

Suomen synty musiikkikulttuurissa

Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910

Vesa Kurkela

(Musiikki 1–2/2017)

Tämä kirjoitus esittelee musiikinhistorian mahdollisuuksia täydentää käsitystämme kansalaisyhteiskunnan synnystä Suomessa autonomian ajan jälkipuoliskolla. Uusi keskieuropalaisperäinen 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 musiikkinäyttämön saavutuksista.

¹ Kansalaisyhteiskunnan (civil society) käsitteestä ja suomalaisten kansanliikkeiden kehityksestä, ks. Konttinen iv; Alapuro & al. 1987.

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. Historiantutkimus 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 konsertteliitin 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 ”alkusoitot, [- - -] soolokappaleet, fantasia, 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 tämän

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

lehden artikkelissaan ehdottama nimi 'ei-varsinainen taidemusiikki'. Middle-musiikki 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 korostavasta ja hyödyntävästä viihderepertuaarista, mutta toisaalta monenlaisesta helposti lähestyttävästä taidemusiikista, omituisilla kokoonpanoilla esitetystä taideohjelmistosta ja kaikesta siltä väliltä. Middle-musiikin rajojen tarkempi pohdinta ei mahdu tämän kirjoituksen kehykseen.³ Joka tapauksessa suurin osa orkesterirepertuaarista, jota seuraavassa analysoin ja erittelen, kuuluu nimenomaan tähän laajaan ja tutkijoiden usein sivuuttaman musiikin piiriin.

Musiikki ja kansallinen julkisuus

Musiikin esittäminen julkisesti sai Suomessa – keskieurooppalaisia esikuvia seuraten – viimeistään 1830-luvulla rinnalleen melko säännöllisen lehtikirjoittelun. Sen myötä Suomeen muodostui vähitellen musiikkikriitikkojen ammattikunta. Musiikkikirjoittelu keskittyi aluksi muutamaankin helsinkiläiseen ja turkulaiseen päivälehteen, ja tämä kehitys oli edellytyksenä kansallisen musiikkijulkisuuden synnylle (Sarjala 1994). Musiikista ja musiikkitapahtumista kertominen olikin varsin näkyvä osa sanomalehtijulkisuuden syntyä. 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 teutaroitsi, deklamoitsi, 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

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).

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

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 musiikkiyhteisö, johon Leinon mainitsema ”kanssa” ei ilmeisesti osallistunut senkään vertaa. Erilaiset konsertit, musiikin ammattilaiset ja säätyläisyleisö 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 erillisestä taidemaailmasta musiikin ja teatterin kohdalla. Kummankin osalta kehitys näyttää 1800-luvun toisella puoliskolla johtaneen kohti taiteellisen sisällön vakavoitumista ja etäännyttämistä 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, ns. 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–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 uudenaikainen 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”⁴, kaikessa kehityksessä pääkaupungista jäljessä. Esimerkin Helsinki-painotuksesta tarjoaa Erkki Salmenhaara (1995, 325-326), 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 1840–50-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

⁴ Olen itse kuullut joidenkin vanhempien helsinkiläisten käyttävän tätä termiä vielä muutama vuosi sitten. 1900-luvun alussa oli aivan luonnollista raportoida Helsingin lehdissä 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.

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 Senaatti myönsi lisäksi varoja kuuden muun suomenmaalaisen nuoren muusikon kouluttamiseen Leipzigin konservatoriossa. Heitä suunniteltiin tulevan teatteriorkesterin runkosoitajistoksi (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

Orkesteri huolehti teatterisoiton lisäksi monipuolisesti muustakin konserttitoiminnasta, ja esimerkiksi klassiset sinfoniat kuuluivat konserttiohjelmistoon säännönmukaisesti 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 muusikot 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.

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

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.

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 itsestäänselvyys. 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-alkusoiittoja – edusti viiden prosentin osuus kokonaistarjonnasta.⁷

Suomessa Saksan vaikutus musiikkikulttuuriin oli kaikilla mittareilla silmiinpistävä 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 muultakin 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

⁷ Laskelma perustuu viitenä konserttikautena (1886–87, 1894–95, 1898–99, 1904–05 ja 1908–09) soitettujen sävellysten esittämiskertoihin (N=3851). Tiedot on kerätty pääkaupungin sanomalehtien konsertti-ilmoituksista (<http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>).

Laskelma on väistämättä tulkinnanvarainen, koska säveltäjien kansallisuus on vaikea määritellä. 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.

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 muusikonalkujen toivelistan ykkönen. Sen jälkeen tilanne hieman muuttui. Musiikin tulevien huippuosajien vetovoimaisimpana opiskelukaupunkina 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 Keisarikunnan Aleksanterin yliopisto Helsingissä. Vuodesta 1834 vuoteen 1896 – yli 60 vuotta – yliopiston musiikinjohtajana toimi kaksi saksalaista muusikkoa, jo mainittiin 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 sitten 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 toimissa, 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 kotiuttamisessa 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 suorittivat musiikilliset alkuopintonsa Helsingissä juuri mainituilta mestareilta tai muilta ammattimuusikoilta – monet heistäkin keskieurooppalaisia, kuten 1850-luvun tunnetut orkesterinjohtajat Karl Ganszaug 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 orkesterisoittimiin 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 käyneiden 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

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

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

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 soitinkauppa, 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 hovioopperoista 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 lyhyeksi. (Byckling 2009, 101–115.)

Kriitikkojen ja ulkomailla koulutettujen ”maanmiesten” ohella ulkomaiset muusikot 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; 2016). Luetteloja voisi jatkaa vielä paljon pitemmälle, mutta jo nämäkin esimerkit riittävät osoittamaan 1800-luvun orkesterimuusikkojen kosmopoliittisuuden. Myös tiedot isoimpien orkesterien rivimuusikoista kertovat samaa. Niinpä Kajanuksen orkesterissa oli alun perin vuonna 1882 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-Vainio 1993, 50; *Hufvudstadsbladet* 2.10.1894).

Julkisuus ja esittäminen

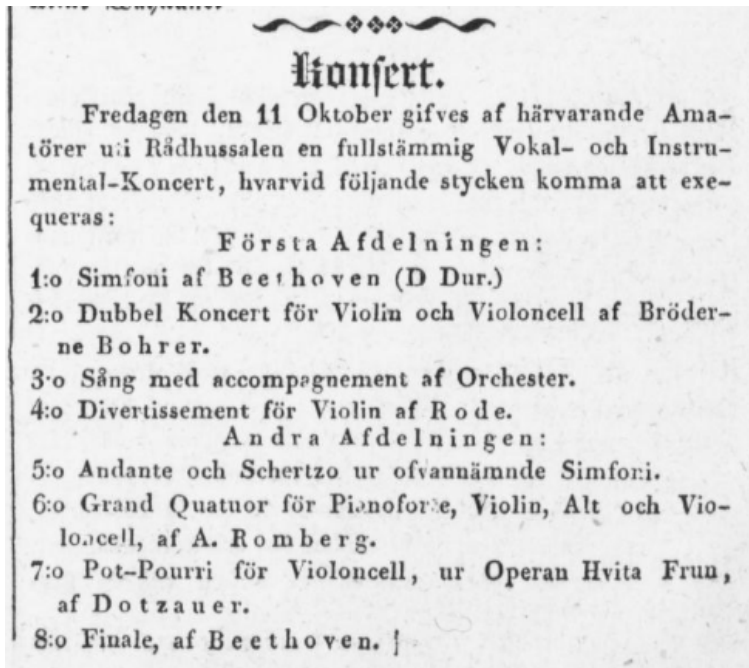
Sanomalehtijulkisuuden varaan rakentuva kuva 1800-luvun ihmisten musiikkisuhteesta on monessa suhteessa vino. Pääasiallinen syy vinoutumaan on siinä, että musiikkijulkisuus keskittyi lähes yksinomaan ammattitaiteilijoiden esiintymisten esittelyyn ja kommentointiin. Todellisuudessa musiikin esittäminen 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

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

esiintyvänä ”herrojen amatöörien suosiollisella avulla”. Mikäli tilaisuus perustui pelkästään amatöörien esityksille, nimiä ei mainittu lainkaan. Näin esimerkiksi toimittiin vuonna 1833 pidetyssä konsertissa, jossa esitettiin muun muassa Beethovenin toinen sinfonia. Ajan tavan mukaan sinfonian esittäminen pätkittiin kolmeen osaan, joiden välissä oli muuta ohjelmaa. (Kuva1)



Kuva 1. Sanomalehti-ilmoitus Musikaliska Sällskapetin konsertista Helsingissä, *Helsingfors Tidningar* 9.10.1833.

Vastaavalla tavalla konserttiarvostelijat välttivät yleensä puuttumasta millään tavalla amatöörien osuuteen esityksissä. Toinen mahdollisuus oli vetäytyä tarkemmasta arvioinnista yksinkertaisesti toteamalla, että esiintyjät olivat ”diletanteja 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. Diletantit, 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, herra 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 taidekriitiikin 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 musiikkirenki, vaan itsenäinen yrittäjä. Hänen arvoaan mitattiin paitsi suosiolla tai konserttien yleisömäärällä myös julkisen taidekriitiikin mittareilla. Taidekriitikki 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 riskisijoitus, ja siinä kannatti pyrkiä mahdollisimman suureen julkisuuteen. Maksettujen lehti-ilmoitusten ohella lehdet julkaisivat säännöllisesti buffeja ennen 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 musiikkitalaisuudet perustuivat lähes poikkeuksetta ennakkotilauksiin. Niillä kerättiin varoja jo etukäteen esimerkiksi kuuden tai kahdeksan konsertin sarjan toteuttamiseen. Näitä subskription- tai abonnement-konsertteja mainostettiin näytävästi lehdissä moneen kertaan, ja jos ennakkotilauksia ei tullut riittävästi, hankkeesta luovuttiin. Vielä 1830–40-luvuilla konserttitilaukseen osallistuminen edellytti joko järjestävän musiikillisen seuran jäsenyyttä,

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 tietysti 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).

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 lienee ollut siinä, ettei 1860–70-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 *Waasan Lehti* ja Jyväskylässä *Keski-Suomi*. Mutta lehdet ilmestyivät harvoin eikä niissä juuri musiikista kirjoitettu. Syykin on ilmeinen: Konserttiyleisö oli

¹³ Vaasan virallinen nimi vuosina 1855–1917.

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 kulttuuripoliitikasta. 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 keskeisimmistä oopperakirjallisuudesta käännettiin suomeksi (Broman-Kananen 2015, 73–74). Librettojen käännöstyö 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 käännösten tuotantoon. (Häggman 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 lehdissä. Kaikkina maailmansotaa edeltävinä vuosina ulkomailta virtasi Suomeen jatkuvasti musiikin ammattilaisia. Suurin osa oli lyhytaikaisia vieraita, konsertinantajia tai varieteeartisteja, osa vietti maassa yhden sesongin kerrallaan orkesterimuusikkona. 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 suomalaistaa 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 vähättelemään toisen kieliryhmän saavutuksia tai tekemisiä.¹⁴ Kulttuurikeskustelua kieliraja häiritsi selvästi vähemmän kuin itsenäisen Suomen alkuvuosikymmeninä, jolloin varsinkin aitosuomalaiset yksinkertaisesti kieltäytyivät kaksikielisestä debatoinnista.

Musiikin affektien sekakäyttö – helppotajuisten konserttien tausta

Sanomalehtien musiikkijulkisuus piti päätehtävänä korostaa arvokkaiden konserttien keskeisyyttä musiikkielämän kehittämisen kannalta. Tämä näkyi jo siinä, että musiikkikriitikot uhrasivat selvästi eniten palstatilaa arvokkaimmiksi katsottujen konserttien arviointiin. Helsingissä ne pidettiin yleensä Yliopiston juhlasalissa. Monet konserttiarviot olivat erittäin seikkaperäisiä ja niillä oli selvä valistustehtävä. Jukka Sarjalan (1994, 163) mukaan 1800-luvun musiikkikriitikkojen keskeisenä tehtävänä 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.

1860–70-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). Musiikkitilaisuuksia oli monenlaisia, mutta ne voi pienellä yleistämällä jaotella neljään tyyppiin: sinfoni-konsert/ sinfonisk soirée, musikalisk-dramatisk

¹⁴ Mielenkiintoisia esimerkkejä kaksikielisistä debateista voi havaita 1880-luvulta lähtien jo lähes vuosittain. Ne koskivat esimerkiksi MM-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 populaarikonsertissa (*Raataja* 19.10.1906; *Helsingin Sanomat* 19.10.1906; *Hufvudstadsbladet* 20.10.1906).

soirée, danssoirée sekä populär soirée. Soirée-termin ohella myös konsertti (concert) 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. Sitä vastoin 1860-luvun sinfoniakonserttien antajat etsivät tilaisuuksiinsa aiempaa selvästi laajempaa yleisöä. Toiminta oli ajoittain hyvinkin vilkasta. Esim. konserttikaudella 1864–65 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, Schuman).

Musiikillis-draamalliset iltamat 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 muusikot ja näyttelijät järjestivät niitä jo pelkästään lisäansioden saamiseksi.

Sekalaisten ohjelmallisten iltamien ohella helsinkiläissäätyläistön suuressa suosiossa olivat myös tanssiaiset. Danssoiréet tunnettiin jo 1830-luvun alussa picknick-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 muusikoista 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 musiikkitilaisuus – tuossa vaiheessa nimellä musikalisk soirée, ja sen suosio näyttää pysyneen vakaana kaikista suhdanteista tai maun muutoksista huolimatta. Nämä iltamat 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 1842–43. Orkesteri esiintyi Paciuksen järjestämässä musiikki-illoissa Seurahuoneen suuressa salissa. Orkesteri esitti lukuisia ooppera-alkusoiittoja 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.

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 alkusoiitto *Ry Blas* 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). Helsinkiläisyleisö otti nämä Seurahuoneella pidetyt iltamat 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 arvioissa keväällä 1869:

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

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 muhennostarjailut [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 huolehti 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 kestittää yleisöään Offenbachin operettikappaleilla. (Mainittakoon esimerkiksi Mehulin ja Boieldieun alkusoitot). Ohjelman etevin orkesterinnumero 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 poisilatummankin yleisön suosiossa. (*Helsingfors Dagblad* 13.3.1869: ”X” [Martin Wegelius])

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

Wegeliuksen kirjoituksesta heijastuu hyvin se tehtävä, jonka kriitikkokunta näyttää asettaneen itselleen. Myös populäärikonsertin 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 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 vallitsi 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 populäärikonsertteihin 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 voittovaroista 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 populäärikonsertteja, joka nimi viittasi säätyläisyleisölle tarjottuun musiikilliseen helppotajuisuuteen. 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 musiikkitilaisuuksia 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-avusta. Kaupungin avustuksen ehtona oli, että

orkesterin oli järjestettävä tietty määrä kansankonsertteja (Marvia – Vainio 1993, 90). Orkesteri soitti kansankonsertteja 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 varieteehuveihin. 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 varieteenäytännöt saivat samana vuonna suhteellisen kiinteän perustan. Kumpikin 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 varieteenäytännöissä – 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. p:nä 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 jatkumaan Kajanuksen orkesterin toiminnassa lähes 50 vuotta.

Syyskuun 23. päivänä 1882 ravintola Kaivuhuoneen omistaja Carl Kämp polkaisi käyntiin varieteenäytökset 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. Kaivuhuoneen näytöksistä tuli vakiintuneen ja melko säännöllisen varieteekulttuurin alku Helsingissä. Tosin ympärivuotista varieteeta ei yksikään ravintola kyennyt järjestämään pääkaupungissa vielä pitkään aikaan. Varieteenäytöksiin palaan tuonnempana, mutta jo tässä vaiheessa kannattaa huomata, mihin tilanteeseen Kajanuksen helppotajuiset ravintolakonsertit alusta lähtien joutuivat: niille oli syntynyt voimakas kilpailija, joka houkutteli yleisöä hyvinkin monipuolisella ja hausalla ohjelmallaan. Kilpailu koventui vuosien mittaan, kun varieteenäytöksiin kiinnitettiin myös taitavia ja suuria orkestereita. Syksyllä 1882 Kaivuhuoneella soittivat lähinnä pianistit ja Kaartin soittokunnan seitsikko.

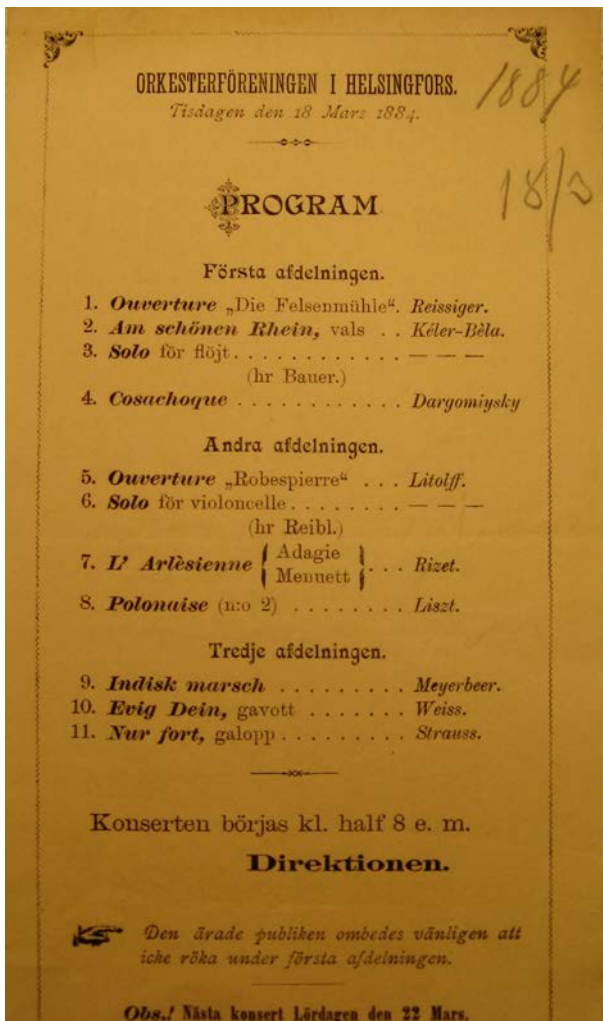
Jälkikäteisarviot Orkesteriyhdistyksen helppotajuisista eli populäärikonserteista (Ringbom 1932, Marvia–Vainio 1993 sekä Kajanus itse, ben Hang 1932) pyrkivät korostamaan niiden merkitystä yleisökasvatuksen välineenä. Näin epäilemättä olikin, mutta tietoinen kasvatustavoite näyttää toteutuneen vasta 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 häiritsi 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).

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

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



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

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:

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, rupertellaan ja kuunnellaan musiikkia. - - Täällä yleisöllä ei ole sitä välinpitämätöntä ilmettä, joka kernaasti pistää silmään hienonhienoissa musiikkitalaisuuksissa.

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 juhlallisuus, 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 tyyssija. 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 suomenkieliset kirjoittajat, 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 saivat 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 muuttui 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 muukin 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, ”populääreiksi”. - - [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 vihdoin 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 kehittävää soitantoa! Tämä iltana on taas ensimmäinen helppotajuinen 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 helppotajuisten 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, Kajanus orkestereineen, Ilmari Krohn, Karl Flodin, Abraham Ojanperä ja Ingeborg Hymander sekä Kajanuksen orkesterin soolosellisti 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 taiteellisimmat 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 varieteenäytökset – 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 varieteenäytöksissä. 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, mihin pyrittiin mahdollisimman vaihtelevan ja usein myös sensaatiohakuisen ohjelman avulla. Varietee 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 iloisille ja pikanteille esityksille, kaikenlaisille yllätyksille, joissa mikään ei ole mahdotonta ja kaikki sallittua, yhdellä sanalla: näyttämö kaikelle, mikä ei sovi teatteriin.” (Moulin & 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, tyypillisesti 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 suomalaiseen 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, jo 1700-luvulta periytyvät huvipuistot olivat ohjelmistorakenteeltaan jo 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 Diable* 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 varieteenäytäntöjen esiaste tai sukulaismuoto, ja niistä lainautui paljon ohjelmaa 1800-luvun loppupuolen varieteenäytöksiin (Günther 1980, 9). Sirkustaide oli pitkälle kehittynyttä 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 varieteenäytöksiin: klovneja, eläintemppeja, voimamiehiä, kääpiöitä, taikureita ja nuorallatanssijoita. (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 katsomoa 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 säännöstelijöinä.”

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 huvitelmaa 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 tivolitelan temppuilua”. ”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 soireet 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 säveltäjänerojen 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 tulivat 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 Singpielhalle, kun taas Ranskasta omaksuttiin nimet cafes concerts and 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 varieteeteatterien näytännöissä iloisesti ja joustavasti keskenään. - Näyttämöllistä kokonaisuutta pitivät kasassa musiikki, orkesterit ja laulajat. Monessa tapauksessa musiikki oli ehdottomassa pääosassa, varieteenäytöksiä 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, singpielhalle 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. Sittenmin vaudeville laajeni Ranskassa – ja sitä myötä muualla Euroopassa – tarkoittamaan yksinäytöksistä teatterihupailua, kun taas Yhdysvalloissa nimi viittasi nimenomaan varieteenäytöksiin.

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

Varietee Suomessa

Sven Hirnin (2007, 82–83) mukaan varieteenäytökset Suomessa eivät koskaan saavuttaneet monipuolisuudessaan mannermaista tasoa. Varsinaiset huippuesiintyjät olivat harvassa, ja keskinkertaisuudet hallitsivat näytöksiä. Tästä syystä varietee tarkoittaa seuraavassa kaikkia huvinäytöksiä, jotka tapahtuivat ravintolaympäristössä – niillä oli Suomessakin ajasta riippuen muita nimiä, kuten kabaree, revyy, überbrettl ja floor show. Ravintoloiden ohella huvinäytöksiä järjestettiin usein varieteen tai revyyän nimellä nimenomaan varieteeteattereissa. (vrt. Jalkanen 2003, 218–219). Teatteri-sanana ei pidä kuitenkaan antaa hämätä tässä yhteydessä. Varieteeteatteri ei useinkaan ollut tavallinen teatteri, vaan pikemminkin näyttämöllä varustettu ravintola. Kiinteä katsomo puuttui, ja yleisö istui pienissä pöydissä tai muuten vapaammin aseteltuna – kuten Robert Kajanuksen populäärikonserteissakin. Tosin kehitys Euroopan metropoleissa näyttää menneen varieteenkin osalta kohti kiinteitä katsomoita ja hienostuneita teatterihuoneistoja. Muun muassa brittiläistä music hallia kehitettiin tähän suuntaan; yhtenä tavoitteena oli tapakulttuurin kohentaminen ja alkoholin käytöstä aiheutuvien haittojen minimointi (Earl 1986, 2–9). Suomen pienillä markkinoilla suuriin varieteepalatsihin ei koskaan ylletty.

Huomionarvoista suomalaisen varieteen vaiheissa oli kotimaisen estraditaiteen myöhäinen synty. Niinpä 1800-luvun lopulta ei tunneta kuin yksi suomalainen varieteetähti, toisin sanoen illan pääesiintyjä – ja hänkin oli ruotsinkielinen. Ruotsinmaalaisia yleisömagneetteja nähtiin Helsingin ja muiden kaupunkien huvipaikoissa sitäkin enemmän. Maasta toiseen kiertävät kosmopoliittiset varieteeryhmät 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 Siegfried Lindgren. Hän ilmestyi Helsinkiin saksalaisen Eduard Schmidtin orkesterin varieteeryhmän mukana vuodenvaihteessa 1891 (*Nya Pressen* 27.12.1890, 3.1.1891; Hirn 1997, 132–134). 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 Siggen 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 yleisösuosiota 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 Annan menestystä, ja hän esiintyi yhdessä monikansallisen artistiryhmän kanssa kolmeen otteeseen myös Helsingissä. Artistikumppaneihin kuuluivat muun muassa italialaiset ”opperaduetistit” Albertini ja Borghetti, unkarilaiset ”tanssiduetistat” Rose ja Lena, Rasson kolme veljestä, joiden kerrottiin olevan 19-vuosisadan vahvimmat miehet, salonkihumoristi ja koomikko Feodor Markow, japanilainen musiikkiseurue Arr-En-You, laulukvintetti Nordsjerner, ”monocyklisti ja taideampuja” Alex Scuri, kiinalaiset hauskat veljekset Tching & Tcheng sekä ”boksaavan kängurun kanssa vehtaileva mies” (*Päivälehti* 13.8. 1896; 4.10. 1896; *Uusi Suometar* 16.10.1896). Viimeinen tieto Annasta on lokakuulta 1896, jolloin esiintymispaikkana oli Seurahuone. Sen jälkeen Anna Wulff katoaa julkisuudesta, enkä ole onnistunut jäljittämään hänen myöhempiä vaihteitaan.

1900-luvun vaihteen henkisessä ilmapiirissä varieteetaiteilijan 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 varieteetaiteilijaan 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 uskonon ja niissä toimissa 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 varieteetaiteilijan” tanssi- ja lauluesityksiä, ja muutama esityskerta laajeni pariin viikkoon (*Hufvudstadsbladet* 3.5.1903; 18.5.1903). Menestyksellä oli käänköpuolensa. Sukulaiset ja ystävät hylkäsivät eivätkä suostuneet edes kävelemään Spennertin kanssa julkisilla paikoilla, miespuoliset humalaiset ihailijat häiriköivät yöllä taiteilijan 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 varieteetaiteilijan 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 Launis ja Erik Furuhjelm sekä violisti 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 muunnelmiin muodosti 1900-luvun vaihteessa ainakin kaikissa länsimaissa täysin universaalin 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.

Varieteenäytökset 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 varieteenäytäntöjen aikaa. Varieteenäytökset ja huvipuistot eivät kelvanneet työväenliikkeellekään nimenomaan alkoholikysymyksen 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 monologeja, 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 yleisöllä 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 varieteenäytösten 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”. Varietee oli Krohnin käsityksen mukaan myös tavallisen taidon alalla alhaisimpia: ”suutarin ja nikkarin, jopa sonnanluojan työ on tarkoitukseltaan *hyödyllinen*, varieteen tarkoitus on kevytmielisyyden 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 suomentaminenko 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 tunteja. Monien muiden taideauktoriteettien 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 vieroksivat ruotsinkielistä ravintolaympäristöä ja ulkomaisia viihdetaiteilijoita sekä niitä vaaroja, joita moraaliton meno merkitsi kansan siveelliselle kasvatukselle ja muulle kansansivistykselle. *Päivälehd*en 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 varieteenäytännöistä 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.

¹⁸ Esimerkkejä varieteeekritiikistä: *Uusi Suometar* 12.10.1890 (Oskar Merikanto); *Hufvudstadsbladet* 6.2.1896 (Robert Kajanus); 21.2.1904 (Alarik Ugglä); *Uusi Suometar* 30.1.1901 (Heikki Klemetti).

Ensinnäkin varieteenäytännöissä 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 tarjoilukiellosta ruotsalaisissa varieteenäytöksissä. Kulinaarinen ravintolaympäristö – syöpöttely ja juopottelu – oli keskeinen osa varieteeekulttuuria. Näin epäilemättä ajattelivat myös 1890-luvun urbaanit ruotsalaiset. Näytösten pakkosiirto 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 varieteevillitys, ja 1900-luvun alussa Helsingin, Turun ja muidenkin kaupunkien lehdet alkoivat olla täynnä toistensa kanssa kilpailevia varieteenäytäntöjä. Kuitenkin myös Suomessa alkoi jo 1890-luvun alussa keskustelu, jossa suurempien kaupunkien päättävät elimet asettuivat vastahankaan varieteenäytäntöihin nähden. Ne pystyivät päättämään erityisesti omistamiensa kiinteistöjen käytöstä. Tästä syystä Helsingin suurimman huvittelukeskuksen, Seurahuoneen varieteenäytännöt saatiin loppumaan muutamaksi vuodeksi 1890-luvun lopulla. Kaupunki yksinkertaisesti kielsi varieteenäytökset Seurahuoneella – kilpailevien huvipaikkojen, kuten Kaivohuoneen ja Kämpin eduksi. Kielto ei voinut jatkua 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, varieteehuvit 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 enempää kuin vähäpukeiset tanssijattaret tai hupilaulujen taitajatkaan.

Kajanuksen taiteellinen distinktio

Hämmentävää edellä kuvatussa kiistelystä on Helsingin musiikkielämän kannalta se, että Kajanuksen orkesteri pystyi ylläpitämään populäärikonserttiansa arvostuksen hyvinkin korkealla vuodesta toiseen, vaikka pääosa konserteista pidettiin edelleen ravintolaympäristössä ja tarjoilu pelasi esitysten aikana. Populäärit 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 varieteenäytösten orkestereiden tarjonnasta. Jos vertaa esimerkiksi Kajanuksen orkesterin tyypillistä populääriohjelmaa 1890-luvulla saman ajan varieteeorkesterin ohjelmaan, ero ei ole nopeasti arvioiden suuren suuri. Molemmat konsertit alkoivat alkusoitolla, 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

¹⁹ Nuppu 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.

Varieteenäytöksissä soitti monenlaisia yhtyeitä, mutta ”Wiener Damenkapelle” -tyyppiset kokoonpanot olivat silmiinpistävän suosittuja juuri 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa.

<i>Teos</i>	<i>Säveltäjä</i>	<i>Soittokerrat</i>
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 1. *Eniten esitetyt teokset Kajanuksen populääreissä 1889–1905²⁰*

<i>Teos</i>	<i>Säveltäjä</i>	<i>Soittokerrat</i>
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

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

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

²⁰ Mukana laskelmassa on neljä soittokautta, 1889–90, 1894–95, 1899–1900, 1904–05 ja 4248 esitysmainintaa. Tietokanta kirjoittajan hallussa.

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, joihin 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. Varieteeorkesterit 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 Ziehrer), jotka esiintyivät vain harvoin tai eivät lainkaan Kajanuksen orkesterin repertuaarissa. Mainitut teokset olivat pääosin romansseja, luontoidyllejä ja muita karakterikappaleita, erilaisia potpureita, marsseja 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 populääriohjelmistosta 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 laadun 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 luiskahtamaan Kajanuksen orkesterin ohjelmaan, Helsingin sanomalehtien kriitikot puuttuivat herkästi asiaan. Seuraavat kolme kriitikkopalautetta eivät juuri kommenttia kaipaa. Ne kertovat siitä, miten arvostelijat yrittivät varmistaa populäärikonserttien pysymisen kaidalla tiellä ja taidemaailman sisällä:

Solistina esiintyi klarinettisti Reinecke suurella teknikillä ja kauniilla soinnulla, mutta olisi voinut valita arvokkaamman kappaleen soitettavaksi.” *Uusi Suometar* 12.10.90 Cis. (Ilmari Krohn)

[Orkesterin uusi huilisti Müller] soitti unkarilaisen fantasiian Dopplerilta ja näytti olevansa jotenkin kätevä tekniikissä. Musikaalisuutta ja hienoa tunteellisuutta ei löydy tuollaisista puhallusfantasioista, joissa vaan teknilliset voimistelutempot 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* 7.10.91 O. (Oskar Merikanto)

Erityisesti näissä palautteissa kunnostautui Oskar Merikanto, eikä Ilmari Krohnkaan häikäillyt 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 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 populääreissä

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 Oostenin *En morgon på Alperna* sekä Badarzewskan *Jungfruns bön*.

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 elokuvasäveltäjän melodramaattiseen ja maalailevaan sävelkieleen.

Kajanuksen tietoinen hajurako muihin ravintolaesiintyjiin tuli esille moneen otteeseen vuosisadan vaihteen molemmin puolin. Varieteenäytäntöjen 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 1895–96 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 varieteenäyttämöllä. Lisäksi orkesteri joutui Seurahuoneella esiintymään usein yhtä aikaa varieteeesitysten 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

²² Populäärikonsertin 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 varieteenäytökset pidettiin.

seuralle,²⁴ ja paluu Seurahuoneelle osoittautui pitemmän 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 Unkarin-matkallaan mustalaisorkesteria, joka oli sitten hänen suosituksestaan kiinnitetty Seurahuoneen varieteetin esiintyjäksi.

Varieteetin kesyttäminen: kansankonsertit ja iltamat

Jenny Spennertin nousu varieteetähden positiosta 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 sukkuloimaa 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.

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).

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 meriittilistä. 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 soolosellisti ja toinen konserttimestari tulivat Pietarin tunnetuimmasta varieteeteatterista 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 ympäristöstä tulevat muusikot käyttivät jo 1800-luvun lopulta alkaen. Yksittäiset soittajat ja laulajat sekä kokonaiset varieteeryhmät pyrkivät hankkimaan uutta yleisöä ja hyväksyntää konsertoimalla 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.

Varieteetaiteilijoiden 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 varieteeryhmäksi tai yksittäiseksi muusikoksi, jonka tausta oli ravintolaviitteessä. 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 varieteeohjelmalle 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. Normaalia 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 ohjelma numerot, jotka saattoivat herättää pahennusta perhetapahtumissa. Vähäpukeiset tanssijattaret, taikatemppujen 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 muusikosta oli saksalainen Josef Binnemann. Hän tuli Helsinkiin edellä mainitun Schmidtin varieteeorkesterin 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 muusikontoimessa 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 tyyliltään wieniläistä schrammel-musiikkia ja muita alppimaiden kansanomaisen musiikin heijastumia. Lisäksi hän teki omia sovituksiaan suomalaisista kansanlauluista, joita sitten 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 varieteehuvien musiikkiohjelmistosta siirtyi kansanvaltaisten järjestöjen iltamien repertuaariin.

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

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

Varieteeorkesterien 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, väärällä tavalla esitettyä taidemusiikkia, jota myös 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 varieteelaulajia: kansanomaisuus oli valttia. Niinpä ruotsalaisissa varieteeryhmissä tuiki tavalliset talonpoikaishumoristit 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 varieteenäytösten ohjelman osan suomalaiseen iltamaperinteeseen.

Jo näiden muutaman esimerkin perusteella rohkenen väittää, että suomalainen iltama oli omalla paikallisella tavallaan mannermaisien varieteeinstituution 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

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.

ilmaisun muodot liittyivät sujuvasti vanhempikantaisen torvisoiton ja kuorolaulun yhteyteen. Toisaalta on kiistämätöntä, että nuorisoseurojen, urheiluseurojen ja työväenyhdistysten illamat 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 tyynti.

* * *

1900-luvun alkuun mennessä suomalaisen musiikkielämän instituutiot ja arvomaailma 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 kehittymiselle.

Siinä mielessä keskieurooppalaisen mallin mukaisesti luotu musiikkielämä konsertteineen, iltamineen ja kaupallisine viihdetuotantoinen oli jo valmiina olemassa myös ”suurille joukoille” siinä vaiheessa, kun moderni kansalaisyhteiskunta rupesi muotoutumaan 1900-luvun alussa, suurlakon, eduskuntaudistuksen 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, ammattimuusikkojen työssä ja tavallisen yleisön

musiikkimaailmassa kaikki rajat ja rajoitteet olivat suhteellisia. Erityisen voimakkaan hidasteen taide–viihde-jaolle muodosti laaja middle-musiikin alue. Sinfoniaorkesteri-instituutio – Kajanuksen orkesteri kehityksen eturintamassa – pyrki 1890-luvulta alkaen saavuttamaan entistä korkeamman taiteellisuuden asteen. Silti niin Helsingin kuin muiden suurempien kaupunkien orkestereiden populäärikonsertit olivat jatkuvasti erittäin suosittuja, ja suosio jatkui aina 1910-luvulle saakka – monissa kaupungeissa pitempäänkin.

Ei-varsinaista taidemusiikkia soittivat miltei kaikki orkesterit, mandoliiniorkestereista torvisoittokuntiin ja varieteeyhysteistä 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 tuttuina 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. Varieteeinstituution 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 kritiikot 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 genre-hierarkiaan 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.

Lähteet

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

Kirjallisuus

- Alapuro, Risto 1995. *Suomen synty paikallisena ilmiönä 1890–1933*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Alapuro, Risto & al. (toim.) 1987. *Kansa liikkeessä*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Asplund, Anneli 2006. Kirjallinen laulu. Teoksessa Anneli Asplund & al. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY, s. 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, s. 192.
- Bessler, 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. Kirjassa Vesa Kurkela & Markus Mantere (eds.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, s. 69–78. Surrey and Buntingford: Ashgate.
- Crittenden, Camille 2000. *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Earl, John 1986. Building the Halls. Kirjassa Peter Bailey (ed), *Music Hall. The Business of Pleasure*, s. 1–32. Milton Keynes: Open University Press.
- 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 Musikanaschauung des 19. Jahrhunderts. Dahlhaus, Carl (hg), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. 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 (2013):2, 5–23.
- Helminen, Minna 2007. *Säätyläistön huvista kaikkien kaupunkilaisten ulottuville. Esittävän sävel- ja näyttämötaiteen paikallinen institutionalisoituminen ja kehitys taidelaitosten verkostoksi 1870–1939*. Helsinki: Cupore, julkaisuja 13.
- Hirn, Sven 1986. *Kaiken kansan huvit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla*. Pieksämäki: SKS.
- Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Jyväskylä: Kansanmusiikki-instituutti.
- Hirn, Sven 2007. *Huvia ja herkkuja. Helsinkiläistä hotelli- ja ravintolaelämää ennen itsenäisyyden aikaa*. Helsinki: SKS.
- Hyrkkänen, 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. Kirjassa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*, s. 112–251. Helsinki: WSOY.
- Jutikkala, Eino 1989. Suomalaisuus yhteiskunnassa. Kirjassa Päiviö Tommila & Maritta Pohls, toim. *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*, s. 253–304. Kuopio: Kustannuskiila.
- Korhonen, Kimmo 2015. *Sävelten aika. Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015*. Helsinki: Siltala.
- Kurkela, Vesa 2015. Jalostavaa huvittelua. Robert Kajanuksen helppotajuiset konsertit sivistämisprojektina *Etnomusikologian vuosikirja 2015*, toim. Meri Kytö and Saijaleena Rantanen. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura 2015, 48–81.
- Kurkela, Vesa 2017a forthcoming. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa. *Etnomusikologian vuosikirja 2017*.
- Kurkela, Vesa 2017b forthcoming. Josef Binnemann ja kansanomainen middle-musiikki. *Konserttisiträn unohtunut historia Suomessa*.
- Kurkela, Vesa 2018. Popular Wagner. Wagner Evenings in Helsinki 1890–1911. In *Wagner and the North*, edited by Martin Knust & Anne Sivuoja-Kauppara. Forthcoming, Sibelius Academy 2018.

- 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 – Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*, Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Moulin, Jean-Pierre & Kindler, Ervin 1963. *Eintritt frei. Varieté*. Lausanne Editions Rencontre.
- Mäkelä, Tomi 1991. Musiikkia vai käyttömusiikkia? Analyysi ilmiöstä ja sen olemuksesta erityisesti 1920-luvun Euroopassa. Kirjassa Pirjo Ahokas & al (toim.) *Arjen merkit. Arki, taide ja tutkimus*. Helsinki: Kirjastopalvelu, s. 255–266.
- Mäkelä, Tomi 2009. *Fredrik Pacius, kompositör i Finland*. Jyväskylä: SLS.
- Niemi, Marjaana 2008. *Lontoo – kirjailijan kaupunki*. Helsinki: SKS.
- Nieminen, Hannu 2006. *Kansa seiso! 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 (1952), 425–498.
- Rühlemann, Martin W. 2012, *Variétés und Singpielhallen – 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 Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2009. *Hauska poika. Kuplettilaulaja J. Alfred Tanner*. Helsinki: WSOY.
- Sihvo, Hannes 1989. Suomalaisen pyhä tuli. Kirjassa Päiviö Tommila & Maritta Pohls, toim. *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*, s. 347–434. Kuopio: Kustannuskiila.
- 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 (luettu 30.8.2017)

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

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 autonomous Grand Duchy, in 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 part 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. For longer, 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 central musical entertainer with special popular concerts in a high-class entertainment centre, the Society House (*Seurahuone*). In these concerts Kajanus did an intentional choice to concentrate 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 left outside serious art discourse.

A detailed review 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 at a political level - as a result 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.

Vesa Kurkela on musiikinhistorian professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.