

TRIO

Vol. 7 no. 2

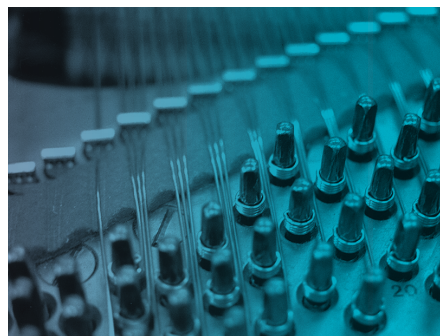
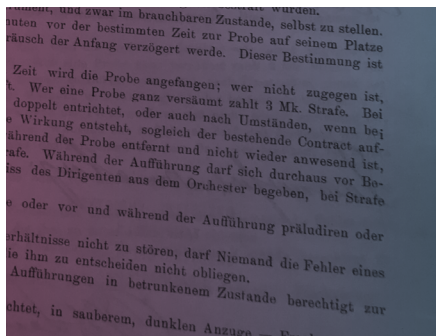
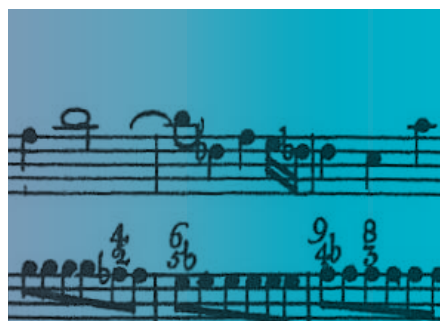
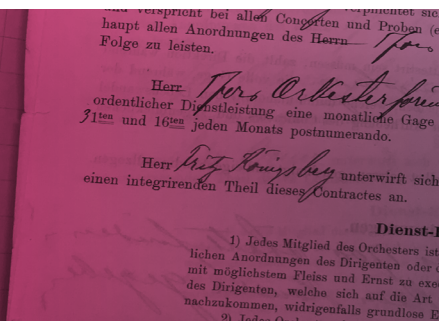
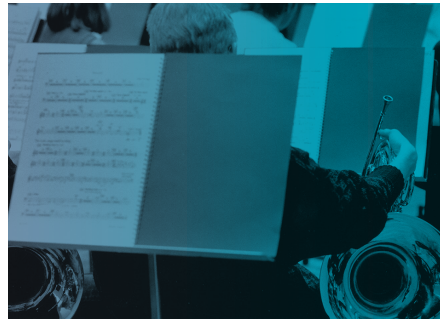
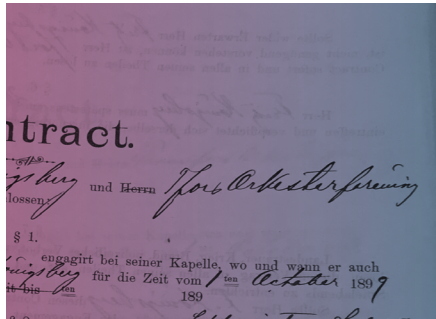
Joulukuu 2018



ajalla muodostunut yksinkertaisesta ty
roilaisesta kansallisoittimesta **talde**
soittokoneeksi, joka voittaa su
siota ja arvoa **kuvittelusta vapais**
sa hienotunteisissa musiikalisiss
piireissä. Tehdäkseni tämän soittoko
neen yleisesti tunnetuksi olen ulosan
tanut täydellisen oppikirjan suomeksi
ja ruotsiksi, joka soveltuu myöskin itse
opiskeluun.

Konserttitstroja löytyy 25 mkst
200 mkkaan.

Konserttitstra-oppikirja 4 mk
Oppitunteja saadaan yksityisesti i



TRIO vol. 7 no. 2

Joulukuu 2018

Toimituskunta: professori Lauri Suurpää, päätoimittaja (SibA/Säte),

MuT Ulla Pohjannoro, vastaava toimittaja (SibA/DocMus),

MuT Markus Kuikka (DocMus), MuT Laura Wahlfors,

toimituspäällikkö FM Henri Wegelius

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (Kungl. Musikhögskolan

i Stockholm), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kauppala

(SibA/DocMus), dosentti Inkeri Ruokonen (HY), professori Hannu Salmi

(TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen

(KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT dosentti Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Jan Rosström

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2018

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.uniarts.fi/trio

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

SISÄLLYS

Artikkelit

MARIANNE GUSTAFSSON BURGMANN

Sielun matka jumalaan. Legato vaikuttamisen välineenä 5

VESA KURKELA

Josef Binnemann ja kansanomainen middle-musiikki 40

MARKUS MANTERE

Ernst Schnéevoigt, Robert Kajanus ja Tampereen ammattimaisen
orkesteritoiminnan alkuvaiheet 56

OLLI HEIKKINEN JA SAIJALEENA RANTANEN

Itämeren kaupunkien muusikot kaupunginmuusikkoinstituution jälkeen.
Vaasan ja Porin orkesteritoiminta 1860- ja 1870-luvuilla 77

LEKTIOT

Satu Paavola 98

Herman Wallén 105

ABSTRACTS IN ENGLISH 116

Sielun matka Jumalaan – Legato vaikuttamisen välineenä

MARIANNE GUSTAFSSON BURGMANN

MIKSI AINA LEGATO?

Jos minun olisi opiskeluaikoinani 1990-luvulla pitänyt kuvailla 1800-luvun musiikin esittämistä ylipäättään, olisi vastaukseni ollut lyhyesti ”legato”.

Aikakauden urkumusiikin esittämiselle oli pitkään tyypillistä suhtautumistapa, jossa ei tehty eroa ranskalaisen tai saksalaisen urkumusiikin välillä, ei myöskään varhais- tai myöhäisromantiikan urkumusiikin välillä. Oma kokemukseni oli se, että 1800-luvun musiikin esittämisessä legato näyttäytyi yksipuolisena ja kapeasti ymmärrettynä käsitteenä: saumattomasti jatkuvana legatosoittona, joka koski koko musiikillista tekstuuria, ellei partituurissa muuta mainittu. Urkumusiikin kaanoniin ja sitä kautta soitettavaan ohjelmistoon valikoitui muutamien turvallisten ja takuuvarmasti ”laadukkaiden” säveltäjien, kuten Felix Mendelssohnin, Johannes Brahmsin, Franz Lisztin, Julius Reubken sekä Max Regerin teoksia. Mielessäni ihmettelin soitettavien teosten suppeaa lukumäärää. Mihin saksalaisten säveltäjien käsityötaito katosi Bachin jälkeen? Entä mitä tapahtui kirkolliselle urkumusiikille, joka barokin musiikillisesti rikkaan ja lyhyen galantin kauden jälkeen muuttui merkillisen ilmeettömäksi ja musiikilliselta sisällöltään vaatimattomaksi? Legatosoitto on yleensä liitetty laulullisuuden ja pitkän linjan tavoitteluun, mutta voisiko legatosoiton suosisella olla myös muita päämääriä?

Artikkelin aihe nousee tästä ihmetyksestä. Tarkastelen sitä, millä tavoin saksalaisessa 1700-luvun loppupuolen ja 1800-luvun kulttuurisessa ilmapiirissä vaikuttaneet esteettiset, filosofiset ja uskonnolliset aatevirtaukset vaikuttivat niin liturgisen kuin taidemusiikinkin estetiikkaan¹ ja sitä kautta musiikin esittämiseen. Pohdin

¹ 'Estetiikalla' tarkoitan tässä niitä niin esteettisiä kuin filosofisiakin ihanteita ja vaatimuksia, joita liturgiselle musiikille ja taidemusiikille asetettiin 1800-luvulla.

legatoartikulaatiota näiden aatteiden ja ihanteiden vaikuttamisen välineenä ja sitä, miten 1800-luvun legatokäsitys mahdollisesti eroaa oman aikamme käsityksestä. Haen edellä mainittujen ajattelutapojen merkitysyhteyksiä kuitenkin väittämättä, että asioilla olisi kausaaliyhteyksiä. En esimerkiksi väitä, että jonkun tietyn filosofin ajatukset ovat suoraan vaikuttaneet musiikin estetiikan muuttumiseen; sen sijaan pyrin osoittamaan tiettyjä ajatuksellisia ja käsitteellisiä yhteyksiä 1800-luvun saksalaisessa ajattelussa, eli systemoimaan ja käsitteellistämään intuitioita aikalaislähteiden ja kommentaarikirjallisuuden avulla.

Myös historialliset tapahtumat muokkaavat eri aikakausien käsityksiä ja maailmankuvaa. Ranskan suuren vallankumouksen (1789–99) moninaiset vaikutukset ovat artikkelin keskiössä. Tarkasteltava ajanjakso ulottuu suunnilleen vuodesta 1774, jolloin Johan Adam Hiller julkaisi teoksensa *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, vuoteen 1928, jolloin viimeinen käyttämistäni lähteistä on julkaistu. Tarkastelun aineistona ja lähteinä käytän aikakauden urkukouluja ja jumalanpalveluskäyttöön tarkoitettuja urkukappaleita, kirkko- ja taidemusiikin estetiikkaa käsittelevää kirjallisuutta sekä merkittävimpien saksalaiseen 1800-luvun filosofiaan vaikuttaneiden filosofien teorioita kommentoivaa kirjallisuutta.

1800-luvun saksalaisesta kirkkomusiikista puhuttaessa kuvaillaan usein rappioteila, johon kirkkomusiikki vajosi Bachin ja muiden barokinajan mestareiden jälkeen. Tällöin huomaamatta jää kuitenkin se seikka, että 1800-luvun liturgisella musiikilla oli eri tarkoitus ja erilaiset esteettiset periaatteet kuin taidemusiikilla. Kirkkomusiikin ja taidemusiikin pitkäaikainen yhteinen kehitys häiriytyi niin yhteiskunnallisen muutosten kuin erilaisten saksalaiseen ajatusmaailmaan vaikuttaneiden aatevirtausten vuoksi. Miten pyhää ilmaistiin musiikissa?

Romantiikan ajan urkumusiikin tutkimus oli vielä 1990-luvulla uutta, mutta sen tuloksena heräsi kiinnostus myös musiikin historian marginaaliin jääneiden säveltäjien urkumusiikkia kohtaan. Heitä olivat muun muassa August Gottfried Ritter, Gustav Merkel sekä Josef Rheinberger, jonka urkutuotanto on Max Regerin tuotannon ohella laajempi kuin yhdenkään toisen saksalaisen² säveltäjän J. S. Bachin jälkeen. Kiinnostuin näiden säveltäjien teoksista, koska niiden kautta saksalaisen 1800-luvun urkumusiikin kuva muuttui monipuolisemmaksi ja niiden soittaminen herätti monia esittämiseen liittyviä kysymyksiä.

Legato on artikulaatiotapa, joka vaikuttaa paitsi musiikin karakteriin myös sen aksentuaatioon ja muotoilun hahmottamiseen. Legatosoitto on luonteeltaan neutraali esittämisen tapa, joka rajoittaa muotoilun keinot vain agogiikkaan eikä kyseenalaista sitä, miten ilman artikulaatiomerkintää olevat niin sanotut luonnolliset nuotit tulisi soittaa. Saumaton legato etenkin pitkään jatkuessaan johtaa saksalaisel-

² Josef Rheinberger (1839–1901) syntyi Liechtensteinissa, mutta teki koko elämäntyönsä Münchenissä Saksassa.

le musiikille tyypillisen karakteriajattelun³ häviämiseen. Olenkin ihmetellyt, miksi monissa 1800-luvun urkukouluissa korostetaan legatosoiton tärkeyttä peruskosketuksena, vaikka jo instrumentin äänentuottotapa itsessään on legatoon kaltainen. Erilaiset artikulaatiotavat ja legatojaksojen väliset artikulaatiotauot ovat keskeisiä musiikillisen muodontamisen ja ilmaisun välineitä.

Legatosoiton ideaalia ja laulunomaisuutta 1800-luvun saksalaisen musiikin yleisenä esittämisen tapana ovat aiemmin pohtineet muun muassa Davidsson ja Jullander (1994), Lehtola (2009), Peitsalo, Jullander ja Kuikka (toim. 2018), sekä Paavola (2018). Tämä artikkeli tarkastelee legatoa ja sen käyttöä filosofis-esteettisestä näkökulmasta ja tuo toivoakseni jotain uutta yhteiseen keskusteluun. Tekstin vieraskielisten lainausten käännökset ovat omiani, jos muuta ei mainita.

MUSIIKKIKULTTUURIN KAHTIAJAKO: KIRKKO JA MAAILMA

Kirjassaan *Music as propaganda* Arnold Perris (1985) pohtii musiikin tehtävää uskonnollisen propagandan välineenä. Hänen mukaansa musiikki on nähtävä taivutuksen ja kontrollin välineenä, jonka avulla rituaalin ja sen tekstien tunnevaikutusta pystytään korostamaan halutulla tavalla ja palvojan huomio saadaan kohdistumaan riittäin. Koska musiikin ilmaisukeinot on kuitenkin rajattu propagandan määrittelylle säännöin, saattaa säveltäjä joutua ristiriitaan musiikkia säätelevän säännösten kanssa. (Perris 1985, 123–124.)

Käsitykset pyhästä ja sen ilmaisemisesta ovat vaihdelleet eri aikoina.

Carl Dahlhausin mukaan historioitsijat ovat usein sivuuttaneet sen tosiasian, että 1800-luvun kirkkomusiikin estetiikka ja kirkkomusiikin liturginen aspekti olivat kaksi eri asiaa (Dahlhaus 1989 [1980], 178–179). Ajan kirkkomusiikin sosiaalipsykologiset juuret ovat ideaalissa, jossa kirkko oli pakoa maailmasta. Porvarillisessa maailmankuvassa uskonto nähtiin ghettona, jota suojeltiin maailmalta, ja samaan aikaan estettiin näitä kahta sekoittumasta toisiinsa. 1800-luvulla uskonto oli psyyken uskontoa, ja sen vuoksi musiikin, ollakseen kirkkomusiikin arvoista, tuli olla ”rauhallista ja itseään havainnoivaa” (mts. 181–182).

Perris esittää kirjassaan tärkeitä kysymyksiä. Tuhoutuuko uskonnollinen ilmapiiri, jos palvontamenojen musiikki on viihdyttävää? Onko eri kulttuureissa kahdenlaista ilmaisua, pyhä ja ei-pyhä, joista jälkimmäinen soveltuu ainoastaan maallisiin tilaisuuksiin? Entä miten uskonnolliset johtajat voivat suojella uskovaa siltä, jos säveltäjä-

³ Esimerkkejä saksalaisesta karakteriajattelusta: (1) Dietrich Buxtehuden urkutoccatat noudattivat rakennetta, jossa vapaammat improvisatoriset jaksot vuorottelivat ankarien fuugajaksojen kanssa; (2) Klassisen sonaattimuodon pää- ja sivuteemat erosivat usein toisistaan paitsi sävellajiltaan myös karaktereiltaan ja (3) C. P. E. Bach kirjoittaa sävellyksen musiikillisen liikkeen (karakterin) ja peruskosketuksen välisestä riippuvuussuhteesta: ”Allegrosoiton pohjana on sävelten irrottaminen, adagiolinja taas kiinteytyy luonnollisesti legatoksi” (Bach 1753/Soinne 1995, 594). Karakteriajattelulle oli siis tyypillistä, että teoksen yleisartikulaatiotapa määräytyi sen musiikillisesta karakterista ja sävellystekstuurista käsin. Erilaiset karakterit vaativat erilaisia soittotapoja.

muusikko on huolimaton, kömpelö tai jumalaton ja sekoittaa nämä kaksi ilmaisutapaa? (Perris 1985, 124.) Perrisin ajatukset, vaikkakin esitettynä 1985, kuvaavat hyvin myös 1800-luvun liturgisen musiikin estetiikkaan vaikuttaneita ydinkysymyksiä.

Pietismi oli Saksassa todellinen kansanliike, joka alkoi levitä nopeasti etenkin protestanttien keskuudessa jo 1600-luvun jälkipuolella. Sen kärkihahmoja oli Philipp Jacob Spener, joka aloitti työnsä 1670-luvulla. Pietismi korosti henkilökohtaista uskonratkaisua ja uskovien yleisen pappeuden harjoittamisen tarpeellisuutta ihmisen pelastuksessa. (Blume 1974 [1964], 251.) Pietismin suosiota porvarillisessa yhteiskunnassa selittää sen tasa-arvoa korostava ideologia, joka oli kenen tahansa luterilaisen saatavilla sosiaaliseen statukseen katsomatta (mts. 254). Porvarillisen maun inspiroiman aidon kirkkomusiikin ideaalin mukaan liturgisen musiikin tuli ylentää mieltä (*Erbauung*), ja mahdollistaa seurakunnan hiljentymisen ja omistautumisen hartauden harjoittamiseen. Musiikin tuli myös olla riittävän yksinkertaista, jotta keskinkertaisellakin käsityskyvyllä varustettu jumalanpalveluskävijä saattoi ymmärtää sitä. (Dahlhaus 1989 [1980], 179.) Kun aiemmin jumalanpalvelusmusiikin tarkoitus oli ollut rakentaa ihmisen sielua ja ilmaista seurakunnan yhteisöllistä kiitosta ja ylistystä Jumalalle, 1800-luvun liturginen musiikki keskittyi kauneuteen ja inhimillisen transsitilan saavuttamiseen. Tämän seurauksena kirkkomusiikin ja muun musiikin yhteinen kehitys häiriintyi. (Blume 1974 [1964], 257.) Yhteisöllisyys tuli esiin lähinnä virsilaulussa. Yksinkertaisuuden ideaalin vuoksi virret seurakunnan tuntojen yhdistäjänä sopivat kirkkomusiikin porvarilliseen estetiikkaan.

Roomalaiskatolista kirkkomusiikkia käsittelevässä teoksessaan Albert Gereon Stein puolestaan kirjoittaa uskonnollisen musiikin olevan kirkon kultille alisteinen, ja sen tarkoitus on ylentää uskovaisten mielet. Ihmisen tulee suunnata sielunsa kohti korkeutta, ja musiikki on ihmiselle vain apukeino sen korkeuksiin kohottamisessa. Jumalanpalveluksen musiikki ei mielenlennyksen lisäksi saa viedä liikaa ihmisen huomiota mukanaan. (Stein 1864, 8.) Samankaltainen näkemys kirkkomusiikin palvelevasta luonteesta tulee esiin niin Utto Kornmüllerin (1870 [1891], 14–15) teoksessa *Lexikon der kirchlichen Tonkunst* kuin Emil Nikelinkin (1908, 2) teoksessa *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*: musiikki ei ole itsenäinen, vaan se on sidottu liturgiaan ja sen tehtävä on palvella kirkon tahtoa.

Friedrich Schleiermacherilla⁴ oli suuri vaikutus oman aikansa protestanttisen kirkon liturgisen musiikin estetiikkaan (Leaver 2001). Jako kirkolliseen ja maalliseen, jumalalliseen ja inhimilliseen sekä hengelliseen ja ruumiilliseen tulee esiin myös hänen teoksessaan *Die Praktische Theologie* (1850, 83–125). Schleiermacher jakaa Steinin, Kornmüllerin ja Nikelin käsityksen siitä, että jumalanpalvelusmusiikki ei ole itsenäistä (mts. 112). Tämä näkemys eroaa täysin aiempien sukupolvien kirkkomusiikin estetikasta, jossa kirkkomusiikilla oli oma, itsenäinen tehtävänsä puhutun sanan rinnalla.

⁴ Friedrich Schleiermacher (1768–1834) oli saksalainen teologi, filosofi ja tutkija, jonka filosofia sai eniten vaikutteita J. G. Herderiltä. Schleiermacher pohti mm. sitä, voiko ei-kielellisellä taitteella (maalauksen ja veistotaitteella sekä musiikilla) ilmaista merkityksiä ja ajatuksia, ja jos voisi, millä tavalla (Forster 2017).

1800-luvun kirkkomusiikista puhuttaessa täytyy siis olla tarkkana ja pitää mielessä se, että kirkkomusiikki jakautui liturgiseen eli jumalanpalveluksessa käytettävään musiikkiin sekä kirkolliseen konserttimusiikkiin. Edellistä koskevat säännöt eivät sitoneet jälkimmäistä. Monet saksalaiset säveltäjät joutuivatkin painimaan löytääkseen tyydyttävän ratkaisun yhtäältä liturgisen musiikin vaatimusten ja toisaalta oman esteettisen näkemyksensä suhteen (Butt 2001, 535). Toiset taas luopuivat varsinaisen liturgisen musiikin säveltämisestä ja sävelsivät kirkollista konserttimusiikkia. Syntyi tilanne, jossa musiikki irroitettiin alkuperäisestä toiminnallisesta yhteydestään ja siirrettiin konserttisaliin; niinpä monia 1800-luvulla sävellettyjä kirkkomusiikkiteoksia ei alun alkaenkaan ollut tarkoitettu liturgiseen käyttöön. Kirkollinen ja maallinen haluttiin pitää tiukasti erillään, ja musiikista ja sen esittämisestä puhuttaessa käytettiin termejä ”objektiivinen” ja ”subjektiivinen” (Kornmüller 1870 [1891], 281; Butt 2001, 530). Näistä objektiivisen katsottiin kuuluvan kirkolliseen musiikkiin ja subjektiivisen taidemusiikkiin. Samat säveltäjät jotka sävelsivät sisällöltään merkityksetöntä käyttömusiikkia jumalanpalveluskäyttöön, sävelsivät kuitenkin vaativia sonaatteja, fantasiaita, konserttifuugia ja niin edelleen konserttikäyttöön. Näitä säveltäjiä olivat mm. Thiele, Hesse, Mendelssohn, Töpfer, Kühmstedt, Ritter, Merkel, Markull sekä tietysti Schumann, joka sävelsi vain pari kirkkomusiikkiksi luokiteltavaa teosta, ja Brahms (Heinrich 2000, 19).

Edellä mainittujen aikalaislähteiden valossa näyttää ilmeiseltä, että niin protestanttisen kuin katolisenkin kirkon liturgista musiikkia säännöteltiin tarkasti. Toinen asia on kuitenkin se, kuinka tarkasti tätä säännöttelyä noudatettiin. Saksassa oli myös suuria alueellisia eroja; esimerkiksi Dresdenissä ja Leipzigissa kirkkomusiikin taso oli koko ajan korkea. (Feder 1974 [1964], 319; Dahlhaus 1989, 180.) Kirkollinen ilmapiiri ja ajattelutapa vaikuttivat myös taidemusiikkiin ja inspiroivat monia säveltäjiä käyttämään kirkollisuuden viittaavia topoksia, joilla musiikkiin tavoiteltiin tietynlaista atmosfääriä ja liturgista musiikkia muistuttavaa sävellystekstuuria.

MAUN MUUTOKSEN TAUSTATEKIJÖITÄ

Siinä missä barokin ja valistuksen ajan musiikki perustui karakteriajattelulle, retorisisille eleille ja erilaisille affektivaikutuksille, 1800-luvun musiikin estetiikka ihannoi kauneutta yksinkertaisessa muodossa, musiikin autonomiaa ja sen metafyyssistä ulottuvuutta. Musiikilla on myös kyky viedä kuulijansa mieli kokonaan toisenlaiseen todellisuuteen. Tämä ominaisuus liittyy 1800-luvun estetiikassa vahvasti absoluuttisen musiikin ideaan⁵, jonka puolestapuhujana tunnetaan erityisesti Eduard Hanslick

⁵ Absoluuttisella musiikilla tarkoitetaan yleensä instrumentaalimusiikkia, joka ei ole sidottu tekstiin tai ohjelmaan, sekä musiikin absoluuttista olemusta, joka ei ole sanoilla määriteltävissä. Hanslick loi tälle käsitteelle rajat: ”Mihin soitinmusiikki ei pysty, siitä ei voida koskaan sanoa, että musiikki pystyisi siihen; sillä vain se on puhdasta, absoluuttista säveltaidetta” (Hanslick 2014 [1854], 29).

(*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854). Kun aiemmin musiikin tehtävä oli koskettaa kuulijan sydäntä ja sen ajateltiin herättävän erilaisia tunteita, nyt musiikin tulikin kohottaa kuulija kokonaan toiseen maailmaan, joka oli sanojen ja kielen tavoittamattomissa. Maun ja musiikin estetiikan muutos kietoutuu näin erottamattomasti yhteen aikakauden filosofisten, uskonnollisten ja jopa poliittisten näkemysten kanssa.

Kauneus on saksalaisessa filosofiassa perinteisesti liitetty hyvyyteen ja moraalisiin. Immanuel Kantin mukaan ”kaunis on moraalisen hyvän symboli” (Kant 1993 [1790], 207). Tästä ei kuitenkaan voi vetää suoraa johtopäätöstä siitä, että kaunis olisi myös moraalinen. Kysymys on enemmänkin siitä, että samalla tavoin kuin ihmisen omien tarpeiden ja intressien sivuuttaminen kuuluu kehittyneeseen moraalisuuteen, kauneuden tuottaman mielihyvän kokeminenkaan ei ole sidoksissa ihmisen pyyteisiin tai aistinautintoon, eikä sillä tavoitella hyötyä. (Mts., 205 ja 208.) Kauneuden kokeminen liittyy kokemukseen muodon sopusuhtaisuudesta. Immanuel Kant rinnastaa kauneuden kokemisen luonnon kauneuteen: hyvä taide on kuin luontoa, se ei ole pakotettua tai sääntöjen mukaan tehtyä. Kauneus on yhdistävä lenkki aistinautinnon ja moraalien välillä. (Mts. 210 ja 215.)

1800-luvun taiteessa kauniin ja hyvän välinen side alkoi kuitenkin löyhentyä, ja taiteen päämääräksi ehdotettiin kauneuden sijasta totuutta tai luonteenomaisuutta. (Vuorinen 1993, 223, 225–226.) Jalon yksinkertaisuuden ihanne 1700-luvun loppupuolella oli tiettyssä mielessä paluuta luonnonmukaisuuteen barokin suurellisuuden, runsauden ja monimutkaisuuden jälkeen. 1800-luvulle tultaessa kauneuden ihanteesta ei kuitenkaan kaikkialla oltu enää samaa mieltä, koska tähän ihanteeseen eivät sopineet piirteet, joita kutsuttiin ”luonteenomaisiksi” ja jotka eivät olleet kauniita, vaan jopa vastenmielisiä, karkeita ja rumia. Sana ”luonteenomainen” (*das Charakteristische*) on peräisin Alois Ludvig Hirtiltä (*Versuch über das Kunstschöne*, 1797),⁶ jonka mukaan taide voi kuvata kauniisti vastenmielisiäkin ilmiöitä.

Luonteenomaisuuden käsitteestä ja sen merkityksestä kauneuden ja rumuuden välimaastossa kiisteltiin. Kun osa aikakauden filosofeista katsoi luonteenomaisen olevan osa kaunista ja ylevää ja täten henkinen piirre, edusti se toisille aistillista jäljittelyestetiikkaa. Luonteenomainen voi heidän mielestään korkeintaan olla taiteen epäitsenäinen osa. (Dahlhaus 1988, 219–227.) Schiller ja Hegel jakoivat Kantin käsityksen siitä, että kauneus oli aistimaailman ja hengen maailman yhdistävä tekijä. Schillerin mukaan ihminen tuli täydelliseksi kauneuden avulla, ja kauneuskokemuksessa hänen eri puolensa saavuttivat tasapainon. Hegel kuitenkin torjui Hirtin käsityksen kauneuden ja luonteenomaisen liitosta. Hänelle kaunis oli ihan-teellisimmillaan klassisten kaunotaiteitten kauneutta: totuutta, hyvyyttä ja täydellisyyttä. Luonteenomainen ei voinut sisältyä kauneuteen, koska luonteenomaisuuden periaatteeseen liittyy olennaisena osana ruman hyväksyminen. Ruma puolestaan

⁶ Hegelin mukaan Hirt tarkoittaa luonteenomaisuudella ”sitä tiettyä yksilöllisyyttä, jonka mukaisesti muodot, liike, eleet, ilme, ilmeikkyyt, paikallisväri, valo, varjot, valohämy ja sävy erottuvat toisistaan nimenomaan niin kuin ajateltu kohde sitä vaatii” (Hegel 2013 [1842], 66).

tarkoitti epätäydellistä, ei-ideaalia, ja sisällön ja muodon ristiriitaa.⁷ Hirtin edustama näkemys nousi uudelleen esiin vasta 1800-luvun loppupuolella, jolloin Hegelin kauneuden estetiikka alkoi väistyä. (Vuorinen 1993, 226–253.)

Kunkin aikakauden yleisiä esteettisiä arvoja muokkaavat niin historialliset ja yhteiskunnalliset muutokset kuin filosofiset ja uskonnolliset ideatkin. Esteettisillä arvoilla ja ihanteilla voi kauneuden lisäksi olla myös muita päämääriä, jotka usein liittyvät totuuteen, moraaliin, haluttavuuteen, tyyliin, kulttuuriin, taloudellisiin tai poliittisiin pyrkimyksiin, olivat ne sitten tiedostettuja tai tiedostamattomia. 1800-luvulle tultaessa maun muutoksen historiallisena ja yhteiskunnallisena taustana oli Ranskan suuren vallankumouksen aatteellinen sisältö, joka nopeasti levisi ympäri Eurooppaa ja oli tiivistetty kolmeen sanaan: ”vapaus, veljeys, tasa-arvo”. Hallitsevaksi luokaksi nousi porvaristo, jonka elämää ohjasivat raha, uskonto ja moraalit. Absoluuttinen yksinvalta, feodaaliryhteiskunta ja säätyjen erioikeudet kumottiin, ja tilalle tulivat modernin demokratian periaatteet: kansanvalta, uskonnon ja mielipiteen vapaus, ihmisoikeudet ja oikeusvaltio. Ajan ihmisihanne oli ahkera yrittäjä, joka menestyi omalla työllään. Porvariston ajanvietettä olivat teatteriesitykset, konsertit, tanssiaiset ja kylpylävierailut.

Muusikoiden koulutukseen Ranskan vallankumouksella oli aivan erityinen vaikutus. Siihen asti musiikki oli ollut luonnollinen osa elämää, ja tieto ja taito siirtyivät muiden käsityöläisammattien tapaan mestarilta kisällille. Musiikki eli ajassa ja siihen suhtauduttiin eräänlaisena kielenä, kuten Nikolaus Harnoncourt toteaa kirjassaan *Puhuva musiikki*:

[–] niin kauan kuin musiikki on ollut elämisen olennainen osa, se on voinut aina olla nykyhetken musiikkia. Se oli sanomattomissa olevan elävä kieli ja sitä voivat ymmärtää vain aikalaiset. (Harnoncourt 1982, 10.)

Harnoncourt kuvaa vallankumouksen jälkeisen ajan ja Pariisin konservatorion perustamisen (1795) vaikutusta musiikkikasvatukseen ja koko musiikkielämään:

Mestarin ja oppilaan suhde korvattiin nyt systeemillä, laitoksella: konservatoriolla. Tätä konservatorion järjestelmää voisi luonnehtia poliittiseksi musiikkikasvatukseksi. Ranskan vallankumouksella oli puolellaan melkein kaikki muusikot, ja täysin tietoisia oltiin siitä että taiteen avulla – ja aivan erityisesti musiikin avulla, koska se ei työskentele sanoin, vaan salaperäisesti vaikuttavin ’myrkyin’ – ihmisiin voidaan vaikuttaa. Jo vanhastaan oli tietenkin tunnettua taiteen käyttäminen kansalaisten ja alamaisten tietoiseen ja huomaamattomaan indoktrinointiin, mutta musiikissa sitä ei ollut koskaan ennen käytetty näin suunnitelmallisesti. (Mts. 29.)

⁷ Hegelin kauneuskäsityksen mukaan hyvän taideteoksen tulee täyttää kolme kriteeriä:

(1) muodon tulee vastata sisältöä, (2) sisällönä on ideaalinen, jumalallinen; kun tähän yhdistetään ensimmäinen vaatimus, saadaan vielä lisäehto: (3) sisällön tulee olla luonteeltaan sellainen, että se voi ilmetä aistittavasti. (Vuorinen 1993, 251.)

Ensiksi Harnoncourt ottaa esille taiteen, erityisesti musiikin, metafyyssisen olemuksen ja vaikutuksen, joka on luonteeltaan ei-verbaalista. Musiikilla on pääsy sinne minne sanat eivät yllä, ihmisen järkipäisen ajattelun ulottumattomiin. Aikanaan jo Platon esitti teoksessaan *Valtio*, että koska musiikki uhkaa rationaliteettia, se uhkaa myös politiikkaa. Sen vuoksi sille tulee osoittaa paikka, nimittäin kasvatusta, josta se ei voi vahingoittaa valtiota, ja sen keinovaroja tulee säädellä tarkasti. (Lindberg 2005, 45.) Musiikissa piilee vaara, sillä se tempaa ihmisen mukaansa ohi järjen kontrollin. Hegel taas oli sitä mieltä, ettei musiikilla itsessään ole voimaa turmella tai pelastaa ihmistä, vaan se ainoastaan tukee ideaa, joka tulee sanoista tai ideologiasta (mts. 50). Aiemmin mainitut Steinin ja Schleiermacherin näkemykset kirkkomusiikin alisteisuudesta ovat siis Hegelin ajatuksen mukaisia. Tämäkin käsitys juontaa juurensa platonismiin (Kuisma 2005, 27–28).

Harnoncourtin mukaan ranskalaisen menetelmän päämäärä oli yhtenäistää musiikin tyyli, ja sen vuoksi musiikin oli sisällyttävä poliittiseen kokonaisuohjelmaan. Yksi 1800-luvun musiikillisista ihanteista oli jalo yksinkertaisuus, josta tuli porvariston yhteisen maun mittapuu. Kauneuden ja ymmärtämisen käsitteet muuttuivat kapeammaksi. Musiikki oli korkeimmassa ja jalostuneimmassa muodossaan yksinkertaista, kaikkien ymmärrykselle aukeavaa; tässä ymmärryksellä tarkoitetaan nimenomaan musiikin ”kauneutta” ja tunnevaikutusta. Kaunista oli se, joka oli ymmärrettävää ja joka ei häirinnyt, järkyttänyt tai pelästyttänyt. (Harnoncourt 1982, 29–30.)

1800-luvun alkuun asti musiikki nähtiin eräänlaisena kielenä, jonka rakenteet noudattelivat puhutun kielen rakenteita. Retoriikka oppiaineena sisältyikin sivistyneistön saamaan peruskoulutukseen. Latinakouluista luopumisen myötä retoriikan opetus loppui. Musiikin opettamisen siirtäminen konservatorioihin johti systematisointiin, jossa musiikin ymmärtämiseen ei enää tarvittu tietoa, ja ymmärtämisen käsite muuttui järkipäisestä ajattelusta tunteiden kokemiseen. Tämä vaikutti myös säveltämiseen: musiikin rakenteet, jotka ennen noudattelivat puhutun kielen rakenteita ja ilmaisukeinoja, eivät enää olleet sidottuja siihen. Myös suhtautuminen retoriikkaa sisältävään musiikkiin näyttää tämän myötä muuttuneen. Sanoista irroitettuina musiikilliset eleet menettivät suuren osan voimastaan, eikä retorisia elementtejä enää huomioitu esittämisessä samalla tavalla. Itsestään selvää ei ollut enää sekään, että kuulijat ymmärsivät, mitä musiikilla haluttiin sanoa. Vähitellen musiikilliset ihanteet alkoivatkin muuttua siten, että ankaran kontrapunktin ja retoristen kuvioiden käyttäminen väheni, ja uudeksi ideaaliksi tuli kaunis melodinen linja.

Harnoncourt kuvailee, miten esteettinen, filosofinen, uskonnollinen tai poliittinen arvo voi omalta osaltaan ohjata niin musiikin estetiikan muuttumista kuin musiikin esittämistäkin:

Tämä oli perusteena, kun Cherubini konservatoriossa lopetti siihenastisen mestari–oppilas-suhteen. Oman aikansa suurimmat auktoriteetit hän pani kirjoittamaan oppikirjoja, joiden oli määrä toteuttaa musiikissa tasa-arvon – egalitén – uusi ihanne. Tässä tarkoituksessa on Baillot kirjoittanut viulukoulunsa ja Kreutzer etydinsä. Ranskan tärkeimpien musiikkipedagogien täytyi kiteyttää musiikin uudet ajatukset kiinteäksi järjestelmäksi. Teknisesti oli kysymys siitä, että puhumisen sijaan oli pantava maalaaminen. Niin kehittyi sostenuto, suuri linja, nykyinen legato. Suuri melodinen linja oli tietysti ollut olemassa aikaisemminkin, mutta aina voi kuulla, miten se oli pantu kokoon pienistä rakenneosista. Tämä muusikkokoulutuksen rakennemuutos pantiin toimeen niin radikaalisti, että muutamassa vuosikymmenessä muusikot koulutettiin kaikkialla Euroopassa konservatoriojärjestelmän mukaisesti. (Harnoncourt 1982, 29–30.)

Musiikissa tasa-arvon nähtiin toteutuvan pitkän linjan ja legatoartikulaation kautta. Tätä legaton symbolimerkitystä pohdin artikkelin myöhemmässä luvussa.

SIELUN MATKA JUMALAAAN – KONTEMPLAATIO JA MIELEN KOHOAMINEN

Autuus se mies, joka saa apunsa sinulta. Kyynelten laaksossa hän on sydämessään suunnitellut nousunsa paikkaan, jonka on valinnut. Koska autuus ei ole mitään muuta kuin Korkeimman hyvän nauttimista ja koska Korkein hyvä on meidän yläpuolellamme, kukaan ei voi tulla autuaaksi ellei nouse itsensä yläpuolelle, ei tosin ruumiiltaan vaan sydämeiltään. Emme kuitenkaan kykene nousemaan itsemme yläpuolelle, ellei jokin korkeampi voima meitä nosta. Vaikka näet olisimmekin kuinka valmiit tahansa nousemaan sisäisillä portaillamme, siitä ei tule mitään, ellei mukanaamme ole Jumalan apu. Hänen apunsa seuraa niitä, jotka anovat sitä sydämeistään, nöyrinä ja hartaina, eli jotka huokaavat hänen puoleensa tässä kyynelten laaksossa; näin tapahtuu rukoiltaessa palavasti. Rukous on siten ylentymisen äiti ja alku. [–] (Bonaventura 2009 [1259], 143.)

Näin alkaa keskiaikaisen filosofin ja fransiskaanimunkin Bonaventuran teos *Sielun matka Jumalaan*, jossa hän pohdiskelee ihmisen valaistumista ja mielen kohoamista Jumalan yhteyteen kuuden sielunkyvyn avulla. Aistien, kuvittelun, järjen, ymmärryksen, älyn ja sielunkärjen eli tahdontunnon kipinän avulla kohoaminen alimmista ylimpiin, ulkonaisista sisäisiin ja ajallisista iankaikkisiin on mahdollista. Bonaventuran mukaan ihminen menetti syntyinlankeemuksen seurauksena alun perin saamansa kyvyn olla kontemplaation levossa, Jumalan yhteydessä. Niinpä sen joka haluaa nousta Jumalaan, täytyy kartaista syntiä ja harjoittaa edellä kuvattuja luontaisia kykyjään. Rukoilemalla hän voi saavuttaa parantavan armon, oikein vaeltamalla puhdistavan vanhurskauden, mietiskelemällä valaisevan tiedon ja kontemloimalla täydelliseksi tekevän viisauden. (mts. 144–145.)

1800-luvulla filosofien ja teologien katse kääntyi sisäänpäin, ihmisen sisäisen mielen tarkasteluun. Filosofisesti ihmisen minuus oli tärkeä ilmiö ja käsite, joka kos-

ki ihmisen kontaktia maailmaan ja Jumalaan. Hegel määrittä uskonnon inhimillisen tietoisuuden suhteeksi Jumalaan. Sekä filosofian että uskonnon kohde on ikuinen totuus, Jumala ja Jumalan selittäminen, joten filosofia on itse asiassa Jumalan palvelemista samalla tavalla kuin uskontokin. (Cullen 1989, 97–98.) Hegelin ajattelun mukaisesti absoluuttinen henki ilmenee taiteessa, uskonnossa ja filosofiassa, jotka kaikki etsivät vastauksia samoihin kysymyksiin mutta käyttävät erilaisia lähestymistapoja (Taylor 1975, 466).

Kaipausta pyhyyden kokemiseen on kristillisen käsityksen mukaisesti sisäänrakennettu ihmiseen, ja yksi 1800-luvun taiteelle tyypillisistä teemoista olikin tuonpuoleisuuden kaipuu. Bonaventuran teksti on yksi lenkki kristillisen tradition ajattelutavassa, jossa sielu halajaa takaisin alkulähteelleen, Jumalaan, ja jonka mukaan Jumala on kaiken todellisen tiedon ja viisauden alku ja loppu. Tämä yhteys oli mahdollista saavuttaa uskonnollisen kontemplaation avulla aikaansaadun kohoamisen kautta, jossa ihminen irtautuu omista rajoistaan ja pääsee näkemään totuuden alkulähteen, Jumalan. Tätä kohoamista kutsuttiin mielenylennykseksi.

Mietiskelyn eli meditaation ja kontemplaation käsitteet samaistetaan usein toisiinsa. Ne ovatkin sisäkkäisiä käsitteitä. Meditaatio voi olla kohteetonta tai kohteellista, kontemplaatiosta puhutaan uskonnollisen tai siihen verrattavan meditaation yhteydessä. Kristillisessä perinteessä kontemplaatio on ihmisen sisäisen katselun tila, jossa hän ilman sanoja ja mielikuvia viettää aikaa Jumalan yhteydessä (Hiltunen 2012, 187). Esteettinen kontemplaatio on jonkin tietoisuudessa ilmenevän kohteen pyyteetöntä tarkastelua (Tieteen termipankki, s.v. ”esteettinen kontemplaatio”). Meditaatio vaatii mielen ja ruumiin rauhoittamisen, jotta ihminen voi kääntää katseen sisäänpäin.

Schleiermacherin filosofia tarjoaa ihmiselle kolme erilaista vaihtoehtoa päästä äärellisestä ulottuvuudesta äärettömään: syventyminen oman sisäisen mielensä tarkasteluun, mielen harhailu maailmassa olemisen edessä sekä harras mietiskely taideteosten äärellä (Dahlhaus 1989 [1978], 89). Ensin mainitussa ihmisen fokus on hänen omassa sisäisessä mietiskelyssään, toisessa ympäröivässä maailmassa, ja viimeisessä hänen ulkopuolellaan olevassa taideteoksessa.

Ihmisen sisäinen ylentyminen on myös liturginen käsite. Liike on oleellinen osa jumalanpalvelusta.

Sisäinen liike nousee arkisesta kohti pyhää, maallisesta kohti taivaallisia, katoavaisista kohti katoamattomia. Jumalanpalveluksen yksittäiset liikkeet ja aktit edustavat ja ilmentävät sielun mystistä kohoamista Jumalan katselemiseen. Ulkonaisten liikkeiden varsinainen tarkoitus on ilmentää ja voimistaa tätä sisäistä liikettä. (Seppälä 2015, 62–63.)

Mielenylennyksen lisäksi ylevän eli subliimin käsite liittyy mitä suurimmassa määrin romanttiikan aikakauteen. Paitsi esteettiseen kokemukseen voidaan ylevän tunne liittää myös uskonnolliseen kokemukseen ja filosofiseen ajatteluun. Ylevän tuntemuk-

sia koetaan sellaisten ilmiöiden yhteydessä, jotka ovat ihmismielen käsityskyvylle liian valtavia (esim. luonnonilmiöt). Ylevän kokemuksen äärellä ihminen ymmärtää olevansa osa yliaistillista maailmaa, hänellä on yhteys tuonpuoleiseen. Saksalaisessa filosofiassa kaunis ja ylevä kietoutuivat yhteen. Friedrich Schellingin mukaan

Ylevä käsittää absoluuttisuudessaan kauniin, kuten kaunis käsittää absoluuttisuudessaan ylevän (Schelling 2009 [1802–3], 394).

Toisin sanoen:

Voidakseen ylipäänsä olla kaunis jossakin yhteydessä kohteen on toisessa yhteydessä oltava myös ylevä. (Mts. 395)

Edmund Burke erotti subliimin kauneudesta omaksi kategoriakseen. Burken mukaan esteettinen mielihyvä pohjautuu ihmisen viettitoimintoihin, joita hänellä on kaksi: itsesuojeluvietti ja seuravietti, joka liittyy ihmisten yhteisölliseen kanssakäymiseen. (Burke 1806 [1759], 46.) Subliimi syntyy kun tarkastelemme pelottavaa asiaa välimatkan päästä, ilman että se on vaaraksi itsellemme. Subliimi on vahvin tunne, jota mielen on mahdollista tuntea. Sen aikaansaama affekti on hämmästyks; siihen voi liittyä lisäksi alempiarvoisia eli heikompia tunteita, joita ovat ihailu, paltvonta ja kunnioitus. Subliimiin liittyy aina myös jossain määrin kauhun ja pelon tunteita. (Mts. 77–80.) Myös Burke puhuu [esteettisestä] kontemplaatiosta ja mielenlennyksestä (*elevation of mind*). (Mts. 71–72.)

Eduard Hanslick kritisoi 1800-luvun yleistä käsitystä siitä, että musiikin sisältö olisi sen herättämät tunteet. Hän kutsuikin musiikin tunteita herättävää vaikutusta patologiseksi tavaksi vastaanottaa ja kuunnella musiikkia, koska se liittyy pelkkään aistimiseen. (Hanslick 2014 [1854], 77 ja 79.) Sävelteoksen taiteellisesti ainoaksi oikeaksi vastaanottotavaksi Hanslick määrittelee kontemplatiivisen kuuntelutavan, joka vaatii kuulijalta tietoista ja nautinnollista musiikin havainnointia, säveltäjän aikomusten ennalta-arvailua, jossa välillä odotukset palkitaan ja välillä kuulijaa kohtaa miellyttävä pettymys. Näin siksi, että ”ilman henkistä toimeliaisuutta ei ylipäätään ole mitään esteettistä nautintoa”. (Mts. 84–85.) Hanslickin käsitys esteettisestä kontemplaatiosta lähenee mielestäni kristillistä kontemplaation käsitystä siinä mielessä, että hän haluaa kuulijan unohtavan musiikin vaikutuksen ruumiiseen ja keskittyvän sen sijaan tarkkailemaan musiikin muotoa ja rakenteita, antautumaan sanattomaan yhteyteen sävellyksen luojan kanssa.

Arthur Schopenhauerin (1788–1860) filosofia teoretisoi jo olemassa ollutta 1800-luvun alkupuolen filosofista ajattelua. Schopenhaueria voisi kutsua anti-idealistiksi siinä mielessä, että hänen ajattelunsa – päinvastoin kuin saksalaisen idealismin edustajilla – lähtee ihmisen mielen sijaan hänen ruumiistaan ja laajenee siitä koko maailmankaikkeuteen asti. Burken tavoin Schopenhauer näyttää sitovan yle-

vän kokemuksen ihmisen biologiaan. 1800-luvulla taiteen päämäärä oli kauneus ja ylevyys, ja kaikki ihmisen fyysisyyteen tai biologiaan viittaava oli ylevyyden este; fyysisyys viittasi kiihottumiseen, joka oli ylevän vastakohta. Schopenhauer kuvaa teoksessaan *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) ihmisen olevan tarpeittensa ja pyyteittensä vanki.

Jokainen tahdon liike [teko] on välittömästi ja välttämättä myös ruumiin liike, sillä ruumis on näkyväksi tullut tahto. (Hammermeister 2002, 114)

Schopenhauerille tahto on egoistinen ja sokea tarve, joka odottaa tyydytystä saavuttamatta sitä koskaan. Yhden tarpeen tyydyttäminen synnyttää välittömästi uusia vaatimuksia. Niin kauan kun tahto hallitsee ihmistä, hän ei voi saavuttaa pysyvää onnellisuutta eikä rauhaa. (Mts. 115.) Tahdon nujertamiseen Schopenhauerilla on kolme keinoa: esteettinen kokemus; toisen kärsimyksen samaistuminen, jolloin ihminen kykenee unohtamaan itsensä ja egoisminsa auttaakseen muita; sekä tahdon kieltäminen fyysisistä tarpeista pidättäytymisen eli askeesin avulla (mts. 117).

Ihminen oli siis vapautettava tahdon orjuudesta, koska tahtominen on sidoksissa pyyteisiin. Askeesi eli kieltäytyminen elämän iloista on tie vapautua ruumiin vaatimuksista ja sitä kautta nujertaa tahto. Esteettiselle kontemplaatiolle Schopenhauer asettaa kolme vaatimusta. Tahdon kuolettamisen seurauksena ihminen voi hetkellisesti saavuttaa tyynen, vastaanottavan tilan, jossa hänen oma minänsä heikkenee ja hän ikään kuin kohoaa ylemmälle tasolle, "parempaan tietoisuuteen". Kohoamisessa ihminen nousee oman itsensä ja tahtomisensa yläpuolelle, "menettää itsensä kohteelle", uppoutuu ja kadottaa oman tahtonsa ja muuttuu pelkäksi vastaanottavaksi mieleksi, joka näkee todellisen ja puhtaan (alkuperäisen) idean. Kolmantena vaatimuksena kahden edellisen lisäksi on se, että tarkasteltava kohde on kaunis. (Hammermeister 2002, 118.)

Schopenhauerille musiikki on korkeimmassa asemassa taiteiden hierarkiassa. Musiikki on ruumiillistunut tahto. (Hammermeister 2002, 124.) Tämän periaatteen ymmärtäminen avaa uudenlaisen näkökulman 1800-luvun liturgiseen musiikkiin. Koska musiikki on suoranaista tahdon liikettä, on luonnollista vaatia liturgiselta musiikilta musiikillisen liikkeen minimoimista, jos tavoitteena on ylevän kokemus. Tästä Schopenhauerin käsityksestä voidaan löytää paralleeli antiikin filosofiaan. Rode, Kreutzer ja Baillet'n viulukoulu vuodelta 1803 siteeraa filosofi ja esteetikko Abbé le Batteaux'ta, joka puolestaan kommentoi Aristoteleen näkemystä siitä, miten musiikki vaikuttaa ihmisen mielentiloihin, ja jakaa nämä kolmeen luokkaan: rauhalliseen, eloisaan ja innostuneeseen. Ensimmäisessä, vakavassa musiikissa (musiikillinen) liike on kohtuullinen, jonka vuoksi sitä kutsutaan myös moraaliseksi. Toinen, eloisa musiikki, on kiihkeää. Kolmas, innostunut musiikki, "valtaa sielun ja huumaa sen". (Rode, Kreutzer & Baillet 1803, 19.) Ajatus moraalista hitaaseen musiikilliseen liikkeeseen liitettyä viittaa ihmisen fysiologisiin reaktioihin rauhallista

musiikkia kuunneltaessa ja on ajatusrakennelmana samansuuntainen Schopenhauerin idean kanssa.

Schopenhauerin filosofiassa voi nähdä samankaltaisia ideoita kuin pietistisessä ja kvietistisessä ajattelussa. Pietismin juuret ovat niin luterilaisessa mystiikassa, jossa korostui henkilökohtainen usko, maailmasta pois päin kääntyminen ja askeesi kuin reformoidussa puhdasoppisuudessa, jossa korostui katumus- ja parannussuuna. Pietismin perustana oleva dokumentti, *Pia desideria* (1675), sisältää ajatuksen kirkon uudistamisesta oikein uskovien pappeuden kautta. Keskeinen ajatus pietistiselle uskonnäilykselle oli ihmisen henkilökohtainen kääntymys, josta myöhemmin tehtiin norminomainen vaatimus. (Christensen & Göransson 1969, 342–343.) Askeesin ja maailmasta pois päin kääntymisen ideaalista huolimatta pietismillä oli myönteinen elämänsäsenne, joka sopi porvarilliseen, eteenpäin pyrkivään yhteiskuntaan ja sen uskonnollis-käytännölliseen asenteeseen (mts. 345).

Kvietismi⁸ on oppi, jonka mukaan ihmisen korkein tavoite muodostuu jonkinlaisesta minuuden tyhjentämisestä ja sen seurauksena sielun täyttymisestä jumalallisella olemuksella jo tässä elämässä. Tässä ”tyhjyyden” tilassa mieli on täydellisen passiivinen. Viisas ihminen on se, joka on vapautunut kaikista ruumiin haluista, ja ihmisen tavoiteltavin kohtalo, joka tekee hänet kaikkein onnellisimmaksi, on ”nousemisen” yhteyteen Luoijan tai maailmankaikkeuden kanssa. Tämä tapahtuu ekstääsissä, ajattelusta vapaassa mielentilassa. Espanjalainen pappi Michael de Molinos kehitti kvietismin äärimmilleen. Hänen teoksensa *Dux spiritualis* (1675) opetuksen ydin oli se, että ihmisen tulee hävittää voimansa, ja tämä tapahtuu sisäisen tien (*via interna*) kautta; halu tehdä jotain on hyökkäys Jumalaa vastaan. Tämän vuoksi ihmisen tulee jättää itsensä kokonaan Jumalan varaan, elottomaksi ruumiiksi. Kun ruumis ei tee mitään, sielu tyhjentää itsensä ja hakeutuu takaisin alkulähteelleen, Jumalaan, jossa se transformoituu ja tulee Jumalan kaltaiseksi. Sen jälkeen Jumala pysyy sielussa. (Catholic Encyclopedia, s.v. quietism.)

Roomalaiskatolisen kirkon sisällä toimivista uskonsuuntauksista kvietismi korosti mystiikan elementtejä. Kvietismissä on vaikutteita itämaisestä uskonnollisuudesta, mutta samantapaisia ajatuksia oli myös stoalaisuudessa. Paavi Innocentius XI julisti kvietismin harhaopiksi jo 1600-luvun loppupuolella. Georg Federin mukaan kuitenkin aidon kirkkomusiikin ideaali⁹, jonka ”rasitteena” oli rajoittunut käsitys muodosta ja sisällöstä, sai varhaisromantiikan aikana ilmeisiä vaikutteita kvietismitä (Feder 1974 [1964], 331).

Millä tavoin kontemplaation ja mielenlennyksen käsitteet, pietismin ja kvietismin ydinajatuksukset ja Schopenhauerin filosofia sitten liittyvät aidon kirkkomusiikin ideaaliin? Niissä kaikissa voi nähdä uskomusjärjestelmän, jossa ihminen rajallisena olentona etsii olevaisen alkulähdettä, yhteyttä Jumalaan, Absoluuttiin – tai säveltäjäneroon. Ajatusrakennelmassa yhdistyvät maailmasta pois päin kääntyminen, askeesin kautta

⁸ Lat. *quies*: lepo, hiljaisuus; *quietus*: tyyni, rauhallinen, vetäytynyt.

⁹ Ajattelisin tässä tarkoitettavan nimenomaan liturgista musiikkia.

saavutettava ruumiillisten pyyteiden kuolettaminen, ruumiin ja mielen hiljentäminen, ja sitä kautta ylemmälle tasolle kohottautuminen. Tämä ajattelutapa perustui dualistiseen ihmiskäsitykseen, jossa ihmisen mieli ja ruumis nähtiin yhtäältä erillisinä asioina, vaikkakin toisaalta aineeton mieli ja aineellinen ruumis olivatkin keskinäisessä vuorovaikutussuhteessa. Edellä mainitun mekanismin tiedostaminen auttaa ymmärtämään 1800-luvun liturgista musiikkia, jossa musiikillinen liike ja rytmi oli karsittu minimiin, ja ihanteena oli homofoninen, soinnuittain etenevä koraalimainen satsi.

Ei liene kaukaa haettua otaksua, että niin pietistiset kuin kvietistiset ajatukset levisivät Saksassa kirkkokuntien rajoista piittaamatta. Protestanttiseen kirkkomusiikkiin näillä ideologioilla on kuitenkin ollut taidemusiikin parametreillä mitattuna katastrofaalinen vaikutus, kuten seuraavassa pyrin osoittamaan.

JALO YKSINKERTAISUUS JA AIDON KIRKKOMUSIIKIN IDEAAALI

Jalon yksinkertaisuuden vaatimuksella tarkoitettiin alun perin kirkkomusiikissa melodian hallitsevuutta.¹⁰ Tämän rinnalla suosittiin käsitystä, jonka mukaan yksinkertaisuus ja arvokkuus toteutuivat parhaiten pelkistetyssä koraalimaisessa tyyliässä. Kolmatta näkemystä, jonka mukaan ankaran kontrapunktinen tyyli edusti kirkkomusiikin uutta ideaalia, ilmaistiin harvemmin eikä yhtä äänekkäästi. Ensimmäinen ja toinen näkemys tuomitsevat kaiken taiteellisen, toinen ja kolmas ovat yhtä mieltä kaiken maallisen kieltämisestä. J. S. Bachin musiikkia syytettiin erityisesti taiteellisuudesta tai keinotekoisuudesta (Feder 1974 [1964], 324).

Barokkimusiikin retoriikan ja sen erilaisten affektien avulla ihmiseen ajateltiin voitavan vaikuttaa niin hyvässä kuin pahassakin. Syy siihen, ettei Bachin ja muiden barokkisäveltäjien musiikki enää täyttännyt kirkkomusiikin vaatimuksia, olikin varmaan monimutkaisuuden ja sitä kautta huonon ymmärrettävyyden lisäksi sen oletetut tunnevaikutukset ja fysiologiset reaktiot. Inhimilliset tunteet saivat väistyä uskonnollisten tunteiden tieltä.

Ennen tähän aiheeseen perehtymistä olin aina silloin tällöin ihmetellyt virkaseurakuntani nuotistosta löytyvää lyhyiden urkukappaleiden kokoelmaa, jonka nimi *Caecilia* viittaa paitsi muusikoiden suojeluspyhimykseen, myös 1800-luvun kirkkomusiikin uudistusliikkeeseen. Se on August Reinhardin Breitkopf & Härtelille julkaisema kokoelma käyttömusiikkia, jota on edelleenkin saatavana. Kokoelmassa on lyhyitä, soittoteknisiltä vaatimuksiltaan vaatimattomia kappaleita, jotka pystyy soittamaan ilman jalkiota. Kappaleet on järjestetty sävellajeittain karakteria ja tempoa kuvaavin sanoin kuten ”melko elävästi” (*ziemlich lebhaft*), ”hillitysti” (*mässig*), ”iloisesti” (*freudig*), ”juhlavasti” (*feierlich*), ”arvokkaasti” (*mit Würde*) ja ”sydämellisesti” (*innig*). Ihmettelin, missä tällaista musiikkia on soitettu, sillä kappaleiden

¹⁰ Federin mukaan kirkkomusiikin ”klassismin” aika, johon galantti tyylikin lukeutuu, alkoi 1750-luvulta ja jatkui läpi koko 1800-luvun (Feder 1974 [1964], 324).

musiikillinen sisältö on taidemusiikin mittapuulla katsottuna olematon. Huolimatta erilaisista luonnehdinnoista kappaleiden nuottikuvat eivät juurikaan eroa toisistaan. Satsi etenee koraalinomaisen tasaisesti vailla rytmisiä tai harmonisia yllätyksiä.

Preludin tulee kaikissa olosuhteissa olla kirkollinen. Sen tulee muodollaan, liikkeellään ja modulaatioillaan kuvastaa pyhää tilaa ja pyhää toimintaa, siksi se ei saa muistuttaa kamari- tai salonkimusiikkia. Kansansävelmät ja ooppera-aarioiden käyttö on täysin tuomittavaa. (Zimmer 1891, sit. Heinrich 2000, 20.)

Liturgisen musiikin tärkeimpiä vaatimuksia olivat yksinkertaiset puhtaat harmoniat ilman yllättäviä modulaatioita sekä sävelteoksen hallittu muoto ja sisältö. Schleiermacherin mukaan (1850, 92) uskonnollisen sävellyksen ominaisuuksia ovat yksinkertaisuus ja siveys; jälkimmäinen ilmenee siten, että musiikissa ei tarpeettomasti esitellä virtuoosisuutta ja muita teknisiä valmiuksia. Uskonnollinen sävellys ei myöskään saisi sisältää ”kauniita” kohtia, tai ainakin yksittäisten kauniiden kohtien tulee olla tiukasti sidoksissa kokonaisuuteen. Uskonnollisessa sävellyksessä muoto ja sisältö ovat yhtä (mts. 94). Schleiermacherin käsitys lienee saanut vaikutteita Hegelin *Estetiikan luennoista* (*Vorlesungen über die Ästhetik* 1835). Muodolla ei siis tässä yhteydessä tarkoiteta niinkään musiikinteoreettista kuin esteettistä käsitettä.

Uskonnollisuutta – hartautta, ylevyyttä ja kunnioitusta – ilmaisemaan sopi 1800-luvun ajattelun mukaan musiikki, joka täytti edellä mainitut vaatimukset. Musiikin tarkoituksena ja päämääränä näyttää olleen lähinnä tuudittaa seurakuntalaiset meditatiiviseen tilaan, jotta he voisivat ylentää sydämensä kohti Jumalaa,¹¹ eikä heidän mieltään saanut häiritä liiallisella musiikillisella liikkeellä, odottamattomilla harmonian vaihteluilla, valmistelemattomilla dissonansseilla tai rytmikkyydellä, joka veisi ajatukset väärille raiteille. *Caecilia*-kokoelman liturgiseen käyttöön tarkoitetuissa kappaleissa kiteytyy mielestäni selkeästi kvietistinen ajatus ihmisruumiin elottomuudesta, siitä, ettei ihminen tee aktiivisesti mitään. Tämä musiikki ei todellakaan millään tavalla stimuloi fyysisesti. Edellä mainittu estetiikka näyttää säilyneen Saksassa enemmän tai vähemmän aina 1900-luvulle asti. Käytännössä ideaalista ei kuitenkaan oltu joka puolella samaa mieltä; näin voi päätellä siitä, että paavi Leo XIII katsoi tarpeelliseksi antaa seuraavan asetuksen 1884:

On ehdottoman kiellettyä esittää kirkossa mitään musiikkia, lyhytkestoistakaan, joka sisältäisi piirteitä teatterikappaleista, minkään tyylisestä tanssimusiikista, oli sitten kysymys polkista, valsseista, masurkoista, varsovalaisista [poloneeseista?], kattrilleista, galopeista, kontratanseista, liettualaisista [polkista?] jne, tai maallisista kappaleista kuten kansallishymneistä, rakkauslauluista, hauskoista lauluista, romansseista jne. (Regulations for Sacred music, Papal Documents, 6 sit. Perris 1985, 149.)

¹¹ Suomen evankelis-luterilaisen kirkon nykyisessäkin messun chtoollisosan aloittavassa vuorolaulussa liturgi kehottaa seurakuntaa: ”Ylentäkää sydämenne”, johon seurakunta vastaa: ”Ylennämme sen Herran puoleen”.

Vielä 1800-luvulla vaikuttaneelle rationaaliselle ajattelutavalle musiikin järjen kontrollin ohittavan vaikutuksen täytyi olla todellinen ongelma, etenkin juuri kirkkomusiikin ollessa kyseessä. Sekä Friedrich Schneider urkukoulussaan (1830, 69) että böömiläis-saksalainen säveltäjä ja pianisti Josef Proksch (1858, 32) kritisoivat urkureita, jotka improvisoivat ja moduloivat loputtomasti ja päämäärättömästi sen sijaan, että he soittaisivat jotakin valmiiksi sävellettyä musiikkia, jota on sävelletty jokaisessa sävellajissa ja kaikenlaisiin tilanteisiin. Johtuiko tämä kritiikki kenties paitsi muodon ja sisällön ykseyden vaatimuksesta myös siitä, ettei improvisaatiota pystytä kontrolloimaan samalla tavalla kuin valmiiksi sävellettyä musiikkia? Improvisaatiossa soittajan persoona oli väistämättä läsnä, musiikkiin saattoi ”lipsahtaa” liian nopeaa liikettä tai liian yllättäviä sävellajin vaihdoksia, ja siitä saattoi tulla liian ”luonteenomaista”.

Rudolf Biblin urkukoulusta 1897 voidaan lukea:

Suurina juhlapyhinä jumalanpalveluksessa, niin kuin myös riemullisissa juhlatilaisuuksissa urkurin tulisi soittaa kiitos ja ylistys voimakkaammilla rekisteröinneillä kuin tavallisina sunnuntaina ja viikonpäivinä. Suruhartauksissa haikeus tuo urkurin soittoon tilanteen vaatimaa tunnelmallisuutta. Juhlamessuissa tulee hänen alkua- ja loppusoittosävellystensä esitysten sisältö valmistaa jotenkin etukäteen, vähintäänkin muistiinpalautettavina. Jos hän ei tähän pysty, huolehtikoon hän vähintäänkin ainakin siitä, että hänen soittonsa on ankaran kirkollista, sidottua tyyliä; hänen tulee välttää kaikkia maallisia piirteitä, tekotaituruutta kuten nopeita juoksutuksia, konsertoivia kulkuja, liian suuria ja nopeita korkean ja matalan vaihteluita, liian nopeasti katkaistuja sointuja, sillä ne häpäisevät pyhän paikan ja taistelevat täysin urkujen luonnetta vastaan.¹² (Bibl 1897, 5.)

Ankaralla eli sidotulla tyyllillä (*strenge Stil, gebundene Schreibart, gebundener Stil*) tarkoitettiin yleensä satsitekniikkaa, jolle oli tyypillistä tarkkoihin sääntöihin perustuva dissonanssien valmistelu ja purkaminen, kaksinkertainen kontrapunkti sekä vapaata tyyliä ankarammin määritelty melodinen eteneminen. Ankaraa tyyliä erosi vapaasta kirjoitustyylistä (*freier Stil*) (1) vakavasti liikkuvalla melodiallaan, joka johtui pidätyksistä, ja vähäisellä ornamentoinnillaan; (2) monimutkaisemmilla harmonioillaan ja (3) sillä, että jokaisella [fuugan] äänellä oli pääteeman karakteri. (Koch 2001 [1802], 1451.) Sidottu tyyli sekoitetaan usein virheellisesti sidottuun soittotapaan, koska varsinkin 1800-luvulla sidotun tyylin esittämistapa oli usein legatosoitto.¹³

¹² ”Beim Gottesdienste an hohen Feiertagen, sowie bei festlichen Gelegenheiten der Freude, des Dankes oder des Lobes wird ein verständiger Organist stärker registrieren als an gewöhnlichen Sonn- und Wochentagen; bei Andachten der Trauer, der Wehmut wird er sein Spiel, den Situationen entsprechend, stimmungsvoll zum Ausdruck bringen. Seine Vor- und Nachspiele, namentlich in Hochämtern, sollen den Inhalt der aufzuführenden Compositionen quasi vorbereiten, im letzten Falle im Rück Erinnerung bringen. Kann er dies nicht, so befehlige er sich wenigstens, dass sein Spiel streng kirchlich, im gebundenen Stile sei; er vermeide alle weltlichen weisen, technische Künsteleien, wie: schnelle Läufe, concertierende Passagen, zu grosse und schnelle Abwechslung in Höhe und Tiefe, zu kurz abgebrochene Accorde...., denn sie entweihen die Heiligkeit des Ortes und widerstreben völlig der Natur der Orgel.”

¹³ Knechtin urkukoulun mukaan sidotun tyylin eli kontrapunktisten ja fuugamaisten tekstuuriin soittotapa on enimmäkseen legato. (Knecht 1795–98, 57.)

Edellä mainitun Biblin urkukoulun sitaatin voi liturgisen urkumusiikin kyseessä ollessa tulkita siis myös viittaavan legatoartikulaation käyttöön.

Tekstilainaukset osoittavat selkeästi, että sekä protestanttisen että roomalaiskato-lisen kirkon liturginen musiikki oli tarkasti säännöteltty. Säännöttelyn tarkoituksena näyttää olleen yritys kontrolloida ja ohjata seurakuntalaisten ajatuksia toivottuun suuntaan. Esteettisten arvojen muutos kietoutuu tässäkin aikakauden filosofisiin ja uskonnollisiin näkemyksiin, ja niiden taustalla voidaan nähdä myös tietoista mani-pulaatio- ja propagandapyrkimystä.

LEGATOSOITTO SYMBOLINA JA ESITTÄMISEN KÄYTÄNTÖNÄ

Nikolaus Harnoncourtin kuvauksen mukaan legatoartikulaatiosta tuli tasa-arvoisuuden symboli musiikissa. 1800-luvulle asti vahvat ja heikot tahdinosat olivat olleet perustavanlaatuinen osa fraseerausta saksalaisessa traditiossa, ja niiden odotettiin diskreetisti kuuluvan ”hyvän maun” mukaisessa esityksessä. Musiikkitieteilijä Hermann Keller viittaa Schleiermacherin määritelmään uskonnosta, jonka mukaan uskonto on ihmisen täydellistä riippuvuutta Jumalasta, ja samaistaa siihen legaton suhteen musiikkiin:

On merkittävää, että [sanat] 'legato' ja 'religion' on johdettu samasta kannasta: religare= sitoa. [-]niinpä musiikissakin legato on linkittyneenä olemisen, suojelemisen sekä täydelli-syyden, tai oikeastaan paremminkin nöyryyden, symboli.¹⁴ (Keller 1955, 32).

Legatosoitto on uruille hyvin luonteenomainen soittotapa. Säveltäjä ja urkuri Charles-Marie Widorin mukaan

[u]rut herättävät meissä uskonnollisia tunteita äärettömyyden idean kautta.¹⁵ (Widor 1919, esipuheen sivu V.)

Tässä Widor mahdollisesti viittaa paitsi puhtaasti urkujen äänen synnyttämään mie-likuvaan, myös urkujen äänentuottotapaan. Urkujen soinnista, olemuksesta ja objek-tiivisesta soittotavasta tuli 1800-luvun alkuvuosikymmeninä niin vahva kirkollisen symboli, että soittimen tekninen kehitys ei pysynyt aikakauden musiikin kehityk-sessä mukana. A. B. Marx kuvaa urkujen sisäisen olemuksen olevan yhtä dogmaat-tinen kuin itse oppi: vakaa, muuttumaton ja armoton, todellinen kirkon palvelija (Marx 1847, 24). Uruille oli vaikeaa kuvitella sävellettävän sonaatteja kuten pianolle

¹⁴ "Es ist bedeutungsvoll, dass 'legato' und 'Religion' denselben Wortstamm haben: religare=binden. [-] so ist auch das legato in der Musik Symbol des Gebundenseins, des Bewahrens, ja der Vollkommenheit, vielmehr der Demut vor ihr."

¹⁵ "C'est par l'idée de l'infini que l'orgue éveille en nous l'idée religieuse."

(Hasse 1928, 52–53). Sonaatithan rakentuvat erilaisille karaktereille ja vastakohdille, ja ne sisältävät monenlaisia ooppera-, teatteri- ja tanssimusiikillisia aineksia, jotka vaativat subjektiivista esittämistapaa. Onko tässä syy siihen, miksi ensimmäisiä varsinaisia urkusonaatteja saatiin odottaa vuoteen 1845, jolloin Mendelssohn julkaisi sonaattinsa? Urkusonaatin lajityyppi syntyi vasta 1800-luvulla, ja sen katsotaan alkaneen Mendelssohnin sonaateista (Weyer 1969, 39). Mendelssohnin jälkeen tästä mielikuvasta päästiin mitä ilmeisimmin eroon, koska urkusonaatit muodostavat keskeisen osan 1800-luvun saksalaisesta urkukirjallisuudesta. Tästä seuraten tarve uuden urkutyyppin kehittämiseen kasvoi lopulta pakottavaksi, sillä romantiikan ajan musiikki vaati toisenlaista soitintyyppiä, joka kykenisi dynaamisilta ominaisuuksiltaan imitoimaan orkesteria. Teknisesti tämä tuli mahdolliseksi rullapaisuttimen myötä 1800-luvun jälkipuolella. (Weyer 1969, 30 ja 32.)

Kirkollisesta tyylistä tuli taidemusiikkiin viittauskeino, topos, jota käytettiin kuvaamaan meditatiivista kirkollisen läsnäoloa. Sitä saatettiin käyttää myös laajemmin käsitettynä tyylikeinona, kuten monet ”Andante religioso”-esitysohjeet osoittavat. Kyseinen esitysmerkintä viittaa liturgiseen musiikkiin ja sen esittämistapaan: kohtuullisen hitaaseen musiikilliseen liikkeeseen sekä legatosoittoon.

Legato oli paitsi myöhäisromantiikan musiikin normatiivinen ilmaisuväline,¹⁶ myös vahva symboli tekniselle taituruudelle,¹⁷ ekspressiivisyydelle, hengen palolle ja muhkealle soinnille. Richard Wagner halusikin sostenutomaisen tasaisuuden olevan orkesterisoiton koko äänenmuodostuksen perusta. Tämä kehitys jatkui pitkälle 1900-luvulle. Musiikin rytmisen fraseerauksen korvasivat täyteen mittaan soitetut nuotit, suoliekielet korvattiin teräskielillä, ja soinnin loisteliaasta näyttävyydestä tuli orkesterisoiton korkein tavoite (Sarantola 2017, 29–33).

Omassa mielessäni legatosoitto assosioituu topoksen lailla etenkin Herbert von Karajanin aikakauteen Berliinin filharmonikoissa, ja sitä kautta hierarkiaan, valtaan ja miehiseen maailmaan. Legatosoitto on kuin vääjämätön, eteenpäin pyrkivä voima, joka pakottaa kuulijan mukaansa seuraavaan jousenvaihtoon tai äänen nostoon asti. Hetken hengähdystauon jälkeen hän tempautuu taas mukaan vastaansanomattomasti etenevään musiikin virtaan. Kärjistetysti voisi ehkä sanoa, että jatkuvan legaton normatiivinen käyttö on eräänlaista propagandaa, vallankäytön väline, jolla kuulijan kuuntelukokemusta manipuloidaan – tietoisesti tai tiedostamatta.

Legato oli pitkään vain yksi artikulaatiotapa muiden joukossa. Urkumusiikissa retorisen musiikin traditiota jatkavat säveltäjät pysyivät uskollisina sille, että musiikillisten elementtien hierarkiassa rytmillä oli vähintään yhtä tärkeä merkitys kuin melodisilla linjoilla. Silti todellisuus oli sitä, että erilaiset käytännöt vaikuttivat yhtä

¹⁶ Hugo Riemann teki legatosoitosta normin, peruskosketuksen (Riemann 1884, 10.). Se ei kuitenkaan tarkoittanut, ettei muita artikulaatiotapoja käytetty, vaan jos ja kun legatosoitosta haluttiin poiketa, se tuli merkitä partituuriin.

¹⁷ Jousen käyttöä ja yhden jousenvedon alle mahtuvien nuottien lukumäärää pohtivat niin säveltäjät kuin teoreetikotkin (Holopainen 2000, 125–138).

aikaa eri puolilla Saksaa. Ei olekaan mikään ihme, että jälkipolvet ovat monien teosten kohdalla olleet hämmentyneitä musiikin esittämistapaa pohiessaan.

Romantiikan ajan saksalaisen urkumusiikin esittäjä joutuu ottamaan kantaa seuraavanlaisiin kysymyksiin: Mitä nuottiviivaston yläpuolelle kirjoitetut kaaret tarkoittavat? Koskeeko yhden äänen yläpuolelle kirjoitettu kaari koko musiikillista tekstuuria vai ainoastaan kyseistä ääntä?¹⁸ Mitä tehdä ilman artikulaatiomerkinä oleville nuoteille? Määrittääkö artikulaatiotavan ja tempon valinta teoksen karakteria, vai päinvastoin? Luetaanko partituuria suuntaa antavana vai täsmällisenä esittämisen ohjeena? Mitä esittämiseen liittyviä asioita voidaan päätellä tahtilajin, musiikillista liikettä kuvaavien termien (esim. *andante*, *maestoso*) sekä esittämistapaa tai karakteria kuvaavien termien perusteella?

1800-luvun muusikot eivät aina olleet tietoisia vanhoista esittämisen konventioista, vaan he sovelsivat oman aikansa estetiikkaa myös vanhemman musiikin esittämiseen. Myöskään säveltäjät eivät aina varustaneet teoksiaan tarkoilla esitysohjeilla; oletuksena oli että esittäjät tuntevat korrekkin tyylin ja hyvän maun vaatimukset. Ongelmana on, että asiat ja käytännöt, jotka omana aikanaan ovat olleet niin itsestään selviä, ettei niitä ole katsottu tarvittavan kirjata ylös, eivät ole sitä enää sadan tai kahdensadan vuoden kuluttua. Grammaattinen aksentti¹⁹ kuuluu niihin asioihin, joita ei välttämättä ole notatoitu, mutta joiden siitä huolimatta odotetaan kuuluvan hyvän maun mukaiseen esitykseen. Säveltäjä saattoi myös merkitä kaaritukset vain pariin ensimmäiseen tahtiin ja jättää ne jatkossa pois, tai jättää kaaritukset pois ja merkitä sävellyksen alkuun esitysmerkiksi *legato*.²⁰ Säveltäjästä ja ajankohdasta riippuen käsitteellä tuskin aina tarkoitetaan saumatonta ja kaikissa äänissä samaan aikaan etenevää jatkuvaa legatoa, vaan legatoa siten, että grammaattinen aksentti tulee ilmi.

Saksalaisessa 1800-luvun musiikissa on nähtävissä kaksi päälinjaa: vanha saksalainen (niin kutsutun retorisen musiikin traditiota jatkava) koulukunta ja uussaksalainen koulukunta. Jälkimmäistä edustivat lähinnä Franz Liszt ja Richard Wagner. Koulukuntien väliset esteettiset erot näkyvät paitsi käsityksessä musiikin autonomiasta ja absoluuttisesta olemuksesta myös musiikillisen fraasin rakenteessa. Puhutun

¹⁸ Muzio Clementi kehottaa pianokoulussaan käyttämään legatoa, jos säveltäjä on jättänyt kosketustavan vallinnan esittäjän hyvän maun varaan (Clementi 1801, 14). Clive Brownin mukaan osa 1800-luvun teoreetikoista oli sitä mieltä, että kosketustavasta kertovien esitysmerkintöjen poisjättäminen tulisi tulkita siten kuin koko tekstuuri olisi kirjoitettu legatokaarien alle. Hän huomauttaa kuitenkin, että tässä yhteydessä on oleellista muistaa, että pitkät kaaret yleisen legatosoiton merkinä olivat lähes tuntematon ilmiö aina 1800-luvun alkuun asti. (Brown 1999, 172.)

¹⁹ Musiikin kielenomainen aksentti, josta ilmenevät vahvat ja heikot tahdinosat.

²⁰ Esim. Johann Gottlob Werner kirjoittaa esittämisestä teoksessaan *Musikalisches ABC-Buch*: ”Kun teoksen ensimmäisessä tahdissa on kaari, tehdään jatkossakin samoin ja sidotaan, jos muuta ei ole merkitty.” Hän jatkaa: ”Jos koko teos esitetään sitoen, pitää teoksen alussa olla merkintä *legato*.” ”Wenn über den ersten Takten eines Stücks Bogen stehen, so wird dadurch angezeigt, dass auch die folgenden geschleift werden sollen, wenn nicht ein andres Zeichen folgt.” [–] ”Soll ein ganzes Stück geschleift vorgetragen, so wird diess auch bisweilen durch das beim Anfang stehende Wort *legato* angezeigt.” (Werner 1805, 25.)

kielen ja musiikin analogia (lauserakenteiden samankaltaisuus) näyttää pitäneen pintansa pitkälle 1800-luvun loppupuolelle. Vaikka Liszt ja Wagner halusivat päästä eroon rytmiä ja metriä kahlitsevasta tahtihierarkia-ajattelusta, se tuli matkansa päähän vasta uuden musiikillisen estetiikan myötä. Teoksessaan *Musikalische Dynamik und Agogik* Riemann hylkäsi grammaattisen aksentin, valjasti kaaren uuteen käytötarkoitukseen osoittamaan fraaseja ja pienempiä rakenteellisia yksiköitä ja teki legatoartikulaatiosta normin, josta poikkeaminen tuli merkitä partituuriin. (Riemann 1884, 10 ja 150.) Riemannin teoriat, jotka saivat vaikutteita 1800-luvun loppupuolen ajattelutavasta ja käytännöistä,²¹ eivät kuitenkaan syrjäyttäneet grammaattisen aksentin asemaa perinteisessä musiikin teorian opetuksessa (Brown 1999, 9).

Edellä mainittujen kysymysten lisäksi esittäjän päänvaivaa ja hämmennystä ovat lisänneet monien eri lähteiden²² siteeraaminen ja niiden tulkitseminen siten, että ne palvelevat oman aikamme käsitystä legaton laadusta. Lähteiden tulkinnassa ei aina ole muistettu ulkoista lähdekritiikkiä: onko kysymyksessä jumalanpalveluksessa käytettävän musiikin opas vai taidemusiikin esittämiskäytännön kysymyksiin painutuva teos? Entä kenelle ja mihin tilanteeseen kyseiset ohjeet on osoitettu: onko kyseessä vallitsevan käytännön kuvaus vai polemiikki sitä vastaan?

MILLAINEN LEGATO?

Legatosoiton ideaali liittyy paitsi kirkolliseen tyyliin ja objektiivisuuden vaatimukseen, myös yleiseen 1800-luvun esittämisen filosofiaan, eikä se näin ollen koske pelkästään urkumusiikkia. Edellä mainituista 1800-luvun lähteistä välittyy selkeä kuva kirkkomusiikin ja taidemusiikin kahtiajaosta. Jumalanpalvelusmusiikin tuli olla objektiivista niin luonteeltaan kuin esittämistavaltaan, kun taas subjektiivinen ilmaisu kuului taidemusiikin säveltämiseen ja esittämiseen. Urkukouluja tarkastellessa tulee tämä kahtiajako pitää mielessä.

Johann Adam Hillerin teos *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) on viimeisiä teoksia, joissa perinteistä vahva-heikko-aksentuaatiota vielä ilmaistaan eripituisilla nuoteilla. Vahvoille tahdinosille osuvat nuotit olivat pitkiä, heikoille taas lyhyempiä. (Houle, 1987, 83–84.) Kahden nuotin yläpuolelle kirjoitettu kaari tarkoitti alunperin aksenttia, mutta 1800-luvulla siitä tuli yleisemmin myös legatoartikulaation merkki (Brown 1999, 30–35). Legatokaarella pystyttiin harventamaan metrinen aksenttien esiintymistiheyttä.

Minkälaista legatosoiton täsmälleen ottaen tulisi sitten olla? 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin esittämistä tutkinut Michael Schneider kirjoittaa kaikkien urkukou-

²¹ Musiikin agoginen ja dynaaminen muotoilu oli jo käytännössä ainakin osittain muuttunut uuden saksalaisen koulukunnan uusien esteettisten ideoiden vaikutuksesta. Vaikka 1800-luvun loppupuolella legatokaaret usein osuivat yksin musiikin rakenteellisten osien kanssa, ne eivät kuitenkaan vielä ennen Riemannin uudistusta ilmaisseet ensisijaisesti rakenteita vaan artikulaatiota (Riemann 1884, 2 ja 242).

²² Ks. esim. Clementi, Werner, Richter, Riemann alaviitteissä nro:t 18, 20, 25, 26 ja 27.

lujen olevan yhtä mieltä siitä, että vaikka sidottu soittotapa (*gebundenes Spiel*) on uruille ominaista, ei saksalaisessa traditiossa kuitenkaan ole kysymys jatkuvasta legatosta (Schneider 1941, 45). Justin Heinrich Knechtin ja Johann Gottlob Wernerin urkukouluissa sekä Friedrich Schützen urkukoulun käsikirjassa legato on vain yksi monista artikulaatiotavoista. Niissä puhutaan musiikin erilaisista karaktereista, ja korostetaan, että musiikin vahva–heikko–aksentuaation tulee kuulua hyvän maun mukaisessa esityksessä. (Knecht 1795–98, 57–59; Werner 1808, Vol 1 18–19; Schütze 1877, 25, 26 ja 31). Myös Rinckin urkukoulun (1819–21) teoksissa esitellään erilaisia artikulaatiotapoja ohjelmistosoiton kautta, mutta varsinaista esittämistä koskevaa lukua ei ole.

Edellä mainittuja urkukouluja lukuun ottamatta monet 1800-luvun saksalaiset urkukoulut ovat kirkollisen tyylin esittämisen oppaita. Friedrich Schneider puhuu uruista nimenomaan jumalanpalvelussoittimena ja korostaa legatosoiton tärkeyttä ja urkujen tehtävää seurakunnan sielujen kohottamisessa maallisten asioiden yläpuolelle ja näkymättömien jumalallisten asioiden kontemplanoinnissa. Lisäksi Schneider kuvaa sitä, miten urkujen majesteettinen pauhu voi ylentää subliimin täyttämät sydämet. (Schneider 1830, 2–3.) Ernst Friedrich Richter korostaa legatosoiton tärkeyttä, ja kehottaa esittäjää painamaan omaa persoonaansa taka-alalle (Richter 1868, 109). Johann Georg Herzogin urkukoulu (1867) painottaa myös liturgisessa urkumusiikissa hyvän esityksen tärkeyttä: tahtilajin, painotusten sekä teoksen karakterin esiin tuomisella urkurin tuli pyrkiä ”puhaltamaan henkeä ja elämää urkujen kuolleeseen mekaanisuuteen” sekä herättämään kuulijan mielenkiinto (Herzog 1867, 96–97). Vaikka legatosoitto on Herzogin mielestä uruille sopivin soittotapa, ei urkurin kuitenkaan tule ymmärtää tätä sääntöä liian yksipuolisesti. Määrätietoinen aksentuaatio sekä rytmin niin vaatiessa myös hyvin valmisteltu (koskettimen) nostaminen melodiassa, bassossa tai soinnuissa on perusteltua (mts. 76). Myös Gustav Merkelin urkukoulu opus 177 on kirkollisen urkujensoiton opas.

Osa urkukouluista on luonteeltaan käytännöllis-teoreettisia kokoelmia, joissa painottuu sopivan ohjelmiston esittely ja urkujensoiton tekninen opiskelu lyhyiden harjoituskappaleiden tai pidempien teosten kautta (Bibl 1897; Ritter, ei vuosilukua). Varsinaisesta esittämisestä ei sanota mitään. Jan Lehtola esittää taiteellisen tohtorin tutkintonsa kirjallisessa työssä, että yksi syy esitysohjeiden puuttumiseen voi olla se, että esittämiseen liittyviä ohjeita ei katsottu tarpeelliseksi ohjelmiston keskittyessä aikakauden nykymusiikin esittämiseen; historiallissuuntautunut esittäminen tuli ajankohtaiseksi vasta 1900-luvun alkupuolella. (Lehtola 2009, 69.)

Legaton laadun määrittelemisen pelkän nuottikuvan avulla on vaikeaa. Monissa 1800-luvun alkupuolella ilmestyneissä urkusävellyksissä ei ole välttämättä minikäänlaisia kaarituksia. Vuosisadan jälkipuolella ilmestyneissä urkukappaleissa esiintyy monenlaisia legatokäsityksiä. On pitkillä nuottiarvoilla kirjoitettuja teoksia, on teoksia, joissa on monenlaisia legatokaaria, sekä teoksia, joissa kaikkien äänten yläpuolella on pitkä legatokaari. On mahdollista, että kirkollisella legatolla tarkoitettiin jatkuvaa legatoa, mutta tästä ei ole täyttä varmuutta.

Josef Rheinbergerin legatokaarien notaatiota käsittelevässä tutkimusprojektissani olen selvittänyt myös sitä, miten vanhasaksalaisen tradition esittämisen konventiot ilmenevät notaatiosta, eli miten Rheinberger joko käyttää niitä tai käy niitä vastaan. Samalla on muodostunut selkeä kuva siitä, miten omana aikanaan erittäin arvostettu säveltäjä suhtautui omaan traditioonsa ja oman aikansa uuteen estetiikkaan. Hänen notaationsa tarkentui huomattavasti kolmessa vuosikymmenessä, ja oli 1800-luvun viimeisinä vuosina jo hyvin tarkka. Tämä lienee seurausta paitsi aikakauden yleisestä ilmiöstä, nimittäin musiikin kustannusteollisuuden valtavasta kasvusta 1800-luvun puolivälin jälkeen, mahdollisesti myös siitä, että Rheinberger halusi pitää kiinni musiikkinsa esittämistavasta ja ohjata sitä notaation avulla. Tutkimukseni tulosten toivon valaisevan omalta osaltaan myös muiden vanhaa saksalaista traditiota edustavien säveltäjien musiikkia, joissa esittämisen tapaa ei ole kerrottu esittämiseen liittyvin termein tai notaation avulla.

Tutkimuksessani en ole löytänyt viitettä siitä, että urkujensoitossa *legato*-esitysmerkinnällä (ilman kaaria) tarkoitettaisiin legatosoittoa sellaisena kun se nykyään usein ymmärretään, kaikissa äänissä samanaikaisesti etenevänä jatkuvana legato. Käsittekseni mukaan Rheinberger ei ankaran tyylin urkuteoksia lukuun ottamatta notatoi jatkuvaa legatoa. Hänen myöhäisissä sonaateissaan legatokaaret ovat jo pidentyneet, mutta ne katkeavat eri äänissä eri aikaan muodostaen näin hienovaraisen ja eri aikaan tapahtuvien aksenttien kudoksen. Lisäksi Rheinberger on notaatiossaan säilyttänyt ilman artikulaatiomerkintää olevat nuotit, jotka oman käsittekseni mukaan tulee soittaa tahdin hierarkian mukaisesti

Jon Laukvik viittaa urkukoulussaan (2010, 239) käytäntöön, joka olisi Carl Czernyn pianonsoitossa tunnetuksi tekemä. Czernyn pianokoulun mukaan pitkiä, tahdistu toiseen samalla tavoin toistuvan kuvion yllä olevia legatokaaria ei tule erottaa toisistaan havaittavasti, vaan niihin tulee suhtautua siten kuin ne olisi kirjoitettu yhden pitkän kaaren alle. Jos kaaret halutaan erottaa toisistaan, tulee säveltäjän kirjoittaa piste kaaren viimeisen nuotin alle. (Czerny 1839, Band I, 143.) Jatkuva legato ei pianonsoitossa välttämättä vaikuta aksentuaatioon, joka voidaan toteuttaa soittamalla vahvat nuotit voimakkaammin. Urkumusiikissa taas säveltäjät eivät yleensä kirjoita pistettä kaaren viimeisen nuotin alle, koska aksentuaatio toteutetaan soittamalla kaaren viimeinen nuotti joka tapauksessa hieman kirjoitettua lyhyemmäksi.

Czernyn pianokoulun esittämistä koskevasta osasta (emt., Band III) käy ilmi, että Czernyn mielestä legato oli pianonsoitossa peruskosketustapa silloinkin kun muuta ei ole merkitty, ja se koski kaikkia ääniä. Pianokoulun tässä osassa on erillinen luku ankaran tyylin fuugien esittämisestä, ja siinä korostetaan kaikkien äänien samanaikaista ankaraa legatosoittoa (Czerny 1839, Band III, 64). Czerny luettelee kuusi eri pianon koulukuntaa sekä niille tyypilliset piirteet. Näistä (1) Mozartin koulukunta tunnettiin irtonaisesta, briljantista soitosta, ja (2) Hummel–Meyerbeer–Kalkbrenner–Moschelles-koulukunta briljantista, kaikki tekniset vaikeudet voittavasta deklamoivasta tyylistään. (3) Clementin, (4) Dussek–Cramerin ja (5) Beethovenin koulukunnat suosivat

erityisesti kaunista legatosoittoa. Kaikkien edellä mainittujen koulukuntien eri piirteet toivat pianonsoittoon uusia asioita, joiden sekoittumisesta alkoi täysin uusi koulukunta, (6) Thalberg–Liszt–Chopinin ja muutaman muun nuoren taiteilijan muodostama koulukunta (mts. 72.) Tätä pianokoulun kolmatta osaa lukiessa käy selväksi, että Czernyn oma näkemys musiikin esittämisestä ennakoi riemannilaista fraasiestetiikkaa dynaamiikan ja agogiikan käyttöä myöten (mts. 24–29).

August Mueller (Müller?) kirjoittaa pianokoulussaan *Anweisung zum Clavierspielen* (1872), että Napolissa 1814 syntynyt Theodor Döbler oli Czerny–Thalberg koulukunnan ensimmäinen pianisti ja säveltäjä, jonka esittämistä (*Vortrag*) leimasi tarkan legaton ja äänten sitomisen kautta saavutettu kaunis ja elegantti soitotapa (Mueller 1872, 185). Edellä mainitusta ei käy ilmi tarkoittaako Mueller tässä jatkuvan legaton käytäntöä vai ylipäättään legaton hallitsemaa sointikuvaa. Mainittujen urkukoulujen sekä Czernyn ja Muellerin pianokoulujen kertoman perusteella on mielestäni selvää, ettei jatkuvan legaton käytäntö voinut olla urkumusiikissa normi vielä Mendelssohnin elinaikana, vaikka usein hänen *sempre legato* -merkintänsä tulkitaan tarkoittavan kaikissa äänissä samanaikaisesti tapahtuvaa jatkuvaa legatoa.

Teknisesti ankara, kaarella merkitty legato ei ollut ainoa legaton laji 1800-luvun musiikissa. Nopeaan musiikilliseen liikkeeseen kuuluva *legato brillant* on teknisesti non legato, mutta kuulostaa kaikuisassa kirkkotilassa legatolta. Oman näkemykseni mukaan vanhaa saksalaista traditiota jatkaneet 1800-luvun urkusäveltäjät (mm. Rheinberger, Merkel, Brahms, Mendelssohn ja Rinck) kirjoittivat artikulatorisesti kerroksellista musiikillista tekstuuria, jossa legatokaaret eroteltiin toisistaan artikulaatiotauolla. Useimmiten vähintään yksi ääni oli ilman kaartaa, ja se tuli soittaa non legatossa. Vivahteikas ja kerroksellinen artikulaatio on musiikillisen muotoilun kannalta välttämätöntä, koska se tuo musiikin rytmin hahmottamiseen kuuluvan aksentuaation esiin urkujen kosketuksen dynaamisen ominaisuuden puuttuessa. Näin esittäjä joutuu myöskin miettimään jokaisen soittamansa nuotin muotoilua. Kokonaiskuulokuva on legato, vaikka tekstuuri sisältää äänten välisiä artikulaatiotaukoja ja jokin ääni etenee non legatossa. Soiva tekstuuri kevenee, ja musiikki hengittää toisella tavalla. Ehdotankin vastaukseksi tämän luvun otsikon kysymykseen, että vanhasaksalaisen tradition mukaisessa musiikissa legato määräytyisi yhtäältä säveltäjän kirjoittamien kaarien ja toisaalta tahdin hierarkian asettamien reunaehto- jen rajoissa.

ESITTÄMISEN FILOSOFIAA 1800-LUVULLA JA 1900-LUVUN ALKUPUOLELLA

Ihmisen minuuks ja suhde johonkin itseään suurempaan on eksistentiaalinen kysymys, jota ihmiset ovat pohtineet kaikkina aikakausina. 1800-luvun filosofisessa

ajattelussa tämä suurempi oli tyypillisesti Absoluutti, uskonnossa Jumala.²³ Neron käsite puolestaan tunnetaan niin filosofiassa kuin taidemusiikin puolellakin. Itse rinnastaisin Neron käsitteen Jumalan ja Absoluutin käsitteisiin, koska saksalaisessa 1800-luvun ajattelussa voidaan nähdä yhtenäinen uskomusjärjestelmä, joka selittää aikakauden suhtautumista musiikkiin.

Carl Dahlhaus puhuu kirjassaan *Die Idee der absoluten Musik* 1800-luvun alun kirjoittajista (J. G. Herder, L. Tieck, W. H. Wackenroder ja J. N. Forkel), jotka rinnastivat musiikin kuuntelun tuottaman esteettisen mielihyvän uskonnolliseen kokemukseen. Varsinainen asiaan liittyvä termi ”taideuskonto” (*Kunstreligion*) on Dahlhausin mukaan peräisin Schleiermacherilta (Dahlhaus 1989, 78 ja 89.).

Schopenhauerin ajatus taiteilijan syventymisestä kohteeseensa niin, että hän kadottaa oman minuutensa ja tiedostaa ainoastaan objektin idean, implikoi määrittäjiä 1800-luvun esittämiseen liittyviä ideoita. Käsitys musiikin transparentista esittäjästä, joka pyrkii siirtämään oman persoonallisuutensa taka-alalle ja ainoastaan välittämään säveltäjän alkuperäiset ideat muuttumattomina kuulijalle, liittyy sekä säveltäjä–teos–esittäjä–problematiikkaan että aikakauden käsitykseen ihmisen riippuvuussuhteesta Jumalaan. Hermann Danuser kuvaa teoksessaan *Musikalische Interpretation* Johannes Brahmsin käsitystä itsestään Beethovenin musiikin tulkkina:

Soittaessani jotakin Beethovenin sävellystä tunnen tuskin mitään omasta yksilöllisyydestäni; sen sijaan minulla on täysi työ yrittäessäni toteuttaa niin hyvin kuin mahdollista sitä, mitä Beethoven on määrännyt. (Danuser 1992, 36; ks. Dreyfus 2007, 255.)

E. T. A. Hoffmann kirjoittaa esseessään *Beethovens Instrumentalmusik* seuraavasti:

Todellinen taiteilija elää ainoastaan työssä, jossa hän on ymmärtänyt mestarin [antaman] merkityksen ja nyt välittää sen eteenpäin sävelin. Hän välttelee kaikkea oman persoonallisuutensa toteuttamista; hänen ajatuksensa ja halunsa pyrkivät sen sijaan tuomaan energiseen elämään tuhansin loistavin värein kaikki ne mahtavat ja suloiset mielikuvat ja näyt, jotka tuo mestari on taianomaisella voimalla sisällyttänyt teoksiinsa, niin että ne ympäröivät ihmisen ja hänen mielikuvituksensa loistaviin valoympyröihin syyttäen hänen sielunsa sisimmän ja lennättäen hänet kiiruusti kaukaiseen sävelten valtakuntaan.²⁴ (Dreyfus 2007, 261.)

Näen näissä sitaateissa yhtäläisyyttä aikakauden liturgiseen musiikkiin ja erityisesti kirkollisen urkumusiikin esittämistavan vaatimukseen: legatosoitto oli kirkollisen sidotun tyylin sävellysten esittämistapa. Näin asiasta kirjoittaa tuomaskanttori Ernst

²³ Hegelin mukaan perimmäinen, ehdoton olevainen on Idea, Absoluutti, Henki, Järki tai Jumala (Vuorinen 1993, 234).

²⁴ ”Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. Er verschmähst es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfängen und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich tragen.”

Friedrich Richter antaessaan ohjeita seurakuntalaulun oikeanlaiseen säestämiseen ja jumalanpalvelussoittoon:

Urkurin tulee kaikessa taiteellisessa toteuttamisessa soittaa siten, ettei hänen huomionsa ole kohdistunut hänen persoonaansa vaan itse asiaan; ainoastaan sen kautta hän kykenee saamaan aikaan oikean vaikutuksen.²⁵ (Richter 1868, 109.)

Koska urkukappaleet on kirjoitettu enemmän tai vähemmän tällaiseen kontrapunktiseen tyyliin, jonka olemus perustuu samanaikaisesti eteneviin useisiin melodisiin stemmoihin, on selvää, että kaikkalainen epätäsmällinen soitto [ja] asiaan kuulumaton sävelten katkominen tuhoaa yksittäisten stemmojen melodiset linjat. Tämä vaatii siis uruilta mitä täsmällisintä ja huolellisinta legatosoittoa.²⁶ (Mts. 105–106.)

Jälkimmäisessä sitaatissa Richter puhuu ankarasta tyylistä. Miksi sitten legatoartikulaatiolla oli niin erityinen merkitys? Kosketuksen dynaamisten mahdollisuuksien puuttuessa legatosoitto on urkujensoitossa neutraali ilmaisukeino, jossa soittajan ei tarvitse ottaa kantaa teoksen karakteriin tai yksittäisten nuottien artikulaatiotapaan. Retorisen musiikin yhteydessä yleisartikulaatiotapana käytettynä se myös tuhoaa retoristen elementtien mahdollistaman musiikillisen ilmaisun siten, että ainoaksi tavaksi ilmaista jotain jää agogiikan käyttö.

Oman persoonan ja yksilöllisyyden häivyttäminen näyttää olleen keino saavuttaa todellinen idea. Objektiivisuuden vaatimuksessa on siis kysymys siitä, että alkupe-
räiset ideat välitetään muuttumattomina eteenpäin, ilman idean luoja ja vastaanottajan väliin jäävän välittäjän (musiikin esittäjä) persoonan vaikutusta. Liturgisen musiikin tehtävä oli auttaa ja tukea kuulijaa löytämään yhteys Jumalaan, taidemuusiikin jumalankaltaiseen mestariin, Neroon. Friedrich Schellingin (*Philosophie der Kunst* 1802–1803, 3. luvun alku) mukaan

kaiken taiteen formaalinen tai absoluuttinen syy on Jumala. [–] Taideteos on Jumalan aikaansaannos sikäli kuin hän on idean tai ikuisen käsitteen muodossa yhteydessä ihmiseen; taideteos saa toisin sanoen kiittää syntymisestään ihmisen ikuista käsitettä, joka tarkoittaa ihmisen olemista Jumalassa. (Schelling 2009 [1802–3], 387–388)

Tämä ikuinen käsite ihmisestä Jumalassa, kun se ymmärretään hänen luomustensa välittömäksi syyksi, tarkoittaa sitä mitä kutsutaan neroudeksi. Puhutaan myös geniuksesta, juma-

²⁵ "Der Organist soll so spielen, dass bei aller künstlerischen Ausführung die Aufmerksamkeit nicht auf seine Person, sondern auf die Sache gerichtet ist, durch welche allein er die rechte Wirkung hervorzubringen vermag."

²⁶ "Da es bei den Tonstücken für die Orgel mehr oder weniger auf solche im kontrapunktischen Style geschriebenen ankommt, dessen Wesen aber in gleichzeitig fortschreitenden verschiedenen melodischen Stimmen beruht, so liegt es auf der hand, das durch jedes ungenaue Spiel, ein nicht vorgeschriebenes Abbrechen der Töne auch der melodischen Faden der einzelnen Stimmen gerissen wird. Es fordert also die Orgel das genaueste und sorgfältigste Legatospiele."

lallisesta, joka asustaa ihmisessä. Nero on niin sanotusti palanen Jumalan absoluuttisuutta. Kukin taiteilija voi sen vuoksi luoda vain siinä määrin kuin hän on yhteydessä Jumalassa olevan olemuksensa ikuisen käsitteeseen. (Mts. 388.)

Filosofisella tasolla samankaltainen pyrkimys on myös romanttisen rakkauden alkuehällä, jossa ihminen pyrkii symbioottiseen yhteyteen rakkautensa kohteen kanssa. Friedrich Blume kuvaakin pietismin johtohahmon Jacob Spenerin teologiaa ihmisen pyrkimyksiksi sisäiseen pyhyyteen, jossa yksilö liittyy morsiusyhteyteen Kristuksen kanssa (Blume 1974 [1964], 254). Voisi ehkä sanoa, että ihminen äärellisenä olentona vertaa olemassaoloaan äärettömyyteen. Näemme kaikki asiat Jumalassa, koska Jumala takaa sen, että ideat (todelliset objektit) ilmenevät meille totuudenmukaisesti. Saman ajatuksen esitti aikanaan jo piispa George Berkeley: Jumala takaa tiedon varmuuden, sen että meidän mielemme ja maailman välillä on joku vastaavuus (Aspelin 1977 [1958], 370).

Taidemusiikissa jatkuvan legaton ideaali liittyy paitsi pitkän, laulavan linjan tavoitteluun myös absoluuttisen musiikin ideaan. Kirjassaan *Die Idee der Absoluten Musik* Carl Dahlhaus kiteyttää valistusfilosofi Johann Gottfried Herderin ajatuksia:

Ainoastaan silloin, jos sanaton musiikki 'kohottaa' itsensä puheen yläpuolelle sille alisteiseksi jäämisen sijaan, voi kohoaminen uskonnollisen palvonnan ja absoluuttisen musiikin kontemplaation toisiinsa sulautumisen seurauksena olla mahdollista. (Dahlhaus 1989 [1978], 80.)

Kohoamisella tarkoitettaneen uskonnollisen palvonnan kaltaisen kontemplaation seurauksena tapahtuvaa mielenlennystä, ”parempaan tietoisuuteen” nousemista, jota käsitteelin artikkelin aiemmassa luvussa. Musiikin retoristen kuvioiden ja retorisen fraasirakenteen sivuuttaminen legatosoiton avulla oli omiaan palvelemaan sanoista ja kielestä irrottautunutta itsenäistä musiikkia ja sen esteettistä kontemplaatiota. Legatosoitolla voitiin ohittaa retoriikan mieleen ja ruumiiseen oletetusti aiheuttamat tunnevaikutukset, ja näin kuulija pääsi tempautumaan E. T. A. Hoffmannin kuvaamaan toiseen maailmaan. Samalla tavoin toteutui Hanslickin toivoma esteettinen kontemplaatio, ja näin musiikin ”patologisesta vastaanottamisesta” (Hanslick 2014 [1854], 77–88) päästiin sen henkiseen tarkasteluun.

Leipzig oli 1800-luvulla yksi Euroopan musiikillisista keskuksista, ja Felix Mendelssohnin sinne vuonna 1843 perustama konservatorio oli paitsi Saksan ensimmäinen konservatorio myös oppilaitos, jossa opiskeli monia Euroopan musiikkielämälle keskeisiä henkilöitä. Heihin lukeutui myös legatopropagandastaan²⁷ tunnettu Hugo Riemann, joka myöhemmin myös opetti konservatoriossa. Säveltäjä Max Reger (joka

²⁷ Riemann esittää legaton ainoana mahdollisena peruskosketustapana: ”Lebenselement der Musik ist der Ton und das Nicht-Tönen kann nur als kontrast bedeutung erlangen. Der Typus musikalischer Bewegung ist nicht das jedem Tone eine Pause nachsetzende staccato, sondern das die Pause verbannende legato” (Riemann 1884, 10).

oli Riemannin sävellysoppilas²⁸) työskenteli konservatoriossa sävellyksen professorina vuodesta 1906 kuolemaansa asti, ja Regerin urkuteosten kantaesittäjänä tunnettu Karl Straube työskenteli niin Tuomaskirkon urkurina ja kanttorina kuin konservatorion urkujensoiton opettajanakin. Koska Pohjoismaissa ei vielä ollut omaa konservatoriota, musiikkia opiskelemaan lähdettiin usein juuri Leipzigiin. Näin muutkin eurooppalaiset muusikot joutuivat saksalaisen filosofian ja kulttuurin vaikutuspiiriin.

Voidaan aiheellisesti kysyä, miten yksittäisellä ihmisellä, tässä tapauksessa Hugo Riemannilla, on voinut olla niin käänteentekevä vaikutus jälkipolvien musiikilliseen ajatteluun. Todennäköisesti Riemann osui musiikin historian ja -estetiikan murrosvaiheeseen, jossa jo vähintään puoli vuosisataa kulttuurisessa ilmapiirissä esillä olleet esteettiset ideat saivat lopullisen muotonsa ja tulivat näin osaksi Riemannin rakentamaa systeemiä.

Absoluuttisen musiikin ideaali muuntui ja yhdistyi 1900-luvun puolella objektiivisuuden ideaaliin, joka sisältyi erityisesti niin kutsutun uusasiallisuuden ohjelmaan. Modernismin eri suuntaukset halusivat vapautua taiteessa ja musiikissa 1800-luvun tuonpuoleisuuden kaipuusta ja tunteiden ilmaisun painolastista. Yleisesti tunnettu on Igor Stravinskyn toteamus siitä, että musiikki on ”vain” musiikkia, se ei esitä mitään. Tämä kehitys huipentui 1930-luvun jälkeen modernin tyylin esittämiskäytännössä, jolle oli tyypillistä joustamaton tempo, saumaton (jatkuva) legato, iskutushierarkian puuttuminen, jäykän tasaiset 1/16-nuotit, pitkät fraasit, painottomat dissonanssit, sekä korrekti, tunteilematon esitystapa (Haynes 2007, 48). Moderni esittämistapa karsi siis käytännössä lähes kaikki ne asiat, jotka tekevät retorista musiikista elävää.

Vaikka historiallisesti suuntautunut esittäminen on nykyisin yhä tavanomaisempaa ja muusikot laajasti koulutettuja, on kapeasti ymmärretty legatosoitto vielä nykyäänkin usein 1800-luvun musiikin esittämisen itsestään selvä lähtökohta. 1800-luvun loppuun asti monien saksalaisten säveltäjien, kuten esimerkiksi Josef Rheinbergerin ja Gustav Merkelin, musiikki rakentuu kuitenkin oman käsitykseni mukaan retoristen periaatteiden mukaan, eikä jatkuvan legaton käytäntö tee tälle musiikille täyttä oikeutta.

JATKUVAN LEGATON IDEAAALI ERILAISTEN IDEOLOGIOIDEN SYNTEESINÄ

Tässä artikkelissa olen kartoittanut 1800-luvun saksalaisen kirkkomusiikin estetiikan ja yleiseen maun muuttumiseen vaikuttaneita filosofisia ja uskonnollis-psykologisia ajattelumalleja. Olen jäljittänyt niitä uskomuksia, jopa ideologioita, jotka ovat syynä lega-

²⁸ Reger harkitsi sävellysoppintoja myös Rheinbergerin johdolla Münchenissä, mutta päätyi kuitenkin Riemanniin, jonka uudella fraseerausteorialla saattoi olla vaikutusta päätökseen (Williamson 2001).

tosoiton ylikorostuneeseen asemaan niin liturgisen urkujensoiton kuin taidemusiikin esittämisessä sekä esittäjän persoonan häivyttämiseen kohdistuvissa vaatimuksissa. Kyseessä on vähintään 150 vuoden ajanjakso, jonka aikana ehti tapahtua monenlaista kehitystä, eikä kehitys suinkaan ole edennyt kaikkialla samaan tahtiin tai samalla tavoin. Todellisuudessa musiikilliset käytännöt ovat luultavasti vaihdelleet paljonkin eri puolilla Saksaa, joten liian yksinkertaistettuja johtopäätöksiä ei ole syytä tehdä.

Uusi ajattelutapa on usein vastaliike aikaisemman aikakauden ajattelulle. 1700-luvun galantti tyyli ja jalon yksinkertaisuuden korostaminen oli osittain protesti barokkityylin runsaudelle, mutta liturgisen musiikin kyseessä ollessa retoriikan ja sen oletusti aikaansaamien affektien torjuminen voidaan nähdä myös yrityksenä kontrolloida ja vaikuttaa ihmisen ajatuksiin. Aiemmin esitetty sitaatti Biblin urkukoulusta (1897), jossa korostetaan ankaran kirkollisen tyylin tärkeyttä esittämisessä, avaa uuden näkökulman siihen, miksi aikakauden urkukouluissa painotettiin legatosoittoa ja miksi Merkel ja Bibl urkukouluissaan lisäävät legatokaaret tai antavat esitysmerkinnän *sempre legato* joihinkin Bachin sävellyksiin. Kysymys ei ehkä niinkään ole siitä, että legatosoitto oli aikakauden tapa, vaan siitä, että legatoartikulaatiolla poistettiin retoriset ilmaisukeinot ja näin varmistettiin musiikin sopiminen kirkolliseen tyyliin.

Valistuksen ajan ajatteluun pohjautuva uudenlainen kirkkomusiikin estetiikka jatkui edellä mainittujen lähteiden valossa tarkasteltuna ainakin jossain määrin koko 1800-luvun ajan. Toisaalta löytyy myös säveltäjiä, jotka sävelsivät mieluummin kirkollista konserttimusiikkia, tai säveltäjiä kuten Josef Rheinberger, joka ei edes liturgisessa musiikissa ollut valmis luopumaan omasta esteettisestä ideaalistaan (Kroyer 1916, 175–176).

Kirkollinen tyyli on inspiroinut 1800-luvun saksalaisia säveltäjiä ja vaikuttanut musiikin esittämiseen. Sen vaikutus ilmenee paitsi erilaisten kirkollisten toposten²⁹ määränä (koraali, kirkollinen tyyli, fuugamainen tyyli, fugato, oppinut tyyli, ankara tyyli ja Andante religioso) myös vaatimuksena esittäjän transparenttisuudesta, sekä legatosoiton korostamisena. On mahdollista, että kirkollinen ankara tyyli on yksi jatkuvan legaton alkulähteistä 1800-luvulla.

Jonkinlainen kyseenalaistamaton ja tiedostamaton riemannilainen fraasiestetiikka elää musiikin esittämisessä nykyäänkin vahvasti. Vaikka nykyiset muusikkosukupolvet pyrkivät historiallisesti suuntautuneeseen esittämiseen, ja heillä on laaja koulutus, on monille riemannilaisuutta edeltänyt rytmisen fraseeraus³⁰ edelleenkin tuntematon käsite. Tämän seurauksena riemannilaista fraseerausta on sovellettu

²⁹ Andante religioosa lukuunottamatta Kofi Agawun (2008, 43) toposlistan mukaan.

³⁰ Käsite on peräisin Helmut Periltä, joka kutsuu klassismin ja varhaisromantiikan ajan fraseerausta rytmiseksi fraseeraukseksi (rhythmische Phrasierung). Rytmisen fraseerauksen perusta on laulumusiikissa, ja musiikin ja kielen yhteys tulee esiin painotusten ja välimerkkejä vastaavien taukojen avulla. Rytmisessä fraseerauksessa tärkeitä nuotteja ilmaistaan artikulatorisesti irroittamalla ne ennen tärkeää nuottia, joka näin saa tarvitsemansa aksentin. Myöhäisromantiikan (Riemannin) fraseerauksesta hän käyttää termiä dynaamis-agoginen fraseeraus (dynamisch-agogische Phrasierung), joka perustuu melodisuuteen, legatoartikulaatioon sekä dynamiikan ja tempon vaihteluille. (Perl 1984, 220.) Nämä kaksi fraseeraustapaa edustivat kahta erilaista musiikin estetiikkaa, jotka elivät rinnakkain 1800-luvun loppupuolella.

kaikkeen 1800-luvun musiikkiin, ja jopa sitä vanhemman musiikin esittämistä leimaa usein eräänlainen tiedostamaton riemannilainen lähestymistapa.

Jatkuva legato rytmistä (retorista) fraasirakennetta noudattavassa musiikissa johdtaa aksentuaation lähes täydelliseen häviämiseen eikä harmonioiden vaihtuminen saa tarvitsemaansa tukea. Musiikista tulee raskas sointimatto joka ei hengitä vaan aiheuttaa kuulijassa tukehtumisen tunteen. Ilman artikulaatiomerkintää olevien nuottien non legatosta sekä tahdin hierarkiasta puolestaan todistavat kirjoitetut kaaret, tahtiviivan yli kaarella sidotut nuotit sekä erilliset merkinnät *legato*-soittotavasta. Vaikka legatosoiton ihanne on nähtävissä niin 1800-luvun urku- kuin pianokouluisakin, on soitinten välillä eroja näkemyksissä legaton laadusta ja toteuttamistavasta.

Esteettiset ideat eivät synny tyhjiössä vaan suhteessa kunkin aikakauden ja kulttuurin ajattelutapoihin. Ihanteiden ja ideologian välinen raja ei aina ole kovinkaan selvä, mutta ideologia on ehkä kuitenkin yhtenäisempi uskomusjärjestelmä suhteessa maailmaan. Ihanteiden takana olevat pyrkimykset voivat olla joko tiedostamattomia tai tiedostettuja. Jos ja kun ideaalista tulee ainoa oikea vaihtoehto voidaan jo puhua propagandasta. Jatkuvan legaton normi voidaan nähdä paitsi esteettisenä ideana, myös vaikuttamisen välineenä, liturgisen musiikin kyseessä ollen jopa propagandan välineenä, jolla tavoiteltiin objektiivista esittämistapaa todellisen päämäärän saavuttamiseksi. Liturgisessa musiikissa legatosoitto palveli paitsi musiikin alisteista asemaa puhuttuun sanaan nähden, myös esittäjän persoonan sivuuttamista. Taide-musiikissa kauneus ja ylevyys kiteytyivät melodialinjassa, joka soitettiin legatossa. Esittäjän transparenttisuuden vaatimus puolestaan johtunee säveltäjä–esittäjä–valtaistelusta: kummalla on esitettävään teokseen suurempi oikeus? Legatosoitto mahdollistaa objektiiviseksi mielletyn esittämistavan, joka ei vaadi esittäjältä kovin paljoa omaa kannanottoa. Absoluuttisen musiikin ideaali ihannoisi sitä, ettei musiikki ole sidottu tekstiin tai ohjelmaan, vaan se riittää itsenään olemaan esteettisen kontemplaation kohde. Legatosoitolla musiikin retoriset rakenteet pystyttiin hävittämään, ja katkaisemaan näin viimeinenkin musiikin ja kielen välinen yhteys. Legatosoitto palveli myös siirtymistä musiikin ”patologisesta vastaanottamisesta” (Hanslick) sen henkiseen tarkasteluun. Legatoartikulaatiota normina pitävä riemannilainen fraseeraus puolestaan mahdollistaa musiikin suuremman agogisen vapauden kuin rytmisen fraseeraus.

Erityisesti urkujensoitossa koko kysymys jatkuvan legaton ihanteesta onkin mielestäni enemmän 1800-luvun loppupuolelta alkaneen ja omaan aikaamme jatkuneen esittämiskäytännön tuote. Olemme omaksuneet käytännön, jossa legato on nimenomaan saumatonta ja kaikissa äänissä samanaikaisesti tapahtuvaa, ellei säveltäjä erikseen muuta kirjoita. Sen seurauksena yksi artikulaatiotapa ja sen kapea määrittely hallitsee ja yksipuolistaa kaikkea musiikillista ajattelua ja muodontamista. Legatoartikulaation suosiminen ja suoranaisten ylivalta johtuu nähdäkseni paitsi ”kauniin” käsitteen kapeutumisen, myös kaikkien edellä mainittujen seikkojen ajan kuluessa syntyneestä synteisistä. Tämä kehitys johtikin aikoinaan karakteristettävän hiipumiseen.

Musiikki on väistämättä osa sitä ympäröivää kulttuuria: se heijastaa aikansa esteetiikkaa ja kantaa mukanaan merkityksiä, jotka ovat selviä saman aikakauden ihmisille, mutta jotka eivät välttämättä enää aukea samalla tavalla jälkipolville. Musiikin esittäjäkin on sidottu niin aikaansa kuin subjektiivisuuteensa; täydellistä objektiivisuutta on paitsi mahdotonta saavuttaa myös nykyajan taiteilijan tarpeetonta tavoitella. Artikkelissa kuvattujen uskomusten ja ajattelutapojen tiedostaminen auttaa esittäjää näkemään legaton käytön saksalaisen tradition historiallisessa perspektiivissä ja ymmärtämään 1800-luvun musiikin barokin ja galantin tyylin luonnollisena jatkumona, jossa erilaiset sävellystekstuurit ja esittämisen moninaiset käytännöt olivat arkipäivää. Näin kunkin käsillä olevan teoksen taiteellisiin ratkaisuihin voidaan päätyä ilman etukäteen määriteltyä legaton normin vaatimusta.

LÄHTEET

- Agawu, Kofi 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- Aspelin, Gunnar 1977 [1958]. *Ajatuksen tiet: Yleinen filosofian historia*. Suom. J. A. Hollo. Porvoo: WSOY.
- Bach, Carl Philip Emanuel 1995 [1753/1787]. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. [Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen.] Suom. ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Bibl, Rudolf 1897. *Praktische Orgelschule, op. 81*. Leipzig: Max Brockhaus.
Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/224837> (haettu 26.1.2017).
- Blume, Friedrich 1974 [1964]. *Protestant Church Music, a History. (Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik)*. Englanninkielinen käännös W. W. Norton & Company. Lontoo: Victor Gollancz.
- Bonaventura 2009 [1259]. Sielun matka Jumalaan. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä, & J. Vuorinen (toim. & käänt.) *Estetiikan klassikot*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Brown, Clive 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press.
- Burke, Edmund 1806 [1759]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Verkkolähde <https://archive.org/details/philosophicalinq01burk> (haettu 4.9.2018).
- Butt, John 2001. Choral Culture and the Regeneration of the Organ. Teoksessa J. Samson (toim.) *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. New York: Cambridge University Press, 522–543.
- Catholic Encyclopedia, s.v. quietism.
Verkkolähde <http://www.newadvent.org/cathen/12608c.htm> (haettu 1.2.2017).
- Christensen, Torben & Göransson, Sven 1969. *Kyrkohistoria 2*. Stockholm: Svenska Bokförlaget.
- Clementi, Muzio 1801. *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen, op. 42*. Leipzig: C. F. Peters. Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/542227> (haettu 19.9.2018).
- Cullen, Bernard 1989. Hegel on the Human and the Divine, in the Light of the Criticism of Kierkegaard. Teoksessa W. Desmond (toim.) *Hegel and His Critics. Philosophy in the Aftermath of Hegel*. Albany: State University of New York Press, 93–103.
- Czerny, Carl 1839. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zu höchsten Ausbildung fortschreitend, in 4 Theilen, op. 500, osat I ja III*. Wien: A. Diabelli & Comp. Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/317669> (haettu 17.9.2018).
- Dahlhaus, Carl 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl 1989 [1980]. *Nineteenth-Century Music [Die Musik des 19. Jahrhunderts]*. Englanninkielinen käännös J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
- Dahlhaus Carl 1989 [1978]. *The Idea of Absolute Music [Die Idee der absoluten Musik]*. Englanninkielinen käännös Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press.
- Davidsson, Hans & Jullander, Sverker (toim.) 1994. *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*. Göteborg: Novum Grafiska.

- Dreyfus, Laurence 2007. Beyond the Interpretation of Music. *The Dutch Journal of Music Theory*, 12 (3), 253–272.
- Feder, Georg 1974 [1964]. ”Decline and Restoration” teoksessa Friedrich Blume *Protestant Church Music, a History*. [Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik.] Englanninkielinen käännös W.W.Norton & Company. Lontoo: Victor Gollancz, 317–404.
- Forster, Michael (2017) Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Teoksessa E. D. Zalta (toim.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Fall 2017 Edition).
Verkkolähde <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/schleiermacher/> (haettu 11.11.2018).
- Hammermeister, Kai 2002. *The German Aesthetic Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Hanslick, Eduard 2014 [1854]. *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. [Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.]. Suom. I. Oramo. Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Harnoncourt, Nikolaus 1982. *Pubuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suom. H. Taanila 1986. Helsinki: Otava.
- Hasse, Karl 1927. Die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik seit Bach. Teoksessa C. Mahrenholz 1928 (toim.) *Bericht über die Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg 1927*. Kassel: Bärenreiter, 46–57.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music*. New York: Oxford University Press.
- Hegel, Wilhelm Friedrich 2013 [1842]. *Taiteenfilosofia. Johdatus estetiikan luentoihin*. [Vorlesungen über die Aesthetik I, 2. korj. p.]. Suom. O. Kuisma, R. Pitkänen & J. Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Heinrich, Johannes 2000. Orgelmusik und Orgelspiel im evangelischen Gottesdienst des 19. Jahrhunderts. Teoksessa H. J. Busch ja M. Heinemann (toim.) *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio, Verl. Schewe, 11–42.
- Herzog, Johann Georg 1867. *Orgelschule, op 41*. Erlangen: Andreas Deichert. Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/357229> (haettu 4.2.2017).
- Hiller, Johann Adam 1774. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*. Leipzig: Junius. Verkkolähde <https://books.google.fi/> (haettu 11.11.2018).
- Hiltunen, Pekka Yrjänä 2012. Mikä tekee meditaatiosta kristillistä? *Lähetysteologinen aikakauslehti* 15, 184–198. Lähetysteologinen instituutti ja Kirkon lähetystyön keskus (KLK). Helsinki: Kirkkohallitus. Verkkolähde [http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/12442EE870C316E2C2257AE800480588/\\$FILE/L%E4hetysteologinen%20Aikakauskirja%202015_2012.pdf](http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/12442EE870C316E2C2257AE800480588/$FILE/L%E4hetysteologinen%20Aikakauskirja%202015_2012.pdf) (haettu 4.9.2018).
- Holopainen, Juhani, 2000. *Jousenkäytön teoria ja todellisuus. Jousitekniiikan ja viulumusiikin vastavuuden systemaattinen tutkimus*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Houle, George 1987. *Meter in Music, 1600–1800. Performance, Perception and Notation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kant, Immanuel 1993 [1790]. *Kritik der Urteilskraft*. Teoksessa J. Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikoita*. Juva: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

- Keller, Hermann 1955. *Phrasierung und artikulation. Eine Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Knecht, Justin Heinrich 1989 [1795–1798]. *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*. Leipzig: Breitkopfischen Musikhandlung. Näköispainos alkuperäisestä Leipzigin laitoksesta, toim. M. Ladenburger. Wiesbaden: Breitkop & Härtel.
- Koch, Heinrich Christian 2001 [1802]. *Musikalisches Lexikon*. Näköispainos. Kassel: Bärenreiter.
- Kornmüller, Utto 1870. *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*. Regensburg: A. Coppenrath 1891. Verkkolähde <https://archive.org/details/lexikonderkirch00korngoog> (haettu 19.3.2017).
- Kroyer, Theodor 1916. *Joseph Rheinberger*. Regensburg und Rom: Friedrich Pustet. Näköispainos, Bibliolife.
- Kuisma, Oiva 2005. Musiikin kolme muotoa antiikin Platonismissa. Teoksessa Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 25–44.
- Laukvik, Jon 1996. *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. (Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis)*. Engl. käänt. C. Anderson 2010. Stuttgart: Carus Verlag.
- Leaver, Robin A. 2001. Lutheran Church Music. Oxford Music Online. Grove Music Online. Verkkolähde <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.46760> (haettu 23.8.2018).
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia: Kirkkomusiikin laitos.
- Lindberg, Susanna 2005. Hegelin musikaalinen eläin. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 45–58.
- Marx, Adolf Bernhard 1847 [1888]. *Die Lehre von der musikalische Komposition, praktisch theoretisch*. Toim. Hugo Riemann 1888. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Näköispainos, Book Renaissance.
- Merkel, Gustav & Merikanto, Oskar (ei vuosilukua). *Urkukoulu op.177*. Helsinki: R. E. Westerland.
- Mueller, August 1872. *Wegweiser für den unterricht im Clavierspiele*. Ems 1872, Selbstverlag der Verfassers. Verkkolähde https://digital-beta.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN846572648&PHYSID=PHYS_0008&DMDID=DMDLOG_0001 (haettu 21.2.2018).
- Nikel, Emil 1908. *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Breslau: F.Goerlich. Verkkolähde <https://archive.org/details/geschichtederkat00nike> (haettu 6.9.2018).
- Paavola, Satu 2018. *Ihanteena bel canto. Näkökulmia laulliseen pianonsoittoon*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Peitsalo, Peter & Jullander, Sverker & Kuikka, Markus (toim.) 2018. *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century. Preconditions, Repertoires and Border–Crossings*. DocMus Research Publications 10. Helsinki: Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki.
- Perl, Helmut 1998 [1984]. *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis*. Wilhelmshafen: Florian Noetzel.

- Perris, Arnold 1985. *Music as Propaganda*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Proksch, Josef 1858. *Aphorismen über Katolische Kirchenmusik nebst einem geschichtlichen Ueberblicke des Gregorianischen Choralgesanges*. Prag: Carl Bellmann's Verlag. Verkkolähde <https://books.google.com/> (haettu 22.2.2017).
- Reinhard, August toim. (ei vuosilukua). *Caecilia. Sammlung von Choralvorspiele aus alter und neuer Zeit für Orgel oder Harmonium*. Collection Simon Nr. 306. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich 1868. *Katechismus Der Orgel: Erklärung ihrer Structur, Besonders in Beziehung Auf Technische Behandlung Beim Spiel*. Leipzig: J. J. Weber. Näköispainos. Nabu Public Domain Reprints.
- Riemann, Hugo 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalische Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalische Metrik und Rhythmik*. Hamburg-Leipzig-St. Petersburg: Fr. Kistner.
- Rinck, Johann Christian Heinrich 1858 [1819–21]. *Practical Organ School*. [Praktische Orgelschule] Engl. käänt. ja toim. W. T. Best. Lontoo: Novello & Co. Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/17538> (haettu 15.10.2015).
- Ritter, August Gottfried (ei vuosilukua). *Kunst des Orgelspiels*, 3. Band Erfurt: Körner. Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/191742> (haettu 18.9.2018).
- Rode & Kreutzer & Baillot 1803. *Violinschule*. Leipzig: Rodolphe Baillot. Verkkolähde <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/100121/3/> (haettu 30.1.2017).
- Sarantola, Markus 2017. Turbosoinnin synty. Rondo Classic 10/2017, 28–33.
- Seppälä, Serafim 2015. *Liturginen liike Bysantissa: Germanos Konstantinopolilaisen liturgiakommentaarin tulkintaa*. Teoksessa P. Peitsalo (toim.) Hymnos Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja 2015. Liturgia, taide ja estetiikka. Helsinki: Hymnologian ja liturgiikan seura, 59–71.
- Schelling, Friedrich 2009 [1802–1803]. *Philosophie der Kunst*. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuori (toim.) *Estetiikan klassikot*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 3. luvun alku.
- Schleiermacher, Friedrich 1850. *Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt*. Toim. J. Frerichs. Berlin: G. Reimer. Verkkolähde <https://books.google.com/> (haettu 14.10.2017).
- Schneider, Friedrich n.1875 [1830]. *Complete Theoretical and Practical Instruction for Playing the Organ*. (Orgelschule, Halberstadt 1830.) Englanninkielinen käännös Charles Flaxman. Lontoo, Sacred Music Warehouse. Verkkolähde <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/70024> (haettu 19.2.2018).
- Schneider, Michael 1941. *Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland dargestellt an den Orgelschulen der Zeit*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Schütze, Friedrich 1987 [1877]. *Handbuch zu der praktischen Orgelschule*. Leipzig: C. G. Röder. Näköispainos 7. painoksesta. Buren, Netherlands: Frits Knuf.
- Stein, Albert Gereon 1864. *Die katholische Kirchenmusik: nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt*. Köln, Bachem. Verkkolähde <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10599556.html> (haettu 30.1.2017).

Taylor, Charles 1975. *Hegel*. New York: Cambridge University Press.

The Basics of Philosophy.

Verkkolähde https://www.philosophybasics.com/philosophers_berkeley.html (haettu 9.9.2018).

Tieteen termipankki, s.v. esteettinen kontemplaatio.

Verkkolähde http://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:esteettinen_kontemplaatio (haettu 30.8.2018).

Vuorinen, Jyri 1993. *Estetiikan klassikoita*. Juva: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Werner, Johann Gottlob 1805. *Musikalisches Abc-Buch*. Penig: F. Dienemann und Compagnie.

Verkkolähde [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Abc-Buch_\(Werner%2C_Johann_Gottlob\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Abc-Buch_(Werner%2C_Johann_Gottlob)) (haettu 15.10.2015).

Werner, Johann Gottlob 1808. *Orgelschule, Vol. 1*. Penig: F. Dienemann & Compagnie. Verkkolähde. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/293402> (Haettu 15.10 2015).

Weyer, Martin 1969. *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*. Regensburg: Gustav Bosse.

Widor, Charles-Marie 1919. Esipuhe teokseen Charles Bouvet: *Les Couperin*. Pariisi 1919.

Verkkolähde <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5551465m> (haettu 5.9.2018.)

Williamson, John 2001. *Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(milian)*. Oxford Music Online. Grove Music Online.

Verkkolähde <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.23064> (haettu 9.9.2018).

VESA KURKELA

Josef Binnemann ja kansanomainen middle-musiikki. Konserttisitran unohtunut historia Suomessa

Tämän kirjoituksen aiheena on suomensaksalainen muusikko Josef Binnemann (1865–1942) ja hänen toimintansa Helsingissä 1890-luvun alusta lähtien. Binnemann tuli tunnetuksi muusikontyönsä ohella kouluttajana, nuottikustantajana, soitinkauppiana, erilaisten orkesterien ja soitinyhdistysten perustajana ja johtajana sekä Helsingin saksalaisen yhteisön aktiivijäsenenä ja kuoronjohtajana. Suomeen tullessaan vuodenvaihteessa 1891 Binnemann oli varietee-orkesterin viulisti. Hän tapasi Helsingissä suomalaisen naisen, avioitui, sai Suomen kansalaisuuden ja jäi loppuelämäkseen Suomeen.

Binnemannin ura oli sen verran laaja ja monipuolinen, että se antaisi aiheen monenlaisille tarinoille ja lähestymistavoille. Olen tähän artikkeliin valinnut kolme – osin päällekkäistä – näkökulmaa. Ensinnäkin käyn läpi Binnemannin uraa sitramusiikin pioneerina Suomessa. Sitran lanseeraus tšekäläisiin kansankonsertteihin herätti sekä voimakasta epäluuloa että innostusta, ja tämä vaihe sivuaa kiintoisasti lehdistön suhdetta ulkomaisiin musiikki-ilmioihin 1890-luvun kielitaistelun ilmapiirissä. Toisena aiheena on se toimintaympäristö, johon Binnemann pyrki sitramusiikkiaan sijoittamaan. Sitransoiton edistäminen edellytti vähittäistä siirtymistä helsinkiläisravintoloiden varietee-näytännöistä kohti kunniallisimpia ja arvostetumpia foorumeita. Esiintymiset pääkaupungin keskiluokan iltamissa ja laajat konserttikiertueet pitkin Suomea tekivät Binnemannin tunnetuksi sekä muusikkona että säveltäjänä. Viimeksi mainittua roolia edesauttoi aktiivinen toiminta nuottikustantajana; Binnemann keskittyi kustannustoimessaan soitinoppaisiin ja nimenomaan omien teosten julkaisemiseen pianosovituksina. Pianonuotti soveltui hyvin myös sitralla esitettäväksi.

Nämä toimenpiteet mahdollistivat Binnemannin nousun musiikin taidemaailmaan – tai ainakin sen liepeille. Lopuksi pohdinkin vielä sitä, mitä Binnemannin sitramusiikki oikein oli, miten se sijoittui vuosisadan vaihteen monenlaisen konserttitarjonnan ja -ohjelmiston joukkoon. Sehän ei ollut varsinaista taidemusiikkia mutta ei tanssimusiikkiakaan, vaan sijoittui niiden väliin. Binnemannin sitrataide sijoittuu hyvin luontevasti *middle-musiikin* luokkaan, josta Olle Edström (1992) on esittänyt varsin perinpohjaisen kuvauksen ja analyysin. Tämä 1900-luvun alulle luonteenomainen musiikinlajien kokonaisuus osoittautuu lähemmässä tarkastelussa tavattoman laajaksi ja monipuoliseksi musiikin alueeksi.

SITRALLA SUOMALAISTEN SUOSIOON

Helsinkiin muutettuaan Binnemann verkostoitui ilmeisen tehokkaasti pääkaupungin musiikkipiireihin – avioliitto suomalaisen säätyläisnaisen, Elina von Brandenburgin, kanssa ei ainakaan heikentänyt seuraelämään pääsyä (*Uusi Suometar* 13.12.1891). Samalla Binnemann pyrki vähitellen siirtymään varietee-musiikon ammattia arvostetumpiin musiikkielämän tehtäviin. Ensimmäinen vaihe musiikillisen uran edistämiseksi oli Alppimaiden sitrasoitimen tunnetuksi tekeminen.

1890-luvun suomalaiselle yleisölle sitra oli luultavasti aivan yhtä tuntematon soitin kuin se on nykyäänkin. Äänilevyn ansiosta jotkut lukijat kenties muistavat alppisiträn äänen Orson Wellesin kulttielokuvasta *Harry Lime – Kolmas mies*. Filmin tunnusmusiikki nousi Euroopan ja Yhdysvaltain myyntilistoille vuonna 1949 Anton Karasin levytyksenä ”The Third Man Theme”. Karasista tuli vähäksi aikaa oikea maailmantähti, joka pääsi esittämään sitramusiikkia muun muassa Englannin hoviin ja Vatikaaniin.¹ Binnemannilla ei ollut käytössään samanlaisia sähköisen median markkinointikeinoja kuin Karasilla. Silti sitra oli hänellekin monin tavoin käyttökelpoinen soitin tehdä itseään tunnetuksi esiintyvänä muusikkona. Se tarjosi lisäksi mahdollisuuden kotiutua suomalaiseen musiikkielämään.

Binnemannin soitin oli konserttisitra, alppisitrasta kehitetty soitinnovaatio. Siinä on erikseen otelaudan yli menevät viisi melodiakieltä (kvinttiviritys)² sekä avoimet kvinttisuhteessa toisiinsa viritetyt säestys- ja bassokielet. Soittajan vasemman käden sormet säätelevät melodiakieliä otelaudan päältä ja oikeaan peukaloon kiinnitetty plektra syyttää nämä kielet soimaan. Muut oikean käden sormet huolehtivat pääosin säestyksestä vapailla kielillä.³

Binnemannin soitinta ei siten pidä sekoittaa toiseen tunnettuun soittimeen, vasarasitraan. Se tunnetaan ainakin nimillä *symbaali*, *cimbalom*, *hackbrett*, *tambal* ja

¹ www.screenonline.org.uk/film/id/591639/

² Konserttisitralla tunnetaan ainakin kaksi normiviritystä, bajjerilainen (a-a-d-G-C) ja wieniläinen (a-d-g-G-C). En ole onnistunut selvittämään, kumpaa viritystä Binnemann käytti.

³ http://www.pamelasmusic.co.uk/pages/concert_zither%20tuning.htm

dulcimer ja on muun muassa Slovakian, Unkarin ja Romanian perinteisen ravintola- ja tanssisoiton ja kansanmusiikkiyhdyneiden keskeinen instrumentti (Montagu s.a.). 1800-luvun suomalaisyleisölle vasarasitra oli tullut jossain määrin tutuksi unkarilaisten ja romanialaisten ”mustalaisorkesterien” esityksissä. Ne olivat melko säännöllisiä vieraita pääkaupungin ravintoloissa ja varieteenäytännöissä 1880-luvulta lähtien (Hirn 1997, 76–77, 154, 158).

Vuonna 1908, puolitoista vuosikymmentä Suomeen tulonsa jälkeen, Binnemann oli jo vakiinnuttanut asemansa helsinkiläisenä musiikkikauppiaina ja soitonopettajana. Hän markkinoi konserttisittraa lehti-ilmoituksella, jonka teksti korosti soitimen monipuolisia ominaisuuksia ja sen kuulumista taidesoittinten joukkoon. Ilmoituksesta ilmeni lisäksi, että Binnemann oli julkaissut konserttisitran soiton oppaan ja antoi sen soitossa oppitunteja. (Kuva 1.)



Konsertti-sitra,

josta saadaan kromatillisesti ulos 5 oktaavia ja 2 ääntä, nimittäin kontra C:stä 4 viivaiseen d:hen, on viime 50 vuoden ajalla muodostunut yksinkertaisesta tyrolilaisesta kansallissoittimesta **taidesoittokoneeksi**, joka voittaa suosiota ja arvoa **kuvittelulista vapaisa hienotunteisissa** musiikalisissa piireissä. Tehdäkseni tämän soittokoneen yleisesti tunnetuksi olen ulosantanut täydellisen oppikirjan suomeksi ja ruotsiksi, joka soveltuu myöskin itseopiskeluun.

Konserttisitroja löytyy 25 mk:sta 200 mkaan.

Konserttisitra-oppikirja 4 mk

Oppitunteja saadaan yksityisesti ja kurssittain sekä myöskin kirjallisesti.

Josef Binnemann

Binnemann'in Musiikkikoulu
ja **Soitin**kaupan omistaja.

Helsinki. Bulevardink. 28. Tel. 38 86

Kuva 1. Josef Binnemannin konserttisittraa esittelevä lehti-ilmoitus. *Uusi Suometar* 28.11.1908

Binnemann vetosi ilmoituksessaan ”kuvittelulista vapaisiin hienotunteisiin piireihin”, jotka hänen mielestään kykenivät ymmärtämään sitran mahdollisuudet nimenomaan taidesoittimena. Luultavasti hän pikemminkin tarkoitti tasapuolisia ja huomaavaisia musiikinystäviä; suomen kielen tarkat merkitykset eivät välttämättä olleet helppoja saksalaiselle muusikolle tai edes hänen ruotsinkieliselle lähipiiril-

leen.⁴ Joka tapauksessa sitran läpilyönti taidesoittimena osoittautui vähintään yhtä vaikeaksi kuin koneistokanteleelle tai hieman myöhemmin nopeasti yleistyvälle kromaattiselle harmonikalle. Niidenkin hyväksyntä taidemusiikin soittimeksi tuli kestävänsä seuraavat puoli vuosisataa. Sitrasta ei tullut Suomessa yleistä taidesoittinta, mutta suurta ututteruutta osoittaen Binnemann teki siitä silti konserttisoittimen, iltamien ja kansankonserttien erityisnumeron. Konserttisitran taustoja ja ominaisuuksia selostettiin muutaman kerran myös lehtikirjoituksissa, kuten Binnemannin Porin konsertin yhteydessä vuonna 1908:

Varsinaista konserttisitraa, joka on hyvin tunnettu erityisesti Baijerissa ja Tirolissa, ei käytetä meillä paljon, luultavasti siksi että se on verraten vaikeasti soitettava. [-] Konserttisitran soinnin pääluonne tulee tunteellisesta vibratosta, joka syntyy väristämällä sormella kaksoiskieltä otelautaa vasten. [-] Herra Binnemann soittaa sitraa suurella taituruudella. Erityisesti tirolilaisaiheinen ”Capriccio” kuulosti erinomaiselta ja sopi hyvin sitralle. Sovitus ”Suomalaisista sävelmistä” kuulosti sitä vastoin vähemmän onnistuneelta, erityisesti sen vuoksi että Hra Binnemann esitti niitä rytmisesti koko lailla väärityneessä muodossa. (Nimimerkki P; *Björneborgs Tidning* 20.11.1908, käännös VK.)

VARIETEESTÄ KANSANKONSERTTEIHIN JA ILTAMIIN

Binnemann alkoi etsiä uusia keinoja sitransoiton edistämiseksi lähes välittömästi, kun hän oli päättänyt jäädä Suomeen. Esiintymiset sitravirtuosina ruotsalaisten varietee-seurueiden kanssa jatkuivat vielä parisen vuotta, ja Binnemann sai nimeä myös useiden kansankonserttien vierailevana solistina (esim. *Nya Pressen* 23.11.1891; 11.11.1892).⁵ Sitran ohella Binnemann esitteli taituruuttaan viulistina sekä myös kahden muun Suomessa vähän tunnetun kielisoittimen, kitaran ja mandoliinin, soitossa (esim. *Jyränkö* 7.9.1899; *Uusi Suometar* 23.9.1900; *Lahden Lehti* 1.4.1903). Monipuolisella soittimistolla oli tärkeä merkitys Binnemannin myöhemmälle uralle. Hän huomasi varsin pian, että mandoliini ja kitara olivat konserttisitraa helpompia kotoistaa suomalaiseen middle-musiikkiin – myös yhtyeitä perustamalla.

Kansankonsertit olivat 1880-luvulta lähtien näkyvä osa Helsingin musiikkitarjontaa. Hyvin monet vierailevat säveltaiteilijat pitivät normaalien – usein Yliopiston juhlasalissa pidettyjen – konserttiansa lisäksi yhden tai kaksi kansankonserttia. Kansankonsertit pidettiin Ylioppilastalolla, Palokunnantalolla ja vuodesta 1908 lähtien yhä useammin Kansantalolla, joksi Hakaniemessä sijaitsevaa uutta Työväentaloa tuolloin kutsuttiin. Vakaviin konsertteihin verrattuna kansankonserttien ohjelmisto

⁴ Ruotsinkielisessä lehti-ilmoituksessa sama asia on ilmaistu ”alla opartiska ja finkänsliga musikvänner”. (*Hufvudstadsbladet* 28.11.1908).

⁵ Lähdeaineistona olevat lehti-ilmoitukset ja konserttiarvostelut olen etsinyt pääosin Kansalliskirjaston sanomalehtien digitaalisesta arkistosta sen hakutoimintoja käyttämällä (<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>).

oli usein helppotajuisempaa ja korosti mielellään esittäjänsä taituruutta. Esitykset olivat myös melko lyhyitä ja mikä tärkeää, lippujen hinnat vain puolet tai kolmannes normaaleista konserttilipuista. Tavoitteena oli edistää hyvän musiikin tarjontaa alemmille sosiaaliryhmille. Toisin sanoen kyse oli musiikillisesta kansanvalistuksesta tai yleisökasvatuksesta. Toisaalta arvostetuimpiin konsertteihin saapuva helsinkiläisyleisö ei ollut suuren suuri, joten kansankonsertit tarjosivat yksinkertaisesti keinon laajentaa vierailevan taiteilijan kuuntelijakuntaa.

Vieläkin suurempi yleisöpohja oli tarjolla monen sorttisissa iltamissa. Yhdistysten ja seurojen iltamat olivat kehittyneet 1900-luvun alkuun mennessä erittäin keskeisiksi kulttuuri-instituutioiksi.⁶ Ne täyttivät aukon, joka jäi yhä vakavoituvan taidemaailman ja kaupallisten huvien väliin. Tämä aukko laajeni sitä mukaa, kun varsinaiset taideinstituutiot (konsertit ja teatterit) siirtyivät tarjonnassaan aiempaa vakavampaan ja vaikeatajuisempaan ohjelmistoon. Samalla yleisön käyttäytyminen esitysten aikana kurinalaistui selvästi. Teatterit ja konserttipaikat menettivät aieman keveän luonteensa, ja yleisönkin piti käyttäytyä niissä hillitysti. Yhdysvaltalainen historiantutkija Lawrence Levine (1988, 83–163) kutsuu tätä taidemaailman muutosta sakralisaatioksi eli pyhittymiseksi. Sen kuluessa – suunnilleen 1900-luvun alkuun mennessä – oopperataloista, sinfoniakonserteista, puhenäyttämöistä ja taide-museoista tuli eräänlaisia taiteen temppeleitä, joissa ilonpidon tuli olla sivistynyttä, arvokasta ja pidättyvää.

Samaan aikaan kansanvälisen huviteollisuuden luomat instituutiot, erityisesti varietee ja elokuvanäytökset, kehittyivät entistä uskaliaampaan suuntaan. Varieteenäytännöt – ja vastaavat huvitilaisuudet eri aikoina eri maissa ja eri nimillä: *cabaret*, *music hall*, *vaudeville*, *überbrettl* – olivat osa suurisuuntaista ja kosmopoliittista ravintolakulttuuria. Huvittelunhaluinen kaupunkien keskiluokka meni varieteehen paitsi katsomaan eroottisia, eksoottisia ja groteskeja esityksiä myös tavoittelemaan kulinnaarisia nautintoja. (Günther 1980, 9–31; Rühlemann 2012, 33). Varieteenäytännöissä nautittiin myös alkoholia, ja juuri siitä tuli ongelma varsinkin Pohjoismaissa, missä sekä kansallinen liike että työväenliike ryhtyivät 1800-luvun lopulla taisteluun alkoholinkäyttöä vastaan. Raittiusaatteeseen ja muuhun kansanvalistukseen innostunut yhdistyskulttuuri ei Suomessakaan voinut hyväksyä varieteenäytöksiä tai suurelle yleisölle suunnattua kaupallista huvipuisto- ja tivolitoimintaa (Hirn 1986, 74–77). Iltamien opettaville ja säädyllisille taide-esityksille oli todellinen tilaus.

Binnemannistakin tuli iltamien vakioesiintyjä; erityisen usein häntä kutsuttiin pääkaupungin keskiluokkaisten yhdistysten iltamiin ja erilaisten eliittiryhmien juhliin. Lehti-ilmoitusten mukaan hän esiintyi muun muassa seuraavien yhdistysten tilaisuuksissa: Blindas Hem, Suomalaisen teatterin näyttelijät, Skandinaviska sällskapet, Kaunokirjailijaliitto, Elias Lönnrotin rahasto, raittiusyhdistys Balder, Teoso-

⁶ Vrt. Lehtonen 1994; Rantanen 2010. Olen analysoinut aiemmin (Kurkela 2000) iltamien ja erityisesti työväeniltamien sisältöä karnevaalikulttuurin näkökulmasta. Olen taipuvainen väittämään, että osa iltamaohjelman karnevalismista tuli nimenomaan varieteen perinteestä.

fiska samfundet, Helsingin Liikeapulais Yhdistys, Nuorsuomalaiset nuoret, Konstitutionella Arbetareföreningens Sångkör Frihetsbröderna, Yhdistys Eläinten ystävät, Förening för Sällskap och Nöje, Venäläisten ylioppilaiden Helsingin-osakunta.⁷

Binnemann jatkoi konserttiuraansa myös omia konserttikiertueita tekemällä. Kiertueet ulottuivat 1890-luvulla lähinnä Itä- ja Etelä-Suomen pieniin asutuskeskuksiin, kuten Heinolaan, Savonlinnaan, Kuopioon, Lahteen, Loviisaan ja Hämeenlinnaan. Myöhempiä suosikkipaikkoja olivat Tampere ja Pori. Konsertit saivat paikallislehdissä usein suorastaan ylistäviä arvioita. Helsinkiin verrattuna pienempien kaupunkien musiikkitarjonta oli vähäisempää, kriitikot vähemmän kriittisiä, ja kiertävä ulkomainen sitrataiteilija sai helposti huomiota osakseen.

Helsingin esiintymisillä oli toisenlainen merkitys. Niillä Binnemann varmisteli asemaansa pääkaupungin taidemaailmassa. Keskiluokan iltamissa Binnemann verkostoitui aikansa keskeisten musiikkitoimijoiden kanssa. Näillä suhteilla oli luultavasti tärkeä merkitys 1900-luvun alkuvuosina, kun Binnemann vakiinnutti toimintansa musiikkikauppiaina, musiikkikoulun pitäjänä ja nuottikustantajana. Tyypillinen juhla oli Kaunokirjailijaliiton vuosijuhla keväällä 1900. Sen päättäneessä iltamassa Binnemann esiintyi yhdessä Abraham Ojanperän sekä Karl ja Ida Ekmanin kanssa. Esitelmän Venäjän uusimmasta säveltaiteesta piti Evert Katila, lehtimies, josta myöhemmin tuli aikansa johtava musiikkikriitikko. (*Päivälehti* 29.4.1900.) Suorat yhteydet muusikkoihin ja Helsingin seurapiireihin johtivat siihen, että Binnemannista tuli usein nähty esiintyjä pääkaupungin aatteellisissa juhlissa ja iltamissa. Yhteistyökumppaneina olivat niin Kajanuksen orkesteri kuin monet aikansa tunnetuimmat säveltaiteilijat, kuten Emil Kauppi, M.M.-kuoro, Hjalmar Frey sekä useat muut oopperalaulajat (esim. *Hufvudstadsbladet* 16.1.1910; *Nya Pressen* 14.10.1909). Konserttisirasta oli tullut varsin salonkikelpoinen soitin Helsingin musiikkipiireihin.

FINSKA ZITTRAN – SUOMEN SITRA: KONSERTTIKANTELEEN REVIIRILLE

Binnemann tuli varieteen maailmasta, ja kansankonsertit antoivat hänelle mahdollisuuden esittää taituruuttaan ravintoloiden ulkopuolella. Ravintolatarjoilusta irrotettu konserttimuoto teki varieteestakin helpommin hyväksyttävää kulttuuria, etenkin jos karkeudet ja temppuilit karsittiin ohjelmasta pois. Sitransoiton matka kohti Suomen pääkaupungin taidemaailmaa saattoi alkaa.

Seuraava toimenpide oli sitrayhdistyksen perustaminen. Yhdistys Finska Zittran – Suomen Sitra näki lehtitietojen perusteella päivänvalon marraskuussa 1892 (*Finland* 16.11.1892). Seuraavana keväänä oli vuorossa yhdistyksen oma kansankonsertti, joka pidettiin Palokunnantalossa sunnuntaina 16.4. klo 17.

Sitramusiikkiin suhtautumista kuvaa hyvin ensimmäiseen konserttiin liitty-

⁷ Huvi-ilmoitukset Helsingin sanomalehdissä 1900–1909.

Med benäget biträde
af
Zitterföreningen
„Finska Zittran“

Fru Hilda Castegren, samt solisterne
Herrarne C. Müller (flöjt) och
Wunderlich (kontrabas)
gifver undertecknad

i Brandkårshuset
Folk-konsert

Söndagen den 16 April kl. 5 e. m.

Program:

1. a) „Gründungs Fest-Marsch“ } J. Bartl.
b) „Die Veilchen“ 2 }
Lieder ohne Worte }
(Finska zittran.)
2. a) Nocturne och Scherzo (flöjt) { A. Darr.
b) Valsaria } solo. } Balfe.
(Herr G. Müller.)
3. a. „Oförgätlig“. Idyll Hellige.
b) Flageoletts vals . . . A. Darr.
(Finska zittran.)
4. „Mormor drömmar“. Kontrab. solo . . . E. Giese.
(Herr Wunderlich.)
5. Aria ur op. „Drottningen af Saba“ . . . Gounod.
(Fru Hilda Castegren.)
6. „Liebchens Traum“, Nocturne. (Zitter solo.) H. Gruber.
(Undertecknad.)
7. a. „Trogen kärlek“ Gavot J. Rixner.
b) „Skogens sus“. Idyll J. Pugh.
(Finska zittran.)
8. a) „Vidste du hvor hjertet skjälver“ . C. Warmuth.
b) Romance ur op. „Lilla Helgonet“ . Hervé.
Fru Hilda Castegren.)
8. Finska rytteriets marsch. Arrangerad af J. Binnemann.
(Finska zittran.)

Biljetter till solungen å 1 mk, till läktaren å 50 pi erhållas konsertdagen fr. kl. 10 f. m. i Brandkårshuset.

Josef Binnemann.

I dag Söndagen den 16 April.
Populär
Konsert
i Studenthuset

med benäget biträde af Herrar **O. Merikanto, V. Forsström, V. Laakkonen** och **A. Ikonen** samt **Kansallislaulukunta.**

PROGRAM:

1. a) Huvimatka, marsi A. Ockenström.
b) Tuomen juurella, suom. kansanl. ---
c) Kehtolaulu „Seitsemistä veljeksistä“
(undertecknad.)
1. a) Berceuse slave . Neruda.
b) Unkarilainen tanssi Brahms.
(Hr V. Forsström accompagnerad af hr O. Merikanto.)
3. a) Kesäilta, suom. kansanlaulu
b) Saaren impi . . . V. Laakkonen.
c) Suomal. kansanlaulu
(Hr V. Laakkonen accompagnerad af hr O. Merikanto.)
4. a) Potpourri, suom. säveliä A. Ockenström.
b) Kotoni A. Ockenström.
c) Hymni Suomelle F. Pacius.
(undertecknad.)
5. a) Luonto ja sydän O. Lindblad.
b) Äidille, suomal. kansanlulu Faltin.
c) Kevätyhtiön polska Hagfors.
d) Lehmän etsijät, suom. kansanl. . V. Laakkonen.
(Kansallislaulukunta.)
6. a) Elemän satu, valssi A. Ockenström.
b) Maamme F. Pacius.
(undertecknad.)

A. Ockenström.
Konserten börjar kl. 1/2 5 e. m.

OBS! Numrerade biljetter å 1 mk och onummerade å 50 pi finnas uti Löfströms konditori samt vid ingången.

Kuva 2. Achilles Ockenströmin ja Josef Binnemannin kansankonserttien lehti-ilmoitukset (Hufvudstadsbladet 16.4.1893)

nyt lehtikirjoittelu, semminkin kun täsmälleen samaan aikaan läheisessä Ylioppilastalossa piti oman kansankonserttinsa tunnettu sokea kanteleensoittaja Achilles Ockenström. Suhde kanteleeseen ja mahdollinen kilpailuasetelma kannattaa pitää tässä kohtaa mielessä kahdestakin syystä. Alppisitran lailla myös diatoninen laatikkokantele oli kehittymässä näinä samoina vuosina konserttisoittimeksi. Ockenström oli Greta Haapasalon jälkeen ensimmäisiä muusikoita, jotka toivat kantelemusiikin konserttilavalle (Jalkanen 2003, 191). Nyt kanteleen rinnalle oli pyrkimässä uppo-outo kielisoitin. Se muistutti ulkonäöltään jonkin verran kanteletta, mutta ääni oli kokonaan toisenlainen. Ohjelmistossa ja konserttien rakenteessa sen sijaan oli paljonkin yhteisiä piirteitä.

Lisäksi 1890-luku oli vielä aikaa, jolloin julkisuutta hallitsi kielitaistelu. Jo monia vuosikymmeniä aikaisemmin suomenmieliset fennomaanit olivat alkaneet korostaa kotimaisen musiikin ja epäilemättä myös kanteleen merkitystä kansakunnan henkisen kehityksen kannalta. Ulkomaiseen musiikkiin ja erityisesti viihteeseen suhtauduttiin karsaasti. Ruotsinkieliset liberaalit olivat näissä asioissa selvästi vapaa-mielisempiä, eikä kantele ollut ruotsinkielisen kansankulttuurinkaan kannalta kovin merkittävä tekijä. (esim. Hirn 1997, 115–177).

Kummankin konsertin ohjelma heijastelee mainiosti kansankonsertin ideaa ja toteutusta (Kuva 2). Konsertinpitäjän ohessa esiintymään oli pyydetty muita solisteja. Binnemannin avustajina olivat laulajatar Hilda Castegrén, muusikot Müller ja Wunderlich sekä tietysti Suomen Sitran upouusi orkesteri, joka koostui kuudesta ”herrasnuorukaisesta” (*ungherre*). Ockenström oli saanut avustajakseen viulisti V. Forsströmin, laulaja V. Laakkosen sekä Kansallislaulukunnan sekakuoron – ja mikä on tärkeää tässä yhteydessä, solististen osuuksien pianosäestyksestä huolehti säveltäjä ja muusikko Oskar Merikanto.

Molemmat kansankonsertit koostuivat vaihtelevasta ohjelmasta, jossa soitinesitystä seurasi laulu, reipasta marssia tunteellinen kansanlaulu tai luontoidylli. Yksi suuri ero konserteissa kuitenkin oli. Siinä missä Ockenström esitti lähes kokonaan suomalaista ohjelmaa omien sävellysten ja kansanlaulujen vuorotellessa Paciuksen ja Merikannon sävellysten kanssa, Binnemannin konsertin ainoa suomalainen kappale oli sitraorkesterin esittämä Suomen ratsuväen marssi [30-vuotisesta sodasta]. Muu ohjelma koostui yhdestä ooppera- ja yhdestä operettiaariasta (Gounod, Hervé) sekä esitteli pääosin keskieurooppalaisten sitrasäveltäjien tuotantoa. Sitramusiikkia ei Suomessa ollut paljon tarjolla. Teosten säveltäjänimetkin kertoivat luultavasti yhtä vähän konsertin helsinkiläisyleisölle kuin nykypäivän musiikintutkijalle.

Toisaalta ero Ockenströmin ja Binnemannin musiikin välillä saattoi olla hyvinkin näennäinen, kuten konserttikanteleen alkuvaiheita tutkinut Pekka Jalkanen on huomauttanut. Kansanlaulusovitukset olivat pääosin kotimaista alkuperää, mutta Ockenströmin omat kappaleet enemmänkin kosmopoliittista tyyliä – suomenkielisistä nimistään huolimatta. Jalkasen (2003, 190–191) mukaan niin Ockenström kuin hänen työnsä jatkajat Pasi Jääskeläinen, Olli Suolahti ja Paul Salminen ammensivat ohjelmistonsa

ydinosan Alppimaiden musiikillisesta perinteestä: ”Kaiken alkuna oli Alppien heleä folklorismi – tirolilaisten, steiermarkilaisten ja sveitsiläisten ’kaunis kansanlaulu’”.

Ockenströmin konsertin avustaja Oskar Merikanto toimi myös *Päivälehd*en kriitikkona. Näistäkin tapahtumista lehti halusi kertoa lukijoilleen, ja Merikanto kirjoitti arvostelun molemmista konserteista, siis myös omastaan. Nykyajan lukijaa saattaa hämmästyttää Merikannon menettely sekä se, miten hän ehti säestystehdänsä välissä rientää Palokunnantalolle arvioimaan myös kilpailevan konsertin – konsertit alkoivat lehtitietojen mukaan melkein samaan aikaan: Binnemannin tasan neljältä ja Ockenström puoli viideltä. Toimeliaalle Merikannolle tämä oli hyvinkin mahdollista, sillä kaksi konserttipaikkaa sijaitsivat parinsadan metrin päässä toisistaan.⁸ Lisäksi, kuten Seppo Heikinheimo (1995, 165–167) huomauttaa, nykyaikaisen jääviyssääntöjen noudattaminen näyttää olleen Merikannolle yleensäkin aika vierasta. Hän saattoi esimerkiksi kirjoittaa ennakkobuffeja lehteen omista konserteistaan, ja mikä erityisen hämmästyttävää, jopa arvioida omaa osuuttaan konsertissa.

Merikanto tunnettiin myös kotimaisen musiikin voimakkaana puolestapuhujana. Hän oli esimerkiksi paria vuotta aiemmin kirjoittanut *Uuteen Suomettareen* (12.10.1890) kiistakirjoituksen kotimaisen ”todellisen taiteen” puolesta ”ulkomaisia sirkusseuroja ja tingeltangelia” vastaan. Keväällä 1892 – itse asiassa vajaa pari viikkoa tässä kuvatussa episodin jälkeen (28.4.1892) – Merikanto oli myös keskeinen musiikkikriitikko Sibeliuksen *Kullervon* ensiesityksen ja sen ”suomalaisen sävelkielen” nostamisessa kansalliseen julkisuuteen (Heikinheimo 1995, 185; Heikkinen 2012). Merikannon myötämielisyys ellei peräti intomielisyys uuden kansallisen säveltaiteen puolesta selittänee sen, ettei ulkomaisen varieteetaiteilijan järjestämä kansankonsertti häntä erityisesti innostanut. Merikannon arvio Binnemannin sitrakonsertista oli suorastaan tyyli:

Hra Binnemannin sitrakonserttiin sunnuntaina ei ollut saapunut paljoakaan yleisöä. Mutta onhan tuo soittokonekin sitä laatua, ettei sitä juuri nautinnolla kuuntele. Menehän se nyt yhden kerran mukiin, mutta varjele meitä mistään konserttia antavasti ”sitra-seurasta”! Sitralle sävelletut musiikkikappaleet ovat muuten niin ala-arvoista laatua ja itse soittokone meille suomalaisille niin outo ja kylmävärinen, ettemme suinkaan kaipaa mitään kuvauksia ”tirolilaisesta maaelämästä” joltain ”Suomen sitralta”. Konsertissa oli muuten originellia-kin kuvauksia, esim. kun kontrabasso (!) kuvasi ”isonäidin unta”, sitran hiljalleen säestäissä! (*Päivälehti* 18.4.1893 nimimerkki O.)

Merikannon kirjoituksessa korostuu penseys muukalaista musiikkia ja nimenomaan sitran kolkkoa sointia kohtaan, jonka hän katsoi olevan suomalaisen korvaan täysin sopimaton. Hän torppasi suoralta kädeltä koko Binnemannin orkesteri-yrityksen ja

⁸ Helsingin Palokunnantalo eli VPK:n talo sijaitsi Ateneumin takana nykyisellä Keskuskadulla, eli tosiaankin vain kulman takana Ylioppilastalosta (nykyinen Vanha ylioppilastalo). Talo oli valmistunut vuonna 1889, ja 1890-luvulla se oli keskeinen konserttipaikka, jossa mm. Kajanuksen orkesteri piti populaarikonserttejaan useana vuonna. Talo oli myös ensimmäisen yksikamarisen Eduskunnan (1907) istuntopaikka. Se purettiin vuonna 1969 ja nykyisin sen paikalla on World Trade Centerin talo. (Manninen 2004, 30–31.)

sen Alppimaista peräisin olevan sävelkielen. Sellaista oli turha Suomeen tyrkyttää. Jonkinlaisesta tasapuolisuudesta konserttien arvioinnissa voi Merikannolle silti antaa tunnustuksen. Hän ei osoittanut erityisen suurta innostusta myöskään Ockerströmin kantelemaidetta kohtaan:

Hra A. Ockerströmin konsertissa sunnuntaina oli runsaasti yleisöä. Konsertinantaja soitti aluksi hermostuneesti, lopulla jo varsin kauniisti. Hra O:n säveltämä marssi ei tuntunut lainkaan soveltuvan kanteleelle. Siksipä säveltäjä ei itsekään tahtonut siitä mitään marssia saada. Muut Ockerströmin sävellykset, jotka tosin eivät ole originellia lainkaan, todistavat tekijässään ainakin musikaalisia tunteita. Paciuksen hymni ja ”Maamme” olivat ohjelman parhaat numerot. (*Päivälehti* 18.4.1893, O.)

Konsertit tai vähintään niistä toinen huomioitiin jokaisessa neljässä pääkaupungin päälehdessä, joten Merikannon arvioille saa vertailukohtia. Vanhasuomalaisen *Uusi Suometar* ilmaisi kielteisen tai välinpitämättömän suhtautumisensa sitramusiikkiin vaikenemalla koko konsertista. Toisaalta lehti osoitti arvoa kantelekonsertille tois-tamalla aikakauden säätyläisten omaksumaa laatukuvaa hiljaisesta ja vaatimattoman kauniista kansankulttuurista ja sen suuresta suosiosta: ”Vaatimattomasti, yksinker-taisesti, useimpa hyvinkin musikaalisella tunteella soitti [Ockerström] joukon tun-nettuja lauluja ja muutamia omia sävellyksiään ja sai yleisöltä palkakseen suosion-otoksia joka numeron jälkeen.” (*Uusi Suometar* 18.4.1893)

Ruotsinkielisten lehtien suhtautuminen kahteen kansankonserttiin näyttää olleen monessa suhteessa suomenkielisten vastakohta. *Hufvudstadsbladet* kertoi lyhyesti kummastakin konsertista, joskin Binnemannin tilaisuus sai tarkemman kuvauksen. Muun muassa sitraorkesterin kokoonpano selostettiin ainoana kaikista maininnoista (kuusi sitraa, kitara, viulu ja kontrabasso). Binnemannin kerrottiin osoittaneen ”niin suurta valmiutta sitransoitossa”, että vilkkaat suosionosoitukset velvoittivat ylimääräiseen kappaleeseen. *Nya Pressen* oli puolestaan *Uuden Suometaren* käänteinen peilikuva: se ei huomionnut kantelekonserttia millä tavoin, mutta Binnemannin kansankonsertista nimimerkki K. (Karl Flodin) kirjoitti varsin myötäsukaisen arvi-on. Toisin kuin Merikanto väitti, Flodinin mielestä konsertti annettiin ”ei niinkään huonosti täyttyneelle salille”, jossa vallitsi ”maaseutumainen ja rauhallinen tunnelma”. Runsaista aplodeista päätellen yleisö oli pitänyt esityksestä ja kuunnellut ”hyvin tyytyväisenä hra Binnemannin hiljaista sitransoittoa, joka osoitti ei niinkään vähäistä soitintaituruutta”. Flodin antoi Binnemannille myös tunnustuksen pedagogin työstä: hän oli onnistunut perustamaan Suomeen todellisen sitransoiton koulukun-nan, jolla oli nuoria seuraajia. (*Nya Pressen* 17.4.1893, K.)

Olisi tietenkin täysin kohtuutonta yhden konserttikerran kritiikkien perusteella arvioida eri väestö- tai kieliryhmien suhtautumista ulkomaisen varieteetitelijan pyrkimyksiin päästä kansallisen taidemaailman jäseneksi. Ehkä se silti kuvastaa kie-litaistelun kulttuurisia asetelmia, jotka heijastuivat aivan yhtä hyvin musiikkikritii-kissä kuin teatteria ja kirjallisuutta koskevassa julkisuudessa. Heikki Laitisen (2010,

163–165) mukaan kantele ei vielä 1890-luvun alussa symboloinut pelkästään suomenkielistä suomalaisuutta, vaan se oli kielipoliittisesti melko neutraali soitin. Vasta 1900-luvun alussa suomenruotsalaiset rajasivat kanteleen kulttuurinsa ulkopuolelle, samalla kun suomenkieliset tekivät siitä kansallissoitimen. Edellä selostettu episodi antaa aiheen väittää, että Laitisen kuvaama kehitys tapahtui jossain määrin aiemmin.

Asetelmat myös muuttuivat, kun Binnemannin asema Helsingin musiikkipiireissä vahvistui vuosien saatossa. Huvittavaa kyllä, myös Oskar Merikanto löysi itsensä Binnemannin kanssa esiintymässä useammassakin isänmaallisessa juhlassa (esim. *Hufvudstadsbladet* 22.3.1906; *Nya Pressen* 14.10.1909). Joka tapauksessa ruotsinkieliset musiikkipiirit näyttävät olleen jatkossakin suunta, johon Binnemann jatkossa kohdisti yhteistyöpyrkimyksensä. Vuoden 1893 lopulla hän esiintyi laulajatar Lydia Molanderin kansankonsertissa tutussa paikassa Palokunnantalolla. Muu avustajakunta oli hyvinkin tunnettua: mukana olivat Ruotsalaisen teatterin näyttelijät John Riego, Hilda Borgström ja Adolf Lindfors sekä oopperalaulaja Emmy Achté. Ohjelmassa oli aarioita, runonlausuntaa sekä operettikohtauksia, ja kuinka ollakaan, säestäjänä toimi edellä mainittu Karl Flodin, sitramusiikin ilmeinen ymmärtäjä. Lehtiarviot Binnemannin osuudesta olivat myönteiset, joskin myös yksi kriittinen ääni kuului. *Helsingfors Aftonbladin* (27.12.1893) arvostelijanimimerkki A:n mielestä ”herra Binnemannin sitrasoolo olisi hyvin voinut jäädä pois. Ainakin hra B:n pitäisi saada soittimensa jotenkin täsmälliseen vireeseen julkisesti esiintyessään”.

Binnemannin vireongelma saattoi olla todellinenkin, mutta aivan yhtä hyvin kriitiikin varsinaisena syynä olivat sitran ominaissointiin liittyvät outoudet: melodiaääninen värisevä vibrato ja vapaiden säestyskielien jatkuva soiminen. Kieliä ei normaalisti sammutettu, joten säestysäänit soivat hieman samalla tavoin kuin jos pianoa soittaisi kaikupedaali jatkuvasti alhaalla. Yleisö ilmeisesti tottui pian sitran ääneen – tai Binnemann onnistui virittämään soittimensa aiempaa paremmin. Joka tapauksessa falskiin sointiin tai virituskysymyksiin liittyviä kommentteja ei enää esiinny Binnemannin konserttiuran myöhemmissä arvioinneissa. Ajan myötä Binnemannin musiikille näyttää syntyneen oma ihailijajoukkonsa. Se ei välttämättä ollut suuren suuri, ja pienissäkään kaupungeissa sitranystävät eivät ilmeisesti olleet samoja kuin ne, jotka muodostivat varsinaisten orkesterikonserttien yleisön. *Aamulehden* toimittaja pohti asiaa vuonna 1908:

Hra Binnemannin sitrakonsertti oli eilen illalla. Sitra lienee hiukan liiaksi vaatimaton konserttisoitikko, vaikka sitä suurella taituruudellakin käsittelee ja vaikka sillä yksinomaan omiakin sävellyksiään esittäisi, kuten konsertin antaja eilen illalla teki. Hra Binnemann edustanee tällä alalla, mitä yleensä edustettavissa on, ja suurella mielihyvällä häntä tunteksia kuuntelee, mutta arvatenkin varsinaisen musiikkiyleisö kohauttaa olkapäitään lukessaan ilmoituksen sitrakonsertista ja jää koreasti kotiinsa, kuten eilinen kokemus todistaa, sillä kuulijakunta oli surkean harvalukuinen. Kuulemaansa se näytti kuitenkin olevan sangen tyytyväinen. (*Aamulehti* 20.11.1908)

Sittraa pidettiin melkoisen mitättömänä ja ehkä myös yksipuolisena konserttisoittimena. Oman esteensä musiikkipiirien laajemmalle hyväksynnälle asetti Binnemannin ohjelmisto, joka pysytteli vuodesta toiseen Alppimaiden populaarisävelmissä, luontoidylleissä ja reippaissa duurimarsseissa.⁹ Sitralle erityisen luonteenomainen *schrammel*-musiikki suosi 1800-luvun alkupuolen tanssimusiikille (mm. *länder*, polkka) tyypillistä sointusävelmelodiikkaa. Melodiaa ryyditettiin lisäsekstisoinnun ympärille rakentuvilla kromaattisilla lomasävelillä ja sekstihyppyjä suosivilla jodlaus-aiheilla (Jalkanen 2003, 32–33). Tällainen ”pastoraalinen kromatiikka” (Jalkanen) epäilemättä kuulosti 1900-luvun alun konserttyleisön korvissa verraten vanhanaikaiselta. Tämä sai toisen tamperelaisen kriitikon A.K:n arvioimaan, että ”sitra liikuttavine vanhan ajan äänineen kuuluu menneisyyteen” ja ”sävellykset [olivat] antiikkista siirappityyliä”. Toisaalta tämäkin kirjoittaja antoi arvoa Binnemannin taituruudelle ja hänen musiikkinsa omaperäisyydelle. Sitä eivät uuden musiikin virtaukset mitenkään koskettaneet: ”Älköön tätä sanottako moitteena. Sitralle eivät sovi minkäänlaiset modernit yllätykset dissonanssien tai rohkeiden modulaatioiden muodossa.” (Käännös VK, *Tammerfors Nyheter* 29.11.1908.)

MIDDLE-MUSIIKIN MESTARI

Syyte ”antiikkisesta siirappityylistä” antaa aiheen miettiä, missä suhteessa ja mihin verrattuna Binnemannin musiikki oli vanhanaikaista. Sitä se epäilemättä oli valikoidulle sinfoniakonserttien kuulijakunnalle, joka 1900-luvun alussa vasta opetteli kuuntelemaan modernin konserttimusiikin tonaliteetin hämärtymistä ja ekspressiivistä kromatiikkaa – ja samalla mukisematta hyväksyi ”klassikot” eli middle-musiikkia huomattavasti vanhakantaisemmat Haydnin ja Mozartin sinfoniat. Klassinen musiikki ja 1800-luvun populaarimusiikki olivat selvästi erkaantumassa toisistaan hierarkisoituvassa taidemaailmassa.

Mutta jos verrataan Binnemannin musiikkia 1900-luvun alun ravintoloiden salonkiorkesterien, torvisoittokuntien tai porvariskotien pianonsoittajien ohjelmistoon, mitään olennaista eroa tyylissä on vaikea havaita. Samat 1800-luvulta peräisin olevat musiikilliset idiomit hallitsivat repertuaaria, johon puistokonserttien, kansankonserttien, ravintoloiden, kahviloiden ja iltamien ohjelmamusiikki perustui. Tämän middle-musiikin yläpuolella oli varsinaisen konserttimusiikin, kuten sinfoniakonserttien tarjonta ja sen alapuolella tanssimusiikki, pelimannisoitto, katusoitto, hupilaulu, schlager sekä jazz eli 1920-luvun moderni amerikkalainen tanssimusiikki.

Vuosikymmenien ajan – ainakin toiseen maailmansotaan saakka – middle-musiikin laaja ohjelmisto säilytti asemansa kansalaisten ja kansanjuhlien keskeisenä

⁹ Käsitkseni perustuu lehdissä ilmestyneisiin ohjelmistotietoihin sekä Binnemannin omien sävellysten käsikirjoituksiin ja painettuihin nuotteihin (Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma ja nuottikokoelma). Vrt. Jalkanen 2003, 185.

musiikillisena rakennusaineena. 1900-luvun ensimmäiset vuosikymmenet olivat jyrkkien yhteiskunnallisten vastakohtien ja poliittisten taistelujen aikaa. Silti kevyt ja helposti ymmärrettävä ohjelmamusiikki kelpasi lähes kaikkiin juhliin ja hyvinkin erilaisiin poliittisiin tilaisuuksiin, järjestäjien luokka-asemasta riippumatta. Tässä mielessä middle-musiikki toimi tärkeänä sosiaalisena liimana eri luokkien välillä ristiriitojen repimässä yhteiskunnassa, kuten Olle Edström (1992, 16) on Ruotsin osalta todennut. Edströmin arvio sopii kiistattoman hyvin myös Suomeen.

Middle-musiikin keskeisiä tuottajia olivat ravintoloiden salonkiorkesterit ja yhdistysten torvisoittokunnat. Tarjontaa täydensivät varieteenäytösten ja kansankonserttien ulkomaiset vieraat, venäläiset balalaikkaorkesterit, unkarilaiset mustalaisorkesterit, saksalais-itävaltalaiset naisorkesterit, romanialaiset *tarafit* ja italialaiset mandoliiniorkesterit. Samankaltaiseen ohjelmistoon tukeutuivat myös Suomen kotien pianon- ja harmoninsoittajat sekä 1920-luvun ensimmäisen polven viisirivisen harmonikan soittajat. Heistä taitavimpien julkiset esiintymiset olivat paljon muutakin kuin tanssimusiikin soittoa. Josef Binnemannin vuosikymmeniä kestänyt aktiivisuus erilaisten kielisoittimien parissa toi tähän middle-musiikin laajaan kenttään oman lisänsä.

Silti on hyvä lopuksi huomauttaa, etteivät Binnemannin konserttisitraan kohdistuva kotoistamisyritys ja suomalaistaminen onnistuneet kovinkaan hyvin. Sitrasta ei tullut Suomessa yleistä konserttisoitinta sen paremmin kuin kansansoitintakaan. Viimeistään 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolivälissä hän lienee itsekin huomannut tämän. Solistiset esiintymiset kansankonserteissa ja iltamissa jatkuivat, ja Binnemannin taiteellinen ura konserttisitran mestarina ulottui aina 1930-luvulle saakka, muun muassa esiintyjänä Yleisradion alkuvuosien lähetyksissä (*Yleisradio* 1928–1930). Sen sijaan Finska Zittran/Suomen Sitra -yhdistyksen ajamasta laajemmasta sitransoiton koulukunnasta ei löydy lehtiaineistossa jälkeäkään. Binnemann ei näytä saaneen taiteelliselle työlleen jatkajia. Kyse voi myös olla näköharhasta, joka unohtuneiden soitinten historiankirjoituksessa usein tapahtuu. Ainaakin Suomen museoiden soitinkokoelmissa on huomattava määrä erilaisia sitroja,¹⁰ joten jossain määrin suosittu kotisoitin sitrasta ainakin tuli.

Vuodesta 1905 lähtien Binnemann keskittyikin kehittämään middle-musiikin harrastusta kahden muun eksoottisen kielisoittimen, mandoliinin ja kitaran varaan. Tarkoitusta varten hän perusti ”italialaisen orkesterin” johon kuului 12 mandoliinin ja kitaran soittajaa. Binnemann itse johti ja soitti viulua. Orkesterin soittajat oli koottu Binnemannin musiikkikoulun oppilaista. Koulussa opiskeli 1910-luvun alussa yli 300 oppilasta, joista merkittävä osa ilmeisesti ahersi kitaran- ja mandoliininsoiton parissa. (*Helsingfors-Posten* 25.11.1905; *Hufvudstadsbladet* 20.4.1906; *Nya Pressen* 10.9.1910)

1910-luvun taitteessa Binnemannin mandoliiniorkesterin koko oli jo 20 soittajaa, joista puolet naisia. Vuosina 1909 ja 1910 hän pyrki edistämään mandoliinin ja

¹⁰ Suullinen tieto 21.4.2017 Åbo Akademin musiikkitieteen professorilta Johannes Brusilalta.

kitaransoiton aktiivisuutta ja näkyvyyttä soittokilpailuilla. Niistä ilmoitettiin suurilla ilmoituksilla lähes kaikissa pääkaupungin lehdissä (*Uusi Suometar*, *Hufvudstadsbladet*, *Työmies* 5.11.1909; *HBL* 8.11.1909; *Nya Pressen*, *Työmies* 16.4.1910). Innostus Binnemannin musiikkikoulun piirissä kulminoitui vuosina 1912–1914 toimineeseen Kansanorkesteriin. Siinä jo lähes 10 vuoden ikäistä mandoliiniorkesteria oli täydennetty kahdella sellolla ja pedaaliharpulla. Sanomalehtien ohjelmistotiedot eivät ole kattavia, mutta hyvän yleiskuvan niistä saa. Yleensä Palokunnantalolle kokoontunut yleisö sai kuulla Binnemannin säveltämiä mustalaisromansseja, luontoidyllejä, kansansävelmäpotpureita, fantasioita, sanattomia lauluja sekä venäläisiä marsseja ja valssiromansseja. Tanssimusiikkiakaan ei unohdettu, vuoden 1912 tanssiuutuu-tena nostettiin esiin Binnemannin säveltämä ”Kyllikki-Jänkä”. (*Hufvudstadsbladet* 4.12.1910; *Työmies* 13.5.1911; *Uusi Suometar* 6.12.1912; 13.12.1914)

Mandoliinin ja kitaran suomalainen historia 1900-luvulla on toistaiseksi suurelta osin kirjoittamatta. Onkin hieman aikaista arvioida, mikä merkitys Binnemannilla oli näiden soitinten yleistymisessä ja harrastuksen lisääntymisen kannalta. Edellä siteeratun Karl Flodinin kirjoitustyyliä seuraten voi silti huoletta todeta, että Binnemannin rooli näiden kielisoitinten yleistymisessä Suomessa ei ollut niinkään vähäinen.

LÄHTEET

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti
Björneborgs Tidning
Finland
Helsingfors Aftonbladet
Helsingin Sanomat
Hufvudstadsbladet
Jyränkö
Lahden Lehti
Nya Pressen
Päivälehti
Tammerfors Nyheter
Työmies
Yleisradio: viikoittain ilmestyvä ohjelmalehti

Kirjallisuus

- Edström, Olle 1992. The place and value of Middle Music. *STM – Svensk Tidskrift för Musikforskning* 74 (1), 7–60.
- Günther, Ernst 1980. *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschelverlag.
- Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Keuruu: Otava.
- Heikkinen, Olli 2012. *Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta*. *Musiikki* 42 (1), 6–26.
- Hirn, Sven 1986. *Kaiken kansan huvit. Tivoolitoimintaamme 1800-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Jyväskylä: Kansanmusiikki-instituutti.
- Kurkela, Vesa 2000. Työväeniltamat, viihde ja valistus. Teoksessa J. Krekola, K. Salmi-Niklander & J. Valenius (toim.) *Naurava työläinen, naurettava työläinen. Näkökulmia työväen huumoriin*. Saarijärvi: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 8–33.
- Jalkanen, Pekka 2003. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa P. Jalkanen ja V. Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 112–250.
- Laitinen, Heikki 2010. Rakas tunnettu kantele. Teoksessa R. Blomster (toim.) *Kantele*. Helsinki: SKS, 23–170.
- Lehtonen, Eeva-Liisa 1994. *Säätyläishurveista kansanhurveiksi, kansanhurveista kansalaishurveiksi. Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800-luvun alusta 1870-luvun loppuun*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Manninen, Antti 2004. *Puretut talot, 100 tarinaa Helsingistä*. Hämeenlinna: Karisto.

Montagu, Jeremy s.a. Dulcimer. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/opr/t114/e2114?q=hammered+zither&search=quick&pos=52&_start=51#firsthit (haettu 14.9.2018).

Rantanen, Saijaleena 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Rühlemann, Martin W. 2012. *Variétés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens*. München: Peter Lang.

MARKUS MANTERE

Ernst Schnéevoigt, Robert Kajanus ja Tampereen ammattimaisen orkesteritoiminnan alkuvaiheet 1860–1904

Tässä artikkelissa tarkastelen Tampereen ammattimaisen konserttielämän historiaa 1860-luvulta vuoteen 1904 asti. Tätäkin ennen Tampereella toki kuultiin orkesterimusiikkia (ks. Sajakorpi 1987), mutta varsinaisena elinkeinona musisointi ei paikallisille toimijoille vielä ollut. Kaupungin taloudellista tukea orkesteritoiminnalle alettiin suunnata vuonna 1878, jolloin saksalaissyntyinen Ernst Schnéevoigt (1835–1905) tuli Tampereelle Viipurista koko kapellinsa kera. Schnéevoigtilla oli tärkeä rooli varhaisessa Tampereen orkesterielämässä. Hän oli Tampereen musiikkielämän ensimmäinen kosmopoliitti, joka kotoutti Tampereelle uusia konserttikäytäntöjä kuten ”Mark-Soiréet”, markan pääsylipun iltapäiväkonsertit, joita hän oli pitänyt jo Viipurissa toimiessaan. Tästä näkökulmasta katsoen selittyy juuri painotukseni ”ammattimaiseen” orkesteritoimintaan – viittaan termillä orkesteritoimintaan, jossa maksettiin soittajistolle (tai ainakin osalle siitä) palkkaa julkisista varoista.

Toinen päähahmo artikkelissani on Robert Kajanus (1856–1933), joka on jäänyt suomalaisen musiikin historiaan yhtenä Suomen musiikin historian merkkihenkilönä – ennen kaikkea kapellimestarina, mutta myös säveltäjänä, yliopiston virkamiehenä ja musiikin järjestömiehenä. Hänen musiikillinen uransa on huomioitu kahdessa elämäkerrassa (Suomalainen 1952; Vainio 2002), ja hänestä on kirjoitettu myös mittava Kansallisbiografia-artikkeli (Lappalainen 2001). Kunnioitus Kajanuksen elämäntyötä ja saavutuksia kohtaan jo hänen eläessään näkyy esimerkiksi siinä, että hänet kutsuttiin vielä melko iäkkäänäkin merkittäviin luottamustehtäviin: esimerkiksi Valtion säveltaiteellisen asiantuntijalautakunnan puheenjohtajaksi (1922–1933) sekä Suomen Säveltaiteilijain Liiton puheenjohtajaksi (1917–1933), mitä yhdistystä hän oli myös perustamassa. Lisäksi hän toimi Suomalaisen Oopperan hallituksen jäsenenä vuodesta 1916 kuolemaansa asti.

Kajanuksen kaksi konserttikautta kestänyt aika Tampereella on jäänyt sekä Suomen esittävän säveltaiteen historiassa että Kajanuksen biografioissa valitettavan vähälle huomiolle. Esimerkiksi Matti Vainion 658-sivuisesta Kajanus-elämäkerrasta Tampereen vuodet kuitataan puolellatoista rivillä, vain toteamalla, että Kajanuksen työt Tampereella ”nielivät matkoineen paljon aikaa” (Vainio 2002, 342). Yrjö Suomalaisen

aiempi Kajanus-biografia kirjoittaa Tampereen vuosista sentään kahdella sivulla, mutta hänkin painottaen vain ”työn jakaantumisen hankaluutta” kahden kaupungin välillä (ks. Suomalainen 1952, 121–122). Samoin Vesa Sirén (2010, 68) kuittaa Kajanuksen kauden Tampereella vain toteamalla, että Kajanus oli yrittänyt kehittää työläiskaupungin orkesteritoimintaa ja hänen lähtönsä jälkeen se lopahti jälleen.

Todellisuudessa Kajanuksen ajasta Tampereella on kuitenkin paljon tätä enemmän kerrottavaa, eikä tämä artikkeli lähellekään tyhjennä aihetta tulevaisuuden tutkimukselta. Kajanuksen kahden konserttikauden jaksoa ei ole syytä sivuuttaa vain hänen biografiansa marginaaliin kuten Vainio, Suomalainen ja Sirén ovat tehneet. Kajanuksen sopimus oli hänelle tuossa vaiheessa uraansa varsin edullinen eikä myöskään aina taiteellisesti mikään kompromissi. Vapautta hänen työnkuvaansa toi paljon se, että hänen täytyi olla paikalla käytännössä vain lauantaisin tai sunnuntaisin, jolloin konsertit olivat. Junamatka toki kesti suuntaansa 4–5 tuntia, joten nykyisestä pendelöinnistä touhu oli kaukana.

Yhtenä syynä tälle aukolle Kajanuksen jälkikuvassa on tietysti se, että Tampereen musiikillinen historia on vielä kirjoittamatta eikä sen musiikkielämän kokonaisuutta, jossa hän tuolloin kahden vuoden ajanjakson toimi, ole juurikaan kartoitettu. Tähän puolestaan on tärkeänä syynä se, että musiikin historiografia, niin muusikoiden kuin kaupunkien musiikkielämänkin osalta, on traditionaalisesti ollut genrepainottunutta. Sekä muusikoiden elämäkertojen että yleisempien musiikkielämän kuvauksien kohdalla on painotettu suurteoksia, esimerkiksi sinfonioita, eikä pienimuotoisempi tai viihteisemmän ohjelmiston musisointi ole saanut samanlaista huomiota osakseen. Kajanuksen kohdalla on ollut helppo jättää huomiotta tiensä alkuvaiheessa olevan, Helsingistä katsoen provinsiaalisen pikkukaupungin orkesterin puuhastelut ja Kajanuksen musiikillinen johtajuus; toisaalta taas Tampereen(kin) musiikin historian tutkijoilta on pitkälti puuttunut suurimuotoisempi tapahtumahistoria aineistostaan. On ollut helppo ajatella, että Tampereen orkesterielämä käynnistyi vasta vuonna 1930, kun Tampereen kaupungin rahoittamana 42-jäseninen orkesteri aloitti toimintansa. Todellisuudessa Tampereella on ollut orkesteritoimintaa jo 1860-luvulta lähtien, sekä vierailevien että Tampereella asuvien muusikoiden toimesta. Nämä muusikot eivät suinkaan aina ole olleet syntyperäisiä suomalaisia, minkä vuoksi varhainen nationalistis-henkinen historiankirjoitus (ks. esim. Haapanen 1940) on myös suhtautunut epäilevästi kosmopoliittiseen, suurelta osin ulkomaalaisten muusikoiden rakentamaan musiikkielämään Suomessa. Vaikka Haapasen teoksesta onkin jo aikaa ja myöhempi historiankirjoitus on luopunut hänen edustamastaan teleologisesta historiakäsityksestä, ei suomalaisen musiikkielämän transnationaalista syntyä ole riittävästi kartoitettu.

Tarkasteluni seuraavassa on etupäässä reseptiohistorian sekä ohuemmin mikrohistorian suuntaan painottunut. Pääasiallisena tutkimusaineistonani käytän ajanjakson tamperelaisia sanomalehtiä ja pieneltä osin myös Tampereen kaupunginarkistosta löytyvää materiaalia. Tälle painotukselle syynä on se, että lehtiaineisto on

kyseessä olevalta ajanjaksolta tärkein tiedonlähde. Orkesteriyhdistyksen ja Musiikillisen seuran (ks. myöhemmin Musikaliska Sällskapet i Tammerfors) arkistoaineistoa on säilynyt erittäin vähän, samoin Kajanuksen henkilöarkistossa Tampereen vuosilta on säilynyt vain kaksi kirjettä.

Lisäksi sanomalehtiaineistoon painottaminen liittyy siihen, että tarkastelen tamperelaisen musiikkielämän kehittymistä tässä artikkelissa ns. porvarillisen julkisuuden näkökulmasta. Tässä tukeudun Hannu Niemisen (2006, 15, 36–38) huomioon siitä, että Suomessa taiteen ja kulttuurielämän osalta kirjallinen keskustelu, erityisesti päivälehdet ja kulttuurilehdet, nousivat tärkeäksi tekijäksi yhteiskunnassa 1800-luvun lopulle tultaessa. Lehtikeskustelun funktio oli paitsi asioista uutisoiva ja informatiivinen myös esteettisesti ja kulttuurisesti normittava. Tätä musiikkia koskevan lehtikirjoittelun valistuksellista ja sivistävää luonnetta on tutkimuksessaan tarkastellut myös Jukka Sarjala (1994). Yksinkertaisesti kyse on siis suomalaisen musiikkielämän murroksesta kohti porvarillista konserttimusiikkikulttuuria. Tämä murros tapahtui eri kaupungeissa tietysti eri aikaan ja eri laajuudessa, ja lehtikeskustelu institutionaalisenä musiikkia koskevana diskurssina on hyvä lähde tämän murroksen tarkasteluun. Tampereella musiikkia ja musiikkielämää koskevaa esteettistä, poliittista ja kulttuurista keskustelua käytiin lehdistössä, ja Kansalliskirjaston digitalisoitujen aineistojen välityksellä tähän keskusteluun on mahdollista saada tuntumaa.

TAMPEREEN TAIDEMUSIIKKIELÄMÄN HISTORIAA

Pertti Haapala (1986, 71–72) jakaa vuosisadan 1820–1920 Tampereen historiassa kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen puolivuosisata oli Tampereella, kuten muissakin Suomen suuremmissa kaupungeissa, vielä sääty-yhteiskunnan aikaa. Vuosisadan kolme viimeistä vuosikymmentä olivat Haapalan mukaan voimakkaan teollisuuden kasvun kautta tapahtuvaa siirtymäkautta 1900-luvun alusta vähitellen vakiintuneeseen demokraattisen luokkayhteiskunnan aikaan. Koulutus yleistyi, ja tasa-arvoisuuteen ja yhdenvertaisuuteen liittyvät aatteelliset virtaukset toivat uudenlaista erkaantumista aiemmasta säätyläistön henkisestä holhouksesta. Kansanvalistuksen ideaali ei toki hävinnyt mihinkään, mutta työväestöllä alkoi olla aiempaa enemmän liikkumavapautta vähitellen vuosisadan alusta lähtien. Tätä emansipatorista kehityssuuntaa edesauttoi tietysti myös työväenliike sekä joukkoliikehdintä, esimerkiksi vuoden 1905 suurlakko. (Seppänen 2000, 21.)

Muuttuva yhteiskunta toi tietenkin mukanaan myös uudenlaiset musiikkitarpeet. Tehtaiden yhteydessä – Finlaysonin puuvillatehdas, Tampellan konepaja, Frenckelin paperitehdas ja Aaltosen kenkätehdas – pyörätettiin musiikin harrastustoimintaa, kuten kuoroja ja torvisoittokuntia. Myös erilaiset aatteelliset yhdistykset järjestivät musiikkitoimintaa, jota kaupunki tuki vaihtelevassa määrin. Ohjaajina toimi-

vat kaupungissa toimivat ammattimuusikot ja koulujen opettajat. Kun kaupunkiin perustettiin musiikinopettajan toimi vuonna 1889, saatiin musiikkitoimintaan uusi ohjausresurssi. Musiikinopettajan tehtävä oli ohjata esimerkiksi tehtaiden piirissä tapahtunutta harrastustoimintaa, opettaa musiikkia kouluissa sekä tarvittaessa antaa soitonopetusta. Toimi oli kaupungissa uusi, ja sen tehtävänkuvaa eriteltiin lokakuussa 1890 näin: ”Yhdistykset ja yksityiset, jotka haluavat hänen maksutonta opetus- tansa ja johtoansa nauttia, antakoot siitä kirjallisen hakemuksen sekä ilmoituksen, montako viikkotuntia tarvitsevat, valiokunnan pöytäkirjurille, rehtori K. Dahlströmille” (*Aamulehti* 15.10.1890). Tehtävän opetusvelvollisuutena oli 15 viikkotuntia ilmaista opetusta oppilaille ja soittokunnille sekä tämän lisäksi viisi viikkotuntia, joista oppilaan oli maksettava 50 penniä kappale. (*Aamulehti* 21.11.1890.)

Herrat Musiikinjohtajat!

Minulla on kunnia esittää itseni kaikenlais-
ten sävellysten soittamiseen minikäläisille soit-
tojäsenistöille tähän. Myös soitonharrasta-
jain sävellyksiä sovitetaan soittoille.

Koulunuoriso ja muut, joilla päiwisin
on aikaa, voivat saada yksityistä opetusta
jouhi- ja torwisoittoaidosta.

Kunnioituksella
Paul Stahl,
Soitannon opettaja,
Satama. Turtofen talo.

Kuva 1. Tampereen mu-
siikinopettaja Paul Stahl
ilmoittaa palveluksistaan.
(*Aamulehti* 9.11.1890.)

Ensimmäiset ammattimuusikoiden orkesterit aloittivat toimintansa Tampereella 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Ensimmäinen yrittäjä, Kaarle Aukusti Kaleva johti yksityisten kaupunkilaisten rahoittamana orkesteria kuusi vuotta 1854–1860. Tämä yritys päättyi kuitenkin pettymykseen – Kalevaa ei nimitetty pyynnöis- tään huolimatta ”kaupunginmusikukseksi”, ja hän vetäytyi musiikin tekemisestä. (Mäkinen 2018.) 1860- ja 1870-luvuilla herrasväen musiikkitarjonnasta kaupun- gissa vastasi satunnaisten vierailevien kokoonpanojen lisäksi Scharlinien orkesteri, joka koostui kuuden veljeksien kokoonpanosta. Pojat olivat nimiltään ja elinvuo- siltaan seuraavat: Iwar Oskar (1835/1836–1874), Johan (1837/1838–1872), Jere- mias (1839/1840–1866), Matts/Mathias (1849–1883), Adolf (1852–1888) ja Joel (1854/1855–1875). He olivat opiskelleet Turussa Rudolf Hausenin musiikkikou- lussa, ja perhe asettui Tampereelle vuonna 1862 Uudestakaupungista. Virallisempaa asemaa Scharlinin orkesteri ei kuitenkaan kaupungissa saanut, ja 1870-luvulla kuu- desta pojasta neljä kuoli, joten toiminnalle ei entisessä muodossaan ollut edellytyk- siä. (Kuha 2017, 112; Mäkinen 2018.)

Vuonna 1878 kaupunkiin perustettiin Tampereen Soitannollinen Seura. Edellisenä vuonna kaupunginvaltuusto oli tehnyt päätöksen anniskeluvoittovaroista myönnettävän rahoituksen kanavoimisesta orkesteritoiminnalle, ja tätä tarkoitusta varten tarvittiin rahoittajan ja musiikillisten toimijoiden väliin yhdistys. Perustajina olivat konsuli Ferdinand Eugen Wahlgren (1830–1883), tuomari (Gustaf) Viktor Cajanus (1848–1927), tehtailija Konstantin Hakulin (1833–1900) ja pankinjohtaja Otto Björkell. Orkesteritoiminnan tehtävään valittiin saksalaisen Ernst Schnéevoigtin (1835–1905) kapelli. Schnéevoigt oli tätä ennen toiminut 1860-luvun alussa Helsingissä Filip von Schantzin (1835–1865) orkesterissa, myöhemmin Mikkelin ruotuväen pataljoonan soitonjohtajana ja syksystä 1867 vuoteen 1878 asti Viipurissa. Siellä Schnéevoigtin kapelli toimi kaupunginkapellin asemassa vuosina 1872–1878. (Kuha 2017, 120.)

Soitto-kunnan toimeen saamisiksi Tamperella ja soitannollisen seuran perustamisiksi samallaikäisellä utteruudella kuin soitannolliset seurat Turussa ja Porissa, kutsutaan täten kaikki asiaan harastuneet henkilöt tiistaina tämän elokuun 6 p:nä k:lo 1/2 8 j. pp. kokoutumaan seurahuoneessa. Tampereella Heinäk. 29 p:nä 1878.

Otto Björkell. **Emil Hagelberg.**
Viktor Cajanus. **J. V. Blom.**

För åstadkommande af ett musikkapell i Tammerfors och för bildande af ett musikaliskt sällskap härstades med samma verksamhet som musikaliska sällskapens i Abo och Björneborg, sammankallas härmed alla för saken intresserade personer tisdagen den 6 instundande Augusti kl. 1/2 8 eft. m. å societetshuset.

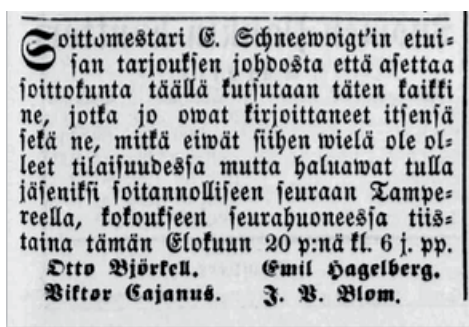
Tammerfors den 29 Juli 1878.
Otto Björkell. **Emil Hagelberg.**
Viktor Cajanus. **J. V. Blom.**

Kuva 2. Kutsu Soitannollisen Seuran perustamiskokoukseen 6.8.1878. (*Tampereen Sanomat* 6.8.1878.)

Ernst Schnéevoigt oli syntynyt Thüringenin valtiossa Tennstedtin kaupungissa. Ennen jo mainittua kiinnostystään von Schantzin orkesteriin hän oli käynyt Suomessa jo useita kertoja ja asettui vakinaisesti asumaan vuonna 1860. Von Schantzin orkesteri vietti soitantokauden 1860–1861 Tukholmassa, ja sieltä palattuaan Schnéevoigt suuntasi Mikkeliin. (Nimimerkki ”U.S.” 1978, 283–284.) Schnéevoigtin asetuttua Tamperelle seura alkoi haalia lisää jäseniä muun muassa lehti-ilmoituksin (ks. kuva 3).

Lehtikirjoituksen perusteella voidaan ymmärtää, että Schnéevoigt tarjoutui perustamaan soitto-kunnan vähintään kahdeksi vuodeksi 9000 markan vuosipalkalla

ja samalla sitoutui vastineeksi soittamaan 12 kertaa vuodessa ilmaiseksi ”vapaassa luonnossa” sekä VPK:n vuosijuhlilla (*Tampereen Sanomat* 35/1878). Ketkä sitten soittivat orkesterissa? ”Perustaminen” on nähdäkseni tässä yhteydessä tulkittava vapaammin – Kuhan (2017, 120) tulkinta siitä, että Schnéevoigt siirtyi kapellinsa kanssa Tampereelle, on todennäköisesti oikea. Katsottaessa vaikkapa 28. helmikuuta 1879 Tampereella pidetyn ”Marks-Soiréen” ohjelmaa, jossa säveltäjänimiä olivat muun muassa Mozart, Beethoven, Haydn, Meyerbeer ja Doppler (ks. *Tampereen*



Kuva 3. Soitannollinen Seura kut-
suu lisää jäseniä lehti-ilmoituksella.
(*Tampereen Sanomat* 20.8.1878.)

Sanomat 26.2.1879), on selvää, että paikallisista soittajista ei olisi löytynyt musiikilista osaamista niin vaativaan salonkiohjelmiin. Aivan täyttä varmuutta asiaan on vaikea saada, sillä uutisoidessaan Schnéevoigtin orkesterin alusta Tampereella vuoden 1878 sanomalehdet sekä Tampereella että Viipurissa käyttivät verbejä ”asettaa”, ”perustaa” tai ”upprätta”.

Noin kuukauden päästä, syyskuussa 1878, kaupunki lopulta myönsi 6000 markan avustuksen, jonka Schnéevoigt hyväksyi palkkiokseen. Ilmeisesti työtä oli palkkioon nähden Tampereella paljon tai sitten hän näki Tampereen parempana palkanmaksajana kuin Oulun, jonne hän oli ennen Tamperetta tarjonnut seitsenhenkistä kapelliaan Tamperetta halvemmalla, 7000 markan vuosikorvausta vastaan (ks. *Wiborgs Tidning* 17.8.1878). Mahdollista toki on myös se, että Schnéevoigtin alkuperäiseen 9000 markan palkkapyyntöön olisi sisältynyt suurempi orkesteri tai että hän sai toiminnalleen lisärahoitusta muualta. Näistä ei kuitenkaan ole säilynyt lisätietoja, tosin vuosia myöhempi lehtikirjoitus (*Tampereen Sanomat* 20.5.1891) antaa ymmärtää, että Tampereen orkesteri olisi ollut kymmenhenkinen. Joka tapauksessa Schnéevoigt toimi Tampereella 1878–1887 ja 1895–1905. Kapellimestarin työn lisäksi hän harjoitti amatöörisoittokuntia, antoi yksityistunteja ja opetti laulua ruotsalaisessa tyttökoulussa. Erityisesti hänen Tampereelle paluunsa jälkeen vuonna 1895, miltei eläkeikäisenä, hänen musiikillinen toimijuutensa paikkakunnalla painottui soitinkauppaan. Schnéevoigt piti viimeisinä vuosinaan omaa musiikkikauppaa ja antoi vähäisessä määrin soitonopetusta. (Mäkinen 2018.)

Schnéevoigtin orkesterin aikana Tampereen konserttielämään vakiintuivat

”Marks-Soiréet” ja Kansankonsertit. Kummassakin lippujen hinnat oli pidetty kohtuullisina, jotta työväestöllekin olisi ollut mahdollista osallistua. Vaikka Schnéevoigt saikin lehdistössä osakseen myös positiivista kirjoittelua, oli kuulijakunta yleisesti ottaen hänen kohdallaan jakautunut: ruotsinkieliset kannattivat, suomenkieliset vastustivat. Heti alusta alkaen orkesteri kohtasi kritiikkiä, jonka luonne ei teollisuuskaupungin kontekstissa ollut yllätys. Esimerkiksi *Tampereen Sanomat* kirjoitti 4.6.1879 soittotaiteesta ”ylellisyystavarana, jota ilman voi toimeen tulla ja jota nauhattakoon silloin, kun aineelliset tarpeet ovat johonkin määrin tyydytetyt”. Kirjoittajan mukaan ”työkansa tarvitsee nyt työtä ja leipää, joista molemmista on puute, eikä se halua soittoa ihailla. Nälkäinen vatsa ja repaleinen ruumis ei tule soitonsävelillä ravituksi.”

Tällaisissa kommentteissa puhuu Tampereen historiassa vahvasti näkynyt vastakkainasettelu herrasväen ja työväen välillä. Pertti Haapala (1986, 99) kirjoittaa 1800-luvun Tampereesta ”teollisena saarekkeena agraarisessa yhteiskunnassa”. Haapalan mukaan Tampereen teollisuushistoriaa leimaa se, että seudulla ei ollut valmiiksi suurteollisuuden edellyttämiä markkinoita, pääomaa tai koulutettua päävoimaa, vaan pikemmin ulkoinen pääoma valjasti Tampereen monin tavoin potentiaalisen seudun käyttöönsä. Samalla tavoin Tampere on nähtävissä kielisaarekkeena, koska sen ruotsinkielinen vähemmistö on alusta alkaen liittynyt nimenomaan teollisuuteen ja sijainnut varsinaisen suomenruotsalaisen kieliyhteisön ulkopuolella. Yhteisö on aina ollut pieni, ja kaupungin hallintokielenä ruotsi menetti asemansa jo 1880-luvun alussa. Vuonna 1890 ruotsinkielisiä oli 6,9 % asukkaista. (Lönroth 2009, 120–126.) Tästä huolimatta ruotsinkielinen vähemmistö on tietysti koulutuksen, pääoman ja muiden sosioekonomisten tekijöiden takia ollut Tampereella vahva ja näkyvä tekijä, eivätkä kieliriidat ole Tampereellakaan olleet täysin mitättömiä, vaikkakaan mitään Helsingissä nähtyjä ylioppilaiden ja porvarien kieli- ja suomalaisuuskiistoja ei Tampereella ollut.

Schnéevoigt sai vuonna 1881 järjestettyä Tampereen ensimmäisen sinfoniakonsertin. Tämä oli sen aikaiset olosuhteet huomioiden häneltä melkoinen organisatorinen voimannäyte, sillä kaupungissa toimi tuohon aikaan vain viisi muuta pienempää soittokuntaa tehtaiden työväestön virkistystoimintana, ja voi olettaa, että näissä toimivien soittajien kanssa kommunikointi tapahtui pääasiassa suomeksi, jota hän ei tiettävästi puhunut. Näissä soittokunnissa oli yhteensä vain hieman yli 30 soittajaa (Pyykkönen 1982, 28). Haydnin sinfonian, Bériot’n viulukonserton, Rossinin *Stabat Mater* -otteen ja Beethovenin *Egmont*-alkusoiton toteuttaminen osin amatöörivoimin ja samassa konsertissa ei ollut pieni saavutus. Tamperelaiset sanomalehdet eivät vielä tuohon aikaan harrastaneet jälkikäteiskirjoittelua konserteista, joten tarkempaa tietoa konsertin taiteellisesta menestyksestä ei ole säilynyt.

Schnéevoigtin kapelli oli todennäköisesti soittajistoltaan täysin tai lähes täysin saksalainen. Aikakauden konsertti-ilmoituksissa on erittäin niukasti mainintoja muusikoista, mutta nimeltä näistä tunnetaan basisti Blauer, Dahlin veljekset, tor-

Symfoni Konzert
 gifver undertecknad
 med benägel biträde af flere
 af stadens herrar amatörer
 Onsdagen den 16 Frebruari
 1881 uti Societetshuset.

PROGRAM

N:o 1. Ouverture till Egmont af Beethoven.
 ” 2. Näktergalen Duett för Flöjt och Cornett af Pons'eron.
 ” 3. Humoreske öfver en tysk Folkmelodi af Ochs.

 ” 4. Chör ur Stabat Mater med förstärkt Orchester, af Ross'ini.
 ” 5. 7:s Concert för Violin af Beriot.
 ” 6. En svär dröm Solo för Valdhorn af Lachner.
 ” 7. Nocturne solo för Flöjt, Violin & Cello af Döppler.

 ” 8. Symfoni D: dur af Haydn.
 ” a) Adagio-Allegro.
 ” b) Andante.
 ” c) Menuetto.
 ” d) Finale Allegro con spirito.
 Början sker kl. half 8 e. m.
 Entrée för herrar 2 mark, för fruntimmer 1 m. 50 p. samt för barn 1 mark.
 Ernst Schneevoigt.

Kuva 4. Tampereen ensimmäisen sinfoniakonsertin mainos. (Tampereen Sanomat 12.2.1881.)

vensoittaja Lotz sekä ennen kaikkea konserttimestari Kappelhofer. Hänet mainitaan useissa Schnéevoigtin konsertti-ilmoituksissa, koska hän soitti niissä paljon solistisia numeroita. Myös lehtiartikkeleissa hänet nostetaan toisinaan esiin. Esimerkiksi vuonna 1880 *Tampereen Sanomat* kirjoittaa pitävänsä tamperelaisia ”soittotaiteellisessa suhteessa onnellisena, että kaupunkimme soittokunnassa on senlainen violini käyttäjä kuin hra Kappelhofer. Hän on soittokuntamme etevin violisti. Hän olisi kaunistukseksi ja kunniaksi suuremmalleki soitto ja kuulia-kunnalle kuin mitä Tampereen onkaan.” (*Tampereen Sanomat* 15.5.1880.) Esimerkiksi Helsinkiin verrattuna Tampereen klassisen musiikin soittajisto oli korostuneen saksalaista – mutta miten muuten olisi voinut ollakaan? Minkäänlaista institutionaalista pohjaa – musiikkioppilaitosta – ei Tampereella konserttimusiikin osalta ollut vielä olemassa, ja Helsinkiinkin sellaista tuossa vaiheessa vasta suunniteltiin.

Tampereen musiikkielämässä toimi paljon saksalaislähtöisiä muusikoita, mutta samoin oli asian laita myös teollisuudessa. Tampereella oli 1800-luvun mittaan pieni mutta vaikutusvaltainen saksalaisyhteisö, joka toimi pääasiassa kasvavan teollisuuden palveluksessa. Esimerkiksi pietarinsaksalaiseen sukuun kuulunut Wilhelm von Nottbeck (1816–1890) kehitti Finlaysonin puuvillatehdasta, mutta jätti jälkensä

myös kaupungin kehitykseen – muutenkin kuin Lielahden kartanon rakennuttajana. Muun muassa lennätinteknologia, rautatie ja kaupungin vesihuolto olivat asioita, joiden eteen Nottbeck työskenteli (ks. von Witzleben 2009). Finlaysonin puuvilla-tehtaan hallintokieliäkin oli saksa.



Kuva 5. Saksalainen yhdistys perustettiin Tampereelle 1898. (*Tammerfors Nyheter* 17.5.1898.)

Tampereen saksankielinen yhteisö oli järjestäytynyt yhdistykseksi nimeltä *Deutscher Verein in Tammerfors*, joka perustettiin keväällä 1898. Brigitte von Witzleben (2009, 214) kirjoittaa, että yhdistys syntyi nimenomaan saksalaisten muusikoiden aloitteesta. Yhdistyksen lyhyt, vuoteen 1930 ulottuva historiikki ei ota tähän aloitteellisuuteen kantaa, mutta toteaa kyllä, että suuri osa yhdistyksen alkuperäisistä jäsenistä oli nimenomaan orkesterin muusikoita ja saksalaisia (Erkelenz 1930, 4–5). Koska Tampereella ei toiminut saksalaista koulua eikä seurakuntaa – Finlaysonin tehtaan piirissä toimineet olivat suomenkielisiä – oli yhdistyksellä todennäköisesti tärkeä sosiaalinen merkitys yhteisölle. Mainittu historiikkikin kertoo humoristiseen sävyyn, että yhdistyksen sosiaalisen verkoston puitteissa oli mahdollista helpottaa koti-ikävää esimerkiksi saksalaisten juustojen, säilötyn kalan, sikarien ja oluen parissa:

Silloin tällöin [yhdistyksen] isäntä odotti erityisten kotimaisten [saksalaisten] herkkujen kanssa: saksalaista makkaraa, säilöttyä kalaa, juustoja sekä sikareja oli saatu hankittua Saksasta. Yhdistyksen puitteissa voitiin järjestää kaikki juhlat, perhetapahtumat ja Joulupajaiset, samoin naamiaiset – joissa muusikot olivat tapahtumille erityiseksi iloksi. Vastineeksi heidän ponnisteluistaan tarjottiin riittävä määrä ilmaista olutta. (Erkelenz 1930, 8. Käännös MM.)

Yhdistyksen ensimmäinen puheenjohtaja oli kaupungin musiikinopettaja Paul Stahl, joka oli asunut paikkakunnalla jo vuosikymmeniä. Stahl oli varmaankin oppinut myös suomen kieltä, sillä kuten alussa jo totesin, hän oli Tampereen kaupungin musiikinopettaja vuosina 1890–1895. Stahl kuului todennäköisesti Schnéevoigtin orkesteriin ja jäi kaupunkiin orkesterin kiinnityksen loputtua 1887. Hänen syntymä- ja kuolinvuosistaan en ole onnistunut haalimaan tarkempaa tietoa. Suomalainen lehdistö ei ole noteerannut hänen kuolemaansa, ja Tampereen jälkeen hän siirtyi marraskuussa 1913 Sortavalan Musiikillisen yhdistyksen kapellimestariksi (ks. *Wiborgs Nyheter* 5.11.1913). Todennäköisesti hänet kutsuttiin kotimaahansa Saksaan muiden ulkomaalaisten muusikoiden mukana ensimmäisen maailmansodan syyttyä 1914.



Die Gründer u. ersten Mitglieder

Obere Reihe: Müller Michael Hubatschöck
 2 3 4 5
 Mitte: Wengler Stahl Klimmer Köster
 1 2 3 4 5
 Unten: Villinger Thiele
 1 2

Kuva 6. Yhdistyksen perustajajäsenet. Mainituista nimistä orkesterin muusikoita olivat Paul Stahl, Theodor Müller ja Wilhelm Köster. (Erkelenz 1930, 29.)

Schnéevoigtin ohjelmistovalinnat, orkesterin rahankäyttö sekä ajoittaiset vihjaukset liiallisesta herraskaisuudesta ja kalliista lipunhinnoista vaikuttivat hänen ilmeiseen epäsuosiionsa Tampereen vuosien loppupuolella. Esimerkiksi *Tammerfors Aftonblad* kirjoitti 10.5.1887 siitä, kuinka tämä on kirjoituksen mukaan antanut orkesterin tason laskea ja myös joutunut taloudellisten vaikeuksien takia irtisanomaan soittajiaan.

Schnéevoigt siis jätti Tampereen syksyllä 1887, mutta toiminta jatkui Helsingissä saman tien. *Uusi Suometar* julkaisi 26.11.1887 hänen allekirjoittamansa ilmoituksen: ”Allekirjoittanut on täällä muodostanut jousi-orkesterin, johon kuuluu 7 miestä ja toimittaa taffelimusikia, serenadeja, tanssimusikia, y.m y.m. sekä kaupungissa että maalla.” Tämän lisäksi hän tarjoutui ilmoituksessa myös opettamaan torvisoittokuntia ja musiikkiryhdistyksiä sekä toimittamaan näille nuotteja ja soittimia. Schnéevoigtin lähdettyä vuodet 1888–1890 Tampereen musiikkielämässä olivat taidemusiikin tarjonnaltaan varsin niukkoja, vaikka sellaisia nimiä kuin Oskar Merikanto, Ferruccio Busoni, Ida Basilier ja Abraham Ojanperä näkyikin harvakseltaan soolokonserttien ohjelmissa. Schnéevoigt itsekin antoi Tampereella yhteineen ainakin yhden konsertin (1.2.1890), vaikkakin 1890-luvulla Tampereella useammin esiintymässä nähty Schnéevoigt oli hänen selkoa soittava poikansa Georg, joka sittemmin teki hienon kansainvälisen kapellimestariuran.

Muutaman vuoden suvantokauden jälkeen kaupungin oma orkesteritoiminta käynnistyi pienimuotoisesti amatöörivoimin alkuvuodesta 1891. *Tampereen Uutiset* kirjoitti 7.4.1891 ”kaupunkiin äskettäin perustetusta amatööriorkesterista” ja sen ”innokkaasta johtajasta Sundgrenista”. *Tampereen Sanomat* puolestaan kirjoitti 20.5.1891, että ”talvella perustettiin seura”. Orkesteriyhdistys haki kaupungilta avustusta 10000 markkaa parin kolmen jäsenen ja opettajan palkkaan. Tätä lehti piti kalliina, koska Schnéevoigt sai aiemmin 6000 markkaa ja hankki sillä

kymmenhenkisen torvi- ja jousiorkesterin, jonka ”kelvollisuudesta ei suinkaan valitusta ollut”.

Lehtikirjoituksen ”johtaja Sundgren” oli Suomen Pankin rahastonhoitaja Bertel Sundgren, joka ystäviensä Walter Jörgensenin, Walter Kingelinin, Gideon Krankin, August Lundelinin, Rafael Widbomin, Onni Jokisen ja Otto Leistenin kanssa soitteli harrastusluonteisesti kamarimusiikkia toistensa kodeissa. Jörgensen ja Kingelin olivat Finlaysonin puuvillatehtaan insinöörejä, Krank, Lundelin, Widbom, Jokinen ja Leisten puolestaan tehtaiden keskiportaan virkamiehiä. Tältä pohjalta ja Työväen soittokunnasta avustavien puhaltajien voimin orkesteri piti yllä pienimuotoista konserttitoimintaa parisen vuotta. Vuonna 1894 orkesteri ammattimaistui, sillä Tampereen kaupunki myönsi sille 5000 markkaa avustusta anniskeluvoittovaroista. Tällä rahalla puuhamieheksi asettunut Leisten julkaisi kesällä 1894 *Deutsche Musikerzeitungissa* rekrytointi-ilmoituksen, jonka vastausten perusteella palkattiin seitsemän saksalaista orkesterimuusikkoa. (Leisten 1968, 130.)

KAJANUS TUO TERVEISIÄ ISOMMISTA YMPYRÖISTÄ

Robert Kajanus oli 1800-luvun lopun suomalaisessa musiikkielämässä yksi keskeisimpiä hahmoja. Kajanuksen merkittävien hallintovastuiden ja hänen perustamansa Helsingin kaupunginorkesterin takia sekä tietysti myös hänen muiden musiikillisten saavutustensa perusteella Matti Huttunen (1999) näkee hänen asemansa vakiintuneen jopa eräänlaiseksi ”rakenteeksi” Helsingin maailmansotien välisessä musiikkikulttuurissa. Huttusen mukaan tuo aikakausi on mahdollista nähdä Martin Wegeliuksen (1846–1906) perustaman musiikkiopiston ja sen edustaman musiikillisen oppineisuuden sekä Kajanuksen samana vuonna (1882) perustaman musikanttisuutta ja käytännön muusikkoutta korostavan Orkesteriyhdistyksen välisenä vastakkainasetteluna. Vaikka Huttusen dialektinen malli Helsingin 1920- ja 1930-lukujen musiikkielämästä onkin orientaatioltaan lähinnä teoreettinen yritys jäsentää kokonaisuutta, on sen kautta silti mahdollista tavoittaa niitä musiikillisia arvoja, joiden pohjalle suomalainen muusikoiden koulutusinstituutio tuohon aikaan rakentui. Kajanuksen muusikkokoulutus perustui käsityölle, soittimen hallinnalle ja praksikselle; Wegeliuksen musiikkiopisto puolestaan painotti musiikillista yleissivistystä ja teoreettista osaamista. (Ks. yksityiskohtaisemmin Kuha 2017.)

Kajanuksen merkitys ei kuitenkaan Suomen musiikin historiassa rajoitu vain Helsinkiin ja maineeseen Sibeliuksen luottokapellimestarina. Myös säveltäjänä hän oli melko tuottelias, ainakin ottaen huomioon hänen ahkeruutensa orkesterinjohtajana ja muusikoiden kouluttajana. Kajanusta on viime vuosina tutkittu paitsi ohjelmistovalintojensa osalta (Jyrkiäinen 1999) myös hänen työnsä taustalla olleiden sivistyksellisten ideaalien kannalta, osana musiikillista kansansivistys-projektia (Kurkela 2015a; 2015b). Vesa Kurkela (2015b) on myös kiinnittänyt huomiota seik-

kaan, joka on vääristänyt maamme orkesteritoiminnan historiankirjoitusta. Suomalaisen orkesteritoiminnan historiaa on nimittäin kirjoitettu genrepainottuneesta näkökulmasta, sinfoniakonsertteja painottaen ja muuta ohjelmistoa väheksyen. Pitkälle 1900-luvun puolelle saakka pääosa Kajanuksen konserteista oli niin sanottuja helppotajuisia populäärikonsertteja, joita soitettiin Seurahuoneella ravintolayleisölle. Ohjelmisto oli kevyttä ja helposti kuunneltavaa, siis aikakauden orkesterikirjallisuuden salonkiohjelmistoa. Vaikka määrällisesti ja orkesterin arkipäivän työnkuvan kannalta ”helppotajuiset” konsertit olivat sekä taiteellisesti kunnianhimoisia että suosittuja, tästä huolimatta Einari Marvia ja Matti Vainio (1993) kirjoittavat Helsingin kaupunginorkesterin historiikissaan näistä konserteista vain muutamalla sivulla. Nils-Eric Ringbomin (1932, 64) historiikki on positiivisempi todetessaan, että ”helppotajuiset” konsertit ”vaikuttivat erittäin hyvää [--] suuren yleisön keskuudessa, sillä ohjelmat olivat [--] yleensä arvokkaita, silti kuitenkin pelottamatta musiikista vähemmän perilläolevaa yleisöä liiallisella vaikeatajuisuudella”. Marvian ja Vainion tapaan Ringbomkaan ei kuitenkaan raportoi ohjelmiston ja esittäjästä osalta käsittelemältään ajanjaksolta kuin sinfoniakonsertit.

Kajanus ei näissä olosuhteissa, Helsingistä käsin tehtävänsä hoitaen ollut Tampereella mikään orkesterinrakentaja, vaan varsinaisen orkesterin perustyön ja harjoittamisen hoiti orkesterin toinen kapellimestari Axel Emanuel Westerlind (1844–1919). Westerlind oli ruotsalainen, kuuluisan ranskalaisen viulistin Eduard d’Aubertin (1813–1873) oppilas Tukholman Musiikkiakatemiasta. Hän muutti vuonna 1869 Turun orkesterin viulistiksi ja myöhemmin toimi Haminan kadettikuoron johtajana sekä Vaasan orkesterin kapellimestarina. Tampereelle hän muutti vuonna 1898 ja orkesterityön loputtuakin vuonna 1904 jäi asumaan kaupunkiin. Lehti-ilmoitusten perusteella hän antoi yksityistunteja ja teki pianonviritystä. Synnyinmaahansa Ruotsiin hän muutti takaisin vuonna 1917.

Vaikka Tampereen musiikkielämä olikin vasta lapsenkengissään, Kajanuksen ei kuitenkaan oletettavasti tarvinnut kärsiä osaamattomuutta ympärillään. Westerlind oli ilmeisen osaava muusikko, ja tämän lisäksi orkesterin muut muusikot olivat pääosin saksalaisia ammattilaisia. Kajanuksen soitattama ohjelmisto oli samaa kantaohjelmistoa kuin muuallakin.

Yhteistyö orkesteriyhdistyksen ja Robert Kajanuksen välillä alkoi vähitellen alkuvuodesta 1897. Orkesteriyhdistyksen rahastonhoitaja Leisten kertoo omassa muistelossaan ”ystävänsä Robert Kajanuksen” kiinnityksestä orkesterin kapellimestariksi kaudelle 1898–1899, mutta todellisuudessa Kajanus johti jo vuoden 1897 puolella kaksi isoa sinfoniakonserttia. Tammikuun 10. päivä pidetyn konsertin jälkeen *Tampereen Sanomien* kirjoittaja kirjoitti haltioituneena, kuinka jo ”Beethovenin alkusoitosta *Egmont’iin* huomasi heti ensi tahdeista, että nerokas johtaja täysin oli ehtinyt wäkeensä perehtyä. Rauhallisena, kauniisti hän liikkui tahtipuikkoaan, haliten soittajia yhtä paljo katseellaan kuin kädenliikkeillään.” (Nimimerkki ”R—o”, *Tampereen Sanomat* 12.1.1897.)

Toinen konsertti, sekä vaativalla sinfoniaohjelmistolla, pidettiin 7. maaliskuuta, ja sen vastaanotto oli yhtä innoittunutta. *Tampereen Uutisten* kirjoittaja kiitti konserttia, joka ”oli meidän oloissamme oikea juhlahetki musikaalisessa suhteessa. Hra Kajanuksen etevää musiikin johtokykyä on siitä kiittäminen.” Kirjoittajan mukaan Kajanus toi mukanaan ”keväisen hengen ja innostuksen, joka näkyi tarttuvan ja tyryttämättä niin hyvin orkesterin jäseniin kuin lukuisaan yleisöön”. Aivan kuin aiemmassakin konsertissa, kirjoittaja kiinnitti huomiota Kajanuksen olemukseen: ”[H]än voi jo paljaalla katseellaan hallita koko orkesterin ja innostuttaa sen jäsenet osainsa suorittamiseen esitettävän kappaleen hengessä. Tyynenä ja rauhallisena seisoo hän tahtipuikkoineen, pienintäkään hätiköimistä ja rauhatonta ilmettä ei ihmeeksikään ole nähtävissä ja tämä varmuus ikään kuin hypnotiserasi kaikki muutkin orkesterin jäsenet, niin että konsertissa esiintyi orkesterimme ehompana entistään.” (*Tampereen Uutiset* 9.3.1897.)

Kajanuksen ensimmäinen täysi konserttikausi Tampereella alkoi 1.10.1898. Vaiheista, jotka johtivat tällaisen kiinnityksen syntymiseen, ei ole jäänyt arkistolähteitä. Mahdollisuuksia on tietysti useita. Kuten edellä jo kävi ilmi, Kajanus oli tuttu hahmo Tampereella jo edelliseltä vuodelta kapellimestarina, ja neuvotteluja jatkosta on voitu käydä jo näiden vierailujen yhteydessä. Toinen vaihtoehto on se, että kaupungin musiikinopettaja (1895–1905) ja Orkesteriyhdistyksen rahastonhoitaja A. A. Liljeström olisi houkutelut opettajaansa Kajanusta tehtävään Tampereella – ensin mainittu oli nimittäin loppuvuodesta 1897 kolme kuukautta virkavapaana työstään opiskellessaan orkesterinjohtoa Helsingissä Robert Kajanuksen johdolla. Kolmas vaihtoehto on se, että Otto Leisten todella oli Kajanuksen ”rakas ystävä” jo ennen tämän Tampereen vuosia ja sai näin houkuteltua Kajanuksen Tampereelle töihin. Sitä, missä sosiaalisissa verkostoissa tamperelaisen konttoristin ja musiikkiaktiivin sekä Suomen juhlituimman nuoren kapellimestari-säveltäjän ystävyys olisi voinut syntyä, on vaikea jälkikäteen arvailla. Kajanuksella itsellään oli tietysti akuutti rahantarve, sillä vastuu hänen perustamastaan Helsingin orkesterista oli myös taloudellinen.

Joka tapauksessa konserttikausi 1898–1899 oli orkesterille varsin työteliäs kokonaisuus. Seitsemän kuukauden (1.10.–1.5.) konserttikauden aikana orkesteri antoi yhteensä 82 konserttia, joiden lisäksi se vielä antoi kaupungin tuen ehtona olleet kaksi vapaakonserttia kuukaudessa. Konserteista neljä oli sinfoniakonsertteja, yksi Wagner-konsertti, kaksi kirkkokonserttia, 46 helppotajuista ja 24 kansankonserttia. Tällaisellakin työmäärällä orkesterin tilinpäätös jäi hieman tappiolliseksi, siitäkin huolimatta, että 20 palkatun muusikon vuosipalkka oli vain noin 1000 markkaa ja Kajanuksenkin varsin maltillinen 2100 markkaa. (*Tampereen Uutiset* 16.11.1899.) Kajanuksen ohjelmisto populaarikonserteissa oli samaa ”kevyttä klassista”, helposti lähestyttävää orkesterimusiikkia, mitä hän esitti orkesterinsa kanssa myös Helsingissä.

Menestyksestä huolimatta päätettiin miltei välittömästi ensimmäisen kauden jälkeen, ettei Kajanuksen sopimusta uusita. Syytä tähän on vaikea arvailla; aina-

— **Populär konsert** gifves i morgon kl 8 e. m. i stadshusets festsal af orkesterföreningen enligt följande program:

1. Ouverture till „Die schöne Galathea“, Suppé. — 2. Le retour du Printemps, vals (ny), Waldteufel. — 3. Variationer för stråk. instr. (ny), Beethoven. — 4. En afton i Toledo, spansk dans (ny), Schmeling. — 5. Ouverture till „Ruy Blas“, Mendelssohn. — 6. Fantasi öfver Regementets dotter, för Cello (herr Emil Carbach), Servais. — 7. Ungerska danser nr:is 5 & 6, Brahms. — 8. Zug der Frauen ur op. „Lohengrin“, Wagner. — 9. Blumengeflüster för stråkk. (ny), Blon. — 10. Mazurka nr 1, Chopin.

Konserten börjar kl. 8 e. m. under direktör Rob. Kajanus' ledning.

Kuva 7. Orkesteriyhdistyksen konsertti-ilmoitus syksyllä 1898. (Tammerfors Nyheter 12.11.1898.)

kaan kyse ei ollut yleisön suosion puutteesta tai yhdistyksen taloudesta – olihan yhdistyksen taloudenhoitaja Otto Leisten, ja hän kannatti loppuun asti Kajanuksen sopimuksen jatkamista. Lehtikirjoittelun mukaan konserteissa kävi väkeä vähintään kohtalaisesti ja Kajanuksen saama palaute oli yksimielisen kiittävä. Orkesterin vuosikertomus kirjoittaa siitä, kuinka ”Kapellimestari Kajanus on nimittäin virtausten johdosta, mitkä ovat päässeet vallalle Orkesteriyhdistyksessä ja joita melkoinen enemmistö sen jäsenistä kannattaa, katsonut itsensä aiheutetuksi peruuttamaan ennen antamansa lupauksen” – siis lupauksen jatkaa yhteistyötä orkesterin kanssa. Yhdistys oli selvästi jakautunut asiassa. Otto Leisten ja August Lundelin sanoutuivat julkisesti irti yhdistyksen riveistä, todeten yhdistyksen piirissä ilmenneiden ”virtausten” olleen ”musiikille ventovieraat” ja ”Orkesterin taiteellista kehittymistä vastaan” ja että he eivät näin ollen katsoneet voivansa enää jatkaa yhdistyksen toiminnassa. (*Tampereen Uutiset* 16.11.1899.) Orkesteriyhdistyksen pöytäkirjat eivät tältä ajalta ole säilyneet tai sitten kiistoja ei ole niihin merkitty, ja nämä tiedot ovat peräisin lehtikeskustelusta.

Mistä sitten oli lopulta kyse? Synnä saattoi olla jonkinlainen ammatillinen skisma orkesterin toisen kapellimestarin Westerlindin ja Kajanuksen välillä, sillä omissa muisteloissaan Leisten toteaa oman eronsa synnä olleen se, että ”Westerlind luuli olevansa etevämpi kuin Kajanus” (Leisten 1968, 131). Orkesterin arjessa Westerlindin työpanos oli varmaankin määrällisesti monin kerroin Kajanusta suurempi, ja silti juuri Kajanus sai kaiken kiitoksen ja yleisön huomion. Westerlindin palkkio oli jonkin verran suurempi (2450 markkaa), mutta toisaalta hän joko johti tai soitti ilmeisesti enemmän tai vähemmän kaikissa konserteissa, myös Kajanuksen johtamisessa. Jos kiistassa oli kyse kielestä, tämän on täytynyt tapahtua pienemmissä piireissä

yhdistyksen sisällä, koska ruotsinkielinen tamperelaislehdistö ei missään vaiheessa kirjoittanut poikkipuolista sanaa Kajanuksen edesottamuksista – yleisesti ottaen Kajanuksen kiinnitystä pidettiin arvokkaana asiana tamperelaiselle musiikkielämälle. Huhtikuun lopulla, konserttikauden 1898–1899 viimeisinä viikkoina, esimerkiksi *Tammerfors Nyheter* (29.4.1899) kirjoitti siitä, miten tärkeää olisi saada pitää Kajanus ja Westerlind kaupungissa: ”Erityisen suuri onni Tampereen orkesteritilanteen kehittymisen kannalta olisi se, että orkesteri saisi pitää herrat Vesterlindin ja Kajanuksen johtajinaan, kuten myös se, että valtio myöntäisi sille saman suuruista [rahalista] tukea kuin mitä muut suuremmat kaupunkimme jo tällä hetkellä nauttivat.”¹

Tampereen Sanomat kuitenkin väitti, että Kajanus nimenomaan savustettiin ulos Tampereelta liian suomalaismielisenä: ”[T]ottapa hra Kajanus nyt kappaleineen haiskahtikin meidän ruotsinmielisistä siksi suomalaiselta, että hänen ylijohdonsa oli saatava lakkautetuksi” (*Tampereen Sanomat* 23.11. 1899). *Tampereen Uutiset* kuitenkin oikaisi tämän käsityksen heti seuraavassa numerossaan: ”Orkesterin tehtäväksi minä olen käsittänyt yleisön musikaalisen aistin kasvattaminen ja kehittäminen aina korkeammalle ja korkeammalle asteelle, joka ei ole muuten saavutettavissa, ellei orkesteri tutustuta yleisöä taidemusiikin etevimpiin tuotteisiin, olkoonpa ne sitten kotimaisia tai ulkomaisia” (Nimimerkki ”Koukku”, *Tampereen Uutiset* 25.11.1899). Jotain kielikysymykseen liittyvää skismaa Orkesteriyhdistyksen sisällä kuitenkin Kajanuksen kiinnitykseen liittyen selvästi oli, koska lehdissä uutisoitiin marraskuun kokouksesta, että ruotsinkieliset jäsenet olivat agitoineet paikalle passiivijäseniä, jotka sitten olivat äänestäneet Kajanuksen kalliiksi väitettyä kiinnitystä vastaan. Tällainen pienen mittakaavan vallankaappaus oli onnistunut, ja seurauksena Kajanuksen sopimus lopetettiin ja Otto Leisten ja August Lundelin erosivat yhdistyksestä. Kiista koski näennäisesti taloutta, sillä yksi vuosikertomuksessa raportoiduista Kajanusta vastustavista puheenvuoroista liittyi väitteeseen, että Tampereen musiikkielämä olisi Kajanuksen johdolla taantunut ja tuonut taloudellista kuormitusta. Tilinpäätös ei kuitenkaan anna tälle väitteelle tukea, sillä vaikka orkesteri tuottikin Kajanuksen ensimmäisellä kaudella tappiota 1400 markkaa, edellisenä vuonna tappio oli ollut 4300 markkaa. (*Tampereen Uutiset*, 16.11.1899.) Leisten ei myöskään jättäytynyt orkesteritoiminnan kulisseista ulkopuolelle, sillä joulukuussa 1899 hän kirjoitti Kajanukselle ja pyysi tätä puhumaan Tampereen orkesterin valtionapuhakemuksen puolesta. Kirjeestä heijastuu myös epäluottamus toista kapellimestaria Westerlindia kohtaan – Leisten kirjoittaa ”Gubben Westerlindistä”, jonka johdolla orkesterin tulot ovat tuona syksynä olleet 500 markkaa pienemmät kuin vuotta aiemmin – siis Kajanuksen johtamana syksynä 1898. (Leisten 1899.)

Marraskuun kokouksesta ei kuitenkaan ehtinyt kuluakaan kuin muutama kuukausi, kun Kajanus oli jälleen Tampereen musiikkielämässä näkyvästi mukana. Orkesteri-

¹ Suomennos MM. ”En synnerligen stor lycka för utvecklingen af orkesterfrågan i Tammerfors vore det altså, om orkesteren fortfarande finge bibehålla hrr Vesterlind och Kajanus som dirigenter samt at staten tilldelades ett understöd liknade det, som våra andra större städer allaredan åtnjuta.”

yhdistyksen säilynyt arkistomateriaali tai sanomalehdet eivät kerro sitä, miten vuosikokouksen päätös pyörrettiin, mutta joka tapauksessa vain muutama päivä myrskysisästä vuosikokouksesta *Tammerfors Nyheter* uutisoi siitä, että ”Robert Kajanus on ensi soittokaudenkin ajalla lupautunut johtamaan orkesterin suurempia konsertteja” ja että tämä tulee tuottamaan Tampereen musiikkielämälle ”sangen suurta hyötyä” sekä konserttien välityksellä että siinä, että ”musikaalinen aisti paikkakunnalla yhä kasvatetaan ja kehitetään” (*Tammerfors Nyheter* 20.11.1899). Huhtikuussa 1900 Kajanus olikin jälleen Tampereella Orkesteriyhdistyksen konserttia johtamassa, tällä kertaa kuitenkin ilman pidempää sopimusta. Kesäksi konserttikausi päättyi normaalistikin, ja tämän lisäksi Kajanus oli tunnetusti Sibeliuksen, Armas Järnefeltin ja Helsingin kaupunginorkesterin kanssa pitkällä, Pariisin maailmannäyttelyyn päättyneellä Euroopan-kiertueella. Mutta konserttikauden 1900–1901 Kajanus oli jälleen Tampereella Orkesteriyhdistyksen kapellimestarina. Lehtikirjoittelusta päätellen konsertteja ei ollut määrällisesti aivan samaan malliin kuin kaudella 1898–1899, mutta periaatteessa Kajanuksen sopimus velvoitti tätä johtamaan konsertin joka sunnuntai.

Kauden 1900–1901 jälkeen Kajanusta ei enää Tampereen Orkesteriyhdistyksen kapellimestarina nähty. Käytettävissä oleva materiaali ei kerro siitä, miksi Kajanus päätti yhteistyönsä Tampereen Orkesteriyhdistyksen kanssa, mutta oletettavasti nuoren kapellimestarin kovassa nousukiidossa oleva ura ei enää sallinut sitoumuksia pieneen ja Helsingistä katsoen syrjäiseen Tampereen teollisuuskaupunkiin. Ääninäytteiden puuttuessaakin voinee olettaa, että Helsingin orkesterin taso oli korkeampi, yleisöä enemmän ja ehkä Kajanuksen taloudellinen tilannekin salli jättää pois aikaa vieviä lisätöitä.

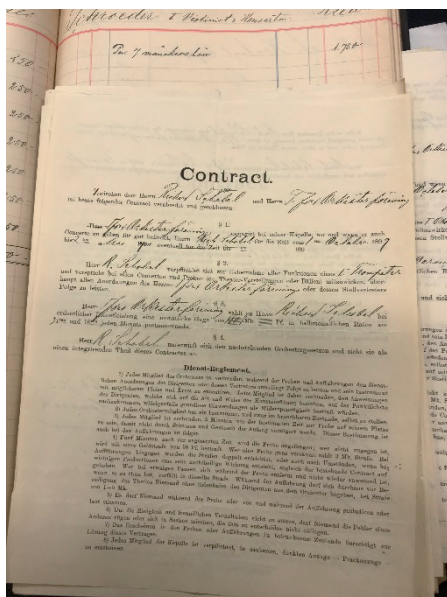
POHDINTAA

Tampereen musiikkielämän historia on kolmea suppeahkoa ja käsittelyltään pitkälti aikakaudelle 1860–1880 rajoittuvaa opinnäytettä (Pyykkönen 1982; Sajakorpi 1987; Seppänen 2000) lukuun ottamatta miltei täysin tutkimatonta aluetta. Siinä missä Helsingin, Turun ja Viipurin suuremmat ja kehittyneemmät musiikkielämän ympyrät toki rakentuivat 1800-luvun lopulla saksalaisen muusikkoaineen varaan, on myös ymmärrettävää, että Tampereen orkesterin kokoonpano oli esimerkiksi kaudella 1901–1902 seuraava:

Oscar Braun, I viulu
Rudolph Preuss, I viulu
Hans Burmeister, I viulu
Paul Baschin, II viulu
Frans Stein, II viulu
Georg Schuster, alttoviulu

Emil Corbach, sello
 Wilhelm Köster, huilu
 Carl Günther, klarinetti
 Adolph Lippo, klarinetti
 Johannes Vieritz, fagotti
 Carl Scheel, trumpetti
 Johann Burgmann, käyrätorvi
 Theodor Müller, käyrätorvi
 Karl Wilkman, pasuuna
 Paul Stahl, lyömäsoittimet
 A. A. Liljeström, taloudenhoitaja. (*Aamulehti* 24.8. 1901.)

Lehden mukaan kaikkia orkesteripaikkoja ei vielä ollut täytetty, mutta orkesterin kansainvälisyys näkyy silti selvästi. Tässä mainituista henkilöistä vain A. A. Liljeström, Tampereen kaupungin musiikinopettaja, oli taustaltaan suomalainen. Muut muusikot olivat joko Saksan tai Itävalta-Unkarin alueelta tulleita. Orkesterin ohjelmisto, toimintakulttuuri sekä kielellinen ympäristö olivat saksalaisia, eikä Tampereen orkesterin arkipäivä eronnut ammatillisesti varmaankaan kovinkaan paljon



Kuva 8: Orkesterin työsopimukset tehtiin saksan kielellä. (Tampereen kaupunginarkisto/ Orkesteriyhdistyksen arkisto.)

minkään keskieurooppalaisen kamariorkesterin työstä.

Suomalaisen musiikkielämän muotoutuminen niin Tampereella kuin muissakin kaupungeissa on 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa ollut kansainvälinen ja

transnationaalinen prosessi, jossa muusikoiden liikkuvuus, manner-Euroopan institutionaalisten mallien siirtyminen ja kotouttaminen sekä Suomen omat kansalliset piirteet ovat olleet tärkeässä roolissa. Kun Tampereenkin musiikkielämää tarkastellaan ennen kaikkea tällaisena transnationaalisena, ei nationalistisena, prosessina, saadaan myös uudenlaista pohjaa arvioida Tampereen statusta uudelleen osana Euroopan musiikkielämää.

Otetaan esimerkiksi vaikkapa Kajanuksen seuraaja Orkesteriyhdistyksen kapellimestarina, wieniläislähtöinen Ferdinand Hellmesberger (1863–1940). Hän oli Anton Brucknerin sävellysoppilas, korkean koulutuksen saanut muusikko, joka ennen Tampereelle tuloaan toimi Wienin konservatorion professorina. Tampereen vuotensa jälkeen hän suuntasi takaisin Wieniin, Volksoperin kapellimestariksi. Hellmesberger oli tunnettua musiikkisukua, mutta miltei yhtä meritoitunut oli tämän seuraaja, Leipzigin konservatorion alumni Alfred Schrader, joka johti orkesteria syksystä 1902 sen lopettamiseen asti keväällä 1904. Syynä lopettamiseen oli se, että kaupunki vetäytyi tukemasta orkesteria aiempaan tapaan alkoholin anniskeluvoittovaroista.

Ensi silmäyksellä näiden aikansa huippuammattilaisten löytyminen Tampereen musiikkielämästä tuntuu yllättävältä. Miten tämä oli mahdollista? Mitä Tampereella oli heille tarjottavanaan? Sekä Schrader että Hellmesberger päätyivät pienehköön suomalaiseseen teollisuuskaupunkiin muusikoiksi koska se oli reilu vuosisata sitten tavallista. Tampereen pienet musiikkiympyrät olivat uraansa aloitteleville nuorille saksalaisille muusikoille hyvä ympäristö kasvaa musiikillisesti ja kasvattaa ammatitaitoa monipuolisten työtehtävien kautta. Samoin muusikoita työllistäviä instituutioita – orkestereita ja oppilaitoksia – ei tietenkään ollut samassa määrin tarjolla kuin maailmansotien jälkeisinä vuosikymmeninä on totuttu näkemään. Kiinnitys Tampereen pienessä orkesterissa ja työskentelymahdollisuus omalla kielellä kohutuullisella palkkatasolla on ollut ajan saksalaismuusikolle varsin kilpailukykyinen työmahdollisuus.

Entä sitten Kajanus? Miksi hänen elämäkerrassaan Tampereella vietetty vajaan kahden konserttikauden jakso on jäänyt lähes täysin huomiotta? Yksi syy tähän on varmaankin alussa mainitsemani sinfonia-genren hegemonia Suomen esittävän säveltaiteen historiografiassa. Sinfoniakonsertit on nähty ”todellisena” orkesterin perustoimintana, jolle kansankonsertit ja ”helppotajuiset” populaarikonsertit ovat olleet vain sivutoimintaa. Tampereella sinfoniakonsertit olivat orkesterin työnkuvan kannalta harvinaisia poikkeuksia, eikä näin ollen tällaisia ”historiallisia”, suuria musiikillisia tapahtumia jäänyt paljon jälkipolville kerrottaviksi, varsinkin kun tamperelaisien sanomalehtien musiikkikirjoittelu oli tuohon aikaan lähinnä tapahtumista uutisoivaa, ei musiikillista sisältöä arvioivaa tai reflektoivaa. Kuten edellä näimme kauden 1898–1899 osalta, Tampereella orkesterin lähes sadan konsertin kokonaisuudesta vain neljä oli sinfoniakonsertteja. Ohjelmiston painopiste ei tästä kovin paljon muuttunut ennen 1910-luvun loppupuolta, jolloin orkesterin kanssa

kituutettiin kotimaisin voimin ja erilaisella ohjelmisto-ideologialla. Ensimmäinen maailmansota sai aikaan sen, että ulkomaalaiset muusikot kutsuttiin kotimaihinsa, ja näin orkesteritoiminta Tampereella otti askeleen amatöörimäisempään suuntaan. Myös orkesterin ohjelmisto oli aiempaa enemmän suomalaiseseen ja pohjoismaiseen musiikkiin painottuvaa.

Toinen, mahdollisesti jopa sinfonia-hegemoniaa painokkaampi syy Tampereen vuosien poisjäännille Kajanuksen elämäkerrasta on se, että jostain syystä noiden vuosien henkilökohtaista materiaalia ei ole säilynyt jälkipolville. Kajanuksen henkilöarkistossa Kansalliskirjastossa suoraan Tampereen musiikkielämään viittaa ainoastaan kaksi Kajanuksen kirjettä Orkesteriyhdistyksen rahastonhoitajalle Otto Leistenille. Näistä ei sisältönsä osalta selviä mitään vastauksia tässä artikkelissa esittämiini kysymyksiin. Kiinnostava yksityiskohta on myös se, että Kajanus itse on merkinnyt ansioluetteloonsa Tampereen vuosista vain vuodet 1898 ja 1899, ei siis lainkaan kahta seuraavaa vuotta kuten todellisuudessa oli. Ottaen huomioon, että kumpikin Kajanus-elämäkerta on kirjoitettu ennen digitalisoitua sanomalehtiaineistoa, on oikeastaan vain inhimillistä, että ne ovat painottuneet kuten ovat, varsinkin kun Kajanuksen henkilöarkisto ei ole antanut aihetta muuhun Kajanuksen uran 1900-luvun vaihteen kohdalla.

Lähivuosina näemme, missä määrin Suomen musiikin reseptiohistorian viime vuosina radikaalisti parantuneet tutkimusmahdollisuudet tulevat muuttamaan jo olemassa olevan historiankirjoituksen painotuksia ja yksityiskohtia muidenkin kuin tässä käsiteltyjen kysymysten kohdalla.

LÄHTEET

Sanomalehdet (luettavissa verkossa <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>)

Aamulehti
Tampereen Sanomat
Tammerfors Aftonblad
Tampereen Uutiset
Tammerfors Nyheter
Uusi Suometar

Arkistot

Tampereen Kaupunginarkisto / Tampereen Orkesteriyhdistyksen aineisto
Robert Kajanuksen henkilöarkisto, Kansalliskirjasto, Helsinki

Lähdekirjallisuus

Erkelenz, Willy 1931. *Die Geschichte des Deutschen Vereins in Tammerfors 1898–1930*. Tampere: Tampereen Kivipaino Oy.

Haapala, Pertti 1986. *Tehtaan valossa. Teollistuminen ja työväestön muodostuminen Tampereella 1820–1920*. Historiallisia tutkimuksia 133. Tampere: Vastapaino.

Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

Huttunen, Matti 1999. Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen Toista maailmansotaa. *Musiikki* 29 (3), 262–276.

Jyrkiäinen, Reijo 1999. Kahden suuren kilpasoitto: Filharmonisen orkesterin ja Helsingin Sinfoniaorkesterin esiintyjät ja ohjelmat 1912–1914. *Musiikki* 29 (2), 190–209.

Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis, Helsinki.

Kurkela, Vesa 2015a. Seriously Popular. Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in late-19th-Century Helsinki. Teoksessa Vesa Kurkela & Markus Mantere (toim.) *Critical Music History: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Surrey and Burlington: Ashgate, 123–138.

Kurkela, Vesa 2015b. Jalostavaa huvittelua. Robert Kajanuksen helpotajuiset konsertit sivistämisprojektina. Teoksessa Meri Kytö & Saijaleena Rantanen (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2015*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 48–81.

Leisten, Otto 1899. Kirje Robert Kajanukselle 18.12.1899. Kansalliskirjasto, Robert Kajanuksen henkilöarkisto.

Leisten, Otto 1968. Kuinka Tampereen orkesteritoiminnalle luotiin pohjaa 1890-luvulla. *Tammerkoski* 4/1968, 130–131.

Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY.

Mäkinen, Suvi 2018. Tampereen varhaiset ammattiorkesterit 1870–1900 verkkojulkaisussa

Koskesta voimaa (<http://www15.uta.fi/koskivoimaa/kulttuuri/1870-00/orkester.htm>). Tarkastettu 10.9.2018.

- Nieminen, Hannu 2006. *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.
- Pyökkönen, Elina 1982. *Tampereen musiikkielämä ennen järjestäytyneen työväenliikkeen syntyä v. 1866–87*. Julkaisematon Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin Orkesteri 1882–1932*. Helsinki: Frenckellin Kirjapaino Oy.
- Sajakorpi, Elina 1987. *Tampereen julkinen musiikkielämä 1860-luvulta vuoteen 1887*. Lisensiaatin tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Väitöskirja, Turun yliopiston julkaisuja C 100.
- Seppänen, Anne 2000. *Populaarikulttuuri sosiaalistumisväylänä*. Etnomusikologian väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Sirén, Vesa 2010. *Suomalaiset kapellimestarit*. Helsinki: Otava.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus. Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.
- U.S. [nimimerkki] 1978. Ernst Schnéevoigtista hieman lisää. *Tammerkoski* 7-8/1978, 283–284.
- Vainio, Matti 2002. ”Nouskaa aatteet!” *Robert Kajanus: Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- von Witzleben, Brigitte 2009. ”Gottes Segen ist Alles Gelegen”. Saksalaisuus Tampereen historiassa. Teoksessa Harry Lönnroth (toim.) *Tampere kieliyhteisönä*. Helsinki: SKS. 178–219.

OLLI HEIKKINEN JA SAIJALEENA RANTANEN

Itämeren kaupunkien muusikot kaupunginmuusikkoinstituution jälkeen. Vaasan ja Porin orkesteritoiminta 1860- ja 1870-luvuilla

Itämeren alueen ja varsinkin sen kaupunkien on usein katsottu muodostaneen hyvinkin yhtenäisen kauppaja- ja kulttuurialueen, eräänlaisen ”pohjoisen Välimeren” (Gerner & Karlsson 2002).¹ Erityisen konkreettisesti tämä yhtenäisyys ilmenee kaupunginmuusikkoinstituutiosta Hansa-ajalta aina 1800-luvun alkupuolelle. Saatuaan koulutuksen oppipoikina muusikot kiersivät kiltajärjestelmän mukaisesti kisälleinä laajalla alueella Itämeren alueella ja asettuivat lopulta jonnekin kaupunginmuusikoksi. Kaupunginmuusikon velvollisuus oli ylläpitää ja kouluttaa omia kisällejään ja oppipoikiaan sekä huolehtia heidän kanssaan kaupungin julkisten juhlallisuuksien musiikista. Vastineeksi muusikko sai privilegion soittaa korvausta vastaan yksityisissä juhlissa (Andersson 1994; Dahlström 2012.). Usean vuosisadan ajan järjestelmä tyydytti kaupunkilaisten musiikilliset tarpeet (”musikaliska behof”, ks. esim. WT 27.10.1866; Hbl 27.8.1876) sekä konserttielämän että tanssin suhteen. Musiikin asema seuraelämässä oli keskeinen.

Elinkeinovapauden lisääntymisen myötä 1700-luvun loppupuolelta lähtien myös kaupunkien muusikoille myöntämien privilegioiden määrä väheni. Muusikon ammatin harjoittaminen avautui kilpailulle, mikä merkitsi kuoliniskua kaupunginmuusikkoinstituutiolle. Ilmiötä tutkineen Greger Anderssonin mukaan tämä vaikutti suuresti kaupunkien musiikkielämään Itämeren alueella 1750–1850: ”musiikillinen esitys ei enää ollut taidonnäyte, jolla oli selkeä sosiaalinen ja poliittinen funktio yhteiskunnan elämässä, vaan siitä tuli esteettinen ilmiö, jolla oli juurensa aikakauden taiteellisissa ideaaleissa” (Andersson 2003, 255).

Samassa yhteydessä syntyi tarve musiikin ammattilaisen ja amatööriin tarkempaan määrittelyyn. Ammattimaisuuden korostumiseen vaikutti Euroopassa 1700-luvun

¹ Gernerin ja Karlssonin ehdottamaan käsitteeseen sisältyy myös Pohjanmeri. Ks. myös Kreslins, Mansbach & Schweitzer 2003.

lopulla käynnistyneen ”julkisuuden rakennemuutoksen” (Habermas 2004 [1962]) myötä käynnistynyt modernin orkesteri-instituution muotoutuminen, nuotti- ja soitinkaupan läpimurto sekä kiertävien ulkomaisten yhtyeiden ja muusikoiden yleistymisen, jotka edistivät musiikkitoiminnan kehitystä ja muusikoiden ammatillisia mahdollisuuksia monin tavoin. Myös musiikin lisääntyneet koulutusmahdollisuudet sekä musiikkikritiikin kehitys vaikuttivat ammattilaisuuden korostumiseen. Julkisessa keskustelussa amatöörit miellettiin musiikin harrastajiksi tai musiikin rakastajiksi vastakohtana ammattilaiselle, joka hankki musiikilla elantonsa. Amatöörejä ei myöskään tavallisesti mainittu nimeltä konserttiarvioissa tai -mainoksissa (Ks. esim. Mustakallio 2003; Rantanen 2017). Muutosten taustalla oli vaurastunut kaupunkiporvaristo, joka alkoi ottaa yhä enemmän vastuuta musiikillisesta toiminnasta (Weber 1975).

Anderssonin (2003, 255) mukaan kaupunginmuusikoiden kadottua amatöörimusisointi kukoisti ja kaupunkeihin perustettiin musiikkiryhdistyksiä, jotka järjestivät säännöllisesti konsertteja. Mutta oliko asia kuitenkaan näin? Andersson ei perusta väitteitään lähdetutkimukseen. Artikkelissamme haluamme alkuperäislähteitä tutkimalla saada vastauksen seuraaviin kysymyksiin: Katosivatko ammattimuusikot kaupunkien musiikkielämästä todellakin privilegioiden myötä? Korvasivatko amatöörit heidät? Muuttuivatko kaupunkilaisten musiikilliset tarpeet? Tarkastelemme myös, millä tavalla edellä mainittu julkisuuden rakennemuutos näkyi musiikillisen toiminnan kehityksessä Suomessa.

Kysymyksillä on myös laajempaa geopolittista relevanssia. Kuten Kristian Gerner ja Klas-Göran Karlsson (2002, 159) ovat osuvasti todenneet, tuuli on puhaltanut Itämerellä pääasiassa lännestä tai lounaasta, sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti. Tämä pätee myös kaupunginmuusikkoinstituutioon. Instituutio kehittyi Itämeren etelärannikon saksalaisissa ja saksankielisissä kaupungeissa, joista se levisi pohjoiseen ja itään. Saksasta lähteneillä kisälleillä oli vaelluksillaan käytettävissään kolme kulkureittiä: Itämeren pitkin laivalla (esim. Lübeck–Viipuri), maareitti Tanskan kautta Ruotsiin (ja Suomeen) tai toinen maareitti Pommerista Itä-Preussin kautta Baltiaan. Kaupunkilaiset tyydyttivät musiikilliset tarpeensa Saksasta tulleiden mallien mukaisesti ja useimmiten myös Saksasta tulleiden muusikoiden avulla. Kaupunginmuusikoiden joukosta ei löydy ranskan- tai italiansaksalaisia nimiä (Andersson 2003, 241; Dahlström 2012).

Kaupunginmuusikkoinstituution rapautumisen kanssa samaan ajankohtaan ajoittuu myös yksi Itämeren alueen merkittävimmistä geopolittisista muutoksista: Suomen liittäminen osaksi Venäjän keisarikuntaa Haminan rauhassa 17.9.1809. Muutoksen merkitystä Itämeren alueen poliittisille ja taloudellisille suhteille on tutkittu paljon, ja myös sen vaikutusta kulttuurisuhteisiin on pohdittu. Alun perin vuonna 1975 julkaistussa artikkelissaan Matti Klinge kirjoittaa Suomen valtiollisen statuksen muutoksesta ja siitä seuranneesta ”irtoamisesta entisestä kulttuuriyhteydestä” (Klinge 2012, 283), mutta jo 1980 hän täsmentää, että vuoden 1809 jälkeenkään

”Ruotsiin päin kulttuurirajaa ei ollut” (Klinge 1980, 13). Risto Alapuron mukaan Suomi oli 1800-luvulla kaksinkertainen periferia: hallinnollisesti se oli sidoksissa itään, mutta taloudellisesti ja kulttuurisesti länteen (Alapuro 1988, 274–275). Hieman hienovaraisemman erittelyn tekee Max Engman, joka jakaa Suomen suhteessa lähialueisiinsa kolmeen melko pysyvään alueeseen: länteen kallellaan olevaan pohjalaiseen alueeseen, etelään ja Pietariin nojaavaan balttilaiseen alueeseen sekä sisämaahan, jonne tärkeimmät metropoleista tulevat vaikutteet kulkivat muiden alueiden kautta (Engman 2009, 52). Myös Janis Kreslins et al. asettavat kirjassaan *Gränsländer* kyseenalaiseksi näkemyksen, jonka mukaan Haminan rauhassa Itämeren alue jakautui kahteen erilliseen osaan: läntiseen ja itäiseen (Kreslings, Mansbach & Schweitzer 2003, 11).

Edellä mainittujen muutosten merkitystä Itämeren alueen rannikkokaupunkien kulttuurisuhteille on kuitenkin tutkittu melko vähän – pääkaupunkeja lukuun ottamatta. Jos Suomen liittäminen Venäjään muutti Itämeren alueen kulttuurisuhteita, oletettavaa on, että selvimmin se ilmeni Suomen kaupunkien kulttuurielämässä. Muuttuiko Itämeren länsi- ja lounaistuuli Suomenlahdella ja Pohjanlahdella itätuuleksi? Miten kaupunkilaiset tyydyttivät musiikkitarpeensa 1860- ja 1870-luvuilla, jolloin Suomi oli puoli vuosisataa kuulunut Venäjän keisarikuntaan ja Pietarin hallinnon alaisuuteen eikä privilegioita muusikoille enää myönnetty?

Kaupunkien musiikkielämässä erityisesti orkesterien ja soittokuntien toiminnalla ja ylläpidolla on ollut keskeinen asema, koska ”tuskin mikään toinen instituutio on ollut niin merkittävä statussymboli kulttuuriselle hyvinvoinnille ja kansalliselle tai alueelliselle näkyvyydelle kuin sinfoniaorkesteri” (Borris 1969, 7). Sinfoniaorkesteri, jollaisia kaupunkien orkesterit nykyään muodoltaan pääosin ovat, on kuitenkin melko uusi ilmiö. 1800-luvulla varsinkin pienemmissä kaupungeissa yksi ja sama orkesteri huolehti kaikesta musisoinnista, mikä edellytti joustavuutta kokoonpanon suhteen. Olemme siis kiinnostuneita kaikenlaisista kaupunkeihin asettautuneista vakinaisista kokoonpanoista, joissa useampi kuin yksi muusikko yhdessä soittaen esitti musiikkia toistuvasti kaupungin julkisissa tilaisuuksissa, kutsuttiinpa kokoonpanoa orkesteriksi tai soittokunnaksi.²

Olemme valinneet tarkastelun kohteeksi kaksi keskikokoista kaupunkia Pohjanlahden rannikolta, Vaasan ja Porin, koska niiden tutkiminen tarjoaa mahdollisuuden etsiä vastauksia kysymyksiin ilman sitä ”kansallisen katseen” (Kettunen 2008) painolastia, jonka pääkaupunkien tutkimus usein on saanut ylleen. Kahden kaupungin vertailu auttaa ymmärtämään, mikä kaupunkien musiikkitoiminnassa oli tyyppillistä ja mikä poikkeuksellista.

Keskeinen tutkimusaineistomme koostuu Vaasassa ja Porissa ilmestyneistä

² 1800-luvulla suomenkielisissä kirjoituksissa termejä ”orkesteri” ja ”soittokunta” käytettiin yleisesti synonyymeina. Vasta 1900-luvun alkupuolella näyttää ”soittokunta” vakiintuneen tarkoittamaan yksinomaan torvisoittokuntaa ja ”orkesteri” sinfoniaorkesteria. Ruotsinkielisissä kirjoituksissa vastaava ero termien ”kapell” ja ”orkester” välillä näyttäisi tapahtuneen hieman aiemmin.

sanomalehdistä, joissa konsertteja ja kaupunkien muuta musiikillista toimintaa uutisoitiin kattavasti. Aineistoa on täydennetty myös arkistoaineistolla ja varhaisilla kaupunkihistorioilla. Koska tutkimuksemme kohteena olevien kaupunkien musiikkielämä on aikaisemmassa tutkimuskirjallisuudessa – etenkin valitsemallamme tutkimusajanjaksolla – usein sivuutettu tai käsitelty hyvin suppeasti, sanomalehdet tarjoavat tärkeän väylän *julkisen* musiikkielämän kehityksen ja siitä käydyn keskustelun seuraamiselle ”reaaliajassa”. Myös lehtikirjoittelu liittyy keskeisesti julkisuuden muutokseen. Porissa ensimmäinen sanomalehti alkoi ilmestyä vuonna 1860, Vaasassa jo 1841. Sanomalehdistön tehtävä oli tutkimusajanjaksollamme vielä pitkälti opettava ja valistava. Artikkelimme kannalta keskeiset lehdet olivat kaupunkilaisten ja lähiseudun asukkaiden tarpeisiin perustettuja maakuntalehtiä eivätkä kielikysymys tai muut poliittiset kannanotot vielä välittyneet niistä. Lehtien julkaisemisesta vastasivat kaupunkien porvariston edustajat, jotka olivat myös lehtien pääasiallinen kohderyhmä muun sivistyneistön ohella (Landgren 1988, 347–357).

ORKESTERITOIMINNAN KEHITYS MUALLA SUOMESSA

Eurooppalaisten mallien mukaan myös Suomessa porvaristosta oli tullut tärkein kaupunkien musiikkielämää ylläpitävä ryhmä 1800-luvun puoliväliin tultaessa. Kaupunkien musiikkitarjonnan suunnittelusta ja järjestämisestä vastasivat pääsääntöisesti kaupunkien kauppiasporvaristoon kuuluneet jäsenet. Alkuvaiheessa myös ylin virkamiehistö ja upseeristo avustivat porvaristoa kulttuuritoiminnan organisoinnissa. Elinkeinovapauden asettaminen (1863) ja ammattikuntalaitoksen lakkauttaminen (1868) vahvistivat porvarillisen keskiluokan³ merkitystä kaupunkien kulttuuri- ja seuraelämässä ja nostivat heidät vaikutusvaltaisiksi ryhmiksi kaupungeissa (Nieminen 2006, 145–146).

Samalla musiikillinen vaatimustaso kasvoi. Oma orkesteri oli kunnia-asia, sillä se oli merkki kaupunkien kulttuurisesta valveutuneisuudesta ja lisäksi välttämätön kaupunkien kulttuurielämän ylläpitäjänä. Vaasan ja Porin orkesteritoiminnan kehityksellä oli paljon yhteistä Suomen suurempien kaupunkien musiikkielämän kanssa. Huomionarvoista on, että tuon ajan orkestereiden toiminta muistutti edeltävää Itämeren alueen kaupunginmuusikkoinstituutiota enemmän kuin nykypäivän kaupunkien sinfoniaorkestereita. Johtajat olivat melkein poikkeuksetta kiertäviä muusikoita, jotka toivat mukanaan uusia muotivirtauksia. Orkestereiden tehtävä, kuten kaupunginmuusikoiden ennen niitä, oli järjestää musiikki kaikkiin tilaisuuksiin, missä musiikkia tarvittiin: tansseihin, musiikillisiin illanviettoihin, helpotajuisiin konsertteihin, teatterinäytäntöihin, häihin ja hautajaisiin.

³ Porvarilliseen keskiluokkaan kuuluivat alempi virkamiehistö, oppisäätyläistä ja vapaiden ammattien harjoittajat – lääkärit, asianajajat, arkkitehdit, pienyrittäjät (leipurit, kellosepät, ompelijat ym.) ja eri taiteenalojen edustajat (Nieminen 2006, 154–146).

Musiikinhistoriankirjoituksessa tämä on kuitenkin jäänyt vähälle huomiolle. Osittain tämä johtuu siitä, että sekä johtajat että suuri osa muusikoista olivat ulkomaalaisia, mutta myös siitä, että orkesterit olivat melko pieniä tämän päivän standardeilla mitattuna. Esimerkiksi Turun orkesterihistoriaa käsittelevässä kirjassaan Kimmo Korhonen kieltäytyy kutsumasta kaupungin yhdeksänhenkistä kokoonpanoa vuonna 1838 ”orkesteriksi” (Korhonen 2015, 115). Se kuitenkin vastasi kaupungin musiikkitoiminnasta kaupungin myöntämän tuen turvin. Kokoonpanon johtajana toimi ensin liivinmaalainen Wilhelm Friedrich Siber ja hänen jälkeensä Viipurin-saksalainen Anton Rudolf Hausen aina vuoteen 1868 asti (Korhonen 2015, 115, 138). Orkesteri soitti talvisin tanssi- ja näyttämömusiikkia sisätiloissa ja kesäisin torvimusiikkia Kupittaaan kylpylässä (ks. esim. ÅU 1.1.1842; ÅT 16.4.1845, 12.6.1847). Vuodesta 1868 uudelleen perustettu Soitannollisen Seuran orkesteri (14 soittajaa) hoiti samoja tehtäviä, joita Siberin ja Hausenin orkesteri aiemmin (Korhonen 2015, 150–154).

Viipurissa tilanne oli hyvin samankaltainen kuin Turussa. Julkisesta musiikista vastasi pääasiassa kapellimestari C. Spohrin johtama kaupungin tukema seitsenhenkisen orkesteri (Flodin & Ehrström 1934, 55). Kun kapelli 1867 lopetti toimintansa, perustettiin kaupunkiin uusi 12-henkisen orkesteri, jonka johtajaksi tuli Ernst Schnéevoigt (WT 11.5.1867, 31.7.1867). Kuten Turussa, myös Viipurissa uusi orkesteri hoiti pääasiassa samoja tehtäviä kuin edeltäjänsä, lukuun ottamatta kesäistä torvisoittoa (ks. esim. Ilm 20.12.1867; Sl 30.6.1874).

Helsingissä tilanne 1860- ja 1870-luvuilla muistutti hieman tilannetta Viipurissa, mutta merkittäviä erojakin oli. Kaupungissa oli toiminut vuodesta 1844 lähtien ammattiorkesteri, ensin Louis Lowen ja sitten Carl Ganszaugen johdolla. Orkesterin toiminta muistutti suuresti sekä Siberin/Hausenin että C. Spohrin orkesterin toimintaa. Vuonna 1860 Uuden teatterin yhteyteen perustettiin 20-henkisen orkesteri, jonka talouden selkäranka oli teatterilta saatava tuki. Toisin kuin muut kaupungit, Helsinki ei tukenut orkesterin toimintaa. Orkesterin asema teatterin ulkopuolella ei myöskään ollut niin merkittävä kuin muissa kaupungeissa. Esimerkiksi vuonna 1862 orkesterin 189 esiintymisestä 145 oli teatteriesitysten yhteydessä (Heikkinen 2018, 23).

SOTILASSOITTAJAT KAUPUNGINMUSIKKOINA

Vuonna 1852 sekä Vaasan että Porin kaupungit paloivat maan tasalle. Palojen vahingot olivat molemmissa kaupungeissa dramaattiset paitsi taloudellisesti, myös henkisen kehityksen alueella. Vaasan kulttuurielämä ennen paloa oli sanomalehtien ja olemassa olevan historiankirjoituksen mukaan vireää, monipuolista ja kansainvälistä. Huvitoiminnan keskuksena oli vuonna 1820 valmistunut seurahuone. Kaupungin yläluokka ja porvaristo suosivat ennen muuta tanssia, jonka saatavuudesta huolehti

kaupungin Porvarillinen Tanssiklubi. Yhdistyksen ensimmäiset tanssi-iltamat järjestettiin 1830-luvulla. Tanssin lisäksi myös soitannolliset illanvietot, konsertit, kahvikutsut, erilaiset huviretket ja teatteri olivat suosittua ajanvietettä (Mäkelä 1985, 380). Kaupungin musiikkitarjonnasta vastasi kymnaasin laulunopettajan Erik Johan Gestrinin perustaman lauluseuran lisäksi (Ilm 19.4.1848, 6.12.1851) ”soittoseura”, jonka toiminnasta ei ole tarkempia tietoja lukuun ottamatta sen järjestämää konserttia joulukuussa 1848, jossa orkesteri soitti alkusoiton Carl Maria von Weberin oopperasta *Taika-ampuja* sekä muuta ”orkesterimusiikkia” (Brummert (na.), 2; Suolahti 1933, 51).

Porin orkesterielämästä ensimmäiset tiedot ovat vuodelta 1850. Tuolloin muutama kaupunkilaiset anoivat kaupungin kassasta 150 ruplaa kolmeksi vuodeksi ”Saksanmaalta” tilattavaa orkesteria varten. Kun orkesterin avustuksen jatkaminen tuli ajankohtaiseksi 1853, määrärahaa ei enää myönnetty, koska tarve rakentaa kaupunki palon jälkeen uudelleen ylitti tärkeydessä kaupunkilaisten musiikkitarpeen (Ruuth 1899, 411).

Molempien kaupunkien palonjälkeisen musiikkielämän elpymisen kannalta keskeinen tapahtuma oli Krimin sodan aiheuttama armeijauudistus 1854–1855. Suomeen muodostettiin yhdeksän tarkk’ampujapataljoonaa, joista yksi sijoitettiin Vaasaan ja yksi Poriin. Kuhunkin pataljoonaan määrättiin 17 signalistiä eli signaalitorven soittajaa. Erillisiä soittokuntia ei määrätty perustettaviksi, mutta signalistit kokosivat keskuudestaan pienempiä soittokuntia esiintymään tansseissa ja muissa huvitilaisuuksissa. Soittokuntien johtajiksi palkattiin ammattimuusikoita (Vuolio 1985, 62–63). Juuri sotilassoittajien keskeinen rooli Vaasan ja Porin musiikkielämässä oli keskeisin ero verrattuna suurempien kaupunkien musiikkielämän organisoimiseen.

Vaasassa soittokunnan johtajan tehtävän otti hoitaakseen ruotsalainen Bror Wilhelm Palin (1829–1904). Hän saapui Vaasaan lukion opettajan virkaan vuonna 1856 ja aloitti tarkk’ampujapataljoonan soittokunnan johtajana samana vuonna. Pataljoonan soittokunnan julkisista esiintymisistä raportoitiin sanomalehdessä ensimmäisen kerran tammikuussa 1857. Kyseessä oli musiikillinen iltama, jossa soittokunta esiintyi Palinin johdolla (Vb 31.1.1857).

Palinista tuli nopeasti keskeinen henkilö kaupungin musiikkielämässä. Hän oli syntynyt Tukholmassa ja saanut musiikkikoulutuksensa Tukholman kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa. Laulunopetuksen lisäksi Palin opetti pianon ja useiden jousosoittimien soittoa, soitti urkuja ja klarinettia, järjesti konsertteja ja perusti kuoroja. Hän oli kouluttautunut myös pianonviritäjäksi ja mainosti palveluksiaan sanomalehdessä. Lisäksi hän oli vastuussa pataljoonan soittokunnan yhteydessä toimineesta musiikkikoulusta, johon rekrytoitiin uusia soitto-oppilaita sanomalehtien välityksellä (Vb 27.10.1860, 3.11.1860).

Pataljoonan soittokunta soitti iltamissa, merkkihenkilöiden juhlapäivinä, hyväntekeväisyyskonserteissa kaupungin vähävaraisten porvariperheiden ja muiden

hädänalaisten hyväksi, jumalanpalveluksissa, tanssiaisissa sekä monissa muissa yksityisissä ja julkisissa tilaisuuksissa, joihin tarvittiin musiikkiohjelmaa. Jumalanpalveluksissa soittokunnan rooli korostui myös virsilaulun säestäjänä ennen urkujen hankkimista (1866) kaupungin uuteen kirkkoon (esim. Vb 19.1.1861).

1860-luvun puolivälissä vastuuta kaupungin musiikkitarjonnasta alkoi jakaa vuonna 1864 kaupungin porvariston toimesta perustettu draamallis-musikaalinen yhdistys, joka sittemmin (1880) muutti nimensä Vaasan Soitannolliseksi Seuraksi. Parhaimmillaan se järjesti porvaristolle ja kaupungin muulle sivistyneistölle suunnattuja illanviettoja useamman kerran kuukaudessa ”vaihtelevalla ohjelmalla”, joka koostui musiikki- ja näytelmäesityksistä, runonlausunnasta, arpajaisista ja tanssista. Palin soittokuntineen ja kuoroineen teki seuran kanssa tiivistä yhteistyötä (Vb 18.2.1864, 30.12.1864, 10.11.1866, 8.12.1866, 20.4.1867). Tässä vaiheessa orkesteritoiminnan lisääntymiseen vaikuttivat myös palon jälkeen kaupunkiin palanneet ravintoloitsijat, jotka tarjosivat tarvittavat tilat tapahtumien järjestämiselle ja kilpailivat asiakkaista erityisesti tanssi-iltamien järjestäjinä. Myös kiertävät teatteriseurueet olivat orkestereiden tärkeitä työllistäjiä, sillä paikallisia orkestereita tarvittiin väliaikamusiikin soittamiseen sekä laulujen säestykseen esityksen aikana (ks. esim. BT 7.7.1877, 2.11.1878; Hirn 1998, 102; Korhonen 2015, 151).

Kuten Vaasassa, myös Porin pataljoonan signalistit perustivat keskuudessaan soittokunnan. Johtajaksi pestattiin edellisen orkesterin johtaja August Nordeman (1819–1886). Hän oli syntynyt Eskilstunassa ja suorittanut Tukholman kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa urkuri- ja kirkkolaulututkinnon sekä kapellimestaritutkinnon. Johtajan tehtävänsä ohella hän hoiti Porissa laulunopettajan ja urkurin tointa (BT 14.6.1882.) Näin ollen sekä Porissa että Vaasassa musiikkilämän johto oli ruotsalaisissa käsissä, joten niin kuin Max Engman on esittänyt, ”pohjalainen alue” näyttää ainakin tuolloin olleen voimakkaasti länteen kallellaan (ks. yllä). Yksi syy tähän oli epäilemättä Tukholman kuninkaallinen musiikkiakatemia. Ennen kuin kanttoreiden koulutus alkoi Turun lukkar- ja urkurikoulussa vuonna 1878, lähin paikka opiskella urkujen soittoa oli juuri Tukholman akatemia. 1860- ja 1870-luvuilla siellä opiskeli yhteensä 11 suomalaista urkujensoiton opiskelijaa, tunnetuimpana Helsingin Vanhan kirkon urkuri Lauri Hämäläinen (Tukholman kuninkaallisen musiikkiakatemian oppilasluettelot).

Nordemanin soittokunta soitti säännöllisesti kaupunkilaisten huvittelupaikoissa korvausta vastaan jo kesällä 1861. Soittokunnan pääasiallista asiakaskuntaa oli kaupungin säätyläisväestö. Esimerkiksi juhannuksen vietosta kerrottiin lehdessä, että ”alkoivat pataljoonan torvisoittajat kaupungin säätyisen kansan hauskuudeksi remuamaan Johanneslundissa, missä myös muu kansa lämmältä kävi tätä rämäkkää kansaa katsomassa ja kuulemassa” (PKS 29.6.1861). Eli samalla kun säätyläiset kuuntelivat ja katselivat soittokuntaa, kuunteli ja katseli rahvas säätyläisiä. Rahvaan musiikkia oli ensisijaisesti varsinkin markkinoille kerääntyneiden ”viulunvinguttajien ja laulajien melskaava musiikki”, ”pauhaava torvenrämäys” ja ”positivin

vingutus”, kuten säätyläiset sitä lehdissä kuvasivat (PKS 21.8.1861, 14.9.1861; BT 13.9.1861). Vaasan tavoin Porin pataljoonan soittokunta avusti ilmaiseksi hyväntekeväisyystapahtumissa, mikä katsottiin sille eräänlaiseksi velvollisuudeksi ja vastineeksi kaupunkilaisten keräämille avustuksille. Kun soittokunta laskutti tyttökoulun hyväksi järjestetystä rekiretkestä 60 markkaa, asiaa paheksuttiin lehdessä (PKS 29.6.1861; BT 11.3.1865).

Vuosikymmenen lopulla lupaavasti alkanut musiikkitoiminta Vaasassa ja Porissa koki kuitenkin takaiskun. Armeijaa uudistettiin jälleen ja Helsinkiin sijoitettua Suomen kaartia lukuun ottamatta kaikki tarkk’ampujapataljoonat lakkautettiin. Tämä tarkoitti myös pataljoonien soittokuntatoiminnan päättymistä. Vaasan pataljoonan soittokunnan ”jäähvyäiskonsertti” järjestettiin tammikuussa 1868 haikkeissa tunnelmissa. Yleisöä oli paikalla yli 200 henkeä (Vb 11.1.1868).⁴ Porissa tuotiin esiin kaupunkilaisten kiitollisuus soittajia kohtaan, jotka ”vuosia ovat työskennelleet paikkakunnan kaikkien vaatimusten ja tarpeiden tyydyttämiseksi ja täyttämiseksi, mitä monenlaisen musiikin esittämiseen tulee”. Erityisesti kiiteltiin sitä, että se oli tehnyt tämän ilmaiseksi (Bj 1.2.1868). Todellisuudessa soittokunta oli soittanut ilmaiseksi vain kaupungin virallisissa juhlissa ja hyväntekeväisyystilaisuuksissa. Muusta soitosta se oli perinyt korvauksen. Konsertti-ilmoitusten perusteella myös Vaasassa orkesterin esiintymiset olivat pääsääntöisesti maksullisia.

SOITTOKUNNAT JA KAUPUNKIJULKISUUS

Pataljoonan soittokunnan merkitys säätyläisten seuralämän säestäjänä oli Porissa ja Vaasassa huomattavasti suurempi kuin Turussa, Viipurissa ja Helsingissä. Myös niihin oli ollut sijoitettuna tarkk’ampujapataljoona, mutta julkisesta musiikista vastasi erillinen ammattimainen kaupungin tukema orkesteri, kuten edellä olemme tuoneet esille. Siitä huolimatta molempien orkesterityyppien asema sijoittui kehittyvään porvarilliseen julkisuuspiiriin.

Jürgen Habermas jakaa julkisuuspiirin kolmeen osaan: poliittiseen, kirjalliseen ja ”kaupunkijulkisuuteen”. Ensimmäinen linkittää kansalaisyhteiskunnan ja valtion; toisessa sivistynyt keskiluokka opettelee ”klubeissa” ja lehdistön välityksellä ”julkisen järkeilyn taitoa” aateliston kanssa; kolmas liittyy ”kulttuurihyödykemarkkinoihin” ja sen tiivistymiä ovat ”kahvilat, salongit ja pöytäseurat” (Habermas 2004, 59–60). Kehitys kirjallisesta julkisuudesta kulki kohti kaupunkijulkisuutta, mitä kuvaa esimerkiksi musiikillisten seurojen kehitys Turussa. Vuonna 1770 kaupunkiin perustettiin Aurora-seura runouden ja tieteen edistämiseksi, kunnes 1773 mukaan otettiin musiikki. Seura oli ajalle tyypillinen salaseura rituaaleineen, Habermasin terminologian mukainen ”klubi”, joskin se satunnaisesti järjesti myös julkisia konsertteja. Vuonna

⁴ Tämä ei kuitenkaan jäänyt soittokunnan viimeiseksi konsertiksi, vaan ilmeisesti korvaavien muusikoiden puuttuessa se oli mukana vielä ainakin pääsiäisen aikaan järjestetyssä iltamassa (Vb 4.4.1868).

1790 perustettu Turun Soitannollinen Seura oli jo enemmän ulospäin suuntautunut (Andersson 1952). Kun seura jälleen kerran herätettiin henkiin 1868, oli siirtyminen kaupunkijulkisuuteen tapahtunut. ”Kahviloiden” ja ”salonkien” ohella esiintymispaikkoja olivat muut kaupungin julkiset tilat: teatterit, ravintolat ja puistot (ks. Korhonen 2015, 151).

Armeijan soittokuntien lakattua sekä Porissa että Vaasassa ryhdyttiin keräämään varoja soittokuntien toiminnan jatkamiseksi. Porissa rahankeräys mitä ilmeisimmin tuotti tulosta, koska syksyllä 1868 soittokunta mainosti lehdessä palvelujaan. Orkesterin asioita asetui hoitamaan raatimies Sohlström ja johtajaksi palkattiin Johan August Jansson (1839–1881) – jälleen Ruotsista. Uusia nuotteja hankittiin Tukholmasta (Bj 5.12.1868, 18.9.1869). Soittokunta jatkoi toimintaansa kuten ennenkin. Se esiintyi illanvietoissa, tansseissa, yksityisissä ja yleisissä juhlissa, hyväntekeväisyyskonserteissa – ylipäätään kaikissa sivistyneistön järjestämässä tilaisuuksissa, joissa musiikkia katsottiin tarvittavan. Lisäansioita soittajat hankkivat muun muassa soitonopetuksella ja nuottien kopioimisella. Jansson perusti valokuvaamon.

Tästä huolimatta rahoitusjärjestelyt ja palkkiot eivät vastanneet soittajien toiveita. Niinpä he keväällä 1873 uhkasivat lopettaa soittokunnan toiminnan, jos kaupunki ei suoraan ryhdy tukemaan sitä taloudellisesti. Kaupungin porvarit pitivät kokouksen ja päättivät myöntää soittokunnalle 2000 markkaa vuosittain viiden vuoden ajan. Vastineeksi soittokunnan tuli esiintyä tavallisen kansan huviksi julkisella paikalla kuusi kertaa vuodessa ilman eri korvausta (Sk 12.4.1873, 26.4.1873).

Myös Vaasassa kaupunkilaiset alkoivat suunnitella uutta, kaupungin omaa soittokuntaa. Hankkeen taustalle perustettiin toimikunta, joka koostui aiemmin perustetun draamallis-musikaalisen seuran jäsenistä. Greger Anderssonin esille tuomat amatöörivoimin perustetut porvarilliset musiikkiyhdistykset yleistyivät kaupunginmuusikkoinstituution lakkauttamisen jälkeen myös Suomessa. Esimerkkikaupunkiemme kohdalla niiden ylläpitämät orkesterit eivät kuitenkaan olleet amatööriorkestereita, vaan ne toimivat pääasiassa ammattilaisvoimin. Amatööriorkesterien soitotaito ei ollut kaupunkilaisten tarpeisiin riittävä, ei ainakaan Vaasassa, mikä käy jäljempänä ilmi. Suuremmissa ja ”vakavammissa” konserteissa amatöörit tosin avustivat.

Toimikunnan suunnitelmissa oli koota uuden soittokunnan jäsenet osittain Vaasaan jääneistä pataljoonan soittokunnan muusikoista, jotka soittokunnan toiminnan päättymisen jälkeen olivat avustaneet muun muassa iltamien musiikkiohjelman suorittamisessa (Vb 14.3.1868, 4.4.1868). Muusikoiden lisäksi toimikunta hyötyi lakkautetusta soittokunnasta myös soitinhankinnoissa ostamalla sen käyttämät soitimet, joita pataljoonan luutnantti Hedman kauppasi sanomalehdessä alennettuun hintoihin. Myytävänä oli puupuhaltimia sekä vaski- ja jousisoittimia (Vb 18.4.1868, Vb 9.5.1868, 23.5.1868).

Vaikka soittimista ei ole olemassa kattavaa luetteloa eikä soittokunnan ohjelmistoja ole säilynyt, uutisen perusteella on mahdollista tehdä päätelmiä orkesterin

toiminnasta. Esimerkiksi vaskisoittimien käyttö ei aina soveltunut sisätiloihin. Jo vuonna 1860 veteraanien hyväksi järjestetyn konsertin jälkikirjoituksessa pataljoo-
nan torvisoittoa kritisoitiin sen kovaäänisyydestä. Kirjoittajan mukaan torvisoitto
oli usein myös liian yksipuolista eikä tilannetta helpottanut se, että ”sitä kuunnellessa
tuntee vastustamatonta tarvetta – marssia” (Vb 22.12.1860). Muusikoilta edellytet-
tiinkin tavallisesti myös jousisoittimien hallintaa, joka äänen voimakkuuden sään-
telyn lisäksi mahdollisti monipuolisemman ohjelmiston esittämisen. Uuden soit-
tokunnan, jota nyt kutsuttiin *kaupungin soittokunnaksi* (”stadskapell”, ks. esim. Vb
23.5.1868), johtoon kutsuttiin Palin, joka oli osoittanut kykynsä johtaa soittokuntaa
ja organisoida musiikkielämää. Lisäksi hänellä oli hyvät verkostot.

Orkesteriasian edistämiseksi toimikunta kutsui sanomalehden välityksellä mu-
siikin ja tanssin ystäviä kokoontumaan kaupungin raatihuoneelle keskustelemaan
yksityiskohdista orkesterin järjestämiseksi (Vb 23.5.1868). Seuraava kokouskutsu
lähetettiin erityisesti niille kaupunkilaisille, joilla olisi mahdollisuus tukea soitto-
kuntahanketta taloudellisesti, sillä vuosikymmenen lopun katovuosien jälkeen kau-
pungin rahavarat olivat vähissä (Vb 20.6.1868). Sen jälkeen asiat etenivät nopeasti.
Heinäkuun alussa 1868 lehdessä ilmoitettiin, että kaupunkiin on perustettu uusi
soittokunta (Vb 4.7.1868). Kokoonpanon ensimmäinen esiintyminen tapahtui Pa-
linin johdolla tietävästi tapaninpäivänä uudessa Ernstin hotellissa. Ohjelmassa oli
muun muassa ”uutta ja modernia” tanssimusiikkia (Vb 5.12.1868, 24.12.1868).

Alkuvuodesta 1869 soittokunta konsertoi ahkerasti. Eniten sitä työllistivät kau-
pungin ravintoloissa järjestetyt tilausiltamat ja -tanssiaiset, joihin kaupunkilaiset
saivat ostaa koko sesongin kattavia lippuja ennakkoon. Tanssitilaisuuksien lisäksi
soittokunta soitti torvimusiikkia Ernstin paviljongissa, kaupungin lastenkotien vuo-
sijuhlassa, keisarin nimi- ja syntymäpäivän kunniaksi järjestetyissä juhlallisuuksissa
sekä läheisellä Sandön saarella, josta oli muodostunut kaupungin tärkein ulkoilma-
tapahtumien järjestämispaikka. Lisäksi se vieraili monissa kaupungissa järjestetyissä
hengellisissä ja maallisissa konserteissa. Kaikki näytti sujuvan moitteettomasti, kun-
nes lokakuun alussa orkesteritoimikunta yllättäen ilmoitti lakkauttavansa soittokun-
nan ja erottavansa Palinin luottamuspuolan takia. Kävi ilmi, että soittokunta oli jättä-
nyt pitämättä sovittuja konsertteja ja ”aiheuttanut pahennusta” ulkoilmakonsertissa
(Vb 23.10.1869, 30.10.1869).

Päätökseen tultaessa orkesteritoiminnan jatko oli tarkkaan suunniteltu, sillä lak-
kauttamisen yhteydessä ilmoitettiin, että toimikunta oli tehnyt uuden sopimuksen
Arnold Lohsen (s. 1829) kanssa, joka toimi Kristiinankaupungin soittokunnan joh-
tajana. Lohse oli kotoisin Geyerin kaupungista Saksista ja saapunut Suomeen tiet-
tävästi 1850-luvulla työn perässä. Suomessa hän avioitui saksalaisen naisen kanssa,
joka myös oli muusikko (FAT 10.12.1859; Vb 29.11.1862). Palinin tavoin Lohse oli
sekä urkuri että viulun- ja pianonsoiton opettaja ja kuten Palin ja Nordeman, saanut
oppinsa Tukholman kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa (Brummert, 4). Lisäksi
hän toimi kiertävänä muusikkona ja pianonviritäjänä.

Lohse aloitti työnsä rekrytoimalla osaavia ”hyvin kasvatettuja” ja musiikillisia taitoja omaavia nuoria muusikoita sanomalehtien välityksellä myös Vaasan ulkopuolelta (Vb 18.12.1869). Ammattilaisia houkuteltiin mukaan lupaamalla työstä kohtuullinen palkkio. Ilmeisesti Suomessa tehdyt rekrytointirytykset eivät olleet tuottaneet toivottua tulosta, sillä Lohse oli lopulta päätenyt ammattilaisuusikoiden hankkimiseen kotimaastaan Saksasta. Heidän saapumisestaan oli jo sovittu, kunnes heinäkuussa 1870 sanomalehdessä raportoitiin ”kuolemantapauksen ja muiden tiedossa olevien asianhaarojen johdosta” Lohsen epäonnistuneen soittokuntahankkeessaan (Vb 16.7.1870). Mitä nämä ”asianhaarat” olivat, ei jutussa kerrota tarkemmin. Vaasassa orkesterihanke oli kuitenkin jälleen alkupisteessä. Tapahtumien seurauksena Lohse luopui tehtävästään ja siirtyi viulistiksi Saksasta tulleen muusikon ja kapellimestarin Ernst Schnéevoigtin orkesteriin Viipuriin (WT 26.10.1870).

Orkesteritoimikunta ei kuitenkaan tässäkin kohtaa jäänyt toimeettomaksi vaan heti Lohsen lähdön jälkeen rekrytoi tehtävään Albert Fliegen. Hän oli kotoisin Königsbergista, Itä-Preussista ja kiersi Suomea nelimiehisen soittokuntansa kanssa, joka sittemmin laajeni kuuteen soittajaan. Albert Fliegen lisäksi orkesterissa soittivat hänen poikansa Bernhard, Hubert ja Emil (Svenska teaterns arkiv (SLSA 1270), Personalkontrakt). Ryhmä oli toimikunnalle tuttu, sillä se oli esiintynyt Ernstin ravintolassa edellisenä talvikautena. Toimikunta solmi Fliegen kanssa vuoden mittaisen sopimuksen, jonka mukaan Fliege soittokuntineen sitoutui soittamaan kaupungissa ”sekä torvi- että tanssimusiikkia”. Muusikot olivat koulutautuneet sekä vaski- että jousisoittimien soittoon, kuten tavallista oli. Sopimukseen sisältyi myös tietty määrä ilmaiskonsertteja ja muita ennalta sovittuja esiintymisiä maakunnassa (Vb 16.7.1870).

Soittokunta oli menestys ja toi kaivattua jatkuvuutta kaupungin musiikkielämään. Kesän aikana se esiintyi lähes viikoittain. Puistokonsertit olivat avoimia kaikille ja niiden ohjelmisto koostui torvisoitosta. Soittokunta konsertoiti useinkin myös kaupunkilaisten suosimalla Sandön saarella. Vaikeudet alkoivat, kun *Vasabladet* uutisoi soittokunnan kärsivän taloudellisista ongelmista, koska Vaasassa ei koko syksyn ja talven (1870–1871) aikana ollut järjestetty lainkaan soittokuntaa työllistäviä tilausiltamia (Vb 9.12.1871). Ratkaiseva takaisku oli epäonnistuminen Franzénin päivän juhlallisuuksissa helmikuussa 1872. Mozartin *C-molli fantasian* esitys sujui ilmeisesti moitteetta, mutta sen sijaan *Vårt landin* soittamisesta soittokunta sai jälkikirjoituksessa murskaavan arvion (Vb 27.1.1872, 10.2.1872, 17.2.1872). Huhtikuun jälkeen Fliege soittokuntineen katosi sekä sanomalehtikirjoittelusta että kaupungin huvielämästä.

Fliegen lähdön jälkeen kaupungin musiikkitarjonta väheni dramaattisesti. Hiljaista vaihetta kesti jopa neljä vuotta. Musiikkitoiminta oli olematonta ja tarvittaessa orkestereita jouduttiin tilaamaan Helsingistä, Oulusta tai lahden toiselta puolelta Ruotsista. Oman soittokunnan puuttuminen vaikutti myös vierailijoiden esiintymisiin, sillä monet olivat tottuneet käyttämään kaupunkien soittajia esitys-

tensä avustajina. Tanssisoitossa turvauduttiin pelimanneihin ja toisinaan säestyssoitimena käytettiin myös pianoa.

Tässä vaiheessa myös Palin hävisi sanomalehtien tapahtumailmoituksista. Kuten Jansson Porissa hän oli perustanut Vaasaan valokuvausliikkeen (Vb 18.5.1872). Kun vielä kaupungin arvostettu urkuri Oskar Pahlman, joka järjesti säännöllisesti hengellisiä konsertteja kaupungin kirkossa, siirtyi Turun tuomiokirkon urkuriksi vuonna 1875, tilanne näytti todella huonolta (Vb 28.11.1874).

PORIN SEKAORKESTERI

Sanomalehtikirjoittelun perusteella orkesteritoiminta oli Porissa koko tutkimusjakson ajan järjestelmällisempää ja paremmin hallinnassa kuin Vaasassa. Yksiy syy Vaasan musiikkielämän järjestämisen heikkoon menestykseen oli se, että palon seurauksena Vaasan kaupunki jouduttiin rakentamaan käytännössä uudelleen ja ”uuteen” Vaasaan päästiin muuttamaan kymmenen vuotta myöhemmin 1862 (Kallenaudio 2006, 18–38, 111–115). Porissa soitonjohtajien ja muusikoiden rekrytointi järjestyi ongelmitta ja kaupunkilaiset saivat nauttia oman, vakituisen orkesterin soitosta ilman suurempia ongelmia sen jälkeen, kun kaupungin rahallinen tuki oli saatu sovittua soittajien toiveiden mukaisesti. Epäilijöitä kuitenkin oli.

Puhallinmusiikki oli 1800-luvulla yksi suosituimpia huvituksia kesäisin euroopalaisissa kylpylöissä ja kaupungeissa. Sitä tarvittiin kohottamaan tunnelmaa juhallisuuksissa, tuomaan viihdykettä kaupunkien puistoihin ja promenadeille sekä säestämään ”kaivonjuontia”. Useimmiten tästä pitivät huolen sotilassoittokunnat (ks. esim. Brucher & Reily 2013, 7–14; Nilsson 2017). Myös Porissa torvisoittokunta valikoitui soveltuvuutensa vuoksi säestämään tanssia ja muita huveja ulkoilmassa, missä huvittelu toukokuun alusta syyskuun loppuun pääasiassa tapahtui, mutta kuten Vaasassa, Porin pienehköihin sisätiloihin sitä pidettiin usein liian äänekkäänä. Tästä syystä Porin Raatihuoneelle, joka usein toimi julkisten juhlien ja arpajaisten näyttämönä, rakennettiin erillinen lehteri soittokunnalle. Näin ääni jakautui tilaan tasaisemmin, eikä seurattanssin lomassa tapahtuvaa jutustelua korvan vieressä soittava kornetti enää häirinnyt. August Janssonin soittokunta oli myös ottanut soitinvalikoimaansa jo vuonna 1872 kaksi viulua ja huilun, mikä lehdessä pantiin kiitoksella merkille (Bj 30.11.1872).

Uusien soittimien opiskelu ja käyttö jäivät kuitenkin luultavasti vähäiseksi, koska kesällä 1877 keskustelu jousisoittimista käynnistyi uudelleen. Erityisesti lehdessä harmiteltiin sitä, että torvisoittokunta pystyi kyllä huolehtimaan väliaikamusikista vierailevien teatteriseurueiden näytännöissä, mutta ei säestämään laulunumeroita. Tämä oli tärkeää, sillä kiertävien teatteriseurueiden esitykset Suomen kaupungeissa olivat talvisaikaan merkittävin julkisen huiielämän muoto. Asia oli ollut esillä mitä ilmeisimmin jo pidemmän aikaa, koska Viipurin kapellimestarilta Ernst Schnéevoigtilta oli pyydetty laskelma jousiorkesterin kuluista. Hänen esittämiinsä 20 000

markan vuotuisiin kustannuksiin kaupunkilaisilla ei kuitenkaan ollut varaa. Vaihtoehdoksi lehti ehdotti, että nykyinen soittokunta kouluttaisi oppipoikia soittamaan jousisoittimia (BT 7.7.1877).

Syksyllä omat ehdotuksensa soittokunnan uudelleen järjestämiseksi tekivät aiempi johtaja Jansson sekä Porin kirkon urkuri Theodor Sörensen (1846–1914). Sörensenin ehdotuksen mukaan orkesterin kokoonpanossa tulisi olla jousikvartetti, huilu, klarinetti, kaksi käyrätorvea, trumpetti ja patarummut. Ehdotusta perusteltiin muun muassa sillä, että se pystyi esittämään sekä jousi- että torvimusiikkia. Lisäksi sitä pidettiin käyttökelpoisempana kokoonpanona talvisaikaan, etenkin teatterin tarpeiden kannalta edellä mainitusta syystä. Orkesterin hallinnoimiseksi Sörensen ehdotti perustettavaksi musiikillista seuraa, kuten Turussa oli tehty (BT 11.8.1877, 22.9.1877, 6.10.1877).

Seuran perustamiseen ryhdyttiinkin ripeästi ja ensimmäinen kokoontuminen pidettiin jo 4.10. Ripeyteen vaikutti suuresti saksalaisen kapellimestari Louis Fichtelbergerin johtama 25-henkinen Musikaliska Sällskapet i Åbon orkesteri, joka samaan aikaan antoi konsertteja Porissa. Orkesterin ohjelmisto sisälsi klassisia helmiä muun muassa Beethovenilta ja Haydnilta, sekä kaksi osaa Sörensenin vuonna 1873 seuran orkesterille omistamasta sinfoniasta. Lehden haltioitunut kriitikko olikin hyvin toiveikas, että konsertissa ilmi tulleiden Sörensenin kykyjen avulla vastaava ”kunnollinen” orkesteri olisi mahdollista perustaa myös Poriin. Joka tapauksessa hän oli sitä mieltä, että vanhaan torvimusiikkiin ei tulisi palata, koska niin kauan kuin paikkakunnalla on sellainen ”surrogaatti”, ei toiveita paremmasta ole – siis enemmän vaikka ilman musiikkia (BT 26.9.1877, 3.10.1877, 6.10.1877). Seura sai nimekseen Musikaliska Sällskapet i Björneborg, jonka säännöt olivat lähes sanasta sanaan kopioituna Turun seuran säännöistä. Kapellimestari saisi palkkiona orkesterin toiminnasta koituvan voiton. Seuralle valittiin viisihenkinen hallitus paikkakunnan säätyläisten keskuudesta ja Sörensen nimitettiin kapellimestariksi (BT 6.10.1877, 10.10.1877, 13.10.1877, 17.10.1877, 20.10.1877).

Carl Theodor Sörensen oli syntynyt Kööpenhaminassa ja opiskellut oman ilmoituksensa mukaan muun muassa Niels Gaden johdolla säveltämistä sekä urkujen ja pianonsoittoa (ÖF 8.3.1882). Suosituskirjeen hänelle kuitenkin oli kirjoittanut toinen tunnettu tanskalainen urkuri Gottfred Matthison-Hansen. Suomeen Sörensen saapui vuonna 1867 ja asettui aluksi asumaan Turkuun, jossa alkoi antaa musiikinopetusta ja konsertteja. Myöhemmin hän toimi urkurina Kristiinankaupungissa, kuten Arnold Lohse aiemmin 1850-luvulla, ja Noormarkussa, kunnes vuonna 1874 tuli valituksi urkuriksi Poriin. Kuten urkureilla tuohon aikaan usein oli tapana, alkoi hänkin organisoida kaupungin musiikkielämää. Hän kokosi tilapäisen orkesterin ja kuoron konserttia varten, järjesti musiikillisia illanviettoja sekä opetti pianoa, laulua ja harmoniaa. Viimeistään hänen ensimmäisen sinfoniansa osien esitykset syksyllä 1877 saivat kaupunkilaiset vakuuttuneiksi hänen synnyinmaassaan Tanskassa hankkimastaan osaamisesta (Sörensenin urasta Suomessa ks. Heikkinen 2013.)

Jos seuran perustaminen oli tapahtunut ripeästi, myöskään orkesterin järjestämisessä Sörensen ei aikaillut. Hän laittoi ensimmäisen ilmoituksen pätevien muusikoiden löytämiseksi Turun, Helsingin ja Viipurin lehtiin jo ennen virallista valintaansa kapellimestariksi. Jo joulukuun puolivälissä soittajat esiteltiin lehdessä ja ensimmäinen esiintyminen oli 12.12. Venäjän (ja Suomen Kaartin) Turkin-sodassa saavuttaman Plevnan taistelun voiton kunniaksi järjestetyssä juhlassa. Ensimmäinen konsertti 15.12. sisälsi lehden mukaan sekä jousi- että erityisesti torvimusiikkia, joskin ohjelman perusteella pääpaino näyttäisikin olleen edellisellä. Samalla seura ilmoitti kymmenestä keväällä järjestettävästä tilattavasta tanssillisesta illanvietosta. Uudenvuodenyönä 1878 soittokunta kapusi kirkontorniin ja soitteli sieltä torvillaan hymnejä ja virsiä kaupunkilaisten iloksi *Turmmusik*-tradition mukaisesti. Keskiajalta lähtien kaupunginmuusikoilla oli velvollisuus soittaa kirkontornissa tietyillä kellonlyömillä soinnutettu koraali tai lyhyempi maallinen kappale (Andersson 2003, 252). Porilaiset olivat saaneet ”kunnollisen orkesterin” (ÅU 16.10.1877; BT 28.11.1877, 12.12.1877, 15.12.1877; Sk 5.1.1878).

Orkesterin toiminta ei juurikaan poikennut edeltävän soittokunnan toiminnasta. Ainoa selkeä ero edeltävään oli se, että nyt ensimmäistä kertaa Porin historiassa teatteriesityksissä orkesteri huolehti väliaikamusiikin lisäksi myös laulujen säestyksestä (BT 12.1.1878, 4.5.1878). Ensimmäisen vuoden aikana orkesterilla oli 141 esiintymistä. Erilaisia julkisia illanviettoja, huviretkiä ja tanssiaisia oli ollut yhteensä 79 kertaa. 29 kertaa orkesteri oli säestänyt teatteriesitystä. Julkisia juhlia oli ollut viisi ja orkesteri oli kuusi kertaa soittanut kaupungin antaman tuen vastineeksi ilmaiseksi puistossa. Lisäksi orkesteri oli soittanut viisissä häissä, kolmissa hautajaisissa ja kymmenessä muussa yksityistilaisuudessa. Neljä kertaa orkesteri oli säestänyt kaupungissa konsertoineita vierailevia artisteja (BT 2.11.1878).

Orkesteri oli täyttänyt kaupunkilaisten musiikkitarpeen hyvin, mutta loppuvuodesta 1878 sen tulevaisuudesta oltiin huolissaan. Sörensen oli ollut jo pitkään sairauden takia estynyt hoitamasta kapellimestarin tointaan täysipainoisesti. Seuraavaan seuran kokoukseen Sörensen lähettikin kirjeen, jossa hän ehdotti, että orkesterin varajohtaja Arnold Lohse ottaisi orkesterin tilapäisesti johtakseen. Kuten jäljempänä käy ilmi, Lohse oli tehnyt sopimuksen Vaasan kaupungin kanssa, mutta johti Porin orkesteria vielä kevätkauden 1879 (BT 13.11.1878).

Seuraavan vuoden alussa seuran hallitus julkaisi (ainakin) Porin, Turun, Helsingin, Viipurin, Tukholman ja Kööpenhaminan sanomalehdissä ilmoituksen, jossa orkesterille haettiin uutta johtajaa. Ilmoituksessa painotettiin, että soittokunta koostuu 11-henkisestä jousi- ja puhallinorkesterista sekä torviseptetistä (BT 8.1.1879). Toimeen valittiin Carl Gottschalksen (1854–1939) (BT 22.3.1879; Gottschalksen 1920, 57–58). Hän syntyi Kööpenhaminassa, missä sai yksityisopetusta viulussa, pianossa ja teoriassa. 18-vuotiaana hän pestautui armeijan soittokuntaan alttotorven soittajaksi. Armeijapestin jälkeen hän toimi muutaman vuoden kiertävien teatteriseurueiden kapellimestarina Tanskassa, kunnes sai paikan Porista (Gottschalksen 1920).

Johtajan vaihdoksesta huolimatta orkesterin toiminta jatkui pääasiassa ennallaan. Gottschalksen oli tuonut mukanaan neljä tanskalaista muusikkoa ja orkesterissa oli nyt 12 soittajaa kapellimestari mukaan luettuna. Amatöörien avustuksella tämä mahdollisti jo Beethovenin ensimmäisen ja Mozartin 40. sinfonian esitykset syksyllä. Samalla orkesteri alkoi suunnata soittoaan myös tavalliselle kansalle alennetuin lipun hinnoin. Vuosikokouksessa marraskuussa 1879 seuran talous todettiin hyväksi, mihin yksi syy oli orkesterin toimeliaisuus: Gottschalksenin johtajakaudella 150 päivän aikana se oli esiintynyt 120 kertaa, osin julkisissa, osin yksityisissä tilaisuuksissa. Uusia Soitannollisen Seuran osakkeita merkittiin vuosille 1880–1882 toistasataa, ja kun kaupunki lisäksi budjetoi seuraavalle vuodelle jälleen 3000 markan avustuksen, oli orkesterin tulevaisuus pitkäksi aikaa turvattu (LS 15.2.1879, 20.12.1879; BT 8.11.1879, 6.12.1879; Gottschalksen 1920, 61). Ja niinpä vuoden vaihtuessa, kuten tavaksi oli tullut, kiipesi orkesteri jälleen kirkontorniin kajauttamaan hymnin tyytyväisille kaupunkilaisille (BT 31.12.1879).

VAPAAPALOKUNNAN SOITTOKUNNASTA KAUPUNGIN ORKESTERIIN

Kuten olemme edellä osoittaneet, Porissa orkesteripyrkimykset etenivät saumattomasti. Vaasassa suurin kompastuskivi oli orkesteritoiminnan rahoitus. Keskustelu orkesterin kipeästä tarpeesta jatkui sanomalehdissä, mutta aikaisempien epäonnistumisien jälkeen hankkeelle oli vaikea löytää maksajia. Toimikunnan pyrkimykset orkesterin perustamiseksi alkoivat kuitenkin tuottaa viimein tulosta vuonna 1876, kun kaupungissa toimineen vapaapalokunnan yhteyteen alettiin suunnitella torvisoittokuntaa.

Vapaapalokunnat olivat osa samaan aikaan käynnistynyttä laajempaa järjestäytymiskehitystä, jolla oli keskeinen vaikutus julkisen musiikkilämän muotoutumiseen. Niin sanotun ”kansallisen julkisuuden” kehityksen myötä julkinen toiminta vapautui myös alempien yhteiskuntaluokkien ulottuville (Nieminen 2006). Taustalla vaikutti kansallisuusaatteen voimistuminen, jonka tarkoituksena oli työväestön sivistäminen ja osallistaminen Suomen kansallisvaltion rakentamiseen. Musiikilla oli prosessissa keskeinen tehtävä. Vaasassa vapaapalokunta toimi kaikille yhteiskuntaluokille avoimien musiikkiharrastusten edelläkävijänä. Se järjesti kuoro- ja torvisoittokuntaharrastusta pyrkien alusta lähtien (1868) saamaan toimintaansa mukaan myös työväestön (Jalkanen 2003, 137–139). Samalla kaupungin musiikkitoiminta sai toimikunnan kaipaaman sysäyksen eteenpäin.

Vaasan konserttitarjonnassa työväki oli huomioitu potentiaalisina orkesterimusiikin kuluttajina ensimmäisen kerran jo Fliegen orkesterin aikana. Silloin Sandön saarella järjestettyihin torvisoittokonsertteihin myytiin edullisia lippuja, jotta kaikilla olisi mahdollisuus osallistua niihin. Kaupungin työväestölle oli puistokonsertteihin toisinaan jopa vapaa pääsy (Ks. esim. Vb 6.8.1870, 13.8.1870). Tämä on kiinnosta-

vaa, sillä ajankohta on suhteellisen varhainen. Tavallisesti työväestön musiikilliseen sivistämiseen alettiin kiinnittää huomiota vasta vuosikymmenen loppupuolella (ks. Rantanen 2013), kuten Porin esimerkki osoittaa. Vapaapalokunnalla oli mitä todennäköisimmin vaikutusta Vaasan suhteellisen varhaiseen toimintaan työväestön hyväksi.

Tammikuussa 1876 *Vasabladetissa* kerrottiin, että VPK:n yhteyteen oli suunnitella torvisoittokunta, johon parhaillaan haetaan muusikkoja. Hankkeen taustalla oli jälleen orkesteritoimikunta, joka oli neuvotellut VPK:n kanssa torvisoittokunnan perustamisesta ja sitoutunut huolehtimaan myös soittajien rekrytoinnista. Torvien hankintaan tarvittava summa 1200 markkaa oli jo koossa. Soittokunnan vuotuiseksi kuluksi toimikunta arvioi 4000 markkaa, josta VPK huolehtisi osaksi itse. Soittajien ohella etsittiin myös torvisoitosta kiinnostuneita oppilaita, joille tarjottiin mahdollisuutta koulutusta soittokunnan johtajan opissa (Vb 15.1.1876).

Lehti-ilmoitukset eivät ilmeisesti tuottaneet toivottua tulosta, sillä VPK:n torvisoittokunta koottiin lopulta palokunnan jäsenistä. Se oli muodoltaan sekstetti ja soittokunnan johtajaksi valittiin jälleen Palin. Soittokunnan ensimmäinen esiintyminen oli toukokuun alussa 1877 keisarin syntymäpäiväjuhlallisuuksien yhteydessä. Sen jälkeen soittokunta esiintyi muun muassa VPK:n kesäjuhlan yhteydessä ja kansanjuhlassa Sandön saarella, jossa se ”soitti miellyttävästi ja kauniisti tyynessä illassa” (Vb 15.9.1877).

Kaupunkilaiset olivat tyytyväisiä VPK:n soittokuntaan, mutta orkesteritoimikunnan näkökulmasta amatööreistä koostunut torvisoittokunta ei kuitenkaan riittänyt kaupunkilaisten musiikkitarpeiden tyydyttäjäksi. Orkesteriaktiivit halusivat sen rinnalle ammattimaisen soittokunnan, jolla olisi edellytyksiä esiintyä tilaisuuksissa, jotka vaativat monipuolisempaa osaamista sekä ajankohtaisia eurooppalaisia muotivirtauksia myötäilevää ohjelmistoa (Vb 15.9.1877). Sanomalehdissä toimikunta vetosi siihen, että menneisyyden epäonnistuneista kokemuksista huolimatta minkään Vaasan kokoisen kaupungin ei pitäisi olla niin alkuvaiheessa suhteessa instrumentaalimusiikin tarjontaan suurissa yleisötilaisuuksissa. Myös musiikin sivistävää merkitystä korostettiin: ”toivomme, ettei kukaan kiistä sitä jalostavaa ja sivistävää vaikutusta, jonka hyvä musiikki kykenee tuottamaan” (Vb 28.3.1877, 11.1.1879).

Ratkaiseva tekijä hankkeen etenemiselle oli lopulta kaupunginvaltuuston päätös lähteä mukaan toiminnan rahoittamiseen. Alkuvuodesta 1879 valtuuskunta myönsi 5000 mk soittokunnan perustamiseksi. Sen lisäksi kaupunkilaiset ”takasivat” toimintaan vielä 2000 mk. Palkkioon sisältyi nuottien ja soitinten hankinnasta aiheutuvat kulut sekä kuusi ilmaiskonserttia kesäkaudella (Vb 15.1.1879, VS 15.1.1879).

Heti valtuuskunnan päätöksen jälkeen kaupungin ravintoloitsijat ja yhdistykset alkoivat järjestää iltamia ja konsertteja varojen kartuttamiseksi soittokuntaa varten. Seitsenmiehisen soittokunnan johtajaksi valittiin uudelleen Arnold Lohse, joka tällä kerralla onnistui soittokunnan järjestämisessä ja muusikoiden rekrytoimisessa Vaasaan. Muusikot hankittiin Lohsen suhteilla Saksasta, vaikka sanomalehdessä muis-

tutettiin, kuinka kokemus on opettanut, ettei ”muukalaisiin” voi aina luottaa. Myös johtajan valinnasta keskusteltaessa toimikunta painotti, että henkilön tulisi olla joko suomalainen tai Suomessa pidempään vaikuttanut ammattilainen (Vb 11.1.1879). Fliege orkestereineen oli jättänyt pysyvän jäljen orkesteriaktiivien mieliin.

21. päivä kesäkuuta 1879 *Vasabladet* uutisoi, että kaupungin soittokunnan muusikot olivat saapuneet kaupunkiin. Toiminta käynnistyi heti vilkkaana. Soittokunnan ensimmäisessä esiintymisessä Sandön saarella VPK:n vuosijuhlissa ohjelmistossa oli todennäköisesti torvimusiikkia (VS 28.7.1879), sillä lokakuussa orkesteri järjesti ensimmäiset konserttinsa jousisoittimilla (VS 6.10.1879, Vb 11.10.1879, 25.10.1879). Kesällä orkesteri soitti monia ilmaiskonsertteja kaupungin puistoissa. Syksyllä Lohsen orkesteri järjesti konsertteja, iltamia, lasten- ja kansantanssiaisia ja huolehti VPK:n soittokunnan kanssa teatteriesitysten väliaikamusiikeista. Uutuutena olivat promenadikonsertit, joista tuli suosittu huvimuoto kaupungin porvariston keskuudessa. Tästä alkoi kehitys, jonka jälkeen kaupunkilaisten ei enää tarvinnut olla huolissaan kaupungin musiikkitarjonnasta. Musiikkitarve oli viimein tyydytetty.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Kaupunginmuusikkoinstituution lakkauttaminen ei poistanut kaupunkien porvariston musiikkitarvetta, päinvastoin. Kuten tapaustutkimusesimerkkimme osoittavat, orkesterit olivat keskeinen osa kaupunkien musiikki- ja kulttuurielämää Suomessa 1800-luvulla. Orkesteritoiminta Vaasassa ja Porissa 1860- ja 1870-luvuilla oli hyvin samankaltaista. Kaupungilta saamansa tuen vastineeksi sotilassoittokuntien tilalle perustetut orkesterit soittivat ”porvarillisen kaupunkijulkisuuden” mukaisesti julkisissa juhlissa ja muissa tapahtumissa sekä kesäaikaan ulkona järjestetyissä promenadikonserteissa. Lisäansioita orkesterit hankkivat järjestämällä musiikillisia illanviettoja ja konsertteja. Lisäksi niitä tilattiin säestämään teatteriesityksiä, avustamaan vierailevia artisteja sekä huolehtimaan musiikista yksityisissä tanssiaisissa ja juhlissa. Yksi merkittävimmistä tulonlähteistä olivat ravintoloitsijoiden säännöllisesti järjestämät julkiset tanssiaiset.

Kehitys kulki torvisoittokunnista kohti orkestereita, joissa oli sekä jousi- että puhallinsoittimia. Sekaorkesteri pystyi paremmin vastaamaan kaupunkisäätyläistön moninaiseen musiikkitarpeeseen. Huvituksen lisäksi tarvetta loi sivistyksen kaipuu, jonka määrää vertailtiin sanomalehdissä jatkuvasti muiden kaupunkien kanssa. Vaasassa yksi vertailukohteista oli Pori, jossa puolestaan otettiin mallia Turusta. Tavoitteena oli kehittää ja ylläpitää kaupunkien musiikkitarjontaa ja pysyä ajan tasalla uusista eurooppalaisista virtauksista. Orkestereita ei perustettu työväkeä varten, mutta 1870-luvun lopulta lähtien niiden merkitystä kansanvalistuksen välineenä alettiin korostaa.

Kaupunkien orkesteritoiminta perustui ammattimaisuuteen. Soittokuntia ei koottu kaupunkien amatöörimusiikoiden keskuudesta, vaan soittajat ja johtajat oli-

vat yleensä muualta tulleita ja ulkomailla kouluttautuneita ammattilaisia. He ansaitsivat elantonsa monenlaisella musiikkiin liittyvällä toiminnalla – soittamisen ja johtamisen lisäksi muun muassa musiikinopetuksella, nuottien kopioinnilla ja pianonmyynnillä. Vaasassa ja Porissa johtajat olivat lähes poikkeuksetta urkureita tai urkurin koulutuksen saaneita henkilöitä. He olivat monipuolisia muusikoita, jotka toimivat aktiivisesti musiikkielämän kehittäjinä ja ylläpitäjinä. Voidaankin todeta, että heidän toimintansa oli pääpiirteissään jatkoa kaupunginmuusikkoinstituution toimintakulttuurille, mistä symbolinen esimerkki oli uudenvuoden yön *Turmmusik* Porissa. Ensimmäiset julkisesti esiintyneet harrastuspohjaiset orkesterit perustettiin vapaapalokuntien oheen 1860-luvulla, mutta kuten Vaasan esimerkki osoittaa, niiden ei katsottu riittävän vastaamaan kaupunkien musiikkitarpeesta. Vaasan ja Porin orkesteritoiminnalla oli paljon yhteistä suurempien kaupunkien musiikkielämän kanssa. Suuremmissa kaupungeissa resurssit tuon päämäärän toteuttamiseksi olivat luonnollisesti suuremmat, ja ne mahdollistivat myös sinfoniakonserttien pitämisen huomattavasti aiemmin kuin Vaasassa ja Porissa.

Merkittävin muutos 1860- ja 1870-luvun kaupunkien ammattimuusikoiden toiminnassa verrattuna sitä edeltävään kaupunginmuusikkoinstituutioon oli koulutus. Entisen oppipoika- ja kisällijärjestelmän sijaan varsinkin orkestereiden johtajat olivat saaneet oppinsa musiikkioppilaitoksissa, joita 1800-luvun kuluessa perustettiin yhä useampaan Itämeren alueen kaupunkiin. Erityisen merkittävä opinahjo oli Tukholman kuninkaallinen musiikkiakatemia, jossa koulutuksensa olivat saaneet edellä mainituista johtajista Palin, Lohse ja Nordeman.

Vaikka autonomisen Suomen ylin poliittinen päätöksenteko tapahtui idässä, tuuli Itämerellä puhalsi edelleenkin voimakkaasti lännestä ja lounaasta, ainakin Pohjanlahden rannikolla. Yhteydet Tukholmaan ja Kööpenhaminaan olivat tiiviit, mitä ilmeisimmin tiiviimmät kuin esimerkiksi Helsingistä ja Viipurista, joissa tutkimuskirjallisuuden mukaan oltiin enemmän yhteydessä Saksaan, Viipurista myös Pietariin. Pietarin tai Venäjän vaikutukset eivät nousseet aineistossamme juuri millään tavalla esille. Tämä vahvistaa Max Engmanin näkemyksiä. Kiinnostavaa on, että musiikillinen toimintakulttuuri ei tutkimissamme kaupungeissa näytä geopolittisten muutosten myötä lopulta suuresti muuttuneen. Muusikot kiersivät Suomessa ja Itämeren alueella toimeentulon perässä kuten ennenkin.

LÄHDELUETTELO

Arkistot:

Kunglika Musikaliska Akademin arkiv, Tukholma

Svenska teaterns arkiv, Helsinki

Sanomalehdet:

Bj, Björneborg

BT, Björneborgs Tidning

FAT, Finlands Allmänna Tidning

Hbl, Hufvudstadsbladet

Ilm, Ilmarinen

LS, Länsi-Suomi

PKS, Porin Kaupungin Sanomia

Sk, Satakunta

Sl, Suomenlehti

TS, Tampereen Sanomat

Vb, Vasabladet

VS, Vaasan Sanomat

WT, Wiborgs Tidning

ÅU, Åbo Underrättelser

ÖF, Östra Finland

Tutkimuskirjallisuus:

Risto Alapuro 1988. *State and Revolution in Finland*. Berkeley: University of California Press.

Andersson, Greger 1994. Der Ostseeraum als Musiklandschaft. Musiker – Institutionen – Repertoires im 17. und 18. Jahrhundert. Präsentation eines Forschungsprojektes. Teoksessa Irma Vierimaa (toim.) *Balticum – A Coherent Musical Landscape in 16th and 18th Centuries*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 6. Helsinki: Helsingin yliopisto. 9–17

Andersson, Greger 2003. I stadens tjänst. Teoksessa Janis Kreslins, Steven A. Mansbach & Robert Schweitzer (toim.) *Gränsländer. Östersjön i ny gestalt*. Stockholm: Atlantis. 237–256.

Andersson, Otto 1952. *Turun soitannollinen seura 1790–1808*. Suom. Reino Honkakoski. Turku: Silta.

Borris, Siegfried 1969. *Die grossen Orchester. Eine Kulturgeschichte*. Hamburg: Claassen 1969.

Brucher, K. and Reily, S.A. 2013. Introduction: The world of brass bands. Teoksessa S.A. Reily and K. Brucher (toim.) *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Farnham: Ashgate. 1–31.

Brummert, John Leo (na.). Vaasan kaupungin musiikkielämää ennen vanhaan. Julkaisematon käsikirjoitus.

Dahlström, Fabian 2012. Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850. Verkkolähde: www.doria.fi/handle/10024/78703 (haettu 16.10.2012).

Engman, Max 2009. *Pitkät jäähyväiset. Suomi Ruotsin ja Venäjän välissä vuoden 1809 jälkeen*. Helsinki: WSOY.

Floclin, Karl & Ehrström, Otto 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.

Gerner, Kristian & Karlsson, Klas-Göran 2002. *Nordens Medelhav. Östersjöområdet som historia, myt och project*. Stockholm: Natur och kultur.

Gottschalksen, Carl 1920. *En glad musikantens dagbok*. København: Kunstforlaget Danmark.

Habermas, Jürgen [1962] 2004. *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.

Heikkinen, Olli 2013. Urkuri Sörensenin ”rikos”. *Musiikki* 43 (2), 5–23.

Heikkinen, Olli 2018. Sinfoniaorkesteri-instituution kotoistaminen Suomessa. *Etnomusiikologian vuosikirja* 30. Toim. Kim Ramstedt, Elina Hytönen-Ng & Janne Mäkelä. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura. 6–34.

Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki: Yliopistopaino.

Jalkanen, Pekka 2003. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY. 112–251.

Kallenautio, Jorma 2006. Vanhasta uuteen Vaasaan. Vuosikymmen palon jälkeen. Teoksessa Jorma Kallenautio & al. *Vaasan historia IV. 1952–1917*. Vaasa: Vaasan kaupunki. 15–128.

Kettunen, Pauli 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.

Klinge, Matti 1980. Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen. Teoksessa Päiviö Tommila & al. (toim.) *Suomen Kulttuurihistoria II*. Porvoo: WSOY. 11–41.

Klinge, Matti 2012. *Vihan veljet ja kansallinen identiteetti*. Helsinki: Siltala.

Korhonen, Kimmo 2015. *Sävelten aika. Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015*. Helsinki: Siltala.

Kreslins, Janis, Mansbach, Steven A. & Schweitzer, Robert (toim.) 2003. *Gränsländer. Östersjön i ny gestalt*. Stockholm: Atlantis.

Landgren, Lars 1988. Kieli ja aate – Politisoituvaa sanomalehdistö 1860–1889. Teoksessa Päiviö Tommila (toim.) *Suomen lehdistön historia I. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 1905*. Kuopio: Kustannuskiila Oy. 267–420.

Mäkelä, Anneli 1985. *Vaasan historia III 1809–1852*. Vaasa: Vaasan kaupunki.

Mustakallio, Marja 2003. ”Teen nyt paljon musiikkia”. *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Åbo: Åbo Akademi University Press.

Nieminen, Hannu 2006. *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.

Nilsson, Ann-Marie 2017. *Musik till vatten och punsch. Kring svenska blåsoktetter vid brunnar, bad och beväringsmöten*. Möklinta: Gidlund.

Rantanen, Saijaleena 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon 1905*. Studia Musica 52. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Rantanen, Saijaleena 2017. Taiteen rakastajia vai toivottomia poropeukaloita? Musiikin harrastustoiminta Suomessa varhaisista orkestereista laulu- ja soittojuhliin. *Musiikki* 47 (1–2), 113–140.

Ruuth, J. W. 1899. *Porin kaupungin historia*. Pori: Porin kaupunki.

Suolahti, Gunnar 1933. *Nuori Yrjö Koskinen*. Porvoo: WSOY 1933.

Vuolio, Jukka 1985. Piirteitä suomalaisesta sotilasmusiikista autonomian aikana. Teoksessa Timo Leisiö (toim.) *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*. Suomen Harmonikkainstituutin julkaisuja 11. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainsituutti. 56–71.

Weber, William 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm.

SATU PAAVOLA

Pianisti *bel canto* -soittotavan jäljillä

Lectio Praecursoria

Satu Paavolan taiteellinen tohtorintutkiminto tarkastettiin 5.5.2018 Musiikkitalon Camerata-salissa Helsingissä. Jatkotutkiminnon aihe oli laulullisuus pianonsoitossa. Kirjallisen työn nimi oli ”Ihanteena bel canto — näkökulmia laululliseen pianonsoittoon”. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Assi Karttunen. Lausunnon tutkiminnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtajan sijaisena toiminut MuT Margit Rakkonen. Lausunnon kirjallisesta työstä antoivat MuT Päivi Järviö ja FT Markus Mantere.

Lavalla seisoo ylellinen, nykyaikainen kosketinsoitin, flyygeli. Kuitenkin myös sen, kuten muidenkin soittimien, esivanhempina ovat olleet rytmi ja ääni. Tämän alustukseni pääosassa on ääni, ja nimenomaan ihmisen lauluääni sen kauneimmassa ilmenemismuodossaan, nimeltään *bel canto*. Se, millä tavalla *bel canto* liittyy tähän soittimeen, on lektioni aiheena.

Taiteellisen tutkimukseni taustamotiivit ovat lähtöisin henkilökohtaisesta kiinnostuksestani ääntä, italialaista oopperataidetta ja laulavaa pianonsoittotapaa kohtaan. Rinnakkain pianonsoitonopintojeni kanssa olen opiskellut sivuaineena myös klassista yksinlaulua. Pianonsoitossa suurena, miltei tärkeimpänä innoittajanani on ollut halu ja tarve tavoitella soitossa lauluääntä muistuttavaa sointimaailmaa. Lapsuudestani asti seurannut rakkaus klassista laulamista ja oopperaa kohtaan ovat sinnikkäästi kantaneet mukanaan kysymystä: miten luoda koskettimien välityksellä yhtä inhimillistä, korvia hivelevää kauneutta ja emotionaalista koskettavuutta kuin hienostunut laulutulkinta voi parhaimmillaan tarjota.

Mieltäni askarruttaneet kysymykset ovat aika ajoin vieneet minua niin pianonsoiton kuin laulamisen historiallisten tietolähteiden äärelle. Tutustuessani menneiden aikojen laulu- ja soittotapoja käsitteleviin kirjallisiin dokumentteihin totesin, että saavuttaakseen laulullisen sointimaailman on pianistin tutustuttava niihin taustatekijöihin, joihin kyseinen sointimaailma perustuu. Tämän kautta olen löytänyt itseni etsimästä apua ja inspiraatiota historiallisesta *bel canto* -laulutyylistä ja

menneiden vuosisatojen, pääasiassa romantiikan ajan, laulullisesta soittoestetiikasta. Taustatiedon valossa olen pyrkinyt etsimään tapoja, joilla *bel canto* -ihanteita ilmentävälle soittotavalle voisi saada vastakaikua myös nykypäivän muuttuvassa musiikkimaailmassa.

BEL CANTO

Bel canto, eli italiansuomenkielestä suomennettuna kaunis laulu, oli lähtökohtaisesti nimitys 1600–1800-lukujen italialaiselle lauluperinteelle. Sanapari *bel canto* tuo nostalgisesti mieleen vanhat rosoiset ja hentoisen oloiset lauluesitykset äänilevyiltä; levyiltä, jotka tuovat tähtivanansa mukana mielikuvia menneistä ajoista, ihmisistä, heidän ulkonäöstään, pukeutumisestaan, elämäntavoistaan, koko tuon ajan ilmapiiristä.

On paikallaan kertoa muutama sana *bel cantosta* ja sen ominaispiirteistä. *Bel canto* ilmaisi historiallisessa kontekstissään ennen kaikkea erityistä lauluäänen tuottamisen tapaa, joka mahdollisti taidokkaan tasaisen legatolinjan, virtuoosisen kuviolaulun ja moninaisten äänensävyjen hallinnan läpi laulajan äänialan. Tällainen äänenkäyttö oli edustettuna italialaisessa oopperataiteessa ainakin 1800-luvulle asti, mutta myös myöhemmin ajanjaksoina *bel canto* on toiminut tärkeänä esikuvana ihanteellisen äänenmuodostuksen oppimisessa.

Aikanaan italialainen *bel canto* -opperakulttuuri suorastaan valloitti yleisön. 1600–1700-luvut olivat virtuoosisten kastaattilaulajien sekä hieman myöhemmin myös upeiden oopperadiivojen kulta-aikaa. Laaja-alainen *bel canton* aalto ei voinut olla kaappaamatta mukaansa myös soitinrakentajia ja -muusikkoja, kuten kosketinsoittimien soittajia, säveltäjiä ja pedagogeja.

Jatkotutkintoni on koostunut viidestä konsertista, kahdesta soolopianolevystä ja kirjallisesta työstä. Jatkotutkintokonserteissani esitin yleisölle enimmäkseen 1700–1800-luvun oopperoiden teemoihin pohjautuvia pianofantasioita muun muassa Sigismond Thalbergilta (1812–1871), Frédéric Chopinilta (1810–1849), Franz Lisztiltä (1811–1886), Johann Peter Pixisiltä (1788–1874) ja Giuseppe Martuccilta (1856–1909). Ohjelmistoon mahtui myös 1800-luvun romantikoiden ja 1900-luvun alkupuoliskon laajamuotoisia teoksia muun muassa Charles-Valentin Alkanilta (1813–1888), Claude Debussyltä (1862–1918), Julius Schulhoffilta (1825–1898) ja Sergei Prokofjeviltä (1891–1953). Kaikki konsertit rakentuivat *bel canton* tähtivanan valoon. Vuosina 2012 ja 2013 julkaisemani kaksi levytystä esittelevät Sigismond Thalbergin ja Charles-Valentin Alkanin soolopianoteoksia molempien 200-vuotisjuhlan kunniaksi.

Kirjallisessa työssäni olen tutkinut *bel canto* -tyylin vaikutteita ja ilmentämistä pianonsoitossa. Tutkielmassani olen hyödyntänyt paitsi historiallisesti tiedostavaa lähestymistapaa mutta pääpainoisesti muusikon henkilökohtaiseen kokemukseen pohjautuvaa tutkimusta. Työssäni olen tukeutunut länsimaisiin ja venäläisiin tieto-

lähteisiin. Suomalais-venäläinen taustani on antanut minulle mahdollisuuden tutustua venäläiseen musiikkikirjallisuuteen ja aiheeseeni liittyviin tutkimuksiin. Myös kotimaisten kollegoiden tutkimuksia ja opinnäytteitä pidän erittäin arvokkaana vertailukohtana ja tukena omille näkemyksilleni.

Tutkielmani kokemuksellinen osio keskittyy *bel canto* -ihanteita henkivään soinninmuodostukseen ja sen harjoitteluun. Tätä kysymystä avaan kirjallisessa työssäni muun muassa seuraavien teemojen ja käsitteiden avulla:

- Sointi-ihanne ja soinnin kuuntelu *cantabile*-soitossa
- *Valmistavan eleen* käsite, mielikuvallisuus, kehollisuus ja proprioseptiikka.
- Kosketus ja siihen kuuluvat alateemat, kuten *cantabile*- ja *leggiero*-kosketus sekä sormilegato.
- Kehon tuki ja sen pianistinen hahmottaminen *vastavoimatekniikan* ja *kehonsitkon* periaatteiden avulla.
- Hengitys sekä *aukottoman yleislegaton* käsitys.
- Tässä alustuksessa tuon esille muutamia tutkimukseni mukanaan tuomista ajatuksistani, joita olen käsitellyt laajemmin kirjallisessa työssäni.

BEL CANTO -PIANISMI

– LAULULLISEN SOINNINMUODOSTUKSEN PERUSTEKIJÄT

Bel canto edustaa työssäni paitsi historiallista laulutyylä myös laullista pianonsoiton ajattelumallia. Työssäni *bel canto* -tyylinen pianismi tarkoittaa kauniin laulavan soinnin, virtuositeetin sekä melodian joustavan ajallisen muotoilun harmonista yhdistelmää. *Bel canto* -tyylisellä soittotavalla pianisti pyrkii tarjoamaan kuulijalleen muun muassa samettisen miellyttävää, laullista kuulotuntumaa, korvia hiveleviä pianissimoita, päätähuimaavia koloratuurikuvioita ja emotionaalista koskettavuutta.

Kuten *bel canto* -tyylisessä laulamissa myös sen pianistisessa mukailussa pidän lähtökohtana erityistä soinninmuodostuksen tapaa. Sen avulla on mahdollista tavoitella *bel canton* henkeä eli ilmaista *bel cantolle* ominaisia ihanteita. Näitä ihanteita ovat muun muassa yhtenäisen legatolinjan kuljettaminen, notkea tekniikka, virtuoosisten kuvioiden vaivaton toteuttaminen sekä kaikissa dynaamisissa ääripäissä miellyttävä, ilmeikäs sointi. Näiden ominaisuuksien pianistisella ilmentämisellä on mahdollista tavoitella vähintäänkin uskottavaa tulkintaa *bel canto* -tyylisestä pianoteoksesta.

Pianistin haasteena *bel canto* -tyylisen teoksen soitossa on erottaa moniäänisestä sointimassasta selkeä, johtava *bel canto* -lauluteema. Lauluteeman sävelet on kyettävä poimimaan vaivattomasti monimutkaisesta murtosointu- ja juoksutuskudoksesta. Näiden melodiasävelien välille on lisäksi luotava yhtenäiseltä kuulostavaa sointi- maailmaa. Tämän ohella pianisti joutuu kiinnittämään huomiota myös muihin piilevästi polyfonisiin kulkuihin. Taito erottaa näitä äänenkuljetuksellisia kulkuja murtosointu- ja juoksutuskudoksesta on tärkeä tekijä *bel canto* -illuusion luomisessa. *Bel*

canto -lauluteeman laulullinen esittäminen vaatii erityistä lähestymistapaa pianon sointiaspektiin, josta puhun seuraavaksi.

BEL CANTON SOINTI-IHANNE PIANONSOITTOSSA

Näkemykseni mukaan pianistista *bel canto* -sointimaailmaa kuvaa luonnollisen puhuva ilmaisullisuus. Tätä tukee pehmeä ja korvalle miellyttävä kuulotuntuma, johon liittyy ennen kaikkea pehmeästi toteutettu sointialuke. *Bel canto* -laulutekniikassa tämä perustui pehmeän äänenalukkeen toteuttamiseen, jota seurasi *mesa di voce* -periaatetta noudattava äänenpaisutus. Tämän perusteella voisi päätellä, että myös pianistista *bel canto* -sointimaailmaa määrittää hallittu dynaaminen yleissävy, josta puuttuvat suoraviivaiset aksentit. Näin ollen jyrkkiä dynaamisia kontrasteja esittelevä soittotyyl ei ole *bel canto* -illuusion saavuttamisessa ihanteena. Kyseessä ei ole kuitenkaan hento tai dynamiikaltaan varovainen sointimaailma.

Minkälainen on *bel canto* -ihanteita vastaava laulullisuuden vaikutelma? Laulavalta soittotavalta odotetaan lähes itsestään selvästi lauluäänelle ominaista väripalettia, kauneutta, kirkkautta, heleyttä, kantavuutta, pehmeyttä, pyöreyttä ja niin edelleen. Laulavan soittotavan opetuksessa olen kohdannut kolmenlaisia näkemyksiä: (1) laulava sointi saavutetaan pehmeän ja pidätellyn sormikosketuksen avulla; (2) laulullisuuden vaikutelma edellyttää sitkeän sormilegaton hallintaa yhdessä taidokkaan kaikupedaalitekniikan kanssa ja (3) pianonsoitossa laulajan sisäänhengitystä imitoidaan käsien ja käsivarsien nostoliikkeellä, mikä jakaa melodiaa lauluhengitystä mukaileviksi fraasinosiksi.

Olen huomionut, että pelkästään kolmeen näkemykseen pohjautuva käsitys laulullisen sointimaailman saavuttamisesta ei riitä belcantomaisen soittovaikutelman saavuttamiseksi. Tämä on erityisen tärkeä huomio opetettaessa laulullista soittotapaa ammattipianistiksi tähtääville oppilaille. Vaikka laulullista soittotapaa opetetaisiinkin, saatetaan silti sivuuttaa tärkeitä kehollisia аспекteja, jotka muodostavat laulajan äänenmuodostuksen perustan. Näitä ovat hengitys, kehon tuki, äänenaluke ja äänenmuodostuksen mielikuvat. Ilman vastaavaa ajattelutapaa ei myöskään synny laulullisuuden vaikutelmaa pianonsoitossa.

SOINNIN KUUNTELUSTA

Bel canto -tyylisen *cantabile*-melodian soitossa on soittajan kuunneltava etenevää jälkisoinnin virtausta, täydennettävä sitä mielikuvituksellaan eikä pysähtyä kuuntelemaan ja arvioimaan soinninaluketta. Jälkisointi on ikään kuin aineeton, musiikin materiaalisuudesta irrallinen virta, joka on pianistisen *bel canton* alkulähteenä.

Kokemukseni mukaan soinninalukkeen arvioivalla kuuntelulla on haitallisimmillaan soiton linjakkuutta ja melodian sitkeysilluusiota häiritsevä vaikutus. Soittaja jää helposti kuuntelemaan soinninalukkeen mahdollisia hälyääniä ja pianosoinnille tyypillistä jälkisoinnin haihtumista kirkkaan soinninalukkeen muodostamisen jälkeen. Kuulostellessaan sointiytimen ja jälkisoinnin laatua hän saattaa vaistomaisesti kontrolloida seuraavan alkuheleen laatua. Tämä saattaa jäykistää fyysisesti, vaikuttaa hidastavasti tempoon ja haitata laulullisen kokonaiskuvan luomista. Soinnin toteuttaminen tuntuu fyysisesti kovin konkreettiselta ja raskaalta. Lyhyesti sanottuna soinninalukkeen kuulostelua voi verrata irtautumiseen musiikin hengestä.

Ihanteellisessa tapauksessa pianosoinnin alkuhele toimii hiukan samalla periaatteella kuin laulajan pehmeästi artikuloima italiankielinen konsonantti *cantabile*-aariassa. Tällöin laulettu konsonantti muodostetaan ohimenevästi, lähes viime hetkellä vokaalisoinnin päätteeksi, ikään kuin se makaisi yhtenäisen, ilmavan vokaalittyydyn päällä. Näin laulumelodian resonanssi jatkuu mahdollisimman katkeamattomasti läpi linjan. Pianonsoitossa on tavoiteltava mielikuvien avulla samaa ihannetta. Pianistin on kuunneltava soinnin resonanssia niin, että soinnin alkua ei ikään kuin olisi olemassa lainkaan. Tällä periaatteella pianisti pystyy parhaimmillaan muodostamaan haluamansa kokonaisuuden kussakin fraasissa ja sen kautta koko teoksessa. Mielikuva lähes olemattomasta alkuheleestä vaikuttaa myös soinninmuodostuksen fyysiseen toteuttamiseen. Tuolloin pianisti kokee alkuheleen toteuttamisen taakan kevyempänä ja lyhytkestoisempänä. Kokemukseni mukaan tällainen lähestymistapa on edellytyksenä myös yhtenäisen legatolinjan saavuttamisessa ja laulullisen luovuuden ylläpitämisessä.

VALMISTAVA ELE PIANISTIN KEHOLLISEN TIEDON LÄHTEENÄ

Bel cantoa hyödyntävän ajattelutavan pyrkimyksenä on tarjota pianistille harjoitteluprosessia helpottavaa, mielikuviiin pohjautuvaa näkökulmaa. Kokonaisvaltaisempaa keho–mieli-aspektia hyödyntävät mielikuvat toimivat virkistävänä vaihtoehdona pianonsoiton sormi- ja käsilähtöisiin ajattelutapoihin, joissa sormikontakti koskettimiin koetaan koko soittotapahtuman aluksi. Sormi- ja käsilähtöinen soittotekniikan hahmotus kun on perinteisissä pianonsoiton opetusmetodeissa oikeutetusti hallitseva.

Tavoiteltaessa laulullista *bel canto* –sointimaailmaa, huomio kiinnittyy *valmistavaan eleeseen*, josta muun muassa tutkijat Anthony Gritten ja Elaine King ovat puhuneet artikkelissaan *Singing Hand* (2011).¹ Tämä tarkoittaa kuuloaistilla havaitun soinnin ja musiikillisen ilmaisun valmistamista. Se tarkoittaa kiteytettynä kaikkia niitä pianistin fyysis-mentaalaisia tapahtumia, jotka ennakoivat tulevaa sointia ja fraasia. Näistä tapahtumista vain osa on päällepäin näkyviä, kun taas suuri osa hienoisista tapahtumista on kuulijalta piilossa. Näkemykseni mukaan valmistava ele

¹ Gritten, Anthony ja Elaine King. 2011. *Singing hand*. Teoksessa *New Perspectives on Music and Gesture*. Abingdon: Routledge.

on olennaisen tärkeä, väittäisinpä jopa, että tärkein osa pianistin kokemaa soittotapahtumaa. Laulamisessa äänenmuodostus perustuu pitkälti laulajan mielikuvien varaan. Myös laulullisessa pianonsoitossa sointia edeltävien mielikuvien ja tunteusten rooli on merkittävä.

KEHOLLINEN KUUNTELU – SOITON INTROSPEKTIIVINEN MAAILMA

Koen, että pelkästään kuuloaistimukseen perustuva kuunteleminen soiton arvioinnissa saattaa johtaa laullisen soiton tavoittelussa soinnin irrallisuuteen musiikin kontekstista. Soiva lopputulos saattaa tällöin olla latteaa tai yksilotteinen, ilman riittävää tilavuudentunnetta. Pianonsoittoa voisi sen sijaan hyödyttää soittotapahtuman ja -tekniikan introspektiivinen havainnointi. Tähän liittyvät soittotekniikan hahmottaminen ja havainnointi kehonsisäisten tunteusten avulla. Vastauksia soittotekniisiin kysymyksiin pyritään siis ratkaisemaan kehon sisältä käsin, mikä on avainasemassa *bel canto* -vaikutelman tavoittelussa. Sisäisten tunteusten värikäs kehonmaailma saa soittajan lähes kirjaimellisesti soittamaan ”joka solullaan”, mikä on laullisuuden tavoittelussa enemmän kuin suotavaa.

Historiallista *bel canto* -laulukulttuuria on kuvailtu luonteeltaan hedonistiseksi. Täten myös fyysinen ulottuvuus mielihyvän tavoittelussa on perusteltua. Jos saa mahdollisuuden kuunnella konsertissa tai oopperassa upeäänistä laulajaa, saavat hänen esittämänsä musiikki ja laulajan ääni sellaisenaan kuulijassa aikaan mielihyvän tunteen. Parhaimmillaan pianistin soitto vaikuttaa kuulijaan kehon tasolla, ja intensiivisin kuulokokemus koskettaa kehoa sisältäpäin kokonaisvaltaisesti, mielen ulottuvuuksista puhumattakaan. Fyysiset tunteukset ovat yhteydessä emotionaaliisiin tunnekokemuksiin. Koen siksi, että pyrkimys affektiiviseen musiikin esittämisen tapaan ja tämän kautta fyysis-emotionaalisten reaktioiden herättämiseen kuulijassa on olennaista silloin, kun musiikin tarkoituksena on koskettaa kuulijaa.

SIGISMOND THALBERG

Yhtenä laullisuusteemani tärkeistä johtohahmoista on ollut romantiikan aikainen, sveitsiläis-itävaltalainen pianisti-säveltäjä ja pedagogi Sigismond Thalberg (1812–1871). Tutustuin Thalbergin sävellystuotantoon opiskellessani vuonna 2005 Napo- lissa pianisti ja Thalberg-asiantuntija Francesco Nicolosin johdolla. Tuolloin paneu- duin nimenomaan Thalbergin sävellyksiin ja ennen kaikkea oopperaparafraaseihin, eli oopperoiden teemoista sävellettyihin fantasiateoksiin. Tutustuin myös Thalber- gin kirjoittamaan pianonsoiton metodiin, *L'Art du chant appliqué au piano* op. 70, eli suomeksi *Laulun taide pianolle sovitettuna*.² Kyseinen teos käsittää 25 transkriptiota

² Thalberg, Sigismond 1853. *L'art du chant appliqué au piano op. 70*. Paris: Heugel & C^{ie}.

eli sovitusta lauluteemoista sekä johdantopuheen, josta löytyy 12 ohjetta laulullisen pianonsoittotavan harjoitteluun.

Napolissa opiskelin samanaikaisesti myös klassista laulua Napolin Konservatorion laulunopettajan, Pia Ferraran johdolla, mikä syvensi laulullisuuden tuntumaa pianonsoitossani. Napolin aikana päätin lopullisesta jatkotutkintoaiheestani ja tuossa aiheessa olen pysynyt koko kymmenenvuotisen opiskeluni loppuun asti.

Kirjallisessa työssäni yhtenä mielenkiintoisena tutkimuskohteena ovat olleet näkemykset, joita Thalberg on esittänyt Laulun taide pianolle sovitettuna -teoksensa johdantopuheessa. Thalberg on jäänyt musiikinhistoriaan pianovirtuoosina ja pianisti Franz Lisztin pahimpana kilpakumppanina. Historian muistiin on jäänyt legendaarinen Thalbergin ja Lisztin välinen kaksintaistelu Pariisissa vuonna 1837 prinsessa Christina Belgioioson salongissa. Tuosta tilaisuudesta, josta koko Pariisi kohisi, on kirjattu prinsessan legendaarinen lausahdus kaksintaistelun päätteeksi: ”Thalberg on pianisti numero yksi ja Liszt on ainoa pianisti”.³

Thalberg tunnettiin aikanaan myös lukuisien pianoteosten säveltäjänä. Tunnetuimpia niistä ovat muun muassa Vincenzo Bellinin, Gaetano Donizettin ja Gioacchino Rossinin *bel canto* -oopperoiden teemoihin pohjautuvat parafrasit ja transkriptiot. Työni kannalta mielenkiintoista on ollut Thalbergin ilmeinen kiinnostus italialaista *bel canto* -laulua kohtaan. Opiskeltuaan vuosien ajan yksinlaulua hän halusi välittää italialaisen lauluperinteen esikuvan tärkeyttä myös nuoremmille pianisteille. Tähän tarkoitukseen hän sävelsi yksinomaan laulullista soittotapaa painottavan pianonsoitonmetodin, *Laulun taide pianolle sovitettuna*. Varsinkin tämän teoksen johdantopuheessa luetellut laulullisen pianonsoiton ohjeet ovat innoittaneet minua laulullisuustemassani. Ne ovat tarjonneet tärkeitä yhtymäkohtia muun muassa kehollisen kokemuksellisuuden tarkasteluun työssäni.

Kirjallisessa työssäni käsittelen Thalbergin laulullisuusohjeiden ja omien huomiointieni kautta käytännön musiikkiesimerkkiä. Olen analysoinut *Andante cantabile* -osaa Sigismund Thalbergin parafrasista “*Grande capriccio su La Sonnambula di Bellini*”, opus 46.4 Tämä osa on mukaelma Bellinin *Unissakävelijä*-oopperan tunnetusta Aminan aariasta *Ah! Non credea mirarti*. Tämän teoksen haluan esittää teille tämän alustukseni päätteeksi.

Musiikkiesitys.

Sigismund Thalberg (1812–1871): *Grande capriccio su La Sonnambula di Bellini*
op. 46, c-molli. Satu Paavola, piano.

³ Hominick, Ian 1991. *Sigismund Thalberg (1812–1871), forgotten piano virtuoso: His Career and musical contribution*. Tohtorin tutkielma, Ohio State University, s. 70.

⁴ Thalberg, Sigismund 1842. *Grande Capriccio su “La Sonnambula” di Bellini*. Nuottieditio. Kreuzlingen: Musicaneo.

HERMAN WALLÉN

Topical intertextuality in the songs of Jean Sibelius and his contemporaries

Lectio praecursoria

The public examination of the doctoral degree of Herman Wallén was held on the 23rd of May, 2018 at the Camerata Hall of the Helsinki Music Centre. The title of the artistic doctoral exam: Topical Intertextuality in the Songs of Jean Sibelius and his Contemporaries. The title of the written thesis: "Wie einer singt, so ist er". Die Wirkung Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels (1859–1923). Opponent Doctor Martin Knust, Custos Professor Anne Kauppala. Music performances by Herman Wallén, tenor and Juhani Lagerspetz, piano.

Works performed during the lectio praecursoria:

Jean Sibelius (1865–1957): *Maj op. 57 nr. 4* (Josephson)

Hugo Wolf (1860–1903): *Frühling übers Jahr* (Goethe)

Hugo Wolf: *Denk' es, o Seele* (Mörike)

Jean Sibelius: *Och finns det en tanke op. 86 nr. 4* (Tavaststjerna)

Hugo Wolf: *Beherzigung* (Goethe)

Jean Sibelius: *Bollspelet vid Trianon op. 36 nr. 3* (Fröding)

Maurice Ravel (1875–1937): *Sur l'Herbe* (Verlaine)

Claude Debussy (1862–1918): *Fantoches* (Verlaine)

Jean Sibelius: *Sehnsucht op. 50 nr. 2* (Weiss)

Arnold Schönberg (1874–1951): *Gigerlette* (Brettl-Lieder)

INTRODUCTION

Jean Sibelius wrote approximately 100 songs between 1891 and 1920. Today, roughly 100 years after this period, it is by no means an exaggeration to assert that nearly every Finnish singer has at least some Sibelius songs in his or her repertoire. All Sibelius songs and even early sketches of them have been recorded by the record label BIS, and, in concert life, they have been performed in their entirety, most recently during the 150-year celebration of Sibelius's birthday in 2015. Nevertheless, the scope of the Sibelius songs that are usually performed in concert is not that large. It has been mentioned that only 40 of them are in the repertoire, the most famous and beloved ones being *Var det en dröm*, *Ristilukki*, *Flickan kom ifrån sin älsklings möte*, *Svarta rosor* and *Säv, säv, susa*.

As I started the search for a suitable theme for my artistic doctoral project, it occurred to me that the songs of Sibelius would be a very interesting subject to examine. Scrutinizing the songs would be a way of exploring my roots, widening my repertoire and fulfilling my plight [plight is quite negative – perhaps 'objective?'] as a Finland-Swedish Artist to have a deep understanding of our national composer's songs. I had performed, or at least studied, most of the famous ones, but I also knew that there was much more to discover, since I had recently acquired Breitkopf & Härtel's new edition (1998–2005) of the entire lied oeuvre of Sibelius. Before this edition, Sibelius's Lieder were published by many different publishing houses and, furthermore, full of mistakes.

To further prepare for this artistic endeavour, I read Tomi Mäkelä's book *Poesi in der Luft* (2007) which aided me in assessing how to explore Sibelius's songs artistically. To expound historical and personal aspects regarding Sibelius's aesthetic and artistic values, the latter's diary proved to be a valuable piece of reference. In terms of Sibelius's music, I found the following questions to be of interest: What is Sibelius' personal voice among his contemporaries and what are the similarities and differences between his and their songs?

TOPICAL INTERTEXTUALITY

To create interesting concert programmes that would shed light on these questions, I started out by analysing the texts that Sibelius selected for his Lieder. In the second step, I chose 4 themes or topoi, which fitted these songs. Using these topoi, I created song groups that would be effective in a concert setting. In the final step, I searched for songs by Sibelius's contemporaries that matched the themes I had chosen for the concerts. The themes of the four concerts were: (1) Nature, (2) Cogitations on Life and Death, (3) The Nix, Naiads and Knights. Ancient Times and Ballads and, finally, (4) Love. A CD recording that consists solely of songs by Jean

Sibelius complements the concert series that took place in the Camerata Hall of the Helsinki Music Centre.

I only picked composers from western Europe to match the songs of Sibelius for two reasons: (a) because Sibelius often expressed his dismay of being compared to composers from eastern Europe (Sibelius, 2005, 42), and (b) because Sibelius studied in Wien and Berlin and was inspired by these cities. In Berlin he composed one of his most “daring” collection of songs, namely his opus 57 to texts by Josephson (see Mäkelä, 2007, 329). In 1915, Sibelius called one of the songs from this opus one of his best achievements (Sibelius, 2005, 213). It seemed to me of great importance to perform the songs that were cherished by Sibelius himself to better understand Sibelius’s aesthetical penchants.

I chose the songs of his contemporaries either by searching for themes that would be similar to those of Sibelius or by looking at certain text elements that occur within them. This could be a general theme such as “the hunter” or something more specific such as the word “Naiade” or “Spring”. Hence, the programmes’ theoretical framework for the artistic part of the doctoral examination is described as *topical intertextuality*. ‘Topic’ is for the themes that were present in the concerts and ‘intertextuality’ for the reoccurring text elements in the songs of Sibelius and his contemporaries. Due to the multivalence of language in general and poetry in particular, assigning the songs to certain groups was not always self-evident. Some songs could have fitted into other groups as well. Therefore, my choices were dependant on which aspects of the poems were prevalent.

WOLF AND OTHER CONTEMPORARIES OF SIBELIUS

During the artistic part of the doctoral examination, I performed a total of 90 songs of which over one third were songs by Sibelius. A second pillar of the concert programmes were the songs of Hugo Wolf (1860–1903), who has been called the creator of the “Modern Lied” (Kravitt, 1996, 3).

Wolf and Sibelius both studied with Robert Fuchs (1847–1927) in Wien. Sibelius was even offered Fuchs’ teaching post after the latter’s retirement at the Conservatory of Vienna in the year 1912. However, Sibelius declined out of “patriotism and love of his independent mode of working” as Goss describes (2009, 355–356). Even though Sibelius turned down the offer, the invitation shows that he was seen as a worthy descendant of Fuchs, who taught music theory to such esteemed composers as Erich Korngold (1897–1957), Gustav Mahler (1860–1911), Franz Schreker (1878–1934) and Richard Strauss (1864–1949).

Wolf had already died in 1903 and, therefore, did not have the chance to develop his compositional style to the same degree as Sibelius, but I hoped that the connection between the two composers would, nevertheless, become perceptible in

the concert programmes. After all, as Kravitt writes, for “composers at the turn of the century, to create a Modern Lied meant to follow Wolf” (1996, 6). This surely influenced Sibelius as well.

As the songs *Denk' es O Seele / Och finns det en tanke* and *Maj / Frühling über's Jahr* show, the musical worlds of Sibelius and Wolf are quite similar to each other. In any case, it is possible to perform them side by side without any notable difficulties. Further juxtapositions in the concert programmes were planned to explore this further.

NATURE

The theme of the first concert, namely “nature”, was of paramount importance for the artist Sibelius. Numerous accounts in his diary prove that nature acted as an inspiration for his works. Therefore, it seems natural that he often selected texts for his songs that had nature as their theme. Furthermore, Sibelius’s own remarks pertaining to nature often build a connection to music, for instance in the utterance: “Såg i dag tranor sträcka. Hörde deras läte och hade åter gudstjänst. Herre Gud hvad gifver Du ej mig i dessa oboer”. In other remarks Sibelius refers to nature as his loadstar: “Sett alla dessa dagar tranor; flyttande söderut med full musik. Varit den läraktiga eleven åter. Deras läten mitt lifs ledtråd. Kommer närmare himmelen mer och mer. Mitt hjärta är fyllt med vemod och dyrkan af naturen” (Sibelius, 2005, 278, 252).¹ It seems that Sibelius’s relationship with nature can be interpreted as a form of “contemplation” and “correspondence”. These terms have been suggested by the philosopher Martin Seel who has analysed the relationship between humans and nature in his book *Eine Ästhetik der Natur* (1991). For Seel, nature is not only something we look at – it is a part of us. A place we always want to return to and that we combine with certain feelings. This is something that is perceptible in the music of Sibelius.

The song *Maj* opus 57 number 4 by Sibelius conveys the feeling of spring’s delights. Even if there is are further dimensions in the poem by Josephson,² Sibelius wished that this song be sung “lightly” and “in tempo”, as Sibelius’s remark about Aino Ackté’s singing voice shows: “A. Ackté’s stämma för patetisk i ‘Mai’. Den bör sjungas ljusare och lättare, samt i takt” (Sibelius, 2005, 272). Consequently, in this song nature can be interpreted as a place of rejuvenation.

The juxtaposition of Wolf’s *Frühling über's Jahr*, that turns out to be a declaration of love in the second part of the poem, can help to elucidate the “lightness” that Sibelius wished for in the rendition of this song, albeit we will never know exactly

¹ Underlining added by HW.

² The poem states toward its end: “Och till mitt sinne där skuggorna bodde, som icke längre på solljuset trodde”

what Sibelius meant with Ackté's voice bearing too much pathos. In spite of this, the theme of a particular song can help to find a suitable way of interpreting it.

Other songs with nature as their theme, such as *Värförnimmelser* opus 86 number 1 or *Lenzgesang* opus 50 number 1 have, according to Tomi Mäkelä, no hints of "symbolisms and metaphysics". Their "distance to urban decadence" makes them special (2007, 314). Nature itself is the main point here.

This is also partially the case in the song *Älven och snigeln* opus 57 number 1 to a poem by Ernst Josephson (1851–1906), which, in my interpretation, acts as an allegory, and as a critique of modernism. Mäkelä sees this song as a "vision of force and intellect, power and soul and ideas of corporeality" (2007, 329). Whereas these findings are interesting, I would like to contend that the pearl that the young boy finds is, in fact, a symbol for the beauty of the church modes which Sibelius frequently uses in his compositions. Thus, the pearl can be interpreted as a product of nature. Analogously to church modes, as Sibelius surely would have agreed, the pearl has ripened through time and, even today, has the pulchritude to embellish "the most beautiful queen", as Josephson's poem concludes. Hence, 'nature as such' as opposed to modern urban decadence is very prominent in all of these songs.

This highlighting of nature can be compared to the nature songs of Othmar Shöeck (1886–1957), who has been called the last romantic composer of Europe. His songs from the series *Das holde Bescheiden* (1947–1949) to texts of Eduard Mörike (1804–1875) show thematical similarities to those of Sibelius and were part of the first concert.

It is easier to compare Sibelius's earlier songs, such as *Fågellek* (op. 17 nr. 3, 1891; Tavastsjerna,) and *Jägargossen* (op. 13 nr. 7, 1891) to the songs of Hugo Wolf. Wolf's and Sibelius's songs that thematise the hunter are closely related to each other. Minor fifths and minor seconds resound in both *Jägargossen* and *Der Jäger*, portraying the hunting horn's echoes in the forest that is the genius loci of the romantic soul.

Wolf's *Jägerlied* and Sibelius's *Fågelfångarn* display witty compositional techniques. These similarities might very well be a relic of the studies both composers enjoyed with Robert Fuchs. This is also interesting in the sense that *Fågelfångarn* was composed as late as 1917 which shows how Sibelius returned to his classical composition style at an older age.

Birds and especially the swan have a special role in Sibelius's music. The latter is most often depicted as a noble creature in such works as *Tuonelan joutsen* or in the majestic song *Norden* opus 90 number.1. It is nearly impossible to think that Sibelius would have treated the pathos of the swan in an ironic or even sarcastic way as is the case in Ravel's *Histoire Naturelle* (1906). In Ravel's *Le Cygne* the swan digs frogs out of the mud to eat them and is becoming as fat as a goose. Consequently, great differences in aesthetic questions seem to have existed between the two composers, which, perhaps, also becomes evident in their versions of waltzes for orchestra, namely in *La Valse* (1906–1920) and in *Valse triste* (1904).

COGITATIONS ON LIFE AND DEATH

The second concert delved into the land of philosophy and consisted only of songs by Wolf and Sibelius. If Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) and Eduard Mörike (1804–1875) were the authors that Wolf turned to in order to explore thoughts of *memento mori*, the famous renaissance reminder of death, Sibelius referred to texts of Johann Ludvig Runeberg (1804–1877), who belonged to the same generation as Mörike, and the “mystical and visionary poetry” (Newmarch) of Viktor Rydberg (1828–1895) to investigate thoughts on philosophy. But even *Lasse liten*, a children’s poem out of a faery tale by Zacharias Topelius (1818–1898) is rendered pensively philosophic through Sibelius interpretation of the text, specifically through the low tessitura in the piano accompaniment in the song. In a letter to Aino, Sibelius explained that it is not of importance if he misunderstood what the poet intended to express. His musical interpretation of the poem should illustrate the impression that the poem made on him (cited in Mäkelä, 2007, 314).

Next to Sibelius’s penchant of pantheism in such songs as *Och finns der en tanke* op. 86 nr. 4, Sibelius’s interest in mystic exoticism was exemplified in the second concert in such songs as *Vattenplask* op. 38 nr. 3, which in its mysteriousness points to symbolism. A similar exoticism can also be found in the “complex philosophic verse[s]” of Goethe’s *West-östlicher Divan* that Wolf frequently used for his Lieder (Kravitt, 1996, 5). As an erudite scholar of the Antiques and the Classics, Sibelius, of course, knew Goethe and, according to his diary, took comfort in his words, as did many others of his generation (Sibelius, 2005, 213). These linkages show that it is quite easy to build textually interwoven themes by connecting the songs of Wolf with Sibelius.

THE NIX, NAIADS AND KNIGHTS. ANCIENT TIMES AND BALLADS

In the third concert, I compared Sibelius to Ferruccio Busoni (1866–1924) and Hans Pfitzner (1869–1949) on the one hand and Debussy (1862–1918) and Ravel (1875–1937) on the other. This selection was further complemented with three of Wolf’s ballads.

Pfitzner has a similar approach to composing as Sibelius. Pfitzner’s pamphlet *Futuristengefahr* (1917) provides evidence for this claim. It was aimed against Ferruccio Busoni and his essay *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/1916).

Even though Sibelius was a friend of Busoni, who aided Sibelius in getting his compositions performed, Sibelius did not like Busoni’s compositions. He seems to have cherished Busoni’s artistic endeavours as a pianist, but his verdict of Busoni’s compositions was very negative (Sibelius, 2005, 59). Furthermore, Sibelius was vexed by a remark of Busoni about contemporary composers that paralleled Busoni with Schönberg (*Ibid.*, 156).

For Busoni the future of music lay in constructing new tonalities by using computers and 1/3 tone steps which is why he has been compared to Arnold Schönberg. Busoni's rival Pfitzner argued against him that great music could only come into existence at the hands of a genius who would build his aesthetics on the achievements of foregone composers. Inspiration as such, not the construction of new tonalities, was of great importance for Pfitzner. Sibelius's predilection for "stämning", that is to say, umber inspiration, during his working process and his critique of German composers making composing a form of science lend proof to Sibelius's congeniality towards Pfitzner's assertions and offer reasons for their shared animosity towards the aesthetics of Busoni (Sibelius, 2005, 84). Despite this, or perhaps because of this, songs of Busoni and Pfitzner complement the songs of Sibelius very well in a concert programme and give ample proof of the multitude of different styles in Lied compositions that came about between 1891 and 1920.

There seems to be a similar dichotomy between Sibelius and the compositions of Debussy and Ravel. French art and the cantabile lines of Debussy seem to have pleased and affected the composer. In 1910 Sibelius wrote after visiting an arts exhibition: "Hvilken makt denna franska konst har på sinnerna. I musik Debussy!" (Sibelius, 2005, 56). Thus it is not surprising that, for instance, Goss states that the "tart humor" in Sibelius's *Romeo* opus 61 number 4 "might be mistaken for a Debussian cabaret song" (2009, 308). Sibelius had a direct connection to France through the Euterpe group and Gustav Fröding (1860–1911). The song *Bollspelet vid Trianon* opus 36 number 3 to a text of Fröding has the court life of Versailles as a theme, or more specifically, the courts members' imitation of simple peasant life in the *L'Hameau de la Reine* in Versailles. The Swedish word "herdefest" points to this. The setting is similar in the song *Sur l'herbe* by Ravel. There are also noble men and shepherdesses present, but Verlaine's text is full of double-entendres and salacious remarks, for instance, by the lascivious abbot. Ravel's musical language and his treatment of the text are quite opposite to that of Sibelius. Ravel attempts to capture the "affectated" colour of how one of the noble men speaks by writing the performance remark "avec afféterrie" in bar 13 of the song. Furthermore, he uses a meta level of composition by giving the mentioned tone heights to the text part "do mi so la si" (c, e, g, a and b natural), thus composing music that refers to itself, that is to say, the act of composing. *Sur l'herbe* was composed in the year 1907. Could it have been a composition of Ravel that Sibelius reprimanded in the year 1911 with the words: "Hörde 'Le Lied moderne'. Franska sångkomponister dåliga!" (Sibelius, 2005, 105)?

LOVE

In the final concert, the relation between Sibelius and Arnold Schönberg (1874–1951) was highlighted. Here I hoped to show how both composers sought after

new forms of expression in their songs and that performing the songs side by side would be fruitful. There are many written statements in the years 1912–1914 which show that Sibelius was very interested in the theories and works of Schönberg (Sibelius, 2005, 139 and 185). Especially the sentence: “Sången af Schönberg gjorde på mig ett djupt intryck” from the 28.1.1914 underlines that Sibelius was aware of Schönberg’s songs and impressed by them (*ibid.*, 183). Only a few days before hearing a Schönberg song (that has not been recognized), Sibelius pondered his own role in inventing “novelties”:

I “anledning” af noviteter: det är förunderligt huru få nutida tonsättare kunna skapa nånting levande baserat på kyrkotonarterna. Jag som står dessa närmare på grund af ”födsel och ohindrad vana” är som skapt för dem (*ibid.*).

Hence, it is quite probable that Sibelius applied his method of composing with church modes to find new ways of expression and saw this as a legitimate answer to the question in what direction music should evolve. However, both composers were also able to please the audience. Schönberg with his *Cabaret Songs* and Sibelius with such “operetta melodies” as in the song *Sehnsucht* opus 50 number 2 or the cabaret like song *Små flickorna*, which Sibelius composed as late as 1920 (Mäkelä, 2007, 315).

20 SONGS BY SIBELIUS

The aim of the recording was to show how Sibelius’s style of composing Lieder changed during his lifetime. Sibelius’s way of composing songs can roughly be divided into three parts, namely an early period from 1892–1904, a more experimental period from 1903 to approximately 1911, and finally, a less enigmatic period from 1910 onwards (Sirén, 1996, 171–200). Through the comparison of earlier songs with songs from the classic period (*Till Frigga* op. 13 nr. 6 was composed in 1892 and *Fågelfångarn* op. 90 nr. 4 in 1917), I wanted to expose the aesthetical proximity of these songs and their divergence from the more experimental songs that take up half of the programme on the CD.

In conclusion, Sibelius had, indeed, a highly personal style of composing lieder, which resulted in a multitude of themes and styles in his songs. Valerie Sirén writes about an “extraordinary richness and variety”, which furthermore “reflects many styles and influences” (1996, 191). As the numerous composers with whom I compared him and the array of songs on my Sibelius recording show, the stylistic plurality of Sibelius’s songs point to most different phenomena of the long nineteenth century and the beginning of modernism. My concert programmes have also shown that, as has been stated before, composing Lieder gave the possibility to composers to

experiment in a smaller form. My goal has been to point out that more steps should be taken to invoke more performances of the lesser known songs of Sibelius to show the whole bandwidth of our national composer's works. Perhaps the juxtapositioning of his songs with other composers, as shown in this concert series, is an advisable way of making this more easily accessible for the audience and singers alike.

THE WRITTEN THESIS

Karl Scheidemantel (1859–1923) was one of the most famous singers of his generation. Richard Strauss wrote the part of Faninal for him in his *Rosenkavalier*, the aforementioned Hans Pfitzner dedicated orchestra songs to him and Cosima Wagner, the wife of Richard Wagner, called him an "exemplification of a Bayreuthian artist", or in German "ein Bayreuther Künstler par excellence".

My teacher Roland Hermann (1936*) introduced me to Scheidemantel. Hermann was a pupil of Paul Lohmann (1881–1955), who studied singing with Scheidemantel. Scheidemantel in turn studied singing with Julius Stockhausen (1826–1906), to whom Brahms dedicated his *Schöne Magelone*. Stockhausen's teacher was Manuel Garcia (1805–1906), who can be regarded as the inventor of the physiologically grounded teaching method in singing, because he was one of the first singers to describe the function of the vocal folds during the process of phonation. Both Stockhausen and Garcia play a role in the pedagogical writings of Scheidemantel, but the true guiding star in Scheidemantel's writings is Richard Wagner. Scheidemantel belonged to a generation that was strongly influenced by the music and the writings of Wagner. This is palpable in Scheidemantel's works and his teaching material. Scheidemantel wrote two books on singing, namely *Stimmbildung* (1907) and *Gesangsbildung* (1913) and was the editor for the singing compendium *Meisterweisen* (1913), which consists of six albums with 100 songs apiece for every voice type. Scheidemantel's *Stimmbildung* contains different singing exercises and a concise explanation of the physiological workings of the singing voice. The *Gesangsbildung* expounds these themes further and shows a thorough method of how songs and arias should be trained. Scheidemantel's aim was to educate Wagner singers and disseminate his interpretation of Wagner's singing aesthetics. Scheidemantel criticised methods of the bel canto singing school and fervently advocated the use of a physiologically grounded singing method. According to Scheidemantel and Wagner the bel canto tradition per se does not alleviate the problems the German language poses to singers.

My thesis shows that Scheidemantel's interpretation of the scientific findings was not accurate and that he was nearly blindsided by Wagner's demands, which resulted in an authoritative tone in his writings and some questionable methods of teaching singing. I also point out that Scheidemantel's pedagogy can be seen as an

early form of artistic research or research for the arts, since he aimed at developing new forms of teaching in order to advance the art of singing in Germany.

I suggest that Scheidemantel tried to join the aesthetics of Wagner and his greatest adversary, Eduard Hanslick. To bring these opposing views together, Scheidemantel utilized Hegel's dialectic approach to create a singing method that would be beneficial to all who studied his teaching material.

I also analysed some early recordings of Scheidemantel and explored whether he was able to fulfil the demands that he articulated in his writings. My research shows that his singing style is more congenial to lied repertoire than dramatic opera, although as a dramatic baritone he sang some of Wagner's biggest heroes such as Holländer, Sachs and Wanderer. Nevertheless, as I concluded in the thesis, the recordings should be renewed to get a better understanding of his singing.

Even though the written thesis looks at singing pedagogy from a historical perspective, it helped me to evaluate which methods of teaching singing are fruitful, how to teach singing and how to sing. It gave me an overview of contemporary and historical views of the physiology of singing and elucidated the writings of those pedagogues who have been important for the singing tradition that I belong to. Furthermore, writing the book helped me tremendously in my change from baritone to tenor. Finally, by analysing Scheidemantel's writings my preconceived ideas of singing Lieder were confirmed. The inherent qualities of the art form Lied are not sufficiently conveyed by merely singing the melodies instrumentally. It is of utter importance that the singer intellectually grasps the colour and inner meaning of the words of the poem at hand and conveys them correctly, i.e. according to his or her artistic convictions, to the listening audience. It is my firm belief that this is also highly necessary when performing songs of Jean Sibelius.

REFERENCES

- Goss, Glenda Dawn 2009. *Sibelius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kravitt, Edvard F 1996. *The Lied*. New Haven: Yale University Press.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Jean Sibelius. Poesie in der Luft*. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel.
- Sibelius, Jean 2005. *Dagbok 1909–1944*. Ed. Fabian Dahlstöm. Helsingfors: SLS.
- Sirén, Valerie 1996. The Songs. In *The Sibelius Companion*, Glenda Dawn Goss (Ed.). Westport: Greenwood Press, 171–200.
- Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius III*. Keuruu: Otava.

ARTICLES

Marianne Gustafsson Burgmann

Journey of the soul into God – Legato as an instrument for affection

In organ playing, legato is a way of articulation which not only has an impact on the composition's musical character, but also on how one can understand the *accentuation* and the form of the musical piece. Particularly, a long-lasting continuous legato has a nature of quite neutral interpretative technique. The ideal of legato playing is connected with cantabile style and with the aim of shaping long lines. However, legato may have some other aims as well.

What was the impetus under which the musical texture of church music developed its inexpressive and lifeless character, following the magnificent and musical rich baroque and the short galant period? The author tries to answer these questions by examining the aesthetic, philosophic and religious ideas which penetrated the cultural climate in the eighteenth and nineteenth century, incorporated in the organ schools and liturgical music pieces of the time, in the writings for the church music, in the aesthetics of the art music, and in the philosophic theories by the most important authors of the time.

In conclusion, the author proposes that the norm of continuous legato can be seen not only as an aesthetic idea but, when thinking of liturgical music as an instrument for propaganda, also as a means of producing an objective performance for the benefit of the mission of the church. Recognizing the dominance of legato articulation as a synthesis of the aesthetic, philosophical and spiritual ideologies, enables the performer to view legato playing in the historical perspective, and to understand nineteenth-century music as a natural development after the baroque and galant styles, where concurrent different musical textures and different performance practices prevailed. Therefore, a present-day musician may seek the interpretive alternatives for a musical performance without a pre-conceived and external norm of legato playing.

About the Author: Marianne Gustafsson Burgmann is a doctoral student at the Sibelius Academy. The goal of her artistic research is to differentiate and to find new possibilities for the performance of the early and late romantic style.

Keywords: aesthetics, contemplation, legato style, liturgical organ music, noble simplicity, objectivity, church music

Vesa Kurkela

**Josef Binnemann and vernacular middle music:
The forgotten past of the concert zither in Finland.**

The article explores the life of German-born musician Josef Binnemann (1865–1942) and his musical activities in Helsinki. Along with his musician's career, Binnemann worked as a music teacher, publisher, and instrument retailer. He also founded several musical societies and a music school, conducted various orchestras and participated actively in cultural life among the Finn-Germans in Helsinki.

In 1891, Binnemann came to Finland as a violinist of a variety orchestra, he married a Finn-Swedish woman and stayed in Helsinki for the rest of his life. Soon he became famous for his pioneering work as a zither player. His instrument was the "concert-zither", an improvement of a folk instrument common in the German Alps. Launching the zither to the status of a true artistic instrument required a gradual move from the variety scene to the local art world. Binnemann regularly gave zither concerts in Helsinki and smaller Finnish towns, founded the society: "Finnish Zither" and a zither orchestra. The reception in local newspapers was usually supportive, though some nationalistic writers disliked the sound and found the zither to be a dangerous rival of the national instrument of the Finns, the kantele.

Binnemann's music was typical middle music, consisting of light musical genres between more sophisticated art music and dance music. Similar music could be found in the repertoires of restaurant orchestras and brass bands. This music was widely used in popular concerts and public festivals.

About the Author: Vesa Kurkela is the Professor of Music History at the Sibelius Academy, University of the arts Helsinki.

Markus Mantere

Ernst Schnévoigt, Robert Kajanus and the beginning of professional orchestra culture in Tampere

My article discusses the beginning of classical music orchestras in Tampere. Usually this process is believed to have commenced in the year 1930, which is when the Tampere City Orchestra was established. If we take this as a given, however, we totally neglect the fact that city-financed orchestra music has been performed in Tampere almost regularly since the 1850s.

The orchestra in Tampere was transnational in origin. Almost all the musicians in the Tampere orchestra during the period when Robert Kajanus was the conductor, the seasons 1898–1899 and 1900–1901, were of German origin. Ernst Schnévoigt, the first conductor

of a professional orchestra in Tampere, was German as well.

The aim of this article is to complement the existing biographical research on Robert Kajanus and also to contribute to the research on the history of orchestral music in Finland. Kajanus was active in Tampere for a time period of three years, but this time has been all but left out of his biographies. I discuss Kajanus's work and public reception as reflected in newspapers and archival material. I also probe the question of how Kajanus may have ended up working in Tampere for such a considerable period in the first place.

Key words: history of orchestras in Finland, Robert Kajanus, Ernst Schneevoigt, Tampere Orchestra Association,

About the Author: Markus Mantere, PhD, is research fellow at the History Forum of the University of the Arts Helsinki. His recent research topics include the evolvement of the musical life in Finland, the history of musicology in Finland, as well as the history of Finnish piano music and pianism in Finland.

Olli Heikkinen & Saijaleena Rantanen

The Musicians of the Baltic Sea Cities after the Town-Musician Institution. Orchestral Activities in Vaasa and Pori in the 1860s and 1870s

For many centuries, the town-musician institution met the needs of town residents in the Baltic Sea region. With the growing freedom of trade and cessation of privileges, the institution weakened and eventually disappeared in the early 19th century. The article examines what happened to urban musical life in Finland after that. Did the amateurs substitute professionals, as has been argued? And how did the biggest geopolitical change in the Baltic Sea region, incorporating Finland into the Russian empire, affect cultural relations? The writers explore these events by looking at the development of orchestral activities in two cities in the Gulf of Bothnia, Vaasa and Pori, in the 1860s and 1870s.

Maintaining orchestral activities was important, as it was a sign of cultural activities and awareness of the cities. Experienced musicians were sought from the Baltic Sea area. Especially the leaders of the orchestras came almost without exception from abroad. The main research material of the article consists of newspapers in Vaasa and Pori, where the concerts and other musical activities of the cities were widely reported.

Keywords the Baltic Sea, city bourgeoisie, orchestras, Pori, town-musician institution, Vaasa

About the Authors: Olli Heikkinen, PhD, works as a researcher in the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. He is currently working with music classification systems.

Saijaleena Rantanen, DMus, MA, works as a music history researcher in the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Her current research project considers the musical life of Vyborg from 1900 until 1939.

LECTIO PRAECURSORIA

Satu Paavola

In search of *bel canto* on the piano

In her doctoral degree Satu Paavola has focused on *bel canto* style in piano playing. Both in the recitals and in the written presentation the main emphasis has been on exploring the role of the Italian *bel canto* singing in 19th century pianism, especially in the work of a Swiss-Austrian pianist-composer, Sigismund Thalberg (1812–1871). With the aim of historically informed and practice-based research, Satu Paavola has approached artistic and pedagogic questions on how to apply *bel canto* ideals on a modern instrument.

Keywords: *bel canto*, operatic fantasy, pedagogy, practicing, Sigismund Thalberg, singing style, sound production

About the Author: Satu Paavola (b. 1980) is a concert pianist and a piano pedagogue. She has studied a singing style of playing the piano, particularly in the music of the first half of the 19th century. In 2018 Satu Paavola graduated as a Doctor of Music from the DocMus Doctoral School of the Helsinki Sibelius Academy.

Herman Wallén

Topical intertextuality in the songs of Jean Sibelius and his contemporaries.

My artistic doctoral project consisted of four concerts, a CD recording and a written thesis on the pedagogy of the Wagner-Singer Karl Scheidemantel (1859–1923). In my concert programmes, I examined similarities and differences between the songs of Jean Sibelius and his western European contemporaries by juxtaposing songs and song groups according to certain topoi or themes.

Keywords: Lieder, Jean Sibelius, Karl Scheidemantel, Topos, Richard Wagner, vocal pedagogy

About the Author: Herman Wallén is a Finland-Swedish opera singer, researcher and pedagogue. He is specialized in German Lied and contemporary music. He graduated as a Doctor of Music in 2018.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO