wolfgang. 1990. *Das Variété: die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berliini: Edition Hentrich.
- Kalha, Harri. 2013. *Kokottien kultakausi: Belle époqueen mediatahdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: SKS.
- Kaufmann, Dorotea. 1997. "...routinierte Trommlerin gesucht". *Musikerin in einer Damenkapelle Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*. Karben: Schriften zur Populärmusikforschung 3, CODA Musikservice und Verlag.
- Kettunen, Pauli. 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me*. Tampere: Vastapaino.
- Kift, Dagmar. 1996. *The Victorian music hall: culture, class and conflict*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krauss, Charlotte. 2007. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812–1917): d'une image de l'autre à un univers imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Krims, Adam (toim.). 1998. *Music/ideology: resisting the aesthetic*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Kurkela, Vesa. 2017. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa: suomalaisen middle-musiikin juurilla. Artikkelikäsitelmä. (Tulossa.)
- Kurkela, Vesa ja Markus Mantere (toim.). 2015. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Farnham: Ashgate.
- Lee, Maureen D. 2012. *Sissieretta Jones: "the greatest singer of her race", 1868–1933*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Maloney, Paul. 2016. *The Britannia Panopticon Music Hall and Cosmopolitan Entertainment Culture*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Myers, Margaret. 1993. *Blowing Her Own Trumpet: European Ladies' orchestras & Other Woman Musicians 1870–1950 in Sweden*. Väitöskirja, Göteborgs Universitet.
- Nevala, Heikki. 2011. *Silmänkääntäjä, konstiniekoja ja loihutaitelijoita: taikurien vaihteita Suomessa 1800-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Ollila, Anne. 1998. *Jalo velvollisuus: virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Rieger, Eva. 1988. *Frau, Musik und Männerherrschaft*. Kassel: Furore.
- Rühlemann, Martin W. 2012. *Varietés und Singspielhallen – urbane Räume des Vergnügens: Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Meidenbauer.
- Rydell, Robert W. 1987. *All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876–1916*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Väitöskirja, Turun yliopisto.
- Scott, Derek B. 2008. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- Stokes, John. 1988. Sarah Bernhardt. Teoksessa *Bernhardt, Terry, Duse: The actress in her time*. Cambridge: Cambridge University Press. 13–64.

- Stütz, Marie. 2012. *Marie Stütz: Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare*. Toim. Tibbe, Monika. Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Band 9.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. Lontoo: Routledge.

Internet-lähteet

- ANNO-tietokanta (Österreichische Nationalbibliothek). Verkkolähde <http://anno.onb.ac.at/> [tark. 12.6.2017].
- Base de données des députés français depuis 1789 (Assemblée nationale). Verkkolähde [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/3086](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/3086) [tark. 2.10.2017].
- Chronicling America -tietokanta (Library of Congress). Verkkolähde <http://chronicling-america.loc.gov/> [tark. 12.6.2017].
- Declerck, Christian (toim.). *Musiciens à Dunkerque et Boulogne sur Mer* -tietokanta. Verkkolähde <http://gw.geneanet.org/malo1> [tark. 15.6.2017].
- Digitaalinen sanomalehtikirjasto (Kansalliskirjasto). Verkkolähde <http://digi.kansalliskirjasto.fi/> [tark. 12.6.2017].
- Gallica-tietokanta (Bibliothèque nationale de France). Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/> [tark. 12.6.2017].
- Hofmeister XIX (Österreichische Nationalbibliothek & Royal Holloway University of London). Verkkolähde <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> [tark. 17.6.2017].
- International Music Score Library Project. Verkkolähde <http://imslp.org/> [tark. 17.6.2017].
- London Music Hall Database. Toim. Royal Holloway University of London. Verkkolähde <https://www.royalholloway.ac.uk/drama/Music-hall/> [tark. 12.6.2017].
- "Morganatic marriage". Verkkolähde Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/morganatic-marriage> [tark. 23.9.2017].
- Mäkelä-Alitalo, Anneli ja Maija Väisänen. 2001. Tschetschulin, Maria. Teoksessa *Kansallisbiografia*. Verkkolähde <http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3668> [tark. 16.6.2017].
- Saary, Margareta. Wunderkind. Teoksessa *Österreichisches Musiklexikon*. Verkkolähde http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wunderkind.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=wunderkind [tark. 16.6.2017].
- Timmermann, Volker. 2011. Delépière, Schwestern. Teoksessa *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Toim. Sophie-Drinker-Institut (Freia Hoffmann). Verkkolähde <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/delepiere-schwestern> [tark. 16.6.2017].
- Timmermann, Volker. 2013. Milanollo, Teresa und Maria. Teoksessa *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Toim. Sophie-Drinker-Institut (Freia Hoffmann). Verkkolähde <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/milanollo-teresa-und-maria> [tark. 16.6.2017].

"The Sarah Bernhardt of Violin" – Princess Lilly Dolgorouky (1850–1897), national public image and international networks of variety show culture

The aim of this article is to discover and analyze the life and career of a little-known 19th-century violinist – Juliette Delépière a. k. a. princess Lilly Dolgorouky (1850–1897) – from a transnationalist point of view. Since Dolgorouky

toured globally and worked in the variety world, her story has remained unknown to music historians thus far. However, Dolgorouky's aggressive, nationally-oriented marketing strategies on the one hand, and her cosmopolitan contacts on the other, serve to demonstrate the complex interplay of the national and the international within the show business culture of the era.

In addition to uncovering certain key facts and events of her biography by examining previously unstudied archival and newspaper material, this article examines Dolgorouky's professional activities on two levels. First, attention is paid to the way she rebranded herself as a Russian princess during her mid-career in the often exoticist context of variety show culture. Secondly, Dolgorouky's performances and reception in Finland are put into perspective by comparing them to the broader, European and American accounts on her career.

The case of Lilly Dolgorouky supports two key arguments in transnational popular music and variety show historiography. First of all, her careful construction of a "Russian" stage persona suggests not only the heated competition for contracts between variety performers but also the usefulness of such a strategy, even if the audience did not always find this make-believe character plausible. Interestingly, Dolgorouky's famous title sometimes even got her entangled in political and diplomatic questions. The evident cosmopolitanism of her everyday touring life, in turn, exemplifies the international networks within which most variety performers worked during the late 19th century. Furthermore, these cosmopolitan elements extended even to the heated public discussion on the moral meanings of music and variety shows, which Dolgorouky's reception in the press vividly elucidates.

FM Nuppu Koivisto (nuppu.koivisto@helsinki.fi) tekee väitöskirjaa eurooppalaisista naisorkestereista Suomessa 1800-luvun lopulla Helsingin yliopiston historian ja kulttuuriperinnön tohtoriohjelmassa.

Liite: Juliette ja Julia Delépierren ohjelmisto 1860-luvun alkupuolella (Dillies 1863, 12).²⁵

Säveltäjä	Kappale	Opus	Esittäjä
-	Kelvin Grove, skottilainen melodia	-	Juliette ja Julia Delépierre
-	Ah, vous dirai-je, maman! (variations comiques)	-	Juliette ja Julia Delépierre
Alard, Jean Delphin (1815–1888)	Fantaisie de concert sur "La Muette de Portici" de Auber	op. 36	Juliette Delépierre
Alard, Jean Delphin (1815–1888)	Fantaisie sur "Il Trovatore"	op. 37	Juliette Delépierre
Alard, Jean Delphin (1815–1888)	Symphonie concertante no 2 kahdelle viululle	op. 33	Juliette ja Julia Delépierre
Artôt, Alexandre Joseph (1815–1845)	Souvenirs de Bellini	op. 4	Juliette Delépierre
Bériot, Charles-Auguste de (1802–1870)	Viulukonsertto no 5 D-duuri	op. 55	Juliette Delépierre
Dancla, Charles (1817–1907)	Symphonie concertante no 4 G-duuri kahdelle viululle	op. 98	Juliette ja Julia Delépierre
Delépierre, Jules (s. 1820)	Fantasia "Les Bibelots du Diable" -näytelmän motiiveista (kolme kappaletta)	-	Juliette ja Julia Delépierre
Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–1865)	Élégie	op. 10	Juliette Delépierre
Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–1865)	Le carnaval de Venise, variations burlesques sur la canzonetta "Cara mamma mia"	op. 18	Juliette ja Julia Delépierre
Haumann, Th.	Fantaisie brillante avec variations sur la romance "Ma Céline" de Lambert	op. 3	Juliette Delépierre / Julia Delépierre
Mayseder, Joseph (1789–1863)	Variations brillantes	op. 40	Julia Delépierre
Sainton, Prosper Philipp Cathérine (1813–1890)	Lucrezia Borgia, fantaisie pour violon	op. 12	Juliette Delépierre
Vieuxtemps, Henri (1820–1881)	Souvenirs d'Amérique (Yankee Doodle -variaatio)	op. 17	Juliette Delépierre

²⁵ Tarkat opus- ja säveltäjätiedot on koottu seuraavista tietokannoista: Hofmeister XIX (Österreichische Nationalbibliothek & Royal Holloway University of London, <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>, osoite tarkistettu 17.6.2017); International Music Score Library Project (<http://imslp.org/>, osoite tarkistettu 17.6.2017) ja Pazdírek, François (toim.): *Manuel Universel de la Littérature Musicale* (Wien: Pazdírek & Co. 1904–1910). Viimeksi mainitun on ystävällisesti luovuttanut käyttööni FT Olli Heikkinen.

Suomen synty musiikkikulttuurissa

Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910

Vesa Kurkela



Tämä kirjoitus esittelee musiikin historian mahdollisuuksia täydentää käsitystämme kansalaisyhteiskunnan synnystä Suomessa autonomian ajan jälkipuoliskolla. Uusi keskieurooppalaisperäinen musiikkikulttuuri eri ilmiöineen oli mukana lähes kaikissa suomalaisen yhteiskunnan murroksissa. Niistä suurin koski sääty-yhteiskunnan vähittäistä murenemistä ja yhteiskuntaelämän kansanvaltaistumista.¹ Kehityksen johtavina voimina olivat poliittiset puolueet, vapaa kansalaistoiminta yhdistyksissä sekä sanomalehtijulkisuus. Niillä kaikilla oli läheinen yhteys modernin musiikkitoiminnan muodostumiseen – lähes sellaisena kuin sen nykyisin tunnemme. Tarkastelen musiikkielämän muutosta muutaman yksittäisen esimerkin ja yleisemmän kehityskaaren avulla. Yksittäiset tapaukset koskevat konserttitoimintaa, viihde-elinkeinoa sekä musiikkijulkisuuden muotoutumista ja sisältöä helsinkiläisissä päivälehdissä.

Laajemman kehityskaaren aiheena on se, miten orkesteritoiminta välitti eurooppalaisen kulttuuriperinnön ja taidekeskustelun Suomeen. Suomi tarkoittaa tässä tarkastelussa melko pitkälle Helsinkiä, mutta arvioin jossain määrin myös muiden kaupunkien tilannetta. Tarkastelu alkaa 1860-luvulta, jolloin teatteriorkesterit aloittivat säännöllisen toimintansa Helsingissä, ja päättyy 1910-luvulle. Lyhyempänä historiallisena pohjustuksena käsittelen myös vanhempaa orkesteritoimintaa aina 1820-luvun lopulta alkaen.

Suomalaisen kansalaisyhteiskunnan kehityksen kannalta musiikki-Suomen tarinassa on kaksi versiota, yläkulttuurinen ja populaarikulttuurinen. Niiden näkökulmat on vaikea saada kohtaamaan. Edellinen näkökulma korostaa ammattimiesten johtamaa Suomen säveltaiteen nousua 1800-luvun viimeisinä vuosina. Sen sankareina ovat ennen kaikkea Robert Kajanus ja Jean Sibelius sekä rajallinen joukko muita säveltaiteen lahjakkuuksia. Tämä menneisyyskuva on hallinnut pitkään historiankirjoitusta. Se on rakentanut suurta kertomusta kotimaisen sinfonisen musiikin ja oopperan sekä muun vakavan konserttitoiminnan ja musiikinäyttämön saavutuksista.

Keskityn seuraavassa enemmän jälkimmäiseen, populaarikulttuurin muutokseen. Silti tarkoitukseni on ennen kaikkea saada kaksi tarinaa kohtaamaan ja heijastamaan toisiaan. Minua kiinnostavat erityisesti musiikin ja yleisöryhmien välinen suhde sekä viihteen ja populaarikulttuurin asema 1800-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä alkaen. Huomio kohdistuu yläkulttuurisia konsertteja laajempaan orkesterirepertuaariin ja sen muutoksiin. Helppotajuista orkesterimusiikkia esitettiin 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa silmiinpistävästi paljon. Histori-

¹ Kansalaisyhteiskunnan (civil society) käsitteestä ja suomalaisten kansanliikkeen kehityksestä ks. Konttinen iv; Alapuro et al. 1987.

antutkimus on sen yleensä sivuuttanut, ja siihen perustuva konserttitoiminta on päässyt suureksi osaksi unohtumaan.

Suomen syntyyn musiikinhistoriallisena muutoksena liittyy myös esittävän säveltaiteen yleinen vakavoituminen, suoranainen sakralisaatio ja kulttuurin pyhittyminen. Asiaa tutkineen Lawrence W. Levinen mukaan (1988, 90–100) sakralisaatio (sacralization) tarkoitti musiikkielämässä muun muassa asialle vihkiytyneen konserttieliitin syntyä, konserttikäyttäytymisen kurinalaistumista sekä ohjelmiston puhdistamista epämääräisinä pidetyistä viihteellisistä aineksista, jotka aiemmin hallitsivat konserttikäytäntöjä. Levinen arviot koskevat Yhdysvaltain konserttielämää 1800-luvun lopulla, mutta pienin varauksin hänen huomioitaan on mahdollista soveltaa myös eurooppalaiseen kehitykseen samalla ajanjaksolla. Vakavoituvan taidemaailman vastapooliksi kehittyi jo 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä kaikki rajat ylittävä viihdeteollisuus, varieteen ja operetin maailma. Pian tämä varhainen populaarikulttuuri täydentyi elokuvanäytöksillä sekä amerikkalaisen tanssimusiikin eli varhaisen jazzin osakulttuurilla.

Poolien välissä tapahtui kuitenkin asioita, joita normihistorioille ominainen taide–viihde-jako ei kykene tavoittamaan. Musiikki-Suomen synnyssä taidemusiikin ja tanssimusiikin välisellä alueella, ravintoloiden, iltamien ja kansallisten juhlien ohjelmilla ja ohjelmansuorittajilla näyttää olleen hyvinkin keskeinen sija. 1900-luvun alun musiikin välialueesta on tutkimuksessa käytetty nimitystä *mesomusica* (Vega 1966) tai *middle music* (Edström 1994). Edströmin mukaan (mt. 10) siihen kuuluivat muun muassa ”alkusoiot, [--] soolokappaleet, fantasiat, potpurit, karakterikappaleet, valssit, marssit jne.” Carl Dahlhausin tutkimusryhmä (esim. Felliger 1967) on käyttänyt samasta välialueesta nimeä salonkimusiikki tai ’Trivialmusik’. Jälkimmäisen termin halventava sivumerkitys kertoo luultavasti enemmän 1960-luvun saksalaisesta musiikkitieteestä kuin itse luokittelun kohteesta.² Aivan yhtä hyvin tälle keskigenrelle sopii nimeksi Olli Heikkisen (2017) ehdottama nimi ’ei-varsinainen taidemusiikki’. Middlemusiikki oli oikeastaan monen musiikinlajin rypäs, joka yhdisti kotisoittajia, ravintoloiden salonkiorkestereita, puhallinyhtyeitä, erilaisia folkloristisia yhtyeitä, mutta myös eri tyyppisiä lauluryhmiä kvarteteista sekakuoroihin. Se koostui yhtäältä romantiikan musiikin perusaffekteja hyödyntävästä viihderepertuaarista, mutta toisaalta monenlaisesta helposti lähestyttävästä taidemusiikista, omituisilla kokoonpanoilla esitetystä taideohjelmistosta ja kaikesta siltä väliltä. Middlemusiikin rajojen tarkempi pohdinta ei mahdu tämän kirjoituksen kehykseen.³ Joka tapauksessa suurin osa orkesterirepertuaarista, jota seuraavassa analysoin

² Saksalainen tutkimus ja musiikkikeskustelu nostivat jo 1920-luvulla esille kaksi muutakin käsitettä, joilla on tietty yhteys middle-musiikista käytyyn pohdintaan: käyttömusiikki (Gebrauchsmusik) ja yleismusiikki (A-Musik, Allgemeinmusik). ’Käyttömusiikki’ (Bessler 1925) korosti omakohtaisen musisoinnin merkitystä ja musiikin käyttöyhteyksiä konsertti-instituution ulkopuolella ja vie näkökulman hieman kauaksi tästä pohdinnasta. Sen sijaan ’yleismusiikki’ oli lähempänä middle-musiikin määrittelytapaa: se viittasi musiikin alueeseen, ”joka ei ollut yhtä triviaalia kuin viihdemusiikki (U- eli Unterhaltungsmusik) eikä niin vaikeaa kuin taidemusiikki (E- eli vakava tai eliittimusiikki)” (Mäkelä 1991, 259–260).

ja erittelen, kuuluu nimenomaan tähän laajaan ja tutkijoiden usein sivuuttaman musiikin piiriin.

Musiikki ja kansallinen julkisuus

Musiikin esittäminen julkisesti sai Suomessa – keskieurooppalaisia esikuvia seuraen – viimeistään 1830-luvulla rinnalleen melko säännöllisen lehtikirjoittelun. Sen myötä Suomeen muodostui vähitellen musiikkikriitikkojen ammattikunta. Musiikkikirjoittelu keskittyi aluksi muutamaan helsinkiläiseen ja turkulaiseen päivälehteen, ja tämä kehitys oli edellytyksenä kansallisen musiikkijulkisuuden synnylle (Sarjala 1994). Musiikista ja musiikitapahtumista kertominen olikin varsin näkyvä osa sanomalehtijulkisuuden muodostumista. Hannu Nieminen (2006) on tutkinut kansallisen julkisuuden rakentumista sanomalehdistössä autonomian aikana, ja hänen huomionsa pätevät hyvin myös musiikin julkiseen esittämiseen ja sitä koskevaan lehtikirjoitteluun. Niemisen mukaan sanomalehtijulkisuus ei ollut suinkaan universaalialia, vaan se perustui suhteellisen pienen joukon toimintaan. Kansalaisten suuren enemmistön suhdetta julkisuuteen Nieminen kuvaa lainauksella Eino Leinon (1906, 132) romaanista *Tuomas Vitikka*: ”Kansa seisoi loitompana korven rajassa [--] sillä aikaa kuin maan sivistynyt sääty ylioppilaineen [--] etualalla teutaroi, deklamoi, ojenteli käsiään, osoitti vuoroin vettä, vuoroin rantaa ja lauloi paljastetuin päin Runebergin Maamme-laulua.”

Leinon ironinen juhlakuvaus sijoittuu 1800-luvun loppuvuosiin. Se ei voisi sopia paremmin niihin moniin isänmaallisiin musiikkitilaisuuksiin – laulujuhliin, valistusiltamiin ja vuosijuhliin – jotka leimasivat autonomian ajan viimeisiä vuosikymmeniä. Kansallisen liikkeen johtajien, niin fennomaanien kuin svekomaanien, keskeisenä tavoitteena oli saada kansanjoukot osallistumaan juhliinsa, ja tässä he myös onnistuivat kohtuullisen hyvin. Laulujuhlia koskevat kuvaukset lehdistössä korostivat ennen näkemättömän laajojen yleisöjoukkojen läsnäoloa. Läsnäolon luonne on sitten toinen kysymys; rahvaan osanotto saattoi useinkin perustua samankaltaiseen asetelmaan, jota Eino Leino romaanissa kuvaa. Laulujuhlat olivat ennen kaikkea isänmaallisen koulutetun luokan johtamia ja ohjaamia tilaisuuksia.

Isänmaallisen juhlakulttuurin rinnalle kehittyi noina samoina vuosina selväpiirteinen musiikkisyhteisö, johon Leinon mainitsema ”kansa” ei ilmeisesti osallistunut senkään vertaa. Erilaiset konsertit, musiikin ammattilaiset ja säätyläisyhteisö muodostivat erityisen taidemaailman. Howard S. Beckerin (2004, 34–39) mukaan taidemaailma, *art world*, on suhteellisen suljettu kulttuurinen kokonaisuus. Sillä on oma julkisuutensa, yleisönsä, normit ja toimintatavat sekä näiden ohella omat tapahtumapaikkansa eli skenensä. Toisin kuin Beckerin tutkimassa 1900-luvun puolivälin Yhdysvalloissa, Suomen suuriruhtinaanmaassa musiikin taidemaailmoita ei luultavasti ollut kuin yksi. Sillä tosin oli erittäin läheinen yhteys teatterin taidemaailmaan – voi jopa kysyä, onko perustetta puhua kahdesta

³ Ks. Kurkela 2017a, jossa olen pohtinut aihetta enemmän.

erillisestä taidemaailmasta musiikin ja teatterin kohdalla. Kummankin osalta kehitys näyttää 1800-luvun toisella puoliskolla johtaneen kohti taiteellisen sisällön vakavoitumista ja etäänymistä laajenevasta viihde-elinkeinosta (varietee, sirkus, elokuva jne.).

Tämän artikkelin nimi on lainattu Risto Alapuron kirjasta *Suomen synty paikallisena ilmiönä* (1994). Toisin kuin Alapuron tutkimuksessa, näkökulmani ei ole pelkästään paikallinen. Helsinki on tosin tarinani keskipisteessä, mutta 1800-luvun lopulla pääkaupungin musiikilliset riennot olivat paljon muutakin kuin paikallinen ilmiö. Musiikkialalla oli jo laaja ja selkeä kosmopoliittinen puolensa, ja kiertävien muusikoiden ja muiden ammattilaisten myötä Helsinki kiinnittyi monin sitein yleiseurooppalaiseen kehitykseen ja Euroopan metropolien musiikillisiin virtauksiin. Helsingin taidetapahtumat olivat lisäksi tärkeä osa kansallista julkisuutta. Pääkaupungin taide- ja viihde-esitysten mallit otettiin visusti huomioon pienemmissä kaupungeissa ja asutuskeskuksissa; niitä jäljiteltiin ja niiden kanssa kilpailtiin. Suomen synty -otsikko yhdistyy vahvasti kahteen asiaan, kansalaisyhteiskunnan muotoutumiseen ja suomenkielisen taidemaailman kehittymiseen. Alapuro (1994, 315) painottaa kirjassaan nimenomaan maaseutua, kansalaisyhteiskuntaa sekä ”poliittisesti modernin Suomen syntyä, niin sanottujen suurten joukkojen tuloa politiikan näyttämölle”.

Musiikinlajien välisten suhteiden ohella toinen laajempi tutkimusongelma koskeekin musiikki-Suomen muodostumisen ajoitusta. Keskeinen 1800-luvun lopun orkesteritoimintaa koskeva tutkimus (esim. Marvia ja Vainio 1993; Korhonen 2015) antaa perusteen olettaa, että musiikin kohdalla Suomen synnyn painopiste ei ollut niinkään kansanjoukoissa eikä maaseudussa, vaan modernin musiikkielämän muodostumisessa kaupunkeihin. Tuolloin ruotsinkielisen taidemaailman rinnalle kasvoi suomenkielinen musiikin taidemaailma ja julkisuus. Lisäksi musiikkitoiminnan asema kansalaisyhteiskunnan varhaisvaiheessa, 1800-luvun yhdistyskulttuurissa, oli hyvinkin keskeinen. 1900-luvun alussa uuden aikainen musiikkielämä sellaisena kuin se koko tulevan vuosisadan tunnettiin, alkoi jo olla valmiina. Rohkenen väittää, että moderni musiikki-Suomi syntyi taidemaailman osalta ennen suomalaista kansalaisyhteiskuntaa, välittömästi sen aattona. Mutta oliko näin kaikilta osin, ja mitä puuttui ja mikä oli toisin?

Helsingin erityisasemaa 1800-luvun musiikkikulttuurissa on luultavasti myös liioiteltu, sillä monien tutkijoiden näkökulma on jo lähtökohdiltaan vino. Monet aiempiin sukupolviin kuuluvat musiikin historiankirjoittajat olivat itse helsinkiläisiä, siellä pitkään toimineita tai ainakin opiskelleita. Saattaa jopa syntyä käsitys, että Helsinki on Suomen ainoa oikea kaupunki ja kaikki muut kaupungit ”maaseutukaupunkeja”, kaikessa kehityksessä pääkaupungista jäljessä. Esimerkin Helsinki-painotuksesta tarjoaa Erkki Salmenhaara (1995, 325–326),

⁴ Olen itse kuullut joidenkin vanhempien helsinkiläisten käyttävän tätä termiä vielä muutama vuosi sitten. 1900-luvun alussa oli aivan luonnollista raportoida Helsingin lehdistä konserteista ”maaseutukaupungeissa”; esimerkiksi *Uusi Suometar* (10.4.1903) tiesi kertoa Heikki Klemetin ja Suomen laulun muutamista konserteista ”muutamissa maaseutukaupungeissa”. Mainitut kaupungit olivat Pori, Tampere, Turku ja Hämeenlinna.

joka aloittaa oman osuutensa 1800-luvun Suomen musiikin historiasta otsikolla: ”Musiikki muuttaa Helsinkiin”. Salmenhaaran näkemyksen mukaan Turun Akatemian – tai oikeammin Suomen Keisarillisen Aleksanterin-Yliopiston – siirto Turusta Helsinkiin merkitsi samalla ainakin akateemisen musiikinharjoituksen kertakaikkista helsinkiläistymistä: ”Kun yliopisto muutti Helsinkiin, voidaan sanoa myös musiikin muuttaneen pääkaupunkiin”. Turun orkesterihistoria tosin osoittaa, ettei musiikin tekeminen suinkaan loppunut Aurajoen varrelta. Jo 1840–1850-luvuilla turkulaiset saivat nauttia Helsinkiä hienommasta teatteritalosta ja vähintään yhtä monipuolisesta orkesterimusiikin tarjonnasta; lisäksi samat kansainväliset huippuartistit ulottivat kiertueensa yleensä molempiin kaupunkeihin. Myöhemmin 1800-luvulla Turku oli ajoittain jopa vilkkaampi musiikkipaikka kuin Helsinki, jos aktiivisuutta arvioidaan vaikkapa ulkomaisten artistivierailijoiden tai konserttien säännöllisyyden perusteella. (Vrt. Korhonen 2015, 117–227.)

Joka tapauksessa ”Suomen Yliopisto” Helsingissä oli aivan keskeisessä roolissa, kun musiikki-Suomen alkuydintä rakennettiin. Yliopiston musiikinjohtajaksi onnistuttiin palkkaamaan vuonna 1835 lahjakas ja energinen Friedrich Pacius (käytti Suomessa ruotsinkielistä nimiversiota Fredrik). Tämä hampurilainen viulisti järjesti Helsingin musiikkielämän puitteet monessa suhteessa uudella tavalla. Kyse oli filharmonisen virkamiehistön ja heidän perheittensä, yliopistoväen ja kaupungissa toimivien ammattimuusikoiden liitosta. Näihin voimiin tukeutumalla Pacius sai aikaiseksi suurisuuntaisia oratorioesityksiä, orkesterikonsertteja, ylioppilaskuoron, sinfonisen seuran sekä ensimmäisen kotimaisin voimin esitetyn oopperan. (Salmenhaara 1995, 333–354; Mäkelä 2009, 66–78.)

Yliopisto alkoi menettää asemaansa säätyläistön musiikkielämän moottorina viimeistään 1860-luvulla. Yliopistollisten rientojen sijaan teatteritoiminta määritteli nyt orkesterisoiton suunnan. Silti yliopiston juhlasali säilytti edelleen asemansa kaikkien arvostetuimpien konserttien pitopaikkana (Lappalainen 1994). Helsingin uuden teatteritalon valmistumisen yhteydessä syksyllä 1860 aloitti toimintansa myös ammattimainen teatteriorkesteri. Orkesterin kansallista merkitystä korosti se, että sille saatiin palkatuksi suomalainen johtaja, Saksassa koulutettu Filip von Schantz. Keisarillinen Suomen Senaatti myönsi lisäksi varoja kuuden muun suomenmaalaisen nuoren muusikon kouluttamiseen Leipzigin konservatoriossa. Heitä suunniteltiin tulevan teatteriorkesterin runkosoittajistoksi (Salmenhaara 1995, 455–456). Suunnitelma myös toteutui ainakin osittain, ja Helsingissä toimi seuraavien 18 vuoden ajan ammattimainen teatteriorkesteri, jonka koko oli aluksi 21 muusikkoa – vuosikymmenen kuluessa ensemblen kokoa jouduttiin välillä supistamaan noin kymmeneen soittajaan ja välillä se taas onnistuttiin laajentamaan alkuperäisiin mittoihinsa.⁵

⁵ Teatteriorkesterin perustamisesta ja toiminnasta on säilynyt harmillisen vähän relevantteja arkistolähteitä, joten tämäkin katsaus perustuu pääosin lehtikirjoitukseen, joissa on hajanaista tietoa kokopanosta ja soittajien lukumäärästä (*Prinsessan af Cypem* satunäytelmän ohjelmalehtinen 28.11.1860/ KK, pienpainatteet; *Helsingfors Dagblad* 20.5.1862; 6.8.1863; *Finlands Allmänna Tidning* 9.12.1871).

Orkesteri huolehti teatterisoiton lisäksi monipuolisesti muustakin konserttitoiminnasta, ja esimerkiksi klassiset sinfoniat kuuluivat konserttiohjelmistoon säännömukaisesti ensimmäisestä konserttitalvesta lähtien. Soittajiston pääosa ja kapellimestarit von Schantzin johtajakauden (1860–1863) jälkeen olivat ulkomaisia ammattimiehiä.⁶ Tässä ei ollut mitään outoa tai erikoista. Kiertävät tai Suomeen kotiutuneet musikit olivat olleet olennainen osa pääkaupungin taidemaailmaa jo 1820-luvulta lähtien, ja heidän läsnäolonsa vain vahvistui vuosisadan lopulla. 1900-luvun alussa Helsinki oli jopa hämmästyttävän kosmopoliittinen kaupunki esittävän taiteen näkökulmasta. Mannermaiset kulttuurivirtaukset tulivat nopeasti tunnetuiksi, eikä niiden omaksuminenkaan vaatinut paljon aikaa.

Musiikki tuo saksalaisen Euroopan Suomeen

Koko 1800-luvun ja aina toiseen maailmansotaan saakka Saksa oli eurooppalaisen musiikin supervalta. Kaikkialla Euroopassa Saksan ylivalta ei ollut itsensänselvyyttä. Erityisesti Pariisi ja ranskalainen musiikki kykenivät kaiken aikaa lyömään saksalaisuudelle kampoihin. Ranskalaisuus oli valttia erityisesti oopperan ja muun musiikkiteatterin alueella – mutta myös kevyemmässä orkesterimusiikissa. Pariisin grand opéran huipputeokset ja Offenbachin operetit tulivat tunnetuiksi myös Suomen teatterilavoilla, vaikka täältä vakituinen musiikinäyttämö puuttuikin. Myös ranskalainen konserttimusiikki hurmasi värikkyydellään, ja sitä soitettiin Suomessa suhteellisen paljon. Esimerkiksi Robert Kajanuksen orkesterin populäärikonserteissa vuosina 1886–1909 esitetystä musiikista viidennes (20 %) oli ranskalaisilta säveltäjiltä, kun taas saksalaisen musiikin (saksalainen tai itävaltalainen säveltäjä) osuus oli 42 %. Varsin kauaksi näistä alkuperämaista jäivät suomalainen, venäläinen ja pohjoismainen musiikki (Norja, Tanska, Ruotsi), kukin noin seitsemän prosentin osuudella. Alkuperältään italialaista musiikkia – erityisesti ooppera-alkusoittoja – edusti viiden prosentin osuus kokonaistarjonnasta.⁷

⁶ Pitkäaikaisimmat kapellimestarit olivat August Meissner (1863–1868) sekä Nathan B. Emanuel (1870–1878). Ks. Meissnerin muistokirjoitus *Nordisk Musikblad* 2.10.1903; tietoja Emanuelista, Hirn 1997, 61; *Morgonbladet* 11.3.1880.

⁷ Laskelma perustuu viitenä konserttikautena (1886–1887, 1894–1895, 1898–1899, 1904–1905 ja 1908–1909) soitettujen sävellysten esittämiskertoihin (N=3851). Tiedot on kerätty pääkaupungin sanomalehtien konsertti-ilmoituksesta (<http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>). Laskelma on väistämättä tulkinnanvarainen, koska säveltäjien kansallisuus on vaikea määrittellä. Etninen alkuperä sen enempää kuin äidinkieli eivät ole hyvä lähtökohta. Perustan luokitteluni säveltäjien musiikillisen uran pääasialliseen toimintaympäristöön. Näin määritellen mm. Chopin ja Meyerbeer olivat ranskalaisia säveltäjiä – ja Pacius suomalainen. Säveltäjille tyypillinen kosmopoliittisuus tekee tämänkin luokitteluperiaatteen vaikeaksi: Oliko esim. Franz Liszt ranskalainen, saksalainen vai itävaltalainen säveltäjä? Unkarilaisten mielestä ei tietenkään mikään mainituista. Omassa luokittelussani Liszt on saksalainen.

Suomessa Saksan vaikutus musiikkikulttuuriin oli kaikilla mittareilla silmiinpistävän suuri. Vain hieman kärjistäen voi väittää Euroopan musiikin ja uuden musiikkijärjestelmän tulleen tänne suoraan Saksasta. Suomeen kehittyvän korkeakulttuurin, toisin sanoen tieteen, talouden ja uusien aatteiden keskeisin lähdealue oli saksankielinen Eurooppa, eikä taide muodostanut poikkeusta. Silti musiikin ulkopuolisen taiteen alueella vaikutteita omaksuttiin monelta muualtakin suunnalta. Esimerkiksi kuvataiteilijat hakivat oppinsa Saksan ohella myös Italiasta ja sittemmin pääosin Ranskasta, mikä tarkoitti tietysti Pariisia (Suvikumpu 2009, 204–219, 236–238). Myös kirjallisuuden ja teatterin virtaukset tulivat monelta suunnalta, Ranskasta, Ruotsista, Venäjältä ja Englannista, ja saksalainen kulttuuri oli vain yksi lähdealue muiden joukossa. Monet kirjailijat ja taiteilijat rahoittivat matkojaan kotimaan lehtiin kirjoittamalla, ja näiden matkakirjeiden perusteella saa auttavan käsityksen kulttuuripiirien matkustelusta (esim. Aho 1921; Niemi 2008; Hapuli 2004).

Ainakin 1890-luvulle saakka saksankielinen Eurooppa oli useimpien suomalaisten musikonalkujen toivelistan ykkönen. Sen jälkeen tilanne hieman muuttui. Musiikin tulevien huippuosaajien vetovoimaisimpana opiskelukaupunkina Leipzigin, Berliinin ja Wienin rinnalle ja jopa niiden ohi kohosi Pariisi. Pompöösit maailmannäyttelyt, taidesalonkien ja -museoiden runsaus ja monipuolisuus, korkeatasoinen konserttitoiminta ja todelliseksi brändiksi noussut ooppera saivat Ranskan pääkaupungin näyttämään universaalina taidetaivaan auringolta. Mutta tämä ei muuttanut perusasetelmaa Suomessa, musiikin voimakasta riippuvuutta saksalaisesta kulttuurista. Seuraavassa esittelen lyhyesti saksalaisen maailman keskeiset omaksumisväylät ja -tavat ja niiden takana olevat yksittäiset toimijat. Heidän yhteydessään voi puhua myös muutoksen agenteista, sillä niin merkittävänä näyttäytyy yksittäisten musiikkiauktoriteettien asema 1800-luvun musiikkielämän rakentumisessa.

Ennen 1880-lukua ehdottomasti keskeisin saksalaisuuden välittäjä musiikissa oli Suomen Keisarillinen Aleksanterin-Yliopisto Helsingissä. Vuodesta 1834 vuoteen 1896 – yli 60 vuotta – yliopiston musiikinjohtajana toimi kaksi saksalaista musikkia, jo mainittu hampurilainen Pacius ja danzigilainen Richard Faltin. Jo yksistään tämä edesauttoi koko Helsingin musiikkielämän saksalaistumista, koska yliopiston kulttuurinen johtoasema oli tuohon aikaan ylittämätön. Lisäksi yliopistossa työskenteli ainakin neljä muuta saksalaisuuden edusmiestä, joilla oli suuri vaikutus erityisesti kotimaisen musiikkikritiikin kehittymiseen. Vain yksi heistä oli saksalainen. Hermann Paul oli alun perin konsertoivana viulistina Suomeen asettunut preussilainen, joka sai paikan yliopiston saksan lehtorina. Paul toimi vuosina 1865–1878 *Hufvudstadsbladetin* musiikkiarvostelijana ja siten vielä uudelleen 1880-luvulla kuolemaansa saakka (1885). Paulin vaikutus paikalliseen konserttielämään on arvioitu niin suureksi, että Jukka Sarjala (1994, 263) pitää häntä yhtenä pääkaupungin musiikkielämän ”harmaista eminensseistä”. Muita taustavaikuttajia olivat toinen saksan kielen lehtori, säveltäjä Karl Collan sekä kaksi muuta yliopiston opettajaa, Wilhelm Bolin ja Fredrik Berndtson. Estetiikan professori Bolin tuli tunnetuksi maan johtavana Feuerbachin filosofian tuntijana, hän rakasti teatteria ja piti Saksaa toisena kotimaanaan.

Myös Berndtson oli teatterimiehiä ja edelsi Bolinia Nya teaternin johtokunnan puheenjohtajana. Elämäntyönsä hän teki valtiosihteerinä kenraalikuvernöörin kansliassa. (Sarjala 1994, 257–258.)

Kaikki neljä yliopistomiestä toimivat pitkiä aikoja Helsingin johtavien ruotsinkielisten sanomalehtien⁸ kriitikkoina. Heillä oli ratkaiseva asema niissä toimitissa, jotka tähtäsivät konserttiyleisön hyvän maun kehittämiseen ja samalla musiikinarvostelijan ammatin vakiinnuttamiseen. Myöhemmin tuon esille, mitä vaikeuksia kriitikkojen harrastama yleisökasvatus kohtasi säveltaiteen vakavoitumisen ja musiikillisten huvitusten ristipaineessa. Saksalainen idealismi ja tunne-estetiikka epäilemättä vaikutti kritiikkien välityksellä musiikin julkisuuteen, mutta se missä määrin tavallinen musiikkiyleisö omaksui nämä opit omaan käyttäytymiseensä, jää väistämättä kyseenalaiseksi. Joka tapauksessa muutos esimerkiksi konserttikurin ja hienostuneen maun omaksumisen kohdalla eteni Helsingissä varsin hitaasti.

Tärkeä yhdistävä tekijä saksalaisen musiikkikulttuurin kotoistamisessa oli Leipzigin konservatorio. Ennen 1890-lukua lähes kaikki eturivin suomalaiset muusikot ja musiikkivaikuttajat opiskelivat siellä. Se että Faltin itse oli Leipzigin konservatorion kasvatteja ja myös Paciuksella oli kiinteät suhteet Pohjois-Saksan muusikkopiireihin, oli hyvinkin ratkaisevaa. Monet lahjakkaimmista muusikoista saivat musiikilliset alkuopintonsa Helsingissä juuri mainituilta mestareilta tai muilta ammattimuusikoilta – monet heistäkin keskieurooppalaisia, kuten 1850-luvun tunnetut orkesterinjohtajat Karl Ganszaue ja Wilhelm Floessel. Molemmat olivat kotoisin Saksin kuningaskunnasta (Hirn 1997, 23, 58).

Vuodesta 1856 vuoteen 1890 Leipzigin konservatoriossa opiskeli yhteensä 37 suomalaista, heistä naisia oli 11. Opinnot keskittyivät yleensä orkesterisoi-timiin tai pianoon, ja voi hyvällä syyllä väittää, että tästä ryhmästä muodostui tuon ajan suomalaisen musiikkielämän eliitti, tunnetuimmat soitinpedagogit, säveltäjät, kuoroekspertit ja musiikkikriitikot.⁹ 1800-luvun musiikkielämän pienuutta osoittaa kuitenkin se, että merkittävä osa Leipzigin-kävijöistä löysi leipäpuunsa orkesterien rivimuusikkoina tai pianonsoiton opettajina. Todella vaikutusvaltaisten Leipzigin alumniensa lista jääkin aika lyhyeksi: viulisti Johan Lindgren, kapellimestari Filip von Schantz, pianopedagogi Henriette Nyberg, säveltäjä Gabriel Linsén, säveltäjä Ernst Fabritius, musiikkikauppias Axel Lindgren, musiikkipedagogi Martin Wegelius, kapellimestari Robert Kajanus, pianisti Karl Flodin, säveltäjät Oskar Merikanto ja Emil Sivori sekä suomalaisen musiikkitieteen perustaja Ilmari Krohn. Tästä ryhmästä Fabritius, Wegelius, Flodin, Merikanto ja Krohn kuuluivat aikansa johtaviin musiikkiskribentteihin, ja Karl Flodinille lehtikirjoittamisesta tuli varsinainen ammatti.

Näiden muusikkojen toiminta tuo esiin ne moninkertaiset verkostot, joiden varassa pääkaupungin musiikkitoiminta 1800-luvulla kehittyi. Verkoston kannatinpilareina olivat yliopiston lisäksi teatteri, ravintolatoimi, nuotti- ja soitin-

⁸ *Morgonbladet, Helsingfors Tidningar, Finlands Allmänna Tidningar, Hufvustadsbladet.*

⁹ Leipzigin konservatorion oppilasrekisteri, Hochschule für Musik und Theater Leipzig.

kauppa, lehdistö, suorat suhteet Saksaan ja moniin Euroopan metropoleihin sekä myös venäläinen virkavalta, jolla oli tarvittaessa kyky edistää tai rajoittaa pääkaupungin kulttuuritoimintaa parhaaksi katsomallaan tavalla. Tästä esimerkkinä oli Helsingin Venäläisen teatterin rakentaminen kenraalikuvernööri Nikolai Adlerbergin runsaskätisellä tuella. Teatterin rakennus valmistui Bulevardille keväällä 1880, ja kahden seuraavan näytäntökauden aikana siellä esitettiin enimmäkseen italialaista oopperaa. Esiintyjät kiinnitettiin Pietarin ja Moskovan hovi-oopperoista sekä suoraan Italiasta. Suomen oloissa suurellinen meno sai jatkaa siihen saakka, kunnes kreivi Adlerberg joutui eroamaan uuden tsaarin, Aleksanteri III:n, noustessa valtaan. Uusi kuvernööri Fjodor Heiden ei ollut edeltäjänsä veroinen oopperan ystävä, ja venäläisen hovikulttuurin laajennus oopperoineen ja baletteineen jäi Helsingissä kovin lyhytaikaiseksi. (Byckling 2009, 101–115.)

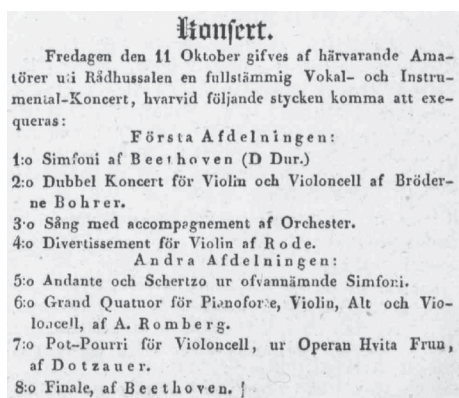
Kriitikkojen ja ulkomailla koulutettujen ”maanmiesten” ohella ulkomaiset musikit toimivat saksalaisuuden takuumiehinä. Orkesterikulttuuri oli hyvinkin saksankielinen, ja erityisesti vuosisadan puolivälissä Suomessa toimineet orkesterisoittajat olivat myös etnisesti saksalaisia. Esimerkiksi 1840-luvun Helsingin kylpyläorkesterit tulivat alun perin Dresdenistä, ja kun kapelleita täydennettiin, kapellimestari matkusti mieluiten Saksaan uusia soittajia rekrytoimaan. Niin teki esimerkiksi pääkaupungin orkesterimusiikin voimahahmo 1840-luvun lopulla, Carl Ganszaue, kun hänen tehtäväkseen annettiin suuremman orkesterin kokoaminen Helsinkiin. (Rosas 1952, 458–461, 478.)

Laajemmassa tarkastelussa muusikkojen ”saksalaisuus” viittasi lähinnä yhteiseen kieleen ja toimintakulttuuriin. Saksalaisten ruhtinaskuntien ohella heidän syntyperänsä vaihteli Böömistä Tanskaan ja Itävallasta Puolaan, Italiasta Baltiaan – ja tietenkin läpinaapureista Ruotsista Venäjälle. Sitä paitsi, eihän valtiota nimeltä Saksa edes ollut kuin vuodesta 1871 lähtien, jolloin Saksan keisarikunta perustettiin. Muusikkojen lähtömaiden kirjavuus tulee esiin myös tunnetuimpien ulkomaisten musiikkimiesten taustoista. Helsingin soitannollisen seuran johtaja Josef Gehring oli wieniläinen, 1870–80-lukujen orkesterisoiton avainhahmot Jaroslav ja Bohuslav Hrimaly olivat böömiläisiä, Turun orkesterikulttuurin uudistajat Karl Müller-Berghaus, Eibenschütz ja Schnedler-Pedersen tulivat Saksasta ja Tanskasta, ja tunnetut orkesterinjohtajat Theodor ja Severin Södersen olivat niin ikään tanskalaisia (Rosas 1952, 426; Korhonen 2015, 178, 194, 211; Heikkinen 2013 ja 2016). Luetteloa voisi jatkaa vielä paljon pitemmälle, mutta jo nämäkin esimerkit riittänevät osoittamaan 1800-luvun orkesterimusikkojen kosmopoliittisuuden. Myös tiedot isoimpien orkesterien rivimusikoista kertovat samaa. Niinpä Kajanuksen orkesterissa oli alun perin vuonna 1882 yhteensä 36 muusikkoa, joista 29 ulkomaalaista. 12 vuotta myöhemmin ensemble oli suurentunut 42 soittajaan, joista 22 oli ulkomaalaisia, ja vielä 1900-luvun alussa puolet orkesterin 50 soittajasta oli muualta kuin Suomesta (Marvia ja Vainio 1993, 50; *Hufvudstadsbladet* 2.10.1894).

Sanomalehtijulkisuuden varaan rakentuva kuva 1800-luvun ihmisten musiikkisuhteesta on monessa suhteessa vääristynyt. Pääasiallinen syy vinoutumaan on siinä, että musiikkijulkisuus keskittyi lähes yksinomaan ammattitaiteilijoiden esiintymisten esittelyyn ja kommentointiin. Todellisuudessa musiikin esittäminen myös julkisesti oli suuressa määrin amatöörien toimintaa.¹⁰

Säätyläistön musiikinharrastajia kutsuttiin diletanteiksi tai amatööreiksi. Tällainen toiminta oli vanhastaan hyvin arvostettua, sen kunniallisuus oli kehittynyt Suomessakin korkealle jo 1700-luvun lopulla Turun akateemisten seurojen toiminnan yhteydessä. Niiden esikuvan mukaisesti perustettiin Helsinkiin vuonna 1827 Musikaliska sällskapet, jonka perustajat muodostivat ”harjoitusorkesterin”. Sen jäsenet olivat enimmäkseen Senaatin tai muun hallinnon virkamiehiä sekä liikemiehiä; mukana oli muutama vapaan ammatin harjoittaja (lääkäri, asianajaja) ja yksi upseeri. Vain orkesterin johtaja Josef Gehring oli ammattimuusikko. John Rosas (1952, 438) arvioi seuran orkesterin suuruudeksi peräti 34 soittajaa, joskin tarkat tiedot koskevat 18 jousisoittajaa. Jos kyseessä oli ”täysiääninen” (fullstämmig) orkesterikappale, mukaan tarvittiin puhaltajia ja patarummunsoittajia. Nämä muusikot saatiin Helsingin varuskuntien soittokunnista. (Rosas 1952, 434–446.)

Helsingin orkesterien amatöörisoittajat olivat 1830-luvulla ja ilmeisesti myös myöhemmin yhteiskunnalliselta asemaltaan selvästi korkeammalla kuin ammattimuusikot. Tätä taustaa vasten on hämmentävää, että sanomalehdet eivät käytännössä koskaan maininneet nimeltä tai arvioineet yksittäisten diletanttien esiintymisiä konserteissa. Amatöörien näkymättömyys julkisuudessa ilmenee niin konserttimainoksissa kuin kritiikeissäkin. Yleensä konsertin pitäjät kertoivat esiintyvänsä ”herrojen amatöörien suosiolisella avulla”. Mikäli tilaisuus perustui pelkästään amatöörien esityksille, nimiä ei mainittu lainkaan. Näin esimerkik-



Kuva 1. Sanomalehti-ilmoitus Musikaliska Sällskapetin konsertista Helsingissä (Helsingfors Tidningar 9.10.1833).

¹⁰ Ks. Sajjaleena Rantasen artikkeli tässä lehdessä. Siinä musiikin julkisuutta ja muusikon profession muutosta on selostettu huomattavasti laajemmin ja monipuolisemmin.

si toimittiin vuonna 1833 pidetyssä konsertissa, jossa esitettiin muun muassa Beethovenin toinen sinfonia. Ajan tavan mukaan sinfonian esittäminen päätettiin kolmeen osaan, joiden välissä oli muuta ohjelmaa. (Kuva 1.)

Vastaavalla tavalla konserttiarvostelijat välttivät yleensä puuttumasta millään tavalla amatöörien osuuteen esityksissä. Toinen mahdollisuus oli vetäytyä tarkemmasta arvioinnista yksinkertaisesti toteamalla, että esiintyjät olivat ”dilettantteja ja siten arviomme ulkopuolella” (*Åbo Underrättelser* 30.11.1852). Amatööriesityksiin liittyvä julkisuuskielto näyttää olleen voimassa koko 1800-luvun ja vielä 1910-luvullakin, jolta ajalta ovat tämän artikkelin tuoreimmat esimerkit. Dilettantit, amatöörit, amatressit, musikälskarinnat ja harrastajattaret avustivat ammattiesiintyjä melkein konsertissa kuin konsertissa, mutta heidän nimensä jäivät visusti piiloon. Vasta 1890-luvulla ilmenee tiettyä repeytymistä tästä normista, ja saamme lukea ilmoituksista, kuinka pianosäestyksestä huolehti ”eräs tunnettu amatööri” (*Åbo Underrättelser* 10.4.1895) tai hieman avoimemmin, kuinka konsertissa ”avusti menestyksellä eräs nuori viulunsoiton harrastaja, her-ra Krank (*Tammerfors* 9.3.1895).

Mistä tällainen julkisuuskielto voisi johtua? Ilmeinen syy on siinä, ettei säätyläisamatöörien arvon mukaista ollut esiintyä julkisuudessa omalla nimellään, saati joutua ankaran taidekritiikin valokeilaan. Senaatin virkamies oli julkinen henkilö vain virkatehtävissään, mutta ei virantoimitusta vähäpätöisemmissä askareissa, ja juuri sellaiseksi orkesterissa soittaminen tai kuorossa laulaminen epäilemättä laskettiin. Lisäksi jo 1800-luvun alkupuolella oli syntynyt esiintyvän taiteilijan professio. Muusikko ei ollut enää palveluskuntaan kuuluva musiikki-*renki*, vaan itsenäinen yrittäjä. Hänen arvoaan mitattiin paitsi suosiolla tai konserttien yleisömäärällä myös julkisen taidekritiikin mittareilla. Taidekritiikki ei ollut muita varten, ja näin julkisuudesta tuli ammattilaisten yksinoikeus.

Tuon ajan konserttitarjonta – kaikkialla Euroopassa – koostui suuressa määrin kiertävien ammattimuusikkojen solistikonserteista.¹¹ Vallitsevan tavan mukaisesti konsertin järjestäjä tarvitsi avukseen paikallisia voimia, vähintään pianistin tai muutamia jousisoittajia pienyhtyeeseen, jonka kanssa solistinen esiintyminen saattoi tapahtua (Hakkila-Helasvuo 2005, 37–40). William Weberin (2008, 5–7) mukaan kiertävän taiteilijan esiintymisiä kutsuttiin yleisesti virtuoosi- tai benefit-konserteiksi¹² riippumatta siitä, oliko edunsaaja taiteilija itse vai kerättiinkö konsertilla rahaa myös johonkin ylevämpään tarkoitukseen, kuten hädänalaisille kansalaisille tai orkesterin johtajan palkkion maksamiseksi.

Yksittäisen konsertin järjestäminen vähälukuiselle säätyläistölle oli aina risikisijoitus, ja siinä kannatti pyrkiä mahdollisimman suureen julkisuuteen. Maksettujen lehti-ilmoitusten ohella lehdet julkaisivat säännöllisesti puffeja ennen

¹¹ Vrt. Salmen 1988, 142–147. Salmenin kirjan muissa jaksoissa on yksityiskohtaisesti kuvattu eri konserttityyppien ja kiertävien ammattilaisten toimintaympäristön kehitystä 1800-luvulla.

¹² Konserttien nimitykset eivät useinkaan näy konsertti-ilmoituksissa ja ovat tietyt kielialueesta riippuvaisia. Silti myös Suomessa benefit-idea ilmeni ilmoitusten alun lauseessa ”Till förmån för Veteranerne” (*Helsingfors Tidning* 23.11.1859), tai ”halfva inkomsten tillfaller de nödlidande” (*Hufvudstadsbladet* 16.4.1866).

konserttia, ja samaa julkisuutta edustivat tavallaan myös konserttiarvostelut. Jatkuva konserttitoiminta ei kuitenkaan voinut tapahtua yksittäisten konserttien varassa. Niinpä paikallisten järjestäjien, kuten musiikillisten seurojen, orkesterijohtajien tai teatteriyhtiön järjestämät musiikkitilaisuudet perustuivat lähes poikkeuksetta ennakkotilauksiin. Niillä kerättiin varoja jo etukäteen esimerkiksi kuuden tai kahdeksan konsertin sarjan toteuttamiseen. Näitä subskription- tai abonement-konsertteja mainostettiin näyttävästi lehdissä moneen kertaan, ja jos ennakkotilauksia ei tullut riittävästi, hankkeesta luovuttiin. Vielä 1830–1840-luvuilla konserttitilaukseen osallistuminen edellytti joko järjestävän musiikillisen seuran jäsenyyttä, tai sarjan markkinointi rajoittui myös ilmoituksissa koulutetuille luokille, ”de bildade Classerne” (*Finlands Allmänna Tidning* 14.1.1832; *Morgonbladet* 26.2.1849). Vähäinen merkki tasa-arvoisemman kansalaisyhteiskunnan muotoutumisesta olikin se, ettei 1860–1870-luvuilla tällaista säätyrajoitusta konserttien tilausilmoituksissa ilmaistu enää ainakaan suoraan.

Erityisen vähän lehtikirjoittelu kiinnitti huomiota alaluokan musiikkiin ja musiikin tekijöihin. Kansankulttuurin musiikilliset riennot jäivät pimentoon jo pelkästään sen vuoksi, ettei säätyläistö välttämättä osannut pitää kaikkein kansanomaisimpia musiikillisia ilmauksia musiikkitoimintana lainkaan. Yhteinen kansa runoili, lauleli ja soitteli, mutta kansallismielisten perinneharrastajien mielestä väärällä tyylillä. Rahvas oli mieltynyt uusiin riimillisiin lauluihin, ja vanha kalevalainen ilmaisu oli jäämässä pois käytöstä, kuten asiantuntijat Elias Lönnrotia myöten usein toivat esille (esim. Asplund 2006, 252–253). Muuten julkisuus pääosin vaikenä alaluokan moderneista hengentuotteista.

Tästä säännöstä oli kuitenkin yksi poikkeus, kansanjuhlien ja erityisesti markkinoiden kuvaukset. Niitä sanomalehdet julkaisivat melko säännöllisesti, ja raporttien sävy muuttui selvästi negatiivisemmaksi vuosisadan kuluessa. Kun vielä 1840-luvulla lehdet saattoivat käsitellä Helsingin puistoissa pidettyjä kansanjuhlia taide-esityksinä ja jopa kulttuurielämän uutuuksina, 1870-luvulla kaupunkien huvielämän kuvaukset saivat selvästi varoittavan ja paheksuvan sävyn. Niinpä esimerkiksi sanomalehti *Keski-Suomi* (20.9.1879) kirjoitti pitkän kaksiosaisen raportin Jyväskylän markkinoista. Se sisälsi lähes etnografisen tarkan kuvauksen markkinoilla esiintyvistä taiteilijoista. Silti pääpaino oli villiksi käyneen markkinahulinan päivittelyssä. Ilmeisen totuudenmukaisesti kuvatut musiikkiesitykset ja niistä nauttiminen jäivät ryypiskelyn ja tappelujen vuoksi illan kuluessa sivuosaan.

Musiikkijulkisuus ja kieli

Sanomalehdistön välittämä musiikkijulkisuus oli aina 1880-luvulle saakka pääosin ruotsinkielistä. 1870-luvulla maassa oli tosin jo huomattava määrä suomenkielisiä lehtiä, Helsingissä *Uusi Suometar*, Hämeenlinnassa *Hämäläinen*, Viipurissa *Ilmarinen*, Kuopiossa *Tapio*, Joensuussa *Karjalatar*, Nikolainkaupungissa¹³

¹³ Vaasan virallinen nimi vuosina 1855–1917.

Waasan Lehti ja Jyväskylässä *Keski-Suomi*. Mutta lehdet ilmestyivät harvoin eikä niissä juuri musiikista kirjoitettu. Syykin on ilmeinen: konserttiyleisö oli kaikkialla enimmäkseen ruotsinkielistä säätyläisväestöä. Säännöllistä konserttitoimintaa oli hyvin monissa kaupungeissa, mutta suomenkielinen rahvas jäi suuressa määrin tällaisten musiikkitalaisuuksien ulkopuolelle.

Vasta 1880-luvun lopulla Helsingin suomenkieliset lehdet, *Uusi Suometar* ja vuonna 1889 perustettu *Päivälehti* alkoivat julkaista säännöllisiä konserttiarvosteluja ruotsinkielisten lehtien vakiinnuttaman mallin mukaisesti. Tässäkään ei ilmeisesti ollut – ainakaan aluksi – kyse konserttiyleisön laajentumisesta säätyläispiirien ulkopuolelle vaan ennen kaikkea kieli- ja kulttuuripolitiikasta. Suomalaisen puolueen keskeisenä poliittisena tavoitteena oli jo 1860-luvulta lähtien ollut suomen kielen aseman kaikenpuolinen vahvistaminen. Puolueen johtajat Snellmanista alkaen ymmärsivät, ettei kielen asema voinut kohentua pelkästään hallintokieltä vaihtamalla tai edes suomenkielisiä oppikouluja perustamalla (Sihvo 1989, 360–376, 431–434). Korkeakulttuurin suomalaistaminen oli aivan yhtä keskeisellä sijalla. Tässä tarkoituksessa Helsinkiin perustettiin suomenkielinen teatteri. Sen lyyrisen osaston tarpeita varten merkittävä osa ajan keskeisimmästä oopperakirjallisuudesta käännettiin suomeksi (Broman-Kananen 2015, 73–74). Librettojen käännytyö oli kuitenkin vain sivujuonne suurisuuntaisesta hankkeesta, joka pyrki maailmankirjallisuuden tärkeimpien klassikkojen ja keskeisen nykykirjallisuuden suomentamiseen. Kirjallisuuden suomentamista pidettiin melkein yhtä tärkeänä kulttuurityönä kuin kotimaisen kaunokirjallisuuden kehittämistä, ja monet suomenmieliset kustantajat panostivat käännosten tuotantoon. (Hägman 2008, 195–197; Sulkunen 2004, 180–181).

Ulkomaista orkesterimusiikkia oli mahdoton suomentaa, mutta musiikista kirjoittamista hyvinkin. Tässä tarkoituksessa suomenkielisen musiikkikritiikin kehittäminen oli tärkeä kielipoliittinen toimenpide; se liittyi ajallisesti vuosiin, jolloin julkisuudessa lisääntyivät erilaiset vaatimukset musiikkielämän saattaminen kotimaisten maanmiesten hallintaan. 1800-luvun lopussa musiikkielämän kotimaistaminen ei välttämättä vielä tarkoittanut sen suomalaistamista – paitsi fennomaanien lehdistöissä. Kaikkina maailmansotaa edeltävinä vuosina ulkomailta virtasi Suomeen jatkuvasti musiikin ammattilaisia. Suurin osa oli lyhytaikaisia vieraita, konsertinantajia tai varietee-artistejä, osa vietti maassa yhden sesongin kerrallaan orkesterimusikkona. Silti pieni osa jäi Suomeen pysyvästi ja rikastutti musiikkielämää osaamisellaan.

Viimeistään 1870-luvulla merkittävä osa suomenmielisestä sivistyneistöstä oli päättänyt vaihtaa kielensä tai ainakin laittaa lapsensa suomenkielisiin kouluihin. Muutos ei tietenkään koskenut koko säätyläistöä eikä kaikkia sukuja, ja aiheutti myös ristiriitoja perheiden välille. (Jutikkala 1989, 254–273). Joka tapauksessa koulutettu luokka alkoi suomalaistua hyvää vauhtia, ja 1890-luvulla suomenkielisten lehtien musiikkijutuille alkoi olla tarpeeksi lukijakuntaa. Silti on syytä huomata, että koulutettu väestö oli vielä pitkään oikeasti kaksikielistä, ja se näkyi myös musiikkijulkisuudessa. Oli hyvin tavallista, että suomenkieliset lehdet komentoivat ja lainasivat ruotsinkielisten konserttiarvioita ja päinvastoin. Tällaiset keskustelut ja usein kinastelut syntyivät helposti

silloin, jos konserttiarvioissa tai muussa musiikkikirjoittelussa erehdyttiin vähättelemaan toisen kieliryhmän saavutuksia tai tekemisiä.¹⁴ Kulttuurikeskustelua kieliraja haattasi selvästi vähemmän kuin itsenäisen Suomen alkuvuosikymmeninä, jolloin varsinkin aitosuomalaiset yksinkertaisesti kieltäytyivät kaksikielisestä debatoinnista.

Musiikin affektien sekäkäyttö – helppotajuisten konserttien tausta

Sanomalehtien musiikkijulkisuus piti päätehtävänäan korostaa arvokkaiden konserttien keskeisyyttä musiikkielämän kehittämisen kannalta. Tämä näkyi jo siinä, että musiikkikriitikot uhrasivat selvästi eniten palstatilaa arvokkaimmiksi katsottujen konserttien arviointiin. Monet konserttiarviot olivat erittäin seikka-peräisiä ja niillä oli selvä valistustehtävä. Jukka Sarjalan (1994, 163) mukaan 1800-luvun musiikkikriitikkojen keskeisenä tavoitteena oli ”maun normittaminen”. Yleisön karkeat ja banaalit musiikilliset mieltymykset tuli osoittaa vääriksi ja johdattaa lukijat tajuamaan, millä tavoin ”maku ja musiikki kehittyivät yhä korkeampia muotoja kohti”. Eivät ainakaan kaikki tuon ajan arvostelijat silti missään umpiossa eläneet. On paljon esimerkkejä siitä, miten kriitikot huomioivat hyvinkin tarkkaan konserttielämän todellisuuden ja yleisön kiinnostuksen kohteet ja kuulijoiden odotukset. Tässä tarkoituksessa sinfoniakonsertteja kevyempään ohjelmistoon tukeutuvat helppotajuiset konsertit ravintolaympäristössä muodostivat kiintoisan erityistapauksen.

1860–1870-luvun Helsingin teatteriorkestereilla oli tapana järjestää teatterisoiton ohella erilaisia konsertteja, joita kutsuttiin yleisnimellä laulu- ja soitinkonsertti (vokal och instrumental konsert) tai musiikillinen iltama (musikalisk soirée). Musiikkitalaisuuksia oli monenlaisia, mutta ne voi pienellä yleistamisellä jaotella neljään tyyppiin: sinfoni-konsert tai sinfonisk soirée, musikalisk-dramatisk soirée, danssoirée sekä populär soirée. Soirée-termin ohella myös konsertti (consert) ja esitys (representation) olivat käytössä jo 1830-luvulta lähtien, eikä termien välillä näytä olleen ainakaan varhaisvuosina juuri mitään eroa. Teatteriorkesterin sinfoniakonsertit pidettiin yleensä Yliopiston juhlasalissa. Ne olivat jatkoa vuonna 1844 alkaneille ja Paciuksen johtamille Symphonieföreningin esityksille, vaikka toiminnan julkisuusasteessa oli eroa. Paciuksen yhdistyksen tilaisuudet olivat vielä pienen akateemisen harrastajapiirin toimintaa, johon liittyi muun muassa julkisia harjoituskonsertteja ennen varsinaisia konsertteja.

¹⁴ Mielenkiintoisia esimerkkejä kaksikielisistä debateista voi havaita 1880-luvulta lähtien jo lähes vuosittain. Ne koskivat esimerkiksi Muntra Musikanter -kuoron vierailua Tukholmassa, ja sen synnyttämää väittelyä suomalaisten kansanlaulujen paremmuudesta ruotsalaisiin näiden (*Nya Pressen* 20.10.1890; *Uusi Suometar* 21.10.1890), musiikin suomalaisuutta (*Säveletär* 1/1907; 2/1907; *Finsk musikrevvy* 2/1907) sekä fennomaaniylioppilaiden mielenosoitusta Kajanuksen populaärkonsertissa (*Raataja* 19.10.1906; *Helsingin Sanomat* 19.10.1906; *Hufvudstadsbladet* 20.10.1906).

Sitä vastoin 1860-luvun sinfoniakonserttien antajat etsivät tilaisuuksiinsa aiempaa selvästi laajempaa yleisöä. Toiminta oli ajoittain hyvinkin vilkasta. Esim. konserttikaudella 1864–1865 teatteriorkesteri piti 18 sinfoniakonserttia August Meissnerin johdalla (*Helsingfors Tidningar* 1.6.1865). Sinfoniset teokset olivat enimmäkseen wieniläisklassisia, mutta myös uudempaa musiikkia esitettiin (mm. Mendelssohn, Rubinstein, Wuerst, Volkman, Gade, Schumann).

Musiikillis-draamalliset illamat tunnettiin myös nimellä ”soirée med musik, sång, tablå, deklamation and dans”. Ne sisälsivät nimensä mukaisesti runonlausuntaa, laulu- ja tanssiesityksiä, muita puheosuuksia ja jopa näytelmäkohtauksia musiikkiesitysten lomassa. Niiden järjestäminen perustui siihen läheiseen yhteistyöhön, jossa orkesteri ja teatterin näyttelijät elivät: heidän oli luontevaa pitää yhteisiä iltamia, ja vaatimattomasti palkatut musikit ja näyttelijät järjestivät niitä jo pelkästään lisäansioden saamiseksi.

Sekalaisten ohjelmallisten iltamien ohella helsinkiläissäätyläistön suuressa suosiossa olivat myös tanssiaisat. Danssoiréet tunnettiin jo 1830-luvun alussa piknik-tilaisuuksina tai assembleina, joihin säätyläisyleisö kokoontui tiukasti säätyasemansa perusteella: ylin luokka omiinsa ja keskiluokka – kauppiat ja käsityöläiset – omiinsa (Schauman 1967, 73–76). Tanssi-iltamien musiikin suorittajaksi kelpasivat pienemmätkin kokoonpanot, kuten 1870-luvun puolivälistä alkaen yleistyneet erikokoiset vaskiyhtyeet – niitä kutsuttiin ”torvisepteteiksi” ja myöhemmin ”seitsikoiksi” riippumatta siitä, kuinka monta soittajaa yhtyeeseen kuului (Heikkinen 2016). Tuolloin myös teatteriorkesterin musikoista muodostettiin torviseptetti pienempimuotoista iltamasoittoa varten.

Neljäs iltamatyyppi, helppotajuinen iltama (populär soirée),¹⁵ oli kuitenkin teatteriorkesterin toiminnan kannalta kaikkein tärkein. Siitä muodostui jo Filip von Schantzin kaudella (1860–1863) vakiintunut musiikkitalaisuus – tuossa vaiheessa nimellä musikalisk soirée, ja sen suosio näyttää pysyneen vakaana kaikista suhdanteista tai maun muutoksista huolimatta. Nämä illamat pidettiin usein Helsingin suurimmassa hotellissa, Seurahuoneella (Societetshuset) ja kesäisin Ullanlinnan kylpylän Kaivohuone-ravintolassa (Brunnshuset), ja kun ravintolassa kerran oltiin, niin tarjoilu luonnollisesti kuului asiaan myös musiikkiesityksen aikana. Paikallinen säätyläisyleisö oli tottunut samanlaisiin konsertti-iltoihin jo 1840-luvulla, kun keskieurooppalaiset ammattiorkesterit viihdyttivät yleisöä Kaivopuistossa kylpyläsesongin ajan. Monet orkestereista jäivät myös kesäsesongin jälkeen paikkakunnalle, kuten kapellimestari Neumannin ”Orchester från Dresden” kahtena talvikautena 1842–1843. Orkesteri esiintyi Paciuksen järjestämässä musiikki-illoissa Seurahuoneen suuressa salissa. Orkesteri esitti lukuisia ooppera-alkusoittoa sekä toimi soitinkonserttojen säestäjänä (Rosas 1952, 459–460; *Helsingfors Tidningar* 12.2.; 13.4.; 14.12.1842; 4.2.1843). Tietoja kylpyläorkesterien säännöllisestä toiminnasta on vuodesta 1841 lähtien ja niiden toiminta jatkui aina Krimin sotaan saakka (1854), jolloin kylpylätoiminta taantui pitkäksi aikaa.

¹⁵ Tämä tilaisuudet tunnettiin myös nimellä ”musikaliska marksoiréer”, joka viitasti yhden markan pääsymaksuun (*Finland Allmänna Tidningar* 21.11.1863).

Epiteetti 'populär' ilmestyy teatteriorkesterien soirée-tarjontaan syksyllä 1868, jolloin saksalainen kapellimestari Carl Gottfried Littmarck otti vastuulleen teatteriorkesterin johtamisen. Littmarck oli tullut jo edellisenä talvena kaupunkiin ruotsalaisen Lindmarkin teatteriryhmän mukana ja noussut suosioon lukuisten operettien ja huvinäytelmien musiikin johtajana ja säveltäjänä (*Hämäläinen* 16.4.1868; *Åbo Underrättelser* 9.5.1868). Syksyllä alkanut pesti teatteriorkesterissa käynnistyi sinfoniakonsertilla, jonka ohjelmaan kuului Beethovenin 2. sinfonia, duetto Verdin *Trubaduurista*, Mendelssohnin alkusoitto *Ry Blays* sekä Beethovenin Es-duuri kvartetto Littmarkin ja orkesterin jousiryhmien johtajien esittämänä (*Hufvudstadsbladet* 6.11.1868). Littmarck asetti silti pääpainon helppotajuisten konserttien tuottamiseen ja tarjosi ennakkotilaushintaan lippuja kuuteen populär-soiréen talveksi 1868–69 (*Finlands Allmänna Tidning* 2.12.1868). Helsingkiläisyleisö otti nämä Seurahuoneella pidetyt ilmat hyvin vastaan, ja mikä on erityisen huomionarvoista tämän artikkelin aiheen kannalta, päivälehtien musiikkiarvostelijat huomioivat ne näkyvästi. Positiivinen ja arvostava suhtautuminen tuli hyvin esiin nuoren Martin Wegelius kirjoittamassa arviossa keväällä 1869:

Herra Littmarckin neljännessä populääri-iltamassa [populär-soirée] torstaina oli runsaasti yleisöä. Konsertoija oli tällä kertaa pyrkinyt tavallista taiteellisemmin painottuneeseen ohjelmaan, mistä jokaisen musiikinystävän tulisi antaa hänelle tunnustus. Kahden ensimmäisen iltaman ohjelman kaltaiset muhennostarjoilut [ragout-anrättningar] saattavat jonkun aikaa miellyttää yleisöä, mutta pidemmän päälle se varmasti kyllästyy. Pahinta on, että taiteilija sellaisella menettelyllä vajoaa yleisen hauskuutusministerin vähäpätöiseen rooliin. Sitä suuremmalla mielihyvällä tunnustamme, että tällä kertaa ohjelma oli sekä hyvä, helppotajuinen [populär] että vaihteleva. (Poikkeuksena kuitenkin konsertin kolmas jakso, joka olisi huoletti voinut jäädä pois.) Täälläkin useita kertoja ennen kuultu Adamin alkusoitto "Nürnbergin nukke" on läpikaunis sävellys, täynnä koskettavaa elämää, viehkeyttä ja huumoria. Sellaisia paremmassa merkityksessä populäärejä sävellyksiä hr. L:n pitäisi useammin tuoda kuulolle. Meidän ei tarvinne kertoa hänelle, että ranskalaisten musiikkikirjallisuus on erityisen riittoisa tämän genren erinomaisista sävellyksistä, jotta hänen ei tarvitsisi kestitä yleisöään Offenbachin operettikappaleilla. (Mainittakoon esimerkiksi Mehulin ja Boieldieun alkusoitot). Ohjelman etevin orkesterinumero oli eräs Haydnin sinfonia, jota niin pitkälle kuin voimme muistaa ei ole aiemmin esitetty täällä. Kuulumatta mestarin merkittävimpiin teosten joukkoon se on kuitenkin tarpeeksi kiinnostava ja viihdyttävä säilyäkseen täkäläistä pois-pilatummankin yleisön suosiossa. (*Helsingfors Dagblad* 13.3.1869: "X" [Martin Wegelius]; käänös VK.)

Arvion kohteena oleva konsertti koostui kolmesta jaksosta, joista keskimäinen varattiin sinfoniselle musiikille (Haydnin sinfonia N:o 10 in D). Kolmeen osaan jaettu ohjelma oli jo tuolloin vakiintunut musikaalisten iltamien ohjelmarakenteeksi. Sitä olivat noudattaneet myös edelliset teatterikapellimestarit von Schantz ja Meissner, ja siitä tuli yli 50 vuodeksi Helsingin populäärikonserttien normi, jota vain harvoin rikottiin. Kolmen setin rakenne tarkoitti lisäksi sitä, että illan arvokkain ja vaativin osuus keskitettiin juuri keskimäiseen osuuteen, kuten edellä kuvatussa iltamassakin tapahtui. Ravintolaympäristössä toteutunut esittäminen oli omiaan johtamaan myös siihen, että illan viimeiseen jaksoon oli

syitä valita jo kevyempiä teoksia. Loppuillan tunnelmaan päässyt yleisö jaksoi ottaa ne paremmin vastaan, eivätkä ne enää vaatineet keskittyvää kuuntelemista. Tässä tapauksessa valinta osui Rossinin vauhdikkaaseen alkusoittoon, trumppetisooloon ja loppumarssiksi sopivaan ratsastusgaloppiin.

Wegeliuksen kirjoituksesta heijastuu hyvin se tehtävä, jonka kriittikkokunta näyttää asettaneen itselleen. Myös populaarikonsertin ohjelmasta oli pyrittävä nostamaan esiin arvokkaat osuudet ja samalla opastaa vähäpätöisen musiikin välttämiseen. Arvottoman joukkoon Wegelius luki Offenbachin operetit, joiden menestys ja sen herättämä taidedebatti oli hyvinkin ajankohtaista 1860-luvun Euroopassa. Konsertin viimeisen jakson Wegelius olisi myös mielellään jättänyt kokonaan kuulematta.

Arvottomana Wegelius piti myös sellaisia ”muhennostarjoiluja”, joilla Littmarck oli aloittanut soirée-sarjansa. Tosiasiassa Littmarck ainoastaan jatkoi vuosikymmeniä vanhaa vaihtelevan ohjelman perinnettä, joka oli vallinnut ja valitsi edelleen konserttitoiminnassa kaikkialla Euroopassa. Sekakonsertin (Weber 2008, 40–41) ideaan kuului nimenomaan pienimuotoisten kappaleiden asettaminen kontrastoivaan asemaan ohjelman rakenteessa. Tässä tarkoituksessa myös sinfoniat voitiin aivan hyvin esittää pätkittäin illan aikana, jotta vaihtelun voima toteutuisi.

Edellinen esimerkki oli 1860-luvulta lopulta, mutta se olisi hyvinkin voinut olla 1900-luvun alusta. Musiikkikriitikkojen suhtautuminen populaarikonsertteihin pysyi varsin muuttumattomana useita vuosikymmeniä eteenpäin. Kansanjoukoille – työläisille ja palvelusväelle – tarkoitettuja konsertteja oli kaikkein helpoin puolustaa kansanvalistuksen nimissä. Niinpä monissa kaupungeissa ammattiorkestereille maksettiin avustusta kaupunkien anniskeluyhtiöiden voitovaroista sillä ehdolla, että ne pitivät säännöllisesti kansantajuisia konsertteja julkisissa tiloissa ja kesäaikaan puistoissa (Helminen 2007, 166–169).

Helsingissä näistä ulkoilmakonserteista pitivät huolta lähinnä puhallinorkesterit, sotilas- ja siviilisoittokunnat. 1880-luvulla yleistyneet yhdistysten torvisoittokunnat esiintyivät myös erilaisissa juhlissa ja konserteissa, joista usein käytettiin nimitystä ’kansankonsertti’ – ne eivät siis olleet populaarikonsertteja, joka nimi viittasi säätyläisyleisölle tarjottuun musiikilliseen helpotajaisuuteen. Termi kansankonsertti ja sen ruotsinkielinen vastine ’folkkonsert’ yleistyivät samaisella vuosikymmenellä myös toisenlaisten konserttien yhteydessä. Monet ammattitaiteilijat, laulajat ja instrumentalistit, ryhtyivät pitämään työläisille ja palvelusväelle suunnattuja konsertteja sunnuntaisin, jolloin palvelusväellä oli vapaapäivä. Näitä ”varattomalle kansanosalle” tarkoitettuja musiikkitalaisuuksia oli erityisen paljon Ylioppilastalolla, ja pääsylipun hinnaksi vakiintui 50 penniä tai jopa vain 25 penniä. Tavallaan konsertti noudatteli sata vuotta vanhaa benefit-konsertin mallia. Siinä vieraileva säveltaiteilija ilmoitti pitävänsä konsertit yhteistyössä paikallisten toimijoiden kanssa. (Weber 2008, 5–6.)

Vuodesta 1888 alkaen myös Kajanuksen johtama Helsingin Orkesteriyhdistyksen orkesteri alkoi saada Helsingin anniskeluvoittovaroista toiminta-avustusta. Kaupungin avustuksen ehtona oli, että orkesterin oli järjestettävä tietty määrä kansankonsertteja (Marvia ja Vainio 1993, 90). Orkesteri soitti kansankonsertte-

ja harvakseltaan, kerran pari kuukaudessa, eikä orkesteri näytä halunneen erikoistua niiden esittämiseen muutoin kuin täyttääkseen kaupungin avustuksen ehdon. Kajanuksen kansankonserttien sisältöön ei kiinnitetty erityistä huomiota lehdistössäkään. Vasta 1910-luvulla Kajanuksen orkesterin ja julkisuuden katse suuntautui enemmän kansanjoukkojen vetämiseen hyvän orkesterimusiikin pariin. Kasvatustyö sai ilmauksensa myös erityisissä ”kansansinfoniakonserteissa”, joiden tarkoitus oli tutustuttaa työväki sinfonioiden maailmaan. (Vrt. Helminen 2007, 46–47.)

Helsingin sanomalehtijulkisuudessa säätyläisille suunnatut populäärikonsertit saivatkin huomattavasti enemmän näkyvyyttä kuin kansankonsertit. Niistä kirjoitettiin säännöllisesti kaikissa päälehdissä – ei tosin niin runsassanaisesti kuin Yliopiston juhlasalin arvokkaammista konserteista, mutta kirjoitettiin joka tapauksessa. Arviot koskivat hyvinkin yksityiskohtaisesti konserttien teosten sisältöä ja muusikoiden taitoa ja tulkintakykyä. Populäärit pidettiin useimmiten ravintolaympäristössä, ja niillä oli siten mielenkiintoinen yhteys länsimaissa kaikkialle levinneisiin varietee-huveihin. Olennainen ero oli siinä, että populäärikonsertit laskettiin hyväksytyyn taidemaailmaan, mutta varietee ei.

Huvittelevan porvarin sivistäminen

Vuosi 1882 tunnetaan kansallisessa – ja verraten Helsinki-keskeisessä – musiikinhistoriassa käännekohtana, suomalaisen konservatoriolaitoksen ja säännöllisten sinfoniakonserttien aloitusvuotena. Wegeliuksen musiikkiopiston ja Kajanuksen Orkesteriyhdistyksen perustaminen peittää helposti alleen kaksi muuta musiikillista tapahtumaa, joiden merkitys on musiikki-Suomen synnyn kannalta huomattava: populäärikonsertit ja varietee-näytännöt saivat samana vuonna suhteellisen kiinteän perustan. Molemmat olivat nimenä ja ilmiönä tuttuja pääkaupungin yleisölle jo aiemmilta vuosilta, mutta niiden tarjonnassa oli ollut pitkiäkin taukoja. Tulevan toiminnan säännöllisyyttä ei tuolloinkaan kukaan oivaltanut, mutta samaa voi sanoa musiikkiopiston ja orkesteriyhdistyksen toiminnasta. Kukaan aikalainen ei voinut olla varma, jatkuisiko toiminta vielä seuraavana vuonna. Yrityksiä kaikilla neljällä saralla – koulutuksessa, sinfoniasoitossa, kevyemmissä konserteissa ja varietee-näytännöissä – oli tehty jo vuosikymmenten ajan, vaihtelevalla menestyksellä.

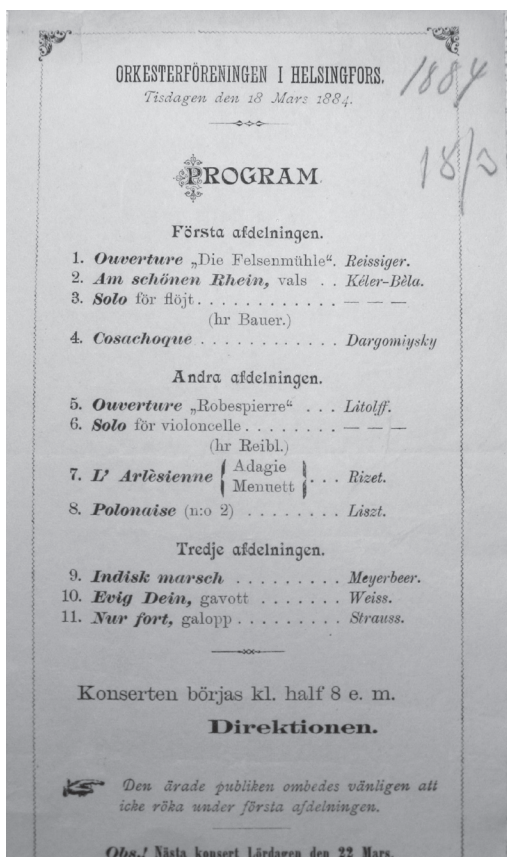
Kajanuksen johtaman Orkesteriyhdistyksen orkesterin varsinaiseksi toiminta-alueeksi kehittyivät nimenomaan populäärikonsertit, helppotajuiset ravintolakonsertit. Niistä ensimmäinen pidettiin Seurahuoneella lokakuun 19. päivänä 1882 ja vuoden loppuun mennessä niitä oli järjestetty 17 tilaisuutta (*Program-Bladet* 1882). Vastaavana aikana orkesteri piti kolme sinfoniakonserttia, jotka tosin saivat päähuomion julkisuudessa. Säännölliset populäärit olivat jatkoa jo yli parikymmentä vuotta jatkuneelle tarjonnalle, ja ne tulivat sittemmin jatkuamaan Kajanuksen orkesterin toiminnassa lähes 50 vuotta.

Syyskuun 23. päivänä 1882 ravintola Kaivohuoneen omistaja Carl Kämp polkaisi käyntiin varietee-näytökset erityisessä ”Varieté-teaternissaan”. Ohjelma oli todella kansainvälistä ja amerikkalainen show-tyyli hyvin esillä: ”neekerikoomikot” Bryants, Amerikan paholaiset Delmars, tirolilainen Hoferin perheyhtye, multi-instrumentalisti Sidney Terry sekä Wartenbergin seitsemän voimistelevaa sisarusta, jotka esittivät ”Ikaroksen leikkejä” ja kansallisia tansseja (*Program-Bladet* 25.9.1882). Sven Hirnin (2007, 82) mukaan nyt kuultiin ja nähtiin ”aitoa, oikeaa varieteeta, ensimmäisenä Suomessa”: mannermaiseen tapaan juomia tarjoiltiin pieniin pyöreisiin pöytiin, ohjelmisto oli monipuolista ja vaihtelevaa, ja pääsymaksu perittiin ennakkoon. Kaivohuoneen näytöksistä tuli vakiintuneen ja melko säännöllisen varietee-kulttuurin alku Helsingissä. Tosin ympärivuotista varieteeta ei yksikään ravintola kyennyt järjestämään pääkaupungissa vielä pitkään aikaan. Varietee-näytöksiin palaan tuonnempana, mutta jo tässä vaiheessa kannattaa huomata, mihin tilanteeseen Kajanuksen helpotajuiset ravintolakonsertit alusta lähtien joutuivat: niille oli syntynyt voimakas kilpailija, joka houkutteli yleisöä hyvinkin monipuolisella ja hausalla ohjelmallaan. Kilpailu koventui vuosien mittaan, kun varietee-näytöksiin kiinnitettiin myös taitavia ja suuria orkestereita. Syksyllä 1882 Kaivohuoneella soittivat lähinnä pianistit ja Kaartin soittokunnan seitsikko.

Jälkikäteisarviot Orkesteriyhdistyksen helpotajuisista eli populäärikonsersteista (Ringbom 1932, Marvia–Vainio 1993 sekä Kajanus itse, ben Hang 1932) pyrkivät korostamaan niiden merkitystä yleisökasvatuksen välineenä. Näin epäilemättä olikin, mutta tietoinen kasvatustavoite näyttää toteutuneen vasta hieman myöhemmin, 1890-luvun alussa. 1880-luvun ohjelmistotiedot eivät vielä osoita erityistä pyrkimystä yleisön makua kehittävään ohjelmistoon. Kajanus itse muisteli puoli vuosisataa myöhemmin, ettei sellainen ollut alussa mahdollistakaan. Tuon ajan yleisö käsitti orkesterisoiton teatteriesitysten ja konserttien solistiesitysten välissä olevaksi lepokohtaksi, jonka aikana sopi mennä tupakalle tai drinkille ja vaihtaa kuulumisia tuttujen kanssa (ben Hang 1932). Syksyn 1882 populäärit rakentuivat ohjelmakaavalle, joka oli tuttu aiemmista teatteriorkestereista: kolmen jakson ohjelma, jossa jokainen jakso alkoi kevyemmän luokan alkusoitolla (säveltäjinä mm. Keler-Bela, Reissiger, Wallace, Flotow).¹⁶ Illan toisena numerona esitettiin poikkeuksetta jokin tunnettu konserttivalssi, ja illan päätti reipas marssi tai galoppi. Taiteellisin ja kuuntelemista vaativa osuus keskittyi konsertin toiseen osaan, jossa syksyllä 1882 esitettiin huomattava määrä musiikkia jousiorkesterille. Jonkinlaista pyrkimystä yleisönkasvatukseen saattoi merkitä myös se, että painettujen ohjelmien lopussa oli kohtelias pyyntö ravintolavieraille: ”Den ärade publiken ombedes vänligen att icke röka under första afledningen.” (Kuva 2.)

Myöhemmin ohjelmissa alettiin myös vaatia keskustelun hiljentämistä toisen ohjelmajakson taiteellisten esitysten ajaksi. Lehtikirjoitusten perusteella voi kuitenkin päätellä, ettei yleisö tästä juurikaan piitannut, ja monenlaista häiriötä esiintyi illan kuluessa. Puheensorinan ja lasienkilistelyn lisäksi musiikkikriitikkoja

¹⁶ Kajanuksen populäärikonserttien ohjelmat, *Program-Blad* 1882 (<http://www.doria.fi/browse>).



Kuva 2. Kajanuksen orkesterin populäärikonsertti 8.3.1884. (Kansalliskirjasto, Weckströmin kokoelma, pienpainatteen).

häiritä innokkaiden tarjoilijoiden juoksentelu pöytien välissä esitysten aikana (esim. *Päivälehti* 29.12.1895; *Hufvudstadsbladet* 14.3.1895). Tosin joskus kriitikot valittivat myös sitä, että tarjoilu pelasi huonosti, koska kyyppareita oli niin vähän (*Hufvudstadsbladet* 16.2.1891). Ravintolanpitäjän kannalta janoisen ja nälkäisen asiakaskunnan palveleminen oli liiketoiminnan ensisijainen tarkoitus. Taidenautinnon häiriintyminen oli sivuseikka.¹⁷ Yleisön asennoitumista kuvastanee jossain määrin Kajanuksen muistelu 1930-luvun alusta. Kun orkesteri oli esittänyt Johan Svendsenin sinänsä helposti omaksuttavan *Norjalaisen rapsodian*, eräs Kajanuksen vanha ystävä kysyi ihmeissään: Hör du Kajanus, inte tror du väl att vi ha kommit hit för att höra på några tonskapelser” (ben Hang 1932).

Populäärikonsertti muodosti oman maailmansa, joka poikkesi tunnelmaltaan hyvinkin paljon Yliopiston juhlasalin vakavista konserteista. Lehtimies ja runoilija Rafael Hertzberg oli aikansa johtavia liberaaleja mielipidevaikuttajia, joka ymmärsi myös viihdekulttuurin päälle. Hänen kuvauksensa Seurahuoneen huveista 1880-luvulta kertoo osuvasti kahden konserttikulttuurin välisestä erosta:

¹⁷ Olen kuvannut ja analysoinut Kajanuksen helppotajuisten konserttien villiä menoa ja sen rauhoittumista yksityiskohtaisemmin aiemmassa tutkimusartikkelissa (Kurkela 2015).

Näissä populäärikonserteissa vallitsee vilkkaampi, kahvilamainen eloisuus poiketen siten siitä vakavasta ja esteettisestä asenteesta, joka yleisöllä muutoin ja sinänsä aivan oikein on konserteissa. Niissä istutaan ryhmissä pienten pöytien ääressä, nautitaan virvokkeita, tupakoidaan, rupatellaan ja kuunnellaan musiikkia. [--] Täällä yleisöllä ei ole sitä välinpitämätöntä ilmettä, joka kernaasti pistää silmään hienonhienoissa musiikkitilaisuuksissa. Tänne tullaan päivän työn jälkeen viettämään hauskaa iltaa hyvässä seurassa, tapaamaan tuttuja, keskustelemaan ja nauramaan. Siksi niissä on iloinen ja riemukas tunnelma. Minne vain katsookin, näkee tyytyväisiä kasvoja ja myhäileviä katseita. Kaikki juhllaisuus, kaikki jäykkyys, nämä meidät kuullut suomalaiset luonteenpiirteemme, ovat poissa, ja helsinkiläinen arkielämä tarjoaa täysin vapautuneesti kaiken lupsakkuutensa. (Martinsen 2004, 177.)

Herzbergin kuvauksen perusteella sinfoniakonsertit olivat 1880-luvulla vakavan esteettisen nautinnon työssija. Sinne ei menty huvittelemaan, vaan kokemaan suuren taiteen kosketus. Taidemaailman pyhittyminen ja konserttikuri olivat jo kehittyneet melko pitkälle; konserttiyleisö oli sitä harjoitellut ja siihen sopeutunut jo nelisenkymmentä vuotta, Paciuksen sinfoniayhdistyksen konserteista alkaen. Toista oli Seurahuoneen tunnelma, jota lehtikirjoituksissa kuvattiin toistuvasti viihtyisäksi, kodikkaaksi ja välittömäksi. Tämä ei estänyt populäärikonsertteja kehittymästä arvostetuksi taidetapahtumaksi. Sanomalehtien musiikkiarvostelijoilla oli tässä arvon kohottamisessa keskeinen rooli.

1890-luvun alussa musiikkikriitikot asettuivat voimakkaasti puolustamaan Kajanuksen populäärejä. Erityisen aktiivisia olivat nuoret fennomaanikirjoittajat, joille nousevan suomenkielisen sivistyneistön kaikenpuolinen kehittäminen oli läheinen asia. Unohtaa ei sovi sitäkään, että fennomaanit olivat jo 1870-luvulta lähtien asettaneet mielellään vastakkain ala-arvoiset (ruotsinkieliset) hovit ja arvokkaan (suomenkielisen) taiteen. Paljon julkisuutta sai esimerkiksi suomenkielisten ylioppilaiden järjestämä vihellyskonsertti Ruotsalaisen teatterin *Lepakko*-operetin esityksessä marraskuussa 1876. Tosin liiallinen operettien tarjonta oli liikaa myös useimmille ruotsinkielisille taidearvostelijoille. (Hirn 1997, 116–117.)

Kriitikkojen lähtökohta Kajanuksen helppotajuisten iltojen tukemiseen liittyi hyvin selkeästi yleisön maun kasvattamiseen. Tällainen tavoite ilmeni tavalla tai toisella suuressa osassa kirjoituksia, joissa populäärikonsertteja arvioitiin. Yksi suorasanaisemmista selostuksista ilmestyi *Päivälehdessä* lokakuussa 1890 otsikolla ”Kansantajuiset orkesterikonsertit”. Anonyymi kirjoittaja vertasi populäärikonserttien ohjelmistoa kansanlauluihin, joilla molemmilla oli mahdollista tavoittaa suurempia yleisöjä ja tehdä musiikista kaikille yhteistä. Kirjoittaja väitti suoraan, että helppotajuisten ohjelmiston avulla oli mahdollista innostaa huvittelevaa porvaria kuuntelemaan musiikkia tarkemmin ja houkutella hänet ottamaan osaa taidekeskusteluun. Yleensä mistään piittaamaton viihde-Ville muutui vähitellen asiantuntijaksi samalla kuin hänen makunsa kehittyi:

Niin kuin kansanlaulun sävel, joka saattaa tulla kaikille tunnetuksi ja kaikkien laulamaksi, on usein muodoltaan yksinkertainen mutta soitannollisesti suuri, niin muunkin soitanto, jonka onnistuu kansantajuistua, täytyy olla jotakin erinomaisempaa ja arvoltaan suurta. Ei voi siis vähäksi arvata orkesteriyhdistyksemme tointa, koska se on osannut tehdä tuotteensa niin halutuksi [--] niin yleis-omiksi, ”populääreik-

si". [--] [Populäärikonsertti] herättää soitannollista halua ja se vähitellen kehittää soitannollista aistia. Tietämättäänkin oppii tuo lihavanlanta 'tuutinkinsa' ääressä istuva proosallinen maailmanmies käsittämään ja arvostelemaan sitä, mikä hänen korviinsa luonnonlain pakosta tunkee. Ja varsin tyytyväisenä hän vihdoinkin huomaa, että hän, ennen niin mahdoton kaikessa mikä soitantoa koskee, nyt voi ottaa osaa keskusteluun näistä asioista, jopa silloin tällöin olla erimieltäkin muutamissa soitannollisen maun asioissa. Ja mitä sanommekaan niistä, jotka jo alusta pitäin ovat varustetut soitannollisella halulla! Mikä erinomainen tilaisuus kuulla arvokasta, totista ja kehittävästä soitantoa! Tämä ilta on taas ensimmäinen helpotajuinen konsertti Palokunnan suuressa juhlasalissa." (*Päivälehti* 2.10.1890, "Kansantajuiset orkesterikonsertit".)

Nuori Ilmari Krohn, myöhempi suomalaisen musiikkitieteen perustaja, toimi aktiivikriitikkona 1890-luvun alussa – ja oli siten suomenkielisen musiikkiarvostelun pioneereja. Krohn näyttää ymmärtäneen hyvin, että pääkaupungin musiikkiyleisölle oli turha asettaa liian tiukkoja normeja konserteista nauttimiseen. Samalla hän oli vakuuttunut, että tie musiikin hienostuneempaan vastaanottoon kulki nimenomaan populäärikonserttien välityksellä. Krohnista tuli vähäksi aikaa Kajanuksen populäärikonserttien takuumies, ja hän toi monin tavoin esiin helpotajuisten ohjelmiston siunauksellisuuden konserttielämän kannalta.

Syksyllä 1890 Krohn lähetti ruotsinkieliseen *Finland*-lehden mielipidekirjoituksen, jossa hän ilmaisi tukensa kriitikkollegalleen Karl Waseniukselle. Tämä oli saman päivän (sic!) *Hufvudstadsbladetissa* (10.10.1890) tuonut esiin tuohtumuksensa Helsingin konserttiyleisön passiivisuudelle. Koko pääkaupungin musiikkielämän kerma – Martin Wegelius, Kajanuksen orkestereineen, Ilmari Krohn, Karl Flodin, Abraham Ojanperä ja Ingeborg Hymander sekä Kajanuksen orkesterin soolosolisti Otto August Hutschenreuther – antoivat ilmaiskonsertin Oskar Merikannon hyväksi tämän lähtiessä jatkamaan opintojaan Leipzigin konservatorioon. Yleisöä oli saapunut paikalle tuskin kahtasataa, joten Merikannon matkakassa ei ollut paljon karttunut. Krohnin mielestä yleisökato johtui helsinkiläisten musiikillisen maun rappiosta:

Kuitenkin lienee allekirjoittaneelle sallittua viitata olosuhteisiin, jotka ehkä olennaisesti ovat edistäneet musiikillisen maun rappiota täällä. Voin vain puuttua siihen tosiasiaan, että jotkut kaupungin sanomalehdistä enemmän tai vähemmän säännöllisesti ovat tarjoilleet lukijoilleen yksityiskohtaisia arvosteluja tingeltangel-esityksistä tai muusta roskasta, mutta yleensä vaienneet todella hyvistä konserteista, joita orkesteri pitää nimellä "populäärikonsertti" kaksi kertaa viikossa hienossa paikassa ja ohjelmalla, jonka numeroista vähintään kolme neljänestä tyydyttää kaikkein taiteellimmat vaatimukset. (*Finland* 10.10.1890, Ilmari Krohn: Från allmänheten. Bravo Bis!; käänös VK.)

Krohn asetti vastakkain tämän artikkelin kaksi pääosan esittäjää, varieteen ja Kajanuksen populäärikonsertit. Hänen mielestään yksi keskeinen syyllinen yleisön "maun rappioon" oli nimenomaan sanomalehdistö. Se nosti liian usein "tingeltangelin" – toisin sanoen varieteen näytökset – lukijoidensa tietoisuuteen, vieläpä ilmeisen positiivisessa hengessä. Musiikkiyleisön sivistäminen konsertti-instituution popularisoinnin ja suostuttelun keinoin oli Krohnin mielestä vaarassa.

Monikasvoinen varietee

1800-luvun taidekeskustelu musiikin ja muun esittävän taiteen alueella törmäsi jatkuvasti kysymykseen ala-arvoiseksi mielletystä taiteesta, joka kiteytyi varietee-näytöksissä. Varietee (variété, variety) viittaa jo sanana monen muotoisiin näyttämöesityksiin. Niillä oli maasta ja kielestä riippuen monta eri nimeä ja ilmenemismuotoa, mutta aivan olennaista oli yksittäisten ohjelmanumeroiden irrallisuus toisistaan: varieteen ohjelma ei muodostanut eikä pyrkinyt muodostamaan minkäänlaista juonellista kokonaisuutta. Keskeistä oli hyvän tunnelman ylläpito sekä yleisön monipuolinen viihdyttäminen, johon pyrittiin mahdollisimman vaihtelevan ja usein myös sensaatiohakuisen ohjelman avulla. Varieteen sisällön kuvaus 1960-luvun tietokirjasta heijastaa asian eri puolia: ”Variété on näytäntö, jossa kaikenlaiset taiteilijat, akrobaatit, jonglöörit, taikurit, laulajattaret ja tanssijattaret, vitsiniekat ja eläintenkesyttäjät kirjavasti ja nopeasti vuoroaan vaihdellen esittelevät taitojaan: näyttämö iloille ja pikanteille esityksille, kaikenlaisille yllätyksille, joissa mikään ei ole mahdotonta ja kaikki sallittua, yhdellä sanalla: näyttämö kaikelle, mikä ei sovi teatteriin.” (Moulin ja Kindler 1963, 127, sit. Rühlemann 2012, 29.)

Tällaiset näyttämöesitykset kehittyivät Euroopan metropoleissa lähes poikkeuksetta läheisesti ravintolaelinkeinoon – kahviloihin, olutkellareihin, pubeihin sekä mitä suurimmassa määrin hienomman väen ruokapaikkoihin yhdistyneenä. Sven Hirn (1997, 65) lienee oikeassa todetessaan, ettei varieteeta voi pitää varieteena ilman tarjoilua, tyyppillisesti pieniin pöytiin kannettuna. Kuten seuraavassa ilmenee, varieteen yhteys gastronomiaan ja nimenomaan alkoholitarjoiluun oli etenkin Pohjoismaissa – ehkä Tanskaa lukuun ottamatta – kohtalokasta varieteen kulttuuriselle asemalle. Alkoholihuuruiset huvinäytökset olivat luultavasti pahinta, mitä vakavoituva taidemaailma saattoi kuvitella musiikin ja muun esittävän taiteen tulevaisuudenkuvaksi. Varieteen synnyttämä arvokeskustelu ilmestyi suomalaisen lehdistöön 1890-luvun alussa ja jatkui sitten monin variaatioin 1920-luvulle saakka. Debatti varieteesta johtaa meidät hyvin perustavaa laatua oleviin kysymyksiin taiteen ja viihteen, korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välisestä suhteesta. Ennen sitä on syytä perehtyä varieteen juuriin ja syntyihin syviin.

Itse asiassa jo varhaisemmat, 1700-luvulta periytyvät huvipuistot olivat ohjelmistorakenteeltaan hyvin lähellä varieteeta. Suomessa niihin päästiin tutustumaan 1820-luvulla, jolloin ensimmäiset väliaikaiset huvipuistot eli tivolit näkivät täällä päivänvalon. Yksi ensimmäisistä oli Helsingin Töölössä, joka sai huomiota julkisuudessa suuren ilotulituksen myötä syyskesällä 1844. Illan musiikista vastasi Loewen saksalainen kapelli, ja 12-vuotias Henriette Meyer esitti kansallispuvussa espanjalaisia kansallistansseja ja mustalaistansseja ja hänen 15-vuotias siskonsa Elis ”mitä vaikeimpia aarioita” oopperoista *Norma*, *Robert de Diablen* ja *”Bruden”* (från Lammermoor). Jo vuotta paria aiemmin sanomalehdet olivat esitelleet tarkasti tivoleiden toimintaa ja ohjelmaa Kööpenhaminassa, Tukholmassa ja Hampurissa. (*Åbo Tidning* 28.5.1842; 23.9.1843; *Helsingfors Morgonblad* 12.9.1842; *Helsingfors Tidningar* 28.8.1844, 11.9.1844.)

Myös sirkusnäytännöt olivat monella tavalla varietee-näytäntöjen esiaste tai sukulaismuoto, ja niistä lainautui paljon ohjelmaa 1800-luvun loppupuolen varietee-näytöksiin (Günther 1980, 9). Sirkustaide oli pitkälle kehittyntä Venäjällä, ja tämän vuoksi sirkukset kiersivät myös Suomea koko 1800-luvun. Paikkakunnalta toiselle siirtyvät sirkukset pystyttivät telttansa joskus myös huvipuistojen yhteyteen, jolloin huvien järjestäjät hyötyivät molemmat tilanteesta. Lisäksi sirkusten ohjelmistosta lainautui paljon esityksnumeroita varietee-näytöksiin: klovneja, eläintemppuja, voimamiehiä, kääpiöitä, taikureita ja nuorallantanssijoita. (Hirn 1986, 78–142.)

Toinen varieteen taustavoima oli teatterilaitos, joka vielä 1800-luvun alkupuolella rakentui hyvinkin vaihtelevan ohjelmiston varaan. Suurimpiin Suomen kaupunkeihin oli saatu rakennettua kiinteät teatterirakennukset ja seurahuoneet 1840-lukuun mennessä, mutta näytösten esittäminen oli yleensä kiertävien seurueiden varassa vielä vuosikymmeniä eteenpäin. Seurueet olivat usein Ruotsista, koska kielirajaa säätyläisille esitettäviin teatterikappaleisiin ei silloin ollut. Myös saksalaista musiikkiteatteria esitettiin paljon, useimmiten Baltiasta tulevien oopperaseurueiden toimesta.

Myös huvipuistoihin rakennettiin teatterirakennelmia, ensin väliaikaisia paviljonkeja kesänäytöksiin ja sittemmin myös kiinteitä rakenteita. Kotimaisen varieteen historian kannalta tärkeä tapahtuma ajoittuu kesään 1858, kun Kaivopuiston omistaja Louis Kleinh rakennutti ravintolansa viereen erityisen ”Tivoliteatterin” (Hirn 1986, 53). Kyseessä oli tyypillinen kesäteatterilava, jossa vain näyttämö oli katettu. Yleisö istui puistossa sään armoilla, tosin katsomon 500:sta istumapaikasta sata parasta oli numeroitu. Vuodesta 1863 myös osa katso-moa oli katettu, ja teatterin nimikin vaihtui ”Puistoteatteriksi”.

Hirnin (1986, 53) mukaan Kaivopuiston teatteri ei samalla tapaa valikoinut yleisöään kuin laitostunut tavallinen näyttämö: ”Helsingin teatterirakennukseen saapuivat vain säätyläiset hyvin pukeutuen ja hillitysti käyttäytyen. Työläisillä ei ollut asiaa salonkiin, vaikka he olisivat lunastaneet lipun ja panneet parhaat päällensä. Luokkarajat toimivat armottomina julkisten tilaisuuksien säännöste-lijöinä.”

Varsinaista kansanhuvia Tivoliteatteri ei kuitenkaan edustanut. Siihen Kaivopuiston maine ja puitteet vakiintuneena yläluokan kylpylänä olivat liian hienot. Köyhempi ja rahvaanomaisempi väki suosi jatkossakin Töölön puutarhaa ja Kaisaniemen huviteltaa ja karusellia. Kaivopuiston ohjelmisto vaihteli vuosi vuodelta, mutta pääpaino oli kuitenkin akrobatiasa, tanssissa, pantomiimeissa, taikatempuissa ja orientaalisessa eksotiikassa. Hirnin (1986, 53) arvion mukaan ohjelmisto oli monipuolista ja ”käsitti sekä oikeata teatteria että tivoliteltan tempuilua [–] Oikea termi olisi ollut varietee, kevyenlainen estradinäytäntö”.

Varietee tuli siten Suomen kaupunkien väestölle tutuksi jo vuosikymmeniä ennen varsinaisen varieteen aikaa. Näin oli kaikkialla länsimaissa. ”Kevyenlaiset estradinäytännöt” vaihtelevalla ohjelmistolla itse asiassa hallitsivat kaikenlaista esittävää taidetta koko 1800-luvun alkupuolen. Tässä onkin syytä palata takaisin 1860-luvun Helsinkiin. Tarkemmin arvioituna tuon ajan säätyläisiltamat ja nimenomaan jo edellä mainitut musiikillis-näyttämölliset soiréet muistuttivat

paljon huvinäytäntöjä, joita Saksassa tunnettiin nimellä ”Spezialitätentheater” (Günther 1980, 33–34). Niiden vaihteleva ohjelma pyrki rennompaan ilmapiiriin muun muassa lyhyiden teatterinäytösten ja hupaelmien avulla.

Teatteriohjelmistojen vakavoituminen tapahtui suunnilleen samoihin aikoihin, kun Euroopan johtavien orkesterien repertuaarissa siirryttiin klassisen ohjelmiston suosimiseen ja vanhojen ja uusien säveltäjänorojen pyhittämiseen. Mutta tämän jälkeenkin kevyt näyttämö kukoisti ja sen muodot laajenivat kaikkialla. Vasta tässä vaiheessa, toisin sanoen 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä vakavan taidemaailman ja viihde-elinkeinojen välille muodostui selkeä raja, jota alkoi olla entistä vaikeampi ylittää.

Suomalainen kulttuuri oli myös varieteen osalta kiinnittynyt läheisesti Saksaan tai ainakin saksankieliseen Eurooppaan. Sen vuoksi on perusteltua keskittyä saksalaisen huviteollisuuden erityispiirteisiin, jos kohta vaikutteet ja artistit tulivatkin Suomeen usein lähimetropoleista, Pietarista ja Tukholmasta.

Saksalaiskaupunkien uudet huvimuodot omaksuivat 1800-luvun puolivälin jälkeen kärkkäästi vaikutteita sekä Englannista että Ranskasta. Brittien *music hall* kotiutui Saksaan nimellä *Singspielhalle*, kun taas Ranskasta omaksuttiin nimet *cafés concerts* ja *variété*. Saksalaiset tutkijat ovat päätyneet siihen, että *variété*-nimi otettiin käyttöön keskeisen pariisilaisen buffa-teatterin, Theatre des Variétés nimen perusteella (Schmitt 1993, 101–102). Teatterin nimi mainittiin myös Suomen sanomalehdissä 1840-luvulta alkaen, ja 1860-luvulla se tuli tunnetuksi mm. Offenbachin operettien esityspaikkana (Kracauer 2016, 54–58, 273, 292). Samoihin aikoihin myös Berliinin perustettiin Théâtre variété, jonka helsinkiläinen teatteriarvostelija tiesi olevan ”sillä rajalla, jossa teatteri muuttuu café chantantiksi” (*Helsingfors Dagblad* 8.8.1868).

Ylä- ja alakulttuuri sekoittuivat varietee-teatterien näytännöissä iloisesti ja joustavasti keskenään. Näyttämöllistä kokonaisuutta pitivät kasassa musiikki, orkesterit ja laulajat. Monessa tapauksessa musiikki oli ehdottomassa pääosassa, varietee-näytöksiä ei voinut ajatella ilman monenlaisia laulu- ja tanssiesityksiä. Orkesterin rooli oli aivan keskeinen: soitto käynnisti näytännöt ja toimi siltana eri numeroiden välillä; lisäksi useimpiin ohjelmanumeroihin tarvittiin orkesterisäestys (Rühlemann 2012, 33).

Eurooppalaisen varieteen historiasta laajan yleisesityksen kirjoittanut Ernst Günther (1980, 9–31) selostaa seikkaperäisesti, miten mannermainen varieteen kehitys on yhteydessä läntisempään huvikulttuuriin ja miten se eroaa monista muista vaihtelevaan ohjelmaan perustuvista näyttämöesityksistä, kuten vaudeville, revyy, *cafés chantants*, *cafés concerts*, floor-show, estrad, burleski, *überbrettl*, kabaree, *féerie*, *singspielhalle* tai *music hall*. Asian yksityiskohtainen selvitys osoittautuu melko työlääksi ja alttiiksi vastaväitteille. Osa nimistä viittaa esittämipaikkaan ja osa taas esittämistyyliin – osa taas molempiin. Nimet ovat lisäksi usein päällekkäisiä. Selvitystä vaikeuttaa sekin, että keskeiset termit tarkoittivat eri aikoina ja eri maissa kokonaan tai osittain eri asioita. Niinpä ranskalaisperäinen vaudeville tarkoitti alun perin 1700-luvulla urbaania laulua (*vaux de ville*), jolla saattoi olla hyvinkin yhteiskunnallinen sisältö – Güntherin (1981, 30) mukaan jopa *Marseljeesi* kuului alun perin vaudeville-laulujen genreen. Sit-

temmin vaudeville laajeni Ranskassa – ja sitä myötä muualla Euroopassa – tar koittamaan yksinäytöksistä teatterihupailua, kun taas Yhdysvalloissa nimi viittasi nimenomaan varieteenäytöksiin.

Samanlainen käsitteiden sekamelska koskee kabareeta ja music hallia. Rans kassa kabaree näyttää olleen 1800-luvun puolivälien jälkeen synonyymi *cafés chantants* -paikkojen viihdeohjelmille. Samoihin aikoihin Englannissa music hall kehittyi pubien takahuoneiden lauluilloista suuremmiksi viihdekeskuksiksi, joil la huviliiketoiminnan pyrkimysten ohella kaupunkien työväenluokkaa yritettiin kasvattaa sivistyneempään käytökseen (Maloney 2016, 19–37). Toisaalta rans kalaiset omaksuivat music hall -nimen Pariisiin hienompien varietee/kabaree- paikkojen yhteyteen, jotka kilpailivat loistossa kevyen ohjelmiston teatterien kanssa.

Varietee Suomessa

Sven Hirnin (2007, 82–83) mukaan varietee-näytökset Suomessa eivät koskaan saavuttaneet monipuolisuudessaan mannermaista tasoa. Varsinaiset huippue- siintyjät olivat harvassa, ja keskinkertaisuudet hallitsivat näytöksiä. Tästä syystä varietee tarkoittaa seuraavassa kaikkia huvinäytöksiä, jotka tapahtuivat ravin- tolaympäristössä – niillä oli Suomessakin ajasta riippuen muita nimiä, kuten kabaree, revvy, *überbrettl* ja floor show. Ravintoloiden ohella huvinäytöksiä jär- jestettiin usein varieteen tai revvyn nimellä nimenomaan varietee-teattereissa. (Vrt. Jalkanen 2003, 218–219). Teatteri-sanan ei pidä kuitenkaan antaa hämätä tässä yhteydessä. Varietee-teatteri ei useinkaan ollut tavallinen teatteri, vaan pik- kemminkin näyttämöllä varustettu ravintola. Kiinteä katsomo puuttui, ja yleisö istui pienissä pöydissä tai muuten vapaammin aseteltuna – kuten Robert Kaja- nuksen populaarikonserteissakin. Tosin kehitys Euroopan metropoleissa näyttää menneen varieteenkin osalta kohti kiinteitä katsomoita ja hienostuneita teatte- rihuoneistoja. Muun muassa brittiläistä music hallia kehitettiin tähän suuntaan; yhtenä tavoitteena oli tapakulttuurin kohentaminen ja alkoholin käytöstä ai- heutuvien haittojen minimointi (Earl 1986, 2–9). Suomen pienillä markkinoilla suuriin varietee-palatsihin ei koskaan ylletty.

Huomionarvoista suomalaisen varieteen vaiheissa oli kotimaisen estraditai- teen myöhäinen synty. Niinpä 1800-luvun lopulta ei tunneta kuin yksi suomalai- nen varietee-tähti, toisin sanoen illan pääesiintyjä – ja hänkin oli ruotsinkielinen. Ruotsinmaalaisia yleisömagneetteja nähtiin Helsingin ja muiden kaupunkien huvipaikoissa sitäkin enemmän. Maasta toiseen kiertävät kosmopoliittiset va- rietee-ryhmät rekrytoivat Ruotsista riveihinsä useita hupilaulajia, tanssijoita ja muita artisteja, jotka sitten tulivat kiertueiden mukana Suomeen esiintymään. Heistä tunnetuin oli kuplettilaulaja Sigge Wulff, oikealta nimeltään Bror Sieg- fried Lindgren. Hän ilmestyi Helsinkiin saksalaisen Eduard Schmidin orkeste- rin varietee-ryhmän mukana vuodenvaihteessa 1891 (*Nya Pressen* 27.12.1890, 3.1.1891; Hirn 2007, 134). Wulffista tuli niin suosittu esiintyjä, että hän viipyi

paikkakunnalla peräti neljä kuukautta. Normaali esiintymisaika artistille yhdessä ravintolassa oli pari viikkoa tai korkeintaan kuukausi (Rühlemann 2012, 34).

Jo seuraavana vuonna kuolleen Sigge Wulffin maine oli Suomessa niin kova, että hän lienee ollut esikuvana vielä 1900-luvulla monille tšekäläisille kuplettilaulajille J. Alfred Tanneria myöten. Nimi Wulff nousi uudelleen julkisuuteen jo kolme vuotta Sigge Wulffin esitysten jälkeen, kun Kaivohuoneen varietee esitteli ”nuoren suomalaisen romanssi- ja kuplettilaulajattaren” Anna Wulffin syyskuussa 1894 (*Nya Pressen* 10.9.1894). 17-vuotiaan artistin oikea nimi oli Anna Lindholm. Anna oli kotoisin Helsingissä, ja seuraavan parin vuoden aikana hänelle kertyi esiintymiskokemusta ja yleisönsuosiota monissa pohjoismaisissa huvikeskuksissa, Tukholmassa, Kööpenhaminassa ja Bergenissä (*Tammerfors* 3.8.1895; *Keski-Suomi* 24.8.1895). Anna esiintyi saman Schmidtin orkesterin kanssa kuin Sigge Wulff paria vuotta aiemmin. Tämä antaa aiheen olettaa, että artistinimi Wulff otettiin uudelleen käyttöön, kun Sigge ei sitä enää tarvinnut.

Suomalaiset lehdet maakuntia myöten seurailivat Anna Wulffin menestystä, ja hän esiintyi yhdessä monikansallisen artistiryhmän kanssa kolmeen otteeseen myös Helsingissä. Artistikumppaneihin kuuluivat muun muassa italialaiset ”opperaduetistit” Albertini ja Borghetti, unkarilaiset ”tanssduetistat” Rose ja Lena, Rasyon kolme veljestä, joiden kerrottiin olevan 19. vuosisadan vahvimmat miehet, salonkikumoristi ja koomikko Feodor Markow, japanilainen musiikki-seurue Arr-En-You, laulukvintetti Nordsjerner, ”monocyklisti ja taideampuja” Alex Scuri, kiinalaiset hauskat veljekset Tching & Tcheng sekä ”boksaavan kangurun kanssa vehtaileva mies” (*Päivälehti* 13.8.1896; 4.10.1896; *Uusi Suometar* 16.10.1896). Viimeinen tieto Anna Wulffista on lokakuulta 1896, jolloin esiintymispaikkana oli Seurahuone. Sen jälkeen hän katoaa julkisuudesta, enkä ole onnistunut jäljittämään hänen myöhempiä vaiheitaan.

1900-luvun vaihteen henkisessä ilmapiirissä varietee-taiteilijan uralle oli kaikkea muuta kuin helppo astua – ei varsinkaan silloin, jos pyrkijänä oli nainen. Tämän sai kokea myös laulajatar Jenny Spennert (1879–1950). Hän kertoo muistelmissaan hyvin yksityiskohtaisesti ja elävästi, miten naispuoliseen varietee-taiteilijaan suhtauduttiin 1900-luvun alun Helsingissä. Spennert oli jo nuorena tyttönä harrastanut tanssia ja esiintynyt Svenska teaternin avustajana sekä rouva Littsonin järjestämällä näytöskiertueella. Avioliiton myötä ura näyttämöllä ei enää tullut kysymykseen. Pian avioliitto kuitenkin kariutui – Spennertin mukaan muun muassa siihen, että aviomies oli uskoton ja niissä toimitissa sairastunut myös kuppatautiin. Pitkittyneen avioeroproessin aikana ja pienen lapsensa kuoltua Spennert matkusti Pariisiin. Kehnot olosuhteen Pariisissa saivat hänet kuitenkin palaamaan kotimaahan, jolloin ravintola Seurahuoneen omistaja Wilhelm Noschis pyysi nuorta laulu- ja tanssitaitoista rouvaa tulemaan muutamaksi kerraksi esiintymään ravintolansa varieteehen toukokuussa 1903. (Spennert 1945, 45–100.)

Menestys oli kiistaton, ja varietee oli täynnä illasta toiseen. *Hufvudstadsbladetin* toimittaja ylisti ”ensimmäisen kotimaisen varietee-taiteilijan” tanssi- ja lauluesityksiä, ja muutama esityskerta laajeni pariin viikkoon (*Hufvudstadsbladet* 3.5.1903; 18.5.1903). Menestyksellä oli käänttöpuolensa. Sukulaiset ja ystä-

vät hylkäsivät eivätkä suostuneet edes kävelemään Spennertin kanssa julkisilla paikoilla, miespuoliset humalaiset ihailijat häiriköivät yöllä taitelijan kaupunkiasunnon oven takana, Spennertiä avioerossa auttanut juristi tunkeutui hänen asuntoonsa ja yritti raiskata hänet, ja loppujen lopuksi Spennert hävisi avioerojuttunsa ja jäi ilman korvausta. (Spennert 1945, 100–106.)

Kotimainen läpimurto kuitenkin rohkaisi Spennertiä yrittämään esiintyjäksi pariisilaisiin huvipaikkoihin. Menestystä tuli niinkin paljon, että hän alkoi tehdä kiertueita normaalin varietee-taiteilijan tapaan. Pisin kiertue ulottui Pietarin tunnetuimpaan viihdepaikkaan, Aqvarium-teatteriin. Paluumatkalla Pariisiin kesällä 1904 Spennert esiintyi vielä Viipurissa, Tampereella ja Tukholmassa. (Spennert 1945, 107–135; *Wiborgs Nyheter* 4.7.1904; *Tammerfors Nyheter* 20.8.1904.)

Varietee-esiintyjän ura ei kuitenkaan tyydyttänyt Spennertiä pitemmän päälle, ja hän päätti kouluttautua oopperalaulajaksi. Parin vuoden aktiivinen opiskelu Lontoossa ja Berliinissä yksityisoppilaana tuottikin tulosta. Nousu kotimaassa musiikin taidemaailmaan tapahtui oman konsertin avulla tammikuussa 1907. Säestäjä oli Armas Järnefelt, ja vaikutusvaltainen Karl Flodin kirjoitti konsertista ylistävän arvion (*Nya Pressen* 28.1.1907). Jo seuraavana keväänä taidemaailman jäsenyys palkittiin Senaatin taiteilija-apurahalla. Lehdissä julkaistun stipendilistan perusteella Spennert ei ollut lainkaan huonossa seurassa. Samassa jaossa saivat apurahan ulkomaisia opintoja varten myös säveltäjät Armas Lounis ja Erik Furuholm sekä viulisti Sulo Hurstinen. Spennertin opinnot jatkuivat Pariisissa vielä toisenkin kotimaisen stipendin varassa, ja onni oli myötä. Ura jatkui läpimurrolla Monte Carlon oopperassa vuonna 1908 ja sitä seuranneena menestyksenä muun muassa Pariisiin, Berliiniin ja Tukholman oopperoissa. (*Hufvudstadsbladet* 8.10.1908; 30.4.1909.)

Taidemaailman vihollinen

Jenny Spennertin tarinassa varieteen paheellisuus ja ambivalenttisuus taidemaailman näkökulmasta heijastuvat monin tavoin. Varietee kaikkine muunnelmineen muodosti 1900-luvun vaihteessa ainakin kaikissa länsimaissa täysin universaalinen taiteellis-tuotannollis-taloudellisen instituution. Se oli vähintään yhtä yleinen ja näkyvä osa musiikkielämää kuin muut keskeiset instituutiot: orkesterilaitos, (musiikki)teatteri, ooppera, konserttitoiminta ja konservatorio. Se poikkesi muista musiikillisista instituutioista lähinnä ohjelman sisällön, huonon maineen ja arvostuksen perusteella. Suomessa lisäväriä antoi se, että varietee koettiin täysin ulkomaiseksi ilmiöksi. Se sopi erittäin huonosti kansallisen kulttuurin kehittämisen ohjelmaan.

Varietee-näytökset nähtiin jo 1800-luvulla kaupallisena massakulttuurina, ja niitä koskeva kirjoittelu ennakoiki monella tavoin seuraavan vuosisadan kulttuuriteollisuuden kritiikkiä. Sama koski myös sirkusta ja huvipuistoja eli tivoleita, jotka houkuttelivat kaupunkirahvasta huvitusten pariin myös Suomessa monia vuosikymmeniä ennen varsinaista varietee-näytöntöjen aikaa. Varietee-näy-

tökset ja huvipuistot eivät kelvanneet työväenliikkeellekään nimenomaan alko-holikkysymyksen vuoksi. Niitä pidettiin viinakapitalistien liiketoimintana, jonka tarkoitus oli tuhota taisteleva työväenjoukko ja vietellä se huvitusten ja pelien avulla kauas politiikasta ja korkeammasta sivistyksestä (Hirn 1986, 74–77).

Mutta oli varieteella ystävänsä ja puolustajansakin. *Päivälehd*en kirjeenvaihtaja Vihtori kuvasi vuonna 1892 sattuvasti, mitä varietee suomalaisesta näkökulmasta tarkoitti ja sisälsi:

Varieteen kuuluu kaikki se, mikä mieltä voipi ilahuttaa ja saapi hetkeksi unohtamaan kaiken, mikä tässä surun ja murheen laaksossa tapahtuu tai oikeammin – ei tapahdu. Hauskoja sukkelia laulunpätkiä! Kevyttä, keikkuvaa musiikkia! Hyvin pieniä näytelmiä, 'joille täytyy nauraa!' Koomillisia monoloogeja, dialoogeja tai vaikkapa vaan pantomiineja! Sekaan sitten tilapäisiä sarjakuvia (revues) päivän tapahtumista! [--] Siellä, missä tällainen taidelaji on oikein kehittynyt, siellä se on kohonnut yhtä suureen arvoon kuin totisetkin teatterit. -- Sanon tahallani taidelaji. Sillä hyvien varieteeteatterien esitykset ovat aina taidetta: iloista keveää taidetta. (*Päivälehti* 4.11.1892, Vihtori: Kotimaisesta varietee-teatterista.)

Vihtorin tavoite oli saada kotimainen – ja mitä ilmeisimmin suomenkielinen – huviteatteri Helsinkiin. Sen suojissa varietee voisi kehittyä kotimaisin voimin ja tarjota yleisölle laadukasta "iloista taidetta" ja vaihtoehdon "ulkomaisten taiteilijajoukkojen" tarjonnalle, joihin helsinkiläisyleisö "pani rahansa menemään". Vihtorin taidekäsitys sai heti täystyrmäyksen. Asialla oli jo aiemmin mainittu Ilmari Krohn. Häntä voineekin lukuisten lehtikirjoitusten perusteella pitää yhtenä varietee-näytösten sinnikkäimmistä vastustajista Suomessa. Krohnin mielestä Vihtori sekoitti tahallaan taiteen ja taidon. "Taito on jokaisen harjoituksella saavutettu kätevyys eli osaavuus; taide on sellainen taito, jonka tarkoitus on itse teoksessa eikä sen ulkopuolella". Varieteen oli Krohnin käsityksen mukaan myös tavallisen taidon alalla alhaisimpia: "suutarin ja nikkarin, jopa sonnanluojan työ on tarkoitukseltaan *hyödyllinen*, varieteen tarkoitus on kevytmielisyden herättäminen ja kasvattaminen" (korostus ap. tekstissä). Lisäksi Krohn esitti kysymyksiä, joissa tiivistyivät keskeisimmät erot saksalaisen idealismin katsantokannan ja utilitaristisen viihdekulttuurin välillä:

- a) Eikö ole Suomen nuorisolla tärkeämpiä tehtäviä, kuin ruveta "kotimaisen" varietee-teatterin ammatti-ilveilijöiksi?
- b) Eikö ole Suomen kansan luomissa runoissa, lauluissa ja muissa mielikuvituksen tuotteissa yllinkyllin todellisen, syvän kansanhengen uskollista kuvastinta, ettei tarvitse käydä käsiksi rekilaulu-renkutuksiin, joista osa on ulkoa tulleita, osa omien juoppolallien keksintöä?
- c) Onko "suuren yleisön" kasvatettava taidetta vaiko päinvastoin?
- d) Onko taiteen, ollen sieluelämän ilme, langettava alas aineellisuuteen ja lihallisuuteen vaiko pyrittävä ylöspäin kohti henki-elämän avaria alueita?
- e) Voiko kotimainenkaan varietee koskaan olla *suomalaisen* sivistyksen kukkana; eikö se pikemmin ole pelkkä mukaelma länsieurooppalaisen kulttuurin pintapuolisen mädännäisyyden saastaisimmasta hedelmästä?
- f) Kumpi on tehokkaampi keino ulkomaalaisten varieteeta vastaan, siveettömyyden suomentaminen vai kansallisen kainouden vastalause kiellon muodossa?

[--] Kaiken edellä sanotun perusteella panen vastalauseen raittiutta ja siveyttä rakastavan kansan nimessä mokomaa herras-kapakkaa vastaan. (Korostus ap. tekstissä, *Päivälehti* 5.11.1892. Cis: Kotimainen varietee.)

Krohnin suorittama teilaus oli hyvin suoraa puhetta, ja sen perusteella voi tiivistää monia 1900-luvun vaihteen sivistyskeskustelun teemoja – tietenkin sillä oletuksella, että Krohnin näkemykset edustivat laajemminkin kansanvalistushenkisen ja isänmaallisen sivistyneistön tuntoja. Monien muiden taideauktoreittien kirjoitukset osoittavat, ettei Krohn ollut käsityksissään yksin.¹⁸ Varietee ei kuulunut taidemaailmaan tai sitä ei ainakaan yleisesti katsottu sen osaksi, eikä sillä mielletty olevan minkäänlaista asemaa kansallisen kulttuurin rakentamisessa. Erityisen voimakasta vastustus oli suomenkielisellä puolella. Lehtikirjoitusten perusteella voi täydellä syyllä väittää, että kulttuurifennomanian perilliset vieroksuivat ruotsinkielistä ravintolaympäristöä ja ulkomaisia viihdetaiteilijoita sekä niitä vaaroja, joita moraaliton meno merkitsi kansan siveelliselle kasvatukselle ja muulle kansansivistykselle. *Päivälehdessä* Tuomas katsoi parhaaksi suojella yhteistä kansaa varieteelta nimenomaan sillä, että niiden pitäminen rajattiin vain hienostoravintoloihin. Korkea verotus pitäisi lippujen hinnat korkealla ja estäisi tavallisen kansan sisälle pääsyn:

[M]inusta on parempi, että tällaisia esityksiä tarjotaan ”kaupungin hienoimmassa huoneessa”, jossa ne kummin ovat edes verrattain siistiä ja säädyllistä kuin että niitä pidettäisiin huonommissa nurkkapaikoissa, joissa niiden laatu olisi vielä vähemmän taattua. Parempi olisi minusta sittenkin Aamulehden ehdotus, että varieteennäytännöistä määrättäisiin niin korkea vero, että ne, jotka tuota ”taidesuuntaa” harrastavat, tietäisivät tuon mielitekonsa myöskin jotain maksavan. (*Päivälehti* 13.10.1895. Tuomas: Kirje Helsingistä.)

Ruotsinkielisen herrasväen huvituksille eivät tiukimmatkaan kansansivistäjät ja siveydenvartijat katsoneet voivansa mitään. Suurin pelko varieteen kohdalla liittyikin sen lisääntyvään kansansuosioon. Yleiseurooppalaisen kehityksen mukaisesti oli nähtävissä, että pian tämä huvimuoto kotiutuisi kansan pariin, että siitä tulisi populaarikulttuuria modernissa merkityksessä – vähän samaan tapaan kuten sittemmin elokuvan ja äänilevyn kohdalla tapahtui. Ilmari Krohnin argumenteissa korostui nimenomaan ihanteellisen kansanomaisuuden särkyminen urbaanin viihdeteollisuuden ”saastaisuuden” paineessa. Varieteessa oli erityisesti kaksi piirrettä, jotka tekivät siitä vaarallisen koko kansallisen projektin ja kansanvalistuksen kannalta.

Ensinnäkin varietee-näytännöissä nautittiin myös alkoholia. Juuri siitä tuli ongelma varsinkin Pohjoismaissa, missä sekä kansallinen liike että työväenliike ryhtyivät 1800-luvun lopulla taisteluun alkoholinkäyttöä vastaan. Vuonna 1896 ruotsalainen raittiusliike sai Ruotsin valtiopäivät päättämään alkoholin tarjoulukiellosta ruotsalaisissa varietee-näytöksissä. Kulinaarinen ravintolaympäristö – syöpöttely ja juopottelu – oli keskeinen osa varietee-kulttuuria. Näin epäile-

¹⁸ Esimerkkejä varietee-kritiikistä: *Uusi Suometar* 12.10.1890 (Oskar Merikanto); *Hufvudstadsbladet* 6.2.1896 (Robert Kajanus); 21.2.1904 (Alarik Uggla); *Uusi Suometar* 30.1.1901 (Heikki Klemetti).

mättä ajattelivat myös 1890-luvun urbaanit ruotsalaiset. Näytösten pakko siirto katsomolliseen teatteriin vei yleisön, ja sikäläinen estraditaide joutui suuriin vaikeuksiin. (Jalkanen 2003, 207).

Tämä vain lisäsi ruotsalaisten artistien ja ryhmien tarjontaa Suomen kaupunkeihin. Seurauksena oli aiempaa vilkkaampi varietee-villitys, ja 1900-luvun alussa Helsingin, Turun ja muidenkin kaupunkien lehdet alkoivat olla täynnä toistensa kanssa kilpailevia varietee-näytäntöjä. Kuitenkin myös Suomessa alkoi jo 1890-luvun alussa keskustelu, jossa suurempien kaupunkien päättävät elimet asettuivat vastahankaan varietee-näytäntöihin nähden. Ne pystyivät päättämään erityisesti omistamiensa kiinteistöjen käytöstä. Tästä syystä Helsingin suurimman huvittelukeskuksen, Seurahuoneen varietee-näytännöt saatiin loppumaan muutamaksi vuodeksi 1890-luvun lopulla. Kaupunki yksinkertaisesti kielsi varietee-näytökset Seurahuoneella – kilpailevien huvipaikkojen, kuten Kaivuhuoneen ja Kämpin eduksi. Kielto ei voinut jatkaa paria vuotta enempää, ilmeisesti siksi, että ravintolayritystä vetävä rouva Maexmontan ei suostunut jatkamaan paikan vuokraajana ilman liiketoimintansa kannattavinta osaa. (Hirn 1997, 149–150).

Toinen syy varieteen huonolle maineelle ja todellisen taiteen ulkopuolelle jäämiselle oli epäilemättä näytösten sisällössä. Viimeistään 1900-luvun alussa koko varsinainen taidemaailma ja sen instituutiot vakavoituivat sekä sisällöltään että yleisöä koskevilta käyttäytymisnormeiltaan, kuten aiemmin oli jo puhetta. Sakraalistumisen seurauksena teattereista, konserteista, oopperasta ja taidemuseoista kehittyi todellisia taiteen temppeleitä. Yleisöltä edellytettiin hillittyä käytöstä ja vakavaa suhtautumista taiteen suuruuksiin. Sitä mukaan kuin pyhittyminen eteni, varietee-huvit alkoivat näyttäytyä konsertti- ja teatteriyleisön silmissä epätaiteellisilta, karkeilta ja sivistymättömiltä. Todellisen taiteen ja taidemusiikin tuli olla entistä ylevämpää ja korkeahenkistä, eivätkä sirkusmaailmasta peräisin olevat taikurit, partaiset naiset, tanssivat koirat ja klovneria siihen yltäneet – sen paremmin kuin vähäpukeiset tanssijattaret tai hupilaulujen taitajatkaan.

Kajanuksen taiteellinen distinktio

Hämmäntävää edellä kuvatussa kiistelyssä on Helsingin musiikkielämän kannalta se, että Kajanuksen orkesteri pystyi ylläpitämään populaarikonserttiansa arvostuksen hyvinkin korkealla vuodesta toiseen, vaikka pääosa konserteista pidettiin edelleen ravintolaympäristössä ja tarjoilu pelasi esitysten aikana. Populaarit pysyivät varsin samanlaisina Helsingin kaupunginorkesterin perustamisen jälkeenkin (1914), tosin niitä ei enää järjestetty lainkaan niin usein kuin edellisillä vuosikymmenillä. Viimeinen konserttipaikka oli ravintola Börs. Siellä alkoholin tarjoilu oli edelleen mahdollista, vaikka maailmansodan alettua Venäjän valtakunnassa oli voimakkaasti rajoitettu alkoholin saantia. Matti Peltosen (1997, 96–97) mukaan rajoitukset eivät kuitenkaan koskeneet hienostoravintoloita, joihin Börs epäilemättä kuului. Kesäkuun 1. päivänä 1919 uudessa

Suomen tasavallassa astui sitten voimaan alkoholijuomien kieltolaki, joka koski kaikkea ravintolatoimintaa. Populäärikonsertin kytkentä ravintolaympäristöön ja tarjoiluun näyttää olleen Helsingissä niin voimakas, että vuosikymmeniä pitkä konserttitraditio päättyi tähän. Loppukesällä kaupunginorkesteri soitti vielä populäärejä Vanhan ylioppilastalon salissa (*Dagens Press* 28.8.1919), mutta vuoden 1920 osalta ei lehdissä ole yhtään mainintaa niiden järjestämisestä.

Kajanuksen populäärit kuuluivat taidemaailmaan siinä missä muutkin konsertit. Niistä kirjoitettiin arvostavasti lehdissä, ja ne tarjosivat otollisen taitojen esittämispaikan uransa alussa oleville kapellimestareille – siinä vaiheessa, kun työtahtiaan keventävä Kajanus ei enää halunnut itse esiintyä ravintolakonserttien johtajana (Ringbom 1932, 64). Kuitenkin illan ohjelmien rakenne ja teokset eivät juurikaan poikenneet erilaisten ravintolayhtyeiden tai varietee-näytösten orkestereiden tarjonnasta. Jos vertaa esimerkiksi Kajanuksen orkesterin tyyppilistä populääriohjelmaa 1890-luvulla saman ajan varietee-orkesterin ohjelmaan, ero ei ole nopeasti arvioiden suuren suuri. Molemmat konsertit alkoivat alkusoi-tolla, jatkuivat wienervalssilla ja sisälsivät koko lailla vaihtelevaa ohjelmaa – yli sata vuotta vanhan sekakonsertin periaatteiden mukaisesti.

Erojakin oli. Ne käyvät hyvin ilmi verratessa Kajanuksen orkesterin eniten esittämiä teoksia lehdissä julkaistuihin tietoihin ravintola Kämpin naisorkesterien ohjelmistosta.¹⁹ Varietee-näytöksissä soitti monenlaisia yhtyeitä, mutta ”Wiener Damenkapelle” -tyyppiset kokoonpanot olivat silmiinpistävän suosittuja juuri 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa.

Kaksi suosikkiteosten listaa tuo esiin Kajanuksen sitoutumisen taidemusiikin säveltäjiin ja hieman vanhempaan ohjelmistoon, kun taas naisorkesterit näyttävät keskittyneen päivänhitteihin ja operettisävelmiin. Ero ei kuitenkaan ollut kristallinkirkas. Niinpä Kajanuksen listalla sijoittui korkealle Hans Christian Lumbyen ”unifantasia. Tämä Kööpenhaminan Tivolin pitkäaikainen kapellimestari oli kuuluisa räiskyvistä galopeistaan (mm. *Shampanja-galoppi*), mutta saavutti suosiota myös monilla luontoidylleillä ja muilla karakterikappaleilla. Lumbye ei 1890-luvullakaan luultavasti kuulunut taidemusiikin kaanoniin, mutta kelpasi silti Kajanukselle. Toisaalta naisorkesterit tarvitsivat konserttiensa vaihtelevuuden takaamiseksi myös vakavampia sävyjä, mihin barokin mestarien (Bach, Händel) populaaristetut orkesterikappaleet sopivat erinomaisesti.

Yksityiskohtaisemmassa tarkastelussa erot löytyvät ohjelmallisista painotuksista ja siitä, että Kajanus yhdisti illan ohjelmaan laajempia orkesterikappaleita ja taiteellisesti vaativampaa ohjelmaa. Varietee-orkesterit pysyttelivät pienimuotoisissa teoksissa, ja romanttiset idyllit sekä marssi- ja tanssirytmiset orkesterikappaleet hallitsivat repertuaaria. Nappu Koiviston keräämien ohjelmistotietojen perusteella voi päätellä, että naisorkesterit soittivat paljon musiikkia monilta sellaisilta säveltäjiltä (mm. Josef Bayer, Philippe Fahrbach, Gustav Richter ja Carl

¹⁹ Nappu Koiviston laatimat luettelot ravintola Kämpin ulkomaisten naisorkesterien ohjelmistoista 1895–1901, mukana 1659 teosta ja 10287 esitystä. Tiedot koskevat seuraavia ”wieniläisiä” naisorkestereita: Mikloskan, Schwarzin, Marie Pollakin, von Bugányin sisarusten ja G. Richterin orkesterit. Tietokanta kirjoittajan hallussa.

Taulukko 1. Eniten esitetyt teokset Kajanuksen populaäreissa 1889–1905.²⁰

Teos	Säveltäjä	Soittokerrat
Unkarilainen rapsodia no 2	Franz Liszt	26
Mignon, alkusoitto	Ambroise Thomas	26
Tannhäuser, alkusoitto	Richard Wagner	22
Canzonetta (jousikvartetto nro 1)	Felix Mendelssohn	21
Unkarilainen marssi (Faust)	Hector Berlioz	19
Lohengrin, preludi 3. näytökseen	Richard Wagner	19
Die Walküre, potpuri	Richard Wagner	17
Drömmebilleder	Hans Christian Lumbye	17
Le Cid, balettimusiikki	Jules Massenet	17
Sakuntala, alkusoitto	Karl Goldmark	16
Taika-ampuja, alkusoitto	Carl Maria von Weber	16
Danse macabre	Camille Saint-Saëns	15

Taulukko 2. Eniten esitetyt teokset Kämpin naisorkestereilla 1895–1901.

Teos	Säveltäjä	Soittokerrat
The Geisha, potpuri	Sidney Jones	53
Mikado, potpuri	Arthur Sullivan	52
Zampa, alkusoitto	Louis Hérold	49
Pagliacci, fantasia	Ruggiero Leoncavallo	48
Carmen, fantasia	Georges Bizet	47
The British Patrol	Georg Asch	46
Bach-meditaatio	Charles Gounod	45
Zigeunerbaron, potpuri	Johann Strauss II	45
Largo	Georg Friedrich Händel	43
Orfeus manalassa, alkusoitto	Jacques Offenbach	42
Loin du bal	Ernest Gillet	41
Cavalleria rusticana, fantasia	Pietro Mascagni	41

Ziehrer), jotka esiintyivät vain harvoin tai eivät lainkaan Kajanuksen orkesterin repertuaarissa. Mainitut teokset olivat pääosin romansseja, luontoidyllejä ja muita karakterikappaleita, erilaisia potpureita, marseja sekä konserttivalsseja, -polkkia ja -galoppeja – toisin sanoen mitä tyypillisintä ravintoloiden salonkiorkesterien ohjelmistoa.

Tähän verrattuna Kajanus näyttää olleen merkittävä taidemusiikin lipunkantaja myös kevyen repertuaarin osalta. Hänen orkesterinsa populaariohjelmistosta saa hakemalla hakea sellaisia säveltäjänimiä, joilla ei olisi ollut jonkinlaista asemaa ja arvostusta myös vakavamman konserttimusiikin säveltäjinä. Säveltäjän nimi tai asema taiteellisessa orkesterikaanonissa tavallaan takasi ohjelman laa-

²⁰ Mukana laskelmassa on neljä soittokautta, 1889–1890, 1894–1895, 1899–1900, 1904–1905 ja 4248 esitysmainintaa. Tietokanta kirjoittajan hallussa.

dun myös siinä tapauksessa, että kyseisen säveltäjän tuotannosta esitettiin kevyempi teos. Poikkeuksiakin oli, kuten edellä mainittu Lumbye. Lisäksi Strauss-dynastian säveltäjät Johann nuoremman johdolla kuuluivat niin Kajanuksen kuin naisorkesterienkin ohjelmistoon. Kyse oli poikkeuksien poikkeuksesta, Johann Straussin musiikkia arvostivat lähes kaikki taidemusiikin säveltäjätkin, aina Wagneria ja Brahmsia myöten (Crittenden 2000, 250).

Lisäksi jos arvoltaan kyseenalaista musiikkia sattui luisahtamaan Kajanuksen orkesterin ohjelmaan, Helsingin sanomalehtien kriitikot puuttuivat herkästi asiaan. Seuraavat kolme kriittikopalautetta eivät juuri kommenttia kaipaa. Ne kertovat siitä, miten arvostelijat yrittivät varmistaa populaarikonserttien pysymisen kaidalla tiellä ja taidemaailman sisällä:

Solistina esiintyi klarinettisti Reinecke suurella teknikillä ja kauniilla soinnulla, mutta olisi voinut valita arvokkaamman kappaleen soitettavaksi. *Uusi Suometar* 12.10.1890 Cis. (Ilmari Krohn)

[Orkesterin uusi huilisti Müller] soitti unkarilaisen fantasiaan Dopplerilta ja näytti olevansa jotenkin kätevä tekniikissä. Musikaalisuutta ja hienoa tunteellisuutta ei löydä tuollaisista puhallusfantasiioista, joissa vaan teknilliset voimistelutemput ovat pääasiana. *Päivälehti* 4.10.1891 O. (Oskar Merikanto)

Tämä [Fantasia kornetille], kuten muutkin Hochin teokset, on mitä arvottominta musiikin pilaamista, sen ihanan ja kauniin ruhjomista, jota musiikista pitäisi löytyä. Ikävä, että solistien täytyy käyttää tuollaista mitätöntä musiikkia, näyttääkseen että ovat – taiteilijoita. *Päivälehti* 7.10.1891 O. (Oskar Merikanto)

Erityisesti näissä palautteissa kunnostautui Oskar Merikanto, eikä Ilmari Krohnaan häikäilyt ojentaa hairahtunutta ohjelmasuunnittelua. Sen sijaan ruotsinkielisten päälehtien keskeiset kriitikot Karl Flodin (K.) ja Karl Wasenius (Bis) eivät tällaista ohjailua juurikaan harrastaneet – mitä nyt joskus esittivät toiveen hieman arvokkaammasta (gedignare) ohjelmasta (esim. *Hufvudstadsbladet* 12.10.1980). Lisäksi siteeratut kommentit ajoittuvat nimenomaan 1890-luvun alkuun. Ohjaavien kommenttien väheneminen saattoi johtua ainakin kahdesta syystä. Ensinnäkin ohjelmatietojen perusteella on ilmiselvää, että Kajanus reivasi ohjelmistoa muutamaa piirua arvokkaampaan suuntaan. Orkesteri ei ollut aiemminkaan suosinut yksinkertaisinta salonkimusiikkia eurooppalaisen nuottiteollisuuden supertuottajilta Doppler, Spindler, Faust ja Konsky, joita oli kaikissa musiikkiliikkeissä myynnissä ravintolayhtyeiden ja kotipianistien tarpeisiin.²¹

1890-luvulla Kajanus näyttää jättäneen ohjelmistostaan satunnaisetkin salonkikappaleet entistä vähemmälle. Niiden sijasta hän haki iloisuutta ja kepeyttä uudesta ranskalaisesta musiikista. Erityisesti Saint-Saënsin ja Massenetin balettimusiikki ja orkesterisarjat olivat paljon esillä ja herättivät ihastusta värikkyydellään. Toinen viihtyvyyttä ja mielenkiintoa lisäävä uudistus olivat maihin

²¹ Mainoksia salonkinuoteista ilmestyi Helsingin lehdissä säännöllisin väliajoin 1850-luvulta lähtien, kun musiikkikauppias Ludvig Beuermann ryhtyi niitä voimaperäisesti kauppaamaan (esim. *Nya Pressen* 3.11.1888). Lehdissä usein mainittuja salonkikappaleita olivat Spindlerin *Studentens Arkebusering* ja Oestenin *En morgon på Alperna* sekä Badarzewskan *Jungfruns bön*.

ja yksittäisiin säveltäjiin keskittyvät teemaillat. Niissä tunnetuimpien nykysäveltäjien suosituimpia orkesteriteoksia esitettiin vanhan sekakonsertin formaatissa: tunnelmasta toiseen, vakavampaa ja kevyempää, tunteellista ja riehakasta vaihdellen. Aiempaa enemmän populaäreissa esitettiin myös sinfoniakonserteista poimittua säveltaidetta, sinfonisia runoja, konserttoja, sinfonioiden osia ja jopa kotimaisten sinfonioiden ensiesityksiä.²²

1890- ja 1900-luvulla orkesterin ohjelmaan kuului ainakin muutama Johann Strauss -ilta, venäläisiä iltoja ja pohjoismaisia iltoja ja isänmaallisia tai kotimaisia iltoja. Silti yksi oli ylitse muiden: Richard Wagner, kuten edellä olevasta hittilistastakin voi selvästi havaita. Wagnerin musiikin viihdekäyttö saattaa tuntua nykykatsannossa yllättävältä. Kuitenkin tuon ajan musiikkiyleisö tunnisti Wagnerin suosituimmissa preludeissa, oopperakatkelmissa ja -sovituksissa kvaliteetteja, joista saattoi rakentaa rattoisan musiikki-illan. Wagnerin musiikki oli ehdottoman arvostettua, syvällisesti affektiivista, mutta samalla viihdyttävää. Ei ole yllättävää, että Wagnerin tyyli ja orkestrointitapa heijastui myöhemmin monen amerikkalaisen elokuväsäveltäjän melodramaattiseen ja maalailevaan sävelkieleen.

Kajanuksen tietoinen hajurako muihin ravintolaesiintyjiin tuli esille moneen otteeseen vuosisadan vaihteen molemmin puolin. Varietee-näytäntöjen suosio oli niin suurta, että Seurahuone halusi panostaa niihin. Sen seurauksena Orkesteriyhdistyksen orkesteri joutui siirtymään vastoin yleisön toiveita juuri valmistuneelle Palokunnan talolle, ensimmäinen kerran kaudella 1890–1891 ja sittemmin vuosina 1895–1896 ja 1902. Jokainen väistyminen varieteen tieltä aiheutti näkyvää lehtikirjoittelua, jossa orkesterin ystävät aika yleisesti paheksuivat tilannetta *Uuden Suomettaren* (1.9.1895) tapaan: ”Seurahuoneen sali muutetaan vakinaiseksi varietee-paikaksi, jossa Teufelit, Wulffit, Markovit y.m. sellaiset ’taiteilijat’ tulevat esiintymään”. Kajanus puolestaan tahtoi antaa kuvan vapaaehtoisesta siirtymisestä raittiimpaan ja arvokkaampaan ympäristöön. Hänen mielestään ”ei ollut oikein sopivaa”, että orkesterikonsertteja ja varieteenäytäntöjä pidettiin samassa kiinteistössä. Orkesterin ulkomaiset huippusolistit olivat antaneet moitteita joutuessaan esiintymään varietee-näyttämöllä. Lisäksi orkesteri joutui Seurahuoneella esiintymään usein yhtä aikaa varietee-esitysten kanssa, jolloin trumpetin tuutaukset ja rummunlyönnit ”trettiofemmasta”²³ kuuluivat suureen saliin ja häiritsivät soittoa (*Hufvudstadsbladet* 6.2.1896).

Yleisön mieltymykset kuitenkin ratkaisivat, ja Kajanus joutui palaamaan Seurahuoneelle epäilemättä juuri yleisökadon vuoksi. Populäärit olivat keskeinen tulolähde Filharmoniselle seuralle,²⁴ ja paluu Seurahuoneelle osoittautui pi-

²² Populäärikonserttien suhteellisen korkeaa arvostusta kuvanee sekin, että Erkki Melartinin kaksi ensimmäistä sinfoniaa (1903 ja 1905) esiteltiin helsinkiläisyleisölle nimenomaan Filharmonisen Seuran populäärikonsertissa (*Uusi Suometar* 11.3.1903; 10.2.1905).

²³ Seurahuoneen sali 35, jossa pienemmät varietee-näytökset pidettiin.

²⁴ Valtion ja kaupungin avustukset kattoivat vuosisadan vaihteessa keskimäärin 36 % orkesterin tuloista, joten pääsylipputulot konserteista – teatterisoiton tuloilla täydennettyinä – muodostivat ehdottoman pääosan toiminnan rahoituksesta (Helminen 2007, 46).

temmän päälle ainoaksi ratkaisuksi. Kajanus oli käytännön mies, ja taiteenteon ohella orkesterin toiminta oli hänelle *business as usual*. Ei hän muuten olisi onnistunut ylläpitämään yksityistä orkesteriaan yli 30 vuoden ajan ennen sen kunnallistamista. Yhteistyö Seurahuoneen kanssa johti myös sellaisiin taiteellisiin konsultaatioihin, joita Kajanuksen taiteilijakuvan silloiset tai myöhemmät kiillottajat eivät ehkä olisi ensimmäisenä nostamassa esiin. Elokuussa 1903 *Hufvudstadsbladet* (19.8.) tiesi kertoa, kuinka Kajanus oli koekuunnellut Unkarinmatkallaan mustalaisorkesteria, joka oli sitten hänen suosituksestaan kiinnitetty Seurahuoneen varieteen esiintyjäksi.

Varieteen kesyttäminen: kansankonsertit ja iltamat

Jenny Spennertin nousu varietee-tähden positioista taidemaailman arvostetuksi primadonnaksi paljastaa hyvin 1900-luvun alun musiikkielämän hierarkkisen rakenteen. Tällaiset uran nousut ovat musiikinhistoriassa tuiki tavallisia – jos kohta uran laskutkin. Säveltaiteilijan työn arvostus oli jo 1800-luvulla sidoksissa musiikinlajiin ja siihen ympäristöön, jossa muusikko esiintyi. Orkesterien rivimuusikkojen kohdalla asialla ei ollut vielä pitkään aikaan suurta merkitystä – rivimuusikko joutui sukkuloimaan hyvinkin erilaisissa orkestereissa ja esiintymisympäristöissä, kulloisenkin työmarkkinatilanteen mukaan.²⁵ Sinfoniaorkesterit esiintyivät yleensä vain talvikaudella, pitkä 4–5 kuukautta kestävä kesäkausi merkitsi useimpien soittajien kohdalla esiintymistä varieteissa, elokuvanäytännöissä, huvipuistoissa ja kylpyläorkestereissa.²⁶ Mutta yksittäisten solistien – laulajien ja instrumentalistien – kannalta esiintymispaikka merkitsi paljon urakehityksen ja arvostuksen kannalta. Toinen hierarkiaa luova tekijä oli koulutus, mikä näkyi myös edellä selostetussa Spennertin tapauksessa. Läpimurto maailman oopperalavoille ei onnistunut ilman monivuotista koulutusta, jossa laulajan äänestä muokkautui tarpeeksi laadukas täyttämään oopperanäyttämön vaatimukset.

²⁵ Helsingin kaupunginorkesterin muusikkokortiston perusteella lähes kaikilla soittajilla oli työkokemusta kylpyläorkestereista, teatterisoitosta, elokuvasoitosta, ravintolaorkestereista ja monessa tapauksessa myös sotilassoittokunnista. Vähäisempiä kiinnityksiään eivät muusikot edes halunneet nostaa esille, koska kyseessä oli meriittilista. Helsingin kaupunginorkesteri Ba:1 Henkilökortit 1909–1955 (HKA).

²⁶ Esimerkiksi Kajanuksen orkesterin vuosittaiseen toimintaan kuului normaalina osana se, että muusikot suuntasivat toukokuussa erilaisiin lomanviettopaikkoihin ja huvikeskuksiin Pietarissa ja muualla Itämeren alueella. Syksyisin Kajanus rekrytoi sitten uusia soittajia laajalta alueelta, ja jopa puolet keskeisistä muusikoista saattoi vaihtua. Esimerkiksi syksyllä 1890 ja 1892 orkesterin arvostetuimpiin soittajiin kuuluvat sooloesellisti ja toinen konserttimestari tulivat Pietarin tunnetuimmasta varietee-teatterista Aqvariumista (*Hufvudstadsbladet* 1.10.1890; *Uusi Suometar* 1.10.1892).

Useimmilla varieteetaiteilijoilla ei ollut mahdollisuutta vaihtaa esiintymisympäristöään ja saavuttaa näin suurempaa arvostusta musiikkielämässä. Silti oli olemassa yksi keino, jota hyvin monet varieteen piiristä tulevat muusikot käyttivät jo 1800-luvun lopulta alkaen. Yksittäiset soittajat ja laulajat sekä kokonaiset varietee-ryhmät pyrkivät hankkimaan uutta yleisöä ja hyväksyntää konserttoimalla ja järjestämällä nimenomaan kansankonsertteja. Edellä oli jo puhetta, kuinka kansankonserttien pitämisestä ilmaiseksi tai huokeilla lipunhinnoilla tuli Helsingissä uusi käytäntö viimeistään 1880-luvulla. Niitä järjestivät niin paikalliset orkesterit kuin myös arvostetut säveltaiteilijat, jotka halusivat laajentaa yleisöpohjaansa varsinaisen konserttiyleisön ulkopuolelle.

Varietee-taiteilijoiden pyrkimys oli tietenkin aivan sama. Kansankonsertit tekivät varieteesta vähemmän synnillisen ja paheellisen, mikä laajensi yleisöpohjaa. *Päivälehd*en nimimerkki Tuomas pahoitteli kehitystä vuonna 1895 seuraavasti:

Onpa tosiaankin minustakin jonkinlaisen henkisen köyhyyden merkkiä se varietee-makusuunta, joka meidän pääkaupungissamme näkyy yhä enemmän voittavan alaa ja jota tuskin enää voi pitää minään ohimenevänä puuskana. Ja kun sitä vielä n.s. kansankonserttien kautta koetetaan istuttaa sellaistenkin suosioon, jotka siitä näihin asti eivät ole välittäneet, niin meneepä se todellakin sangen pitkälle. (*Päivälehti* 13.10.1895, Tuomas: Kirje Helsingistä.)

Tuomaksen huomio osui ajankohtaiseen ilmiöön. Monissa 1890-luvun konsertti-ilmoituksissa kansankonsertin järjestäjä paljastuu helposti varietee-ryhmäksi tai yksittäiseksi muusikoksi, jonka tausta oli ravintolaviihteesä. Jopa edellä mainittu Sigge Wulff ja hänen taustaryhmänsä Eduard Schmidtin orkesteri piti kevään 1891 aikana lukuisia kansankonsertteja – päivittäisten ravintolaesitysten lisäksi. Samoihin aikoihin Suomea kierrellyt Emil Pulchaun artistiryhmä sai kansankonserttinsa naamioitua niin taitavasti, että yhteys varieteehen paljastui vain yhdessä ohjelmanumerossa. Näyttelijätaustainen Pulchau kertoi soittoesitysten väliin ”naurettavia juttuja” (*Nya Pressen* 4.11.1891).

Mitä varietee-ohjelmalle sitten tapahtui, kun siitä tehtiin kansankonsertti? Mukautuminen konserttiformaattiin ei välttämättä merkinnyt suurtakaan muutosta. Itse konserttisana ei sinänsä merkinnyt paljonkaan; myös varsinaisia varietee-esityksiä kutsuttiin lehti-ilmoituksissa yleisesti konserteiksi. Kansankonsertti merkitsi kuitenkin esiintymisympäristön muutosta hienostoravintolasta vaatimattomampaan julkiseen tilaan. Sellaisia olivat Helsingissä Ylioppilastalo, Palokunnantalo ja vuodesta 1907 lähtien Hakaniemen Työväentalo, silloiselta nimeltään Kansantalo. Normaalial halvemmat 25–50 pennin pääsyliput takasivat sen, että yleisössä oli myös alempien sosiaaliluokkien musiikinharrastajia. Näytännöt olivat lisäksi iltapäivisin, joten konserttiyleisökin poikkesi ravintolailtojen huvittelevista porvareista, sikaria polttavista frakkimiehistä. Konsertteihin mentiin koko perheen voimin. Samalla ohjelmistosta karsiutuivat sellaiset ohjelmanumerot, jotka saattoivat herättää pahennusta perhetapahtumissa. Vähäpukeiset tanssijattaret, taikatempujen tekijät ja eläintenkesyttäjät kuuluivat hyvin harvoin, jos koskaan, kansankonserttien ohjelmaan.

Kansankonserteilla oli myös toinen merkitys. Niiden avulla varietee-esiintyjillä oli mahdollisuus nousta taidemaailmaan tai ainakin sen liepeille. Tämä oli tärkeää niille muusikoille, jotka kyllästyivät kiertelemiseen ja tahtoivat syystä tai toisesta asettua Suomeen asumaan. Erinomainen esimerkki tällaisesta musiikosta oli saksalainen Josef Binnemann. Hän tuli Helsinkiin edellä mainitun Schmidtin varietee-orkesterin viulistina, tutustui suomalaiseen säätyläisnaiseen, avioitui ja asettui Helsinkiin asumaan. Binnemann teki Suomessa puolen vuosisadan mittaisen uran musiikkikauppiaina, kustantajana, soitonopettajana sekä useiden keskieurooppalaisten soittimien – erityisesti sitran, kitaran ja mandoliinin – soiton edistäjänä.

Keskeistä Binnemannin musiikontoimessa olivat kuitenkin kansankonsertit ja iltamaesiintymiset. Niissä hän rakensi pitkäjänteisesti uraa erityisesti konserttisitran soittajana, mutta monenlaisten muidenkin soittimien taitajana. Ohjelmisto oli pääosin Binnemannin omia sävellyksiä ja tyyliään wieniläistä schrammel-musiikkia ja muita alppimaiden kansanomaisen musiikin heijastuksia. Lisäksi hän teki omia sovituksiaan suomalaisista kansanlauluista, joita siten esitti menestyksellä sitralla, kitaralla ja mandoliinilla. Konserttiarvostelujen perusteella Binnemannin musiikkia pidettiin vanhanaikaisena useimpien ravintolaorkesterien repertuaariin verrattuna. Mutta eksoottinen ”soittokone” ja vakio-ohjelmistosta poikkeava musiikki keräsi kohtuullisen kannattajakunnan. Binnemann järjesti yli 20 vuoden ajan konserttikiertueita ympäri Suomea. Lisäksi hänestä tuli suosittu esiintyjä kansallisten ja yleishyödyllisten järjestöjen iltamissa Helsingissä ja lähiympäristössä.²⁷

Binnemannin ja joidenkin muiden varieteesta pois siirtyneiden muusikkojen välityksellä osa varietee-huvien musiikkiohjelmistosta siirtyi kansanvaltaisten järjestöjen iltamien repertuaariin. Orkesterimusiikin osalta ulkomaisen kansanomaista eksotiikkaa edustivat mandoliiniorkesterit, joista tuli jonkinasteinen muoti-ilmiö 1900-luvun alussa. Myös Binnemann osallistui aktiivisesti ”italialaisten orkesterien” kehittämiseen ja toi maahan edullisia soittimia (*Helsingfors-Posten* 25.11.1905). 1910-luvulla suosioon nousivat balalaikka-orkesterit. Erityisesti maailmansodan vuosina venäläisen middle-musiikin vaikutus näkyi iltamaohjelmissa. Yhteydet Keski-Eurooppaan olivat sodan vuoksi poikki, ja poikkeusoloissa itäisillä viihderyhmillä oli etulyöntiasema Suomen musiikkiravintoloissa ja seurojentaloissa.²⁸

Varietee-orkesterien musiikki oli suhteellisen helppo siirtää mihin tahansa juhlaan tai iltamaan. Kuten naisorkesterien ohjelmistot osoittavat, varieteen orkesterimusiikki oli samanlaista middle-musiikkia, oman aikansa populaarimusiikkia tai ei-varsinaista, väärellä tavalla esitettyä taidemusiikkia, jota myös

²⁷ Olen selvittänyt tarkemmin Binnemannin repertuaaria ja konserttien vastaanottoa kahdessa muussa tutkimusartikkelissa (Kurkela 2017a; 2017b).

²⁸ Lehtimainintoja mandoliini- ja balalaikka-orkestereista iltamissa, elokuvanäytöksissä ja ravintoloissa oli päivälehdissä jatkuvasti 1900-luvun vaihteesta alkaen, esim. *Nya Pressen* 4.12.1898; *Wiborgs Nyheter* 17.11.1902; *Wiipurin* 13.12.1908; *Työmies* 1.2.1908; *Kouvolan Sanomat* 5.3.1913; *Borgåbladet* 20.5.1916; *Aamulehti* 29.6.1916; *Vapaa Sana* 1.8.1917.

torvisoittokunnat ja kotipianistit esittivät: alkusoittoja, marsseja, valsseja, oopperafantasioita, kansanlaulupotpureita ja tunnelmakappaleita. Binnemannin kaltaiset solistiset soittajat turvautuivat toiseen neutraaliin ja laajalti hyväksytyyn ohjelmistoon, kansanomaisiin sävelmiin. Kansansävelmäpotpurit sopivat kaikille, eikä suosion kannalta näytä olleen väliä, olivatko sävelmät kotimaisia vai ulkomaisia.

Sama esteettinen valinta koski myös muita varietee-laulajia: kansanomaisuus oli valttia. Niinpä ruotsalaisissa varietee-ryhmissä tuiki tavalliset talonpoikais-humoristit ja kansanlaulajat (bondkomiker) toimivat ilmeisinä esikuvina ensimmäisille suomenkielisille kuplettilaulajille Pasi Jääskeläiselle, Kaarlo Kuuselalle, Simon Flinkille ja Rudolf Väinölälle. Heistä Jääskeläinen onnistui kanteleensoittotaidollaan ja ehkä myös näyttämötaustallaan tekemään läpimurron suosittuna kiertue-esiintyjänä ja jopa levylaulajana. Kolme muuta sen sijaan tekivät itsensä tunnetuiksi nimenomaan työväeniltamien esiintyjinä. (Seppälä 2009, 60–64.) Kansanomaisilla hupilauluillaan ja jutuillaan he siirsivät yhden keskeisen varietee-näytösten ohjelman osan suomalaiseen iltamaperinteeseen.

Jo näiden muutaman esimerkin perusteella rohkenen väittää, että suomalainen iltama oli omalla paikallisella tavallaan mannermaisen varietee-instituution lapsi. Paheellisena pidetty kaupallinen varietee kesytettiin tai kotoistettiin paikallisiin olosuhteisiin. Siitä poimittiin mukaan sellaisia elementtejä, jotka oli helppo omaksua ja jotka sopivat paikalliseen makuun. Uudet musiikillisen ilmaisun muodot liittyivät sujuvasti vanhempikantaisen torvisoiton ja kuorolaulun yhteyteen. Toisaalta on kiistämätöntä, että nuorisoseurojen, urheiluseurojen ja työväenyhdistysten iltamat olivat paljossa velkaa myös niitä vanhemmille säätyläistön iltajuhlille, jopa 1860-luvun musiikillis-draamallisille soiree-käytännöille. Sieltä olivat peräisin valistushenkiset puheet ja esitelmät, näytelmäesitykset, aatteellisten runojen deklamoinnit ja illan ohjelman rakenne, jossa vakava seurasi kevyttä ja romanttinen ylevää. Todellista sekakonserttia kaikki tyynni.

* * *

1900-luvun alkuun mennessä suomalaisen musiikkielämän instituutiot ja arvo maailma olivat jo pitkälle muodostuneet sellaisiksi kuin se myöhemmin Suomen tasavallan oloissa tunnettiin ja koettiin. Vielä nykyisinkin tuntemamme musiikkielämä ja erityisesti sen instituutiot muodostuivat jo 1800-luvun lopulla murenevan sääty-yhteiskunnan oloissa. Lisäksi ne olivat voimakkaasti tuontitavaraa – tai täsmällisemmin ilmaistuna: ne perustuivat jatkuvaan vuorovaikutukseen kosmopoliittisten ammattilaisten ja heidän yleisönsä välillä. Keskeisin muutos tuossa vaiheessa oli suomenkielisen musiikkikritiikin ja -kirjoittelun voimakas läpimurto. Tämä uusi instituutio oli välttämätön suomalaiskansallisen musiikkikulttuurin synnylle ja kehitykselle.

Siinä mielessä keskieuropalaisen mallin mukaisesti luotu musiikkielämä konsertteineen, iltamineen ja kaupallisine viihdetuotantoineen oli jo valmiina

olemassa myös ”suurille joukoille” siinä vaiheessa, kun moderni kansalaisyhteiskunta rupesi muotoutumaan 1900-luvun alussa, suurlakon, eduskuntauudistuksen ja poliittisen työväenliikkeen nousun vuosina.

Huomionarvoista on, että tarkasteltavana aikana suuri osa siitä, mitä nykyisin pidämme vakavana ja ”klassisena musiikkina”, ei ollut välttämättä lainkaan vakavaa tai juhlallista. Se oli myös pääosin aikansa nykymusiikkia, elävien säveltäjien hengentuotetta. Tuon repertuaarin viihdekäyttö oli vielä 1800-luvulla hyvinkin yleistä, ja myöhemmin taidemusiikkina pidetyn musiikin soittaminen ravintolaympäristössä jatkui jokapäiväisenä ilmiönä ainakin 1920-luvulle saakka.

Lehtikirjoittelun ja muun musiikkijulkisuuden perusteella saa luultavasti liian mustavalkoisen kuvan musiikillisen toiminnan ristiriidoista. Kulttuurisissa käytännöissä musiikkielämä oli kylläkin jakautunut varsinaiseen taidemaailmaan ja populaarikulttuuriin, mutta jako kevyeen ja vakavaan ei ollut lainkaan selvä. Ruohonjuuritasolla, ammattimusiikkojen työssä ja tavallisen yleisön musiikkimaailmassa kaikki rajat ja rajoitteet olivat suhteellisia. Erityisen voimakkaan hidasteen taide-viihde-jaolle muodosti laaja middle-musiikin alue. Sinfonia-orkesteri-instituutio – Kajanuksen orkesteri kehityksen eturintamassa – pyrki 1890-luvulta alkaen saavuttamaan entistä korkeamman taiteellisuuden asteen. Silti niin Helsingin kuin muiden suurempien kaupunkien orkestereiden populaarikonsertit olivat jatkuvasti erittäin suosittuja, ja suosio jatkui aina 1910-luvulle saakka – monissa kaupungeissa pitempäänkin.

Ei-varsinaista taidemusiikkia soittivat miltei kaikki orkesterit, mandoliiniorkestereista torvisoittokuntiin ja varietee-yhtyeistä filharmonisten seurojen orkestereihin. Samankaltainen salonkityyli sekoitti tehokkaasti kevyttä ja vakavaa ja hidasti tehokkaasti musiikkielämän fraktioitumista. Middle-musiikin laaja kuuluvuus tarkoitti myös sitä, että länsimaisen taidemusiikin helppotajuisin ohjelmisto tuli tutuksi laajojen kansanjoukkojen keskuudessa – muun muassa puistokonserteissa ja iltamien juhlamusiikkina.

Ruotsalaisen tutkijan Olle Edströmin mielestä (1992, 46–47) middle-musiikki toimi sosiaalisena liimana, kaikille tuttuna musiikkityylinä sotien välisenä aikana, jolloin ruotsalaista kansankotia rakennettiin. Suomalaisen hyvinvointiyhteiskunnan muodostuminen tapahtui selvästi myöhemmin, mutta ei 1800-luvun tyylinen kevyt orkesterimusiikki jäänyt täälläkään vaille yhteiskunnallista merkitystä. Yhtä yllättävää lienee se, että 1900-luvun kulttuuriteollisuudelle ja populaarikulttuurille luotiin pohja myös Suomen kaupungeissa hyvin kauan ennen elokuvan ja äänilevyn aikakautta. Varietee-instituution tulo Suomeen ei ollut paljontaan myöhässä mannermaisesta kehityksestä, ja jos jotain puuttui, lukutaitoiset kansalaiset saattoivat seurata päivän trendejä Euroopan metropoleista sanomalehtien välityksellä. Sanomalehtijulkisuus oli muutenkin muutosta ylläpitävä voima. Lehti-ilmoitusten ja -kirjoitusten avulla tieto uusista ulkomaisista viihderyhmistä välittyi nopeasti myös sellaisille kaupunkilaisille, jotka eivät olleet koskaan varieteeta kokeneet.

Musiikkia koskevan arvomaailman muutoksen kannalta saattaa olla yllättävää, miten vähän julkisuudessa ja nimenomaan lehtikritiikeissä ilmaistut arvot

muuttivat vuosikymmenien kuluessa sisältöään. Jo 1870-luvun konserttikritiikeissä nousivat esiin varsinaiseen taidemusiikkiin liitettävät kvaliteetit. Samassa yhteydessä kriitikot mielellään varoittelivat lukijoitaan huonon musiikin vaaroista ja loivat kriteereitä oikeanlaisen musiikin oivaltamiseen. Oikeastaan mikään näissä peruskysymyksissä ei muuttunut tämän artikkelin tarkasteluaikana, 1910-lukuun mennessä. Jos ajattelee myöhempää musiikinhistoriaa, musiikin genrehierarkiaan ja arvoon liittyvät kysymykset eivät ainakaan loiventuneet ennen kuin vasta 1900-luvun viimeisillä vuosikymmenillä. Niihin törmää nykyisinkin, joten kyseessä lienee perustavaa laatua oleva *longue durée* (Hyrkkänen 2002, 74–90) musiikin historiassa, pitkäkestoinen pysyvä piirre. Musiikilliset arvot ovatkin muutoksen hitaudessa ja musiikkikulttuurin osa-alueita koskevassa eriaikaisuudessa verrattavissa funktionaalisen tonaalisuuden vuosisataiseen historiaan.

Lähdeluettelo

Arkistoaineisto

Kansalliskirjasto

Pienpainatteet, Weckströmin kokoelma

Helsingin kaupunginarkisto

Kaupunginorkesterin kokoelma

Hochschule für Musik und Theater, Leipzig

Leipzigin konservatorion oppilasluettelo

Sanoma- ja aikakauslehdet (Kansalliskirjaston DIGI-tietokanta)

Aamulehti

Björneborgs Tidning

Borgåbladet

Dagens Press

Finland

Finlands Allmänna Tidning

Finsk Musikrevy

Helsingfors Aftonbladet

Helsingin Sanomat

Helsingfors Tidningar

Hufvudstadsbladet

Keski-Suomi

Kouvolan Sanomat

Lahden Lehti

Nya Pressen

Program-Bladet

Päivälehti

Raivaaja

Säveletär

Tammerfors

Tammerfors Nyheter

Työmies

Uusi Suometar
Vapaa Sana
Wiborgs Nyheter
Wiipuri
Åbo Underrättelser

Tutkimuskirjallisuus

- Alapuro, Risto. 1995. *Suomen synty paikallisena ilmiönä 1890–1933*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Alapuro, Risto et al. (toim.) 1987. *Kansa liikkeessä*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Asplund, Anneli. 2006. Kirjallinen laulu. Teoksessa *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. Toim. Anneli Asplund et al. Helsinki: WSOY. 200–271.
- Becker, Howard S. 2008. *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- ben Hang, Maj. 1932. Aktuellt i toner. Robert Kajanus drar några av sina minnen. *Helsingfors Journalen*, N:o 13: 192.
- Besseler, Heinrich. 1925. Grundfragen des musikalischen Hörens. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*. Leipzig: Peters.
- Byckling, Liisa. 2009. *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2015. Beyond the National Gaze: Opera in Late 1870s Helsinki. Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Toim. Vesa Kurkela ja Markus Mantere. Surrey and Burrington: Ashgate. 69–78.
- Crittenden, Camille. 2000. *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Earl, John. 1986. Building the Halls. Teoksessa *Music Hall. The Business of Pleasure*. Toim. Peter Bailey. Milton Keynes: Open University Press. 1–32.
- Edström, Olle. 1992. The place and value of Middle Music. *Svensk Tidskrift för Musik* 1992:1: 7–60.
- Felliger, Imogen. 1967. Der Begriff Salonmusik und Salonmusik in der Musikananschauung des 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Toim. Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse. 131–150.
- Günther, Ernst. 1980. *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschelverlag.
- Hakkila-Helasvuo, Tuija. 2005. "Pompeijin aarteita tuhkasta". *Ignaz Moschelesin historialliset konsertit Lontoossa 1837–1839*. Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hapuli, Ritva. 2004. *Berliini – kirjailijan kaupunki*. Helsinki: SKS.
- Heikkinen, Olli. 2013. Urkuri Sörensenin "rikos". *Musiikki* 43 (2): 5–23.
- Heikkinen, Olli. 2017. From a Musical Art to Art Music. Konferenssiesitelmä. The Future of Music History, International Conference. Belgrad, Serbia 28.–30.9.2017.
- Helminen, Minna. 2007. Säätyläistön huvista kaikkien kaupunkilaisten ulottuville. *Esittävä sävel- ja näyttämötaiteen paikallinen institutionalisoituminen ja kehitys taidelaitosten verkostoksi 1870–1939*. Helsinki: Cupore.
- Hirn, Sven. 1986. *Kaiken kansan huvit. Tivoli toimintaamme 1800-luvulla*. Pieksämäki: SKS.
- Hirn, Sven. 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Hirn, Sven. 2007. *Huvia ja herkkuja. Helsingiläistä hotelli- ja ravintolaelämää ennen itsenäisyyden aikaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hyökkänen, Markku. 2002. *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino.

- Häggman, Kai. 2008. *Paras tawara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava.
- Jalkanen, Pekka. 2003. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela. Helsinki: WSOY. 112–251.
- Jutikkala, Eino. 1989. Suomalaisuus yhteiskunnassa. Teoksessa *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Toim. Päiviö Tommila ja Maritta Pohls. Kuopio: Kustannuskiila. 253–304.
- Korhonen, Kimmo. 2015. *Sävelten aika. Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmonisen orkesteri 1790–2015*. Helsinki: Siltala.
- Kurkela, Vesa. 2015. Jalostavaa huvittelua. Robert Kajanuksen helppotajuiset konsertit sivistämisprojektina. *Etnomusikologian vuosikirja 2015*. Toim. Meri Kytö ja Saijaleena Rantanen. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 48–81.
- Kurkela, Vesa. 2017a. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliinisoittoa. *Etnomusikologian vuosikirja 2017*. (Tulossa.)
- Kurkela, Vesa. 2017b. Josef Binnemann ja kansanomainen middle-musiikki. Konserttisitaran unohtunut historia Suomessa. (Tulossa.)
- Kurkela, Vesa. 2018. Popular Wagner. Wagner Evenings in Helsinki 1890–1911. Teoksessa *Wagner and the North*. Toim. Martin Knust ja Anne Sivuoja-Kauppala. Helsinki: Sibelius Academy. (Tulossa.)
- Lappalainen, Seija. 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Maloney Paul. 2016. *The Britannia Panopticon. Music Hall and Cosmopolitan Entertainment Culture*. Palgrave Macmillan.
- Martinsen, Rolf (toim.). 2004. *Helsinki herra Hertzbergin silmin. Kertomus 1880-luvun Helsingin elämästä* (ap. Helsingfors för tre hundra år sedan och i våra dagar [1889]). Helsinki: Helsinki-seura.
- Marvia, Einari ja Matti Vainio. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*, Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Moulin, Jean-Pierre ja Ervin Kindler. 1963. *Eintritt frei. Varieté*. Lausanne Editions Rencontre.
- Mäkelä, Tomi. 1991. Musiikkia vai käyttömusiikkia? Analyysi ilmiöstä ja sen olemuksesta erityisesti 1920-luvun Euroopassa. Teoksessa *Arjen merkit. Arki, taide ja tutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas et al. Helsinki: Kirjastopalvelu. 255–266.
- Mäkelä, Tomi. 2009. *Fredrik Pacius, kompositör i Finland*. Jyväskylä: SLS.
- Niemi, Marjaana. 2008. *Lontoo – kirjailijan kaupunki*. Helsinki: SKS.
- Nieminen, Hannu. 2006. *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.
- Peltonen, Matti. 1997. *Kerta kiellon päälle. Suomalainen kieltolakimentaliteetti*. Hämeenlinna: Tammi.
- Ringbom, Nils-Eric. 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932*. Suomentanut Taneli Kuusisto. Helsinki: Frenckellin kirjapaino.
- Rosas, John. 1952. Musikaliska Sällskapet och symfoniföreningen i Helsingfors 1827–1853. *Historiska och litteraturhistoriska studier* (27–28): 425–498.
- Rühlemann, Martin W. 2012. *Variétés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Salmen, Walter. 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: Verlag C.H.Beck.
- Salmenhaara, Erkki. 1995. *Suomen musiikin historia 1*. Helsinki: WSOY
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.

- Schauman, August. 1967. *Kuudelta vuosikymmeneltä 1 – muistoja elämän varrelta*. Helsinki: WSOY.
- Schmitt, Christine. 1993. *Artistenkostüme: zur Entwicklung des Zirkus- und Variétégarde-robe im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2009. *Hauska poika. Kuplettilaulaja J. Alfred Tanner*. Helsinki: WSOY.
- Sihvo, Hannes. 1989. Suomalaisen pyhä tuli. Teoksessa *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Toim. Päiviö Tommila ja Maritta Pohls. Kuopio: Kustannuskiila. 347–434.
- Spennert, Jenny. 1945. *Elämäni ja taiteilijaurani*. Helsinki: Suomen Kirja.
- Sulkunen, Irma. 2004. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1831–1892*. Helsinki: SKS.
- Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York: Cambridge University Press.
- Vega, Carlos. 1966. Mesomusic: An essay on the music of the masses. *Ethnomusicology* Vol. No. 1. Jan. 1966: 1–17.

Internet-lähteet

- Aho, Juhani. 1921. Muistelmia ja matkakuvia. Porvoo: WSOY. Verkkolähde: <https://kirja.elisa.fi/ekirja/muistelmia-ja-matkakuvia> [tark. 15.10.2017].
- Doria- julkaisuarkisto, Kansalliskirjasto. Verkkolähde: <https://www.doria.fi>.
- Heikkinen, Olli. 2016. Seitsikon synty – vaihtoehtoinen tarina, osa 2. *Puhallinorkesteri Kesä 2016*. Verkkolähde: http://www.spolli.com/sites/default/files/pdflehdet/Spol_lehti_02_2016.pdf [tark. 15.10.2017].
- Konttinen, Esa. *Kansalaisyhteiskunta*. Verkkolähde: <http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/kansalaisyhteiskunta> [tark. 15.10.2017].
- Leino, Eino 1906. *Tuomas Vitikka*. Romaani. Helsinki: Otava. Verkkolähde: http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/100509/Tuomas_Vitikka_romaani.pdf?sequence=1 [tark. 15.10.2017].
- Suvikumpu, Liisa 2009. *Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla*. Tampere: Tampereen yliopistopaino. Verkkolähde: <http://ethesis.helsinki.fi> [tark. 15.10.2017].

Birth of Finland in music culture. Orchestral music and publicity in Helsinki 1860–1910

The article explores the formation of modern music life in Finland since the mid-1800s. The research focuses in particular on how orchestral activities provided European cultural heritage and art discourse to the music life in the autonomous Grand Duchy, the Russian Empire's north-western corner. The article also discusses the development of music criticism in Swedish and Finnish-language newspapers in Helsinki. Music criticism took on the task of developing musical art-world in accordance with the central European quality standards. An important hidden agenda in music criticism was the education of music audiences and the artistic evaluation of concerts.

The other important issue is the impact of Central European models on the emergence of modern music life and musical institutions in Finland. The most

important new institutions were the symphony orchestra and the variety show. In Helsinki, both institutions competed for the popularity of middle class audiences. The cosmopolitan variety turned out to be more attractive as the central entertainment institution. The Helsinki Philharmonic Orchestra with the conductor Robert Kajanus, however, was able to keep its position as a prominent musical entertainer with special popular concerts in a high-class entertainment centre, the Society House (*Seurahuone*). In these concerts Kajanus focused on respected art composers and their minor and often most well-known works. Local music critics supported the popular concerts of Kajanus and his conscious effort to introduce new incidental music by French composers and Richard Wagner. Lighter popular music of the Wiener Damenkapellen and other types of restaurant ensembles was excluded from serious art discourse.

A detailed scrutiny of the music scene in Helsinki suggests that the birth of Finland in music culture took place at the turn of the twentieth century at the latest. This was one or two decades before the Finnish civil society was born politically – as an outcome of parliamentary reform and state independence. At that stage, the key institutions of modern musical life and the value structure of art-world (with art–entertainment divide) already existed – more than just budding. These institutions and structures directed the history of music-Finland nearly until the end of the 20th century.

FT Vesa Kurkela on musiikinhistorian professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä

Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan
1930- ja 1940-luvuilla

Markus Mantere



Suomalainen musiikkitiede on jo reilun vuosisadan ikäinen yliopistollinen instituutio, mutta sen oppihistoriallinen tutkimus on vasta alussa. Tieteenalan historiallinen itsereflektio on kuitenkin erittäin tervetullutta, sillä se on yleisemminkin katsoen minkä tahansa kypsän ja asemansa vakiinnuttaneen tieteenalan yksi tunnusmerkki – kun ymmärrämme mistä tulemme historiallisesti, voimme tulevaisuudessa luoda parempaa tieteellistä tulevaisuutta. Kuten Markku Hyrkkänen (2011, 260) toteaa, ”historia, nykyisyys ja tulevaisuus liittyvät yhteen historiallisten prosessien kantamina” ja historiaa koskeva tieto – joka tietysti on väistämättä tutkijan oman tulkinnan ja esiyymmärryksen suodattamaa – auttaa myös hankkimaan itseymmärrystä ja nykyisyyden asettamista tiettyihin mittasuhteisiin. Hyrkkänen puhuu tässä yksittäisen kansalaisen näkökulmasta, mutta käsittääkseni historiantutkimuksen relevanssin voi samoilla argumenteilla perustella koskemaan myös tieteenaloja, kuten artikkelissani teen.

Olemassa oleva suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriallinen tutkimus (ks. esim. Nyqvist 2007; Laitinen 2011; Huttunen 1993 ja 2013; Tyrväinen 2014) on temaattisesti suurelta osin keskittynyt suomalaisen musiikkitieteen 1900-luvun kahteen ensimmäiseen vuosikymmeneen. Tuolloin musiikkitiede oli osa ns. ”kansallisten tieteiden”¹ instituutiota, jonka avulla rakennettiin vielä legitimeettiä vailla olevaa kansakuntaa ja perusteltiin suomalaisen kulttuurin historiaa ja autonomiaa. Tutkimuksella oli tässä kansakunnan rakentamisessa tärkeä rooli. Koska Suomen kansakunnalta puuttui dokumentoitu historia poliittisesti itsenäisenä entiteettinä, olivat vanhan kulttuurin ja perinteen tutkimus ja laajat keräyshankkeet (esim. SKS:n Suomen Kansan Sävelmät -hanke) luontevia alueita, joilta etsiä perusteita legitimiille kansakunnan itsenäisyydelle. Musiikilla oli kaiken kaikkiaan kansakunnan rakentamisessa suuri merkitys, ja esimerkiksi Sibeliuksen *Kullervon* kantaesitys keväällä 1892 oli symboliarvoltaan valtava tapahtuma, joka jäi suomalaiseen musiikkihistoriaan pitkäksi aikaa ”suomalaisen musiikin syntyhetkenä”.²

Musiikintutkijat eivät kuitenkaan useimmiten olleet tietoisia nationalisteja eikä tutkimus oikeastaan koskaan ollut suoranaista poliittista aktivismia.³ Suomalaisen musiikkitieteen perustaja Ilmari Krohinkin pysyi fennomaanisesta sukutaus-

¹ Kansallisista tieteistä Suomessa, ks. Herlin (2000).

² Tämän idean kriittisestä tarkastelusta ks. Heikkinen 2013.

tastaan ja kansalaissodan kokemuksistaan huolimatta – Krohnhan oli keväällä 1918 muutaman viikon punaisten vangitsemana Hangossa – läpi elämänsä jopa poikkeuksellisen epäpoliittisena ainakin julkisilta kannoiltaan. Krohnin hengellinen maailmankatsomus sai hänet pysyttelemään kautta vuosikymmenten ”erossa maailman mylläkästä”, kuten hän kirjoitti sisarelleen Aino Kallakselle keskellä suurlakon aikaista Helsinkiä vuonna 1905. Krohnin ensimmäisistä musiikkitieteen alalle päätyneistä oppilaista Armas Launis oli puolestaan sielultaan kosmopoliitti ja ammatilliselta kutsumukseltaan oopperasäveltäjä, eikä häneltäkään löydy tieteellisistä töistään, haastatteluistaan ja matkakirjoituksistaan varsinaisesti poliittisia kannanottoja. Tähän vaikuttaa tietysti osaltaan myös se, että Launis muutti Nizzaan vuonna 1930 ja entisen kotimaan poliittinen kuohunta alkoi pian tuntua vieraalta. Launis vietti koko toisen maailmansodan ajan Ranskassa, mikä sai aikaan häneen kohdistuvaa negatiivista asennoitumista esimerkiksi hänen tarjotessaan WSOY:lle Riviera-aiheista muistelmateosta. (Ks. Tyrväinen 2014.)⁴

1900-luvun alku on ollut musiikkitieteen historian luonteva tarkastelupiste siitä yksinkertaisesta syystä, että Suomen musiikkitiede sai alkunsa tuolloin reilu vuosisata sitten. Ilmari Krohn väitteli vuonna 1899 ja opetti ainetta sivutoimisesti dosentuurinsa turvaamana vuodesta 1900 alkaen, siitäkkin huolimatta, että toimi samaan aikaan Tampereella Aleksanterin kirkon urkurina. Vähitellen musiikkitieteen toiminta laajeni ja oppiaineelle perustettiin ylimääräinen professuuri Helsingin yliopistoon 1918. Suomen musiikkitieteellinen seura perustettiin 1916, ja musiikkitieteen oppiaine sai itsenäisen tutkinto-ohjelman statuksen vuonna 1923. Musiikkialan yhdistystoiminnan alku ja toisaalta tieteenalan käynnistymiseen johtanut kehitys Helsingin yliopistossa ovat molemmat aiheita, joiden ympärillä riittää vielä paljon tutkittavaa. Yhdistystoiminnan alkuvaiheiden tutkimista vaikeuttaa huomattavasti se, että esimerkiksi Suomen musiikkitieteellisen seuran paperit ovat huomattavalta osin kadonneet tai tuhoutuneet jatkosodan pommituksissa.

Suomalainen musiikkitiede oli alusta alkaen ja koko sotien välisen ajan suurelta osin keskittynyt ensisijaisesti kansanmusiikin ja toisaalta kirkkomusiikin tutkimukseen. Tähän oli kaksi keskeistä syytä. Kuten jo mainitsin, musiikkitieteen luonne kansallisena tieteenä oli tärkeässä roolissa kulttuurisen itsenäisyyden ja

³ Tiedostan tässä toki sen, että tietystä näkökulmasta katsoen lähes kaikki merkityksellinen inhimillinen toiminta on ”poliittista”. (Musiikkitieteen poliittisuudesta tässä mielessä ks. Bohlman 1993.) Tarkoitan tässä kirjoituksessa ”poliittisuudella” kuitenkin suoraan sotiin tai muihin suuriin yhteiskunnan murrokseen liittyvää toimintaa tai ajattelua. Jos ”poliittisuudella” viitataan laajemmin tieteilijöiden ja muiden intellektuellien julkiseen toimintaan, joka esimerkiksi aiheidensa kannalta liittyy yhteiskunnallisiin ja poliittisiin teemoihin, oli 1930- ja 1940-lukujen suomalainen musiikkitiede selvästi poliittista.

⁴ Toisaalta Launis oli ollut jo käytännöllisesti katsoen koko 1920-luvun loppupuolen virkavapaalla yliopiston dosentin tehtävästään, mikä herätti joillain tahoilla myös pahaa verta. Kaiken kaikkiaan Launis ajautui melko pian kansankonservatorio-hankkeen käynnistymisen jälkeen suomalaisen musiikkikulttuurin kosmopoliittiseksi vieraaksi. Tyrväinen kuvaa tätä mielestäni osuvasti ”erkaantumisena kansallisen kulttuurin kokonaiskommunikaatiojärjestelmästä” (Tyrväinen 2014, 6).

oman historian omaleimaisuuden perustelemisen kannalta. Toinen syy oli se, että kansanmusiikin tutkimus kiinnosti keskieuropalaista musiikkitieteellistä tiedeyhteisöä, johon varhaisilla suomalaisilla tutkijoilla oli hyvät suhteet. Ilmari Krohn (1867–1960), Otto Andersson (1879–1969) ja ennen säveltäjän elämäntyöhönsä keskittymistään Armas Launis (1884–1959)⁵ olivat kaikki tunnettuja tiedemiehiä mannermaisen musiikkitieteen ja alan johtavan kansainvälisen tiedeseuran Internationale Musikgesellschaftin piirissä. Erityisesti tätä on syytä painottaa Ilmari Krohnin kohdalla. Yliopistossa tehdyn valtavan, musiikkitieteen oppiaineen perustamiseen johtaneen työn lisäksi Krohn ehti osallistua kansainvälisiin kongresseihin (esim. Basel 1906, Wien 1909, Lontoo 1911) esitelmöitsijänä ja istuntojen puheenjohtajana. Läpi koko uransa hän oli myös kirjeenvaihdossa ajan johtavien eurooppalaisten musiikkitieteilijöiden, kuten vaikkapa Erik von Hornbostelin (1877–1935), Curt Sachs (1881–1959), Guido Adlerin (1855–1941) ja Arnold Scheringin (1877–1941) kanssa.

Krohn toimi siis eurooppalaisen tiedeyhteisön ytimessä.⁶ Musiikkitieteen kotimaista oppihistoriaa tarkastellessa onkin syytä välttää sellaista virheellistä, muusta suomalaisen musiikin historian kirjoituksesta (ks. esim. Haapanen 1940) tuttua teleologiaa, jossa ajateltaisiin, että suomalainen musiikintutkimus jollain lailla ”kypsyi” salonkikelpoiseksi ja tämän jälkeen alettiin valmiin tiedeinstituution edustajina seurustella manner-Euroopan tiedemaailman kanssa. Pikemminkin varhaiset suomalaiset musiikintutkijat, erityisesti Ilmari Krohn, on nähtävä alusta alkaen eurooppalaisen tiedeyhteisön jäsenenä, yhtäältä nationalismin innoittamina rakentamassa kansakuntaa mutta toisaalta mukana vertailevan musiikkitieteen optimistisessa ja fokukseltaan universaalissa musiikkitieteellisessä projektissa. Musiikkitiede tavoitteli tuolloin suuria – tavoitteena oli kartoittaa periaatteessa koko maailman musiikki vertailua varten sekä kartoittaa kunkin musiikki-idiomin säännöstö, kielioppi ja sanasto – hieman strukturalistisen kielitieteen tapaan. Näin musiikkitieteen tehtävästä kirjoitti Erik von Hornbostel vuonna 1904:

Vertailevan musiikkitieteen tulisi paljastaa jo kerätystä ja kriittisesti luokitellusta materiaalista musiikillisen kehityksen yhteiset tekijät ja konteksti kaikissa maankolkissa,

⁵ Perustellusti voisi kysyä, miksi tarkasteltavassa joukossa ei ole mukana aktiivista ja monella musiikin saralla toiminutta Heikki Klemettiä (1876–1953)? Klemetti oli eittämättä oikeistolaisuudessaan poliittinen toimija suomalaisen musiikin kentässä, mutta varsinainen musiikkitieteilijä hän ei ollut. Klemetti suoritti maisterintutkinnon Helsingin yliopistossa (Keisarillinen Aleksanterin yliopisto) pääaineenaan suomen kieli ja sivuaineenaan estetiikka, mutta ei toiminut aktiivisesti Suomen musiikkitieteellisen seuran piirissä eikä myöskään käynyt tieteellisissä kongresseissa. Klemetin poliittisesta maailmankuvasta ks. Virrankoski 2004 ja historiakäsityksistä Huttunen 1993.

⁶ Tässä kirjoituksessa keskityn Krohnin osalta erityisesti Saksa-suhteisiin sekä saksalaisen musiikkitieteen aatevirtauksien – erityisesti hermeneutiikan – vaikutukseen hänen ajatteluunsa. Aikansa yliopistointellektuellin tapaan Krohnilla oli suhteita myös esimerkiksi Ranskan tiedeyhteisöön ja uransa mittaan vähäistä julkaisuutoimintaa myös ranskan kielellä. Määrällisesti ja laadullisesti tämä suuntautuminen kuitenkin jäi hänen tutkijaprofiilissaan melko ohueksi.

selvittää niiden eroavaisuuksia tiettyjen kulttuuristen suhteiden perusteella, ja lopulta ekstrapolaation avulla tehdä alkuperää koskevia johtopäätöksiä. (Abraham ja Hornbostel 1904/1975, 189–190. Käännös MM.)

Suomalaiset tutkijat olivat tässä valtavassa projektissa mukana, ja suomalainen kansanmusiikki kiinnosti vertailevaan musiikkitieteeseen orientoitunutta kansainvälistä tiedeyhteisöä vähintäänkin Krohnin työn metodologisen kontribuution vuoksi; olihan hän muun muassa kehittänyt uuden systeemin organisoida ja luokitella kansansävelmiä, jolla oli suurta vaikutusta esimerkiksi unkarilaiseen kansanmusiikin tutkimukseen (ks. Bereczky 2001). Toinen tärkeä syy oli se, että suomalais-ugrilaista kansanmusiikkia koskeva tutkimus asettui luontevasti osaksi vertailevan musiikkitieteen universalistista tutkimusagendaa. Suomalaisessa musiikintutkimuksessa universaalit musiikilliset tutkimusaiheet näkyivät monta vuosikymmentä. Esimerkiksi Krohn (1937) itse kirjoitti vielä 1930-luvulla laajaa ja vertailevaa synteesiä eri kansojen musiikista ja totesi eräässä artikkelissaan muun muassa kiinalaisten, intialaisten ja arabialaisten ”muinaisten sivistysaavutusten” jääneen ikään kuin jähmettyneinä nykisytyteen. (Krohn itse ei koskaan käynyt Kiinassa, Intiassa tai Lähi-Idässä.) Muita suomalaisen musiikkitieteen tärkeitä tutkimuskysymyksiä 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä olivat muun muassa fysikalistinen näkökulma musiikin muotoihin ja tonaalisuuteen sekä kysymys musiikin synnystä ja evoluutiosta. (Ks. esim. Väisänen 1935.)

Musiikintutkimus osana sotavuosisikymmenten kulttuurisuhteita

Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, minkälaista musiikin tutkimusta Suomessa tehtiin 1930- ja 1940-luvuilla. Tieteenala oli tuolloin Ilmari Krohnin ja hänen ensimmäisten väitelleiden oppilaidensa Armas Launiksen, Toivo Haapasen (1889–1950), Otto Anderssonin ja aktiivisen, mutta vasta vuonna 1939 väitelleen A. O. Väisänen työn ansiosta vakiintunut⁷ osaksi humanistisia tieteitä ja suomalaista musiikkielämää. Institutionaalinen vakiintuminen liittyy myös siihen, että oppituolet alkoi syntyä myös Helsingin ulkopuolelle. Otto Andersson nimitettiin vuonna 1926 lahjarahoin perustettuun musiikkitieteen ja kansanrunoudentutkimuksen professuuriin Åbo Akademiassa. Ensimmäiset musiikkitieteen tohtorit väittelivät Åbo Akademiassa 1940-luvun lopulla (Ingeborg Lagercrantz 1948; John Rosas 1949).

Pyrin kuvaamaan 1930- ja 1940-lukujen suomalaista musiikkitiedettä osana aikansa poliittista ja ideologista kontekstia. Tutkimus oli – toisilla tutkijoilla

⁷ Vakiintumisella viitataan tässä yhteydessä esimerkiksi painettujen tutkintovaatimusten muotoutumiseen Helsingin yliopistossa lukuvuodesta 1923–1924 alkaen. Musiikkitieteen opiskeleminen itsenäisenä oppiaineena osana kandidaatintutkintoa oli tullut mahdolliseksi jo vuodesta 1907 lähtien, ja painetut ja julkaistut tutkintovaatimukset antavat kuvaa siitä, että koulutus oli systemaattista ja tutkintoon tähtäävää.

tietysti toisia enemmän – epäsuora väylä osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun ja kannanottoon. Biografisen aineiston, sanomalehtiaineiston sekä aikakautta käsittelevien historiikkien perusteella välittyy kuva siitä, että monilla ajan musiikillisilla toimijoilla – säveltäjillä, muusikoilla ja tutkijoilla – oli näennäisestä epäpoliittisuudestaan huolimatta poliittisia ambitoita ja mielipiteitä, ja nämä näkyivät heidän työssään. Koska tarkasteluni fokusoi erityisesti suomalaisen musiikintutkimuksen suhteisiin kansallissosialistiseen Saksaan, on tutkimukseni aikaväli 1933–1945. Tässä artikkelissa tarkastelen nimenomaan musiikki- ja kulttuurilehtien keskustelua; tutkijoiden henkilökohtaisen arkistomateriaalin yksityiskohtaisemman tarkastelun aika on myöhemmin. Aihepiirissä riittää tulevaisuuden tutkimukselle vielä rutkasti ammennettavaa.

Suomalaisen musiikintutkimuksen Saksa-suhteista on toistaiseksi tehty vasta niukasti tutkimusta. Joitain laajempia hankkeita aiheesta on tekeillä (ks. esim. Murtomäki tulossa). Yksi artikkelini tavoitteista onkin herättää keskustelua aiheesta, joka on turhaan jäänyt paitsioon tieteenalan historiallisesta reflektiosta. On selvää, että kulunut käsitys ”saksalaismielisestä 1930-luvusta” on aivan liian karkea oppihistoriallinen hypoteesi kuvaamaan suomalaisen musiikkitieteen tutkimusorientaatiota tuona aikana. Sotaa edeltänyt vuosikymmen on joissain kommentaareissa leimattu kansallismielisyyden, (ääri)oikeistolaisuuden, läheisten Saksa-yhteyksien ja sulkeutuneisuuden aikakaudeksi. Esimerkiksi Erkki Salmenhaara käyttää suomalaisessa kulttuurihistoriassa usein käytettyä metaforaa ”ikkunat kiinni” kuvaamaan vanhoillisia ja sisäänpäin lämpiäviä ihmisiä ja asenteita (Salmenhaara 1996, 409–411). Salmenhaaran kiteytys on asioita tarpeettomasti yksinkertaistava ja karkea kuvaamaan tässä käsiteltävää ajanjaksoa suomalaisessa tieteen- ja kulttuurihistoriassa. Esimerkiksi Tulenkantajat oli nuoren polven älykkö- ja taiteilijaryhmittymä, jonka ikkunat eivät todellakaan olleet kiinni eurooppalaiseen modernismiin. Myös 1930-luvun kysymykseen jazzin taiteellisesta arvosta löytää ajan *Tulenkantajat*-lehdestä varsin erilaisia kantoja kuin nationalistis-oikeistolaisen kulttuurikeskustelun piiristä.⁸

Kokonaisen vuosikymmenen leimaaminen yhdellä metaforalla on joka tapauksessa ongelmallista. 1930-luku suomalaisessa musiikkielämässä oli aikaa, jolloin aktiivisena oli monia ”eriaikaisia” kerrostumia, joista kullakin oli omat ihanteensa, arvonsa ja norminsa. Kuten Matti Huttunen (2015, 31) kirjoittaa, 1930-luku tulisi nähdä erilaisten ”musiikinhistoriallisten tilanteiden verkostona” – siis eräänlaisena rakennehistoriallisena kokonaisuutena, jossa on hahmotettavissa erilaisia rinnakkaisia, eri-ikäisiä ja jopa toisilleen vastakkaisia tendenssejä. 1930-luvulla suomalaisessa musiikkielämässä oli mukana toimimassa vuosisadan vaihteen kansallisen musiikin aktiivisia toimijoita kuten Robert Kajanus, Jean Sibelius ja Ilmari Krohn, mutta heidän rinnallaan myös seuraavan ja sitä seuraavan sukupolven hahmoja kuten Erkki Melartin, Leevi Madetoja, Aarre Merikanto, Jouko Tolonen, Eino Roiha, Toivo Haapanen, Heikki Klemetti, ja Armas Otto Väisänen. On selvää, että jo tällaisen joukon – ja tässä on lueteltuna tietysti vain pieni otos kokonaisuudesta – luonnehtiminen jollain yhteisellä asenteella tai ideologialla vääristää todellisuutta.

⁸ Tästä tärkeästä huomiosta kiitän toista referee-lukijaani.

Joidenkin henkilöiden kohdalla erilaiset aatevirtaukset ja suhtautumistavat kohtasivat jo yhden ja saman elämäntyön sisällä – esimerkiksi Toivo Haapanen oli musiikinhistorioitsijana konservatiivi, ”kansallisen musiikin” puolestapuhuja, mutta kapellimestarina eurooppalaisen modernismin haluttu tulkki Suomessa ja muualla Euroopassa (Huttunen 2015, 39).

Kokonaisuutta – siis 1930- ja 1940-lukujen suomalaisen musiikkitieteen luonnetta – tarkasteltaessa on pidettävä mittasuhteet tarkasti mielessä ennen laajempien johtopäätösten tekoa. Instituutioiden, Helsingin Yliopiston ja Åbo Akademin, tärkeästä roolista huolimatta musiikkitieteen oppihistorian tarkastelu on pääasiassa *henkilöiden* – ei siis niinkään oppilaitosten – tarkastelua aina 1950-luvulle saakka. Akateemisesta vakiintumisestaan huolimatta musiikkitiede on pysynyt pitkään varsin pienenä alana. Ennen toista maailmansotaa musiikkitieteen väitöskirjoja tehtiin vain kuusi kappaletta, kaikki Helsingin yliopistossa. Opiskelijoiden tarkkaa määrää oppiaineessa on mahdotonta selvittää, mutta jotain kuvaa saa Toivo Haapasen artikkelista vuoden 1935 *Musiikkitieto*-lehdessä. Siinä Haapanen (1935, 86) toteaa, että siihen mennessä kuuden väitelleen lisäksi musiikkitieteessä korkeimman arvosanan suorittaneita on 27, muita arvosanoja suorittaneita 22, ja ylipäätään opetusta seuranneita opiskelijoita 213 kappaletta.

Jo sotien välisenä aikana voidaan siis puhua ainakin pienestä musiikkitieteellisestä tiedeyhteisöstä, jonka nimet – esimerkiksi Armas Maasalo, Toivo Haapanen, Erik Furuholm, Tauno Hannikainen – kertovat siitä, että väitöskirjat ja musiikin tietokirjat eivät ole ainoa tekijä, jonka pohjalta arvioida musiikkitieteen painoarvoa ja vaikutusta suomalaiseen musiikkielämään.⁹ Sama pätee tietysti myös toiseen suuntaan – koska tiedeinstituutio ja suomalainen musiikkielämä olivat niin kiinteästi sidoksissa toisiinsa, oli myös yleisemmällä musiikkikeskustelulla vaikutusta musiikkitieteeseen. Musiikkitieteellä oli selvästi myös yleisemmin sivistävää funktiota tuolloisen musiikkielämän toimijoille. Musiikkitieteellistä keskustelua käytiin suuremmalla yleisölle suunnattujen musiikkilehtien – kuten *Musiikkitieto*, *Suomen Musiikkilehti*, *Kirkko ja Musiikki*, *Uusi Säveletär*, sekä ruotsinkielisten *Finsk Musikrevy* ja *Tidskrift för Musik* -lehtien sivuilla. Oikeistolaiset kulttuurilehdet kuten *Valvoja(-Aika)* olivat myös julkisia foorumeita, joissa keskusteltiin musiikista. Mainitut lehdet ovat tutkimusaineistoani tässä artikkelissa.

Saksalaismielisyyttä toki oli sotavuosikymmeninä ilmassa – ovathan ylipäätään suomalaisen musiikkielämän suhteet Saksaan olleet hyvin keskeiset jo vuosisatojen ajan. Martin Wegelius ideoi vuonna 1882 perustetun Helsingin Musiikkiopiston Leipzigin konservatorion, oman *Alma materinsa*, mallin mukaan. Robert Kajanuksen johtamassa Helsingin Kaupunginorkesterissa oli puolestaan niin paljon saksalaismuusikoita, että ensimmäiset yritykset ammatilliseen järjestäytymiseen tehtiin nimenomaan Saksan muusikkojen liittoon 1900-luvun alussa. (Siitä syystä senaatti myös ne hylkäsi.) Myös ensimmäisten musiikintutkijoiden ammatilliset yhteydet olivat nimenomaan Saksan suuntaan ja kansainvälinen julkaisukieli oli saksa. Suomen Musiikkitieteellinen seura aloitti toimintansa vuonna 1911 saksalaisvetoisen Internationale Musikgesellschaftin haaraosasto-

⁹ Kiitän Heikki Laitista kyseisen Haapasen katsauksen tuomisesta tietooni.

na ja käytännössä miltei kaikki kaikki ulkomainen tieteellinen lähdekirjallisuus, jota suomalaistutkijat hyödynsivät omassa työssään, oli saksalaista.

”Suomalaisuuden” varhaista kulttuurivientä

Saksan suuntaa seurattiin suomalaisessa musiikkilehdistössä varsin aktiivisesti 1930- ja 1940-luvuilla ja myös propagandistisiin päämääriin tähtäävää maiden välistä vuorovaikutusta korostavaa toimintaa oli melko säännöllisesti. Yksi näkyvimmistä tapahtumista pidettiin jo ennen sotaa. Kesällä 1936 pidettiin Lyypeksissä Nordische Gesellschaftin kesäjuhlat, joiden osana kirjailija Maila Talvio järjesti ”Suomalaisen maalaisaterian” – ei vähempää kuin Suomen yhdeksän maakunnan perinneruoat tarjoamisinaan. Suomalaiseen delegaatioon tilaisuudessa kuuluivat mm. V. A. Koskenniemi, Yrjö Kilpinen, Kustaa Vilkuna, Kirsti Gallén-Kallela-Väisänen, Rurik Pihkala, Alli Wiherheimo, Eino Jutikkala, Pekka Katara ja musiikillisesta sisällöstä vastannut A. O. Väisänen. (Jokisipilä ja Könönen 2013, 90–91.) Nordische Gesellschaft oli jo 1920-luvun alussa perustettu, alun perin Saksan ja Pohjoismaiden välisen kaupan ja poliittisten yhteyksien edistämiseksi luotu järjestö, josta kuitenkin 1930-luvulla tuli kolmannen valtakunnan propagandistinen työrukkane. Saksalaismieliset suomalaiset kulttuurihenkilöt olivat järjestölle ymmärrettävästi varsin toivottuja kumppaneita. (Mt. 56–57.)

Toinen tärkeä aikansa musiikillinen mediatapahtuma oli vuonna 1943 järjestetyt Wiesbadenin musiikkijuhlat, joiden ohjelmisto koostui erityisesti suomalaisesta musiikista. Mukana oli myös suomalaista näyttämötaidetta, kuten tunnetun Saksan ystävän Maila Talvion näytelmä *Huhtikuun Manta*. Järjestäjinä tapahtumassa olivat Sibeliussseura, Nordische Gesellschaft ja Wiesbadenin kaupunki. *Musiikkitieto*-lehti (10/1943) julkaisi tapahtumasta pitkän raportin, jossa kuvataan varsin yksityiskohtaisesti konsertteja ja puheenvuoroja. Sibeliuksen musiikin ja luonnon välistä yhteyttä korostettiin tapahtuman puheenvuoroissa ja musiikillisen ”pohjoisen” – jota siis Sibeliuksen sinfonioiden nähtiin edustavan – ja ”etelän” ominaisuuksia (soinnilla herkutteleminen, belcantomaista melodiisuutta) eriteltiin. Raportin lopuksi vielä korostettiin, että järjestetyt musiikkijuhlat olivat ”elävän kulttuuritahdon mitä voimakkain ilmaus”, jonka olemassaolo todistaa ”osaltaan kulttuurin lannistumatonta elinvoimaa ankeinkin aikoina”. Myöskin tapahtuma nähtiin ”lämpimänä kädenpuristuksena kahden sivistyneen kansakunnan välillä, jotka kohtalo on sitonut yhteen kamppailemaan historiallista kamppailua kaikkien niiden arvojen puolesta, jotka tekevät elämän elämisen arvoiseksi”. (Marvia 1943, 101.) Samassa lehden numerossa tarkasteltiin myös saksalaisten lehtien reseptiota juhlien tarjonnasta.

Vaikka kiinnostusta Saksan suuntaan siis oli sotavuosikymmeninä niin yleisessä musiikkielämässä kuin tieteenkin parissa, on vielä tarkemmin erittelemättä millä tavoin tuo kiinnostus ja joidenkin tutkijoiden kohdalla selvä saksalaishenkisyys näkyi tieteen tekemisessä ja julkisessa musiikkipuheessa. Niin musiikkielämän kuin yliopistonkin suhteen on syytä pohtia tuon ”saksalaismie-

lisyyden” eri sävyjä ja taustatekijöitä. Tutkijoiden ajatteluun tässä suhteessa vaikuttivat varmastikin esimerkiksi ikä, yhteiskuntaluokka, poliittinen kanta sekä henkilökohtainen perhetausta. Toiset tutkijat olivat innokkaammin ja varauksettomammin tukemassa Saksan poliittista tilannetta kuin toiset, ja näitä ääniä pyrin seuraavassa nostamaan esiin – siitä yksinkertaisesta syystä, että aiheesta ei jostain syystä ole käyty lainkaan keskustelua musiikkitieteen osalta. Tämä siitäkin huolimatta, että esimerkiksi Sibeliuksen oletetuista Saksa-sympatioista on käyty viime vuosina paikoin kiivastakin keskustelua (ks. esim. Murtomäki 2007; Mäkelä 2011; Jackson 2010).

Lähtökohtana aiheeseen voidaan todeta, että 1930- ja 1940-lukujen julkaistun tutkimuksen ja musiikkilehtien kirjoittelun perusteella suomalainen musiikintutkimus ei 1930- ja 1940-luvuilla ainakaan musiikkijulkaisujen valossa ollut Saksa-vastaista, koska maan oloista ei juurikaan kirjoitettu musiikkilehdissä poikkipuolisesti. Poliittisesti vasemmalla olevakaan *Työväen musiikkilehti* ei erityisen vahvasti ottanut sotavuosina kantaa kansallissosialistiseen Saksaan, vaikka joitain yksittäisiä kriittisempiä puheenvuoroja ilmestyi. Esimerkiksi joulunumerossaan 1938 lehti esitti yleisemmän vetoituksen lopettaa rotuun perustuva vainoaminen. Sen tarkemmin tuokaan pääkirjoitus ei kuitenkaan viitannut Kristalliyön tapahtumiin, että sitä olisi voinut lukea erityisenä Saksan kritiikkinä. Säilytään ja kirjoittajakunnaltaan oikeistolaisempi *Musiikkitieto* ei noteerannut tätä tapahtumaa lainkaan.

Musiikkitiede ja Karjala-kysymys

Kuten jo alussa totesin, musiikintutkijoiden konkreettisesti poliittinen aktiivisuus oli useimmiten lähes tai täysin olematonta, ja näin ollen heidän poliittista ja yhteiskunnallista maailmankuvaansa tarkastellakseen on etsittävä sellaisia musiikkiin ja sen tutkimukseen liittyviä kohtia, joilla on myös poliittista merkitystä. Tätä kautta on myös mahdollista tarkastella ideologisia rakenteita, joilla on ollut konkreettista vaikutusta musiikkielämään ja musiikintutkimukseen.

Yksi tällaisista vaikutusvaltaisista ideologisista rakenteista oli ajatus Suur-Suomesta, millä musiikin- ja perinteentutkijoiden keskuudessa oli resonanssia 1920-luvulta aina maailmansodan päätökseen saakka. Jatkosodan poliittisiin päämääriin liittyen käynnissä oli perinteentutkimuksen ja kansatieteilijöiden piirissä ”tutkijoiden jatkosota”, jonka tavoitteet oli alkuvuodesta 1942 määritellyt Opetusministeriön muodostama Valtion tieteellinen Itä-Karjalan toimikunta. Kuuden tieteellisen seuran¹⁰ voimin syntyi suunnitelma miehitettyä aluetta ja sen väestöä koskevista tieteellisistä tutkimuksista. Pari vuotta aiemmin oli Valtion Tiedotuskeskuksen päällikkö L. A. Puntila teettänyt maantieteilijä Väinö Auerin ja menestyksestä uraansa aloittelevan historioitsija Eino Jutikkalan

¹⁰ Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomalais-ugrilainen Seura, Suomen Muinaismuistoyhdistys, Kalevalaseura, Sanakirjasäätiö ja Tieteellisten seurain paikannimitoimikunta.

toimesta hankkeen, jossa perusteltiin Suomen oikeutus Itä-Karjalan ja Kuolan alueisiin. Saksassa heidän työnsä julkaistiin nimellä ”Finnlands Lebensraum” vuonna 1941. Samaa oikeutusta perusteli samoihin aikoihin hankkeessaan myös historioitsija Jalmari Jaakkola, jonka *Suomen idänkysymys* julkaistiin myös vuonna 1941 suomeksi ja saksaksi. (Pimiä 2009, 31.) Se, missä määrin nämä hankkeet heijastavat kirjoittajiensa maailmankuvaa vaiko pikemminkin valtiollista propagandaa poikkeusolosuhteissa, on edelleen avoin kysymys. Jutikkala itse on myöhemmin painottanut oman paljon jälkikäteen keskustellun työnsä luonnetta propagandistisena tilaustyönä eikä riippumattomana tieteellisenä tutkimuksena (Jutikkala 1972).

Kalevalaseuran tuoreena puheenjohtajana musiikkitieteilijä A. O. Väisänen (1890–1969) oli tietysti jo viran puolesta mukana Karjalan tutkimuksessa. Heimotyö, aitosuomalaisuus ja maanpuolustuksen tukeminen olivat hänen innoittajiaan jo nuorelta iältä. Väisänen osallistui 1920-luvun vaihteen molemmiin puolin Vienan Karjalan ja Aunuksen heimosotaretkiin sekä Viron vapauskotaan. Monien muiden perinteentutkijoiden tavoin Väisänen kuului Akateemiseen Karjala-Seuraan ja oli aktiivinen Saksan ystävä.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista tehdä kattavaa synteesiä Väisänen mitavista saavutuksista tutkijana ja musiikkielämän erilaisissa hallintotehtävissä.¹¹ Väisänen teki heimosotaretkien lisäksi yhteensä 18 kenttämätkaa Viroon, Venäjälle ja Karjalaan suomalais-ugrialaisten sukukansojen pariin, ja siitäkin huolimatta, että hän oli jo julkaistun tuotantonsa valossa ehdottomasti merkittävin suomalainen kansanmusiikin tutkija, on näiden matkojen aineistoa edelleen arkistojen kätköissä. Väisänen työn oppihistoriallinen selvittely on kesken.

Musiikintutkimuksen poliittisuuden näkökulmasta on kiinnostavaa, miten Väisänen Karjala-innostus kanavoitui 1930- ja 1940-lukujen tieteellisessä tuotannossa puheenvuoroiksi, joissa poliittinen tilanne oli varsin näkyvästi esillä. Lokakuussa 1941, Suomen armeijan Itä-Karjalan valtauksen ollessa käynnissä, Väisänen kirjoitti *Musiikkitieto*-lehdessä siitä, kuinka ”karjalaisten hartain toive on nyt toteutumassa: he palaavat kotiseuduilleen, ja itkuvirsi muuttuu kiitosvirreksi suomalaisille sotilaille, jotka vapauttavat ei ainoastaan entisten rajain sisällä olevan Karjalan, vaan Vienanmeren ja Äänisjärven rannoille saakka ulottuvan Kalevalan koko laulumaan”. (Väisänen 1941a, 114.) Samoihin aikoihin Väisänen kirjoitti oikeistolaiseen *Valvoja-Aika* -lehteen artikkelin ”Itä-Karjalan vapautuksen kypsymisvaiheita” (Väisänen 1941b, 340), jossa hän perustelee sinänsä poliittista ja jatkosodan strategiseen kokonaisuuteen kuuluvaa hanketta kulttuurisesti: ”Itä-Karjalan Suomelle lunastamisessa saa toteutuksensa kansamme periaatteellinen usko laulun ja sanan mahtiin.” Tämän hankkeen avulla Suur-Suomi on saavuttava myös turvallisuuden idän suuntaan:

Kun Itä-Karjalan lopullinen vapautuminen on vihdoinkin koittamassa, on Suomessa ilolla todettu se täysi ymmärtämys, jota aseveljinämme taistelevat kansat, Saksa, Italia ja Unkari, ovat osoittaneet koko Karjalan liittämiseksi maamme yhteyteen, mikä merkitsee samalla turvallisten rajojen saantia itää vastaan. Sitä oudompaa on, että Ruot-

¹¹ Kattavimman olemassa olevan esityksen aiheesta tarjoaa Laitinen 2011.

sisä, jossa kylläkin alinomaan pohditaan pohjolan kansain tulevaa yhteyttä, näyttää laajoissa piireissä melkein hiljaa pelättävän, että Suomi uskaltaa luoda historiaansa – samaa, joka Ruotsin osalta aikoinaan jäi kesken. (Väisänen 1941b, 344.)

Sotavuosisikymmenille tultaessa Väisänen erottuu suomalaisten musiikintutkijoiden joukossa poliittisessa kiinnostuksessaan. Väisänen oli usein nähty vieras Laaksoalan huvilassa, jossa kirjailija Maila Talvio ja hänen puolisonsa professori J. J. Mikkola kestivät saksalaisia vieraitaan kuten kansallissosialistisen puolueen tärkeää ideologia Alfred Rosenbergia ja aatteesta innoittunutta kirjailijaa Günther Tharia, joka usein toimi Rosenbergin viestinviejänä lehdistöjulkisuuteen. Suomalaisesta kulttuuriväestä Laaksoalassa nähtiin illanviettojen vakiokalustona muiden muassa runoilija V. A. Koskenniemi, säveltäjä Yrjö Kilpinen ja kuvanveistäjä Wainö Aaltonen.

Väisänen kirjoitti myös saksalaiselle lukijakunnalle. Vuonna 1943 hän kirjoitti vahvasti kansallissosialistista väriä tunnustavaan *Der Norden* -lehteen artikkelin suomalaisesta kansanmusiikista (Väisänen 1943). Mitään erityisen propagandistista sisältöä Väisänen artikkelista ei kuitenkaan löydy, pikemminkin kyseessä on yleistajuinen ja esittelevä artikkeli mainitun Nordische Gesellschaftin julkaisemaan lehteen, jolla oli laaja lukijakunta niin Suomessa kuin Saksassakin kulttuuriväen piirissä. Samanlainen tarkoitus oli toisen suomalaisen musiikkitieteilijän Toivo Haapasen Sibelius-artikkelissa saman lehden toisessa numerossa, jossa hän esittelee säveltäjän sinfoniat osana säveltäjän luovaa elämänkaarta. Haapasen kieli on kuitenkin Väisäseen verrattuna hyvin kuvailevaa ja lennokasta, hän kirjoittaa esimerkiksi säveltäjän toisen sinfonian heijastavan Suomen kansan ”kamppailua ja voittoa”, ja toteaa kyseisen teoksen olevan hänen tuotannossaan kaikkein ”taistelullisin” (das kämpferischste) luonteeltaan. (Haapasen 1943, 39.) Tällaisella kirjoittelulla on oma yhteytensä suomalaisen musiikin kansalliseen hermeneutiikkaan, johon palaan kirjoitukseni loppupuolella. Sibeliuksen musiikin ”pohjoisuus” ja sen kiinteä yhteys ”luontoon” oli tärkeä tekijä sen suosiolle Saksassa – kotimaisessa Sibelius-reseptiossa ehkä vain jälkimmäinen ominaisuus oli olennainen.

Suomen ja Saksan musiikintutkijoilla oli Karjalassa yhteinen kiinnostuksen kohde. Karjalan kansanmusiikki ja -perinne kiinnostivat myös muutamia saksalaisia tutkijoita, tosin eri syistä kuin Suur-Suomesta innoittuneita tutkijoita. Heinrich Himmler oli omassa ajattelussaan hyvin kiinnostunut ”pohjoisuuden ideasta” yhtenä puhtaan arjalaisuuden elementtinä. Esoteriseen ja mystiseen ajatteluunkin mieltynyt Himmler oli myös erityisen kiinnostunut Suomesta ja piti esimerkiksi kanteletta alkuperältään pan-germaanisenä soittimena. Vuonna 1935 perustettu, suoraan Himmlerin alaisuudessa toiminut Ahnenerbe-instituutti toimi tieteellisenä laitoksena, jonka tehtävänä oli erityisesti selvittää arjalaisen kulttuurin juuret ja historia eri puolilla maailmaa. (Ks. tästä yksityiskohtaisemmin Pringle 2006.) Vaikka Ahnenerben suojissa tehty tutkimus vaikuttaakin vuosikymmenien perspektiivistä katsoen paikoin melko harmittomalta ja huteralta, oli siihen affilioituneiden tutkijoiden joukossa myös todellisia alansa huippuammattilaisia, joiden tutkimus tähtäsi suoraan instituutin lopulliseen päämäärään: juutalaisten tuhoamisen oikeuttamiseen.

Yksi näistä huippuammattilaisista oli musiikkitieteilijä Fritz Bose. Hän oli aiemmin siteeraamani Erich von Hornbostelin, yhden vertailevan musiikkitieteen suurnimen, oppilas ja tämän seuraaja Berliinin äänitearkiston johtajana. Hornbostel erotettiin tehtävästään juutalaisena vuonna 1933. Bose oli opettajansa tavoin vertaileva musiikkitieteilijä, joka väitöskirjansa jälkeen syventyi rodun ja musiikin väliseen suhteeseen, mikä tietysti oli natsipropagandan kannalta terve-tullut lähestymistapa. Bosen kosketuspinta Suomeen oli siinä, että Ahnenerben asiantuntijana hän sai Himmleriltä keväällä 1936 toimeksiannon lähteä kenttä-matkalle Karjalaan etsimään pohjoisen arjalaisen kansanlaulun juuria. Mukaan lähtivät Himmlerin henkilökohtainen suojatti, nuori suomalainen antropologian opiskelija Yrjö von Grönhagen ja valokuvaaja Ola Forssell.

Bose kirjoitti aiheesta pitkän artikkelin saksalaiseen *Archiv für Musikfor-schung* -lehteen (Bose 1938). Hän aloittaa artikkelinsa erittelemällä matkan an-tia: ryhmä on kerännyt kentältä 60 kansanlaulua ja -tanssia, 31 soitinkappaletta, 16 runonlaulua, 15 itkuvirttä ja 12 loitsua (mt. 96). Huolellisten transkriptioi-den havainnollistamana Bose havainnollistaa eri lajityyppien eroavaisuuksia, ja päätyy erityisesti kalevalaisen runolaulun ja itkuvirren kohdalla johtopäätöksiin siitä, että näiden alkuperä on pohjoismaissa – ei Persiassa, Intiassa tai Mon-goliassa – ja että kyse on vuosituhansia vanhasta traditiosta. Bosen kuvailussa painottuu erityisesti musiikin yhteys rituaaleihin, esimerkiksi hautajaisiin, vaikka yleisemmin Bose ei musiikilla kovin suurta merkitystä näekään Karjalan kansan-elämässä. (Bose 1938, 116–118.)

Bosen kuvailussa kiinnittää erityistä huomiota etnografian tarkkuus, vuo-rovaikutus kentän kanssa sekä ylipäätään tietynlaisen ”läheisyyden” etsiminen kohteensa kanssa, mikä on tyypillisempää vasta myöhemmälle kansanmusiikin tutkimukselle esimerkiksi etnomusikologiassa. Bose painottaakin vertailevan kansanmusiikin tutkimuksen siirtymistä pelkästä materiaalin keräämisestä kent-tätöyöhön. Erityisesti Bose ei artikkelissaan ota kantaa Karjalan musiikin rotuo-minaisuuksiin, vaikka alussa toteaaakin yhtenä tieteellisen musiikintutkimuksen tavoitteena selvittää tutkittavan musiikin ”rotupsykologiset” (rassenpsycholo-gische) ominaisuudet. (Bose 1938, 97.) Näihin kysymyksiin hän ei kuitenkaan myöhemmin kirjoituksessaan palaa – mahdollisesti senkin vuoksi, että Karja-lasta saksalainen rotuopillisesti orientoitunut tiedemies ei varmastikaan löytä-nyt mitään vaaleatukkaisten ja sinisilmäisten asukkaiden paratiisia. Kyseessä oli Suomen ja Karjalan sotavuosisikymmenten aikaista kansatieteellistä tutkimusta vaivannut dilemma suomalaisten rodullisesta alkuperästä. Ajoittain esillä olleet ajatukset suomalaisten geneettisestä sukulaisuudesta mongolialaisten tai slaavi-laisten kansojen kanssa koettiin ongelmallisiksi ja niihin pyrittiin etsimään rat-kaisua esimerkiksi vetoamalla sekä saksalaisten että suomalaisten alkuperään ”pohjoisena” kansana. (Ks. yksityiskohtaisemmin Pimiä 2009.)

Suomalaisten ja saksalaisten perinnetieteiden tutkimus oli tuohon aikaan monessa suhteessa samankaltaista. 1930-luvun Saksassa päämääränä oli, niin tutkimuksessa kuin muutenkin, ennen muuta kaiken kansallisen (*völkisch*) to-teuttaminen, puhtaan saksalaisen kansanyhteisön (*Volksgemeinschaft*) ja kansal-lisen hengen (*Volkstum*) luominen sekä verenperinnön ja maaperän (*Blut und*

Boden) yhdistäminen. Humanistinen tiede sai tässä tärkeän tehtävän: luoda ”arjalaista” pohjaa, perustusta ja oikeutusta näille keskeisille periaatteille. (Hietala 2006, 34.) Tätä taustaa vasten on tarkasteltava myös saksalaisten musiikintutkijoiden kiinnostusta ”pohjoisen” suuntaan ja Karjalan laulumaille. Ahnenerbe-instituutin tutkimusprofiilia tarkasteltaessa (ks. esim. Pringle 2006) tulee myös helposti mieleen, että Heinrich Himmlerin omakohtainen kiinnostus suomalaiseseen kansanperinteeseen oli varmasti myös tärkeä tekijä ainakin vuoden 1936 Karjalan kenttämätkan toteutumisen kannalta.

Ajan saksalais-suomalaisesta kansanmusiikin tutkimuksesta ei toki ole syytä vetää suoraa linjaa rotuoppiin ja keskitysleireihin, mutta mitään täysin pyyteetöntä tiedon tavoitteluakaan se ei ollut. Kathryn Tanner (1997, 9) toteaa, että ”kulttuurilla” sinänsä oli 1930-luvun Saksassa vahvasti poliittis-ideologinen sisältö, ja sen tutkimuksen implisiittisiin tavoitteisiin kuului pyrkimys etsiä puhdasta ja turmeltumatonta arjalaista musiikkiperinnettä. Tällaisiin päämääriin sitoutui osaltaan myös Suur-Suomi -aatteesta motivoitunut perinteetutkimus, vaikkakin vailla ajatusta ”epäpuhtaan” kansanosan – esimerkiksi Karjalan venäläisten asukkaiden – tuhoamisesta.

Interludi: sotavuosikymmenten jazz-kritiikki

Amerikkalaisperäinen jazz oli 1920-luvun myötä vähitellen tulossa tutuksi suurimpien kaupunkien (Helsingin, Turun ja Viipurin) ravintolaorkesterien ohjelmistoissa, suurelta osin vierailevien muusikoiden ansiosta, ja urbaanista eurooppalaisuudesta haaveileva yleisö oli ymmärrettävän haltioissaan. Jazzin suosio oli kuitenkin 1920-luvulla ammatillisen järjestäytymisensä aloittaneen suomalaisen muusikkokunnan silmissä miltei pelkäämisen negatiivinen asia. Suomalaisten työmarkkinat olivat luisumassa ulkomaalaisten käsiin, ja vuosikymmenen *Muusikerilehdet* tulvivat protektionismihenkistä kirjoittelua. Liitto ei voinut tietenkään hyväksyä sitä, että kaikenlaiset ”Neekeri-, Panama-, Honolulu-, Tahiti- tai Pernambuco-orkesterit ihmissyöjäsoittajineen” tulivat viemään suomalaisilta muusikoilta leivän suusta (*Musiikkerilehti* 6/1922, 7). *Iltalehden* ”Olli” kirjoitti että jazz on ”muuan raakalaisimpia, järjettömämpiä ja tietysti rumimpia hyppeilyitä, mitä tylsät neekeriaivot ovat keksineet” (*Iltalehti* 1.10.1919).

Muusikeriliiton puheenjohtaja Lepo Laurilakin (*Muusikerilehti* 9/1925, 1) kirjoitti vuosikymmenen puolivälissä huolestuneena musiikkiyleisön vallanneesta ”hermostuneisuuden puuskasta”, jonka seurauksena muusikoilta vaaditaan ”räikeää, repivää, korvia ja hermostoa huumaavaa meteliä ja runsaita liikkeitä” musiikillisen tyydytyksen takeeksi. Pidättyväisempään musiikilliseen ilmaisuun tottuneilta suomalaisilta ammattimiehiltä vaadittiin eksotismin hengessä ”alkuilmisen aikuisia sävelmiä ja soittimia” – vihellyspillejä, puukapuloita, häränsarvia, rumpuja ja sahanteriä – sekä ennen kaikkea liikehdintää ja tanssia musiikkiviihteen takaamiseksi. Tällainen show oli monille suomalaismuusikoille vierasta, ja liiton ja ravintoloitsijoiden välit olivat asian johdosta pitkään kireät.

Jazzia kohtaan ilmassa olleet epäluulot löysivätkin tiensä myös laajempaan kulttuuripoliittiseen keskusteluun 1930- ja 1940-luvuilla. Bolshevismiin ja juutalaisiin assosioitunut jazz oli usein – joskaan ei aina – konservatiivien ja äärioikeiston silmissä todellinen murskakritiikin kohde.¹² Esimerkiksi oikeistolais-henkinen lehti *Kustaa Vaasa* osallistui jazz-keskusteluun erittäin antisemitistisin äänenpainoin. Vuonna 1942 entinen jääkäri ja talvisodan upseeri Gunnar Lindqvist kirjoitti lehdessä: ”Kun juutalainen ryhtyy tanssiin, niin se tapahtuu rahan ansaitsemiseksi ja arjalaisten kansojen turmelemiseksi; muistakaamme vain kultaisen vasikan ympärillä tapahtuvaa tanssia.” (*Kustaa Vaasa* 11/1942, 13.) Jazz oli Lindqvistin, kuten monien muidenkin saman henkisten kuulijoiden korvissa saastaa: ”meille luonteenomaisen ja kansansävelmiin perustuvan pohjoismaisen musiikkimme on väistyttävä apinakuorojen kirkunan ja ulinan säestämän afrikkalaisten aarniometsien suhinan tieltä.” (Mt. 12.) Lindqvist oli toki tunnettu kiihkoilija, mutta kiinnostavaa on kuitenkin se, että näinkin peittelemättömän rasistiset julkiset kannat olivat ylipäätään mahdollisia Suomen armeijan palvelevalle upseerille, joka Lindqvist tuohon aikaan oli.

Epäpoliittisemmissä ja enemmän musiikkiväelle suunnatuissa julkaisuissakin keskustelu jazzista oli varsin räväkkää. *Suomen Musiikkilehti* järjesti alkuvuodesta 1931 kyselyn, jossa haastateltiin kahdeksaa musiikkimiestä – Ilmari Krohn, Eino Linnala, Erkki Melartin, Väinö Pesola, Arvi Karvonen, Viljo Mikkola, Kosti E. Könni, ja Väinö Haapalainen – otsikolla ”Onko jazzilla taiteellista arvoa?”. Monet vastaajista olivat varovaisen optimistisia, esimerkiksi Könni kiitteli jazzin ”omalaatuista rytmileikkiä”, joka jo ”sinään on taidetta”. Arvi Karvonen puolestaan kiitteli jazzin rytmikkaa taidemusiikkia potentiaalisesti rikastuttavaksi elementiksi, vaikkakin tulikin siihen johtopäätökseen, että loppujen lopuksi jazzin positiivinen konttribuutio ei ole kyennyt toimimaan vastapainona sille ”suunnattomalle määrälle kaikkinaista pahuutta, mitä samainen jazztulva on matkaansaattanut sekä laulun, soitinnuksen että siveyden aloilla”. (*Musiikkilehti* 2/1931, 26.)

Kaikkein perusteellisimman tuomion jazzille kuitenkin antoi Krohn. Hän kirjoitti ylipäätään tanssimusiikin kyvystä saavuttaa taiteellista statusta, ja totesi esimerkiksi Chopinin valssien, poloneesien ja masurkkojen taiteellisen korkeatasoisuuden olevan rytmiikan osalta seurausta siitä, että niiden rytmikka on joko kolmijakoista, -vaihtoista tai -iskuista, kun taas tasajakaisuuden kohdalla ”on säveltäjän työstä saada pitemmällä ilmaistuksi mitään keskitasoisuuden latteudesta kohoavaa tunnelmaa”. Jazzmusiikki on Krohnin mukaan kauttaaltaan juuri tasajakoinen, ja näin sen rytmien ilme muuttuu ”koneelliseksi, työkeäksi ja ilmeettömäksi”. Näin jazzin kokonaisvaikutus jää ”vaille kaikkea henkevoitymisen mahdollisuutta, ja sen yleinen luonne käy ikään kuin eläimelliseksi”.

¹² Myös Sibelius otti aika ajoin kantaa jazziin, joka oli 1930-luvulla kiivaan musiikinesteettisen keskustelun aihe. Vuonna 1931 Sibelius kertoi Martti Turusen haastattelussa kuulleen Lontoossa ja Saksassa ”jazzisävellyksiä, jotka vaikuttivat erinomaisen edullisesti”, mutta yleisemmin hän kuitenkin totesi, ettei tunne ”erikoista sympatiaa jazzia kohtaan”, koska se on ”hengetöntä” ja ”mekanisoi-tuneessa yksitoikkoisuudessaan lohdutonta”. (Turunen 1931, 2.) Uuno Klamin jazz-myönteisyys oli kuitenkin yleisesti tunnettua.

Jazz paljastaa pohjimmiltaan esille sen säädyyttömyyden, mikä kätkeytyy siihen liittyvään tanssilliseen osuuteen. Läpikotaisin uskonnolliselle maailmankuvalleen loogisesti Krohn vielä kytkee jazzin miltei apokalyptiseen ennustukseen siitä, että musiikinlajina se on ”koittavan päivän valossa tuomittu tuhottavaksi”. Jazzilla on Krohnin mukaan oma osuutensa ihmiskunnan ”pimentopuolen mätähetteisiin”, ja lopulta hän jääkin pohdiskelemaan ”tarvitaanko tervehenkisen taiteen puolesta ehkä jonkinmoista ‘Lapuan liikkeen’ tapaista myrskyn suhadusta lakaisemaan syrjään jo ylen röyhkeäksi paisunutta rämesävelten rähinää”. (*Musiikkilehti* 2/1931, 24.)

Laajemmin katsottuna jazz ei kuitenkaan 1930- ja 1940-luvuilla kuulunut suomalaisen musiikintutkimuksen piiriin. Se nähtiin enemmän tai vähemmän haitallisena viihteenä, jossa ei ollut mitään kansalliseen merkittävyyteen viittaavaa elementtiä. Yleisemmässä kulttuurikeskustelussa siihen liittyi vahvoja kielteisiä ennakkoluuloja, jotka olivat poliittisen kentän oikealla laidalla myös rasistisesti latautuneita. Näiltä osin jazzia vastaan suunnatun kritiikin luonne Natsi-Saksassa ja suomalaisen äärioikeiston ja muusikoiden ammattiyhdistysliikkeen piirissä oli häkellyttävän samankaltaista.

Otto Anderssonin ristiriitainen jälkikuva

Krohnin toinen musiikkitieteilijäksi päätynyt oppilas, vuonna 1923 väitellyt Otto Andersson (1879–1969) oli suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistorian kannalta huomattavasti monitahoisempi ja ristiriitaisempi hahmo kuin monet aikalaisensa. Andersson oli suomenruotsalaisen kansanmusiikkiperinteen tutkimuksen pioneeri, ja hänen ansionsa tuolla saralla ovat edelleen vertaansa vailla. Ahvenanmaalta kotoisin oleva, Turun lukkari-urkurikoulun kautta akateemiselle uralle päätynyt Andersson aloitti kansansävelmien keräämisen jo 1900-luvun alussa, ja hänen aloitteestaan perustettiin vuonna 1906 Brage-yhdistys, jonka tehtävänä nähtiin katoavaksi katsotun suomenruotsalaisen kansankulttuurin vaaliminen. Vuonna 1926 Anderssonista tuli kahdeksan vuotta aiemmin perustetun Åbo Akademin musiikkitieteen ja kansanrunouden professori ja myöhemmässä vaiheessa (1929–1936) myös yliopiston rehtori. (Dahlström 2011.)

Tutkijana Andersson profiloitui varsinkin alkuvaiheessa yhtäältä soitinhistorioitsijana – olihan hänen väitöskirjansa *Stråkharpn* (1923) pitkään ainoa jouhikko ja sen historiaa käsittelevä tieteellinen tutkimus – ja toisaalta taas musiikin kansallisten elementtien pohdiskelijana. Jälkimmäistä tutkimuskenttää käsittelevät useat hänen toimittamiinsa lehtiin *Finsk Musikrevy*- ja *Tidning för Musik* kirjoittamat artikkelit musiikin ”suomalaisuudesta” ja siihen liittyvistä tekijöistä. Näiden lisäksi Andersson kirjoitti laajoja monografioita Turun Soitannollisen Seuran historiasta (1940), Turun 1800-luvun musiikkielämän historiasta (1921) sekä Fredrik Paciuksen toiminnasta Helsingin 1800-luvun musiikkielämässä (1938). (Dahlström 2011.) On olennaista huomata, että tutkijana Andersson oli opettajaansa Ilmari Krohniin verrattuna laajojen historiallisten aiheiden ja musiikin kulttuurihistorian tutkija,

eikä hänen tutkimuksellaan ollut samanlaista musiikilliseen kansanvalistukseen ja suuren yleisön opillisten tarpeiden tyydyttämisen eetosta kuin Krohnilla. Tätä kirjoittaessani ajattelen erityisesti Krohnin 5-osaista *Musiikin teorian oppijaksoa*, joka oli samaan aikaan krohnilaista musiikkianalyysiä, mutta myös tarkoitettu musiikin opiskelijan oppimateriaaliksi.

Andersson oli sotavuosikymmeninä innokas Saksan ystävä, jopa siinä määrin, että hän toimi joulukuussa 1941 perustetun Svenska Tysklandsvänner i Finland -yhdistyksen hallituksessa. Yhdistys lakkautettiin Moskovan välirauhansopimuksen nojalla lokakuussa 1944, vajaan kolmen vuoden toiminnan jälkeen. Se julkaisi *Meddelanden från svenska tysklandsvänner i Finland* -lehteä, joka ehti ilmestyä viisi kertaa.¹³ Esimerkiksi kesäkuussa 1943 lehdessä kerrottiin saman vuoden huhtikuussa järjestetyssä seuran tilaisuudessa pidetystä ”kiinnostavasta tieteellisestä puheenvuorosta”, jonka professori Otto Andersson oli pitänyt Hitlerin *Mein Kampf* -teokseen liittyen. (*Meddelanden från svenska tysklandsvänner i Finland* 5/1943, 2).

Anderssonin esitelmä ”Språk- och personlighetsprincipen in den national-socialistiska statstanken: reflexioner och jämförelser” julkaistiin myös yhdistyksen julkaisusarjassa samana vuonna (Andersson 1943). Otsikkonsa mukaisesti Anderssonin teksti on parikymmensivuinen tutkielma Hitlerin traktaatin yhteiskuntakäsityksestä ja sen soveltuvuudesta suomalaiseen kontekstiin. Andersson kirjoittaa siitä, miten kansallissosialistinen yhteiskuntakäsitys on suoraan vastakkainen Snellmanin ”yksi kieli, yksi mieli” -ajatukselle kansallisesta identiteetistä, vaikkakin sekä Hitlerillä että Snellmanilla Anderssonin silmissä on yhteistä oman kansakunnan suvereniteetin ja tietynlaisen nationalistisen egoismin korostaminen (Andersson 1943, 12). Andersson (mt. 7) tukeutuu Hitlerin omaan esimerkkiin ”neekeristä tai kiinalaisesta”, joka oppii puhumaan saksaa mutta josta siitä huolimatta on mahdotonta todeta hänen olevan saksalainen.

Näin ollen kansakunnan perustan täytyy olla rotu, mikä olikin Hitlerin totalitaarisen yhteiskuntakoneiston lähtökohta. Andersson hyväksyy tämän lähtökohdan, mutta pidättäytyy kovin jyrkistä kannoista asian suhteen omaan kompetenssin puutteeseensa vedoten:

Här skulle strängt taget först krävas en utredning av det rasliga förhållandet mellan den finska majoritetsbefolkningen och den svenska minoriteten. En sådan utredning kan jag emellertid inte giva, emedan jag inte är rasforskare. (Andersson 1943, 14.)

Tämän todettuaan Andersson kuitenkin kirjoittaa Suomen kahdesta kansanryhmästä, suomalaisesta ja ruotsalaisesta toisistaan erillisinä, mutta kuitenkin monissa tilanteissa toisiinsa sekoittuneina. Kaupungistuminen ja kielirajojen ylittäminen ovat saaneet aikaan tätä prosessia. Vaikka Andersson omien sanojensa

¹³ On epäselvää, onko lehteä alkuun painettu pienempään, mahdollisesti esimerkiksi vain yhdistyksen tilaisuuksissa jaettavaan levitykseen. Kansalliskirjaston digitoituissa aineistoissa huhtikuussa 1943 ilmestynyt numero on vuosikerran neljäs numero, mutta kolmea ensimmäistä numeroa – jos ne ovat ilmestyneet – ei nähtävästi ole säilynyt.

mukaan ei halunnutkaan arvottaa näitä kahta kansanryhmää, hän kuitenkin päätyy kirjoituksessaan paikoin varsin svekomaanisiin johtopäätöksiin:

Två saker vill jag dock fastställa: den ena, att rasblandningen kommit den finska folkgruppen till godo i högre grad än den svenska och den andra, att landets svenska allmoge tillhör den renaste germanska befolkningen. (Mt.)

Lopulta Andersson on kuitenkin kirjoituksessaan enemmän realisti kuin fasisti. ”Muodostamme yhdessä Suomen kansan”, hän kirjoittaa kahdesta kieliryhmästä, ja ”saman kansakunnan jäsenenä toteutamme kansallisvelvollisuuttamme niin surun kuin ilonkin aikana. [--] Olemme kaikki *Volksgenossen*¹⁴ Adolf Hitlerin antamassa merkityksessä.” (Andersson 1943, 17. Käännös MM.) Vaikka ruotsinkielinen kielellis-kulttuurinen ryhmä Suomessa onkin Anderssonin mukaan rotuhierarkiassa korkeammalla kuin suomenkielinen, näkee hän silti realistisesti kummankin ryhmän tarpeellisuutta kansakunnan tulevaisuuden kannalta. Kaikessa kansallissosialismin ihailussaankin Andersson pidättäytyy suoranaista rotua koskevasta agendasta tai siihen liittyvistä toimenpide-ehdotuksista Suomen lähitulevaisuuteen liittyen. Henrik Ekbergin (1991, 299) mukaan tämä oli itse asiassa tyypillistä suomenruotsalaiselle fasismille ylipäätään – Suomen rodullisen tai kielellisen heterogeenisyyden korostamisen pelättiin näyttävävän saksalaisesta perspektiivistä katsoen epäilyttävältä. Joitain svekomaanisia ja ruotsinkielisen kansanosan ylivertaisuutta korostavia puheenvuoroja kuitenkin esiintyi myös Svenska Tysklandsvännen i Finland -järjestönkin piirissä, ja Anderssoninkin kanta asiaan on monitulkintainen, kuten jo näimme.

Anderssonin innokkuus Saksan ystävänä oli pantu merkille myös Saksassa – *Nordische Gesellschaftin* julkaisema *Der Norden* -lehti uutisoi myös Anderssonin esitelmästä. Häntä myös kaavailtiin Yrjö von Grönhagenin seuraajaksi Ahnenerbe-instituutissa. (Ekberg 1991, 162.) Tästä huolimatta hänen jälkikuvansa on tältä osin erittäin siloiteltu ja puhdistettu kaikesta Saksa-yhteyksiin liittyvästä. Kansallisbiografian¹⁵ ja Svenska Litteratursällskapet i Finland -yhdistyksen esittely¹⁶ Anderssonista eivät kumpikaan mainitse Anderssonin poliittista puolta lainkaan. (Ks. myös Dahlström 1971.) Myöskään Niklas Nyqvist ei Otto Anderssonia käsittelevässä väitöskirjassaan paneudu tähän teemaan juuri lainkaan – siitähän huolimatta, että hän mainitsee työnsä alkupuolella Anderssonin poliittiset kiinnostukset ja näkee myös kohteensa biografisen ja poliittisen kontekstin osana tehtävänasetteluaan (2007, 7, 11, 21).

Jos Anderssonin konkreettisen 1940-luvun alkupuolen yhdistystoiminnan ja yllä esittelemäni kansallissosialismin innoittaman kirjoittelun jättää pois tarkastelusta, ei hänen varsinaiseen tutkimukselliseen ajatteluunsa ole mahdollista nähdä suoraa Saksa-vaikutusta. Myöskään Väisäsen Karjala-innostusta vas-

¹⁴ ”Volksgenosse” on vaikea termi kääntää. Se on saksalaisen kansallissosialismin ideologinen termi, jolla viitattiin (arjalaiseen ja germaaniseen) yhteisöön kuulumiseen, ylivertaisuuteen suhteessa alempiin kansallisiin ja rodullisiin yhteisöihin nähden.

¹⁵ <http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1453>

¹⁶ <http://www.blf.fi/artikel.php?id=1453>

taavaa tutkimuskohdetta ei Anderssonin tutkimusprofiilista löydy. Andersson etsi musiikintutkijana suomalaisuuden pohjoismaista yhteyttä, ja eräänlainen kantava teema hänen musiikkitieteellisessä työssään olikin läntisen vaikutuksen hahmottaminen suomalaisen, ja erityisesti suomenruotsalaisen, kansanmusiikin piirissä (Nyqvist 2007, 233). Minkäänlainen ”rodun” tai musiikin ”puhtauden” käsite ei ole millään tavalla hänen työssään läsnä ennen sotavuosikymmeniä, eikä niistä ole myöskään merkkiäkään esimerkiksi vuosien 1938 ja 1940 laajemmissa tutkielmissa – Turun soitannollisen seuran historiikissa ja Fredrik Pacius -biografiassa (ks. Andersson 1938 ja 1940). 1910-luvun suomalaisessa musiikintutkimuksessa Anderssonin tutkiuus hahmottuu vastaäänenä fennomanialle, joka etsi ”suomalaisuuden ideaa” musiikista ja kansankulttuurista, kuten jo alussa totesin. Andersson puolestaan etsi muotoilua suomalaisuudelle skandinaavisena, ja näin ollen kansainvälisenä, ominaisuutena. Se, oliko Anderssonilla jo uransa alussa ajattelunsa pohjalla sitten jonkinlainen perustavampi käsitys rotujen hierarkiasta – joka selvästi näyttäytyy yllä referoidussa vuoden 1943 esitelmässä, jää tarkemman mikrohistoriallisen tutkimuksen selvitettäväksi.

Musiikin kansallinen hermeneutiikka

Saksalainen vaikutus suomalaiseen musiikkitieteeseen ei tapahtunut pelkästään yksittäisten tutkijoiden ja järjestötoiminnan kautta. Myös tutkimussuuntaukset ja -paradigmat ovat esimerkkejä tällaisesta kansallisesta vaikutuksesta. Seuraavassa tarkastelen musiikin hermeneutiikkaa tältä kannalta. Pohdin sitä, miten musiikin hermeneutiikka tuli suomalaiseen musiikintutkimukseen sekä sitä, voidaanko tätä varsinaisesti pitää suoranaisesti saksalaisperäisenä vaikutuksena tieteenalaan.

Ensin kuitenkin muutama sana itse hermeneutiikasta. Olen tietoinen siitä, että tämä laaja, yli kaksi vuosisataa vanha tulkinnan paradigma on moninainen, eri tieteenaloilla (kuten vaikkapa teologiassa, kirjallisuuden tutkimuksessa tai juridiikassa) erilaisena näyttäytyvä ja teoreettiselta taustaltaan hyvin laaja. Tarkasti ottaen on mahdotonta kirjoittaa yksiselitteisesti vain ”musiikin hermeneutiikasta” ja olettaa, että lukija ymmärtää heti, mistä on kyse. Jo pelkästään musiikin hermeneutiikan alalla vaikkapa K. F. Brendelin, Eduard Hanslickin, A. B. Marxin, H. Kretzschmarin, ja Arnold Scheringin ajatukset musiikin hermeneuttisesta tulkinnasta olivat tyystin erilaisia. Kuten ei ole yhtä ”hermeneutiikkaa”, ei ole myöskään yhtä ”musiikin hermeneutiikkaa”.

Puhunkin seuraavassa musiikin hermeneutiikasta hyvin yleisesti, viitaten sellaiseen musiikin tulkinnan tapaan, jossa ollaan kiinnostuneita kuultavan musiikin merkityksestä, usein tarinan, tapahtuman tai tunnelman sävelin ilmaisuna, eikä niinkään musiikillisen kokonaisuuden musiikkianalyttisestä erittelystä. Ian Bent (2002, 418) kirjoittaa musiikin hermeneutiikasta yleisesti sellaisena ”merkityksen etsimisenä”, jossa ”empaattisuus” pikemmin kuin empiirinen todistettavuus on pääosassa. Hermeneuttinen tulkinta on musiikin soivaa merkitystä

täydentävää tutkimusta. Musiikin hermeneutiikan nimissä esimerkiksi Sibeliuksen sinfoniaissa kuultiin ohjelmallisia merkityksiä, kuten Toivo Haapasen *Der Norden* -lehden esimerkissä edellä jo näimme.

Laajempaan esimerkkinä suomalaisesta musiikin hermeneutiikasta käy Ilmari Krohnin artikkeli Franz Schubertin *Moments musicaux* -pianosarjasta. Krohn kuulee pianosarjan salatun ohjelman olevan vanha satuaihe Prinsessa Ruusu-esta, ”lapsuuden sadusta ja Topeliuksen satunäytelmästä”, kuten Krohn (1942, 71) täsmentää. Se, että Schubert itse ei mainitse mitään ohjelmallista sisältöä teokselleen¹⁷ ei ole olennaista Krohnille. Hän toteaa yleisemmin, että ”ehkäpä enimmäissikin tapauksissa ei ohjelmaviitteiden puuttuminen merkitse sitä, ettei teos kuuluisi ohjelmamusiikin luokkaan, vaan ainoastaan sitä, ettei säveltäjä jostakin syystä ole halunnut ilmaista sen sinne kuuluvan.” (Mt. 70.) Vaikka ei Krohnin mukaan voidakaan ”tieteellisin keinoin epäämättömästi todistaa, että juuri yksi runollinen selitys on ainoa oikea” ei myöskään voida väittää, että ”mikä tahansa selitys olisi ilman muuta yhtä hyvä ja oikea” (mt.). Tältä pohjalta Krohn hahmottaa tästä kuusiosaisesta pianosarjasta nukkuvan prinsessan, prinssin ratsastuksen, orjantappuraryteikön peittämän linnan ja muut tarinan olennaiset elementit musiikillisina hahmoinaan. Tässä esimerkki Krohnin musiikkianalyysistä hermeneuttisen tulkinnan kehyksessä:

Uljuutta ilmaisee säkeitten 6-iskuisuus, ja siihen liittyen 3-iskuisissa säkeissä ilmenee nuorteutta. Kolmivaihtoiseksi 4-iskuisiksi harventuvat A I:n ja A III:n päätössäkeet edustavat mielen tasapainoisuutta ja A II:n lopulla 2- ja 5-iskuiset säkeet seikkailunhalua. Alussa on torventoitotus (t. 1-2) *unisono* (yhden miehen), sitä seuraa ratsuliike (t. 4-6, hyppyri ja *staccato*-tasasävelet), lisänivelessä (A II +, t. 18-21) käki kukkuu. Sävellaji C-duuri, verrattuna kokonaisuutta hallitsevaan A5-duuriin, edustaa kirkasta päivänvaloa ja nykyhetkeä vanhan tarinan hämyvärin vastakohtana. (Krohn 1942, 71.)

Tätä yksityiskohtaisemmin en käy Krohnin Schubert-tulkintaa tässä ruotimaan. Krohnillehan hermeneutiikka oli varsin luonteva musiikin tulkinnan teoreettinen kehys, ja vaikuttaa siltä, että hänen tulkintansa kävivät hänen uransa loppupuolella alati rohkeammiksi. Esimerkkinä tästä käy vaikkapa 91-vuotiaan (!) emeritusprofessorin kirjoitus Brucknerin kahdeksannesta sinfoniasta eräänlaisena apokalypsin musiikillisena kuvana. Krohnin mukaan teoksen ensimmäinen osa ”vastaa Antikristuksen nousua valtaansa”, toinen osa heijastaa ”hänen kannattajiensa huumautumista ja paatumista”, kolmas osa ”Karitsan häitteen taivaallista kirkkautta” ja neljäs osa puolestaan ”Antikristuksen tuhoutumista”. Tässä katkelma hänen hermeneutiikkaansa teoksen ensimmäistä osaa koskien:

Kehittelyjaksossa syttyy valtava päätaistelu, jonka piirteet merkittävästi vastaavat Ilmestyskirjan 11. luvussa kuvattuja dramaattisia vaiheita. Ensiksi kohoaa ikään kuin pedon

¹⁷ Teoriassa Schubertin teoksessa voisi hyvinkin olla kirjallinen ohjelma. Schubert ja Grimmin veljekset, Jacob (1785–1863) ja Wilhelm (1786–1859) olivat aikalaisia, ja heidän työnsä satujen ja kansantarujen alalla hyvin tunnettua saksalaisessa kulttuurielämässä. Lisäksi, kuten saksalainen musiikinhistorioitsija Carl Dahlhaus on useissa teoksissaan painottanut, 1800-luvun eurooppalainen musiikkikulttuuri oli läpeensä kirjallista luonteeltaan.

pyrstön heittäjä hyökyaalto (pedon aiheen edestakainen käänös), jota seuraa ikään kuin siltä suojaava sumuverho (etenevästi hämärtyvä sävelalan lepo-käännös S—SS). Sitten kaiku petoa vastustamaan nousseitten kahden profeetan todistus (*todistaja-aihe*, K 1—2, sukua uskon aiheen käänökselle), ynnä sitten ikäänkuin kehoitus kristityille kohottaa sydämet Herran puoleen (sama aihe kohoo asteettain ylemmäs). Henkiset jättivoimat jännittyvät toisiaan vastaan: toisaalta yhtynyt maailmanvalta, toisaalta uhrautuva usko (fff alinna pedon aihe, ylinnä todistaja-aihe). Mutta sitten seuraa pedon äkkitempaukset (pp-f): samassa kuin uskon aihe ylevän tyynenä (harvennetuin iskuin) kohoo ylös (puu-puhaltimissa) jo pedon terävät kynnet (jousissa) seuraavat kintereillä, tavoittavat sen ja riistävät alas mukanaan. (Krohn 1958.)

Ajatus miltei kaiken musiikin ohjelmallisuudesta on läsnä Krohnin tieteen tekemisessä miltei alusta alkaen. Jo vuonna 1916 kirjoitetussa *Sävelopissaan* hän kirjoittaa alaspäisen kvintti-intervallin ilmaisevan ”siirtymistä levottomammasta tunnelmavivahteesta tynempään”, mutta kuitenkin täsmentäen, että lopukkeissa tämä sama intervalli puolestaan viittaa ”elämän johdonmukaisuuden lahjomattomaan välttämättömyyteen” (Krohn 1916, 103).¹⁸

Kaikkein tunnetuin Krohnin musiikkitieteellinen tutkimuskohde oli eittämättä Sibelius, josta hän kirjoitti uransa myötä paljon sekä musiikkiarvostelijana että tutkijana. Krohn oli musiikkikirjoittajana yksi tärkeimmistä Sibelius-reseption rakentajista Suomessa; jo vuonna 1891 Krohn kirjoitti *Uusi Suometar* -lehdessä Sibeliuksesta ”tosisuomalaisen musiikin ensimmäisenä nerona” ja kuvasi tämän nuoruudentyötä, B-duurikvartettoa (op. 4) ”Sturm und Drang -periodiksi kiihkeimmistä taistelustaan”. ”Suokoon Jumala tuon taistelun loppua voitolla”, Krohn jatkoi, ”silloin on Suomen kansa saava pojaltaan kuulla omat suurimmat, pyhimät, ihanimmat aatteensa sulosävelien, mahtisointujen puvussa”. Sibeliuksen musiikilla oli jo oikeastaan tällöin opiskeluvuosinaan kansallista merkitystä Krohnin korvissa, sillä Sibeliuksen musiikki ilmaisi ”kansansa taistelut, ulkonaiset ja sisäiset” ja oli näin yhteistä kulttuurista pääomaa (Krohn 1891).

Myöhemmin Krohn kirjoitti Sibeliuksesta perusteellisemmin – selvänä pääteoksena tietysti *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius* (1945), joka oli osoitettu eräänlaisena kritiikkinä Eino Roihan vuonna 1941 tarkastetulle Sibeliuksen sinfonioita käsittelevälle väitöskirjalle. Krohn kuvasi sinfonioiden ”tunnusilmiötä” ja piilotettua ohjelmaa kahdessa mittavassa monografiassa, joita lyhyttä mainintaa yksityiskohtaisemmin on mahdotonta eritellä tässä yhteydessä. Krohn kuitenkin esitteli tutkimustuloksiaan tiivistetympin 1940-luvun alkupuolen artikkeleissaan. Juuri teoksen julkaisun jälkeen Krohn kirjoitti Sibeliuksen kahden ensimmäisen sinfonian kuvaavan Suomen ”muinaista taruaikaa” ja ”viimeisiä vaiheita”, kolmannen sinfonian puolestaan ”Jumalan etsikköä ja sen ihanaa loppusaavutusta”. Neljäs sinfonia kuvasi Krohnin mukaan ”ihmisen itsevalitsemien teiden tuloksettomuutta ja raukeamista” ja kolme viimeistä

¹⁸ Krohnin musiikkitieteen tietoteoreettinen yksityiskohtaisempi erittely on vielä oppihistoriallisesti tekemättä. Hänen musiikintulkintansa, kuten ylläolevista esimerkeistäkin näkyy, on kiinteästi yhteydessä hänen uskonnolliseen maailmankuvaansa. Samoin hän joissain kirjoituksissaan rinnastaa kyvyn tulkita musiikkia uskonnollisen armolahjan kanssa. Katso tästä tarkemmin Mantere 2012.

”Pohjolan luonnon” vuodenaikojä – kevättä, kesää ja syksyä. Kokonaisuutena sinfoniat antoivat vertauskuvasellisesti ”aavistaa ihmiskunnan voitollista pääsyä iäisen keväänsä kirkkauteen tai lopullisen elonkorjuuajan kypsymiseen”. Krohnin kannan mukaan ”ovat Sibeliuksen sinfoniat ilmausta ihmishengen ylevimmistä pyrkimyksistä, eivätkä uudetkaan, kukaties vielä syvemmälle luotaavat tulkinnat voine tässä suhteessa päätyä muuhun tulokseen.” (Krohn 1945, 143.)

Miten tällainen musiikin hermeneutiikka sitten tuli suomalaiseseen musiikin-tutkimukseen? Krohn oli toki henkilökohtainen tuttu saksalaisten musiikinhermeneutikkojen kuten Arnold Scheringin (1877–1941) kanssa ja osallistui ajan-kohtaiseen musiikkitieteelliseen keskusteluun myös kongresseissa ja julkaisuja lukemalla. Schering oli itse asiassa varsin tunnettu tutkija suomalaisessa musiikkitieteessä – hän vieraili Suomessa keväälvella 1936 ja tästä vierailusta kirjoitti Toivo Haapanen innostuneen raportin (Haapanen 1936).¹⁹ Vuonna 1954 väitellyt Tauno Karila (1908–1986) kävi opiskelemassa Scheringin johdolla Berliinin yliopistossa lukuvuonna 1938–1939, ja hänen väitöskirjansa (Karila 1954) on teoreettiselta pohjaltaan nimenomaan musiikinhermeneuttinen. Saman musiikkitieteilijäsukupolven edustaja, Otto Anderssonin oppilas Nils-Eric Ringbom (1907–1988) väitteli myös musiikinhermeneutiikasta vuonna 1955.

Tieteellisiä kontakteja ja henkilöverkostoja enemmän asettaisin painoarvoa kuitenkin suomalaisen musiikin ”kansalliselle hermeneutiikalle”, jolla suomalaisessa musiikkielämässä oli 1940-luvulle tultaessa jo vähintään puolen vuosisadan mittainen historia. Tällä termillä viitataan siihen, että suomalaisen musiikin julkisessa reseptiossa oli valmiiksi olemassa tietynlainen diskurssi, puhetapa, joka painotti kotimaisen musiikin ohjelmallista – eli useimmiten kansallista – sisältöä sen merkityshorisonttina. Yllä esittelemäni Krohnin konserttiarvio on hyvä esimerkki tästä, toinen tunnetumpi ja laajempi puolestaan Oskar Merikannon kolmen lehtiartikkelin sarja *Päivälehdessä* keväällä 1892 Sibeliuksen *Kullervon* kantaesityksen tiimoilta. Merikanto kirjoitti Sibeliuksen *Kullervon* sävelistä ensimmäisinä ”tosisuomalaisina”, jotka heti ”tunnistamme omiksemme vaikkemme ole aiemmin niitä kuulleet”. (Ks. tästä yksityiskohtaisemmin Huttunen 2004.) Vaikka Merikanto ei varsinaista ohjelmaa kuulemaansa eritteleäkään – *Kullervon* kohdalla se on tosin jo säveltäjän puolelta varsin alleviivattu musiikissa – hän erittelee musiikin merkitystä nimenomaan kansallisuuden kehityksessä. ”Suomalaisen sävelkielen synty” on *Kullervon* kantaesityksen myötä diskursiivinen tosiasia.

Kansallisen hermeneutiikan diskurssi on Suomessa ollut erittäin elinvoimainen ja vallitseva. Pelkästään Sibeliuksen musiikin kohdalla on mahdollista löytää 1900-luvun reseptiosta kymmeniä, ellei satoja, esimerkkejä siitä, miten hänen musiikkiaan on kuultu esimerkiksi suomalaisen ”luonnon” merkityshorisontissa (Murtomäki 2010, 57.) Natsi-Saksassa tämä luonnon diskurssi oli tietenkin hy-

¹⁹ Haapanen kiitteli kirjoituksessaan Scheringin ”käänteentekeviä havaintoja Beethovenin musiikista”. Esitelmä oli Haapasen mukaan ”esitystapansa puolesta suorastaan loistava ja sisällöltään tavattoman mielenkiintoinen” ja herätti ”suurta huomiota ja on varmaan antanut jälkeenpäinkin aihetta ajatustenvaihtoon”. (Haapanen 1936, 68.)

vin politisoitunutta. Kansallissocialismista innostunut toimittaja ja kirjailija Günther Thaeer (1936, 122) kirjoitti *Valvoja-Ajassa* Sibeliuksen musiikista sellaisena, joka "on kuin pohjoismaitten mahtavan luonnon, sen syvien erämetsien ja sen piilevien koskien tumman kohinan muodostama sävelvirta. Tämä musiikki on tienviittana pohjoismaiseen luonnonyhteyteen ja koruttomuuteen." Thaeer kirjoittaa "syvällisistä voimista", jotka Saksassa ovat johtaneet Sibeliuksen musiikin ymmärtämiseen ja myös "sisällyttävät itseensä hakeutumisen Luonnon ikuisille voimanlähteille" (mt. 123).

Toinen tunnettu esimerkki Sibeliuksen musiikin politisoimisesta nimenomaan myyttisen "luonnon" kontekstissa on Helmuth Thierfelderin, natsimielisen kapellimestarin avoin onnittelekiri Sibeliuksen 70-vuotispäivänä, joka julkaistiin *Allgemeine Musikzeitungissa* ja pian sen jälkeen käännöksenä *Suomen Musiikkilehdessä* (Thierfelder 1935). Kirjeessä Thierfelder kirjoittaa suoraan Sibeliukselle sanansa kohdistaen: "Te, jota kiinnostaa vain kansa ja koti, luotte sillä välin ihanan orkesteriteoksen toisensa jälkeen [--] ja sävelkielenne alkuvoima tenhosi kaikki ne saksalaiset, joille käsite omasta kansasta aina on ollut iäisarvoinen" (Thierfelder 1935, 178). Sibeliuksen musiikki on kirjoittajalle antanut "sen ihanan totuuden, että ainoa kansallinen sävelkieli on se, joka omassa luontehikkueudessaan ei hetkeäkään kiellä rotunsa erikoisuutta". Samoin Sibeliuksen musiikki on Thierfelderin korvissa aidosta kansanlaulusta muistutavaa, mutta kuitenkin jäljittelemättömän originaalia ja omaleimaista. Lopulta Thierfelder kuitenkin tuo myös esiin tutun luonto-topoksen:

Luontoa! Ei mitään muuta kuin luontoa! Teidän koko musikaalisen luontinne oikean ymmärtämisen avain näyttää olevan tämä. Jos taiteenne on näin maahan ja luontoon liittyvää, niin näyttäisi pääsy luoksenne käyvän päinsä suuremmita vaikeuksista. [--] Joka tahtoo Teidät omaksua, hänen on Teidät kilvoiteltava itselleen, sillä niin kuin kaikki luontehikas ja tinkimätön maailmassa on kulmikasta ja terävää, on Teidänkin ihana musiikkinne kaikkea muuta kuin helppotehoista. [--] se ei vaadi vain kuuntelua, se täytyy taistellen omaksua itselleen. [--] Niin kuin Kalevalan sankarit voitokkaasti taistellen samoavat Pohjolan valtaa halki, niin täytyy meidän varustautua henkiseen taisteluun tullaksemme täysin osallisiksi Teidän taiteellisen elämäntyönne iäti kestävästä arvoista.

[--] Teihin nähden, korkeasti kunnioitettu mestari, asetamme vielä senkin arvaamattoman taiteellisen hyötymisen etualalle, jonka sekä kuunteleva että luova Saksa Teidän sävellyksistänne on saapa. (Thierfelder 1935, 178.)²⁰

Kuten Hiedanniemi (1980, 50) toteaa, "pohjoinen ajatus" ja idea taiteen ja kulttuurin sidoksesta "luontoon" oli tärkeitä elementtejä Saksaa ja Skandinaviaa yhdistävästä Pohjolan hengestä, jonka ominaisuuksia olivat luonnonläheisyys, vapaudenrakkaus ja kunniantunto. Niin kulttuurin kuin muunkin sivilisaation alalla arvokkaaksi nähtiin etsityä lähelle luontoa.

²⁰ Thierfelderin kirjeessä riittäisi ruotimista pidemminkin. Musiikin kuuntelemisen assosioiminen työhön ja taisteluun muistuttaa tietysti Eduard Hanslickin keskittyneen kuuntelun ideaalista ja ylipäätään 1800-luvun austro-germaanisena absoluuttisen musiikin idean. Tämän analyysin paikka on kuitenkin muualla.

Sibeliuksen musiikin sotavuosikymmenten luonto-reseptio ja myös Krohnin oma tutkimus muistuttavat osaltaan siitä, että hermeneutiikka itsessään oli 1930-luvun Saksassa varsin nationalistisesti latautunut tutkimusparadigma. Sen kautta oli monien tutkijoiden tavoite tutkia ”aidon” saksalaisen musiikin syvintä olemusta – olihan koko musiikin hermeneutiikka pitkälti alkanut E. T. A. Hoffmannin Beethoven-esseistiikassa (ks. tästä Dahlhaus 1989). Myös mainitun Arnold Scheringin hermeneutiikka on ollut hyvin kansallisesti orientoitunutta, ja hänen tieteellisessä tutkimuksessaan oli piirteitä, jotka sopivat häntä ympäröineen kolmannen valtakunnan kulttuuripolitiikkaan. Esimerkiksi *sointityylin* (*Klangstil*) käsite, jolla Schering viittasi kunkin kansakunnan ominaiseen, sisäsyntyiseen musiikilliseen ominaislaatuun, jota ei voi omaksua, on yksi tällainen Scheringin tutkimuksen poliittisesti resonoiva piirre. Samoin *Klangstil* selvästi assosioi musiikin saksalaiseen ”luontoon”. Kuten Pamela Potter (1991, 59–60) kirjoittaa, *Klangstil* oli Scheringillä yksilön musiikillisen intention ja persoonan ylittävä kehys, joka viime kädessä yhdistää musiikin kansallisuuteen. Tällaisesta näkökulmasta Schering tarkasteli 1930-luvun töissään esimerkiksi Beethovenia saksalaisena nerona, jonka musiikista hän Krohnin tavoin etsi kirjallista ohjelmaa. Tässä mielessä suomalaisen musiikkielämän – sekä tutkimuksen että laajemmalle yleisölle suunnatun musiikkikirjoittelun – Sibelius-reseptiolla oli samankaltainen tavoite: ”kansallisen neron” aseman legitimointi.

Kansallinen hermeneutiikka ei kuitenkaan tiedeyhteisössä ollut vailla kriittisempiäkin soraääniä. Esimerkiksi Armas Otto Väisänen kirjoitti viitisen vuotta Krohnin Sibelius-monografioiden ilmestymisen jälkeen varsin kriittisesti entisestä opettajastaan tähän liittyen. Väisänen kirjoittaa, että Krohnia on aiemmin ”pidetty suurena auktoriteettina, jota kohtaan tunnettu arvonnanto on hänen Sibelius-tutkimuksensa johdosta järkkynyt. Kohdaltani on minunkin yhdyttävä niihin, jotka eivät voi sopeutua Krohnin ’musiikillisiin näkyihin’”. Vaarana Krohnin lennokkaissa tulkintoissa oli Väisäsen mukaan se, että ”siinä koetetaan sovittaa objektiivisuutta tavoitteleviin puitteisiin täysin subjektiivisia näkökantoja.” Varsinaisesti Krohnin tulkintojen epätieteellisyys ja subjektiivisuus eivät kuitenkaan Väisäsen mukaan verota Sibeliuksen sinfonioiden taiteellista arvoa, vaan pikemminkin ”yleistulkinnallaan korostavat kyseisten sinfoniain arvoa”. (Väisänen 1951, 63, 68.) Väisänen ei koskaan ollutkaan Krohnin tavoin tutkijana lennokas hermeneutikko, vaan pikemmin – poliittisuudesta huolimatta – tiukka empiristi, joka luotti esimerkkien ja niiden maltillisten tulkintojen tuomaan objektiivisuuteen.

Pohdinta

Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 1940-luvuilla on laaja ja monitahoinen tutkimuskohde, jonka yksityiskohtaisempi selvittely vaatii vielä paljon lisää työtä. Musiikkitiede ei tuolloin ollut vielä eriytynyt omaksi alueekseen suomalaisessa musiikkielämässä, ja tässä kohtaa tieteenalan oppihistorian tutkimus on osa koko musiikkielämän poliittisen ja sosiaalishistorian tutki-

musta. Samoin toimijoiden syvemmän henkilöhistoriallisen tarkastelun myötä on odotettavissa suurta eroavaisuutta sen suhteen, miten tutkijoiden henkilökohtainen ajattelu ja maailmankuva näkyivät heidän tutkimuksessaan – jos se ylipäätään näkyi. Saksa-sympatiat olivat 1930- ja 1940-luvulla varsin yleisiä sukutaustaltaan lähes poikkeuksetta sukutaustaltaan säätyläistöön kuuluneiden yliopistotutkijoiden parissa, eivätkä musiikintutkijat olleet tästä poikkeus. Monien kohdalla tällä ei kuitenkaan ollut vaikutusta heidän julkiseen työhönsä.

Kuten jo alussa totesin, tutkijat eivät useinkaan olleet kovinkaan poliittisesti aktiiveja, vaan poliittista agendaa on etsittävä ikään kuin rivien välistä heidän työstään. Tässä kirjoituksessa käsitellyistä tutkijoista Armas Otto Väisäsen innostus Itä-Karjalaan ja hänen ajatuksensa liki kolme vuotta kestäneestä miehityksestä eräänlaisena Karjalan ”vapautuksena” oli selvästi poliittinen kanta, ja luontevaa jatkoa hänen 1920-luvun heimosota-aktivismilleen. Myös lukuisat sekundäärilähteet kertovat Väisäsen aktiivisuudesta Saksan ystävänä 1930-luvulla, mutta tarkempaa kuvaa hänen ajattelustaan ei tässä suhteessa ole mahdollista saada ilman kirjeenvaihdon, päiväkirjojen ja muun arkistomateriaalin tutkimusta. Joka tapauksessa Karjala-innustus oli osa Suur-Suomesta haaveilua, eikä se ollut ainoastaan taiteilijoiden ja kulttuurintutkijoiden etuoikeus. Jopa Mannerheimin päiväkäsky jatkosodan aikana puhui Itä-Karjalasta ”pyhänä maana”. Se, että Suomi miehitti Karjalassa koskaan siihen kuulumattomia alueita kolmen vuoden ajan, oli helppo tarpeen tullen unohtaa. (Jokisipilä ja Könönen 2013, 309, 314.)

Samoin kuin Väisäsestä voi myös todeta Otto Anderssonista. Hänen aktiivinen osallistumisensa kansallissosialismia avoimesti kannattavan järjestön toimintaan 1940-luvulla ja Hitlerin yhteiskuntamallia avoimesti ihannoivan kirjoituksen julkaiseminen kertovat ainakin 1940-luvun alkuvuosina innostuksesta kansallissosialismia kohtaan. Anderssonin tieteellisestä työstä on kuitenkin mahdotonta löytää varsinaista poliittista agendaa – musiikillinen ja poliittinen sisältö ovat ikään kuin selvästi erillään hänen työssään niin 1940-luvulla kuin muulloinkin. Anderssonin persoonassa kiinnostavaa on myös se, että hän ei selvästikään innostuksestaan huolimatta allekirjoittanut kaikkia kansallissosialismin puolia – muuten on äärimmäisen vaikeaa ymmärtää, miten Andersson saattoi olla yksityiselämässään sekä vapaamuurari että ajattelultaan kansallissosialisti (ks. Holm 2014).

Markku Jokisipilä (2010, 52) toteaa, että Saksan ja kansallissosialismin kannattajissa on selviä aste-eroja. Hän erottaa kolme kategoriaa: varsinaiset kansallissosialismin varauksettomat kannattajat, kansallissosialismin ihailijat, ja pragmatit. Saksasta innostunut kulttuuriväki – esimerkiksi Jokisipilän mainitsema Maila Talvio, V. A. Koskeniemi, Yrjö Kilpinen ja Rolf Nevanlinna – kuuluivat näistä keskimmäiseen kategoriaan. He olivat myös Saksalle propagandatarkoituksiin mieluisinta ihmisryhmää, sillä heillä oli suomalaisessa yhteiskunnassa paljon vaikutusvaltaa ja arvostusta. Fanaattisemmat intoilijat olivat hyvin pieni joukko Suomessa, ja heidän yhteiskunnallinen merkityksensä oli varsin pientä. Toinen tärkeä seikka, josta Jokisipilä (mt. 56) muistuttaa on se, että pelkät ”kontaktit Saksaan” eivät vielä kerro mitään eivätkä anna aihetta historialliseen

leimaamiseen. Oli toki olemassa moraalisesti tuomittavia ja tuhoisia yhteistyön muotoja, mutta samalla on muistettava, että kolmannen valtakunnan Saksassa-kaan kaikki elämänalueet eivät olleet politisoituja ja näin ollen myös normaaleja kansainvälisen yhteistyön muotoja oli olemassa. Kompetentin lähdekritiikin tehtävä on tehdä eroa näiden kahden välille. Pragmatikot olivat puolestaan henkilöitä, joille Saksa-innostus tarjosi turvaa ryssä pelossa. Välttämättä tällaiset henkilöt eivät lainkaan allekirjoittaneet Hitlerin rotuoppeja ja juutalaisvainoja.

Sodan jälkeen juuri minkäänlaiselle rehabilitaatiolle musiikkiväen keskuudessa ei ole Suomessa nähty tarvetta. Anderssonin kohdalla 1940-luvun kansallissosialismi-innostus hävisi jälkiä jättämättä; jälkikuvasta on siloteltu pois kiusalliset julkaisut ja järjestötoiminta. A. O. Väisänen ja Toivo Haapasen edustaman valkoisen Suomen aatteet ja kansallissosialististen järjestöjen, kuten Nordische Gesellschaft, kanssa seurustelu ovat jääneet tieteenalan oppihistoriassa täysin pimentoon ja mittavien tieteellisten saavutusten alle. Säveltäjästä Yrjö Kilpisen biografinen materiaali on suljettu tutkijoilta ja Tauno Karilan hänestä kirjoittama elämäkerta (Karila 1964) on kohdettaan idealisoiva ja säveltäjän poliittisen aatteen palosta tyystin vaikeneva. Samassa hengessä Väisänen kirjoittama Kilpisen muistokirjoitus kertoo kuin ohimennen ”Lyypekin Pohjoismaisen Seuran” vuoden 1936 kesäjuhlista – ei mitään katuen tai selitellen, vaan lähinnä ruoka- ja juomatarjoiluista pilke silmäkulmassa kertoillen. Samoin Väisänen kertoo Kilpisen erityisenä meriittinä vuonna 1955 perustamiensa Savonlinnan musiikkipäivien vieraat, baritoni Gerhard Hüschin ja musiikkieteilijä Joachim Moserin. (Väisänen 1959, 23.) Jälkimmäinen heistä oli ksenofobinen nationalisti sekä Ahnenerben ja kolmannen valtakunnan kulttuuripropagandasta vastaanministeriön työntekijä, jonka paikka – jälkiviisaasti todettuna – ei olisi ollut Savonlinnan musiikkipäivillä kunniavieraana. Hiljaisuudella on hintansa, ja ne jotka tiesivät, vaikenivat tai eivät pitäneet asiaa olennaisena.

Vahvasti kansallissosialistista väriä tunnustavien lehtien – kuten *Der Norden* – avustaminen ja aktiivinen järjestötoiminta aatteellisissa kulttuurijärjestöissä oli suomalaisilta saksanystäviltä henkilökohtainen valinta, joka osoitti myös hyväksyntää kansallissosialismin ideologisille päämäärille. Tämä ei tietenkään tee heistä sotarikollisia tai edes vähennä heidän saavutuksiaan muilla tahoilla. Jälkien peittelylle ja historian kaunistelulle ei kuitenkaan ole perustetta. Suomen musiikkihistoriaa on tältäkin osin etsittävä kokonaisuutena ja kaikkine inhimillisine puolineen esiin häpeän, vaikenemisen ja välinpitämättömyyden kätkeistä.

Lähdeluettelo

- Abraham, Otto ja Erich von Hornbostel. 1904/1975. The Problems of Comparative Musicology. Teoksessa *Hornbostel Opera Omnia*. The Hague: M. Nijhoff. 247–270.
- Andersson, Otto. 1940. *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790–1808*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Andersson, Otto. 1921. *J. J. Pippingsköld och musikalivet i Åbo 1808–1827*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.

- Andersson, Otto. 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.
- Andersson, Otto. 1943. *Språk- och personlighets-principen i den national-socialistiska statstanken – Reflexioner och jämförelser*. Svenska Tysklandsvänner i Finland skriftserie 4. Åbo: Söderström & Co.
- Barrowdough, David. 2016. *Digging for Hitler: The Nazi Archaeologists Search for an Aryan Past*. UK & USA: Fonthill Media.
- Bent, Ian D. 2002. Hermeneutics. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. New York: Macmillan Publishers. 418–426.
- Bereczky, János. 2001. *The Influence of Ilmari Krohn upon Hungarian Ethnomusicology*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Bohlman, Philip. 1993. Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11 (4): 411–436.
- Bose, Fritz. 1938. Typen der Volksmusik in Karelien. *Archiv für Musikforschung* (iii) 1938. 96–118.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. USA: University of California Press.
- Dahlström, Fabian. 1971. Otto Andersson. *Fin kultur och folklig. Finländska gestalter IX*. (red. W. E. Nordström) Ekenäs: Ekenäs tryckeri aktiebolags förlag. 7–40.
- Haapanen, Toivo. 1935. Ilmari Krohn jättää yliopiston. *Musiikkitieto* 3 (5): 86.
- Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Haapanen Toivo. 1943. Über die Sinfonien von Jean Sibelius. *Der Norden* 2 (1943): 39–41.
- Heikkinen, Olli. 2012. Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 42 (1): 6–26.
- Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verhottua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.
- Hietala, Marjatta. 2006. *Tutkijat ja sota. Suomalaisten tutkijoiden kontakteja ja kohtaloita toisen maailmansodan aikana*. Historiallinen Arkisto 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 30–141.
- Holm, Nils G. 2014. Freemasonry and its social position in Finland. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, [S. I.], v. 20: 68–77. Verkkolähde <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/scripta/article/view/388> [tark. 10.4. 2017].
- Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, Matti. 2004. The national composer and the idea of Finnishness: Sibelius and the formation of Finnish musical style. Teoksessa *The Cambridge Companion to Sibelius*. Toim. Daniel Grimley. UK: Cambridge University Press. 7–21.
- Huttunen, Matti. 2013. Henki, luonto, orgaanisuus: Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun vaihteesta. *Trio* 2 (2): 31–49.
- Huttunen, Matti. 2015. Ideasta ideologiaksi: kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa. *Trio* 4 (1): 25–45.
- Hyrkkänen, Markku. 2011. Historiallinen ajattelu itseymmärryksen välineenä. *Historiallinen aikakauskirja* 110 (3): 254–266.
- Jackson, Timothy L. 2010. Sibelius the Political. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World: Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*. Toim. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki, Colin Davis, and Tomi Mäkelä. Peter Lang: New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien. 69–125.
- Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki: Otava.
- Jutikkala, Eino. 1972. Lisää oikaisua. *Historiallinen aikakauskirja* 70 (2). Toim. Eino Jutikkala, Pirkko Rommi ja Rauno Selin. Helsinki: Suomen historian ystävien liitto ja Suomen historiallinen seura. 134–135.

- Karila, Tauno. 1939. Musiikin opetuksesta Berliinin yliopistossa. *Musiikkitieto* 7 (6): 100.
- Karila, Tauno. 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa*. Helsinki: Sanoma Oy.
- Karila, Tauno. 1964. *Yrjö Kilpinen: Säveltäjäkuvan ääriviivoja*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari ("Cis"). 1891. Musiikki-opiston ensimmäinen konsertti oli eilen. *Uusi Suometar* 24.3. 1891.
- Krohn, Ilmari. 1916. *Säveloppi*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari. 1937. Vanhojen kansojen musiikista *Musiikkitieto* 5 (12): 146–161.
- Krohn, Ilmari. 1942. Schubertin 'Moments Musicaux': Prinsessa Ruusunen!. *Musiikkitieto* 10 (5): 70–74.
- Krohn, Ilmari. 1945. Jean Sibeliuksen seitsemän sinfoniaa. *Musiikkitieto* 13 (12): 142–143.
- Krohn, Ilmari. 1958. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa. *Kirkko ja Musiikki* 9 (1): 9–10, 16.
- Laitinen, Heikki. 2011. A. O. Väisäsen elämäntyö. Teoksessa *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A.O. Väisäsestä*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Risto Blomster. Helsinki: SKS. 41–59.
- Mantere, Markus. 2012. "Jeesus Kristus on suora tie": kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 42 (3–4): 28–47.
- Marvia, Einari. 1943. Wiesbadenin suomalaisilta musiikkipäiviltä – tohtori Toivo Haapasen kertomaa. *Musiikkitieto* 11 (10): 98–101.
- Murtomäki, Veijo. 2010. Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa. *Musiikki* 40 (3–4): 5–68.
- Murtomäki, Veijo. *Jean Sibelius as a representative of Finnish patriotic loyalty*. Julkaisematon käsikirjoitus. (Tulossa.)
- Mäkelä, Tomi. 2011. *Jean Sibelius*. Woodbridge, U.K.: Boydell Press.
- Nyqvist, Niklas. 2007. *Från bondson till folkmusikikon: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Åbo: Åbo Akademis Förlag.
- Pimiä, Tenho. 2009. *Tähtäin idässä: Suomalainen sukukansojen tutkimus toisessa maailmansodassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Potter, Pamela. 1991. *Trends in German Musicology, 1918-1945: The Effects of Methodological, Ideological, and Institutional Change on the Writing of Music History*. Yale University, julkaisematon väitöskirja.
- Pringle, Heather. 2006. *The Master Plan: Himmler's Scholars and the Holocaust*. USA: Hyperion.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä*. Helsinki: WSOY.
- Tanner, Kathryn. 1997. *Theories of Culture: A New Agenda for Theology*. Fortress: Minneapolis.
- Thaer, Gunther. 1936. Sibelius ja nykypäivien Saksa. *Valvoja-Aika* 30 (3): 121–123.
- Thierfelder, Gunther. 1935. Nuori Saksa toivottaa onnea suurelle sinfonikolle Jean Sibeliukselle. *Suomen Musiikkilehti* 12 (7): 97–99.
- Turunen, Martti. 1931. Kaksi tuntia mestarin puheilla. *Suomen Musiikkilehti* 8 (3): 2.
- Tyrväinen, Helena. 2014. Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana: uran ja yhteenkuuluvuuden kysymyksiä. *Musiikki* 44 (3–4): 141–191.
- Virrankoski, Pentti. 2004. *Heikki Klemetti – elämäntyö ja henkilökuva*. Helsinki: SKS.
- Väisänen, Armas Otto 1935. Musiikin synty. *Musiikkitieto* 3 (7): 126–127.
- Väisänen, Armas Otto 1941a. Karjalaisista itkuvirsistä. *Musiikkitieto* 9 (7): 114–115.
- Väisänen, Armas Otto 1941b. Itä-Karjalan vapautuksen kypsymissvaiheita. *Valvoja-Aika* 35 (2): 340–344.
- Väisänen, Armas Otto 1943. Finnische Volksmusik. *Der Norden* 2 (8): 196–201.
- Väisänen, Armas Otto 1951. Sibelius tutkimusongelmana. *Valvoja* 45 (71): 60–68.

Väisänen, Armas Otto 1959. Yhteyksiä Yrjö Kilpiseen. *Suomen musiikin vuosikirja 1958–59*. Helsinki: Otava. 16–23.
Meddelanden från svenska tysklandsvännen in Finland 5/1943. Helsingfors: Boktryckeri Åbo.

Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen and the grand task of academia: The affiliation of Finnish musicology to Germany in the 1930s and 1940s

This article is research of an important social segment of Finnish society, university intellectuals, in a multi-faceted, problematic and tragic political context. I refer to the time period of 1930s and 1940s, which has been a hothouse for passionate debate of Finnish historians for at least two decades. Finland's political alliance with Germany in WW 2 has, of course, been at the centre of the debate. Musicologists, both in Finland and abroad, have had their share in the debate as far as Sibelius's alleged ties to Nazi Germany and his possible support of Nazi ideology are concerned. Musicology itself, however, has not been studied in that time period, as far as its research paradigms, institutional, ideological and personal ties to Nazi Germany are concerned.

Otto Andersson, professor of musicology at the Åbo Akademi, the Swedish-speaking university in Turku, was the chair of a Nazi-sympathizing organization Svenska Tysklandsvännen i Finland (Swedish Friends of Germany in Finland) in the 1930s and even gave public lectures on the societal aspects reflected in Mein Kampf. Also, we know that A. O. Väisänen, one of Krohn's students, had close connections to the Ahnenerbe institute, an institute in Nazi Germany purposed to research the archaeological and cultural history of the Aryan race in the 1930s and 1940s. German musicologist Fritz Bose was affiliated with the institute and made an expedition to Carelia in 1935. The larger personal and institutional affiliations that Finnish musicology had with Germany in the 1930s and 1940s remain uncharted. That research is long overdue.

This re-evaluation entails not only a scrutiny of institutions and microhistory of the prominent scholars but also a more theoretical scrutiny of the musicological research as such. For instance, Ilmari Krohn's musical hermeneutics was a research paradigm strongly influenced by German musicological scholarship. Thus, we need to study not only the personal networks but also the diffusion and spread of research paradigms, theories and institutional models.

FT, Dos. Markus Mantere (markus.mantere@uniarts.fi) toimii yliopistotutkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä.

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 lehtiä lukevan yleisön näkökulmasta. (Hopkins Porter 1980, 212. Ks. myös Jalkanen 2003a ja 2005; Weber 1975.)

Amatöörit olivat tärkeässä roolissa julkisen musiikkielämän ylläpitäjinä kaikkialla 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 ratkaisevaan muutokseen amatööri- ja ammattimaisen musisoinnin mieltämisessä kaikkialla Euroopassa. Tämän artikkelin tavoitteena on hahmottaa musiikin amatööritoiminnan kehitystä ja mahdollisuuksia Suomessa varhaisista orkesteriyhdistyksistä suomalaiskansallisen liikkeen nousuun 1800-luvun lopulla. Tutkin, 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 musiikinharjoittamisen levitessä sivistyneistön piiristä osaksi tavallisen kansan huvi- ja kulttuuritoimintaa. Selvitän myös, minkälaisia mahdollisuuksia ja esteitä amatöörimuusikoilla oli toimia musiikin alueella.

Tutkin amatöörin ja ammattilaisen määrittelyn muotoutumista sekä eri lähtökohdista tulleiden muusikoiden ja musiikkiryhmien musiikillisten toimijuuksien 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 soittojuhilla 1880-luvulta lähtien. Tässä yhteydessä myös musiikin *harrastajan* käsite vakiintui ammattilaisen vastakohtana ja sai uudenlaisen merkityksen. Artikkelin teoreettisen viitekehityksen muodostavat Jürgen Habermasin (2004 [1962]) porvarillisen julkisuuden käsite sekä sille likeinen, edellä mainittu kansallinen julkisuus, joka huomioi porvariston lisäksi myös muut yhteiskuntaluokat ja niiden vaikutuksen julkisuuden kehityksessä. Tutkimusaiheeni kannalta perspektiivin laajentaminen porvariston yli on tärkeää, sillä Suomessa porvaristo oli suhteessa pienempi kuin muualla Euroopassa, eivätkä sen vaikutukset olleet musiikkikulttuurin kehityksen kannalta 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 hyödyntänyt hakusanoina useampia käsitteitä tai käsitepareja, kuten: amatööri, amatör, diletantti, diletant, musiikin harrastaja, taiteen harrastaja, musiikkiharrastus, harrastaja, 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 ennemmin 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 amatööriin 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 amatööriin, 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 amatööriin 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 amatööriin ja ammattilaisen välillä, hän kuitenkin korostaa, että ”amatööriin 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 amatööriinkin 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 arvon mukaista ei ollut esiintyä julkisuudessa omalla nimellään, saatiikka 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, Leipzigissa, 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, sinfoniaita 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 täytyvän 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 mutkikkaina. 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 vapaapalokuntalaitos. Kansainvälisten mallien mukaan vapaapalokunnat 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 välittyy 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. Lähtökohtana 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 talonpojiston 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 pitkäkestöisen, 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 päämääristä:

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 juhliiaan.” (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 ammatillaiset 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 houkuttelemisen 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* -oopperaa, 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. Musiikkilyhdistyksiä 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). Musiikkilyhdistysten 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 ai-
neistot) 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 musikforskning* (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 artikkelikäsi kirjoitus.
- 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 filharmoninen 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.
- Suodenjoki, 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.
- Suodenjoki, 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.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa perustelluissa erikoistapauksissa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että vastattava artikkelin kielentarkastuksesta. Artikkelikäsitteiden maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaatii. Artikkelikäsitteiden loppuun lisätään englanninkielinen tiivistelmä artikkelin sisällöstä, kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite, joita on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja viiteluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä "N.N." (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi "[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]" **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille tuomiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen käsikirjoitusversiokin.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (soft hyphens) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso alempana "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida mutta se ei ole välttämätöntä.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidempi lainaus erotetaan omaksi kappaleeksi, joka sisennetään. Tällaisessa lohkolainauksessa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta-sivulle)". Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon "(Kurkela 2013, 151–153; Huron 2006, 3)" tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa "Aldwellin ja Schachterin (2009, 12) mukaan...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviiteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.). 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2015].
- Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology* 87 (2): 287–309.
- Wahlfors, Laura. 2012. Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa. *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa tai tutkimusraportissa), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa *teoksen nimi*" ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvatsekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Sibelius- ja Finale-nuotinkirjoitusohjelmien käyttöä sen sijaan suositellaan. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja. Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones* -sävelmien lähdetutkimuksia.
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius. Modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki (toim.). 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology. Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala (toim.). 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.

- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen (toim.). 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation. A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström. Kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

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

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatoossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.