

Sivuutetut soinnit

Sivuutetut soinnit

Näkökulmia musiikin historian tutkimukseen Suomessa

Toimittaneet

Kaarina Kilpiö ja Saijaleena Rantanen

Turun Historiallinen Yhdistys
Suomen musiikkitieteellinen seura
Turku 2025

Historia Mirabilis 14
Turun Historiallinen Yhdistys

Acta Musicologica Fennica 35
Suomen musiikkitieteellinen seura



ISBN 978-952-7045-31-2 (painettu)
ISBN 978-952-7045-32-9 (pdf)
ISSN 1795-0759 (Historia Mirabilis)
ISSN 0587-2448 (Acta Musicologica Fennica)

Toimittajat: Kaarina Kilpiö ja Saijaleena Rantanen
Ulkoasu: Maria Vasenkari
Taitto ja kannen suunnittelu: Anja Karppinen

Turun Historiallisen Yhdistyksen julkaisutoimikunta:
Topi Artukka (pj.)
Samuli Laine
Mikko Myllyntausta
Helena Pirttisaari-Sundström
Anna Sassali-Tanila
Noora Viljamaa

Turun Historiallinen Yhdistys
www.thy.fi - info@thy.fi

Suomen musiikkitieteellinen seura
www.mtsnet.fi - mts.toimisto@gmail.com

Kannen valokuva: Ismo Hölttö, *Mandoliinia soittava mies Helsingin Ateneuminkujalla* (1965).

Tämä julkaisun valmistumista ovat edesauttaneet Suomen tiedekustantajien liiton myöntämä tuki sekä opetus- ja kulttuuriministeriön TSV:n kautta myöntämä tieteellisen julkaisutoiminnan avustus.

Painosalama Oy
Turku 2025

Sisällys

Kaarina Kilpiö & Saijaleena Rantanen

JOHDANTO

Toiminnallisen näkökulman yleistyminen musiikin
historian tarkastelussa 7

Valistuksen valta-asetelmia

Vesa Kurkela

MONDEENIT RAVINTOLAHUVIT, ALKOHOLI JA KANSAN SIVEELLISYYS
Varieteen vastustus ja vaiheet Helsingissä 1882–1914 33

Ainur Elmgren & Tiina Männistö-Funk

MUISTA AINA LIIKENTEESSÄ

Lasten liikennelaulu ja opetusviihde autoistuvassa Suomessa 79

Janne Mäkelä & Pekka Gronow

ÄÄNIURIA RADIOAALLOILLA

Äänilevymusiikin ja Yleisradion välisen liiton ensimmäiset 50 vuotta
(1926–1976) 125

Suomen sointi: musiikkiin soviteltu kansallisidentiteetti

Anne Kauppala

SUOMALAISEN OOPPERAN *RYKMENTIN TYTTÄRET*
POLITIIKAN KEINULAUDALLA 173

Lasse Lehtonen

SIBELIUS SOTIENVÄLISESSÄ JAPANISSA

Fantasioita Suomesta, länsimaista ja kansallisesta samuudesta 219

Sivuutetut: musiikkimenneisyyden marginaalisia toimijoita

Arja Kastinen

VALAMON KELLOT

Karjalaisten kanteleensoittajien kirkonkelloimitaatioiden
tausta ja merkitys ennen ja nyt 259

Nuppu Koivisto-Kaasik

KOHTI FEMINISTISEMPÄÄ MUSIIKIN SOSIAALIHISTORIAA

Yksityiset pianonsoitonopettajat Helsingissä ja Tallinnassa
1800- ja 1900-luvun vaihteessa 301

Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson

ARJEN, AATTEIDEN JA RAKENTEIDEN KOSKETUSKOHTIA

Ingeborg Hylander, Aline Ahlfors ja Antonie Leontjeff
Helsingin Musiikkiopiston pedagogisen kulttuurin
rakentajina 1900-luvun vaihteessa 339

Yhdistyksiä ja yritteliäisyyttä: kollektiivisuus musiikin historiassa

Kaj Ahlsved

MUSIKALISKA PERSPEKTIV PÅ CYKELFÖRENINGARS OFFENTLIGA

AKTIVITETER UNDER STÅLHÄSTENS DECENNium

Sportifiering, nöjesformer och könsnormer 377

Marko Tikka

MUSIIKKIA SELLA KALLA, PELLILLÄ JA PAPERILLA

Äänilevyjen tuottajat ja tuotannon ylikuumeneminen

Suomessa 1929–1932 425

Mikko-Olavi Seppälä

LAULUN SOSIAALINEN TEHTÄVÄ

Yhteislaululiike Suomessa 1938–1945 459

Kirjoittajat 502

Johdanto

Toiminnallisen näkökulman yleistyminen musiikin
historian tarkastelussa

KAARINA KILPIÖ & SAIJALEENA RANTANEN

Suomen historia ei ole milloinkaan mahtunut yhteen kertomukseen, vaan sen rinnalla on elänyt toinen historia, joka on ollut kansallisen historian tai muun valtavirran kritiikkiä, valaissut piilossa ollutta menneisyyttä ja tarjonnut uusia metodisia työkaluja.¹

Tämän julkaisun alkupiste on vuoden 2022 Historiantutkimuksen päiville laatimassamme työryhmäkutsussa. Pyysimme silloin tutkijakollegoilta esitelmää, joissa sovellettaisiin sosiaalihistoriallista tutkimusotetta musiikki- ja ääniteemoihin. Taustalla oli kahtalainen pyrkimys. Ensinnäkin tähtäsimme musiikin historian tutkimuksen keskusteluyhteyden vahvistamiseen muiden historiantutkimuksen alueiden kanssa. Toiseksi haimme myös lähestymistapaa, jossa musiikin ja muiden äänellisten ilmiöiden ei nähdä ainoastaan heijastavan menneisyyden kehityskulkuja ja muutosvoimia vaan myös vaikuttavan niihin. Näitä vaikutuksia jäljitetään esimerkiksi tarkastelemalla, kuinka ääntä ja musiikkia on eri aikoina hyödynnetty yhteiskunnallisiin ja/tai kulttuurisiin muutoksiin johtaneissa tapahtumakuluissa.

Halusimme edistää äänen ja musiikin menneisyyden tutkimisessa poikkitieteellisyyttä ja sellaisten menetelmien käyttöä, joiden avulla pyritään kiinnittämään yhtä suuri tai suurempi huomio yhteiskuntaan kokonaisuutena kuin sen näkyvimpiin voimahahmoihin. Tällaiset lähestymistavat nostavat esiin musiikin historiasta esimerkiksi ”vähäpätöisinä” pidettyjä musiikintekijöitä, yleisöä tai amatöörejä – ja toisaalta laajem-

1 Haapala & Markkola 2017, 403.

min äänellisen menneisyyden arkipäiväisiä, ”matalan historian” alueelle kuuluvia ilmiöitä. Työryhmässä tutkimuksellinen katse oli mahdollista tarkentaa myös suurmiehiin ja -naisiin sekä juhlaaviin, paatoksellisiin äänellisiin jälkiin menneisyydessä. Tässä mielessä kutsu edusti niin kutsuttua uutta sosiaalishistoriaa, joka erottautui viime vuosituhannen lopulla sosiaalipolitiikkaan ja ”köyhyyden historian” tutkimiseen kytkeytyneestä versiosta.² Se, että sosiaalishistoriallisella otteella usein tarkastellaan musiikkielämän marginalisoituja ihmisryhmiä tai ilmiöitä, tarkoittaa esitelmäkutsun ja tämän kirjan kontekstissa enemmänkin intersektionaalista ymmärrystä marginaaliin päätyneiden moninaisista mekanismeista kuin automaattista oletusta ”köyhyyden historiasta”.³

Kutsumme tavoitteena oli rakentaa äänihistoriasta monisärmäistä ymmärrystä, joka huomioisi yhteiskunnan kaikki kerrokset. Rajauksemme mukaan ryhmän esitelmät saattoivat käsitellä esimerkiksi äänellisen arjen kulttuurisia normeja, marginaaliin jääneiden ihmisryhmien musiikkia tai marginaalisia äänellisiä ilmiöitä, kokemushistoriaa musiikin ja/tai ääniympäristön kuulokulmasta, lähdetyöskentelyyn tai metodologiaan liittyviä sosiaalishistoriallisia ongelmanasetteluja, ja niin edelleen. Emme rajanneet esitelmäkutsuamme tietyn maantieteellisen alueen käsittelyyn. Aikarajauksen määrittelyssä toivomuksemme oli, että esitelmien aiheet sijoittuisivat tapahtumiin, toimijoihin ja ilmiöihin ennen 1950-lukua. Rajauksella emme suinkaan vihjanneet, etteikö musiikkielämässä vuosisadan jälkipuoliskolla olisi sosiaalishistoriallisesti kiinnostavaa tutkittavaa. Tavoitteena oli tallennetun musiikin valtakautta

2 Ks. Cartledge 2002, 29.

3 Pyrkimystä tarkastella laajaa kontekstia ja lähilukea yksittäisten toimijoiden jälkeä rinnatusten voi myös luonnehtia niin kutsutun lomittuneen yhteiskuntahistorian (Lahtinen 2022, 77, 81) soveltamiseksi musiikillisen menneisyyden tutkimisessa. Osin tähän liittyy myös symboliikka kirjamme kansikuvassa, jossa ohikulkijan edustama valtavirran tutkimus sivuuttaa pienet ja vallan estradeilta syrjässä olevat musiikillisen menneisyyden vihjeet suunnatessaan kohti vallitsevan paradigman mukaisia tulkintoja legitimeistä aiheista.

edeltäneiden aikojen painottaminen, minkä antama ymmärrys voisi pohjustaa transfonian⁴ kauden tutkimusasetteluja hedelmällisellä tavalla.

Tasavertaisena musiikin rinnalla painotimme myös äänimaiseman historiaan liittyviä kysymyksiä. Niihin liittyviä esitelmäehdotuksia ei 2022 työryhmiin lähetetty, mutta pidämme äänellisen menneisyyden kokonaisvaltaista tutkimuksellista lähestymistä olennaisen tärkeänä. Samassa Historia Mirabilis -sarjassa parikymmentä vuotta sitten ilmestynyt äänimaisemahistoriakokoelma⁵ saa toivottavasti vielä jonain päivänä seuraajan.

Saimme tapahtumakutsuumme esitelmäehdotuksia yhteensä kolmen työryhmän verran, ja kaikki päätyivät osaksi Historiantutkimuksen päivien ohjelmaa. Työryhmien koollekutsujina innostuimme kiinnostuksen määrästä siinä määrin, että päätimme toimittaa aihepiiristä julkaisun. Käsillä olevan kokoelman kirjoittajista suurin osa onkin henkilöitä, jotka olivat joko pitämässä esitelmää, työryhmien puheenjohtajina tai mukana keskusteluissa Tampereella 2022. Heidän ohellaan pyysimme mukaan kollegoja, joiden tiedämme tekevän tutkimusta musiikin historian marginaalisempien alueiden tai kohteiden parissa. Työryhmissä aloitettu keskusteleva työskentelytapa jatkui meidän toimittajien antamalla palautekierroksella sekä syksyllä 2024 järjestetyllä yhteisellä tekstiseminaaripäivällä. Toivomme, että yhteisöllinen luomisprosessi näkyy lopputuloksessa hyvällä tavalla.

Hankkeen edetessä tutkimuskentän todellisuus puuttui peliin ja mutkisti alun perin suoraviivaisemmaksi kuvittelemaamme prosessia. Saimme havaita, että musiikin historian tutkijat olivat jo ahkerasti kaataneet raja-aitoja eri lähestymistapojen väliltä. He uudistivat tutkimusta yhdistellen luontevasti erilaisia tutkimusalakategorioita sen sijaan, että olisivat keskittyneet vain yhteen. Musiikin historian tutkimuksen valtavirran sivuuttamat aiheet kaipasivat sosiaalihistoriaan rajatun lähestymistavan rinnalle muidenkin niin sanottujen ”uusien” tutkimus-

4 Transfonialla viitataan äänen siirrettävyyteen ja toistettavuuteen, joka tallennusteknologioiden yleistymisen myötä muutti erityisesti viime vuosisadan jälkipuoliskolla äänellistä ympäristöä perustavanlaatuisesti suurimmassa osassa maailmaa. Ks. Uimonen 2005, 61, 69, 77.

5 Ampuja & Kilpiö 2005.

suuntauksien, kuten sukupuolihistorian, taloushistorian, aatehistorian, diskurssianalyttisen historian tutkimuksen tai liikennehistorian kontribuutioita. Lopputuloksena kirja päätyi syventymään useisiin erilaisiin tapoihin, joilla musiikki kytkeytyy menneisyyden tapahtumiin ja selittää niitä. Aiheiden maantieteellinen rajaamattomuus toteutuu kokoelman teksteissä kuten nykyinen musiikin historian tutkimus olettaakin: ylirajaisuus on lähtökohtaisesti läsnä kaikissa Suomessa esiintyvissä musiikkielämän ilmiöissä. Sen ohella aikarajaus laajentui esitelmäkutsussa alun perin rajatusta.

Näyttäisi siltä, että kategorioista irtautuva lähestymistapa on selkeästi valtavirtaistunut myös musiikin historian tutkimuksen piirissä. Keskeinen etu musiikkielämän menneisyyden tutkimisessa onkin tämän kokoelman valossa siinä, että sillä on mahdollisuus ylittää historian tutkimuksen alojen rajoja ja yhdistää niiden näkökulmia ja vahvuuksia. Alun odotuksista poiketen julkaisustamme tuli lopulta monipuolinen päivitys nykyhetken musiikin historian tutkimuksen näkökulmiin.

Johdannon kirjoittamiseen valmistautuminen ohjasi meitä toimitajia hahmottamaan musiikin historian tutkimukselle mahdollisten lähestymistapojen kehitystä lukemalla alan tekstejä tiiviissä aikataulussa, rinnatusten ja tematisoiden. Prosessin myötä eteen putoili yhä uusia kysymyksiä, joista useat jäävät kuitenkin jatkopohdintojen aiheiksi, kuten esimerkiksi kysymys rajasta, jolla musiikin historian tutkimus lomittuu tai liudentuu lähitieteisiin, esimerkiksi menneisyyden aineistoihin pohjaavaan musiikkisosiologiaan.⁶

Musiikin sosiaalishistoriallisesti virittynyt tutkimus Suomessa

Ylempien yhteiskuntaluokkien ja erityisesti porvariston roolia musiikin sosiaali- ja yhteiskunnallisessa kontekstissa on kartoitettu runsaasti kansainvälisessä tutkimuksessa.⁷ Porvaristopainotuksen taustat ovat pitkälti samat kuin historian tutkimuksen kohdalla yleisemminkin ja sikäli hel-

6 Musiikkisosiologeista esimerkiksi Christopher Ballantinen ja Tia DeNoran tutkimukset ovat aivan syystä historian tutkijoillekin relevanttia taustalukemista.

7 Ks. esim. Broyles 2010; Scott 2008 ja 2001; Weber 1975.

pot ymmärtää: yläluokkien toiminnasta on huomattava määrä muistiin kirjattuja ja muistiorganisaatioihin talletettuja jälkiä. Uutena keskiluokkana 1700–1800-luvuilla julkisen kulttuurielämän valloittaneella porvaristolla oli lisäksi mullistava vaikutus esimerkiksi konserttielämään, instrumenttiteollisuuteen ja esteettisiin valtavirtakäsityksiin. Porvarillisen musiikkielämän historia on siksi ollut rinnakkainen juonne perinteiselle tyylihistorialliselle otteelle, jota on painotettu myös suomalaisessa musiikinhistorian tutkimuksessa ja opetuksessa.⁸

Musiikin ja musiikkielämän historiassa yhteiskunnallinen tutkimusnäkökulma – ja myös kollektiivisen toiminnan tutkiminen ylipäätään – jäi kauan yksilöiden ja näiden saavutusten tarkastelun varjoon. 1900-luvun puolivälistä lähtien etnomusikologian, kulttuurisen musiikintutkimuksen ja edellä mainitun musiikkisosiologian kaltaiset tutkimusotteet ovat tuoneet kentälle uusia piirteitä. Yhteinen toimiminen ja kokeminen ovat läsnä kaikessa musiikkielämään liittyvässä, mutta ne ovat myös erityisen tähdellisiä näkökulmia tutkittaessa ydinolemukseltaan kollektiivisten musiikillisten ilmiöiden kuten jazz-musiikin historiaa.

Suomessa musiikin historian tutkimuksen pitkään jatkunut painotus länsimaisen taidemusiikin kaanoniin ja sen esityskäytäntöihin rajasi tutkimusalaan yleisen musiikkitieteen alla tapahtuneeseen historian tutkimukseen 2000-luvun alkupuolelle saakka. Jukka Sarjalan mukaan rajautuminen johtui siitä, että musiikinhistoriaa kirjoittivat enimmäkseen musiikkitieteilijät, joiden yhteydet akateemiseen historian tutkimukseen olivat vähäisiä. Tiivis kytkös musiikkitieteeseen johti siihen, että akateeminen yhteisö katsoi musiikin historiallisen tarkastelun edellyttävän ”perusteellista musiikkitieteellistä koulutusta”.⁹ Sarjalan mukaan tämä ”työnjako” vaikutti myös tutkimuskohteiden valikoitumiseen. Musiikin historian tutkimuksen keskiössä pysyivät valkoiset länsimaiset ”suurmiessäveltäjänerot” ja heidän teoksensa.¹⁰ Käytännössä tämä tarkoitti

8 Musiikinhistorian opetuksen osalta esim. Unkari-Virtanen & Vainio 2013, 23; Sarjala 1991–1992, 256.

9 Sarjala 2002, 21.

10 Musiikkitieteen toisen haaran, etnomusikologian piirissä tehtiin myös historian tutkimusta, jota nimitettiin useimmiten ”historialliseksi etnomusikologiaksi”.

muun rajautumista historiankirjoituksen ulkopuolelle. Asenne heijastui myös yliopisto-opetukseen. Esimerkiksi Helsingin yliopistossa opiskelija, joka 1980-luvulla ehdotti gradunsa aiheeksi Sibeliuksen elämäkertajulkaisuissa ilmeneviä toistuvia narratiiveja, sai suoraviivaisen kehotuksen ”jättää asia sikseen”.¹¹

Suomessa myytteihin ja suurmiehiin nojaava historian tutkimuksen perinne alkoi murentua viimeistään 1980-luvulla, kun yhteiskunnan marginaaleihin ja tavalliseen kansaan kohdistuvat uudet tutkimussuuntaukset yleistyivät ja toivat esiin aiheita, joita aiempi tutkimus ei ollut pitänyt tärkeinä. Sosiaali- ja kulttuurihistoriallisten lähestymistapojen selkeä yleistyminen alkoi tutkimuksessa 1990-luvulla.¹² Historiaa alettiin tarkastella yhä enemmän ruohonjuuritasolta: mikrohistoria, arjen historia¹³, nais- ja sukupuolihistoria, ympäristöhistoria, kokemushistoria ja muut tuoreet tutkimussuuntaukset toivat historian häviäjät esiin voittajien ohella ja tavallisten ihmisten kokemukset osaksi historian suuria rakenteita. Sittenmin muun muassa jälkikoloniaalinen, feministinen tai queer-näkökulma ovat täydentäneet tutkimuksen lähtökohtia.¹⁴ Uusilla suuntauksilla oli valtava merkitys historian tutkimukselle, sillä niiden ansiosta tarkastelun näkökulma kääntyi ylösalaisin: alhaalta ylöspäin.

Musiikin historian tutkimuksen piirissä marginaalihistoriallisten näkökulmien yleistyminen on tapahtunut vasta noin viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana. Joitakin poikkeuksia on kuitenkin ollut. Tällainen on työväenmusiikin tutkimus, jota Pekka Gronow, Ilpo Saunio,

11 Juhani Similä, sähköposti Kaarina Kilpiölle 15.12.2015.

12 Haapala & Markkola 2017, 414.

13 Arjen historian (*history of the everyday; Alltagsgeschichte*) painopiste on joka päiväisissä toisteisissa käytännöissä, kokemuksissa ja kehyksissä – asumisen, ajan- ja rahankäytön, ruokailun, rutiinien jne. tarkastelussa – ja se tasapainottaa talous- ja sosiaalishistorian tutkimukselle keskeisiä väestö- ja makrotasoisia juonteita.

14 Ks. esim. Lidman & Koskivirta & Eilola 2017.

Timo ”Tipi” Tuovinen ja Vesa Kurkela tekivät jo 1960–1980-luvuilla.¹⁵ Edellä lueteltuja tutkijoita voidaan kutsua musiikin sosiaalishistorian pioneereiksi Suomessa, sillä työväenliikkeen toiminnallinen ja kollektiivinen luonne tekee sen musiikkikulttuurista lähtökohtaisesti yhteiskunnallista. Sittenkin työväenmusiikin historian akateemiseen tutkimukseen tuli yli 30 vuoden tauko, jonka jälkeen uusia näkökulmia on alkanut nousta historian ja musiikintutkimuksen ohella esimerkiksi kasvatusteellisen ja sosiologisen tutkimuksen piiristä.¹⁶

”Uusien” tutkimussuuntauksien yleistyminen musiikin historian tutkimuksellisenä lähtökohtana on mahdollistanut tarkastelun kohteiksi sellaiset ihmiset ja ilmiöt, jotka aikaisempi tutkimus on sivuuttanut. Näihin ovat tyypillisesti kuuluneet naiset, lapset, työväestö ja muut niin kutsuttuun tavalliseen kansaan lukeutuneet ihmiset. Tutkijoiden kiinnostus on myös yhä enemmän kohdistunut musiikin alan toimijoiden yhteiskunnalliseen kontekstiin ja heidän sosiaalisiin verkostoihinsa. Samalla musiikkielämän ja -kulttuurin tutkimuksessa hyödynnetty lähdeaineisto on monipuolistunut.¹⁷ Myös musiikin historian tutkimusta pitkään leimannut kansallinen katse (metodologinen nationalismi) on korvautunut syvemmällä ja laajemmalla katsannolla, kun tutkijat ovat alkaneet kiinnittää huomiota Suomen musiikkielämän laajoihin kansainvälisiin verkostoihin.¹⁸

15 Kurkela 1983; Saunio 1980; Saunio & Tuovinen 1978; Saunio 1974; Gronow 1971. Kattava lista työväenmusiikkia käsittelevistä julkaisuista löytyy myös Laulu ottaa kantaa -verkkosivustolta osoitteessa <https://laluottaakantaa.fi/artikkelit/tyovaenmusiikkiin-liittyvaa-kirjallisuutta/>. Sibelius-tutkimuksen sivuun jääneestä puolesta ks. myös Donner & Similä 1985.

16 Natunen 2024; Suodenjoki 2023; Suhonen & Cantell & Weselius & Kouvo 2022.

17 Musiikin historian tutkimuksen muutoksesta ks. myös Rantanen 2023.

18 Esim. Anne Kauppala ja Vesa Kurkelan tutkimushankkeet. Kauppala: *Opera on the Move: Transnational Practices and Touring Artists in the Long 19th Century*. Joint Committee for Nordic research Councils for the Humanities and the Social Sciences (NOS-HS) 2013–2016. Kurkela: 1) *Rethinking ”Finnish” Music History: Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s*. Suomen Akatemia ja Suomen Kulttuurirahasto 2011–2016. 2) *Translocal Cultural Fields: Music as a Cultural and Economic Enterprise in the Four Biggest Cities in Finland, 1900–1939*. Suomen Akatemia 2017–2020.

Kulttuurihistorian tutkijat ovat Suomessa olleet liikkeellä musiikillisessa menneisyydessä musiikkitieteilijöitä avoimemmalla asenteella jo huomattavasti aiemmin.¹⁹ Jukka Sarjalan (2002) *musiikin kulttuurihistorian* näkökulma oli tärkeä avaus yhteiskunnallisen ja toimintakeskeisen musiikin historian tutkimuksen lähtökohtana. Kulttuurihistoriallisesti tulkittuna musiikki kietoutuu erottamattomana osana erilaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja merkityksiin.²⁰ Lähestymistavoiltaan Sarjalan monimuotoinen tulkinta kiinnittyy voimakkaasti myös sosiaali- ja verkostohistoriaan. Musiikin kulttuurihistorioitsija on kiinnostunut siitä, millä tavalla musiikki on ollut läsnä menneiden sukupolvien jokapäiväisessä elämässä. Miten musiikkia on hyödynnetty erilaisissa sosiaalisissa, kulttuurisissa ja poliittisissa tilanteissa? Minkälainen vaikutus musiikin tekijän tai kokijan sosiaalisella ympäristöllä ja verkostoilla on hänen toimintamahdollisuuksiinsa tai luomaansa musiikkiin?²¹ Lähtökohtana on, että mikään musiikki ei synny täysin irrallaan sitä ympäröivästä yhteiskunnasta.

Niin sanotulla perinteisellä musiikin historian tutkimuksella on ansionsa, eikä tarkoituksemme olekaan esittää, ettei ”suurmiehiä” tulisi enää tutkia. Sen sijaan haluamme kiinnittää huomion tämän hetken musiikin historian tutkimuksen moninaisuuteen ja samalla osoittaa, kuinka laajentuneet menetelmälliset ja teoreettiset näkökulmat avartavat käsityksiä musiikillisesta menneisyydestämme – tutkimuksen kohteesta riippumatta.

19 Esim. Wolff 2015; Mäkelä 2002; Sarjala 1992, 1994, 2001 ja 2002; Kallioniemi 1998; Salmi 1997, 1993.

20 Sarjala 2002, 176–185. Sarjala pohti musiikin roolia kulttuurihistorian tutkimuksessa jo vuonna 1992 ilmestyneessä *Etnomusikologian vuosikirjassa*. Artikkelissaan hän kiinnitti huomiota musiikin historian toiminnallisen ja sosiaalisen kontekstin merkityksiin ja mahdollisuuksiin arvo- ja normitutkimuksen näkökulmaa hyödyntäen.

21 Sarjala 2002, 177–178.

Kohti inklusiivisempaa musiikin historian tutkimusta

Viime vuosien aikana etenkin naistoimijoihin kohdistuva tutkimus on saanut aikaisempaa enemmän jalansijaa.²² Tästä erinomainen esimerkki on Susanna Välimäen ja Nuppu Koivisto-Kaasikin urauurtava teos *Sävelten tyttäret* (2023), joka kartoittaa Suomessa vaikuttaneita säveltäviä naisia sekä heidän elämäänsä ja teoksiaan niin sanotulla pitkällä 1800-luvulla.²³ Tutkimuksen teoreettinen viitekehys nojaa sosiaali- ja kulttuurihistoriaan: Välimäki ja Koivisto-Kaasik määrittelevät musiikin ja sen harjoittamisen ”yhteiskunnan kehityskulkuihin, laajempaan kulttuurielämään sekä henkilöverkostoihin kytkeytyväksi toiminnaksi ja yksilön arkiseksi historiaksi”.²⁴

Välimäki ja Koivisto-Kaasik osoittavat tutkimuksellaan, että säveltäminen oli Suomessa naisten parissa huomattavasti yleisempää kuin aiempi historian tutkimus tai aikaisemmat Suomen säveltaiteen kokonaisesitykset antavat ymmärtää. Naisilla oli lähtökohtaisesti keskeinen merkitys Suomen musiikin historiassa. Välimäki ja Koivisto-Kaasik toteavat: ”ruohonjuuritasolla 1800-luvun musiikkielämä oli pitkälti nimenomaan naisten kulttuuria”.²⁵ Naiset huolehtivat koti- ja koulumusiisoinnista ja toimivat soitonopettajina, etenkin varhaiskasvatuksen parissa. Naisten työskentelymahdollisuudet soitonopettajina on myös yksi tämän antologian teemoista, jota Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson sekä Nuppu Koivisto-Kaasik käsittelevät artikkeleissaan. Samalla avautuu kiinnostava näkökulma yhteen tyyppilliseen historian tutkimuksen katvealueelle jääneeseen aiheeseen²⁶, naisten palkkatyön erilaisiin muotoihin. Musiikin opiskelun näkökulmasta kiinnostavaa on, että 1800-luvulla Euroopan konservatorioiden opiskelijoista 70–80 pro-

22 Esim. Talasniemi 2024; Virtanen 2023; Käpylä & Pääkkölä 2023; Välimäki 2022; Koivisto 2019. Varhaisemmasta musiikin sukupuolenhistoriaan liittyvästä tutkimuksesta ks. esim. Mustakallio 2003; Moisala & Valkeila 1994.

23 Muusikkonaisiin liittyvästä tutkimuksesta ks. myös Rantanen, Koivisto-Kaasik & Lampela 2023.

24 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 15.

25 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 9.

26 Ks. Fellman & Rahikainen 2012, 20.

senttia oli naisia. Sama asetelma näkyi Suomessa, jossa vuonna 1892 Helsingin Musiikkiopiston (nykyinen Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) oppilaista 82 prosenttia oli naisia.²⁷

Myös aktivistinen näkökulma on yleistynyt musiikin historian tutkimuksessa. Aktivistinen musiikintutkimus on muutokseen pyrkivää toiminnallista tutkimusta, jossa tutkija tyypillisesti jalkautuu kentälle, tekemään yhteistyötä muusikoiden ja muiden alan toimijoiden kanssa. Esimerkiksi edellä mainitun *Sävelten tyttäret* -projektin ympärille muodostui isompi hanke, jonka tavoitteena oli tutkittujen säveltäjänäisten musiikin tallentaminen nuoteille ja sen esittäminen yleisölle. Helsingin kaupunginorkesterin vetämässä HUOM – Historian unohtamat orkesterimusiikit -verkostossa²⁸ historiankirjoituksen ulkopuolelle jääneitä sävellyksiä ja niiden tekijöitä tuodaan esille muun muassa orkesterin konserteissa. Osaa teoksista ei ole soitettu yleisön edessä koskaan. Uunituore kokoelma naissäveltäjien yksinlauluja²⁹ jatkaa sekin *Sävelten tyttärien* myötä käynnistynyttä toiminnallista julkaisulinjaa.

Arkistojen kätköihin on unohtunut myös valtaosa suomalaistaustaisten, etenkin työväenliikkeessä aktiivisesti toimineiden siirtolaisten musiikista, jota Paleface ja Laulava Unioni -niminen kokoonpano on viime vuosina tuonut esille.³⁰ Yhtye esittää radikaalin ammattiyhdistysliikkeen Industrial Workers of the Worldin (IWW) eli Maailman teollisuustyöläisten suomalaisjäsenten käyttämää musiikkia, jota ei ole kuultu Suomessa eikä Yhdysvalloissa vuosikymmeniin. Suomalaiset olivat aktiivisia jäseniä IWW:ssä, ja julkaisivat myös kolme suomenkielistä laulukirjaa, joiden aiheet erosivat huomattavasti aiemmasta suomalais-siirtolaisille tyypillisestä musiikista.

Marginaalihistorian tavoin aktivistinen tutkimus tuo näkyviin historian vaiheita ja toimijoita, joista on aiemmin eri syistä vaiettu. Tällaista lähestymistapaa voidaan nimittää *esilläpitotutkimukseksi*. Siinä tutkijan

27 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 10.

28 Tästä tarkemmin ks. HUOM-hanke.

29 Välimäki & Koivisto-Kaasik & Virtanen 2025.

30 Hankkeen yhteistyökumppanina tutkimuspuolelta on toiminut toinen tämän kirjan toimittajista, Saijaleena Rantanen. Paleface & Laulava Unioni julkaisi ensimmäisen albuminsa vuonna 2019, ja toinen julkaistiin keväällä 2025.

huomio kohdistuu marginalisoituihin, sorrettiuihin tai ”äänettämiin” ihmisryhmiin, joiden omaehtoinen ilmaisuvapaus on ollut estettyä tai rajoitettua.³¹ Tarkastelu kohdistuu myös tutkijan valtaan ja eettisiin periaatteisiin tutkimusaiheiden valinnassa. Keskeinen kysymys kuuluu: কেন (musiikin) historiaa tutkimme? Ja erityisesti: mitä jää/jätetään ulkopuolelle? Nämä kysymykset ovat esilläpitotutkimuksen ydintä. Ne ovat myös aktualisoituneet dramaattisella tavalla viime aikoina autoritääristen poliittisten vuoden 2025 alusta Yhdysvalloissa tapahtuneen vallanvaihdoksen myötä, kun tutkimuksen vapautta on ryhdytty rajoittamaan äärikonservatiivisten poliittisten päämäärien ajamiseksi.

Vaiettuihin tutkimuskohteisiin syventyminen tarjoaa nykytutkijalle myös mahdollisuuden esittää jotakin yleisempää koko yhteiskunnasta: *marginaalisuutta* ei voi olla ilman ajatusta, että jokin on *keskeistä* – kun tutkitaan poikkeavuutta ja erilaisuutta, analysoidaan yhtä aikaa sitä, mikä yhteiskunnassa määritetään normaaliksi ja tavanomaiseksi. Marginaalien tutkiminen toteuttaa myös historiantutkimuksen keskeistä olemassaolon edellytystä – vaatimusta kriittisyydestä omassa ajassa.³² Historiantutkijalla on vastuu paitsi tutkimaansa menneisyyttä myös omaa yhteiskuntaansa ja tulevaisuutta kohtaan. Anu Koskivirta ja Satu Lidman ovat nimenneet tämän ”historiantutkijan eettiseksi peruslähtökohdaksi”.³³ Tutkijan vastuu on kytköksissä myös historiatietoisuuden muotoutumiseen. Historiatietoisuus tarkoittaa ihmisen kykyä ja taipumusta hahmottaa itseään menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden näkökulmista käsin. Se rakentaa ja vahvistaa yksilön ja ryhmän identiteettiä monin tavoin. Kiinnitymme johonkin tai joihinkin yhteisöme tarinoihin. Olennaista on myös hahmottaa historiatietoisuuden suhde menneisyyden hyödyntämiseen ja tätä kautta siihen, miten historiaa käytetään yhteiskunnassa. Historia, ja kuten edellä olemme todenneet, myös nykyhetki osoittavat hyvin konkreettisesti, että ei ole yhdentekevää, minkälaista historiatietoisuutta ja arvomaailmaa edistämme ja ylläpidämme suhteessa itseemme ja seuraaviin sukupolviin.

31 Ks. Suoranta & Ryyänen 2014, 31–32.

32 Haapala & Markkola 2017, 416.

33 Koskivirta & Lidman 2017, 15.

Historiantutkimuksen eettiset ulottuvuudet ovat saaneet paljon huomiota viimeisten noin kymmenen vuoden aikana. Jorma Kalelan mukaan ”hyvä historiantutkimus on eettisesti perusteltavista valinnoista rakentuva prosessi”.³⁴ Tutkijan tulee tulkita menneisyyttä vastuullisesti, oikeudenmukaisesti ja mahdollisimman todenmukaisesti.³⁵ On tuotava näkyviin myös sellaiset historian henkilöt ja ilmiöt, jotka voivat herättää hämmennystä tai ristiriitaisia tunteita, jopa vihaa. Tutkimuksella on myös moraalinen vastuu kyseenalaistaa menneisyyden ja aikaisemman historiankirjoituksen totunnaisia valtasuhteita ja tehdä ne läpinäkyviksi. Arkipäivän historia, mikrohistoria, sukupuolihistoria ja muut edellä mainitut lähestymistavat ovat mahdollistaneet peilaavan katseen kohdistamisen toiseuden ja erontekojen historiaan, jotka ovat usein koskeneet sukupuolta, etnisyyttä ja/tai luokkaa.³⁶ Tämä on selkeästi nähtävissä myös käsillä olevassa artikkelikokoelmassa.

Monet kirjassamme käsiteltävät henkilöt eivät eläneet *yhteiskunnan* marginaalissa vaan olivat näkyviä toimijoita yhteisöissään. Sama pätee useissa artikkeleissa esiin nostettaviin ilmiöihin. Eri syistä nämä tutkimuskohteet ovat kuitenkin jääneet musiikin *historian tutkimuksen* marginaaliin tai kokonaan *historiankirjoituksen* ulkopuolelle. Halusimme myös pohtia syitä ja ehdottaa korjausliikkeitä musiikin historian tutkimuksessa varsin pitkään vallinneeseen eksklusiiviseen otteeseen.

Neljä osiota, yksitoista näkökulmaa: kirjassa käsitellyt teemat

Kirjamme tarjoaa valikoiman erilaisia asetelmia, jotka olemme nähneet mielekkäiksi musiikin historian tutkimusta uudistavien lähestymistapojen kannalta. Näitä tapoja yhdistää yhteiskunnallisuuden mieltäminen relevantiksi musiikin ja musiikkielämän historian tutkimuksessa, jolloin musiikinhistoriaa ei enää ajatella muusta menneisyyden tarkastelusta erillisenä alueena. Alalle parhaillaan kouluttautuvat eivät tiukkaa kategorisointia enää välttämättä tunnustakaan, kuten saimme huomata opettamallamme musiikkielämän historiaa käsittelevällä johdantokurs-

34 Kalela 2017, 112.

35 Ks. Koskivirta & Lidman 2017, 14–15; Vainio-Korhonen 2017.

36 Koskivirta & Lidman 2017, 11–12.

silla syksyllä 2025. Seuraavassa tiivistämme kirjan osioiden näkökulmista joitain keskeisiä aspekteja ja avaamme sisällysluettelomme nelijakoa valta-asetelmien, kansallisentiteetin, marginaaliryhmien ja kollektiivisen toiminnan tarkasteluihin.

Kokoelman aloittaa osio *Valistuksen valta-asetelmia*, jossa tarkastelun kohteina ovat pyrkimykset hallita ja ohjata yhteiskunnassa ilmeneviä kehityskulkuja. Ne ovat olennaisesti esillä Vesa Kurkelan varieteehuveja tarkastelevassa artikkelissa, joka analysoi ravintolaviihteen vaiheita 1900-luvun alusta 1920-luvun alkuun. Varietee sisälsi aikalaisten mielissä ja musiikkijulkisuudessa kaikki modernin kaupallisen kaupunkiviihteen elementit: groteskin estetiikan, eskapistisen pilailun sekä porvarillisten arvojen ironisen kyseenalaistamisen. 1800-luvun populaarimusiikin tutkimuksessa, kuten monissa orkesteri- ja teatterihistorioissa, viihde hahmottuu usein jonkinlaisena taidemusiikin keveämpänä alarepertuaarina – taiteellisesti vähäarvoisempana mutta hyvin suosittuna ja usein myös tehokkaana yleisökasvatuksen keinona. Tähän tulkintaan sisältyy musiikkikulttuurin integrointi, joka tähtää ”alempien musiikinlajien” kehittämiseen ”oikean” taiteen tasolle. Kuva musiikillisesta menneisyydestä kuitenkin monimuotoistuu, kun musiikin historian tutkimus ottaa laajemmin huomioon erilaisia viihteen muotoja, jollaisena näyttäytyvät erityisesti ravintolatoimen yhteydessä tarjotut hovit. Hyväksytyin keveyden rinnalle nousivat valistuksellisuudesta piittaamattomat esitykset, jotka 1900-luvun alussa voi kiteyttää yhden yleiskäsitteen, varieteen alle.

Lasten oma ja heille tuotettu musiikkikulttuuri on ollut yksi historian tutkimuksen paljolti sivuuttamista alueista siitä huolimatta, että siihen liittyy valtavasti erilaisten yhteiskunnallisten tahojen odotuksia, pyrkimyksiä ja ohjausta. Ensimmäisen osion toinen artikkeli, Ainur Elmgrenin ja Tiina Männistö-Funkin *Lasten liikennelaulun* historiaa ja pysyvää suosiota tarkasteleva teksti, liittyy laulun yhtäältä Talja ry:n tuottamien liikennevalistuslaulujen ja -iskelmien, toisaalta poliisivoimien hyödyntämän musiikin ja opetusviihteen kehukseen. Nämä kappaleet 1950-luvulta 2000-luvulle näyttäytyvät artikkelissa kansalaiskasvatuksena ja arjen kansanperinteenä. Kirjoittajat tarkastelevat, millaisia suostutteleminen keinoja voi havaita laulujen sanoituksissa, esitystavoissa, rytmiikassa, sävelmissä ja vaikutteissa. Liikennelaulut olivat yksi keino

lasten ja aikuistenkin liikennekäytöksen säätelemiseen ja vaarojen torjuntaan yksilötasolla. *Lasten liikennelaulua* voi jatkuvan suosionsa takia lukea esimerkkinä siitä, miten tietyt käytännöt ja puhettavat on sementoitu osaksi liikenteen sosiaalista järjestelmää.

Musiikin historiassa teollistumisen aika on merkinnyt yhtä syväleikäyviä muutoksia kuin muillakin elämänalueilla; tähän juonteeseen kuuluvat olennaisesti esimerkiksi kehityskulut vapaa-ajan, yleisöyden tai ammattilaisuuden, tuotannon, kulutuksen, musiikkiteknologian tarjonnan ja käytön rakentumisessa. Janne Mäkelän ja Pekka Gronowin ensimmäiseen osioon kirjoittama artikkeli luotaa kuuntelevan yleisön, julkisen palvelun radion ja ääniteteollisuuden välisen suhteen historiaa. Yleisradio ja ääniteteollisuus koettivat kumpikin reagoida yleisön vaatimuksiin omista lähtökohdistaan. Ehkä hieman yllättäenkin tahojen välillä ei ollut juuri yhteistyötä, vaikkakin henkilötason kontaktit muissa suomalaisen musiikkielämän yhteyksissä olivat toistuvia. Mäkelän ja Gronowin teksti tarkastelee valtatasapainoa suomalaisen elinkeinoelämän ja valistavan valtiovallan suhteissa musiikinkulutuksen nopean kasvun vaiheessa.

Kuten olemme edellä todenneet, niin kutsuttujen ”suurten selitysten” tutkiminen ja purkaminen eli historian tutkimuksen kentän ja perustelutapojen avartaminen³⁷ on tuottanut merkittäviä muutoksia historian hahmottamiseen sekä suurten yleistason mallien, yhteenvetojen ja teorioiden kyseenalaistamiseen ja pohtimiseen uudelleen. Musiikin historian kohdalla juonne on tuottanut kiinnostavia avauksia musiikin ”suomalaisuuden”, kaanoninmuodostuksen, nerouskäsitteiden tai kaupallisuuden kaltaisten selittävien kehysten uudelleenarviointina. On esimerkiksi kysytty, ketä ja mitä tarkoitusta musiikin historian esittäminen palveli evoluutiona – suurteosten ja tyylien väijäämättömänä kehityksenä kohti yhä hienostuneempaa ilmaisua – ja millaisia seurauksia tällä oli.

Käsillä olevassa kokoelmassa näitä näkökulmia käsitellään toisessa osiossa *Suomen sointi*. Anne Kauppalan artikkeli tarkastelee kahta *Rykmentin tytär* -oopperan tuotantoa, yhtäältä 1930-luvun jännitteisessä poliittisessa ilmapiirissä ja toisaalta sodanjälkeisessä YYA-Suomessa

37 Haapala 1989, 117.

1950-luvulla. Kauppala analysoi, kuinka patrioottiset ja militaristiset juonteet näyttämölistetään natsiaatteen läpilyöntikaudella ja kuinka ne liudennetaan II maailmansodan jälkeisessä aatteellis-kulttuurisessa ympäristössä.

Osion toinen artikkeli on Lasse Lehtosen teksti Sibeliuksen suosiosta sotienvälisessä Japanissa sekä sen taustalla olleista diskursseista ja sosiaalisista käytänteistä. Lehtonen tarkastelee tutkimusaikana esitettyjä Sibeliuksen musiikkia koskevia japanilaisia käsityksiä sosiaalisina ja diskursiivisina käytäntöinä. Japanilaiset musiikkikirjoittajat rakensivat Lehtosen analyysin mukaan länsimaisen taidemusiikin sisälle fantasian Suomesta Euroopan reunavaltiona ja maiden välillä vallitsevasta kansallisesta samuudesta, jolle Sibeliuksen musiikki antoi taiteellisen ilmeen. Säveltäjän tuotanto nähtiin Japanissa kansallisen ideaalin heijastumana, ja siitä tehdyt tulkinnat muodostivat ajan yhteiskunnallisessa ilmapiirissä käyttökelpoisen diskurssin.

Kirjan kolmas osio *Sivuutetut* liittyy marginaaliseen toimijuuteen, joka on nähty sosiaalishistoriallisen suuntauksen totunnaisimpana tutkimusalueena. Arja Kastisen taiteelliseen tutkimukseen pohjaava teksti menneiden vuosisatojen kanteleensoittajien kirkonkelloimitaatioista kurottuu agraariyhteiskunnan tutkimuksen ja väestön liikkuvuuden tematiikkoihin. Väestön liikkuvuus onkin musiikillisen menneisyyden kannalta yksi pysyvimmistä elementeistä; musiikkikulttuurisilla tekijöillä on ollut merkittävä rooli esimerkiksi siirtolaisuuden, maaltamuuton ja kaupungistumisen konteksteissa. Kastisen näkökulma kirkonkelloja imitoineiden kanteleensoittajien matkoihin Valamon luostarisaarelle ja sen mieleenpainuvaan ääniympäristöön myös haastaa useasti yhä esiin nousevan näkemyksen, jonka mukaan menneet yhteiskunnat olivat ”staattisia” ja nykyinen puolestaan ”dynaaminen”.³⁸

Analyysinsä perusteella Kastinen kehittää uutta lähestymistapaa opetukseensa, tutkimukseensa ja taiteelliseen työhönsä; hänen mukaansa ”perinteen syvempi ymmärrys ohjaa katsomaan nuottikuvien ohi ja luomaan itselle merkityksellistä musiikkia tässä ajassa”. Taiteellisen tutkimuksen rooli historian tutkimisen lähestymistapana tarjoaakin aidos-

38 Haapala 1989, 62.

ti uuden horisontin, jota musiikin historian tutkimuksella ei ole varaa ohittaa. Taiteen tekemisen prosesseissa toteutettava tutkimus ja sen raportointi luovat uutta ymmärrystä tavalla, jonka harjoittajat syventävät rooliaan merkittävästi. Luovat ja esiintyvät taiteilijat ovat pitkään hyötynneet musiikkitieteellisen historian tutkimuksen tuloksista ja soveltaneet niitä työskentelyssään. Nousevan taiteellisen tutkimuksen toimijoina he nyt paitsi rakentavat näitä tuloksia myös samalla sulauttavat niitä taiteeseensa: käytäntölähtöinen tutkimus (*practice-based research*) elää taiteessa tutkimuslähtöisenä käytäntönä (*research-based practice*). Taiteelliset tutkijat tuovat myös lisäarvoa tutkimusprojekteihin yhteistyössä yleisten historioitsijoiden kanssa.

Musiikkikulttuuri kytkeytyy kiinteästi myös perheen ja sukupuolen historiaan, kuten tämänkin kokoelman useat artikkelit todentavat. Tähän juonteeseen kytkeytyvät erityisesti naispuolisia pianopedagogeja käsittelevät kolmannen osion kaksi tekstiä, jotka mainitsimme jo edellä – Matti Huttusen ja Annikka Konttori-Gustafssonin yhteisartikkeli naispuolisista pianopedagogeista sekä Nuppu Koivisto-Kaasikin teksti soitonopettajien arkisesta pärjäämisestä. Kasvanut akateeminen kiinnostus pianistinaisia kohtaan on Suomessa ja maailmalla kohdistunut pääasiallisesti solistista uraa tehneisiin tähtimuusikoihin ja konservatorioissa opettaneisiin vaikutusvaltaisiin pedagogeihin. Näissä kahdessa artikkelissa katse kohdistetaan institutionalisoidun toiminnan piirissä ammattiaan harjoittaneisiin (Huttusen ja Konttori-Gustafssonin artikkeli) mutta myös vaikeasti jäljitettäviin yksityisopetusta tarjonneisiin naispuolisiin pianonsoitonopettajiin (Koivisto-Kaasikin artikkeli). Pianistinaisten kohdalla marginaalisuus ei näyttäydy syvään köyhyyteen putoamisena tai ammatillisina umpikujina, vaan ennemminkin päätyminen enintään sivumaininnoiksi musiikkielämän historian kirjoituksessa.

Yhteiskuntaluokat huomioiva näkökulma on hedelmällinen paitsi totutussa, musiikkimakuihin ja -käytäntöihin fokuoivassa tarkastelussa myös musiikkiin liittyvien sosiaalisten konventioiden analysoimisessa. Luokkalähtöistä tarkastelua haastavat kuitenkin intersektionaaliset lähestymistavat, joissa tutkimuskohteen yhteiskunnallista ja kulttuurista asemaa selittävät luokan ohella lukuisat seikat, kuten sukupuoli, fyysiset

ominaisuudet, rodullistaminen, ikä ja seksuaalinen suuntautuminen.

Kirjan viimeinen osuus *Yhdistyksiä ja yritteliäisyyttä* keskittyy selkeimmin kollektiiviseen toimintaan.³⁹ Sen aloittaa Kaj Ahlsvedin pyöräilyharrastajille 1890-luvulla suunnattua musiikkia tarkasteleva artikkeli. Ahlsved on tutkinut, miten ja missä sosiaalisissa yhteyksissä musiikkia on käytetty suomalaisissa polkupyöräily-yhdistyksissä pyöräilyn kotoistamisvaiheessa 1890-luvulla. Pyöräily-yhdistysten musiikinkäyttö on ollut tavoitteellista ja välineellistä: sillä on tähdätty pyöräilyn suosion ja sosiaalisen koheesion lisäämiseen harrastuksesta kiinnostuneiden piirissä. Ahlsvedin artikkelissa tärkeitä juonteita ovat myös liikunnan ja urheilun sukupuolittunut historia sekä pyöräilyn näyttäytyminen vapauden symbolina ajan pyöräily-yhdistysten hyödyntämässä musiikissa.

Marko Tikan artikkeli tässä kirjan viimeisessä osiossa on paitsi liiketoiminnan myös vahvasti teollistumisen historiaa. Se tekee uuden avauksen aiemminkin huomiota saaneen⁴⁰ gramofonikuume-ilmiön tarkasteluun. Tikka hahmottelee äänitetuotantoa kollektiivisena, ympäröivän yhteiskunnan tapahtumien virrassa muotoutuvana ja pohjimmiltaan sosiaalisena toimintana. Tarkastelun kohteina ovat ilmiöstä hyötynneet ja hyötymään pyrkineet yritystoimijat. Artikkelin viitekehys – yhteiskunta makrotaloutena – tarkastelee yhteiskuntaa kokonaisuutena ja kiinnittää huomiota taloudellisten tekijöiden vaikutuksiin laajasti, yksittäisten kuttajien toiminnasta suuriin strategisiin malleihin.

Yhteiskunnallisia kansanliikkeitä selittävien tekijöiden löytäminen menneisyyden musiikkielämästä edellyttää sen tutkimista nimenomaisesti yhteiskunnallisena ja kollektiivisena. Selkeimmin kokoelman artikkeleista tällaisena näyttäytyy Mikko-Olavi Seppälän teksti 1930–1940-lukujen yllirajaisen yhteislaululiikkeen ilmenemismuodoista Suomessa. Seppälä tarkastelee joukkomuotoisten yhteislaulutilaisuuksien vakiintumista tutkimusaikana ensin Helsingissä ja sen jälkeen ympäri Suomea. Tilaisuuksiin liittyi runsaasti ideologisia piirteitä ja

39 Kokoelman kaikista teksteistä voi toki hahmottaa kiinnostuksen sosiaaliseen musiikkielämässä – viimeisen osion lisäksi tematiikka on esillä erityisesti Vesa Kurkelan varieteeviihteen helsinkiläistä historiaa sekä Anne Kauppalan muutuvia oopperateoksen näyttämöllepanoja tarkastelevissa kontribuutioissa.

40 Esim. Saarinen 2023; Tikka 2021; Männistö-Funk 2009.

funktionaalista ajattelua, jotka tähtäsivät isänmaallisuuden, kotiseuturakkauden ja yhteisöllisyyden pönkittämiseen ja jotka sovellettiin – tai poimittiin suoraankin – Ruotsista ja Saksasta peräisin olevista malleista.

Voiko sivuutettu musiikinhistoria avata historiakulttuuria uusille tulkinnoille?

Moni keskeinen teema jää odottamaan seuraavaa projektia. Alussa mainitsemamme äänimaiseman ohella tällainen on esimerkiksi muistitiedon pohtiminen musiikinhistorian lähteenä. Historiakulttuurin eli menneisyyttä koskevien käsitysten ja tietojen välittämisen⁴¹ kannalta muistitietotutkimus tuottaa tärkeää ymmärrystä aikalaisten menneistä kokemuksista. Sen kohteena on laajemmin tutkittava aikakausi sekä tutkijan oma aikakausi – tutkimuskohteen tavat ymmärtää omaa aikaansa sekä tutkijan aikalaisten tavat hahmottaa menneisyyttä.

Historiankirjoitus on käynyt läpi aitoja muutoksia ”uusien” tutkimusalojen vaikutuksesta. Historiantutkija Peter N. Stearns on silti todennut, että ”puolen vuosisadan takaisten varhaisvaiheiden kunnianhimoisimmat näkymät – kaiken historiantutkimuksen muuttuminen vähintään sosiohistoriallisesti valveutuneeksi tutkimukseksi – eivät ole toteutuneet”.⁴² Paljon on tehtävää myös musiikin historian tutkimuksessa Suomessa, vaikka on todettava, että ala on omaksunut uudet historiat suhteellisen nopeassa aikataulussa sen jälkeen, kun ne lopulta saavuttivat myös musiikin historian tutkijat. Uraauurtavaa tutkimusta tehdään koko ajan esimerkiksi sukupuolihistorian kontekstissa, ja tutkijoiden kiinnostus myös sateenkaarihistoriaa ja ei-valkoisten ryhmien tutkimusta kohtaan on herännyt. Tällä hetkellä vaikuttaa siltä, että musiikin historian tutkijat ovat joissakin näkökulmissa jopa ”etukenossa” verrattuna perinteiseen historiantutkimukseen. Tämä saattaa osittain johtua aiemmin tekstissä esiin tuomastamme tilanteesta, jossa pitkään vallinnut länsimaista taidemusiikkia painottanut teos- ja suurmieskeskeisyys ei

41 Historiakulttuurista ks. Jalava & Kinnunen & Sulkunen 2013 sekä Unkari-Virtanen 2009, 19.

42 ”There are still dragons to be slain, in the various kinds of conventional history.” Stearns 2003, 9, 11.

kiinnittynyt yleisen historian tutkimuksen näkökulmiin ja menetelmiin, vaan piti tiukasti kiinni musiikinteoreettisesta tutkimusparadigmastaan. Yhteiskunnallisesti painottuneella musiikin historialla ei ole pitkän tutkimusperinteen ”painolastia”, jolle sen pitäisi perustella olemustaan ja tapahtunutta muutosta.

Musiikin historia on täynnä poikkeuksellisia henkilöitä. Taideala on usein ollut ympäröinyttä yhteiskuntaa sallivampi erilaisuudelle, ja saat- taakin olla, että marginaalihistoriasta kiinnostuneelle tutkijalle jälkiä ja johtolankoja on tallentunut alalta jopa muita elämänalueita enemmän. Nykypäivän tutkimustrendien näkökulmasta tämä pätee niin queer- kuin vaikkapa neuroepätyypillisten ihmisten tutkimukseen.

Yhteiskunnallisen ja kulttuurihistoriallisen otteen kontribuutio musiikin historian tutkimukseen ja opettamiseen on ytimeltään näkö- kulmien laajentamista: on tarkasteltava, miltä esimerkiksi musiikkiteos, henkilö tai ilmiö näyttää useammista näkökulmista. Yksilöihin, yhtei- söihin ja ilmiöihin kytkeytyvä yhteiskunnallinen toiminta, sen verkostot ja reunaehdot tarkoittavat muutakin kuin rutiininomaista kontekstuali- sointia. On mahdollista jäljittää sitä, mistä ei ole selkeitä muistiorgani- saatioihin tallentuneita lähteitä ja virittää keskustelua menneisyydestä esimerkiksi mahdollisuuksien historian lähestymistavalla⁴³: ”entä jos...?” Kysymys kasvattaa ymmärrystä siitä, millaisten vaihtoehtojen edes- sä aikalaistoimijat ovat olleet ja kuinka heidän tekemänsä ratkaisut ja valitsemansa toimintatavat näyttäytyvät siinä valossa. Kiinnostuminen toteutumatta jääneistä vaihtoehdoista ja mahdollisten polkujen kartoit- taminen on myös omiaan virkistämään musiikin historian tutkimusta uudella tavalla. Kuten Hannu Salmi on todennut, ”on mahdollista esittää kysymys siitä, tutkitaanko tekoja aktuaalisina vai myös potentiaalisina”. Kysymys avaa erityisen otollisia näköaloja paitsi niihin yksilöihin ja ih- misryhmiin, jotka eivät ole tallentuneet minkäänlaisiin lähteisiin, myös aistimellisten, hetkellisten ja näkymättömien menneisyyden aspektien tutkimiseen⁴⁴. Tällaiset näköalat voisivat myös pohjustaa musiikinope-

43 Ks. esim. Villstrand & Karonen 2017.

44 Salmi 2010, 340, 342–344.

tuksessa monipuolistuvaa otetta ja tuottaa siten eräänlaisen historiakulttuurisen intervention.

Yllä olemme todenneet esimerkiksi joidenkin musiikkiperinteiden muita kollektiivisemmän luonteen ja musiikin yhteyden liki kaikkeen väestön liikkuvuuteen liittyvään historiaan. Voikin kysyä, onko kaikki tässäkin kirjassa itse asiassa ”musiikkielämän historiaa”? Näemme, että yksi yhteiskunnallisen lähestymistavan tarjoamista mahdollisuuksista onkin musiikkielämän käsitteen inklusiivisempi määrittely. Termillä on viitattu etupäässä musiikista elantonsa saavien ja/tai heidän tuottamansa soivan sisällön kohtaamisiin keskenään tai yleisön kanssa. Kuten musiikinhistorioitsija William Weber toteaa musiikkia ja tanssia käsittelevässä tekstissään osana laajempaa sosiaalishistorian ensyklopediaa, muusikot ovat olleet taiteen ammattilaisista ”sosiaalisimpia” ja varsin tiiviissä tekemisissä tuotantonsa tilaajien ja kuulijoiden kanssa verrattuna esimerkiksi kuvataiteilijoihin ja kirjailijoihin. Musiikin kuluttaminen on historian mittaan ollut sekin olemuksellisesti kollektiivista.⁴⁵

Yhteiskunnallisempi ymmärrys musiikkielämän käsitteestä voisi koota kaiken sen, mikä menneisyyden ihmisten elämässä on ollut jollain tapaa tekemisissä musiikillisesti kehystetyn äänen kanssa. Musiikkielämän mieltäminen enemmän *musiikin kanssa elämisen* suuntaan voi siis sisältää uudenlaisia katsomisen ja kuuntelemisen tapoja. Tällaisia voivat olla menneisyyden ihmisten kokemukset vahingossa tai väärin kuullusta musiikista; kirkonkellojen jättämän vahvan muistijäljen kaltaisen kokemuksen siirtäminen jaettavaksi omalla soittimella tuotettuna; seksuaalivähemmistöön kuuluneen musiikintekijän tuotannon juonne, joka on saanut inspiraatiota ajan ”epäilyttävistä huvittelupaikoista” tai vaikkapa *Lasten liikennelaulun* vähittäinen kiteytyminen arkiseksi kulttuuriperinnöksi.

Taideyliopistoon vuonna 2012 perustettu Historiafoorumi (alun perin Sibelius-Akatemian Historiafoorumi) on ollut aktiivinen monialaisen historian tutkimuksen tuomisessa myös taiteen historian tutkimuksen piiriin. Samalla Historiafoorumi ja musiikin historian tutkimus on yhä tiiviimmin kiinnittynyt osaksi sekä suomalaisen että kansainvälisen

45 Weber 2001, 141.

historiantutkimuksen kenttää.⁴⁶ Toivomme, että nämä yhteydet tiivistyvät entisestään. Taide-elämän yhteiskunnallisen/toimintakeskeisen historian on ylipäättään täysin mahdollista kytkeytyä historiantutkimuksen jättiläismäisen kentän eri ulottuvuuksiin tarjoamalla niihin tärkeitä yleisemmän tason liitospintoja. Kun nämä lomittuvat muiden historian-tutkimuksen osa-alueiden ymmärrykseen, menneisyyteen pohjaava selittäminen ja oivaltaminen jalostuu: ohitettu historia nostaa kuuluville sivuutetun sointinsa ja piilotetut värinsä.

Lähdeluettelo

- Ampuja, Outi; Kilpiö, Kaarina (toim.): *Kuultava menneisyys. Suomalaista äänimaiseman historiaa*. Historia Mirabilis 3. Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 2005.
- Broyles, Michael: Bourgeois Appropriation of Music: Challenging Ethnicity, Class, and Gender. *The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century*. Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History. Palgrave Macmillan, New York 2010, 233–246. https://doi.org/10.1057/9780230115569_14
- Cartledge, Paul: What is Social History Now? Teoksessa *What Is History Now?* Toim. David Cannadine. Palgrave Macmillan, London 2002, 19–35.
- Donner, Philip; Similä, Juhani: Jean Sibelius – The Idol. *Musiikin Suunta* 1/1985, 67–79.
- Fellman, Susanna; Rahikainen, Marjatta: On Historical Writing and Evidence. Teoksessa *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence*. Toim. Susanna Fellman ja Marjatta Rahikainen. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, 5–44.
- Gronow, Pekka (toim.): *Laulukirja. Työväenlauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä*. Tammi, Helsinki 1971.
- Haapala, Pertti; Markkola, Pirjo: Se toinen (ja toisten) historia. *Historiallinen Aikakauskirja* 115(4) 2017, 403–416. <https://doi.org/10.54331/haik.140459>

46 Etenkin valtakunnalliset 1800-luvun tutkimuksen päivät ovat vastaanottaneet musiikin historian tutkijat osaksi yhteisöä. Myös Jyväskylässä syksyllä 2025 järjestetyillä Historiantutkimuksen päivillä musiikkiaiheisia esitelmiä oli ehkä ennätysmäärä.

- Haapala, Pertti: *Sosiaalishistoria. Jobdatus tutkimukseen*. Käsikirjoja 12. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1989. <https://www.doria.fi/handle/10024/167554>
- HUOM – Historian unohtamat orkesterimusiikit -hanke. Helsingin kaupunginorkesteri yhteistyössä Suoni ry:n, Helsingin yliopiston ja Taideyliopiston tutkimusprojektien *Musiikintutkijat yhteiskunnassa ja Sävelten tyttäret* kanssa. <https://helsinginkaupunginorkesteri.fi/fi/huom-historian-unohtamat-orkesterimusiikit>
- Jalava, Marja; Kinnunen, Tiina; Sulkunen, Irma: Kansallinen historiakulttuuri – näkökulmia yksinäisyyden purkamiseen. Teoksessa *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*. Toim. Marja Jalava, Tiina Kinnunen ja Irma Sulkunen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2013.
- Kalela, Jorma: Historian rakentaminen eettisenä hankkeena. Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka* Toim. Satu Lidman, Anu Koskivirta ja Jari Eilola. Gaudeamus, Helsinki 2017, 92–112.
- Kallioniemi, Kari: *Put the Needle on the Record and Think of England: Notions of Englishness in the Post-war History of British Pop Music*. Väitöskirja, Turun yliopisto 1998.
- Koivisto, Nappu: *Säbkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle. Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto 2019. <http://hdl.handle.net/10138/304480>
- Koskivirta, Anu; Lidman, Satu: Historioitsija eettisten valintojen äärellä. Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka*. Toim. Satu Lidman, Anu Koskivirta ja Jari Eilola. Gaudeamus, Helsinki 2017, 11–25.
- Kurkela, Vesa: *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväeniltojen ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella*. Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki 1983.
- Käpylä, Tiina; Pääkkölä, Anna-Elena: *Lailasta Almaan. Suomalaisten naisten populaarimusiikin historia*. Into Kustannus, 2023.
- Lahtinen, Anu: Miten tutkia 1500-luvun ihmiseloa? Teoksessa *Avaimia menneisyyteen: Opas historiantutkimuksen menetelmiin*. Toim. Mirkka Danielsbacka, Matti O. Hannikainen ja Tuomas Tepora. Gaudeamus, Helsinki 2022, 77–88.
- Lidman, Satu; Koskivirta, Anu; Eilola, Jari (toim.): *Historiantutkimuksen etiikka*. Gaudeamus, Helsinki 2017.
- Moisala, Pirkko; Valkeila, Riitta: *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä kes-*

- kiajalta nykyaikaan*. Kirjayhtymä, Helsinki 1994.
- Mustakallio, Marja: *”Teen nyt paljon musiikkia”*. Fanny Hanselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa. Väitöskirja, Åbo Akademi 2003. <https://urn.fi/URN:ISBN:951-765-151-1>
- Mäkelä, Janne: *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon’s Rock Stardom*. Väitöskirja. Turun yliopisto, 2002.
- Männistö-Funk, Tiina: Säveltulva kaupungissa. Gramofonimusiikki uudenaikaisena kaupungin äänenä ja makukysymyksenä Helsingissä 1929. *Ennen ja nyt. Aistien urbaania historiaa*. 8(3–4) 2008.
- Natunen, Sanna: *Protestiääniä Pohjantähden alla. Suomalaisen populaarimusiikin kantaaottavat laulut 1960–2000-luvuilla*. Pro Gradu -työ, Itä-Suomen yliopisto, 2024. <https://erepo.uef.fi/server/api/core/bitstreams/79b1a600-2f61-4258-b4ca-109ec879c08c/content> [haettu 20.11.2025].
- Rantanen, Saijaleena; Koivisto-Kaasik, Nuppu; Lampela, Anu (toim.): *Naiset, musiikki, tutkimus – Ennen ja nyt*. Acta Musicologica Militantia V & DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21. Tutkimusyhdistys Suoni ry & Taideyliopisto, Helsinki 2023.
- Rantanen, Saijaleena: Musiikin historian tutkimus tänään. Tapausesimerkkinä Kansallisbiografia. Teoksessa *”Her creative process”. Pathways to music history and performance. Festschrift for Anne Kauppala*. Toim. Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Nuppu Koivisto-Kaasik. DocMus Research Publications 22. Taideyliopisto, Helsinki 2023.
- Saarinen, Akseli: *Politiikkaa savikiekoilla: poliittinen musiikki suomalaisilla äänilevyillä 1899–1939*. Historian maisterintutkielma, Jyväskylän yliopisto 2023.
- Salmi, Hannu: Kulttuurihistoria, mahdollinen ja runsauden periaate. Teoksessa *Kulttuurihistoriallinen katse*. Toim. Heli Rantala ja Sakari Ollitervo. Cultural History – Kulttuurihistoria 8. k&h, Turku 2010, 338–359. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015121724776> (haettu 20.11.2025).
- Salmi, Hannu: Itämeri musiikkiympäristönä. *Tieteessä tapahtuu* 4/1997, 30–33.
- Salmi, Hannu: *’Die Herrlichkeit des deutschen Namens...’: die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*. Väitöskirja, Turun yliopisto, 1993.
- Sarjala, Jukka: *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Sarjala, Jukka: *Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku, 1653–1808*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.

- Sarjala, Jukka: *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Väitöskirja, Turun yliopisto 1994.
- Sarjala, Jukka: Musiikki kulttuurihistoriassa. Normi- ja arvotutkimuksen näköaloja. *Etnomusikologian vuosikirja* 4, 1991–1992, 252–269. <https://doi.org/10.23985/evk.101018>
- Saunio, Ilpo (toim.): *Mitä työväenlaulut ovat?* Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki 1980.
- Saunio, Ilpo; Tuovinen, Timo: *Edestä aatteen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Tammi, Helsinki 1978.
- Saunio, Ilpo: *Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään*. Kansankulttuuri, Helsinki 1974.
- Scott, Derek B.: *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford University Press, Oxford 2008. https://doi.org/10.1057/9780230115569_14
- Scott, Derek B.: *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour* (2nd ed.). Routledge, London 2001. <https://doi.org/10.4324/9781315085258>
- Stearns, Peter N.: Social History Present and Future. *Journal of Social History* 37:1 (Special Issue), 2003, 9–19. *Project Muse*. <https://dx.doi.org/10.1353/jsh.2003.0160>
- Suhonen, Riikka; Cantell, Hannele; Weselius, Hanna & Kouvo, Terhi: ”Kun ihminen ihminen on”: Tapaustutkimus sekakuoro Koiton Laulun yhteiskunnallisesta aktivismista 1970-luvulta 2020-luvulle. *Aikuiskasvatus* 42(1), 2022, 6–24. <https://doi.org/10.33336/aik.115550>
- Suodenjoki, Sami: ”Vapaan Venäjän marssi yllirajaisena kokemusyhteisöjen rakentajana”. Teoksessa *Kansallisesta yllirajaiseen: Kulttuuri, perinne ja kirjallisuus*. Toim. Niina Hämäläinen, Hannu Karhu ja Tuomas Martikainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2023, 17–45. <https://doi.org/10.21435/ksvk.102>.
- Suoranta, Juha; Ryytänen, Sanna: *Taisteleva tutkimus*. Into Kustannus, Helsinki 2014.
- Talasniemi, Johanna: *Aulikki Rautawaaran konserttiura Sibeliuksen laulujen esittäjänä 1927–1957*. Väitöskirja, Taideyliopisto 2024. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-357-1>
- Tikka, Marko: Kuinka populaarimusiikista tuli yhteistä. *Historiallinen Aikakauskirja* 119(1) 2021, 5–21. <https://doi.org/10.54331/haik.140775>
- Uimonen, Heikki: *Ääntä kohti. Ääninympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Tam-

- pere University Press, Tampere 2005. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/67535>
- Unkari-Virtanen, Leena; Vainio, Anniina: Musiikinhistoriaa musiikkioppilaitoksissa – opetussuunnitelmien pedagoginen tausta-ajattelu. *Musiikkikasvatus* 16(2), 2013, 19–33. <https://fjme.journal.fi/issue/view/11273/2522>
- Unkari-Virtanen, Leena: *Moniääninen musiikinhistoria. Heuristinen tutkimus musiikinhistorian opiskelusta ja opettamisesta*. Studia Musica 39. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2009. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6478>
- Vainio-Korhonen, Kirsi: Vastuullinen historia. Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka*. Toim. Satu Lidman, Anu Koskivirta ja Jari Eilola. Gaudeamus, Helsinki 2017, 29–47.
- Villstrand, Nils Erik; Karonen, Petri (toim.): *Kulkemattomat polut. Mahdollinen Suomen historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Virtanen, Markus: ”Tottahan toki pidän ruuanlaitosta, mutta mieluiten kuitenkin sävellän.” Säveltävän naisen representaatioita Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastatteluuissa. Teoksessa *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. Toim. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistys Suoni ry, Helsinki 2023, 213–243.
- Välimäki, Susanna; Koivisto-Kaasik, Nuppu; Virtanen, Timo: *Öinen madonna: Suomalaisten naisten säveltämiä yksinlauluja 1840-luvulta 1940-luvulle / Nocturnal Madonna: Solo songs by Finnish women composers from the 1840s to the 1940s*. Sävelten tyttäret / Daughters of Music, Vol. 2. Helsinki: Fennica Gehrman, 2025.
- Välimäki, Susanna; Koivisto-Kaasik, Nuppu: *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2023.
- Välimäki, Susanna: Composer Betsy Holmberg Deis (1860–1900): A feminist historical and biographical study. *Studia Musicologica Norvegica* 48/1, 2022, 18–37.
- Weber, William: Music and Dance. Teoksessa *Encyclopedia of European Social History from 1350 to 2000*. Toim. Peter N. Stearns. Osa 5. Charles Scribner’s Sons, New York 2001, 141–151.
- Weber, William: *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris, and Vienna, 1830–1848*. Routledge, London 1975.
- Wolff, Charlotta: Musikkultur och musiksmak i 1700-talets Sverige: ett bidrag till lyssnandets historia. *Historisk Tidskrift för Finland* 4/2015, 420–452.

Mondeenit ravintolahuvi, alkoholi ja kansan siveellisyys

Varieteen vastustus ja vaiheet Helsingissä 1882–1914

VESA KURKELA

Varietee, eräänlainen näytäntöesitys ravintolaliikkeen yhteydessä. Esiintyjinä räikeäsuuntaisia lauluja esittäviä laulajattaria, musiikillisia tempuntekijöitä y. m. sentapaisia taiteilijoita.¹

1900-luvun vaihteessa Helsinki eli voimakasta kasvun aikaa. Asukasluku lähenteli jo sadan tuhannen rajaa, rakennustoiminta oli vilkasta, ja keskustan puinen rakennuskanta oli saanut antaa tilaa mahtaville kivitalokortteleille. Niissä oli paljon liikehuoneistoja, hotelleja ja kansainväliset mitat täyttäviä ravintoloita. Kaupungin ydinkeskusta Esplanadilta Kaisaniemen puistoon ja Senaatintorilta Heikinkadulle – nykyiselle Manerheimintielle – näytti kutakuinkin samalta kuin nykyisin. Helsingistä oli tulossa kansainvälinen kaupunki, jossa maailman metropoleista peräisin olevat huvittelutavat vetivät yleisöä puoleensa.

Mondeeni² meno näkyi myös musiikillisissa huveissa. Filharmonisen seuran orkesterin helppotajuiset konsertit Seurahuoneella vetivät yleisöä, ja Ruotsalaisen teatterin operettinäytännöt kukoistivat. Jo 1880-luvulla ne olivat saaneet rinnalleen uuden tulokkaan, kansainvälisen varieteeten. Samalla Helsinki liittyi aiempaa kiinteämmin ylikansallisen estraditaiteen verkostoon, jonka juuret olivat Euroopan suurkaupunkien huvituo-

1 *Kanerva* 15.1.1905.

2 Ruots. *mondän*. Käsite viittaa suuren maailman elämänmenoon, suomalaisessa lehtikirjoittelussa oli sivumerkitys hienostunut tai kevytmielinen. Sanomalehtihaun perusteella sanaa käytettiin melko yleisesti jo 1800-luvun lopun ruotsinkielisissä lehdissä. Suomalaiseen lehtikirjoitteluun 'mondeeni' näyttää kotoutuneen hieman myöhemmin; Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu>.

tannoissa. Helsingissä asuvat ulkomaalaiset ja matkailijat ihmettelivät kaupungin huvitarjonnan runsautta ja kansainvälistä ilmettä. 1900-luvun vaihteessa konserttivierailuja oli niin paljon, että kriitikot olivat jo huolissaan yleisön riittävydestä kaikkiin tilaisuuksiin.³

Varietee oli huvielämän huomattavin uutuus. Sen avulla Helsingin ykkösravintolat pyrkivät saamaan ohjelmatarjontansa suuren maailman loistoa ja ajankohtaisuutta. Varieteeohjelman kuvaus saksalaisessa tietokirjassa kertoo olennaisen: ”Variété on näytöntö, jossa kaikenlaiset taiteilijat, akrobaatit, jonglöörit, taikurit, laulajattaret ja tanssijattaret, vitsiniekat ja eläintenkesyttäjät kirjavasti ja nopeasti vuoroaan vaihdellen esittelevät taitojaan: näyttämö illoille ja pikanteille esityksille, kaikenlaisille yllätyksille, joissa mikään ei ole mahdotonta ja kaikki sallittua, yhdellä sanalla: näyttämö kaikelle, mikä ei sovi teatteriin.”⁴

Varieteen keskeinen idea oli yksittäisten ohjelmanumeroiden irrallisuus toisistaan. Toisin kuin teatterinäytösten revyissä ja farsseissa, varieteen ohjelmasta oli turha etsiä juonta tai draamallista kokonaisuutta. Keskeistä oli railakas tunnelma ja yleisön viihdyttäminen, johon pyrittiin mahdollisimman vaihtelevan ja sensaatiohakuisen ohjelman avulla.

Tämän artikkelin tarkoitus on analysoida varieteen suosion vaihtelua ja ilmenemismuotoja Helsingissä ennen ensimmäistä maailmansotaa. Varieteesta kirjoitettiin ajoittain hyvinkin paljon paikallisissa sanomalehdissä. Se oli vuodesta toiseen huvittelunhaluisen porvariston suosiossa, ja sitä mentiin katsomaan pääkaupungin ykköspaikkoihin. Artistit olivat kansainvälisiä, ja esitykset toteutettiin monilla maailmankielillä.

Tapahtumahistorian ohella selostan varieteen nostattamaa lehti-kirjoittelua laajemmasta perspektiivistä. Siinä varieteediskurssi liittyy moniin sosiaalipoliittisiin aatteisiin, kuten työväenliikkeeseen, raittiusliikkeeseen, naisasialiikkeeseen ja kansansivistystyöhön. Pohdin myös jossain määrin varieteen merkitystä kotimaisen populaarimusiikin myöhemmän historian kannalta.

3 Esim. Ganivet 1998, 192–194; Hugo Samzelius: Helsingfors, *Hufvuds-tadsbladet* 7.12.1899; Taiteilijapari Schnabelin konsertti, *Helsingin Sanomat* 15.10.1908; Culex: Kämp, *Fyren* 21.5.1910.

4 Moulin & Kindler 1963, 127, sit. Rühlemann 2012, 29.

Lehtiaineisto⁵ ja aiempi tutkimus viittaavat siihen, että kotimainen raittiusväki ja kansansivistäjät vieroksuivat ja paheksuivat yleisesti 1900-luvun vaihteen ravintolahuveja ja erityisesti varieteenäytäntöjä. Työläiset pitivät sitä herrojen huvina ja poliittinen työväenliike porvariston rappion osoituksena. Kun nämä näkemykset yhdistää oletukseen varieteen yläluokkaisuudesta, nousee esiin monia kysymyksiä. Ne voi asettaa kahteen osaan:

1. Miksi varieteesta ei tullut Helsingissä laajojen piirien populaarikulttuuria? Missä määrin näytösten vieraskielisyys vaikutti siihen, että suomenkielisen varieteen ja sen tunnetuimman ohjelmanumeron, kuplettilaulun, läpimurto jäi vuosikymmeniä jälkeen ruotsalaisista esikuvistaan?
2. Miten aikakauden aatteellinen ilmapiiri ja vallitsevat kulttuurinäkemykset heijastuivat ravintolahuvien kritiikkiin ja varieteeta koskevaan keskusteluun?

Populaarimusiikin vallankumous

Musiikintutkija Derek Scott puhuu 1800-luvun uusien viihteen lajien yhteydessä populaarimusiikin vallankumouksesta, joka ei olisi ollut mahdollista ilman suurkaupunkien valtavaa taloudellista ja väestöllistä kapasiteettia. Populaarimusiikin kasvun kiihdyttäjä oli teollinen nuotistikustannus, ja nuoteista tuli pian myös suosituimpien varieteelaulujen tehokas levittäjä.⁶ Vieläkin suurempi vaikutus oli ravintolaelinkeinolla. Hotellit, seurahuoneet, ruokaravintolat, oluttuvat ja kahvilat muuttuivat keskeiseksi osaksi julkista elämää, kun kaupunkien ylä- ja keskiluokka ryhtyi järjestämään juhliaan ja seuralämäänsä kotien ulkopuolella. Ilman ravintolatoimen massiivista laajentumista viihdenäytäntöjen nousu olisi tuskin ollut mahdollista eikä ainakaan laajuudeltaan niin valtavaa. Koko alahan perustui ennen elokuvien ja äänitteiden aikaa pelkkiin liveesityksiin. Etenkin metropoleissa ja suurissa teollisuuskaupungeissa ra-

5 Sanomalehtiaineistoa on arvioitu luvussa ”Varietee Helsingin ravintoloissa”, jossa myös keskeisin tutkimuskirjallisuus on esitelty.

6 Scott 2008, 24–27.

vintolahunvit kukoistivat myös työväestön keskuudessa, ja juuri sieltä uusien huvikäytäntöjen juuretkin kumpusivat. Alemmista sosiaaliryhmistä löytyivät myös ne yleisöjoukot, joiden suosion varassa uusi populaarikulttuuri pystyi laajentumaan. Ravintolatoimen ja viihdenäytäntöjen sulautuminen huvielämän ydinalueeksi kesti useita vuosikymmeniä. Se oli yksi suurimmista muutoksista, jonka länsimainen kaupunkikulttuuri koki 1800-luvun lopulla.

Varieteen läpimurto 1800-luvun puolivälissä liittyi keskeisesti kaupunkihuvien kasvuun läntisissä suurkaupungeissa, erityisesti Pariisissa, Lontoossa ja New Yorkissa. Berliinin vuoro tuli 1870-luvulta alkaen, kun Saksan uuden keisarikunnan pääkaupunki oli nopeasti kasvanut vanhempien metropolien kokoluokkaan.⁷ Suomen kannalta Berliini on syytä huomioida tässä yhteydessä, koska tšekäläisen ravintolatoimen ja kiertävien artistien yhteydet Saksaan olivat poikkeuksellisen vahvat. Silti ilman lähimetropoleja, Pietaria ja Tukholmaa, Helsingin huvitarjonta olisi ollut selvästi vaatimattomampaa. Huomattava osa Helsingissä esiintyneistä varieteeartisteista oli ruotsalaisia tai tuli Tukholmasta; yhteinen kieli paikallisen ravintolayleisön kanssa teki Helsingistä ruotsalaistaitelijoiden toisen kotimaan, jossa saatettiin viipyä vuosikausia. Pietarin metropolilla oli puolestaan valtavasti vetovoimaa ja maksukykyä, mikä laajensi keskieuropalaisten varieteeartistien verkostoa itään. Helsinkiin oli luonteva pysähtyä matkalla Pietariin.

Varieteen lähtökohtana oli kaksi ravintolaviihteen tyyppiä, erityisesti Lontoossa kehittynyt *music hall* ja pariisilaisperäinen *café concert*. Molempien läpimurto palautui 1830–1940-luvuille. Työläisten ja alemman keskiluokan pubien takahuoneissa syntynyt *music hall* perusti suosionsa karkeisiin ja uskaliaisiin lauluesityksiin. Vähitellen *music hall* siistiytyi ja sai uutta yleisöä varakkaimmista sosiaaliryhmistä. Toiminnan painopiste siirtyi oluhuoneista näyttäviin viihdepalatseihin. Samalla lauluesitykset kokosivat rinnalleen kirjavan esiintyjäjoukon: tanssijoita, taikureita, juttujen kertojia sekä monenlaista sirkusohjelmaa, kuten akrobaatteja, temppuilevia eläimiä ja trapetsitaitelijoita. Pariisin kahvilakonserttien ohjelma pysytteli pääosin lauluesityksissä: romansseissa, hupilauluissa ja

7 Reif 2006, 6.

koomisen oopperan ja operetin katkelmissa.⁸ Oman tärkeän osansa varieteen sisältöön toi Yhdysvalloissa kehittynyt *minstrel-show*, jonka lauluohjelmiston katsotaan olleen ”ensimmäinen selkeästi amerikkalainen musiikinlaji”.⁹ Keski- ja itäeurooppalainen varietee oli tavallaan näiden kolmen ohjelmatuotannon yhdistelmä. Se kehittyi huippuunsa Saksan suurkaupungeissa, kuten Berliinissä ja Münchenissä. Saksasta viihdeagentuurit välittivät varieteeartisteja pohjoiseen ja itään, ensin Kööpenhaminan, Pietarin, Varsovan ja Moskovan metropoleihin, mutta lähes välittömästi myös Helsingin kaltaisiin kasvukeskuksiin.

Varieteen ohjelmisto kaikkine temppeineen perustui monilta osin ikivanhoihin viihteen lajeihin. Uutta siinä oli tuotantotapa, tehokas kettuttaminen ja verkostoituminen. Artistit ja pienet ryhmät kiersivät paikasta toiseen yksittäisinä ohjelmansuorittajina, ja kukin ohjelmanumero voitiin sijoittaa viihdenäyttämöille muusta ohjelmasta riippumatta. Tästä syntyi *numerovarietee*, joka rakentui artistien vuoroista ja vaihtumisesta. Kansainväliset tähdet ja paikalliset suuruudet esiintyivät limittäin, ja koko show perustui eri tyylien ja viihteen lajien yhdistelyyn – kulloisenkin tilanteen, paikan ja paikallisen yleisön mukaan.¹⁰

Suurkaupunkien viihdenäyttämöiden monipuolisuus jäi Helsingissä saavuttamatta, sillä puitteet olivat kuitenkin aika vaatimattomat. Täkäläinen varietee rakentui pääosin laulajien varaan. Esitysten tyyli liikkui laajasti ylä- ja alakulttuurin kaikilla tasoilla, oopperadiivoista talonpoikaisiin koheltajiin. Eksoottiset tanssijat, tanssivat lauluryhmät sekä sirkustemppeilijat kuuluivat myös helsinkiläisvarieteen tarjontaan. Lähes kaikkiin artistinumeroihin liittyi musiikkisäestys, josta huolehti ravintolaorkesteri.

Varieteenäytökset herättivät Helsingissä ihastusta ja vihastusta lähes alusta alkaen. Ajan kansallisessa ilmapiirissä kosmopoliittisuudelle kaivattiin pian kotimaista vaihtoehtoa. Innokkaammat estradihuvien suosijat ehdottivat jo 1890-luvun alussa suomenkielisen varieteen perustamista. Tällaiset vaatimukset tyrmättiin suoralta kädeltä, samalla

8 Scott 2008, 48–51.

9 Scott 2008, 51–54.

10 Wickham 1992, 210–211.

kun lehdistössä alkoi esiintyä vaatimuksia näytäntöjen kieltämiseksi. Perustelut lähtivät melkein aina varieteenäytösten siveettömyydestä, alcohoolinkäytöstä ja esitysten huonosta laadusta. Myös suurkaupungeissa varieteenäytökset olivat luvanvaraisia ja niitä koskevia määräyksiä kiristettiin kriittisen julkisuuden paineessa. Mitkään kiellot ja rajoitukset eivät kuitenkaan estäneet uuden estraditaiteen voittokulkua maailmalla.¹¹ Helsingin tilanne oli toinen.

Helsingissä kielteinen julkisuus näyttää muodostaneen vakavan esteen varieteeekulttuurin laajenemiselle ja menestykselle. Huono maine johti viranomaiskieltoihin, veronkorotuksiin ja muihin yhteiskunnallisen sääntelyn muotoihin. Vaikutusvaltaisten kansalaispiirien vastustuksesta seurasi, että näytännöt käytännössä kiellettiin moneksi vuodeksi 1890-luvun lopulla. Vaikeuksista kertoo sekin, että varieteenäytännöt ja muut kansainväliset artistivierailut rajoittuivat muutamaaan porvariston suosimaan huippuravintolaan. Maailman metropoleissa varietee veti laajoja yleisöjoukkoja puoleensa, ja luokkarajat hämärtyivät näytöksissä ainakin osittain. Helsingissä varieteenäytännöt pysyivät ylemmän keskiluokan huvina, jota ruotsinkielinen ravintolatoimi hallitsi ja ylläpiti. 1900-luvun alussa kaupunkilaisten poliittinen vastakkaisuus syveni entisestään, ja sen seurauksena herraskaiset ravintolahuvit ja alempien luokkien ohjelmalliset iltamat erkaantuivat täysin toisistaan.

Varieteeekritiikin ideologinen tausta

Varieteeen vastustamisen takana voi havaita kaksi ideologista virtausta, joiden vaikutus suomalaiseen yhteiskuntaan oli 1900-luvun alussa huomattava: raittiusaate ja kansansivistys. Niistä jälkimmäinen oli selvästi etäännyntynyt kulttuuriliberaaleista juuristaan ja saanut esimerkiksi papiston ja naisasialiikkeen piirissä hyvinkin moralistisia ja suvaitsemattomia piirteitä. Samalla sivistyspyrkimysten peruskäsite siveellisyys alkoi yhä useammin tarkoittaa sukupuolisiveellisyyttä. Kummassakin aatevirtauksessa heijastui säätyläiskulttuurin paternalistinen holhoamispyrkimys,

11 Pennybacker 1986, 118–140; Hoelger 2011, 25–40.

joka kohdistui alempiin luokkiin, mutta yhtä lailla naisiin ja nuorisoon yleensä.¹²

Raattiusaate sai Suomessa niin laajaa kannatusta, että historian­tut­kija Irma Sulkunen on kutsunut sitä kansalaisuskonnoksi.¹³ Työväenliike liittoutui raattiusasioissa monien porvarillisten ja kansallisten järjestöjen kanssa, ja yhteiseksi tavoitteeksi tuli kieltolaki, alkoholin täydellinen juuriminen kansalaisten elämästä. Eduskuntaudistuksen ihanteellisessa ilmapii­rissä uusi eduskunta sääti lokakuussa 1907 lain, joka kielsi alkoholin valmistuksen, maahantuonnin, myynnin ja varastoinnin. Tämä kaikki saatiin aikaan maassa, jossa alkoholinkulutus henkeä kohti oli Euroopan pienintä. Senaatin ja venäläisen hallinnon vastustuksesta – ja kukaties myös elinkeinoelämän lobbauksen seurauksena – lain voimaantulo siirtyi aina vuoteen 1919. Tosin maailmansodan puhjettua 1914 Venäjän valtakunnalliset sotatilamääräykset torppasivat alkoholin käytön lähes täysin kevääseen 1917 saakka. Määräys ei tosin koskenut ensimmäisen luokan ravintoloita eikä häirinnyt herrasväen huvittelua mitenkään mainittavasti.¹⁴

Helsingissä keskeisimmät iltamien järjestäjät olivat urheiluseuroja, ammattiosastoja, nuorisoseuroja ja työväenjärjestöjä.¹⁵ Ne olivat kaikki omaksuneet raattiusliikkeen tavoitteet. Näissä piireissä porvariston suosima ravintolaviihde oli helppo nähdä vaarallisena kilpailijana. Siveettömyyssyytökset tarjosivat hyvän perusteen vastustaa kaupallisia huvinäytäntöjä, vaikka todellinen syy olisikin ollut taloudellinen: köyhemmän kansanosan huvittelu haluttiin pitää kokonaan yhdistysten oman viihde- ja valistustoiminnan monopolina. Ilmeisesti samasta syystä työväenlehdet ja -järjestöt suhtautuivat 1910-luvun alussa ehdottoman kielteisesti yleisen huvipuiston eli tivolin perustamiseen. Tätä kaupungin maksettavaksi esitettyä suunnitelmaa pidettiin porvarien markkinamylynä, ”jolla työ­kansan vaivalla ansaitut palkkapennit vähin eri pyöritetään herrojen

12 Nenonen 1999, 15–16; Elomäki 2011, 133–136.

13 Sulkunen 1986.

14 Peltonen 1997, 11, 71–72.

15 Olen selvittänyt järjestöjen iltamien muutosta Helsingissä toisessa yhteydessä, ks. Kurkela 2020, 103–104, 113–120.

taskuihin”. Helsingin Linnanmäki sai odottaa vuoroaan toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan.¹⁶

1900-luvun alussa alkoholipoliittinen sääntely kohdistui eri kansalaisryhmiin huomattavan epätasa-arvoisesti. Maaseudulla alkoholin saanti oli jäänyt laittoman kotipolton varaan jo 1890-luvulla, kun raittiusaate oli saanut ylivallan maalaiskuntien valtuustoissa ja paikalliset alkoholikiellot saatettu voimaan. Helsingissä kaupunginvaltuusto oli kieltänyt jo 1880-luvun lopulla alkoholin myynnin ja anniskelun monissa työväestön asuttamissa kaupunginosissa. Jäljelle jäivät Helsingin anniskeluyhtiön kolmannen hintaluokan ravintolat. Niissä viihtymistä ja alaluokan alkoholin kulutusta pyrittiin vähentämään esimerkiksi pelkistetyn ja epämukavan kalustuksen avulla. Kansankuppiloiden määrä ei myöskään kasvanut, vaikka työväestö lisääntyi kovaa vauhtia. Vuonna 1891 niitä oli kuusi kappaletta, eikä määrä muuttunut seuraavaan 20 vuoteen.¹⁷

Vuosisadan vaihteessa alkoholin laillinen kauppa ja ravintolapalvelut keskittyivät Helsingissä pienelle keskustan alueelle. Melkein kaikki eliittiravintolat ja herrasväen viihdepaikat sijaitsivat siellä. Alkoholipoliittikan kaksinaismoraalia kuvaa sekin, että hienostoravintoloissa ja muissa paremman väen paikoissa ei ollut ongelmia alkoholin saannin suhteen. Rajoitukset eivät niitä koskeneet.¹⁸

Kieltolakipyrkimykset uhkasivat pääkaupungin ravintolatoimen elinehtoja ja samalla myös varieteenäytösten jatkuvuutta. Ohjelmallista ravintolatoimintaa ilman alkoholitarjoilua oli vaikea edes kuvitella. Ruoka- ja juomatarjoilu muodosti ravintoloiden pääasiallisen tulonlähteen, jolla myös viihdeohjelman kulut maksettiin.¹⁹ Silti mannermaisten huvien vastustamisessa oli kyse muustakin kuin alkoholista ja rahasta. Varietee muodosti vakavan moraalisen ja esteettisen kysymyksen, ja ohjelmanumeroiden kyseenalainen laatu olikin toinen syy varieteen vastustukseen. Taiteellinen vähäarvoisuus sekä alhaisia vaistoja ja seksuaalista

16 Hirn 1986, 74–77.

17 Kapakoita on Helsingissä 80, *Uusi Suometar* 28.7.1891; Sillanpää 2002, 34–35.

18 Soini 1963a, 490–521; Sillanpää 2002, 42.

19 Soini 1963b, 190–192.

himoa herättävä ohjelmisto toistuivat oikeastaan kaikissa julkisissa kirjoituksissa, jotka pyrkivät rajoittamaan varieteenäytäntöjä tai kieltämään ne.

Siveellisyys kuului kansansivistyksen toimijoiden keskeisiin käsitteisiin. Snellmanin kirjoituksissa siveellisyys kytki yhteen kansallisen politiikan, säädyliset tavat ja suomalaisen kulttuurin rakentamisen. Siveellisyys ilmaisi myös mieshegemonisen sukupuolijärjestyksen, jonka mukaan julkinen toiminta oli varattu vain miehille. Naisten toiminta-alue oli kodin piirissä, jossa piti vaalia hyviä tapoja ja säädylistä elämää.²⁰ 1800-luvun lopulla siveellisyyskäsitteen merkitys kaventui huomattavasti. Julkisuuudessa siveellisyys yhdistyi yhä useammin tiukkoihin seksuaalinormeihin ja erityisesti naisten sukupuolielämän moitteettomuuteen. Vapaamielinen seksuaalisuus oli siveettömyyttä, jonka katsottiin vaarantavan sekä kodin että yhteiskunnan kehityksen.²¹

Siveettömyyden vastustaminen vaikutti jopa raittiuspyrkimystä voimakkaammin ravintolahuvien sääntelyyn ja rajoituksiin. Prostituutio oli 1900-luvun vaihteen Helsingissä erittäin yleistä, ja se nähtiin vakavana moraalisenä ja terveydellisenä ongelmana. Useimmissa suurkaupungeissa prostituutio rajattiin punaisten lyhtyjen alueille, joten seksityöläisten toiminta ei leimannut koko ravintolaelinkeinoa eikä varsinkaan hienos-
topaikkoja. Helsingissä alueellista eriytymistä ei tapahtunut, mikä saattoi johtua kaupungin keskusta-alueen pienuudesta. Tämän seurauksena prostituutioepäilyt leimasivat koko ravintola-alaa vuosikymmenestä toiseen. Erityinen epäluulo kohdistui ravintoloissa työskenteleviin naisiin. Ravintolakulttuurin tutkija Merja Sillanpää väittääkin ilmapiirin olleen sellaista, että 1950-luvulle saakka naistarjoilijan ja prostituoidun välistä eroa pidettiin vähäisenä.²²

Jos naistarjoilijan ja seksityöläisen imago lähenivät yleisessä asenneilmastossa toisiaan, niin siveettömyyden varjo leijui vieläkin herkemmin naispuolisten varieteeartistien ympärillä. Historiantutkija Nappu

20 Pulkkinen 2011, 37–38.

21 Jalava 2011, 83–84; Elomäki 2011, 134.

22 Sillanpää 2002, 38–40; Helsingin prostituutiosta 1900-luvun vaihteessa, ks. Häkkinen 1995, 20–35.

Koivisto on selvittänyt tätä kysymystä keskieuropalaisten naisorkestrierien toiminnassa. Naismuusikkojen valkoiset esiintymisasut ja salonkimusiikillinen ohjelmisto pyrkivät luomaan mielikuvan viattomuudesta. Siitä huolimatta naisorkestereita koskeva julkinen keskustelu nosti esiin epäilyjä toiminnan siveettömyydestä sekä yhteyksistä prostituutioon ja valkoiseen orjakauppaan.²³ Naispuolisten varieteeartistien kohdalla *demimonden* paheelinen imago kuului tavallaan jo esitysten luonteeseen. Sukkanauhojaan vilauttelevat cancantanssijat, ylisensuellit romanssilaulajat ja eksoottiset lumoojattaret edustivat sellaista kosmopoliittisuutta, jota vakavamielisten sivistysporvareiden oli syytä kaikin tavoin välttää ja vastustaa.

Varietee Helsingin ravintoloissa

1900-luvun vaihteessa koko ravintola-ala nähtiin julkisessa keskustelussa vierasmaalaisen paheen tyyssijana. Se oli kansallisten pyrkimysten ja maaseudun raittiin ihanne-elämän vastakohta. Ravintolakulttuurin vieraus korostui myös siinä, että ennen maailmansotaa moni ravintoloitsija Suomen kaupungeissa oli vierasmaalainen ja myös huomattava osa tarjoilijoista ulkomailta rekrytoituja. Helsingin ravintolat suosivat erityisesti Ruotsista tulleita miespuolisia ”kyypareita”. Yhteisen kielen vuoksi heidän oli helppo palvella ykköspaikkojen herraskaista asiakaskuntaa.²⁴

Johtajien ja työntekijöiden ulkomaisuus, ruotsinkielisyys tai monikielisyys tarkoitti sitä, että Suomen suurimpien kaupunkien ravintolakulttuurilla oli ainakin 1920-luvulle saakka hyvin kansainvälinen leima. Ravintoloiden kielioloja ei muuttanut edes nuoremman keskiluokan ja sivistyneistön suomenkielistyminen 1900-luvun alkuvuosina. Suomenkielisiä kouluja käynyt herrasväki oli aidosti kaksikielistä ja pystyi nauttimaan ykkösravintolan palveluista sujuvasti ruotsin kielellä. Suomalaisuusliikkeen pitkäaikainen tavoite, suomenkielinen Suomi, ei näkynyt Helsingin keskustan palveluammateissa vielä pitkään aikaan.²⁵ Erityisen pitkään ”suomalaisuuden hyökyaalto” (Jussila) viivästy i pää-

23 Koivisto 2019, 202–209.

24 Sillanpää 2002, 40–41.

25 Jussila 1989, 159–160.



En gammal landsfarbror beslöt sig för att bese hufvudstaden. Unga „magistrarna från hemorten“ voro särdeles villiga att låta gubben bese alla stadens sevärdheter och naturligtvis också „Princess“. Då negerparet dansade in på scenen i cake-walk, steg gubben upp, åsåg dansen med förvåning och tog omsider till orda: „Sakra, om int he ä själfvaste fanhålingen, som öfvar minueta me grebbon sin!“¹⁴

Kuva 1. Poliittinen huumorilehti *Fyren* ylläpiti vuosikymmeniä varieteenäyttösten pilajulkisuutta. Suosittu pilojen kohde olivat varieteehen eksyneet kansanmiehet, joiden oli vaikea käsittää ulkomaisten artistien esitysten tarkoitusta. Maalaisukko ravintola Princessissä ihmettelemässä omituista menuuttia *cake walk* -esityksen aikana. *Fyren* 2.3.1907. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

kaupungin yläluokkaisessa ravintolakulttuurissa, eikä vallitsevia oloja kohtaan ilmennyt edes mainittavia vastalauseita. Pilalehdetkin vitsailivat enimmäkseen ravintolaan eksyneiden kansanmiesten ja rapajuoppojen kustannuksella.²⁶ Tällainen pilailu sopi ilmeisen hyvin myös raittiusvalistuksen ja kansansivistystyön tavoitteisiin.

26 Esim. *Fyren* 2.2.1901; *Fyren* 2.3.1907; *Ampiainen* 4.10.1913.

Raittiusaate oli levinnyt laajalle myös sivistysporvariston omassa piirissä. Herrasväkeen kuului silti niitäkin, jotka eivät välttämättä itse halunneet elää omien saarnojensa mukaisesti vaan huvittelivat mielellään pääkaupungin ravintoloissa. Kun kieltolaki monivuotisen viivyttelyn jälkeen astui voimaan vuonna 1919, ykkösravintoloiden asiakkaille saattoi tulla yllätyksenä, että tarjoilukiello koski myös heidän omia huvejaan. Historiantutkija Matti Peltosen mukaan kieltolakia kannattaneen sivistyneistön enemmistö käänsi pian kelkkansa ja ryhtyi eri keinoin tavoittelemaan lain kumoamista.²⁷

Ravintolahuvien suosion ja sisällön vaihtelua 1880-luvun alusta maailmansotaan on vaikea systemaattisesti tutkia alkuperäislähteiden pohjalta, sillä arkistoaineistoa on kovin vähän saatavissa. Esimerkiksi artistien rekrytointikeinot, tarkemmat ohjelmat, palkkiot ja verotustiedot jäävät väistämättä satunnaisten tietojen varaan. Parhaat kirjallisuuslähteet helsinkiläisen ravintolatoimen historiaan ovat edelleen kulttuurihistorioitsija Sven Hirnin (1925–2013) kirja helsinkiläisten ravintolahuvien kehityksestä, kirjailija Yrjö Soinin (1896–1975) kaksiosainen elinkeinohistoriikki sekä Merja Sillanpään suomalaista ravintolatoimintaa käsittelevä väitöskirja.²⁸ Niissä kaikissa on kuvauksia ravintoloiden tapakulttuurista ja toimintaympäristön muutoksesta. Lisäksi Hirn yhdistää ansiokkaasti viihde-esitysten historian ravintolatoimen vaiheisiin.

Ainoaksi kattavaksi lähdeaineistoksi jäävätkin helsinkiläiset sanomalehdet, niiden huvi-ilmoitukset ja varietee-esityksiä koskeva kirjoittelu: uutiset, taidekritiikit, pääkirjoitukset, pakinat ja mielipidekirjoitukset. Hirnin pioneerityöt täläläisen viihteen historiasta ennen 1920-lukua perustuivat nimenomaan päivälehtien systemaattiseen läpikäyntiin. Musiikintutkija Pekka Jalkasen tutkimukset syventävät Hirnin kulttuurihistoriallisia näkemyksiä erityisesti musiikin historian osalta.²⁹ Molemmat tutkijat tarjoavat yksityiskohtaista tietoa viihteen tekijöistä ja toiminnan taustoista sekä arvioita itse esiintymistilanteista ja esitysten laadusta.

27 Peltonen 1997, 83, 94.

28 Hirn 2007; Soini 1963a; 1963b; Sillanpää 2002.

29 Erityisesti Hirn 1986; Hirn 1991; Hirn 1997; Hirn 2001; Hirn 2008; Jalkanen 2003.

Hirnin eeppisessä kerronnassa on ehkä se vaikeus, että yleiskuvan hahmottaminen pääkaupungin viihdekulttuurin muutoksesta saattaa olla hankalaa.

Digitaalinen tiedonhallinta tarjoaa yksinkertaisen ja nopean keinon yleiskuvan hahmottamiseen helsinkiläisen varieteen vaiheista. Kansalliskirjaston ylläpitämästä sanomalehtien tietokannasta voi tehdä monenlaisia sanahakuja. Tällainen tiedon louhinta on kaikessa alkeellisuudessaan yllättävän tehokas pitkien kehitystrendien havaitsemiseen. Tarkasteluni lähtökohdaksi otan *varieté*- ja *varietee*-sanojen ja sanayhdistelmien³⁰ esiintymisen Helsingissä ilmestyneissä sanomalehdissä vuosina 1880–1915. Tarkastelua olen täydentänyt *cabaret*-sanon (myös kabaree ja kabaretti) esiintymisellä. Vuodesta 1906 lähtien ravintolaviihdettä alettiin kutsua Helsingin lehdissä myös tällä nimellä.³¹ Suuressa maailmassa cabaret viittasi aluksi kirjallisesti ja näyttämötaiteellisesti tavallista laadukkaampiin huvipaikkoihin (*cabaret artistique* ja *Überbrettl*), mutta Helsingissä varieteella ja *cabaret*’lla tarkoitettiin kutakuinkin samaa asiaa.³² Viimeistään 1917 *cabaret* tai kabaretti oli lähes kokonaan korvannut varietee-nimen, mutta esiintyjien ja ohjelmien perusteella huvinäytösten sisällössä on vaikea havaita olennaista muutosta.

Nähdäkseni on järkevää tarkastella ruotsinkielisiä ja suomenkielisiä lehtiä erikseen. Varieteeta koskevat huvi-ilmoitukset ja lehtijutut ilmestyivät vielä 1890-luvulla pääosin ruotsin kielellä, eikä ruotsinkielisen lehdistön aktiivisuus lakannut myöhemminkään. Tämäkin heijasteli Helsingin musiikkiravintoloiden herraskaista luonnetta ennen kieltolain vuosia.

Seuraava asetelma (kuva 2) kuvaa *varieté* ja *cabaret*-hakusanojen esiintymistä helsinkiläisissä sanomalehdissä 1880–1915. Tarkastelussa ovat mukana kaikki pääkaupungin sanomalehdet, joita 35 vuoden aikana

30 Esimerkiksi ”varieteetanssija” ja ”varietésångaren”.

31 Vuonna 1906 cabaret esiintyi lehdissä viisi kertaa (neljä mainintaa *Nya Presse-*nissä ja yksi *Hufvudstadsbladet*issa).

32 Jalkanen 2003, 214–125; Hirn 2007, 97.

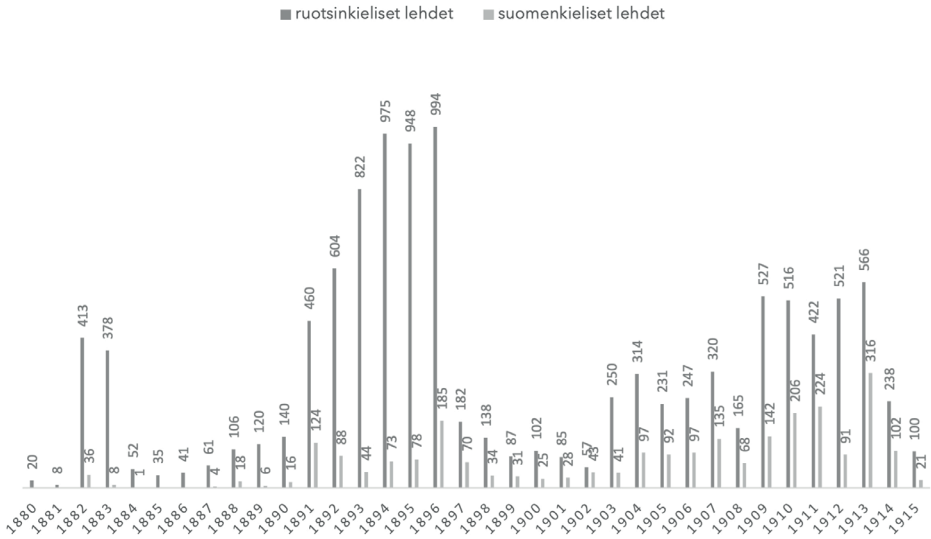
ilmestyi tietokannan mukaan yhteensä 53 nimikettä.³³ Havaintoyksikönä on lehden yksittäinen sivu, joten sanojen todellinen esiintyvyys on huomattavasti suurempi – yhdellä sivulla saattaa olla useita haun kohteena olevia sanoja. Merkittävä osa havainnoista keskittyy sanomalehtien huvi-ilmoituksiin. Silti hakusanojen esiintymismäärä kuvanee varietee-kirjoittelun laajuutta yleisemminkin eli sitä, miten varietee puheenaiheena vaihteli Helsingin julkisuudessa eri aikoina.

Varieteejulkisuuden ruotsinkielisyys nousee silmiinpistävästi esiin tietokannasta: lähes 83 prosenttia kaikista varieteen hakusanoista ilmestyi ruotsinkielisissä lehdissä.³⁴ Käytännössä hakusanat keskittyivät kahteen sanomalehteen, *Hufvudstadsbladetiin* ja *Nya Presseniin*. Niiden osuus kaikista sanaosumista oli 61 prosenttia ja pelkästään *Hufvudstadsbladetin* osuus 41 prosenttia. Tämä liberaali päivälehti oli tarkasteluaikana Helsingin lehtien ehdoton ykkönen ja suurin ilmoitushankkija. Lehti suhtautui varsin suopeasti varietee-esityksiin ja seurasi ja arvioi esityksiä säännöllisesti. Myös jyrkän ruotsinmielinen *Nya Pressen* keskittyi politiisiin ja talousasioihin, mutta se ei estänyt uutisoimasta pääkaupungin varietee-elämän tapahtumia monipuolisesti vuodesta toiseen. Ruotsinkielisten päälehtien aktiivisuus liittyi siihen, että niissä oli myös kaikkein eniten maksettuja ilmoituksia ravintolahuveista. Kolmas merkittävä ruotsinkielisen varieteejulkisuuden ylläpitäjä oli *Aftonbladet* ja sen seuraajat *Helsingfors Aftonbladet* ja *Aftonposten*. Näiden iltapäivälehtien osuus kaikista sanaosumista oli yli 11 prosenttia. Lehtien ilmestymiskausi oli verraten lyhyt (1892–1900) mutta ajoittui varieteen läpimurron vuosiin. Ruotsinkieliset iltapäivälehdet näyttävät olleen hyvä kanava Helsingin herrasväelle kohdistettuun huvimainontaan.³⁵

33 Helsingissä ilmestyneistä sanomalehdistä 24 oli ruotsinkielisiä ja 27 suomenkielisiä; huomattava osa niistä ilmestyi vain muutaman vuoden. Ruotsinkielisiä sanomalehtiä ilmestyi tarkastelukaudella keskimäärin 6–8 vuosittain. Suomenkielisiä lehtiä oli vielä 1880-luvun alkupuolella vain kaksi, mutta suomenkielisen lehdistön lukijakunnan kasvu 1890-luvulla nosti niiden määrän pian toiselle kymmenelle. Ks. luettelo sanomalehdistä artikkelin lopussa.

34 Mainintojen yhteismäärä tarkastelukaudella oli 13 047, joista 10 820 ruotsinkielisissä ja 2 227 suomenkielisissä lehdissä.

35 Lehtiä ja levikkejä koskevat tiedot, ks. Landgren 1988, 300–303, 350–352; Leino-Kaukiainen 1988, 451–452, 514–516; Nygren 1987, 31, 61, 81, 90.



Kuva 2. Varietee- ja cabaret-sanojen esiintymisfrekvenssi Helsingin lehdissä 1880–1915.

Varieteen suomenkielinen julkisuus keskittyi kahteen valtalehteen, *Päivälehti – Helsingin Sanomiin* ja *Uuteen Suomettareen*. Lehtien osuus varieteiden hakusanoista oli kaikkien helsinkiläislehtien osalta 13 prosenttia ja suomenkielisten osalta lähes 79 prosenttia. Nuorsuomalainen ja vapaamielinen *Päivälehti – Helsingin Sanomat* käsitteli varieteeta yleensä neutraalisti ja seurasi melko säännöllisesti ravintolahuviin tapahtumia. Konservatiivinen *Uusi Suometar* oli vanhasuomalaisten keskeisin äänenkannattaja.³⁶ Lehden suhde varieteeseen oli lähinnä penseä ja kriittinen ja asian käsittely sen mukaista. Lehdessä oli myös varieteetilmoituksia vähemmän kuin muissa suurissa lehdissä. Pääkaupungin kolmas laajalevikkoinen suomenkielinen lehti oli työväenliikkeen *Työmies*. Se sisälsi vain alle 10 prosenttia varieteecabaret-hakusanoista Helsingin suomenkielissä sanomalehdissä. Kyllä *Työmieskin* varieteesta kirjoitti, mutta kirjoitusten sävy oli yleensä kriittinen. Ykkösravintolat eivät juuri ilmoitelleet

36 Suomenkielisiä päälehtiä koskevat tiedot, ks. Landgren 1988, 320–322; Leino-Kaukiainen 1988, 462, 537–539

Työmiehessä, elokuvateatterit sitäkin enemmän, mikä edisti 1910-luvulla kinovarieteen näkyvyyttä työläislukijoiden keskuudessa.

Taulukko 1 osoittaa, miten varietee oli vielä 1880-luvulla täysin ruotsinkielisten lehtikirjoitusten ja huvi-ilmoitusten varassa. Suomenkielisille kaupunkilaisille varieteesta ei kerrottu mitään. Tilanne muuttui 1890-luvun vaihteessa, jolloin varietee ilmestyi myös suomalaisiin sanomalehtiin. Tuolloin julkaistiin myös ensimmäiset kriittiset kirjoitukset uusia ravintolahuveja kohtaan – molemmilla kielillä.

Varieteeta koskevien hakusanojen esiintymisessä voi havaita jyrkkiäkin muutoksia. Ne viittaavat näytösten tarjonnan ja varieteeaiheisen lehtikirjoittelun huomattavaan vaihteluun. Samalla ne kuvastavat varieteenäytäntöjen yleisyyttä, suosiota ja näkyvyyttä eri aikoina. Kuva 2:n tietoja tulkiten varieteen kehityskaaren Helsingissä ennen maailmansotaa voi jakaa neljään eri vaiheeseen, 1) tutustumisvaiheeseen (1882–1890), 2) läpimurtovaiheeseen (1881–1896), 3) kieltojen kauteen (1897–1902), 4) elpymiseen ja huippuvuosiin (1903–1914).

Koska keskeisenä aiheena on varieteen vastustaminen ja sen seurausvaikutukset, kiinnitän erityisen huomion julkisuuden muutoksen rajakohtiin. Niistä ensimmäinen oli vuonna 1882, jolloin säännölliset varieteenäytännöt alkoivat Helsingissä. Toinen murros sijoittuu vuodelle 1891, jolloin varieteen läpimurto synnytti suuren innostuksen ja paljon lehtikirjoittelua. Samalla näytöksiä koskeva vastustus ilmaantui lehtikirjoituksiin. Kolmas äkillinen muutos koski vuosia 1896–1897. Tuolloin varietee koki ensin selvän julkisuuspiikin ja hävisi sitten lähes kokonaan sanomalehdistä. Tapahtumat johtivat varieteenäytösten loppumiseen ja korvautumiseen muulla viihdeohjelmalla.

Viimeiseksi tarkastelukohteeksi otan varieteen huippuvuodet 1909–1913, jolloin varieteenäytösten tarjonta oli Helsingissä vilkkaimmillaan. Huippukausi sattui samanaikaisesti elokuvanäytösten läpimurron kanssa. Kahden suosiotaan kasvattavan huvittelumuodon kohtaamisesta syntyi ulkomaisen mallin mukainen kinovariete, joka pyrki siirtämään varieteen ykkösluokan ravintolasta elokuvateatteriin, kaiken kansan katsottavaksi. Samalla pelko varieteen siveettömyydestä ja moraalisesta rapioista nousi uudelleen esiin ja sai uusia muotoja.

Alkuinnostus

Varieté-sana alkoi vilahdella Helsingin julkisuudessa jo pitkin 1870-lukua, kun ruotsinkieliset lehdet kertoivat Euroopan suurkaupunkien uusista huveista. Varieteen paikallinen alku sijoittuu syyskuuhun 1882, jolloin Kaivohuoneen omistaja Karl Kämp avasi ”Varieté-teatterin”. Mannermainen huvi-ilmiö sai runsaasti huomiota ja lehtimaininnat moninkertaistuivat. Helsinkiläisyleisö sai nyt kokea itse, mitä varietee tarkoitti, ja ruotsinkieliset lehdet raportoivat Kaivohuoneen näytännöistä monisanaisesti. Alkuinnostus tosin laimeni parissa vuodessa. Näytökset jatkuivat kahdellakin eri näyttämöllä, mutta lehtijulkisuus pysyi suhteellisen vaimeana loppuvuosikymmenen. Suomenkieliset sanomalehdet vaikeutivat varieteesta lähes kokonaan. Kosmopoliittinen viihde ei kuulunut asioihin, joista fennomaanit halusivat lukijoille kertoa.

Kaivohuoneen esiintyjäkaarti oli ajan mittapuulla kansainvälistä ja eksoottista: kanuunakuningatar ja voimanainen Fatima, taikuriprofessori Benius, kädetön pikapiirtäjä Jean de Henau, Wartenbergin voimistelevat sisarukset, Hoferin tirolilainen perheyhtye, ranskalainen vatsastapuhuja sekä saksalainen akrobaattiryhmä, italialaisia oopperalaulajia, ranskalaisia operettitähtiä sekä virtuoosisoittajia epätavallisen konserttisoittimen kera (harmonikka, mandoliini jne.). Esiintyjiin kuului myös *black face*-artisteja ja afroamerikkalaisia ”neekeri-ilveilijöitä”, jotka esittelivät yhdysvaltalaisista *minstrel*-perinnettä helsinkiläisille.³⁷ Esimerkiksi monet Stephen Fosterin (1826–1864) hittilaulut tulivat niin tunnetuiksi, että niille oli myöhemmin käyttöä kotimaisten kuplettilaulujen sävelminä.³⁸

Ulkomaisen mallin mukaisesti yleisö istui ”pienissä pöydissä” tai ”verannan edustan lukuisilla sohvilla”, nautti talon kulinaristisista palveluksista ja seurasi samalla monipuolista ”iltaviihdettä cafe-chantant-tyyliin”.³⁹ Kansainvälisen numerovarieteen konseptin mukaisesti yksittäiset taitei-

37 Kaivohuoneen huvi-ilmoitukset ja lehtipuffit 1882–1887, esim. *Helsingfors* 18.8.1882, 2.2.1883; *Hufvudstadsbladet* 23.9.1882; 17.10.1882; 15.2.1883; 11.7.1885; 19.7.1887; 13.8.1887, *Morgonbladet* 13.9.1882, *Finlands Allmänna Tidningar* 23.9.1882; 20.6.1884; *Nya Pressen* 10.7.1885.

38 Jalkanen 2003, 221.

39 Hirn 2007, 82; Herzberg 2004, 64.

lijat suorittivat oman ohjelmanumeronsa kerran tai kahdesti illan aikana. Yksi artisti viipyi paikkakunnalla enintään pari viikkoa, kunnes hänen tilalleen tuli jo toinen. Suurkaupunkien varieteet saattoivat koostua kymmenistä artistinumeroista useilla näyttämöillä vuorotellen. Tähän verrattuna Helsingin tarjonta oli suhteellisen vaatimatonta. Normina näyttää olleen neljästä kymmeneen artistinumeroa, joista osa toistui kahteen kertaan. Artistien lukumäärä ja näytösten laajuus pysyi osapuilleen samalla tasolla 1910-luvulle saakka.

Varieteeteatterin yleisö koostui mitä ilmeisimmin ylemmästä keski-luokasta. Kaivohuoneella oli pitkä historia ensin Venäjän aatelin kylpylä-nä ja sittemmin kaupungin herrasväen paikkana.⁴⁰ Tosin säätyerottelu ei ollut yhtä tarkkaa kuin keskustan teattereissa.⁴¹ Huvipuistoon oli helppo tulla, ja varsinkin kesäisin ulkoilmateatterin esityksiä saattoi seurata myös ravintola-alueen ulkopuolisesta puistosta. Varsin pian varieteennäyttännöt yleistyivät myös kansanomaisemmassa Hesperian puistoteatterissa, ja vuosikymmenen lopulla varieteeta esitettiin myös kansanjuhliissa, joita pidettiin Hesperian ohella myös Kaisaniemessä.⁴² Varieteeyleisön sosiaalinen monipuolistuminen näkyi myös siinä, että huveista alettiin ilmoitella ja kirjoitella suomenkielisissä lehdissä. Kansanjuhlien takana olivat yleishyödylliset ja poliittiset järjestöt, kuten vapaapalokunnat, urheiluseurat, ammattiosastot ja työväenyhdistykset. 1890-luvun alussa monilla kaupunkilaisilla oli jo omakohtaisia kokemuksia kansainvälisen varieteeten taiteilijoista. Suurkaupunkien huvitteluvillitys tunkeutui vähitellen helsinkiläisten tietoisuuteen.⁴³

Läpimurto ja lehtipolemiikin alku

1890-luvun vaihteessa varieteesta näytti jo tulevan koko kansan populaarikulttuuria, mutta sitten tilanne kääntyi pääläelleen. Kansanjuhlista hävisivät ulkomaiset estraditaiteilijat, ja Hesperian varieteiden toiminta lakkasi vuonna 1891. Samaan aikaan viihdeartistien määrä Helsingin

40 Seppälä 2008, 81–82.

41 Hirn 1986, 53.

42 *Päivän Uutiset* 1.7.1888; *Nya Pressen* 2.8.1890; *Päivälehti* 6.9.1890.

43 Kurkela 2020, 92, 103–104.

kahdessa huippuravintolassa Seurahuoneella ja Kaivohuoneella lisääntyi, ja tarjonta muuttui ympärivuotiseksi. Kehitys oli nurinkurinen suurkaupunkien viihdetuotannon muutokseen nähden. Siellähän vallitsi jatkuva pyrkimys kohti suurempia yleisöjä.⁴⁴ Helsingissä varietee oli aluksi kokonaan vieraskielistä tuontitavaraa. Siltä puuttui yhteys paikallisiin alaluokan huvitteluperinteisiin, joihin varieteen suosio suurkaupungeissa perustui. Lisäksi kiristynyt raittiuspolitiikka oli jo tehokkaasti rajoittanut alaluokan ravintoloiden toimintaa. Kaupungin anniskeluyhtiö suhtautui nuivasti viihteellisen ohjelman esittämiseen kansankuppiloissaan. Niiden tehtävänä ei ollut lisätä vaan rajoittaa työläisten alkoholin käyttöä.

Varieteesta kehittyi pääosin herrasväen huvia, ja sillä saralla lajin läpimurto näyttää ajoittuneen vuoteen 1891. Kyseisenä vuonna varieteemaininnat nelinkertaistuivat pääkaupungin sanomalehdissä. Vuoden alkuun sijoittuu ruotsalaisen kuplettilaulaja Sigge Wulffin monta kuukautta kestänyt vierailu Helsingissä. Wulff (Bror Sigfrid Lindgren, 1869–1892) synnytti pienimuotoisen tähti-ilmiön, lehdet raportoivat esiintymisiä tarkoin, ja erityisesti hänen kerrotaan olleen naispuolisten katsojien suosiossa.⁴⁵ Wulffin menestystä seurasi koko joukko artistivierailuja, jotka toivat suurkaupunkien varieteemaailman virtaukset helsinkiläisten ihmeteltäväksi.

Lukumääräisesti eniten 1890-luvun näytöksissä oli naispuolisia subretteja ja chansonlaulajia sekä ”eksentrikkoja” eli erikoisuutta tavoittelevia burleskitaiteilijoita. Artistien normeja rikkova tyyli huvitti kovasti yleisöä – ja sai siveydenvartijat takajaloilleen. Heinäkuussa 1891 Hesperian varieteen ohjelma oli hyvin laulupainotteinen. Näytös koostui neljästä artistiosuudesta. Ilmeinen pääesiintyjä oli ranskalainen lauluduo madame Bianca ja monsieur Desroches. Ohjelmaan kuului kaksi muuta laulajaa, tanssiva chansonetti Fanny Nona ja strippaava laulaja Elly Hettown sekä kaksi eksentristä klovnia The Klicks. Erityisesti naislaulajien osuudet herättivät huomiota, jakoivat mielipiteitä ja synnyttivät ajalle tyypillisen lehtipolemiihin, jossa eri lehdet sanailivat toisiaan vastaan.

44 Becker & Niedbalski 2011, 14.

45 Esim. *Päivälehti* 5.3.1891; Hirn 1997, 132–134.

Ensimmäisessä vaiheessa kaupungin päälehdissä julkaistiin useita myönteisiä lyhytkritiikkejä. *Nya Pressenin* erityishuomion sai ”pikku-rouva” Bianca ja herra Desroches ranskalaisilla lauluillaan, joihin liittyi ”eloisa ja ilmeikäs mimiikka”. *Uuden Suomettaren* toimittajan mielestä Hesperian taiteilijat alkoivat vastata kaikkia niitä vaatimuksia, ”kuin semmoisen taidelajin suhteen käy olettaa”. Lehden mukaan Fanny Nona tanssi ”kuin tulisilla hiilillä hehkuen eloa ja intoa”. *Hufvudstadsbladet* jatkoi ranskalaisten päätähtien ihastelua, esitysten ”ylenpalttista komiikkaa ja hyväntuulista poikamaisuutta”, jonka yleisö hyväksyi tekosyyksi ”Lilla-Biancan rohkeisiin eleisiin”. Neiti Hettownin ”käsittämättömät laulut” ja riisumisakti innosti myös kirjoittajaa: ”Hänen taiteensa pääasiana on vapautua nopeasti vaatteistaan ja saada ne häviämään verhojen taakse”.⁴⁶

Ylenpalttinen kehuskelu ei ollut kaikkien mieleen. Konservatiivisen *Finland*-lehden pääkirjoituksen laatinut nimimerkki Homunculus oli pahoittanut mielensä naisartistien ”irstaista” esityksistä siinä missä Helsingin päälehtien positiivisesta asennoitumisesta. Nimimerkin takana oli ilmeisesti lehden päätoimittaja, vanhasuomalainen poliitikko Agathon Meurman (1826–1909). Meurmanilla oli keskeinen asema suomalaisen puolueen vanhakantaisen arvomaailman puolustajana.⁴⁷ Kirjoittajan mielestä naislaulajien ja erityisesti Madame Biancan esityksissä irstailu meni niin pitkälle, ettei sellaista Suomen teattereissa ollut ennen sattunut. Biancan riettautta täydensi ammattivehvi Desroches, jonka ulkonäkö ja esitykset olivat harvinaisen karkeita ja vastenmielisiä. Kirjoittaja oli närkästynyt siitä, että muut lehdet olivat jutuillaan kannustaneet yleisöä hyväksymään tällaisen siveettömyyden.

Finlandin pääkirjoitus päättyi vaatimukseen suurkaupunkimaisten huvittelutapojen siivoamisesta. Samalla nousi esiin hillitön alkoholin käyttö varieteen siveettömyyden rinnalla. Rinnastus toistui sittemmin moneen kertaan lehtien kirjoituksissa.

46 *Uusi Suometar* 1.7.1891; *Hufvudstadsbladet* 5.7.1891; *Nya Pressen* 6.7.1891.

47 Vares 2001.

Alkoholin tarjoilu kuuluu vanhastaan päänumerona ulkoravintoloiden ohjelmaan, ja toinen pahe toisen kanssa on tietysti enemmän kuin tarpeeksi tyrmistyttämään jaloimmatkin mielet ja sopeuttamaan ne ”taiteelliseen nautintoon”, joka on luonteeltaan niin yksiselitteisen viemärimäistä.⁴⁸

Homunculuksen syytökset ja tosikkomainen harmistelu saivat aikaan vastineita ja vastineen vastineita eri lehdissä. Kommentoijia sekä ärsytti että huvitti *Finland*-lehden tuomitseva kielenkäyttö. Sitä pidettiin suhteettomana esitysten koettuun viattomuuteen nähden. Monisanaisin palautteen antaja oli *Hufvudstadsbladetin* nimimerkki Boulot, kamreeri Leonard Salin (1857–1911), josta oli kehittymässä lehden varieteeshuvien asiantuntija. Boulotin kirjoitus julkaistiin myös suomeksi pilalehti *Matti Meikäläisessä*, johon Boulotin sarkastinen pakinatyyli sopikin hyvin:

Jaa, Finland on alkanut kirjoittaa arvosteluja varieteeteaatterista. Mitä nyt pastoriukot maaseudulla ja mitä ajattelee ankara pappa A.M.⁴⁹ – – [Homunculus] pitää pahanpäiväistä mellakkaa varieteeteaatterin turmelevasta vaikutuksesta yleisöön – – Oh, la laa! Hän ei löydä kyllin kärsiviä lauseita siveelliselle toivottomuudelleen. Adjektiivit: hillitsemätön, irstas, raaka, inhottava löytyvät joka toisella rivillä hänen siistissä kyhäelmässään, ja heidän kanssaan vaihtelevat substantiivit: katuvierteatteria, loka, iljetys, märeännyys ja tartunnainen, lokaviemärialue ym. – – Luuleeko pikku Homunculus todellakin Helsingin varieteeteaatterissa käypää yleisöä semmoisiksi raukoiksi, että antaisivat moraalin ja siveellisyyden luistaa ainoastaan sen vuoksi, että jonakuna iltana näkevät sievän neitosen tanssivan englantilaisen merimiehen tanssin tahi ranskalaisen chansonettilaulajattaren tekevän joitakuita liikkeitä, jotka eivät aivan sovi yhteen naiskysymysesitelmän kanssa? Tahi luuleeko hän ylei-

48 Homunculus: Sommarjutning!, *Finland* 11.7.1891.

49 Nimikirjaimet viittanevat Agathon Meurmaniin eli Homunculus-kirjoituksen laatijaan.

sön pitävän varieteenäytelmiä taidenautintoina, jotka osoittavat, mihin suuntaan hyvä maku on kehitettävä?⁵⁰

Kesän 1891 lehtipolemiikissa nousivat esiin kolme suhtautumistapaa ja kirjoitustyyliä, joihin varieteen nostattama julkisuus näyttää perustuneen maailmansotaan saakka. Ensimmäisenä olivat Meurmanin kaltaiset moralistit, jotka saattoivat käyttää hyvinkin värikästä kieltä tai alentuvaa ironiaa ravintolahuvien tuomitsemiseen. Heidän mielestään varietee edusti tapojen turmelusta ja edisti juoppoutta ja sukupuolista siveetömyyttä. Tähän ryhmään kuului myös Ilmari Krohn (1867–1960), suomalaisen musiikkitieteen perustaja ja kirkkomuusikko. Krohn oli harmistunut *Päivälehd*en Vihtorille eli kirjailija Johannes Linnankoskelle (1869–1913) tämän ehdotettua erityisen teatterin perustamista suomenkielisen varieteetaiteen kehittämiseksi. Krohnin mielestä varietee ei ollut taidetta lainkaan ja taidonkin alalla kaikkein alhaisinta, jopa ”sinänsä hyödyllisen” sonnanluonnin alapuolella. Krohn ilmaisi vastalauseensa ”raittiutta ja siveyttä rakastavan kansan nimessä mokomaa herras-kapakkaa vastaan” ja kysyi, ”voiko kotimainenkaan varietee koskaan olla suomalaisen sivistyksen kukkana; eikä se pikemmin ole pelkkä mukaelma länsieurooppalaisen kulttuurin pintapuolisen mädännäisyyden saastaisimmasta hedelmästä?”⁵¹

Toisen ryhmän muodostivat pääosin maltilliset kirjoittajat. Lehtien varieteenäytäntöjä koskevat katsaukset ja lyhytkritiikit kuuluivat tähän joukkoon. He näkivät varieteessa monia myönteisiä piirteitä ja artistien taitavuutta, jolla oli paikkansa kaupungin musiikillisissa huveissa. Toisaalta he saattoivat huomata varieteenäytöksissä siveellisen vaaran nuorisolle ja oppimattomalle kansalle. Esimerkkinä kriittisestä varieteenmyönteisyydestä oli *Päivälehd*en Tuomas eli kirjailija Juhani Aho (1861–1921). Hän oli tyytyväinen 1890-luvun käytäntöön, jossa varieteeta oli nähtävillä vain kaupungin ykköspaikoissa, ”jossa ne kumminkin ovat edes verrattain siistiä ja säädyllistä kuin että niitä pidettäisiin huonom-

50 Herra Homunkulus Hesperiaassa, *Matti Meikäläinen* 25.7.1891. Alkuperäinen Boulot’n kirjoitus (Krönika), *Hufvudstadsbladet* 19.7.1891.

51 *Päivälehti* 5.11.1892.

missa nurkkapaikoissa, joissa niiden laatu olisi vielä vähemmän taattua”. Aho ilmoitti myös kannattavansa näytösten korkeaa verottamista, ”että ne, jotka tuota ’taidesuuntaa’ harrastavat, tietäisivät mielitekonsa myöskin joltain maksavan”.⁵²

Kolmas suhtautumistapa rakensi varieteelle vissiä pilajulkisuutta. *Hufvudstadsbladetin* Boulotin kaltaisille pakinoitsijoille varietee oli harmitonta viihdettä, josta ei ollut mitään syytä kirjoittaa otsa rypyssä. Ravintolahuvi oli aikuisten leikkiä, johon kuului riehakkuus ja reipas meno. Varieteen julkista kuvaakin oli lupa karnevalisoida tai ainakin suhtautua siihen huumorilla. Pilajulkisuudesta tulikin 1910-luvulla keskeisin tapa kertoa Helsingin ravintolaelämän ja viihdenäytösten tapahtumista. Samalla asiatyyliset taidearvostelut harvinaistuivat, ja varietee sysättiin yhä kauemmaksi varsinaisesta taidemaailmasta. Erityisen aktiivinen pilajulkisuuden ylläpitäjä oli ruotsinkielinen *Fyren*, joka seurasi säännöllisesti varieteenäytäntöjä ja niihin liittyvää keskustelua. Aina kun joku kansan siveyden vartija ehdotti varieteen kieltämistä tai rajoitustoimia, hän joutui helposti pilalehtien pilkan kohteeksi. Vitsien antoisina kohteena olivatkin raittiusliikkeen agitaattorit ja sukupuolista siveyttä vaativat naisasianaiset.⁵³

Kieltojen ja peittelyn kausi

Kiistely varieteenäytäntöjen sisällöstä kiihtyi 1890-luvun puolivälissä, jolloin kansainvälistä ravintolaviihdettä oli esitelty helsinkiläisille laajasti jo puoli vuosikymmentä. Asialla olivat edelleen yleisön siveellisyydestä ja taidemausta huolissaan olevat kansalaispiirit sekä raittiusliike.

Samana sisältöinen keskustelu Ruotsissa johti siihen, että valtiopäivät muutaman kuukauden väittelyn jälkeen kielsi alkoholin tarjoilun varieteepaikoissa. Päätös ei ollut ”yläluokan keikarien” mieleen, ja se aiheutti jopa väkivaltaisen mellakan tunnetussa Bernsin ravintolassa.⁵⁴ Jos tarkoitus oli synnyttää Ruotsiin kuivia varieteeteattereita musiikki-ravintoloiden yhteyteen, niin tavoite jäi saavuttamatta. Anniskelukieli-

52 *Päivälehti* 13.10.1895.

53 Kauppinen 2012, 82–106; Ylönen 2001, 122–124.

54 *Päivälehti* 4.10.1896.

lon seurauksena ravintolat yksinkertaisesti luopuivat varieteenäytöksistä. Ravintoloiden liiketoiminnan ydin oli kulinariisissa eikä huvinäytöksissä. Kun epäsideallisenä pidetty näyttämöhuvi kiellettiin, sen tilalle hankittiin hyväksyttävämpää ohjelmaa, kuten operettia, naisorkestereita ja muuta vähemmän kiistanalaista populaarimusiikkia.

Ruotsin varieteeikiistan vaiheita seurattiin Suomessa tarkoin, ja tšekäläinen lehdistö raportoi asiasta yksityiskohtaisesti valtiopäiväpuheenvuoroja myöten.⁵⁵ Suomessa varieteen vastustaminen ei kuitenkaan johtanut lainsäädännöllisiin toimenpiteisiin, ellei sellaisiksi katsoa varietee- ja sirkusnäyttämöjen huomattavaa veronkorotusta, joka tuli voimaan talonpoikais- ja pappissäädyn vaatimuksesta vuonna 1897.⁵⁶ Kieltoalakeskustelu ei ollut Suomessa edennyt vielä niin pitkälle kuin Ruotsissa, ja varieteen vastustajat olivat enemmän huolissaan siveyskysymyksistä kuin alkoholirajoituksista. Esimerkiksi keväällä 1897 naisasialiike Unionin varieteeaiheisen kokouksen alustaja lehtori V. Heikel⁵⁷ painotti ongelman olevan enemmän naisartistien siveettömyydessä kuin väkevien juomien anniskelussa. Tosin samassa kokouksessa vaadittiin myös alkoholitarjoilun vähentämistä näytösten aikana.⁵⁸

Lain muutoksia ei edes tarvittu, koska varieteeipaikkoja oli niin vähän. Helsingissä ne toimivat kaupungin omistamissa tai osaomistamissa kiinteistöissä, joiden käyttö oli valtuuston määräysvallassa. Kaupunki oli jo syksyllä 1891 käyttänyt valtaansa ja käytännössä lakkauttanut Hesperian varieteeravintolan toiminnan. Vuokrasopimusta ei uusittu ja kiinteistö muutettiin kansakouluksi.⁵⁹ Viisi vuotta myöhemmin Ruotsin tapahtumat innostivat varieteen vastustajia tositoimiin. Kahden muun varieteenäyttämön, Seurahuoneen ja Kaivohuoneen, sulkeminen tai edes anniskeluun puuttuminen ei tullut kysymykseen. Molemmat olivat hu-

55 Esimerkkejä yksityiskohtaisesta lehtiseurannasta, esim. *Hufvudstadsbladet* 4.2.1896; 5.2.1896; 25.4.1896; *Uusi Suometar* 25.4.1896; *Aftonposten* 28.4.1896.

56 Esim. *Uusi Suometar* 19.2.1897; *Uusi Suometar* 20.5.1897; *Uusi Suometar* 19.5.1897.

57 Ilmeisesti Keisarillisen Aleksanterin yliopiston voimistelulaitoksen yliopettaja Viktor Heikel (1842–1927), Sjöblom 2004.

58 *Nutid* 1.4.1897; *Päivälehti* 10.3.1897.

59 *Finland* 20.4.1892; *Päivälehti* 22.5.1892.

vittelevan porvariston ykköspaikkoja, joiden kansainvälisen tason kulinarismi oli kaupungin ylpeyden aihe.

Vaatus varieteenäytösten kieltämisestä synnytti vilkkaan keskustelun kaupungin hallintoelimissä ja huvikiinteistöjen osakaskokouksissa keväällä 1896. Kieltopäätöksiä saatiin aikaan, mutta niitä muutettiin moneen otteeseen. Lehtikeskustelu kävi kuumana puolesta ja vastaan. Siihen osallistui myös Filharmonian Seuran orkesterin kapellimestari Robert Kajanus (1856–1933). Kajanuksen mielestä varieteen lopettaminen Seurahuoneella oli toivottavaa, koska orkesterisoitto ja varietee eivät imagosyistä sopineet samaan huvipaikkaan. Orkesteri olikin joutunut siirtymään Palokunnan talolle, joka ei vetänyt yleisöä samassa määrin kuin Seurahuone. Seurahuoneen johtaja Johanna Maexmontan (1844–1903) puolestaan vastusti ankarasti vuokranantajan puuttumista ravintolatoimintansa sisältöön ja vakuutti varieteensa koostuvan vain korkealuokkaisista taiteilijoista. Hän vetosi myös taloudellisiin syihin ja pystyi viivästyttämään varieteen lakkauttamista vuoden loppuun saakka.⁶⁰

Julkisesta kiistelystä ja päätösten toimeenpanon jarruttelusta huolimatta vuoden 1896 varieteeikiistan lopputuloksena oli, että varsinaiset numerovarieteeet hävisivät Helsingistä kokonaan. Seurahuoneen ja Kai-vohuoneen oli ryhdyttävä noudattamaan vuokranantajansa kieltoa, ja varietee hävisi sanana niiden huvi-ilmoituksista. Kansainvälisistä varieteetähdistä ravintolat eivät kokonaan luopuneet mutta järjestivät ohjelmansa uudella tavalla.

Ravintolat panostivat nyt orkestereihin ja supistivat viihdeartistien määrää. Samalla varieteesana piilotettiin julkisuudelta. Yhä useammin ulkomaisten taiteilijoiden esiintymisiä markkinoitiin ”iltakonsertteina” tai ”esityksinä”. Voi jopa kysyä, liittyikö iltakonserttisanaan jokin piilomerkitys. Iltaa ei tavallisesti ollut mitään syytä korostaa konserttien yhteydessä, koska kaikki konsertit Helsingissä pidettiin yleensä iltaisin – päivätilaisuuden luonne ilmeni sanoista *matinea* tai *päiväkonsertti*. Nähtyään ravintolan huvi-ilmoituksessa sanan iltakonsertti yleisö ilmei-

60 Hirn 1997, 149–150; *Hufvudstadsbladet* 6.2.1896; 7.2.1896; *Uusi Suometar* 5.6.1897.

sesti tiesi, että tilaisuudessa oli muistumia varieteenäyttännöistä, joskaan ei entisen kaltaista laajaa numeroartistien tarjontaa.

Siveellisempi ohjelma

Varieteenäytösten vähentäminen oli yhtenä syynä siihen, että erityisesti vuosina 1897–1903 Helsingin ravintolat monipuolistivat orkesteritarjontaansa. Yleisön kiinnostusta heräteltiin pääosin kahdenlaisilla esiintyjillä, naismuusikoilla ja eksoottisilla virtuooseilla. Myös operettinäytännöt ja niitä toteuttavat ulkomaiset teatteriseurueet hyötyivät tilanteesta. Toisin kuin numerovarieteessa, operetti ja revyy muodostivat näyttämöllisen kokonaisuuden, näytös kesti pitempään ja siinä oli juoni. Tämä lisäsi ravintolahuvien yleistä hyväksyttävyyttä ja kosketuspintaa teatteritaiteen arvomaailmaan.

Kaivohuoneen uusi ravintoloitsija, Seurahuoneelta siirtynyt Johanna Maexmontan muutti 1898 ravintolansa operettiteatteriksi. Varietee antoi tietä keskieuropalaisille hittiopereteille, joita Karl von Klossenburgin wieniläisseurue esitti kolmena kesä kautena 1899–1901. Sitä seurasivat ruotsalaiset operettiryhmät ja revyyesitykset, jotka useine kuplettilauluneen lähenivät jälleen varieteen ilmapiiriä. Operetteja, laulunäytelmiä, revvyitä ja farsseja esittävät teatteriryhmät poikkesivat varieteesta siinä, että kiertue pysyi teatterissa pitemmän ajan. Ohjelmistokin muuttui vasta sitten, kun edelliselle ei ollut enää kysyntää. Niinpä huippusuosittu ja paljon julkista huomiota herättänyt revyy *Den förgyllda lergögen* (Kullattu savikukko) pysyi ohjelmistossa 85 esityskertaa. Sen laulut jäivät käännettyinä myös suomalaisten kuplettilaulajien ohjelmistoon vuosikymmeniksi.⁶¹

Wiener Damenkapellen ja muut keskieuropalaiset naisorkesterit olivat tulleet tunnetuiksi Helsingissä jo 1880-luvulla, vaikka niitä ei aina edes markkinoitu naisorkesterin nimellä. 1890-luku toi tullessaan yleiseurooppalaisen naisorkesterimuodin, joka levisi nopeasti myös Suomeen. Varsinainen huippukausi Helsingin ravintoloissa näyttää alkaneen vuonna 1896, ja vilkkain vaihe kesti seuraavat kuusi vuotta. Vuosina

61 Seppälä 2008, 95–96; Hirn 2008, 117–119.

1896–1903 Helsingissä esiintyi 32 naisorkesteria, monet useaan otteeseen ja varsin usein ”wieniläinen”-laatusana nimessään.⁶² Tämän jälkeen vierailujen määrä olennaisesti laantui, ja lehtiartioissa alkoi ilmetä yhä useammin kyllästymistä daamiyhteiden yltärintontaan.

Naisorkesterien hillityn valkoiset esiintymisasut ja salonkisointi saivat ohjelmatarjonnassa rinnalleen kiertävät kansanorkesterit, jotka loistivat värikkyydellään ja eksoottisuudellaan. Sven Hirnin kirjausten mukaan Helsingin ravintoloissa esiintyi vuosina 1897–1903 lähes 30 eksoottista orkesteria.⁶³ Niiden enemmistö, parikymmentä kappaletta, oli italialaisia – luku sisältää pari sotilassoittokuntaa värikkäissä uniformuissaan. Useimmat kansallispukuisista folkloreryhmistä soittivat kansallisesti tai alueellisesti leimautuneita näppäilysoittimia. Aikakauden tunnetuin ’maailmanmusiikin’ kokoonpano oli epäilemättä italialainen mandoliiniorkesteri. Mandoliiniorkesterien esiinmarssi alkoi jo 1880-luvun alussa, tietenkin Italiasta, mutta levisi sitten Yhdysvaltoihin ja lähes kaikkiin Länsi- ja Keski-Euroopan maihin.⁶⁴

Pohjois-Euroopan ravintoloissa ja musiikinäyttämöillä kiertävät näppäilysoitinyhtyeet olivat pieniä, koko vaihteli mandoliinikitarakvarteteista reilun 10 soittajan kokoonpanoihin. Klassiset ooppera-aariat ja napolilaiset serenadit muodostivat esitysten huippukohdan. Hyvä esimerkki italialaisesta laulu- ja soittokunnasta oli Emilio Colombon orkesteri, joka vieraili Helsingissä useaan otteeseen vuosina 1900–1904. *Päivälehdessä* Kämpissä esiintyneeseen ”soittokuntaan kuuluu 9 miestä ja 3 naista ja esittää se sangen reippaasti ja puhtaasti osia oopperoista y.m. kappaleita. Muutamat soittajat esiintyvät myös laulajina verrattain hyvillä äänivaroilla.” *Hufvudstadsbladetin* Boulot tiesi kertoa orkesterin koostuvan ykkös- ja kakkosviulusta, alttoviulusta, sellostasta, kontrabassosta, huilusta, klarinetista, pianosta ja patarummuista, ”minkä lisäksi tulevat rouvien mandoliinit ja kitarat”.⁶⁵

62 Koivisto 2019, 109–111.

63 Hirn 1997, 151–163.

64 Sparks 2003, 29–49.

65 Pikku uutisia, *Päivälehti* 9.9.1900; Vära lätta musiknöjen, *Hufvudstadsbladet* 11.9.1900.

Italialaisen eksotiikan ohella helsinkiläisille tarjoihtiin kaupungistuneen folkloren värikkyyttä muuan muassa espanjalaisten, tirolilaisten, unkarilaisten ja romanialaisten orkesterien toimesta. Myös venäläiset balalaikkaorkesterit olivat jo oven takana. Niiden läpimurto Helsingin huveissa ajoittuu 1910-luvun alkuun.

Numerovarieteen uusi nousu

Vuosina 1903–1905, yli puoli vuosikymmentä kestäneen hiljaisemman vaiheen jälkeen, täysipainoiset varieteet lukuisilla erillisillä artistinumeroilla ilmestyivät jälleen Helsingin ravintoloihin. Helsinkiin oli perustettu useita uusia ykkösluokan ravintoloita, joista Fennia, Haga, Paris ja Princess keräsivät vuorollaan huomiota ja suosiota myös varieteenäyttönsä vuoksi. Hieman vanhemmat laatupaikat Kämp ja Oopperakellari

ottivat nekin varieteen ohjelmaansa. Kämpin hotellin juhlahuoneistoon rakennettiin jopa näyttämö varietee-esityksiä varten. Seurahuone ja Kaivohuone alkoivat vaivihkaa lisätä varieteetarjontaa kiinteistöyhtiöidensä aiemmasta kiellosta välittämättä.⁶⁶ Varietee nousi kilpailuvaltiksi ykkösluokan ravintoloissa,

Kuva 3. Kaivopuiston varietee kilpaili menestyksellä Helsingin muiden varieteenäyttämöiden kanssa kansainvälisellä ohjelmalla, jossa sirkusnumerot vuorottelivat operettilaulun, muuntumistanssin ja kuplettien kanssa. Doria pienpainatteen.

BRUNNSHUS (Kl. 8) -TEATERN
(Augusti 1909)
STOR FÖRESTÄLLNING
Kapellmästare: CHRISTIAN KRAUSE.

Program:

1. Orkestern. I.
2. FELIX WAGNER, Tenorsångare.
3. ELSA SCHOLTES, Jongleuse och Eqvillbrist.
4. ELSA de CAMA, dance à transformation (*Papillon*.)
5. Orkestern. II.
6. LITCKE CARLSEN På allmän begäran prolonden lustige Karicatyren.
7. EUGENIE ROUGÈRE, internationell sängerska (*Salome*.)
8. Gebrüder Hermès, humoristiska akrobater.
9. ROSA GRÜNBERG Operettdivan från Oscarsteatern i Stockholm.
10. Orkestern. III.
11. Erna Dentler, Internationell Förvandlingsdänsös.
12. LES VALLIÈRES. Duettlistes parisiens excentriques.
13. BROOKS AND DUNCAN véritable Negerkomikare.
- 14.

Efter föreställningens slut KONSERT till kl. 12 af (Nach Schluss der Vorstellung noch KONSERT bis 12 Uhr) CHRISTIAN KRAUSE'S ORKESTER.
Obs! Direktionen förbehåller sig rätt att ändra programmet.
24

66 Hirn 2007, 158–163; Seppälä 2009, 107–108.

kun yleisön suosiosta oli taisteltava aiempaa enemmän. Koko ala kärsi 1900-luvun vaihteessa useista konkurseista sekä omistajien ja ravintolanpitäjien vaihdoksista. Varieteen ykköspaikat vaihtelivat alinoma.⁶⁷

Aikaa myöten ravintola Princessistä tuli Helsingin johtava varieteeravintola. Tarjonnan huippuvuonna 1911 Princessin varieteessä esiintyi yli 40 numeroartistia.⁶⁸ Vahvimmat kilpailijat ohjelmatarjonnan osalta olivat Kämp ja uudelleen varieteenäytäntöihin palannut Kaivohuone. Niiden esiintyjäkaarti oli useana vuonna Princessin luokkaa ja jopa ylitti sen monipuolisuudessaan.

Ehdoton valtaosa Princessin esiintyjistä lukeutui laulajiin tai laulaaviin tanssiryhmiin. Vuonna 1911 mukana oli pari ranskalaista chansonnieria, saksalainen oopperalaulaja, muutama tirolilainen jodlaaja, useita ruotsalaisia kupletisteja ja maalaiskoomikkoja, ainakin seitsemän venäläistä katulaulun, romanssien ja subrettiosien taitajaa sekä useita duettolaulajia Romaniasta, Yhdysvalloista, Tanskasta ja Itävaltasta. Laulu- ja tanssinumeroiden välissä esiintyi eksentrisiä burleskitaitelijoita, eläinten äänen matkijoita, kyyhkysen kesyttäjiä, ”vatsaanpuhujia” ja soitinvirtuooseja Yhdysvalloista.⁶⁹ Princessin iltaesityksiä arvioitiin myös sanomalehdissä melko säännöllisesti, kuten esimerkki ravintolan ensimmäiseltä toimintavuodelta osoittaa:

Ravintola Princessissä on nykyisin mitä vaihtelevin varieteeohjelma mainiossa, varieteista runsaassa kaupungissamme. – [Esiintyjistä] kannattaa erityisesti mainita M:lle Margaret, ketterä ja temperamenttinen muuntumistanssija [förvandligsdansös], jolla on komeat etelämaalaiset silmät. Hän esittää tulisesti sekä espanjalaisia että turkkilaisia tansseja, perhostansseja ja cake walkia. Hauskoja ovat myös Ellan ja Wilbertin musiikilliset taiturikappaleet. – Neiti Olga Unge laulaa suloisesti laulujaan ja kuplettejaan, herra Unge juttelee mukavia, neiti Anna Jansson esittää burleskimpaa kuplettiohjelmistoa yhdessä aiemmalta varietee-

67 Hirn 2007, 97–113.

68 Määrä laskettu Hirnin kirjausten perusteella, ks. Hirn 1997, 225–226.

69 Hirn 1997, 225–226; *Helsingin Sanomat* 8.10.1911; 10.12.1911.

sesongilta tuttujen Anjoun veljesten kanssa. – Huoneisto on mukava, ruoka hyvää, viinikellari ensiluokkainen.⁷⁰

Lehtijutuissa ja huvi-ilmoituksissa mainitut artistinimet eivät luultavasti kerro nykylukijalle mitään. Sven Hirnin mukaan vierailijat olivat pääosin toisen luokan kykyjä, joita kansainvälinen lehdistö ei juuri huomioinut. Silloisen viihdetaivaan supertähdet kiersivät Helsingin kaukaa. Helsingistä tuli erityisesti ruotsalaisten – ja jossain määrin myös tanskalaisten – artistien temmelyskenttä. Yhteinen kieli yleisön kanssa piti yllä ruotsalaisten menestystä vuodesta toiseen. Tunnetuimpia esiintyjiä olivat maalauskoomikko Glada Kalle eli Karl Gustav Hedman (1871–1944), afroamerikkalainen monitaituri Geo Jackson (1863–1907), laulajat Anna Hoffman (1868–1947) ja Anna Norrie (1860–1957), naisimitaattori John Lindström (1877–1940) sekä Ernst Rolf (1891–1832), varhaisen äänilevyn ja revyyesitysten ykkösnimi Ruotsissa.⁷¹

Varieteen uusi nousu herätti pienellä viiveellä myös huvitusten vastustajat. Kriittiset lehtikirjoitukset pysyttelivät edelleen siveellisyyden ja raittiuden teemoissa. Silti niihin ilmestyi myös uusia painotuksia ja sävyjä. Vastustajien kärjessä esiintyivät nyt työväenliike ja kristilliset piirit.

Kristilliset sanomalehdet nousivat varieteen vastaisen taiston eturintamaan. ”Meidän on ensi töiksemme ryhdyttävä taistelemaan varietee-tä vastaan kevytmielisin lauluineen ja muine esityksineen, jotka juuri on niitä lähteitä, joista siveettömyys elinvoimaisina pulppuaa”, esitteli *Kotimaa*-lehti keväällä 1907 kristillissiveellisen Valkonauhaliiton päivänpoliittisia tavoitteita. Saman lehden myöhemmässä numerossa nimimerkki ”Toivovainen” yhdisti epäsideellisen kirjallisuuden ja varieteen toisiinsa: ”Kirjakauppojen siveettömät kirjat ja kuvat, varieteet alastomina esiintyvine naisineen. Milloin käy poliisi niihin käsiksi? Nouse jo, kansa, unestasi ja puristele pois kaikki saasta, mikä pitkän unesi aikana on päällesi kasaantumaan päässyt!”⁷² *Uusi Aika* puolestaan kauhisteli yh-

70 –m. Smånotiser, *Hufvudstadsbladet* 19.2.1905.

71 Hirn 1997, 208, 314.

72 Helsingin Valkonauhan vuosikertomus v. 1906, *Kotimaa* 11.2.1907; Toivovainen, Pikku havaintoja, *Kotimaa* 27.11.1907.

teiskuntaelämän maallistumista ja vertasi siveetöntä nykyaikaa Raamatun tarinoihin:

Ihmiset kiiruhtavat juhlasta juhlaan vuodet läpeensä: teatterit, varieteet, puoluejuhlata ja muut huvipaikat täyttyvät tungokseen asti, samalla kuin rukoushuoneet seisovat tyhjinä ja täyttämättöminä. Nuoriso on ”vanhemmillensa tottelematonta”, josta on seurauksena epäpuhtauden varhainen lempiminen ja pikainen luisuminen paheiden tielle, – juoppouteen, irstaisuuteen, siveettömyyteen, tautiin ja kurjuuteen – se on takaisin Lotin päiviin!⁷³

Työväenlehdissä varieteeten vastustaminen yhdistyi herravihaan. Kirjoittajat nostivat esiin ulkomaisen viihteen ja ravintolahuvien yhteyden herasväen rappioon. Siveettömät huvitukset olivat porvariston keksintöä, niiden takana nähtiin kansainvälinen liiketoiminta ja voitontavoittelu. *Työväenliitto*-lehti⁷⁴ kohdisti huomion maahan saapuviin rahanhimosiin artisteihin:

On varieteet, on monenmoiset pelimannit ja trumslaakarit. -- Ei näy riittävän enää heille suuret summat, mitä varakkaat kesähuvitukseen sa uhraavat ulkomaille siellä elostellessa. Ei, pitää oikein varta vasten saapua maahamme lypsämään enemmän rahoja. -- Nämä ulkolaiset ovatkin hyvin kärkkäitä saapumaan maahamme keinottelemaan, kun tietävät, että suomalaiset heille kilvan rahojaan kantavat. Tulkoon tänne minkälainen ”tirehtööri” tahansa näyttelämään jonkinjoutavia temppujaan, kun se vaan on ulkolainen, kas sinne sitä riennetään, vaikka ainoat pennit sinne menisi, kun sitä vastoin kotimaiset kansalliset näyttämöt, saavat esittää esityksensä vähälukuisalle katselijakunnalle.

73 Silmäys aikaamme, *Uusi Aika* 28.4.1911.

74 Kuulumisia pääkaupungista, *Työväenliitto* 15.9.1910.

Elokuva ja kinovarietee – huoli nuorison turmeltumisesta

Uuden nousunsa tehnyt varietee pysyi edelleen vain ykkösluokan ravintoloiden viihteenä. Sillä oli vain vähän kosketuspintaa kansan syvien rivien huvitteluun, joka keskittyi yhdistysten iltamiin. Olen aiemmassa tutkimuksessani kuvannut, miten iltamaohjelmissa alkoi 1890-luvun lopulla näkyä varieteesta lainattuja ohjelmanumeroita, kuten ilveilijöitä, tanssi- ja voimailuryhmiä sekä ennen kaikkea hupilaulujen taitajia.⁷⁵ Laulavat hauskuuttajat omaksuivat vaikutteita Helsingissä vierailleilta viisunikkareilta. Ehkä eniten ideoita saatiin ruotsalaisilta maalaiskoomikoilta, joiden suosio oli jatkuvaa myös herrasväen varieteessa.

Mutta iltama ei ollut varietee, eivätkä työväenliikkeen iltamalaulajat, pyramidivoimistelijat, näytöspainijat tai muutenkaan kansantaiteilijat päässeet esiintymään ensimmäisen luokan ravintoloihin. 1900-luvun alussa kosmopoliittinen varieteenäytös esitettiin lukuisilla eurooppalaisilla kielillä. Esityskieli ja ravintoloiden herraskainen ilmapiiri sulki paikalliset kyvyt varieteen ulkopuolelle. Suomenkielisen varieteen syntyyn tarvittiin kokonaan uusi populaarikulttuurin muoto, joka kykeni murtamaan yleisön luokkarajan. Uusi tulokas oli elokuva, *levande bilder* eli leffa.

Lyhyen kokeiluvaiheen jälkeen elokuva teki Helsingissä selkeän läpimurron vuonna 1908. Kiinteiden teatterien lukumäärä kasvoi nopeasti, ja keväällä 1909 kaupungissa oli jo 141 teatteria. Aivan aluksi elokuvan uutuudenviehätys riitti vetämään yleisöä pelkkään liikkuvien kuvien katseluun. Suosion myötä elokuvayrittäjät alkoivat suunnitella isompia näytössaleja, ja 1910-luvun taitteessa ensimmäiset suuren maailman tyyliin rakennetut elokuvateatterit näkivät päivänvalon. Niistä tunnetuimpiin kuuluivat Pohjoisella Esplanadilla sijaitsevat Scala, Helikon ja Maxim sekä sitä vastapäätä Etelä-Esplanadin Apollo-teatteri. Teatterien määrän kasvu kiristi kilpailua, ja elokuva-ala ryhtyi keksimään uusia keinoja yleisön suosion varmistamiseksi.⁷⁶

Ensimmäisenä monipuolistettiin elokuvien musiikkia. Alkuvuosien yksittäisten pianistien ja mekaanisten soitinten sijaan Helsingin teatte-

75 Kurkela 2020, 109–118.

76 Hirn 1991, 252–262; Hupaniittu 2013, 150–157.

reihin palkattiin pieniä yhtyeitä. Niiden koko kasvoi teatterisalien suuretessa, ja 1910-luvun alussa elokuvia esitettiin jo varsin suurten orkesterien säestyksellä. Hienoimmat elokuvateatterit rakennettiin perinteisten teatteritalojen mallin mukaan, joten valkokankaan edessä oli näyttämö ja sen edessä orkesterimonttu. Esityksissä saattoi olla yli 20 soittajaa tai kaksi vuorottelevaa orkesteria, kuten Koiton talon Tähti-Biografissa, missä musiikista huolehti 18-miehinen torvisoittokunta ja 12 soittajan jousiorkesteri. Hienoilla puitteilla ja laadukkaalla musiikilla pyrittiin saamaan elokuvaesitykset näyttämään laadukkailta taidetapahtumilta, joita voitiin verrata perinteiseen teatteriin.⁷⁷

Muiksi kilpailukeinoiksi tuli jännityksen ja karkeuksien lisääminen elokuvien sisältöön ja näytäntöjen täydentäminen varieteeohjelmalla. Valitut houkuttimet romuttivat sen, mitä salien loistolla oli tavoiteltu: elokuvataide pysyi edelleen kaukana teatterin taidemaailmasta ja siihen kuuluvasta arvostuksesta.

Erilaiset seikkailufilmit ja melodraamat yleistyivät, ja niihin lisättiin nykytermein ilmaistuna seksiä ja väkivaltaa, kuten pahoinpitelyjä, murhia, teloituksia, puolialastomia naisia ja muita siveellisyttä loukkaavia kohtauksia. Poliisiviranomaiset, kuvernöörit ja siveysyhdistykset huolestuivat elokuvien karkeuksista ja niiden turmiollisesta vaikutuksesta erityisesti lapsiin ja nuoriin. Samalla uuden viihteen vastainen kirjoittelu lisääntyi lehdissä ja viranomaisten raporteissa. Myös varieteenäytännöt saivat siitä osansa. Ajan henkeä kuvaa sekin, että viihdenäytäntöjen verotus kiristyi entisestään. Vuonna 1910 valtion kuukausittainen leimavero sirkus- ja varieteenäytännöistä nousi 500 markkaan – konsertit ja vakavammat teatterinäytökset olivat verosta vapaat. Samoihin aikoihin kuntien köyhäinhuutomaksut yleisistä huveista muuttuivat laadullisen arvioinnin piiriin. Jatkossa viihdenäytösten taksoitus saattoi olla jopa kymmenkertainen taidetilaisuuksiin nähden.⁷⁸

Huoli nuorison turmeltumisesta johti pian elokuvien ennakkotarkastukseen, joka jäi poliisiviranomaisten tehtäväksi. Poliisin huoleksi tuli myös elokuvien varietee-esitysten valvonta. Erityisen väkivaltaiset elo-

77 Hirn 1991, 211–213.

78 Ehrnrooth 1915, 10–26.

kuvat saatiin näin pois jakelusta. Samalla joillekin elokuville määrättiin 15 vuoden ikäraja. Elokuvienviveettömyyden todisteeksi nousivat myös filmien otsikot. *Uuden Suomettaren* kolumnisti Matti luetteli epäilyttäviä elokuvien nimiä: ”Intohimon uhri, Synnin lapsia, Varieteediiva, Rakkausjano, Ilotytön kohtalo, Synti, ja Valkoinen orjakauppa”.⁷⁹ Toisaalta Apollo-teatteri otti kilpailuvaltikseen elokuviensa siveellisen laadun ja mainosti ”hienoa ohjelmaansa” lupauksella ”Ei yhtään rivoa kuvaa!”⁸⁰

Ehkä eniten huolta aiheutti elokuvateattereiden keskinäisestä kilpailusta noussut hybridiohjelma, kinovarietee. Siinä elokuvailtaa täydennettiin varieteesta tutuilla ohjelmanumeroilla. Vanha varieteeekkammonsti jälleen päätään. Helmikuussa 1911 ilmestyi *Helsingin Sanomissa* kirjoitus ”Huonoa taidetta”.⁸¹ Siinä kiinnitettiin huomiota ”kinematografiteattereissa tavaksi tullessiin kaikenlaisiin esityksiin, jotka ilmeisesti ovat väärinkäytöksiä kehittyneet”:

Yhteen teatteriin toisensa perästä [on ruvennut] ilmestymään kaikenlaisia varietee-esityksiä kinematografiesitysten ohessa. Ensiksi joku laulunumero, sitten jo voimistelijoita, tanssijoita ja tempuntekijöitä, ”käärmeihmisiä” ja klovneja, joten niistä muutamissa on esim. tänä talvena ollut täydellinen varieteeohjelma, jonka rinnalla alkuperäiset kuvaesitykset ovat jääneet aivan sivuasiaksi.

Kirjoittajan mukaan yhteiskunta suhtautui jo ennestään ankarasti ravintoloiden varietee-esityksiä kohtaan. Ne kuitenkin olivat aikuisten ja kaupunkilaisten huvia. Uuden kinovarieteen vaara piili siinä, että sitä oli tarjolla myös koululaisille ja maalaisväestölle, joilla ei ollut tarvittavaa arvostelukykä kohdata siveettömiä näytöksiä:

Onpa näin ollen vallan käsittämätöntä, että samansuuntaisia esityksiä saadaan antaa pitkin päivää monessa kymmenessä elävien kuvien teattereissa, joiden yleisö suureksi osaksi on koulunuorisoa ja muuta arvos-

79 Matti: Kirje Helsingistä, *Uusi Suometar* 4.2.1912.

80 *Helsingin Sanomat* 17.4.1910.

81 Huonoa taidetta, *Helsingin Sanomat* 8.2.1911.

telukyvyltään vähemmin kehittyntä väkeä. – – Siihen vauhtiin, minkä nämä tingel-tangeli-esitykset nyt ovat saaneet, on pantava rajat, sillä huomattava on, että tässä ei ole enää kysymys Helsingistä, vaan on sama kehitys kulkeutunut jo maaseudullekin.

Seuraavana talvena *Työmies*-lehti nosti kinovarieteen kohdalla esiin ”porvarillisten siveellisen rappeutuneisuuden”.⁸² Osansa saivat myös kansainväliset uutuudet cakewalk ja apachetanssi, jotka herättivät valtavaa innostusta pääkaupungin yleisön keskuudessa:

Viime aikoina on elävien kuvien teattereissa käyvän yleisön villiintyminen tullut entistä suuremmaksi. ”Kuvat” ovat sivuseikkoja, ”varietee” y. m. s. näytännöt ja toinen toistaan hassunkuriset ”kupletit” väenteineen pääasioita. – – Siten saa helsinkiläinen yleisö – yksinpä pikukulapsetkin, joita on usein kolmas osa katsojista, – ihastella miljoonakaupunkien räikeimpien varjopuolten kukkia, sellaista kuin Parisin Apachien eläimellisiä ”tansseja” tai amerikkalaisia ”kakewalk” kiemailua. Tämä hyvin ”miellyttää” yleisöä, jopa lapsetkin ylinnä tömistävät jalkojaan ja huutavat hyväksyvästi, jotta numerot toistettaisiin!

Samalla kirjoittaja kertoi, miten työväenjärjestöt olivat selvästi lausuneet kantansa moisiin tanssinäytöksiin ja kieltänyt huvitilaisuuksistaan ”sakilaisten puskuritanssit”. Omien iltamien hyveellisyys haluttiin nostaa ulkomaisten huvitusten siveettömyyden rinnalle.

Suomenkielisen varieteen synty

Yksittäiset varieteeartistit kiinnitettiin aluksi kokeiluluonteisesti uusien kinojen ohjelmaan. Vuoden 1910 lopulla Olympia-teatteri palkkasi useita laulajia täydentämään elokuvatarjontaa, ja saman valinnan tekivät ainakin teatterit Maailman Ympäri, Venus, Kantele, Electra, Thalia ja Figaró. Varieteen rajattomuus heijastui artistien tyylien jyrkässä vaihtelussa:

82 Porvarillisten siveellinen rappeutuneisuus ja elävän kuvain teatterit, *Työmies* 12.3.1912.

Maailman Ympäri
5 Mikonkatu 5.
 Joka ilta
Konsertti, Varieté & Biografi Ohjelma.
 Pariisin, Berlinin ja Tukholman ensiluokkaisia taiteilijoita.

HUOM! Miss Margaretha. HUOM!
 Kyyhkys-kuningatar.
 Näyttää kesytettyjä kyyhkysiään ja esittää kauniita laulujaan.

Valeria Radetzky
 Unkarilais-Mustalaislaulajatar ja Czardas'in tanssijatar.

Tor Borong
 Kuuluu kuplettilaulaja.

Huom! Sisäruket Arabellas. Huom!
 Muunto- ja kakeinlaulajattaria.

HUOM! Sitäpaita valittu eläviä kuvia.
 Näytännöjä joka päivä alk. klo 6-11.
 Sunnuntaisin alk. klo 1/5-11.
 Puh. 47 45.
 Lippuja myydään joka päivä alk. klo 2.

Kuva 4. Maailman Ympäri -elokuvateatteri houkutteli katsojia kosmopoliittisella kinovarieteella: laulua, tanssia, kyyhkystemppuja ja muuntautumistaidetta Pariisista, Berliinistä ja Tukholmasta. *Työmie*s 2.1.1912. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

huuliharpisti Villiam Vartiainen, imitaattori Pivovitz, laulava näyttelijä Iivari Kainulainen, kanteleensoittaja Olli Suolahti ja baritoni Göran Lindstedt Tukholman kuninkaallisesta oopperasta.⁸³ Helikonissa opetetut koirat tekivät temppujaan Fred Saton ohjauksessa, ja ruotsalainen paris-kunta Anna ja Carl Anton esittivät koomisia maalaistyyppejä. Hieman aiemmin Helikon oli tarjonnut myös Kalle Nyströmin nukketeatterin esityksiä.⁸⁴ Tarjonta saattoi yltää kansainvälisyydessään täysin ravinto-

lavarieteen tasolle, kuten Maailman Ympäri -teatterin ilmoitus vuodelta 1912 osoittaa (Kuva 4). Erona oli se, että elokuvateattereissa varieteen yleisö oli kaikkea muuta kuin yläluokkaista.

Useimpien teattereiden kokeiluista huolimatta kinovarieteet jäi pääasiassa kahden elokuvateatterin, Helikonin ja Apollon väliseksi kilpailuksi. Kumpikin niistä oli kiinnostunut elokuvanäyttäjien ja estradiohjelman yhdistämisestä. Kummallakin oli päämääränä tavoittaa uutta yleisöä, mutta oli tavoitteissa erojakin. Vappuna 1910 avattu Apollo-teatteri oli suomalaisen elokuvan pioneerin, Karl Emil Ståhlbergin (1862–1919) yritys kehittää uusi ykkösluokan musiikkiteatteri, johon liittyi hotelli- ja ravintolatoimintaa. Laadukkaalla ohjelmalla kosiskeltiin pääosin ruotsinkielistä keskiluokkaa. Elokuvan ohella laatua haettiin operettiesityksistä, ja Apollosta tulikin myöhemmin 1910-luvulla operettiteatteri, joka kilpaili Kaivohuoneen näytösten kanssa ja ajoittain

83 Seppälä 2009, 109; *Hufvudstadsbladet* 22.12.1910

84 Nenonen 70–71; Hirn 1997, 213; *Hufvudstadsbladet* 15.11.1910.

korvasi ne. Silti varietee oli pysyvästi mukana Apollon ohjelmistossa, ja vuosina 1911–1912 teatteri tarjosi säännöllisesti varieteenumeroita elokuvanäytösten yhteydessä.⁸⁵

Helikon toimi laatuhotelli Kämpin juhlasalissa. Sinne oli vuosisadan alussa rakennettu varieteenäyttämö, mutta huonon menestyksen vuoksi sali muutettiin elokuvateatteriksi.⁸⁶ Talolla oli hyvä maine, salissa mahdolliset puitteet, mutta yleisön puute vaivasi. Piristystä haettiin hybridiohjelmasta. Aluksi Helikon värväsi filminäytöksiin kaupungin varieteista tuttuja artisteja, ja edellä mainitusta Antonin pariskunnasta tuli lähes vakituinen esiintyjä pitkäksi ajaksi. Keskeisin yksittäinen taiteilija Helikonin menestyksen takana oli kuitenkin J. Alfred Tanner (1884–1927), joka oli jo saanut nimeä helsinkiläisillä näyttämöillä ja konserttikierueilla ympäri maata. Myöhemmin artistikaartiin saatiin kiinnitetyiksi muita alansa nousevia lahjakkuuksia. Tannerin ohella Aino Haverinen (1875–1943), Elsa Auermaa, Katri Böök, Iivari Kainulainen (1874–1945), Pasi Jääskeläinen (1869–1920), Väinö Lehmus (1886–1936) ja Rafael Ramstedt (1888–1933) tekivät Helikonin kinovarieteesta alansa huipun. Artistien suosiota lisäsivät myös Tannerin ensimmäiset laulukokeumat ja gramofonilevytykset, joita Tanner, Jääskeläinen ja Kainulainen tekivät vuosina 1911–1912.⁸⁷

Helikonin ilmiselvänä tavoitteena oli yleisöpohjan laajentaminen työläisiin ja alempaan keskiluokkaan. Pyrkimys kansanomaisuuteen näkyi muun muassa kevään 1911 orkesterivalinnoissa. Kiinnityksiin kuuluivat ”alkuperäinen balalaikaorkesteri” ja ajankohtaan nähden suuri yhdeksänmiehinen ”hanuriorkesteri”.⁸⁸ Keskeisin osoitus yleisöpohjan laajentamisyhtymästä olivat kuitenkin kielivalinnat. Toiminta alkoi vuodenvaihteessa 1911 kaksikielisellä Helsinki-aiheisella revyyllä, ja muitakin revyitä ja farssisommitelmia tuotiin ohjelmistoon. Kuitenkin suurin osa vuosien 1911–1912 näytöksistä oli numerovarieteeta, yleensä neljän artistinumeron voimin. Esitysten kieli muuttui voittopuolises-

85 Hirn 2001, 18–65.

86 Seppälä 2009, 107.

87 Seppälä 2009, 162–172.

88 *Helsingin Sanomat* 25.1.1911; *Työmies* 23.1.1911.

ti suomeksi syksyn 1911 aikana. Kielenvaihto oli tietoista, sillä samaan aikaan Helikon vähensi huvi-ilmoittelua ruotsinkielisissä lehdissä. Jatkossa kinovarieteen mainokset keskittyivät *Helsingin Sanomiin* ja *Työmieheen*.⁸⁹ Elokuvaesityksiä oli mukana koko ajan, mutta Sven Hirnin mukaan ”nyt filmit luisuivat toisarvoisiksi houkuttimiksi”.⁹⁰

Numerovarieteen ohkeen Helikon kehitti myös laajempia näytös-kokonaisuuksia operetin nimellä. Operetti-sanan käyttö oli ilmeisen yliampuva, sillä Helikonin juonelliset näyttämöteokset koostuivat lyhyehköistä musiikkifarsseista tai revyistä. Luultavasti nimellä haettiin arvostusta, joka tosin jäi saamatta. Teatteriväki ei Helikonin pilailuopere-teista innostunut. Ne laskettiin varieteekulttuuriin, jota alan ammattilaiset olivat alkaneet pitää teatteritaiteen irvikuvana. Selvin teilaus tavoitti teatterin harrastajat *Näyttämötaide*-lehdessä syksyllä 1912. Nimimerkki Humo Ristin arvio Helikonin tuotannoista ei jättänyt sijaa arvailulle suomenkielisen operetti-ilveilyn laadusta. Kappaleet ja useimmat osien esittäjätkin olivat ”viheliäisiä”, ja esityksestä paljastui ”sen synnyttäjän sivistymättömyys”. Kriitikko myönsi toisaalta Tannerin, Kainulaisen ja Jääskeläisen näyttämötaidot, mutta paheksui niissäkin laulujen kirjallista arvottomuutta.⁹¹

Suomenkielisen ohjelman myötä Helikonin kinovarietee lunasti paikkansa esittävän taiteen kotimaisessa kertomuksessa. Esityskielen vaihto johti ensimmäisen suomenkielisen varieteen syntyyn. Sillä oli pitkälle ulottuvia vaikutuksia kotimaisen populaarimusiikin ja erityisesti iskelmän kehitykseen. Varieteeohjelmista nimenomaan lauluja oli hankala siirtää maasta toiseen ilman kääntämistä ja kotoistamista. Tannerin ja kumppaneiden kuplettilaulut olivat tärkeä lenkki tässä suomalaistamisessa. Sirkustempuilla ei ollut kotimaata, niiden siirtäminen kotimaisiin viihdenäytöksiin oli lähinnä tekniikan omaksumista. Yhtä lailla muotitansseja ja hittisävelmiä ei tarvinnut mitenkään muutella etukäteen. Cakewalk, tango, two step ja monet muut tanssiuutuudet esiteltiin helsinkiläisille varieteen näyttöstansseina. Samat tanssisävelmät tulivat tu-

89 Helikon-teatterin lehtimainokset Helsingin lehdissä 1911.

90 Hirn 1991, 102.

91 Humo Risti, Keveää taidetta, *Näyttämötaide* 1912/2, 40–41.

tuiksi myös soittokuntien ja muiden tanssisoittajien ohjelmistossa. Yleisö muokkasi amerikkalaiset tanssit sitten vähitellen omaan makuunsa sopiviksi. Toisin kuin lauluja, niitä ei tarvinnut etukäteen kotoistaa.

Kinovarieteen kukoistus jäi Helsingissä tähdenlennoksi. Suurin osa teattereista luopui elokuvanäyttäjien ja varieteen yhdistämisestä jo vuoden sisällä. Helikon menestyi pisimpään ilmeisesti juuri suomenkielellisellä ohjelmallaan, joka veti uutta yleisöä puoleensa. Hybridinäytökset loppuivat sielläkin kesällä 1913 eli vuosi ennen maailmansodan syttymistä. Sota ei selitäkään kinovarieteen lyhyttä suosiota.

Ilmeinen syy suosion loppumiseen oli elokuvan ja ravintolahuvien erilaisessa olemuksessa. Elokuva oli teatteriesitys, varietee Helsingissä yksinomaan ykkösravintoloiden huvia. Kaupungista puuttuivat suurkaupungeille tyypilliset viihdeteatterit. Herraskainen varieteeyleisö vieroksui kinovarieteeta ravintolapalvelujen puutteen vuoksi. Se oli tottunut nauttimaan kansainvälisestä ohjelmasta ravintolanautintojen ohessa, hieman puolihuolimattomasti kuten hovioopperan yleisö 1700-luvun Pariisissa.⁹²

Elokuvien pääasiallinen yleisö koostui koululaisista, alemmasta keskiluokasta ja työläisistä. Tälle joukolle varietee oli aluksi uusi tuttavuus, ja Helikonin näytännöt tarjosivat sitä kaupunkilaisten enemmistön kielellä. Silti pitemmän päälle elokuvien oheisohjelma ei jaksanut vetää tätäkään yleisöä puoleensa. Elokuvat – ja niitä säestävä musiikki – nousivat pian jälleen pääosaan myös Helikonin näytännöissä. Teatterin nimi muuttui samalla Eldoradoksi.⁹³ Oliko kenties niin, ettei kotimaisuus ollut valttia filmihullujenkaan keskuudessa? 1910-luvun elokuvatarjonta keskittyi nimenomaan ylikansalliseen ohjelmistoon, jossa maailman tapahtumat ja kaikissa länsimaissa tunnetut uutuusfilmit ja elokuvatähdet nousivat viikoittain helsinkiläiskatsojien saataville. Kansainvälistymisen tarve ei koskenut pelkästään varakkaita ja kouluja käyneitä, ja elokuvanäytännöt toivat maailman hovit ja muoti-ilmiöt kaiken kansan katseltaviksi.

92 Johnson 1995, 19–31.

93 Elokuvamainokset Helsingin sanomalehdissä syksyllä 1913.

Herrojen huihin kaksinaismoralismi

Herraskainen ja epäsideellinen leima, näyttösten monikielisyys ja alkoholitarjoilu vaikuttivat siihen, ettei varietee saavuttanut suuren yleisön suosiota Helsingissä, varsinkaan työväestön ja raittiushenkisen keskiluokan keskuudessa. Ravintolahuveista tuli Helsingissä populaarikulttuuria, mutta ei suinkaan kaikkien kaupunkilaisten viihdettä, jollaiseksi varietee oli suuressa maailmassa jo kehittynyt. Vertailu elokuvaan kuvaa tilannetta hyvin. Elokuvanäytännöt löivät itsensä läpi Helsingissä viimeistään 1910-luvun alussa, eivätkä luokkarajat olleet esteenä. Elokuvasta tuli suuren yleisön viihdettä. Elokuva kykeni siihen, mihin varietee ei Helsingissä yltänyt.

Varietee oli ensimmäinen vaihe muutoksessa, jossa yllirajainen kulttuuriteollisuus organisoitui ennen näkemättömän tehokkaasti ja rönsyli ympäri maailman. Elokuva ja äänilevy seurasivat perässä, mutta vain varieteella ja muulla estradiviihteellä oli välitön kosketus artistin ja yleisön välillä. Varieteeartistien yhteys helsinkiläiseen yleisöön rajoittui etupäässä kielitaitoiseen herrasväkeen, joka pystyi ymmärtämään esitysten monikielistä sisältöä.

Kansainvälisen populaarikulttuurin monet suuntaukset jäivät helsinkiläisille vieraiksi, ja ainakin niiden omaksuminen viivästyi kaiken kansan keskuudessa. Tosin esimerkiksi monet hittisävelmät levisivät varieteesta riippumatta: soittokuntien ohjelmistossa ja pianonuottien välityksellä. Toisaalta varietee oli tehokas tanssiuutuuksien esittelijä. Monet amerikkalaiset muotitanssit tulivat yleisölle tutuiksi nimenomaan ravintolahuveissa ja kinovarieteessa.

Helsingin monikielisten varieteenäytösten vaikutus suomalaisen populaarimusiikin kehitykseen jää toistaiseksi hieman epäselväksi. Lisätutkimus olisi ehdottomasti tarpeen. Sen sijaan ravintolahuveihin kohdistuneet kiellot ja varieteen vastustaminen tuovat selkeästi esiin kaksinaismoralismin, joka hallitsi Suomen henkistä elämää 1900-luvun alussa. Sen mukaisesti naisten tuli olla siveitä ja pidättyviä, kun taas ylempien luokkien miehet, joista ravintolayleisö pääosin koostui, saivat ottaa vapauksia niin alkoholinkäytön kuin seksuaalisen käyttäytymisen alueilla.

Varieteekritiikin teemat pysyttelivät vuosikymmenestä toiseen lähes samoina. Erityisesti trikooasuisten naisartistien koettu alastomuus

johti siveettömyssyytöksiin, samoin laulujen karkeudet ja esiintyjien vihjailevat eleet toistuivat syytösten aiheina. 1900-luvun alussa varieteeten vastustajien kärkeen astuivat työväenlehdet ja kristilliset julkaisut. Edellinen käytti varieteeta esimerkkinä poliittisen vastustajansa, porvariston elämän rappiosta, ja jälkimmäinen yhdisti siveettömät ravintolahuvit yleiseen maallistumiseen ja tapojen turmelukseen.

Paternalistinen asenne varieteenäytöksiin tarkoitti, että niitä sopi näyttää vain oppineelle luokalle. Vain sivistyneillä oli kyky ymmärtää ja tulkita esityksiä oikein, ilman pelkoa huonoista vaikutteista. Sivistystä vaille jääneet kaupunkilaiset piti suojella varieteelta, sillä näytökset vaikeuttivat raittiustyötä ja siveellisyyspyrkimyksiä. Erityisen suojelun tarpeessa olivat lapset ja nuoriso, mutta käytännössä suojelu laajennettiin naisiin ja koko alaluokkaan. Tässä katsannossa työläiset ja muut siveellisen holhouksen kohteet olivat suuria lapsia, helposti harhaan johdettavia kansalaisia.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Sanomalehdet

Aftonbladet 1892–1893

Aftonposten 1895–1900

Arbetaren 1887–1889

Dagbladet 1888

Dagens Press 1914

Dagens Tidning 1911–1914

Dagligt Allehanda 1900–1901

Elämä 1905–1907

Finland 1884–1892

Finlands Allmänna Tidningar 1880–1915

Folket 1901–1905

Folkvännen 1880–1893

Fritt Folk 1906–1907

Helsingfors 1880–1883

Helsingfors Aftonblad 1893–1895
Helsingfors Dagblad 1880–1889
Helsingfors-Posten 1902–1905
Helsingfors Tidning 1909–1910
Helsingin Sanomat 1904–1915
Helsingin Uutiset 1908–1910
Hermes 1885–1886
Hufvudstadsbladet 1882–1915
Iltalehti 1912–1913
Isänmaan ystävä 1897–1900
Juna 1906–1915
Kauppalehti 1898–1915
Kotimaa 1905–1915
Morgonbladet 1880–1884
Måndagen 1905–1910
Nuorsosialisti 1908
Nya Pressen 1882–1900; 1906–1914
Oikeus 1906
Program-Bladet 1894–1901
Päivälehti 1889–1904
Päivän Uutiset 1887–1889
Pääkaupungin Sanomat 1910
Social-Demokraten 1907–1908
Suomalainen Kansa 1907–1911
Suomalainen Työväenliitto 1907–1909
Suomalainen Wirallinen Lehti 1880–1915
Suomen Kansa 1900–1905
Suomi 1911–1912
Svenska Finland 1914–1915
Talonpojan Lehti 1906–1907
Työmies 1895–1915
Työväenliitto 1910–1912
Uurtaja 1912–1914
Uusi Aika 1900–1901
Uusi Suometar 1880–1918
Uusmaalainen 1905–1913
Veckobladet 1892–1915

Veljeys 1905–1908
Värt Land 1897–1899

Aikakauslehdet

Ampiaisen 1913
Fyren 1901–1910
Kanerva 1905
Matti Meikäläinen 1891
Nutid 1997
Näyttämötaide 1912

Tutkimuskirjallisuus

- Becker, Thomas ja Niedbalski, Johanna: Die Metropole der tausend Freuden. Teoksessa *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*. Toim. Tobias Becker, Anna Littmann ja Johanna Niedbalski. Transcript Verlag, Bielefeld 2011, 7–20.
- Ehrnrooth, Leo: Om afgifter till stat och kommun för offentliga nöjen i Finland. Särtryck ur hft. 1–2 år 1915 af *Tidskrift utg. af Juridiska Förening i Finland*, 1915, 127–167.
- Elomäki, Anna: Poliitiikan siveellisyys ja siveellisyyden politiikka suomalaisten naisasianaisten teksteissä. Teoksessa *Siveellisyydestä seksuaalisuuteen. Poliittisen käsitteen historia*. Toim. Tuija Pulkkinen ja Antu Sorainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2011, 131–152.
- Gänivet, Ängel: *Suomalaiskirjeitä*, suomentanut Kaarle Hirvonen. WSOY, Helsinki 1998.
- Herzberg, Rafael: *Helsinki herra Herzbergin silmin. Kertomus 1880-luvun Helsingin elämästä*, suomentanut Rolf Martinsen. Helsinki-seura, Helsinki 2004 [1888].
- Hirn, Sven: *Kaiken kansan huvit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Pieksämäki 1986.
- Hirn, Sven: *Kuvat elävät. Elokuvatointaa Suomessa 1908–1918*. VAPK-kustannus, Helsinki 1991.
- Hirn, Sven: *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen 1997.
- Hirn, Sven: *Apolloteatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Gaudeamus, Helsinki 2001.

- Hirn, Sven: *Huvia ja herkkuja. Helsinkiläistä hotelli- ja ravintolaelämää ennen itsenäisyyden aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.
- Hoelger, Angelika: Die Reglementierung öffentlicher Lustbarkeiten in Berlin um 1900. Teoksessa *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*. Toim. Tobias Becker, Anna Littmann ja Johanna Niedbalski. Transcript Verlag, Bielefeld 2011, 23–52.
- Hupaniittu, Outi: *Biografiliiketoiminnan valtakausi. Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla*. Turun yliopisto, Turku 2013.
- Häkkinen, Antti: *Rabasta – vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Otava, Helsinki 1995.
- Jalava, Marja: Siveellisyydestä sukupuolisiveyteen. Th. Reinin eettinen ajattelu siveellisyyssäsitteen murroksessa 1880–1905. Teoksessa *Siveellisyydestä seksuaalisuuteen. Poliittisen käsitteen historia*. Toim. Tuija Pulkkinen ja Antu Sorainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2011, 83–104.
- Jalkanen, Pekka: Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela. WSOY, Helsinki 2003, 112–251.
- Johnson, James H.: *Listening in Paris. A Cultural History*. University of California Press, Berkeley 1995.
- Jussila, Osmo: Suomalaisuusliike Venäjän paineessa vuosina 1890–1917. Teoksessa *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Toim. Päiviö Tommila ja Maritta Pohls. Kustannuskiila, Kuopio 1989, 123–173.
- Kauppinen, Juha: *Hienostorouvia ja ”plebeijinaisia”. Naiskuva suomalaisten pilalehtien pilapiirroksissa 1898–1907*. Historian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Tampere 2012.
- Koivisto, Nuppu: *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle. Naisten salonkiorkesterit ja varietealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura 2019.
- Kurkela, Vesa: Työväenilmat – sovellettua varieteeta. Teoksessa *Työväentaide ja kulttuuri muutosvoimana*. Toim. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen. Tutkimusyhdistys Suoni & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, Helsinki 2020, 87–124.
- Landgren, Lars: Kieli ja aate – politisoituva sanomalehdistö 1860–1889. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 1. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 1905*. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila, Kuopio 1988, 267–420.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko: Kasvava sanomalehdistö sensuurin kahleissa 1890–1905. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 1. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen*

1905. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila, Kuopio 1988, 421–632.
- Moulin, Jean-Pierre ja Kindler, Ervin: *Eintritt frei. Varieté*. Editions Rencontre, Lausanne 1963.
- Nenonen, Markku: *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.
- Nygård, Toivo: Poliittisten vastakohtaisuuksien jyrkentyminen sanomalehdistössä. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 2. Sanomalehdistö suurlakosta talvisotaan*. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila, Kuopio 1987, 9–166.
- Peltonen, Matti: *Kerta kiellon päälle. Suomalainen kieltolakimentaliteetti*. Tammi, Hämeenlinna 1997.
- Pennybacker, Susan: “It was not what she said, but the way in which she said it”: The London County Council and the Music Halls. Teoksessa *Music Hall. The Business of Pleasure*. Toim. Peter Bailey. Open University Press, Milton Keynes 1986, 118–140.
- Pulkkinen, Tuija: J. V. Snellman poliittisena ajattelijana – siveellisyys. Teoksessa *Siveellisyydestä seksuaalisuuteen. Poliittisen käsitteen historia*. Toim. Tuija Pulkkinen ja Antu Sorainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2011, 36–55.
- Reif, Heinz: *Metropolen. Geschichte, Begriffe, Methoden*. CMS Working Paper Series, No 001–2006. 2006. <https://www.yumpu.com/de/document/read/3247037/metropolen-geschichte-begriffe-methoden-tu-berlin>
- Rühlemann, Martin W.: *Variétés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens*. Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München 2012.
- Scott, Derek: *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford University Press, Oxford – New York 2008.
- Seppälä, Mikko-Olavi: Hienostovarieteesta puisto-operettiin. Teoksessa *Kaivo-puisto*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä, Sauli Seppälä, Taneli Eskola, Martti Helminen ja Mauno Häyrynen. Entisaikain Helsinki XVIII. Helsinki-seura, Helsinki 2008, 93–102.
- Seppälä, Mikko-Olavi: *Hauska poika. Kuplettilaulaja J. Alfred Tanner*. WSOY, Helsinki 2009.
- Sillanpää, Merja: *Säännöstelty huvi. Suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Sjöblom, Kenth: Heikel, Viktor. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. 2004.
- Soini, Yrjö: *Vieraanvaraisuus ammattina. Kulttuurihistoriallinen katsaus Suomen*

- majoitus- ja ravitsemiselinkeinon kehitykseen I.* Otava, Helsinki 1963a.
- Soini, Yrjö: *Vieraanvaraisuus ammattina. Kulttuurihistoriallinen katsaus Suomen majoitus- ja ravitsemiselinkeinon kehitykseen II.* Otava, Helsinki 1963b.
- Sparks, Paul: *The Classical Mandolin.* Clarendon Press, Oxford 2003 [1995].
- Sulkunen, Irma: *Raittius kansalaisuskontona. Raittiusliike ja järjestäytyminen 1870-luvulta suurlakon jälkeisiin vuosiin.* Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1986.
- Vares, Vesa: Meurman, Agathon. *Kansallisbiografia-verkojulkaisu.* Studia Biographica 4. SKS, Helsinki 2001. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-004569>
- Wickham, Glynne: *A History of the Theatre.* 2nd Edition. Phaidon Press, London 1992.
- Ylönen, Marja: *Pilabistoria. Suomi poliittisissa pilapiirroksissa 1800-luvulta 2000-luvulle.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.

Muista aina liikenteessä

Lasten liikennelaulu ja opetusviihde autoistuvassa Suomessa

AINUR ELMGREN & TIINA MÄNNISTÖ-FUNK

Muista aina: Liikenteessä
monta vaaraa ompe eessä.
Siksi valpas aina mieli
se on turva verraton.

Lasten liikennelaulun kertosaie on yhä tuttu suurelle osalle suomalaisista, vaikka laulu on pian 70 vuotta vanha. Liikennevalistuksella pyrittiin 1900-luvun puolivälissä kasvattamaan sekä lapsia että aikuisia kuuliaisiksi ja vastuullisiksi kansalaisiksi. Tällaisen valistuksen tehokkuus on myöhemmin kyseenalaistettu, mutta osia ja kaikuja siitä on jäänyt elämään. Tutkimuksemme kohteena ovat Taljan eli Tapaturmantorjunta ry:n liikennejaoston tuottamat tai muuten käyttämät liikennevalistuslaulut ja -iskelmät kansalaiskasvatuksena, kulttuurituotteina sekä arjen kansanperinteenä 1950-luvulta 2000-luvulle. Syvennymme erityisesti *Lasten liikennelauluun* sekä sen taustaan ja rooliin opetusviihteenä, osana aikansa liikennevalistusta. Pohdimme, miksi juuri *Lasten liikennelaulu* muodostui niin sanotuksi ikivihreäksi lasten musiikkikappaleeksi, toisin kuin monet muut valistuskappaleet, ja millaisiin sosiaalisiin käytäntöihin se ankkuroitui. Tarkastelemme myös Lasten liikennelaulun yhteiskunnallisia ulottuvuuksia esimerkiksi poliisivoimien roolin ja järjestyksenpiitoon liittyvien käsitysten näkökulmista.

Tutkimusaineistomme koostuu Talja ry:n 1950- ja 1960-luvuilla tuottamista ja hyödyntämistä liikennelauluista (äänitejulkaisut, filmit, radio- ja televisio-ohjelmat) sekä lähteistä, jotka kertovat niiden käytöstä eri tilaisuuksissa, medioissa ja asiasyhteyksissä. Jäljitämme *Lasten*

liikennelaulun käyttöä ja levitystä myös tarkastelemalla sen esiintymistä lasten laulukirjoissa, ensilevytyksen (1955) jälkeen siitä tehtyjä levytyksiä sekä siihen liittyviä mainintoja media-aineistossa. Aineistoa on haettu hakusanoilla ”Lasten liikennelaulu” ja ”liikennelaulu” sekä otteilla laulun sanoista Kansalliskirjaston digitoiduista lehtiaineistoista 1950-luvulta eteenpäin, *Helsingin Sanomien* omasta arkistosta ja Finnaan listatuista Kansallisen audiovisuaalisen instituutin aineistoista. Digitoimattomista lehdistä olemme käyttäneet lähteenä Liikennepoliittinen yhdistys Enemmistö ry:n *Enemmistö*-lehteä vuosilta 1971–1989. Lisäksi olemme hyödyntäneet Taljan ja Liikenneturvan arkistoaineistoa, jota säilytetään Auton ja tien museo Mobilian arkistossa. Siitä olemme seuloneet lasten liikenneturvallisuutta käsittelevän aineiston.

Lasten liikennelaulu ja muut liikennekasvatukselliset musiikkituotteet liittyvät 1950-luvulla alkaneisiin yhteiskunnallisiin kehityskulkuihin. Nopeasti autoistuvassa Suomessa liikenneonnettomuuksien määrät nousivat ennen näkemättömän suuriksi, ja niihin haluttiin vaikuttaa erityisesti valistuksella. Liikennelaulut olivat yksi keinoista, joiden avulla lasten ja aikuistenkin käytöstä liikenteessä pyrittiin säätelemään vaarojen torjumiseksi yksilötasolla.

Jäljitämme niitä historiallisia toimijoita ja konteksteja, jotka vaikuttivat *Lasten liikennelaulun* syntyyn ja leviämiseen. Miksi laulusta tuli niin suosittu? Tämän jälkeen tarkastelemme, millaisia suostutteleminen keinoja lauluissa voidaan havaita sanoitusten, esitystapojen, sävelmien ja intermediaalisten viitteiden tasolla. Mistä ne olivat saaneet vaikutteita ja miten ne suhteutuivat muuhun ajan opetusviihteeseen? Pyrimme myös selvittämään, miten liikennelaulut otettiin vastaan – suostuvasti, torjuvasti vai kenties ironisesti?

Lopuksi pohdimme, millä tavalla liikennelaulut jättivät jäljen ja miksi monien valistuslaulujen joukosta juuri *Lasten liikennelaulu* jäi elämään ja saavutti ikivihreän aseman. Suurin osa Taljan liikennelauluista vaipui unholaan, mutta *Lasten liikennelaulun* suosio näkyy levytyksissä, mainoslauseissa ja monenlaisissa mediaviittauksissa vielä 2000-luvullakin.

Liikennekasvatus ja opetusviihde: aiempi tutkimus

Valppain mielin muista sä aina
vaaroja liikenteen.
Kaikki säännöt mieleesi paina,
paina ne tarkalleen.
Säännöt ne vasta auttavat lasta
turvassa kulkemaan.
Vältä vaaraa uhmailemasta,
sääntöjä seuraa vaan.

Viestintätutkija Nurit Guttmania mukaillen toteamme, että liikenneturvallisuus on lähtökohtaisesti kytköksissä kaikkiin elämän osa-alueisiin.¹ Yhteiskunnan arvot ja normit vaikuttavat ihmisten turvallisuuskäytäntöihin, joihin myös monet tahot pyrkivät aktiivisesti puuttumaan. Liikenneturvallisuuskampanjoihin investoidaan huomattavia määriä julkisia ja yksityisiä varoja. Guttmanin tutkimustulokset osoittavat, että vaikka kampanjoijatahot usein suosivat pelotetehokeinoja, on tie- ja liikenneturvakeskustelu monimuotoisempi ja koskee muun muassa välittämistä ja huolenpitoa itseä ja toisia ihmisiä sekä ympäristöä kohtaan. Guttman on analysoinut kampanjamateriaaleja neljästäkymmenestä maasta ja nimeää neljä pääasiallista vaikuttamisen keinoa:

- järkeen ja ymmärrykseen vetoaminen
- voimakkaisiin kielteisiin tunteisiin (etenkin kauhuun) vetoaminen viittaamalla kuolemaan tai vakaviin vammoihin
- seuraamuksilla ja rangaistuksilla uhkaaminen
- vastuuntuntoon ja sosiaalisiin normeihin vetoaminen.²

Edellä mainittujen vaikuttamisen keinojen lisäksi Guttman käsittelee tutkimuksessaan kolmea vaikuttamisen muotoa: sosiaalista markkinointia, tunnelmallista mainontaa (*ambient advertising*) ja opetus-

1 Guttman 2014, 1.

2 Guttman 2014, 3–4.

viihdettä (*edutainment*). Guttman näkee siis opetusviihteen yhtenä vaikuttamisen muotona, jonka puitteissa voidaan hyödyntää useita eri vaikuttamisen keinoja.³ Opetusviihde voidaan määritellä toiminnalliseksi opetusmenetelmäksi, joka hyödyntää erilaisia viihteellisiä medioita kuten videopelejä, musiikkia, multimediaa tai internetiä ja sosiaalista mediaa. Vaikka käsite on uusi, oppimista leikkien ja pelien kautta on pidetty pedagogisesti hyödyllisenä jo ennen 1800-lukua.⁴ Opetusviihdemarkkinoihin kriittisesti suhtautuvat tutkijat ovat kuvailleet opetusviihdettä tuotteena, jota markkinoidaan kuluttajille mielekkäämpänä vaihtoehtona ”perinteiselle” opettajalähtöiselle opetukselle.⁵ Tässä tutkimuksessa käsittelemme opetusviihdettä median lajina, jossa voidaan vedota yleisöön Guttmanin luettelemilla vaikuttamisen keinoilla. Niistä *Lasten liikennelaulu* ja muut Taljan käytössä olleet laulut vetoavat ennen muuta kuulijan ja kuluttajan vastuuntuntoon ja sisäistettyihin yhteiskunnallisiin normeihin.

Historiallista tutkimusta opetuslauluista on vähän eikä tutkimuksemme voi täysin paikata tätä tutkimuksellista aukkoa Suomen kohdalta. Musiikkikasvatuksessa lauluja on tarkasteltu lähinnä pedagogisena työkaluna, ei niinkään laulujen opetuksellisen tai yhteiskunnallisen sanoman kannalta – muutamien merkittävien poikkeuksin.⁶ Kasvatustieteilijä ja lastenkirjallisuuden tutkija Michelle H. Martin on tehnyt ympäristökasvatuksellisia lastenlauluja koskevia arvokkaita havaintoja, joita hyödynnämme analyysissämme.⁷ Musiikkipsykologiassa on tutkittu, kuinka musiikin kuunteleminen ja esittäminen herättää tunteita ja saattaa tukea muistamista.⁸ Lastenlaulututkimuksessa on pohdittu, mitkä musiikilliset tekijät vaikuttavat vanhojen lastenlaulujen pysyvään suosioon.⁹ Näitä päätelmiä voidaan soveltaa myös opetuslauluihin. On hyvä myös pitää mielessä, että esimerkiksi kouluissa on laulettu paljon muutakin kuin las-

3 Guttman 2014, 7–8.

4 Wagner 2014, 155–156.

5 Buckingham & Scanlon 2005, 46.

6 Opetuslauluista on tehty opinnäytteitä kasvatustieteiden alalla. Ks. Pitkänen 2022.

7 Martin 2004.

8 Pitkänen 2022, 22; Ferreri & Verga 2016; Eerola & Saarikallio 2010.

9 Beckman Sundh 2022, 8.

tenlauluja, muun muassa virsiä ja isänmaallisia lauluja. Kuten ruotsalaisia koulujen laulukirjoja tutkinut Märta Netterstad on osoittanut, näillä lauluilla on ollut tärkeä sijansa koulujen tarjoamassa moraalikasvatuksessa.¹⁰ Myös muita kuin varsinaisia opetuslauluja on siis käytetty opetustarkoituksissa ja yhteislaulu on jo pitkään ollut vakiintunut väline yhteiskunnallisesti toivottavien arvojen ja tapojen välittämiseen oppilaille.

Musiikkikasvatuksen tutkija Annika Tammela on väitöskirjassaan *Kansakoululaisten lauluarteisto* tutkinut vuosina 1949–1959 koulua käyneiden kouluajan laulukokemuksia muistitietohistorian menetelmin.¹¹ Tammela toteaa lapsuudesta tuttujen laulujen kantavan vahvoja tunne-muistoja. Hänen tutkimukseensa osallistuneet ikäihmiset kokivat laulun arvot merkityksellisinä ja osallistuivat mielellään laulujen muisteluun muun muassa yhteislaulun keinoin. Palaamme Tammelan havaitsemiin osallisuuden ja toimijuuden kokemuksiin vielä edempänä. Tutkimuksemme kannalta olennaista ei olekaan *Lasten liikennelaulun* toimivuus opetusmenetelmänä, vaan sen kiistämätön suosio siitäkin huolimatta, että se on oman aikansa tuote ja edustaa sellaista liikennekasvatuksellista ajattelua, jota on 1950-luvulta lähtien arvosteltu ankarastikin.

Liikennehistorioitsija Peter Norton on tunnistanut neljä paradigmaa Yhdysvaltojen liikenneturvallisuusajattelun kehityksessä. Yhdysvalloissa heräsi autoilun alkuvuosikymmeninä laajapohjainen liike autoistumista vastaan. Viattomien jalankulkijauhrien ja vauhtihirmuautojen välinen vastakkainasettelu vaihtui kuitenkin 1930-luvulla kontrolliparadigmaan. Autojen kiihtyvää vauhtia ei enää yhdistetty vastuuttomuuteen, vaan asiantuntijoiden rooli korostui liikennesuunnittelussa. Vastuu liikenneturvallisuudesta jakautui nyt myös lapsille. Liikennekasvatuksen myötä lapset oppivat, että tiet kuuluivat autoille ja jalankulkija oli vastuussa omasta turvallisuudestaan. Autoteollisuuden ja autoilijoiden etujärjestöt olivat Nortonin mukaan kontrolliparadigman takana.¹²

Liikenneonnettomuuksien uhriluku kasvoi kuitenkin vääjäämättä. 1960-luvulla kolmas paradigma haastoi kaikkitietäviä liikennesuunnitte-

10 Netterstad 1982.

11 Tammela 2022.

12 Norton 2015, 323–327.

lijoita ja itsesääteleviä etujärjestöjä Yhdysvalloissa. Jalankulkijat katosivat keskustelusta kokonaan. Huomio keskittyi turvallisen auton suunnitteluun. Auton tarkoituksena oli nyt suojella matkustajia väistämättömän kolarin sattuessa, tarvittaessa keinoin, jotka olivat riippumattomia autoilijan halukkuudesta noudattaa turvallisuussuosituksia. Nortonin mukaan tämä ”kolarikykyparadigma” väistyi 1980-luvun kuluessa nykypäivänäänkin vallitsevan vastuuparadigman tieltä. Vastuuta alettiin palauttaa autoilijoille lainsäädännön ja liikennekasvatuksen keinoin.¹³

Vaikka Norton myöntää, ettei neljän paradigman mallia ehkä voi suoraan soveltaa Atlantin toisella puolella, on toisen kontrolliparadigman piirteitä tunnistettavissa tutkimuksemme kohteesta 1950–1960-luvuilla. Historioitsija Kai Nowak on tutkinut saman aikakauden Länsi-Saksan kokemaa ”liikennekriisiä” ja havainnut, että kasvaviin liikenneturmalukuihin vastattiin voimakkailla kasvatuksellisilla pyrkimyksillä, joiden keskiössä oli yksilön itsehallinta ja jotka johtivat paradigman vaihtumiseen.¹⁴ Asiantuntijadiskurssissa ja julkisissa liikenneturvakampanjoissa fokus siirtyi järkeen ja rangaistuksiin vetoamisesta toivotun käytöksen sisäistämiseen. Liikennekasvatuksen tavoitteena oli vahvistaa liikenteessä liikkuvien itsesääteilyä ja kykyä sopeutua erilaisiin tilanteisiin. Kuten liikennekin, liikenneturvallisuus oli jatkuvassa liikkeessä. Yksilöiden selviytymiskyvyn kohentaminen vaati itsekasvatusta ja rutiniin sisäistettyjä, mutta joustavia käytäntöjä, jotta liikennejärjestelmä itse pysyisi sujuvana. Nowakin havainnot ovat sovellettavissa myös Suomessa suosituihin liikennekasvatuksen muotoihin 1950- ja 1960-luvuilla.

Suomalainen Tapaturmantorjunta ry:n liikennejaosto Talja oli perustettu jo vuonna 1938, kun 1920-luvun lopulla toimintansa aloittanut Liikennekulttuurikomitea liittyi vuonna 1935 perustettuun Tapaturmantorjuntayhdistykseen. Taljan tehtäviin kuului alusta alkaen myös liikennekasvatuksellisen materiaalin tuottaminen. 1940-luvun lopulta lähtien Talja tuotti kymmenittäin erilaisia elokuvia painetun materiaalin ohella. Kopioita näistä elokuvista lainattiin, myytiin ja lahjoitettiin eri

13 Norton 2025, 330.

14 Nowak 2016, 135.

tahoille, esimerkiksi kouluihin.¹⁵ Niitä saattoi myös nähdä elokuvateattereissa esitysten alussa ja muissa julkisissa yhteyksissä.¹⁶ Vuonna 1952 Taljalle annettiin valtuutus hoitaa laissa määrättyjä toimia liikenneturvallisuuden kohottamiseksi. Rahoitusta se sai autoilijoiden pakollisesta liikennevakuutuksesta kertyvistä varoista. Samalla perustettiin Taljan neuvottelukunta, johon kuului kaikkien kolmen yksityisautoilijayhdistyksen sekä ammattiautoilijoiden yhdistysten lisäksi muita autoilijoiden, poliisin, julkisen liikenteen sekä hallinnon edustajia. Siihen kuuluivat myös edustajat kouluhallituksesta ja Lastensuojelun Keskusliitosta.¹⁷ *Lasten liikennelaulun* synty sijoittuu siis aikaan, jolloin liikenneturvallisuudesta oli Suomessa juuri muodostunut merkittävä yhteiskunnallinen kysymys. Kulttuurituotteena ja musiikkikappaleena laulu liittyy monella tapaa liikenneturvallisuuden keskeisiksi määriteltäviin tekijöihin, kuten seuraavassa käy ilmi.

Lasten liikennelaulu kappaleena ja kulttuurituotteena

Suojatietä muista sä käyttää,
se kadun poikki vie.
Valkoviiva ohjaa ja näyttää
missä on suojatie.
Niin vasemmalle, kuin oikealle
katsahda sittenkin,
silloin et jää auton alle
tiesi on turvaisin.

Lasten liikennelaulun mahdollisesti ensimmäinen julkinen esitys talentui uutisfilmiin (Finlandia-katsaus n:o 274) vuonna 1955 öljy-yhtiö Shellin Helsingin Kaisaniemeen rakennuttaman liikennepuiston avausten yhteydessä. Lehtitietojen mukaan Shell oli myös kustantanut kappaleen säveltämisen. Laulun sijaan ääniraidalla kuullaan selostus ta-

15 Salovaara 1976, 159–160.

16 Männistö-Funk 2023, 1.

17 Salovaara 1976, 58–59.

pahtumista, mutta filmillä näkyy Georg Malmstén (1902–1981) energisenä johtamassa lapsikuoroa.¹⁸ Rakastettu suomalainen säveltäjä, laulaja ja kapellimestari esitti säveltämänsä kappaleen, jonka oli sanoittanut Helena Eeva (1923–1960), salanimeltään Asser Tervasmäki. 36-vuotiaana menehtynyt Helena Eeva oli tuottelias iskelmien sanoittaja 1940- ja 1950-luvuilla. Yleisen käytännön mukaisesti sekä mahdollisesti iskelmämusiikin vähäisen arvostuksen vuoksi hän toimi salanimien turvin.¹⁹ Toisaalta salanimi saattoi toimia sanoittajan tavaramerkkinäkin. Kun populaarimusiikin arvostus kasvoi 1960-luvulla, monista Helena Eevan sanoittamista kappaleista tuli ikivihreitä – kuten *Lasten liikennelaulusta*.

Lasten liikennelaulua ei kuitenkaan suunniteltu pelkäksi viihteeksi. Helsingin poliisisoittokunnan kapellimestarina Georg Malmsténin tavoite oli opettaa lapsille liikenneturvallisuuden perusasiat, mutta samalla myös kasvattaa luottamusta poliisiin sotien jälkeisessä Suomessa.²⁰ Malmsténin elämäkerturi Sakari Warsell kuvailee sodanjälkeisiä levottomia aikoja ja ”santarmimallin” mukaisia otteita, jotka lokasivat poliisin mainetta. Varhaisena ”pehmeän vallan” käyttönä voidaan nähdä Helsingin poliisilaulajien mieskuoron perustaminen vuonna 1943. Helsingin apulaispoliisimestari Otto Kosonen (1895–1978) ryhtyi kokoamaan orkesteria pääkaupunkiin kokoontuvista viipurilaisista muusikoista ja lakkautettujen suojeluskuntien soittokunnista. Warsell on verrannut poliisisoittokunnan perustamista tehdaspatriunoiden 1870-luvulla perustamiin soittokuntiin, joiden tarkoituksena oli myönteisen ilmapiirin luominen työväen keskuudessa. Poliisisoittokunnan ensimmäisiä kiertueita suunnattiinkin tehtaisiin ja vankiloihin. Georg Malmstén oli sota-aikana palvellut musiikkiluutnanttina, muttei saavuttanut nuoruuden haavettaan, sotilaskapellimestarin uraa. Warsellin mukaan kutsu Helsingin poliisisoittokunnan kapellimestariksi vuonna 1948 toteutti unelman ainakin osittain. Warsellin mukaan poliisin ”pr-toiminnalle Malmsténin kaltainen legenda oli korvaamaton”.²¹ Malmsténin omaelämäkerrassa

18 *Finlandia-katsaus* 274. Suomi-Filmi Oy 1955.

19 Gronow 2022.

20 Kari & Airinen 2002, 11.

21 Warsell 2002, 492–497.

poliisisoittokunnan merkitytä sotien jälkeisinä vuosina luonnehditaan yhteiskuntarauhan kannalta merkitykselliseksi. Sen avulla voitiin ”parantaa poliisin ja yleisön välisiä suhteita ja edistää rauhanomaista rinnakkaiseloä” – niissäkin piireissä, jotka ”tuntevat kaunaa kiiltävänappisia kohtaan.”²²

Poliisisoittokunnan tarve ja sen toiminnan edellytykset syntyivät poliisin yhteiskunnallisen roolin muutoksen aikakaudella. Keskeinen murros koski suhtautumista voimankäyttöön. Muutosta on kuvailtu siirtymäksi vaikenevasta vallankäytöstä suostuttelevaan puheeseen ja neuvottelutaitoon.²³ Musisoiva poliisi suostutteli kansalaisia osallistumaan yhteisten sääntöjen noudattamiseen koko kehoa aktivoivan marssilaulun kautta. *Lasten liikennelaulun* esityksissä poliisiorkesteri ja kansalaisia edustavat lapset esittivät ihanteellista suostuttelutilannetta yhdessä. Malmstén levytti kappaleen Odeonille vuonna 1955 Kulosaaren yhteiskoulun oppilaskuoron kanssa, eli myös levytyksessä lapsikuoro oli tärkeä, uudenlainen elementti.

Lasten liikennelaulu on marssi, mikä ei ole levytetyissä lastenlauluissa kovin yleistä, vaikkei toisaalta tavatonkaan, onhan esimerkiksi *Elefanttimarssi* yksi suosituimmista suomalaisista lastenlauluista. Lapset myös lauloivat sekä kouluissa että harrastusten yhteydessä paljon sellaista musiikkia, jota ei varsinaisesti ollut tarkoitettu lastenmusiikiksi, esimerkiksi isänmaallisia lauluja ja erilaisten liikkeiden ja yhdistysten lauluja, jotka usein olivat marsseja. Malmsténin tuotannossa oli runsaasti lastenlauluja, joista ainakin yksi *Lasten liikennelaulun* lisäksi oli marssi, mutta myös aikuisyleisölle tarkoitettuja marssikappaleita. Malmsténin 1930-luvulla levyttämä lastenlaulu *Tinapoikain marssi* viittasi monin tavoin armeijaan ja sotimiseen, olivathan sen aiheena tinasotilaat. *Lasten liikennelaulussa* marssi ei ole yhtä ilmeinen valinta. Musiikkilaji tuntuuakin alleviivaavan laulun yhteyttä poliisivoimiin, sillä marsseilla oli keskeinen asema poliisisoittokunnan ohjelmistossa.

22 Malmstén & Rahikainen 1964, 162.

23 Ilkka Levä on tutkinut tätä murrosaikaa psykohistoriallisesta näkökulmasta väitöskirjassaan. Levä 2008.

Omaelämäkerrassaan Malmstén itse kuvaili marssien merkitystä seuraavasti: ”Virkapuku ja torvisoitto ikään kuin kuuluvat yhteen, eikä poliisien työ suinkaan ole rosvojen vangitsemista joka hetki, vaan siihen liittyy arvaamattoman paljon edustusluonteisia tilaisuuksia, alkaen nyt jo perinteeksi muodostuneesta Aleksin joulukadun avausmarssista.”²⁴ Poliisisoittokunnan edustusmarssit musiikin tahdissa eivät ehkä olleet yhtä mahtipontisia ja vakavia kuin armeijoille ja sotaväelle tyypilliset marssiparaatit, mutta niitä voi silti pitää yhtä lailla julkisen vallankäytön näkyvinä ja kuuluvina osoituksina.²⁵ Marsseilla Malmsténin orkesteri teki vaikutuksen Helsingin laitapuolen kulkijoihinkin, ainakin jos omaelämäkerran eloisaan kuvaukseen on uskominen:

Musta-Maijamme pysähtyi Karhupuiston kohdalle, ja siitä alkoi lappaa virkapukuista poliisia penkillä istuvien järkytykseksi. Ehdin huomata kolme miestä penkillä ja pullon, joka kiersi miehestä mieheen, kun äijät saivat äkkiä jalat alleen. Pystytimme nuottitelineet puistoon kuin mitään ei olisi tapahtunut, ja kajautimme ensimmäisen marssin.²⁶

Pensaassa piileksivät miehet tervehtivät heti ”Joria” suosionosoituksin. Myös vankilakonsertissa marssi ”Vanhat toverit” (alk. saksalaisen Carl Teiken [1864–1922] säveltämä marssi *Alte Kameraden*) palkittiin ”raikuvalla aplodimyrskyllä”.²⁷ Malmstén lauloi marssilauluja ennen *Lasten liikennelaulua* myös Puolustusvoimien ja Yleisradion järjestämän marssisävellyskilpailun yhteydessä Helsingin Varuskuntasoyttokunnan säestyksellä.²⁸ Muuhun viihdemusiikkiin verrattuna marssit olivat vähemmässä määrin Yleisradion soittokieltojen ja -rajoitusten kohteena.²⁹ *Lasten liikennelaulua* voi tulkita sanoituksen, sävellyksen ja esitystavankin puolesta aikakauden vaatimuksiin sopivaksi kokonaisteokseksi.

24 Malmstén & Rahikainen 1964, 161.

25 Vuolio 2004, 63.

26 Malmstén & Rahikainen 1964, 163.

27 Ibid., 163. *Alte Kameraden*-marssin historiasta ks. Ahlsved, Kaj: ”Marscher som fotbollskultur.” *Vasabladet* 2.8.2015, 16–17.

28 Warsell 2002, 488.

29 Tikka 2022, 188.

Vuonna 1960 Talja ry ja Shell teettivät laulusta koulukäyttöön tarkoitetun lyhytelokuvan nimellä *Lasten liikennelaulu*. On epäselvää, oliko Taljalla roolinsa jo laulun tilaamisessa ja oliko se jo aiemmin tehnyt yhteistyötä Shellin kanssa esimerkiksi liikennepuistoon liittyen. Tämä on mahdollista, sillä 1960-luvulla Talja teki yhteistyötä öljy-yhtiöiden kanssa esimerkiksi heijastinkampanjoinnissa. Viimeistään elokuvan myötä Talja joka tapauksessa otti laulun omakseen ja antoi sille näkyvän aseman valistustyössään. Vuonna 1976 ilmestyneeseen Taljan historiikkiinkin laulun sanat on painettu kokonaisuudessaan paraatiesimerkkinä musiikista liikenneturvallisuuksien välineenä.³⁰

Lasten liikennelaulu -elokuvan tekijöiksi mainitaan Taljan toimihenkilö Helge Paalimäki sekä elokuvaohjaaja Jorma Kaarna. Elokuvassa Malmstén johtaa Helsingin poliisioittokuntaa sekä neljän lapsilaulajan Pikku Kipparit -ryhmää. Kaikki, Pikku Kipparit mukaan lukien, ovat pukeutuneet poliisin univormuun. Pikku Kipparit oli neljän koulupojan lauluryhmä, jota yksi sen jäsenistä yleensä säesti haitarilla. He olivat juuri edellisenä vuonna julkaisseet EP-levyllisen lastenmusiikkia. Levyyn kansipapereissa Pikku Kipparit esiintyivät leikkisästi merirosvojen ja cowboyn asuun pukeutuneina, ja saatetekstissä heissä kuvailtiin olevan ”samaa hurttia huumoria” kuin kuuluisissa ”aikamiesveljissäänkin”, siis suosituissa Kipparikvartetissa. *Lasten liikennelaulu* -lyhytelokuvassa Pikku Kipparit esiintyivät kuitenkin hillityn ryhdikkäinä, vaikkakin hymyssä suin, ja vetivät lopuksi Malmsténin johdolla vakavina kätensä poliisihatun lippaan.

Elokuvan alussa Malmstén esittelee kappaleen, toteaa sen olevan ”monelle jo tutun” ja kehottaa katsojia liittymään kertosaakeeseen. Laulun soidessa elokuva näyttää katsojalle kaksi lasta kulkemassa erilaisissa autoliikenteen aiheuttamissa vaaratilanteissa järkevinä ja valppaina. Laulun sanoitusta vastaavissa kohdissa nähdään myös opastava poliisi ja lapsiaan kotiin odottava äiti.³¹

Lasten liikennelaulun suosioon ovat mitä todennäköisimmin vaikuttaneet osaltaan myös laulun melodia ja rytmi. Historioitsija William

30 Salovaara 1976, 139, 174.

31 *Lasten liikennelaulu*, Liikenneturva.

H. McNeill on kunnianhimoisessa ja kritisoidussa teoksessaan *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History* esittänyt, että lihasten rytmien liike ja yhteislaulu tai -lausunta tiivistävät ryhmän yhteishenkeä ja muokkaavat ihmisyksilön tunne-elämää.³² McNeillin väitteiden yksityiskohtiin paneudutaan tuonnempana, mutta tässä voimme ainakin todeta, että *Lasten liikennelaulun* esitykset toimivat esimerkkinä ilmiöstä, jota McNeill kutsuu käsitteellä *muscular bonding*: mielihyvää herättävän yhteishengen muodostuminen rytmillisen, synkronisoidun toiminnan kautta.³³ Edellä mainittu musiikkikasvatuksen tutkija Annika Tammela havaitsi osallistavassa tutkimuksessaan ikäihmisten laulumuistoista, että muistelutilanteessa, jossa soitettiin vanhoja lastenlauluja, *Lasten liikennelaulu* vaikutti fyysisesti osallistujiin: "[--] suurin osa laulaa mukana innokkaasti ja rytmittää mukana jaloillaan tai keinuu. Laulua ehdottanut Sirpa osaa laulun kokonaan ulkoa ilman sanoja."³⁴

Musiikkitieteilijä Ulla Beckman Sundh on esittänyt, että joidenkin melko vanhojenkin lastenlaulujen pysyvä suosio johtuu laulujen musiikillisten ja sanoituksellisten ominaisuuksien ohella myös yhteiskunnallisista olosuhteista, jotka ovat vaikuttaneet näkemyksiin lapsista ja laulusta laulujen olemassaolon aikana.³⁵ 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa lastenlaulujen säveltäjät saattoivat mukailla kansanlaulujen sävelmiä kansallisromantiikan hengessä.³⁶ Sävelen tuttuus ja myönteiset kulttuuriset mielleyhtymät varmistivat joidenkin tällä tavoin syntyneiden lastenlaulujen suosion. Ruotsalaisen sanoittaja Alice Tegnérin (1864–1943) laulujen pitkää suosiota on toisaalta selitetty sanoituksen yksinkertaisuudella ja ”ajattomuudella”.³⁷ Siksi on vaikeaa arvioida, mikä suhteellinen vaikutus laulun melodialla, rytmillä tai sanoituksella on ollut *Lasten liikennelaulun* suosioon. On kuitenkin selvää, että musiikilliseen ja sisällölliseen laatuun panostettiin – Shell-yhtiön

32 McNeill 1995, viii.

33 Ibid., 2–3.

34 Tammela 2022, 146.

35 Beckman Sundh 2022, 8.

36 Ibid., 20.

37 Ibid., 28.

rahoitus selittäisi osaltaan mahdollisuuden palkata korkeatasoiset ammattilaiset niin sanoittajan kuin säveltäjänkin tehtävään.

Autoilijoita edustavat Taljan jäsenyhdistykset kokivat, että juuri autoilijat rahoittivat liikenneturvallisuuden edistämistä Suomessa. Siksi yhdistys pyrki mieluummin painottamaan yksilön vastuuta käyttämällä asennekasvatusta ja suostuttelevia ”pehmeitä” menetelmiä kuin edistämällä autoilijoita velvoittavia lakimuutoksia. Myös lapsille suunnatussa valistuksessa liikennetilanteita lähestyttiin autoilijoiden näkökulmasta, josta katsottuna tyypillinen riskitilanne oli esimerkiksi lasten yhtäkkinen ilmaantuminen tielle auton eteen. Kansainvälisesti tällainen kadulle ryntäävän jalankulkijan kliseinen hahmo oli tapa vastuullistaa jalankulkijoita liikenneturvallisuudesta ja korostaa katujen kuulumista ennen muuta autoille.³⁸ *Lasten liikennelaulussa* ja Taljan siitä tekemässä elokuvassa korostuvatkin sellaiset myös muiden Euroopan maiden liikennevalistuksessa 1970-luvulle saakka vahvoina näkyvät piirteet kuin keskittyminen oikeaoppiseen ja kurinalaiseen kadun ylitykseen, katujen vapauttaminen autoliikenteelle ja motorisoimattomien liikenteen osapuolien velvoittaminen valppauteen ja sääntöjen seuraamiseen.³⁹

1950-luvun alussa Suomessa huolestuttiin liikenneonnettomuuksien jyrkästä kasvusta. Liikennetapaturmien ja -kuolemien huippuvuodet olivat kuitenkin vielä edessäpäin. Vasta 2000-luvun alussa liikennekuolemat vähenivät 1950-luvun alun tasolle.⁴⁰ Onnettomuuksissa kuolleiden tai loukkaantuneiden määrää pidettiin jo 1950-luvulla korkeana, mutta luvut kasvoivat entisestään autokannan kasvaessa. Kaikkien aikojen ennätys liikennekuolemissa koettiin vuonna 1972. Lasten osuus onnettomuuksien uhreista oli suuri. Ennätysvuonna 1972 kuolleista pyöräilijöistä 30 prosenttia ja kuolleista jalankulkijoista 19 prosenttia oli alle 14-vuotiaita.⁴¹ Toisaalta yli 65-vuotiaita kuoli liikenteessä vielä enemmän kuin lapsia, mutta heihin ei erityistä valistusta kohdistettu.

38 Norton 2015, 75–78.

39 Ks. Moran 2006; Emanuel 2021.

40 Parkko 2007.

41 Koivurova 1974, 117.

Lapset liikkuiivat 1950- ja 1960-luvuilla hyvin itsenäisesti ja omatoimisesti kaduilla ja teillä. Samalla alettiin kuitenkin myös suunnitella yhä enemmän sellaisia erityisesti lapsille tarkoitettuja tiloja kuin leikkikenttiä ja lapsiin liittyvä turvallisuusajattelu voimistui.⁴² Molemmat ilmiöt ovat näkyvissä Taljan lapsille ja lasten vanhemmille suuntaamissa valistusmateriaaleissa, joihin lukeutui audiovisuaalisen materiaalin lisäksi runsaasti painotuotteita. Talja jakoi kouluihin *Liikenneaapinen*-vihkosia vuodesta 1951 alkaen. Lisäksi se tuotti erilaisia opettajille ja kouluille suunnattuja liikenneopetusmateriaaleja. Alle kouluikäisiä lapsia tavoiteltiin vanhemmille suunnattujen lehtisten kautta. Taljan seuraajaksi vuonna 1971 perustettu Liikenneturva jatkoi valistusmateriaalin tuottamista ja laajensi kohderyhmää niinkin pieniin lapsiin kuin kolmivuotiaisiin. Painetuissa 1950-luvun materiaaleissa viesti oli hyvin yhteneväinen *Lasten liikennelaulun* kanssa: lasten mieleen teroitettiin liikennesääntöjä, varovaisuutta ja valppautta, joiden oli määrä suojata heidän itsenäistä kulkuaan liikenteessä. Myöhemmissä materiaaleissa valistus siirtyi enemmän erityisten vaaranpaikkojen tunnistamiseen, eikä lasten liikkuminen missä tahansa liikennelyympäristöissä ollut enää oletusarvo.⁴³

Toisenlaista pedagogiikkaa edustivat lasten liikennekaupungit, joissa lapset pääsivät kokeilemaan liikenteessä liikkumista varsinaiselta liikenteeltä suljetuissa olosuhteissa. *Lasten liikennelaulukin* esitettiin ensimmäistä kertaa tällaisessa liikennekaupungissa Helsingissä. Maailman mahdollisesti ensimmäinen opetuskäyttöä ja liikennekasvatusta varten suunniteltu liikennekaupunki oli Safety Town, joka avattiin vuonna 1937 Ohion Mansfieldissä.⁴⁴ Heti seuraavana vuonna Ison-Britannian liikenneministeri avasi Lontoon Tottenhamiin liikennepuiston nimeltä Model Traffic Area No. 1.⁴⁵ Suomen ensimmäiset lapsille tarkoitettut liikennekaupungit olivat väliaikaisia rakennelmia, mutta pysyviä liikennepuistoja perustettiin 1950-luvun puolivälistä lähtien. Ensimmäiset avattiin Tampereelle, Helsinkiin ja Kemiin. 1960-luvulla Talja myös

42 Moll & Nevalainen 2018.

43 Taljan ja Liikenneturvan arkisto/ 5. Liikennekasvatus, Mobilia, Kangasala.

44 Schwebel ym. 2014, 827.

45 Friends of Lordship Recreation Ground. "Model Traffic Area."



Kuva 1. Lasten liikennekaupungin avajaiset 20.5.1958. Liikennepoliisi ohjaa pyöräilevää tyttöä. Kuva: Osuusliike Elannon kokoelma, Helsingin kaupunginmuseo. Kuvaaja Teuvo Kanerva.

julkaisi kunnille tarkoitetun oppaan liikennepuistojen rakentamiseen ja alkoi kouluttaa puistojen toiminnasta vastaavia henkilöitä. Voidaan ajatella, että liikennekaupunkeja haluttiin rakentaa, koska liikennesääntöjen harjoittelua oikean liikenteen keskellä pidettiin liian vaivalloisena tai vaarallisena.⁴⁶ Toisaalta voidaan kuitenkin myös ajatella, että pienoiskaupunki oli itsessään hauska ja houkutteleva. Lapsia siis koetettiin lähestyä viihdyttävillä ja mielenkiintoa herättävillä tavoilla.

Ensimmäiset liikennekaupungit olivat kaupallisia yhteistyöhankkeita, kuten myös Shellin sponsoroima Helsingin liikennepuisto. Osa liikennepuiston viiheellisestä toiminnasta oli kuitenkin julkisen vallan, eli poliisiviranomaisten järjestämää. Helsingin poliisioittokunnan kapellimestarina Georg Malmstén esiintyi poliisin univormussa sekä tässä että muissakin *Lasten liikennelaulun* julkisissa esityksissä. Uutisfilmissä Helsingin liikennepuistosta vuodelta 1955 näkyy myös katkelma poliisin nukketeatterin liikennekasvatuksellisesta esityksestä.⁴⁷ Nukketeatterin rakennuksesta, käsikirjoituksesta ja esityksestä vastasivat poliisit. *Helsingin Sanomien* toimittaja vitsaili, että ”kysymyksessä tuntuu olevan todellinen poliisivaltio”.⁴⁸ Poliisin nukketeatteri oli liikennepuiston ja liikennelaulun ohella kolmas liikennekasvatuksen menetelmä, jota voi kutsua opetusviihteeksi. Liikennepuistossa esitettyä ohjelmistoa, *Lasten liikennelaulu* sekä nukketeatteria, hyödynnettiin vielä 1957 Helsingin Moottorikerhon järjestämässä ”lasten liikennejuhlassa”, tällä kertaa elokuvateatterin sisätiloissa, missä Malmstén ja poliisioittokunta otettiin vastaan ”villillä riemulla”.⁴⁹ Nukketeatterin esittämä näytelmä julkaistiin myöhemmin kirjana nimeltä *Lasten liikennekirja*, jonka laulujen joukosta kuitenkin puuttui *Lasten liikennelaulu*.⁵⁰

46 Saharinen 2009, 86; Sornikivi 2008, 16–17.

47 *Finlandia-katsaus* 274. Suomi-Filmi Oy 1955.

48 ”Nuket eivät sentään ole heidän työtään, vaan rouva Irene Batujeffin.” Ks. ”Seis, kun palaa punavalo’ – Mallikelpoinen liikennekaupunki Kaisaniemessä.” *Helsingin Sanomat* 23.9.1955, 8. Nukkien valmistaja oli venäläissyntyinen Irina Batujeva, taiteilijanimeltään Irene Battu, Helsingin Venäläisen Studion ja Suomalaisen Nukketeatterin perustaja. Siren 2017, 222–224.

49 ”Lasten liikennejuhla”. *Helsingin Sanomat* 28.4.1957, 11.

50 Kukko 1961.

Poliisisoittokunnan ohjelmistossa *Lasten liikennelaulu* saavutti vanhan sijan. Yleisradiokin oli valmis tekemään poikkeuksen iskelmien ja kuplettilaulujen esitysrajoituksista. Marko Tikan mukaan Georg Malmsténin levytyksistä Yleisradion radiosoittoon ilman rajoituksia hyväksyttiin ainoastaan yksi kappale, *Lasten liikennelaulu*.⁵¹ 1960-luvun lehtiaineisto osoittaa poliisisoittokunnan esittäneen sitä erilaisissa juhlatilaisuuksissa ja konserteissa muiden Malmsténin suosittujen lastenlaulujen ohella. Esimerkiksi vuonna 1963 poliisien päivän ulkoilmajuhlissa kuultiin ”nuorimpien kuulijoiden iloksi laulut Mikkihiiri merihädässä, Sairas karhunpoika ja Lasten liikennelaulu.”⁵² Poliisisoittokunnan vieraillessa seuraavana vuonna Espoossa vammaisten lasten kuntoutuskodissa, ”[r]iemukkainta oli, kun lapset saivat laulaa yhdessä Georg-sedän kanssa liikennelaulun kertosäkeet.”⁵³ Malmsténin jo luovuttua kapellimestarin tehtävästä hän oli vuonna 1967 mukana poliisien ja koululaisten yhteisessä konsertissa Kouluradiossa ”laulattamassa liikennelaulua ja kertomassa sen merkityksestä.”⁵⁴ Poliisisoittokunta ja radiosoitto, sekä näiden kahden erilaiset yhdistelmät, olivat siis suuressa roolissa *Lasten liikennelaulun* tekemisessä tunnetuksi. Samalla laulu alleviivasi ja pönkitti poliisivoimien asemaa lasten liikennevalistuksen antajana.

Poliisisoittokunta esitti laulua mitä erilaisimmissa yhteyksissä, esimerkiksi vuoden 1975 Kesäkatu-tempauksessa, jossa Helsingin Aleksanterinkadusta tehtiin kahdeksi kuukaudeksi ”luonnonsuojelukatu”. *Helsingin Sanomien* toimittaja kommentoi, että ”Lasten liikennelaulu reippaana marssina on Aleksin vilскеessä ’luonnonsuojelua’ sekin.”⁵⁵ Lau-

51 Tikka 2022, 191–192. Malmsténin tuotannosta vuosina 1948–1955 esitysrajoituksen alaisena oli 32,6 prosenttia, mikä oli enemmän kuin Reino Helismaalla (31,3), Tapio Rautavaaralla (26,1) ja Kipparikvartetilla (10,5), mutta vähemmän kuin A. Aimolla (78,5) ja Esa Pakarisella (100).

52 ”Värikäs juhla ulkoilmassa poliisien päivän kunniaksi”. *Helsingin Sanomat* 2.9.1963, 7.

53 ”Rinnekodissa vietettiin iloinen kuntouttamisjuhla”. *Helsingin Sanomat* 24.12.1964, 5.

54 ”Poliisi ja lapset konsertissa”. *Helsingin Sanomat* 22.5.1967, 3. Mielenkiintoista kyllä, Lasten liikennelaulu mainitaan vain lyhyesti Malmsténin omaelämäkerrassa.

55 ”Kesä-Aleksi kerää rahaa Kesonsuolle”. *Helsingin Sanomat* 17.6.1975, 3.

lu pysyi soittokunnan ohjelmistossa Malmsténin kuolemankin jälkeen, kuten myös monet muut hänen sävellyksistään. Vuonna 1982 *Uuden Suomen* artikkelissa kerrottiin, että soittokunta saattoi ensitahtien jälkeen esittää *Lasten liikennelaulun* yhteislauluna ilman soittoa. Artikkelin myös nosti esiin soittokunnan alkuperäistä tarkoitusta: ”Mikään ei ole sen parempi keino lähentää yleisön ja poliisin välisiä suhteita kuin puistokonsertti. Mukaan tulevat jopa pulssaritkin!”⁵⁶

Perustellusti voidaan esittää poliisisoittokunnan toimineen poliisin imagon kiillottajana ja *Lasten liikennelaulun* tämän imagokampanjan vetonaulana. Laulu loi positiivista mielikuvaa poliisista niin sanoillaan kuin esittämisyhteyksilläänkin. Samalla se vahvisti ajatusta poliisista liikenneturvallisuuden ylimpänä asiantuntijana ja opettajana ajankohtana, jona liikenneturvallisuus oli noussut merkittäväksi yhteiskunnalliseksi kysymykseksi. Lisäksi laulu kutsui lapset ja aikuisetkin samaistumaan poliiseihin omaksumalla näiden neuvot ja ohjeet toistamalla niitä hyvillä mielin reippaan marssin kertosäkeen tahdissa. Alleviivatuimmin tämä tavoiteltu samaistuminen näkyi Pikku Kipparien poliisiasuissa heidän esittäessään laulua. Laulun myötä lapsista itsestään tuli pieniä poliiseja, jotka ohjasivat itseään ja muitakin käyttäytymään liikennesääntöjen mukaisesti.

Suostuttelemisen keinot liikennelauluissa

Kaupunki on kauhean suuri,
joskus se eksyttää.
Ällös pelkää on apu juuri
poliisietä tää.
Hän voipi vaikka neuvoa, taikka
muutenkin auttaa niin.
Siinä missä on paha paikka,
turvaudu poliisiin.

56 ”Arthurilla ja pojilla keikkoja riittää.” *Uusi Suomi* 30.6.1982.

Liikennekasvatuksellisia lauluja sävellettiin Yhdysvalloissa jo 1930-luvulla. Iskelmäsanottaja Irving Caesarin (1895–1996) lapsille suunnatut *Songs of Safety*, turvallisuuslaulut, varoittivat vaaroista liikenteessä ja työmailla sekä kasvattivat valppauteen kaupunkiympäristössä ja luottavaiseen asenteeseen virkavaltaa kohtaan.⁵⁷ Samoin Ison-Britannian liikennekasvatuskampanjoissa 1930-luvulla vastuullistettiin jalankulkijat pitämään huolta omasta turvallisuudestaan.⁵⁸

Kuten kaupunki- ja liikennesuunnittelun tutkija Carolyn McAndrews on todennut, perinteinen ja ammatillinen liikennekasvatus perustui oletukseen siitä, että taitamaton ja sääntöjen vastainen autoilu, pyöräily ja jalankulku olivat liikenneonnettomuuksien pääsyitä. Sopivana keinona liikenneturvallisuuden parantamiseksi pidettiin siis tiellä liikkuvien ihmisten käytöksen korjaamista. Yksilöiden kausaalinen vastuu törmäyksistä ja loukkaantumisista oikeutti yksilöiden käytöksen sääntelyn. Julkisessa keskustelussa ja jopa asiantuntijakirjallisuudessa on nykypäivään saakka pidetty liikenneturvallisuutta yksityisenä ja yksilöllisenä käytösongelmana, jonka seuraukset oikeuttavat julkisen väliintulon.⁵⁹

Suomessa liikenteen vaaroihin havahduttiin 1930-luvulla. Varsinaisista liikennevalistusta alettiin kehittää 1950-luvun kuluessa. Liikennevalistuksella pyrittiin kasvattamaan sekä lapsia että aikuisia kuuliaisiksi ja vastuullisiksi kansalaisiksi, jotka hyväksyisivät yhteiskuntajärjestyksen ja pyrkisivät aktiivisesti ylläpitämään sitä. Viestin ajateltiin jäävän paremmin mieleen, jos se esitettäisiin viihteellisessä muodossa. 1950-luvulta lähtien Talja ry tilasi kuuluisilta iskelmätähdiltä liikenneturvallisuusaiheisia kappaleita jokavuotisiin Liikenneviikko-tempauksiinsa. Viihteen merkitys liikennekasvatuksessa oli kansainvälisesti tunnustettu. Poliisin nukketeatterillakin oli kansainvälisiä esikuvia.⁶⁰

57 Krawetz 2022, 146–147, 159–160.

58 Guttman 2014, 36–37.

59 McAndrews 2013, 756.

60 Pohlmann 2009, 25–26. Nowak (2016) ajoittaa ensimmäisen saksalaisen ”liikenne-Kasper” (*Verkehrskasper*) -näytöksen vuodelle 1956, mutta Pohlmann osoittaa, että Hampurin poliisi keksi hahmon jo vuonna 1948. Suomessa uuti-
soitiin ruotsalaisesta poliisinukketeatterista 1950-luvun alussa (*Suomen Kuvalehti* 7.3.1953, 10).

Suomalaisissa liikennelauluissa painotettiin liikenteessä liikkuvan lapsen tai aikuisen toimijuutta ja vastuullisuutta yhteiskunnan normien ja arvojen mukaisesti. Guttmanin luokittelua soveltaen voidaan todeta, ettei lauluissa suostuteltu turvallisempaan liikennekäyttöön järkeen vetoavilla perusteluilla⁶¹ eikä mässäilty vaaroilla tai varoitettu rangais- tuksista. Vaikka *Lasten liikennelaulun* kertosäe toisti monta vaaraa olevan edessä, ei vaaroja kuvailtu sen tarkemmin. Laulun sanoituksessa koros- tettiin, miten lapsen tuli käyttäytyä liikenteessä ja millä asenteella lapsen tulisi kohdata sen vaarat: ”Siksi valpas, aina mieli, se on turva verraton”.

Kuten länsisaksalaista liikennehistoriaa tutkinut Nowak huomaut- taa, ylhäältäpäin annettu liikennekasvatus pystyi houkuttelemaan ihmi- siä itsekuuriin.⁶² Houkutteet oli länsisaksalaisessa liikennekasvatuksessa kytketty moraalisiin arvoihin ja demokraattisen vapauden sekä yksilön vastuun aatteisiin. Jotta itsekontrollin periaate toimisi, sitä täytyi samalla kyseenalaistaa. Itsekontrolli-käsitys johti paradigman vaihdokseen länsi- saksalaisessa liikennekasvatuksessa 1950-luvulta 1970-luvulle tultaessa. Staattinen ja teknokraattinen paradigma, joka pyrki hallitsemaan tieliik- kennettä vetoamalla järkisyihin ja kuritoimenpiteisiin, vaihtui dynami- sempaan käsitykseen, jonka tavoitteena oli toivottavien käytösmallien si- säistäminen. Nowakin muotoilemaa länsisaksalaista mallia ei ongelmitta voida soveltaa suomalaisen liikennekasvatuksen historiaan. Suostuttele- va, arvoihin vetoava ja käyttöön vaikuttava malli on kuitenkin tunnis- tettavissa Taljan hyödyntämissä ja tilaamissa liikennelauluista.

Lasten liikennelaulussa esiintyy kaksi aikuista auktoriteettia, joiden edustamaa järjestystä ei kyseenalaisteta: poliisi ja äiti. Laulun kolman- nessa säkeistössä esitellään poliisietä turvallisena hahmona, johon voi pahan paikan tullen aina luottaa. Neljännessä säkeistössä mainitun äidin rooli on etäisempi. Hän ei riennä pelastamaan lastaan liikenteen vaaroil- ta, sillä lapsen tehtävä on oppia pärjäämään omin neuvoin. Sen sijaan lapsi on velvollinen pitämään itsestään huolta, koska äidille ei sovi ai- heuttaa murheita! Lasten varhainen itsenäistyminen oli tavoitteena so-

61 Esimerkiksi esittämällä tieteellisiä perusteluja turvallisille käytännöille. Ks. Guttman 2014, 48, 60.

62 Nowak 2016, 137.



Kuva 2. Helsingin poliisisoittokunta johtajanaan Georg Malmstén matkalla Helsingin 400-vuotismuistomerkin paljastustilaisuuteen 1950. Helsingin kaupunginmuseo. Kuvaaja Eino Heinonen.

tien jälkeisessä kasvatuskulttuurissa, ennen kuin ajatus lasten tarpeesta ja oikeudesta aikuisten suojelukseseen ja ohjaukseen vahvistui.⁶³

Guttmanin tutkimuksessa sukupuoliroolit korostuivat vastuullisuuteen ja huolenpitoon vetoavaa menetelmää hyödyntäneissä liikenneturvallisuuskampanjoissa: naisten toivottiin niissä ottavan ”suojelusenkelin” roolin. *Lasten liikennelaulussa* äiti on passiivinen taustahahmo, jonka luottamusta lapsi ei saa pettää. Äiti ei myöskään ole lapsen esikuva liikennekäytöksessä, sillä hän pysyttelee kotona. Kaupunkiliikenteessä (mies)poliisi on lapsen lähin suojelusenkeli ja esikuva.

Lasten liikennelaulun sanoitus kiristi kohderyhmäänsä tunteiden tasolla välttämään liikenteen vaaroja. Lapsen tuli kantaa vastuu liikenteessä, ei pelkästään omasta hengestään ja terveydestään, vaan myös äitinsä tunteista. Toisin kuin hengellisissä lauluissa ja runoelmissa, joihin *Lasten liikennelaulun* sanoitus viittaa, sen ”turva verraton” ei ole korkeampi suojeleva voima, vaan lapsen oma ”valpas mieli”.⁶⁴ Laulun sanomaa voi siis tulkita sekulaarina kansalaiskasvatuksena.

Sanoituksessa painottuu ulkoisen auktoriteetin sisäistäminen ja sääntöjen omaksuminen. Samalla sen vastuullistavaa sanomaa voi myös tulkita lapsen voimaannuttamisena, kansalaisen itseluottamusta rakentamisena. Varomattomuuden ”hirveillä” seurauksilla pelotellaan vain viimeisessä säkeistössä, joka jää usein laulamatta. Näin ollen laulun sanoma eroaa osoittelevasta moralismista, jota on havaittavissa muissa saman aikakauden opettavaisissa lastenlauluissa. Niissä huolettomuus ja tottelemattomuus johtaa ikäviin seurauksiin, kuten Georg Malmsténin sovittamissa kappaleissa *Jänöjussin mäenlasku*, *Neljä kissanpoikaa* ja *Tottelematon Tipi*.⁶⁵

Laulun sanoituksen ominaispiirteistä voi myös huomauttaa, ettei laulussa puhu lapsi itse, sillä laulun sanojen sisäiskertoja ei vaikuta lei-

63 Ks. Moll & Nevalainen 2018.

64 Esimerkkejä vanhemmista hengellisistä sanoituksista, joissa esiintyy sanapari ”turva verraton”, ja jotka saattoivat olla tuttuja Lasten liikennelaulun sanoittajalle: E. S-s., ”Vuoden vaihteessa”, *Nuorison Ystävä* 15.1.1910; Kaarlo setä, ”Pois, pois!” *Lasten ystävä* 1.5.1915. Edellisessä ”turva verraton” on Jumalan rakkaus, jälkimmäisessä turva verraton löytyy Jeesuksen luota.

65 Nikulina 2019, 16.

mallisesti lapsekkaalta, toisin kuin edellä mainituissa hengellisissä lauluissa tai joissakin isänmaallisissa lauluissa. Laulaja omaksuu auktoriteetin roolin. Kasvatustieteilijä Michelle H. Martin on tutkimuksessaan ympäristökasvatuksellisista lastenlauluista päättellyt, että genren menestyksekkäimpiä lauluja yhdistää lasten puhutteluun aktiivisina toimijoina nivottu kasvatuksellinen sanoma ja viihteellinen muoto.⁶⁶ Laulut puhuttelevat lasta kunnioittavasti rationaalisena olentona ja ilmaisevat odotuksen, että kuuntelija ja laulaja tulee kehittämään tietoisuuttaan ja toimimaan oikein ja toivotusti. Martinin tutkimuksessa lasten toimijuus ilmenee myös aktiivisena osallistumisena laulun esitykseen, kun laulu on tarkoitettu esitettäväksi kuorolauluna tai yksin- ja yhteislaulun vuoropuheluna. Varhaiskasvatuksen tutkijan Signe Notinin tulkinnassa Martinin tuloksista yksinlaulun ja kuorolaulun vuoropuhelu korostaa moninaisuutta ja kykyä toimia yhteistyössä erilaisten ihmisten kanssa.⁶⁷

Lasten liikennelaulu sopii alkuperäiseltä esitysmuodoltaan Martinin esittämään onnistuneen opetuslaulun malliin. Jo ensiesityksessä lapsikuoro lausui *Lasten liikennelaulun* kehotukset Malmsténin perässä. Yhteislaulussa auktoriteetin äänestä tulee kollektiivinen – kaikki lauluun osallistuvat julistavat yhdessä, miten liikenteessä tulee toimia. Laulu tarjoaa siis mahdollisuuden lapsellekin asemoitua auktoriteetiksi ja säännöt tuntevaksi, oikeamieliseksi ja esimerkilliseksi toimijaksi joukon turvin, ilman että hän nostaa esiin itseään poikkeusyksilönä ja altistuisi joukon arvostelulle. Martin painottaa tutkimuksessaan yksilön voimaantumista kuoron ja solistin vuorovaikutuksessa, mutta historioitsija William H. McNeill näkee (tanssihistorioitsija Judith L. Hannan käsitettä *boundary loss* mukaillen) yhteisen rytmillisen toiminnan (tanssin tai marssin) häivyttävän yksilön itsetietoisuutta, jolloin osallistuja kokee voimistuvaa yhteisöllisyyttä muiden tanssijoiden tai marssijoiden kanssa.⁶⁸

McNeill käsittelee marssia omien toisen maailmansodan aikaisten kokemustensa valossa. Nuorena asevelvollisena McNeill osallistui marssiharjoitteisiin ja koki itse rytmillisestä ja synkronisoidusta liikkeestä

66 Martin 2004, 217–221.

67 Notini 2017, 7.

68 McNeill 1995, 8–10.

syntyvän yhteisöllisyyden tunteen, jota hän myöhemmin pyrki tutki-
maan globaalina ilmiönä ihmiskunnan historiassa. Vaikka marssi asso-
sioituu sotaan, marssin tahdissa on liikuttu ja laulettu 1900-luvun ku-
luessa myös lukuisissa rauhanomaisissa tarkoituksissa. McNeillä onkin
arvosteltu johtopäätöksestä, jonka mukaan toisen maailmansodan jäl-
keen olisi länsimaissa kavahdettu joukon tahdissa liikkumisen synnyt-
tämää mielihyvän, yhteisöllisyyden ja jopa hurmoksen tunnetta, jota hän
kuvailee käsitteellään *muscular bonding*.⁶⁹

Suomessa isänmaalliset marssit olivat suosittuja monessa yhteydessä
1900-luvun alkupuolella. Esimerkiksi voimisteluesityksissä ne korosti-
vat yhteiskunnallista tehtävää, joka kaikilla kansalaisilla oli, samalla kun
marssin tahtiin suoritettut hiotut liikkeet konkreettisesti osoittivat osal-
listujien omaksumaa tarkkuutta, kuria ja vastuullisuutta. Marssin tahdis-
sa liikkumisen kautta eri ryhmät pystyivät siis osoittamaan olevansa yh-
teiskuntajärjestyksen toimivia osasia.⁷⁰ Liikennekasvatuksessa marssilla
on oma historiansa. Yhdysvalloissa tuhansia lapsia marssi American Au-
tomobile Associationin järjestämissä paraateissa liikenneturvallisuuden
puolesta 1930-luvulla.⁷¹

Kuorolaulun ja marssin voimakas yhdistelmä mahdollistaa yksilön
erilaisuuden hyväksymisen yhteisten sääntöjen puitteissa. Samalla yh-
teistoiminta voi muodostaa turvallisen tilan yksilön osaamisen osoit-
tamiselle. Tammela on tutkimuksessaan 1940–1950-luvuilla kouluja
käyneen sukupolven myönteisistä laulumuistoista nostanut esiin, että
tuttujen kappaleiden laulaminen ja niiden osaaminen ”mahdollistavat
ikääntyneelle kokemusta osaamisesta”.⁷² Osaamisen, siis kompetenssin
ja minäpystyvyyden, lisäksi osallistujat kokivat yhteisöllisyyttä ja yhteen-
kuuluvuutta laulamalla ryhmässä ja jakamalla muistoja.⁷³ *Lasten liikenne-*

69 Judge 1996, 86.

70 Ahlsved 2023, 157–160.

71 Krawetz 2022, 175. Marssivat lapset olivat koulujen liikenneturvallisuuspar-
tioiden vapaaehtoisia jäseniä. Krawetz näkee turvallisuuspartioiden organisaa-
tiossa ja toiminnassa militaristisia piirteitä, viitaten nimenomaan mm. marssei-
hin.

72 Tammela 2022, 252.

73 Ibid., 254.

laulun jatkuvan suosion syitä voi siis myös etsiä siitä sosiaalisesta tilanteesta, jossa sitä aikoinaan on esitetty tai edelleen esitetään.

Vaikka kolmatta ja neljättä säkeistöä, joissa poliisi ja äiti esiintyvät, ei lauleta yhtä usein kuin kahta ensimmäistä, niiden sisältöjä voi tutkia aikalaiskäsitysten lähteinä. Kuten Länsi-Saksassa, Suomessakin käsitys liikenneturvallisuudesta rakentui olemassa olevien valtarakenteiden varaan kasvatuksessa ja perhepiirissä.⁷⁴ Itsekontrollin periaate tukeutui tiettyihin yhteiskunnallisiin malleihin ja käsityksiin järjestyksestä ja vahvasti niitä samaan aikaan: Nowak mainitsee erityisesti perinteiset perhe- ja sukupuoliroolit, kristityt arvot ja demokraattisen vapauskäsityksen, joista tuli keskeisiä elementtejä länsisaksalaisessa liikennekasvatuksessa.⁷⁵ Taljassa oltiin perillä muiden maiden liikenneturvallisuuskäytännöistä, mikä käy ilmi esimerkiksi Taljan arkistoon kuuluvasta leikekirjasta. Siihen on kerätty laajasti liikenneturvallisuutta käsitteleviä artikkeleja eurooppalaisista julkaisuista 1950-luvun lopulta ja 1960-luvun alusta.⁷⁶

Lasten liikennelaulussa ilmeneviä arvoja on kiinnostavaa verrata Taljan toiseen kampanjahittiin, *Sopu vie eteenpäin* -iskelmään vuodelta 1966 (myös tunnettu nimellä ”Talja Polkkis”). Kappaleen versiossa, jonka Kansallinen audiovisuaalinen instituutti on arkistoinut nimellä ”Polkkis II”, vedottiin aikuisen autoilijan hyviin käytöstapoihin.⁷⁷ Autoilijan olettaminen ensisijaisesti mieheksi ilmenee toisessa säkeistössä, jossa kerrotaan, että nainenkin ratin takana ansaitsee kohteliaisuutta: ”Joko uskot, mies, että nainenkin / voi tuntea liikennesäännöt? / Onko herrasmies suomalainenkin? / Joko unhoittuu naaman väännöt?” laulaa Katri Helena (s. 1945), ja jatkaa: ”Nainen vaalea on [Katri Helena osoittaa videolla omaa kuontaloaan] taikka tummempi / mutta mies ei ole häntä kummempi / Kuulumme kastiin yhteiseen, tämän joustavan liikenteen”.

Sopu vie eteenpäin alleviivaa naisen ja miehen yhdenvertaisuutta autoilijoina (elokuvassa nainen ja mies ajavat molemmat autoa). Kappale muistuttaa kuitenkin, ettei näin ole ollut aina (”joko uskot, mies”).

74 Nowak 2016, 142.

75 Ibid., 144–146.

76 Taljan ja Liikenneturvan arkisto/ 4 Lehdistöaineisto, 2. leikekirja 1957–1960, Mobilia, Kangasala.

77 *Polkkis II*, 1966. Talja ry.

Naisia on liikennekasvatusmateriaaleissakin kuvattu epäpätevinä autoilijoina.⁷⁸ Länsisaksalaisissa liikenneturvallisuuskampanjoissa naisia puhuteltiin harvoin suoraan, mutta toisaalta naishahmoja saatettiin käyttää esimerkkeinä hyvästä liikennetietoisuudesta.⁷⁹ 1950-luvulla julkaistuissa liikenneturvallisuusjulisteeissa, joissa esiintyi naishahmoja, luki: ”Kuuntele vaimoasi – aja varovasti”, tai ”tule turvallisesti kotiin”.⁸⁰ *Lasten liikennelaulusta* tehdyssä elokuvassa järkevä isosisko johdattaa varomattomuuteen taipuvaista pikkuveljeään esimerkillisesti läpi erilaisten liikennetilanteiden. Valppaus ja sääntöjen seuraaminen ruumiillistuvat isosiskon hahmossa, kun taas pikkuveljen roolina on olla vielä valistuksen tarpeessa.

Guttmanin ja Nowakin esimerkkien perusteella naishahmojen tehtävänä oli toimia miesten ”suojelusenkeleinä”, mutta tunnollinen ja tottelevainen nainen ei välttämättä ole toiminut samaistuttavana hahmona miehille. *Sopu vie eteenpäin* -kappaleessa nainen on kuitenkin toimija ja aktiivinen osapuoli liikenteessä. Suomalainen liikenne kuvataan siinä lähtökohtaisesti tasa-arvoisena. Siinä jokaisella liikkujalla on sekä valtaa että vastuuta. ”Kuuluthan kastiin yhteiseen tämän turvaisan liikenteen”, Katri Helena muistuttaa jalankulkijaa ensimmäisessä säkeistössä.⁸¹

Toisin kuin länsisaksalaisessa demokratiakasvatuksessa, *Polkkis II* -laulussa tasa-arvoisuutta käsiteltiin kansallisena ominaisuutena, muttei silti universaalina arvona: ”Jos on jossakin hyötyä kasteista, ei ainakaan liikenteessä / Suomen kansahan on tasa-asteista, kuten muikut on Puruveessä.” Vihjausta kasteista alleviivataan seuraavassa säkeessä: ”Yksi ei ole toistansa tummempi / Eikä toinen kolmatta kummempi / kuulumme kastiin yhteiseen, tämän luistavan liikenteen”.⁸² Sekä Intian kastikysymys että maailmanlaajuinen rasismi, aikalaistermistöllä rotuennakkoluulot ja rotusorto, olivat uutisvirrasta tuttuja ilmiöitä 1960-luvun yleisölle. Laulussa ne rinnastettiin opetusvihteen nimissä sekä eri liikennelajien että sukupuolten väliseen tasa-arvoon Suomessa.

78 Berger 1986; Guttman 2014, 22.

79 Nowak 2016, 142–143.

80 Ibid., 143–144.

81 *Talja Polkkis*, 1966, Talja ry.

82 *Polkkis II*, 1966, Talja ry.

Guttmanin luokittelua soveltaen niin *Lasten liikennelaulusta* kuin *Sopu vie eteenpäin* -kappaleestakin löytyy kuuntelijan vastuun- ja velvollisuudentuntoon sekä myönteisiin yhteiskunnallisiin arvoihin vetoavia elementtejä. Vaikka *Sopu vie eteenpäin* -kappaleen kuvamateriaalissa esitetään huonosti käyttäytyvät (mies-)autoilijat ja jalankulkijat naurettavina hahmoina, ei heitä uhkailla vaaroilla tai sakoilla. Heidän toivotaan sisäistävän huomaavaisen käytöksen normit, koska hekin hyväksyvät yhteiskunnallisen, kansallisen tasa-arvon periaatteen. Guttmanin mukaan tällaisessa liikennevalistusaineistossa vedotaan yhteenkuuluvuuden myönteisiin sosiaalisiin normeihin (*positive social norms of connectedness*).⁸³

Guttman erottelee vastuuntuntoon vetoamisen ja järkiperustelut kahdeksi eri kategoriaksi liikennevalistuksessa. Nowak puolestaan niputtaa yhteen nämä kaksi argumentoinnin tapaa tutkimuksessaan toisen maailmansodan jälkeisen Länsi-Saksan liikennekasvatuksesta.⁸⁴ Nowak näkee yksilön vastuuntuntoon vetoamisessa sotien jälkeisen demokratisointiohjelman tavoitteita: Kansalaisiin tuli istuttaa liberaali vapauskäsitys samalla, kun Kolmannen Valtakunnan aikaisia kieltoja ja rangaistuksia purettiin. Siksi yksilöä tuli puhutella rationaalisena toimijana iskulauseilla kuten ”silmät auki katuliikenteessä” (*Augen auf im Straßenverkehr*) tai ”ota toinen huomioon” (*Achte auf den Anderen*). Nowakin esimerkit muistuttavat *Lasten liikennelaulun* ja *Sopu vie eteenpäin* -iskelmän kertosäkeiden hokemia. Otettiin siis laulujen kehotukset vastaan Suomessa yksilöä voimaannuttavina?

Lasten liikennelaulun moninaiset käyttöyhteydet

Leikitellä ei pidä tiellä,
 sen sinä muistat kai.
 Monta kertaa leikit ne siellä
 hirveän lopun sai.
 Äitikin uottaa, toivoo ja luottaa

83 Guttman 2014, 7, 184.

84 Nowak 2016, 140.

lapsia koulustaan.
 Ei saa huolta äidille tuottaa
 tuhmilla tempuillaan.

Opetusviihteen tehokkuutta kyseenalaistettiin alkujaan lähinnä taloudellisin perustein. Taljaa arvosteltiin ”autoilijoiden rahojen” eli liikennevakuutuksista kerättyjen varojen haaskaamisesta turhanpäiväiseen viihteeseen. Taljan vastaus oli, että laulu oli pidemmän tähtäimen investointi, joka maksoi vain 0,01–0,02 prosenttia budjetista.⁸⁵ Aikalaiskriittiki kohdistui myös opetusviihteen laatuun. *Lasten liikennelaulun* vahvin kilpailija nousi kaupallisen iskelmän puolelta, joskin kaupallisen ja valistuksellisen viihteen rajanveto oli epäselvää. Vuonna 1966 kolmevuotias Mari Laurila (s. 1963) äänitti Sauvo ”Saukki” Puhtilan (1928–2014) sanoittaman käännösversion saksalaisesta iskelmästä *Fahr langsam, Papi*. Laurilan vanhemmat olivat tunnettuja muusikkoja, jotka tekivät myös liikennevalistuselokuvan yhteistyössä Talja ry:n kanssa. Ehkei ollut satumaa, että ”Saukki” sanoitti samana vuonna Taljalle liikenneviikon laulun *Sopu vie eteenpäin*.

Fahr langsam, Papi -kappaleen tekijä Hans Blum (1928–2024) kirjoitti useitakin liikenneaiheisia iskelmiä, mutta yksikään niistä ei saavuttanut Suomessa sellaista suosiota kuin *Aja hiljaa, isi*.⁸⁶ *Iskelmä*-lehden kriitikko totesi, että liikennepropagandana kappale vei ”kirkkaan voiton Taljan tähänastisista viisuista”.⁸⁷ Kappale nousi kirjaimellisesti *Lasten liikennelaulun* rinnalle liikenneaiheisena ikivihreänä, sillä *Aja hiljaa, isi* ja *Lasten liikennelaulu* levytettiin vielä 1980-luvulla yhdessä (esimerkiksi Helsingin poliisi-orkesterin versioina). Mielenkiintoista on, että *Aja hiljaa, isi* -laulussa liikennevalistuksen asetelma kääntyy ylösalaisin. Kun esimerkiksi Taljan valistusmateriaaleissa oli tyypillisesti korostettu vanhempien vastuuta lapsistaan, vetosi lapsi nyt hellyttävästi vanhempansa liikenneturvallisuuden nimissä, samoin kuin aiemmassa saksalaisessa esimerkissä vaimo mieheensä. Kun *Tekniikan Maailma* -lehti vuonna

85 Salovaara 1976, 175.

86 *Aja hiljaa isi*, 1966, Talja ry.

87 Pälli, Erkki: ”Kotimaiset.” *Iskelmä* n:o 6 (1966), 44.

1979 esitteli autojen tietokoneistamisen mahdollisuuksia, se visioi muun muassa, miten tulevaisuuden auto voisi soittaa *Aja hiljaa, isi* -kappaletta ylinopeutta ajaneelle.⁸⁸

Myöhemmässä tutkimuksessa liikennevalistusta on kyseenalaistettu myös ja etenkin opetuksellisesta näkökulmasta. Liikenneturvallisuuden professori Claes Tingvall, joka osallistui 1990-luvulla Ruotsin liikenneturvallisuuden ”nollavisio”-hankkeen kehittämiseen, on arvostellut varsinkin lasten liikennekasvatusta ja kehottanut päättäjiä siirtämään vastuuta yksilöltä suunnittelutasolle. Tingvallin mukaan lasten liikennevalistus esimerkiksi liikennesääntöjä opettamalla on parhaimmillaan hyödytöntä ja pahimmillaan vaarallista, koska sääntöjen noudattaminen ei riitä suojelemaan lapsia mutta voi luoda valheellisen turvallisuuden tunteen.⁸⁹ Tämä näkemys on täysin vastakkainen esimerkiksi *Lasten liikennelaulun* vakuutukselle, jonka mukaan ”säännöt ne vasta auttavat lasta turvassa kulkemaan”.

Ruotsissa siirryttiin turvallisuustyössä jo 1960-luvulla painottamaan suunnittelua sääntöjen ja yksilön vastuun sijaan. Kaikuja tästä on mahdollista nähdä myös liikennevalistuslauluissa. Gullan Bornemarkin (s. 1927) säveltämä ja 1960-luvun puolivälissä levyttämä *Herr Gärman* -valistuslaulu neuvoo lapsia käyttämään suojatietä, mutta on sävyltään kevyempi ja iloisempi kuin *Lasten liikennelaulu*. Historioitsija Per Lundinin mukaan nimenomaan lasten liikenneonnettomuudet olivat tärkeänä pontimina ruotsalaisen liikennevalistuksen suunnanmuutokselle, sillä niitä ei saatu estettyä yksilöpsykologisella lähestymistavalla.⁹⁰ Vastaavaa tapahtui myös muualla. Esimerkiksi Hollannissa kansanliike *Stop de Kindermoord* (”Lopettakaa lasten murhaaminen”) alkoi 1970-luvun alkupuolella kampanjoida turvallisempien pyöräilyreittien puolesta ja myös saavutti vuosien kuluessa tavoitteitaan. Liike kritisoi virallista liikenneturvallisuustyötä, koska siinä ei puututtu turvallisuusongelmien juurisyynyn eli autojen vaarallisuuteen.⁹¹

88 *Tekniikan Maailma*, kesäkuu 1979. Ks. myös Männistö-Funk 2022.

89 Tingvall 2015, 491.

90 Lundin 2008, 210.

91 Dekker 2021, 229.

Suomessa vuonna 1968 perustettu liikennepoliittinen yhdistys Enemmistö ry kiinnitti myös huomiota lasten liikenneonnettomuuksiin ja arvosteli Taljaa keskittymisestä pelkkään asennekasvatukseen.⁹² Talja oli muutenkin ongelmassa onnettomuuslukujen kivutessa yhä ylöspäin. Julkinen kritiikki johti Liikenneturvan perustamiseen Taljan työn jatkajaksi. Liikenneturva muutettiin julkisoikeudelliseksi yhteisöksi vuonna 1974, jolloin liikenneturvallisuuustyö tuli suuremmin valtiovallan hallintaan. Valtakunnallisia nopeusrajoituksia alettiin pitkän empimisen jälkeen kokeilla, ja liikennekuolemat vähenivät.⁹³ Samoihin aikoihin myös liikenneympäristöön alettiin kiinnittää enemmän huomiota. Esimerkiksi oululaissyntyinen Helsingin kaupungin liikennesuunnittelupäällikkö Seppo Sanaksenaho (1938–2011) ajoi jalankulkuverkoston kehittämistä jo 1960-luvun lopulla erityisesti lasten kouluteiden turvallisuuden näkökulmasta. Liikenneturvallisuskongressissa vuonna 1971 hän kommentoi liikennevalistuksen tulosten olevan vaikeita arvioida ja ihmisten käytöksen muuttamisen hyvin hankalaa, minkä takia huomio olisi suunnattava suunnitteluun turvallisuuden edistäjänä.⁹⁴

Tätä taustaa vasten *Lasten liikennelaulun* valtava ja jatkuva suosio tuntuu jopa ällistyttävältä. Voidaanko laulun suosion perusteella päätellä jotain siitä, miten Suomessa edelleen suhtaudutaan liikenneturvallisuuteen? Onko yksilön vastuuta korostava käsitys liikenneturvallisuudesta jäänyt elämään Suomessa vahvemmin kuin esimerkiksi Ruotsissa? Kertooko laulun suosio siitä, että liikennekasvatuksen paradigmanmuutoksesta huolimatta 1950-luvulla vallitsevat arvot ovat edelleen hegemonisessa asemassa yhteiskunnassa? Marxilaisfilosofi Antonio Gramscia (1891–1937) mukaillen, hegemonia syntyy ”jokapäiväisistä elämäämme organisoivista periaatteista, joissa luodaan yleistä, yhteisesti hyväksyttyä ymmärrystä esimerkiksi yhteiskunnallisten asioiden luonnollisesta järjestyksestä”, ja sen voi määritellä sosiomoraaliseksi puhetavaksi, joka ”luo laajaa yksimielisyyttä ja määrittää ajattelua ja käyttäytymistä” yhteiskunnassa.⁹⁵

92 Männistö-Funk 2023.

93 Masonen 1995, 233–236.

94 Sanaksenaho 1971, 77.

95 Fornaciari & Harni 2017, 41–42.

Tutkimuksessaan ruotsalaisen säveltäjä Alice Tegnérin lastenlaulun suosioista 140 vuoden ajanjaksolla musiikkitieteilijä Ulla Beckman Sundh on todennut, että lastenlaulujen omaksuminen koulun viralliseen tai epäviralliseen kaanoniin vaikuttaa ratkaisevasti niiden suosion jatkuvuuteen. Perinteisten lastenlaulujen poistuminen opetussuunnitelmasta ja oppikirjoista näyttäytyykin uhkana niiden tulevaisuudelle yhteisenä kansallisena kulttuuriperintönä.⁹⁶ Näin ollen tutkimme myös, onko *Lasten liikennelaulu* laulettu kouluissa.

Lehtikirjoittelu antaa viitteitä laulun kuulumisesta kouluopetukseen ainakin 1950–1970-luvuilla.⁹⁷ Tammela on väitöskirjassaan koululaulumuistoista vuosilta 1949–1959 todennut, että *Lasten liikennelaulu* ei vielä 1950-luvulla ilmestynyt koulukirjoihin, mutta hänen haastattelemansa ikäihmiset, jotka olivat tuolloin käyneet koulua, toivoivat sitä kuunneltavaksi.⁹⁸ *Lasten liikennelaulu* esiintyy koulun laulukirjoissa vasta 1980-luvulta lähtien, pääasiassa luokkien 3–4 oppimateriaaleissa, mutta kappale saattoi tulla tutuksi nuoremmillekin.⁹⁹ Liisa Helmisen ohjaamassa, vuonna 1993 valmistuneessa ja koulun aloitusta käsittelevässä dokumenttielokuvassa *Matka on pitkä* ensimmäisen luokan oppilaat laulavat *Lasten liikennelaulun* opettajansa säestyksellä.¹⁰⁰ Käsitys *Lasten liikennelaulun* kuulumisesta perinteisiin koululauluihin on joka tapauksessa vakiintunut. Kappale sisältyy esimerkiksi Timo Leskelän toimittamaan nostalgiseen laulukirjaan vuodelta 2009, *Kultaiset koululaulut 70-luvulta*

96 Beckman Sundh 2022, 39, 48–49.

97 Ks. esim. ”Missä on turvallisuus”, *Etelä-Suomen Sanomat* 10.8.1963, viikkoliite; ”Vaara vaanii”, *Etelä-Suomen Sanomat* 29.7.1985, 2.

98 Tammela 2022, 134.

99 Pistokokeilla tarkastelluista peruskoulun musiikinopetuksen oppikirjoista *Lasten liikennelaulu* on löytynyt ainakin seuraavista nimekkeistä ja painoksista: Heino ja kumpp. 1986, 18–19; Kivelä ja kumpp. 2004, 154–155; Ruoho ja kumpp. 2009, 15. Uusimmassa oppikirjassa *Lasten liikennelaulu* oli sijoitettu kolmannen luokan syyslukukauden ensimmäiselle jaksolle (Ruoho ym. 2009). Oppikirjassa Heino ym. 1986 *Lasten liikennelaulu* kuului kolmannen luokan sisältöihin ja siihen liitetyt oppimistavoitteet käsittelivät nuottiviivaston ja G-avaimen opettelemista. *Lasten liikennelauluun* liitetyt opetuksen tavoitteet oppikirjoissa eivät yhdessäkään tarkastelluista oppikirjoista liittyneet liikennekasvatukseen, vaan musiikkikasvatukseen.

100 *Matka on Pitkä*. 1993. Liisa Helminen Film Productions Oy.

nykypäivään. Johdannossa Leskelä toteaa kirjaan valitun ”hyvinkin vanhoja lauluja, jotka ovat tulleet tutuksi jo 1950-luvulla tai aikaisemminkin esimerkiksi radion kautta, mutta koulukirjoihin ne ilmestyivät vasta 1970-luvulla tai sen jälkeen”.¹⁰¹ Epäilemättä *Lasten liikennelaulu* kuuluu juuri tähän kategoriaan.

Talja pyrki hyvin aktiivisesti vaikuttamaan kouluopetukseen liikenneaiheista. 1950-luvun alussa Talja teki Kouluhallitukselle aloitteen pakollisesta liikennekasvatuksesta. Aloitetta ei toteutettu Taljan ehdottamassa muodossa, mutta vuonna 1954 kansakoulut saivat liikenneopetussuunnitelman, jossa määrättiin kaikille luokka-asteille kolme tuntia liikenneopetusta lukukaudessa ympäristöopin ja voimistelun sekä liikunnan yhteyteen. Talja kuitenkin tavoitteli liikenneopetusta kouluihin erilliseksi oppiaineeksi. Vuonna 1961 se teki esityksen kansalaistaito-oppiaineesta, joka otettiin käyttöön vuonna 1967. Liikenneturvallisuus kuului tähän oppiaineeseen muun turvallisuus-, terveys- ja tapakasvatuksen lisäksi. Taljan edustajat osallistuivat myös suoraan liikennevalistukseen kouluissa, mutta ennen muuta kouluttivat opetuksesta vastaavia poliiseja ja opettajia sekä tarjosivat näille opetusvälineitä ja -materiaaleja.¹⁰² Näiden materiaalien joukkoon sijoittuvat myös *Lasten liikennelaulu* ja siitä tehty elokuva.

Autoistumisen edetessä haluttiin entistä pienemmille lapsille antaa liikennevalistusta ja -kasvatusta, ja *Lasten liikennelauluakin* laulatettiin jo ennen kouluikää päiväkodeissa. *Etelä-Suomen Sanomat* raportoi vuonna 1979 Lahden päiväkotilasten kiertoajelusta kaupungissa. Lehti kertoo lasten kajauttaneen retken lopuksi linja-autossa laulun ”Muista aina liikenteessä monta vaaraa ompe eessä”. Lehden mukaan ”tytöt lauloivat kaikki säkeet sitkeästi loppuun saakka, mutta poikien kiinnostus suuntautui ohi kulkevaan poliisiautoon”.¹⁰³

Lasten liikennelaulu myös irtautui pedagogisesta kontekstista ja muodostui osaksi yleisempää suomalaisten lastenkulttuuria. Tästä todistavat laulun lukuisat kaupalliset levytykset ja uudelleenjulkaisut vuosikym-

101 Leskelä 2009, 9.

102 Saharinen 2009, 82.

103 Petri Sipiläinen: ”Päiväkodit pyörillä”, *Etelä-Suomen Sanomat* 29.3.1979, 5.

menten mitta. Laulua myös käytettiin kaupallisiin tarkoituksiin, esimerkiksi Volkswagenin järjestämässä piirustuskilpailussa vuonna 1962, jonka palkintosijoille 2–11 tarjottiin *Lasten Liikenneopasta* liitteenään *Lasten Liikennelaulu* -äänilevy.¹⁰⁴ Laulun ovat levyttäneet niin Kirka (1987) kuin Hevisauruskin (2013), ja se on ilmestynyt kymmenillä erilaisilla lastenmusiikin kokoelmalevyillä. Yhdeltä tällaiselta kokoelmalevyltä irrotettuna se oli Suomen virallisen singlelistan kärjessä vuosien 2007 ja 2008 vaihteessa.¹⁰⁵ Vuonna 2011 Helsingin poliisiorkesterin ”Nallekopl” levytti ilmaisjakelulevyn *Kutsu poliisi 112*, johon luonnollisesti sisällytettiin *Lasten liikennelaulu*. *Hufvudstadsbladetin* arvioija summasi levyn viestin sanoin *var på alerten* – valppain mielin siis liikenteeseen myös uudella vuosituhannella.¹⁰⁶

Huomionarvoista tätä suosiota pohdittaessa on, että lasten musiikkia tuottavat ja osin myös kuluttavat aikuiset. Vanhojen koululaulujen kokoomajulkaisut on lähtökohtaisesti suunnattu nostalgisille aikuisille. Esimerkiksi *Kultaiset koululaulut* -kokoelman johdannossa toivotetaan lukijalle ”oikein mukavia lauluhetkiä tuttujen koululaulujen parissa.” Oletuksena siis on, että vanhemmatkin laulut ovat ennestään tuttuja.¹⁰⁷ Musiikkitieteilijä ja suomalaisen laulu- ja veisuuperinteen tutkija Reijo Pajamo juonsi ”vanhojen koululaulujen iltoja” 1980-luvun alussa ja käynnisti omien sanojensa mukaan ”koululaulubuumi” tutkimuksellaan *Lehti puusta variseepi* 1990-luvun puolivälissä.¹⁰⁸

Suosituilla opetuslauluilla saatetaan vedota yhtä lailla lasten vanhempiin ja opettajiin kuin lapsiin itseensä. Tämä voisi selittää *Lasten liikennelaulun* ilmaantumisen 2000-luvulla julkaistuihin musiikin oppikirjoihin. Niiden ei ole tarvinnut läpäistä kouluhallituksen tarkastusta, vaan ne kilpailevat vapailla oppimateriaalimarkkinoilla opettajien ja huoltajien suosiosta.¹⁰⁹ Yleisesti hyvin tunnettuna lauluna *Lasten liikennelaulua*

104 Mainos, *Helsingin Sanomat* 24.12.1962, 13.

105 Musiikkituottajat – IFPI Finland ry.

106 ”Nallekopl.” *Hufvudstadsbladet* 9.3.2011, 21.

107 Leskelä 2009, 9.

108 Pajamo 2013, 3.

109 Kivelä ym. 2004, 154–155; Ruoho ym. 2009, 15.

lauletaan myös yhteislauluna aikuisten kesken.¹¹⁰ Musiikkikasvatuksen väitöskirjassaan ikääntyneiden laulumuistoista Tammela kuvailee yhteislaulutilannetta, jossa 1950-luvulla koulua käyneet innostuvat *Lasten liikennelaulusta* tutkijan järjestämässä muistelutapaamisessa. Ryhmä ehdottaa ”ilahtuneesti -- laulua kuunneltavaksi: ”Tuo oli, mistä mää tykkäsin!”¹¹¹ Jotkut muistavat kuulleensa laulun radiosta, tai että laulua on paljon laulettu itse. Tammela kuvailee, kuinka *Lasten liikennelauluun* osallistutaan laulamisen ohella myös muuten kehollisesti.¹¹² On hokuttelevaa tarkastella tilannetta esimerkkinä lihaskuistiin syöpyneestä *muscular bondingista*, yhteishengen luomisesta marssin tahtiin.¹¹³

Lasten liikennelaulun jatkuva suosio ei kuitenkaan rajoitu sen musiikilliseen antiin, vaan sanoituksen ahkera lainaaminen ja kertaaminen viittaa siihen, että sen sisältöä ja sanomaa pidetään yhä kannatettavina, ajankohtaisina ja hyväksyttävinä. Yhä nähdään siis yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti olennaiseksi opettaa lapsia varomaan autoja. Laulun sanoma on kohdannut kuitenkin myös kritiikkiä. Vuonna 1975 Tampereen yliopiston psykologian apulaisprofessori Matti Syvänen arvosteli ”kirjavaa” ja jopa merkityksetöntä opetusviihdekeskeistä liikennekasvatusta saatuineen, peleineen ja liikennelauluineen. Hänen mukaansa turvallisuutta palvelevan ”liikennesuunnittelun on lähdeittävä heikoimmassa asemassa olevan tarpeista”.¹¹⁴ Ei ole kovin yllättävää, että kritiikkiä esitti myös Enemmistö ry, joka julkaisi lehdessään vuonna 1973 uudet sanat *Lasten liikennelaulun* säveleen.¹¹⁵ Laulu oli nimetty *Julkisen liikenteen lauluksi* ja se kyseenalaisti yksityisauton suosimisen muun liikenteen kustannuksella. Kertosäe kuului:

Peltilehmä kadut sulkee,
missä seisoo se tai kulkee.

110 Ks. esim. ”Kansakoulunaikaiset laulut pysyvät mielissä: Lasten liikennelaulu yli sadan laulajan voimin.” *Somero* 13.11.2018, 2.

111 Tammela 2022, 146.

112 Ibid. 146.

113 McNeill 1995, 132.

114 ”Autotiet kahlitsevat lapsen liikkumista.” *Helsingin Sanomat* 7.6.1975, 9.

115 *Enemmistö* 4/1973, 7.

Sitä enää ei saa sietää,
väistyä on aika sen.

Hieman yllättävämpi konteksti *Lasten liikennelaulun* kriittiselle luennalle 1970-luvulla oli autoilumyönteisenä profiloituneen Kokoomuksen äänenkannattaja *Uusi Suomi*. Enemmistö ry:n toiminnan näkyvä lähtölaukaus oli Tammen Huutomerkki-sarjassa 1969 ilmestynyt pamfletti *Alas auton pakkovalta*. Kevättalvella 1970 *Uusi Suomi* julkaisi kirjasta Markku Valkosen (s. 1946) kirjoittaman myönteisen arvion,¹¹⁶ jossa todettiin muun muassa näin:

On surullista että pientä lasta yritetään opettaa liikennelaulun tahdissa aikuisen veroiseksi tielläliikkujaksi, vaikka on selvästi osoitettu, ettei hänellä ole edellytyksiä omaksua kaikkia tarvittavia sääntöjä ja tottumuksia. Siispä autoilijan on varottava lasta, ei pelkästään päinvastoin. Monet syvät rintäänet ovat lausuneet: On todettu lasten olevan yksi pahimpia liikenneonnettomuuksien aiheuttajia. Pyhä yksinkertaisuus!

1970-luku oli suomalaisessa liikenneturvallisuuskustelussa ja -toiminnassa murroksen aikaa. Liikenneturvallisuus alettiin nähdä asennekysymyksen lisäksi voimakkaammin suunnittelukysymyksenä. Samalla vanha yksilöpsykologinen ajattelu jäi kuitenkin elämään liikenneympäristön turvallisuutta painottavan näkökulman rinnalle. *Lasten liikennelaulun* jatkuvaa suosiota voidaan pitää yhtenä osoituksena tästä. Näkökulmien välillä on yhä jatkuva ristiveto, jonka takia liikennekeskustelu ei ole myöskään saavuttanut selkeää sulkeumaa.

Neuvottelua liikenteen eri osapuolten roolista ja vastuusta käydään edelleen, mistä esimerkkinä voidaan pitää *Lasten liikennelaulun* kenties uusinta versiointia. Kyseessä on Palefacen (s. 1978) Valiolle, Oltermanni-brändin liikenneturvallisuuskampanjaan tekemä *Aikuisten liikennelaulu*, joka julkaistiin elokuussa 2023. Valion tiedotteessa kerrotaan Palefacen päivittäneen ”rakastetun Lasten liikennelaulu -klassikon”. Samassa tiedotteessa muusikko itse avaa uuden version taustoja:

116 Markku Valkonen: ”Ei saa laulaa Rannanjärvestä”, *Uusi Suomi* 1.3.1970, 12.

Kramppeja & Nyrjähdyksiä

AIKUISTEN LIIKENNELAULU



Kuva 3. Pauli Kallion ja Christer Nuutisen Kramppeja ja nyrjähdyksiä -sarjakuva "Aikuisten liikennelaulu" siirtää yksilöpsykologisen pohdiskelun aikuisten maailmaan. *Suomen Kuvalehti* 2015.

Lasten liikennelaulu on kaikille tuttu klassikko, mutta kun sen sanoja tarkastelee tarkemmin, siinä vastuu turvallisuudesta on vieritetty lapselle. 1950-luvulla ajateltiin toisella tavalla kuin nyt. On siis aika kääntää asetelma tähän päivään ja siirtää vastuu niille, joille se ensisijaisesti kuuluu eli aikuisille kuljettajille.¹¹⁷

Aikuisten liikennelaulun kertosaikassa lauletaankin seuraavasti:

Muista aina liikenteessä,
Pieni saattaa olla eessä.
Siksi valpas aina mieli,
etten törmäis kehenkään.

Lasten liikennelaulun käyttö on arvosteluista huolimatta pysynyt monipuolisena, ja lauluun viitataan mitä moninaisimmissa asiayhteyksissä myös liikennekasvatuksen ulkopuolella.

Fraasihaku Kansalliskirjaston digitoituihin sanomalehtiin tuottaa melkein tuhat osumaa fraasille ”muista aina liikenteessä”, parisataa fraasille ”monta vaaraa ompi eessä”, ja kymmeniä osumia harvemmin lainatuille lauseille, kuten ”siksi valpas aina mieli”, ”valppain mielin muista” ja ”se on turva verraton”. Siitä huolimatta, että sanat ovat monille tuttuja, laulua siteerataan usein kokonaisten säkeistöjen verran esimerkiksi pääkirjoituksissa ja mielipidekirjoituksissa.¹¹⁸ Myös tekstiviestipalstalla voidaan lainata kokonaisia säkeistöjä.¹¹⁹ Ehkä kirjoittajat haluavat näillä pitkillä lainauksilla herättää lukijoiden mielissä muistoja yhteislaulutilanteista.

117 Paleface 2023; Valio 2023.

118 Esim. Satu Meriluoto, ”Motskari on lälläripyörä... eiku!”, *Etelä-Suomen Sanomat* 15.8.2010, 2; Matti Hilska, ”Muista aina: Liikenteessä...” *Etelä-Suomen Sanomat* 28.11.2012, 2; Sauli Pahkasalo, ”Valpas aina mieli”, *Rantalakeus* 8.8.2018, 4; ”Muista aina, liikenteessä monta vaaraa ompi eessä!”, *Tampere-lainen* 17.10.2018, 8; Mantar, ”Olek sää se täntukke?”, *Perniönseudun lehti*, 19.9.2019, 4; Pekka Peltonen, ”Liikenneoppi pakolliseksi oppiaineksi”, *Tampere-lainen* 26.10.2019, 9; ”Muista aina liikenteessä”, *Uutisuutiset* 6.8.2020, 3.

119 Näppikset, *Etelä-Suomen Sanomat* 29.9.2015, 12.

Yleisesti tuttuna lauluna *Lasten liikennelaulu* ja sen mukaelmat soveltuvatkin ajankohtaisen aiheiden kommentointiin. Laulua on parodioitu, Jake Nymanin mukaan jopa Yleisradion kuunnelmastudion lähetyksessä vuonna 1984, jolloin ”Juice” Leskinen (1950–2006) improvisoi: ”Muita aina liikenteessä: Hannu Karpo pyörii eessä. Nasta lautaan, Hannu hautaan – se on turva verraton.”¹²⁰ Mainonnassa *Lasten liikennelaulua* parodioitiin jo 1970-luvulla, jolloin Finnjetin risteilylle houkuteltiin asiakkaita ”valppain mielin”.¹²¹ *Keski-Uusimaan* pilapiirtäjä Make sanoi laulun uudestaan koronapandemian ensimmäisenä kesänä vuonna 2020 ”Lasten pandemialauluksi” ja kuvitti laulun piirroksella 1950-luvun univormuun ja hengityssuojaimen pukeutuneesta liikennepoliisista.¹²²

Viittausten määrästä ja laadusta päätellen *Lasten liikennelaulu* tulee säilyttämään suosionsa vielä jonkin aikaa. Yhteys liikennekasvatukseen ei ole myöskään kadonnut, sillä laulua on vielä 2010-luvulla esitetty esimerkiksi liikenneturvallisuuksapahtumissa.¹²³

Ikivihreä *Lasten liikennelaulu*

Muista aina: Liikenteessä
monta vaaraa onpi eessä.
Siksi valpas aina mieli se on
turva verraton.

Kuten johdannossa totesimme, *Lasten liikennelaulu* on huomiota herättävä ja poikkeuksellinen esimerkki siitä, kuinka vanhanaikaiseksi sekä pedagogisesti ja psykologisesti tehottomaksi leimattu opetuslaulu voi jäädä elämään viihteessä ja populaarikulttuurissa, ilman että sen kytkös alkuperäiseen asiayhteyteensä – lasten liikennekasvatukseen – on koskaan lopullisesti katkennut. *Lasten liikennelaulua* voi kappaleen jatkuvan

120 Kononen, Suonna: ”Nasta lautaan, Hannu hautaan.” *Karjalainen* 12.12.2021, 13.

121 Mainos, ”Meidän Matti merellä”, *Helsingin Sanomat* 10.6.1979, 11.

122 Make, ”Lasten pandemialaulu”. *Keski-Uusimaa* 11.8.2020, 7.

123 Jenna Salonen, ”Mammojen liikennetempaus onnistui”. *Nokian Uutiset* 21.8.2017, 8.

suosion takia lukea esimerkkinä siitä, miten tietyt käytännöt ja puhetaavat on sementoitu osaksi liikenteen sosiaalista järjestelmää. Sen historiallinen tarkastelu paljastaa myös liikenneturvallisuuteen liittyvät yhteiskunnalliset jännitteet sekä eri toimijoiden yritykset hallita näitä, esimerkiksi musiikin keinoin.

Lasten liikennelaulu on Taljan käyttämistä liikennevalistuslauluista ja -iskelmistä ylivoimaisesti suosituin ja pitkäikäisin. Se on säilynyt elinvoimaisena kansalaiskasvatuksessa ja arjen kansanperinteessä 1950-luvulta 2020-luvulle saakka. Syitä sen suosiolle olemme löytäneet suostuttelun keinoista, joita laulussa hyödynnetään, mutta myös sen yleisimmästä esitystavasta – yhteislaulusta. Yhteislaulun ja siihen kutsuvan, tarttuvan melodian avulla *Lasten liikennelaulun* paikoittain monimutkaisetkin lauserakenteet (esimerkiksi kertosäkeessä: ”siksi valpas aina mieli se on turva verraton”) painuvat mieleen myös silloin, kun sanoituksen kieli vuosikymmenien kuluessa etäännytty entistäkin enemmän kohdeyleisön arkikielestä ja tekstin semanttiset merkitykset hämärtyvät.¹²⁴

Taljan hyödyntämien liikennelaulujen sanoituksista voi tunnistaa kaksi suostuttelemisen keinoa. Lauluissa painotettiin liikenteen vaaroja kaupungistuvassa ja autoistuvassa yhteiskunnassa. Koska autojen määrä yhä kasvaa, tuntuu liikennelaulujen varoittava sanoma yhä ajankohtaiselta. Lasten liikennelaulun kertosäettä lainataan edelleen mielellään mielpidekirjoituksissa, pääkirjoituksissa ja pakinoissa.

Toinen suostuttelun keino on kuulijan ja yleisön, mutta ennen kaikkea laulajan itsensä vastuuttaminen ja voimaannuttaminen. Laulujen tavoitteena oli opettaa omatoimisuutta ja oma-aloitteisuutta sekä lapsille että aikuisille, jotta heistä kasvaisi vastuullisia kansalaisia. Vaikka Georg Malmsténin laulama *Lasten liikennelaulu* oli lapsille tarkoitettu pirteä marssi, ja Katri Helenan, Kauko Käyhkön sekä Hootenanny-trion *Sopu vie eteenpäin* aikuisille suunnattu synkopoiva folk-iskelmä, edustivat molemmat Taljan suosimaa yksilökeskeistä asennekasvatusta, jossa ratkaisuja ei etsitty liikenteen suunnittelusta tai lainsäädännön uudistuksista.

124 Tutkimustulokset musiikin vaikutuksesta muistiin ovat ristiriitaisia ja monitulkintaisia. Koetilanteessa muistiin myönteisesti vaikuttava melodia ei välttämättä ole ”yksinkertainen”, ks. Ferreri & Verga 2016, 176.

Liikennelaulujen vastaanotossa on havaittava, että lauluja arvioitiin monella tasolla myös niiden herättämien tunteiden perusteella. Vaikka liikennelaulut otettiin usein vastaan humoristisesti, sarkastisesti tai arvostellen, ei tunteisiin vetoamista ja sentimentaalisuutta lähtökohtaisesti määritelty huonoksi ominaisuudeksi opetuslaululle. Osa *Lasten liikennelaulun* suosioista selittynee sillä, että kokemus yhteislaulusta kuuluu monen aikuisen kuuntelijan mieluisimpiin muistoihin lapsuudesta, koulusta tai muista sosiaalisen kanssakäymisen tilanteista. Kuten aikaisemmassa tutkimuksessa on todettu, nämä tilanteet ja niihin liittyvät muistot herättävät tai voimistavat yhteisöllisyyden, osallisuuden ja osaamisen kokemuksia.¹²⁵

Liikennekasvatukseen 1970-luvulta lähtien kohdistuneesta arvostelusta huolimatta juuri lapsen vastuullistaminen laulun sanoituksessa näyttää vaikuttaneen sen pysyvään suosioon. Palaamme edellä mainittuun havaintoomme siitä, että *Lasten liikennelaulun* laulaja omaksuu auktoriteetin roolin laulaessaan liikenteessä vaadituista käytös- ja toimintamalleista. Jos laulua on pääasiassa laulettu yhteislauluna, ei auktoriteetin aseman omaksuminen ole myöskään aiheuttanut häpeää, sillä se on omaksuttu joukon turvin. Laulaessa on myönteisen tunteen vallassa samaistuttu yhteiskunnan sääntöjä valvoviin auktoriteetteihin, keskeisimpänä poliisiin, ja sisäistetty näiden yhteiskunnallisesti positiivisiksi tulkittuja ominaisuuksia. Tämä luenta voisi osaltaan selittää, miksi lauluun viitataan moninaisissa yhteyksissä ja kannanotoissa, joissa puhuja tai kirjoittaja pyrkii ohjeistamaan muita ylläpitämään yhteiskunnallisia normeja – ei pelkästään liikennekasvatuksen saralla.

125 Esim Tammela 2022. Laulusta muistamisen tukena ja motivaation nostattajana, ks. Pitkänen 2022, 21–22.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Julkaisematon kirjallinen alkuperäisaineisto

Taljan ja Liikenneturvan arkisto, Mobilia, Kangasala.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Enemmistö-lehti 1971–1999, Enemmistö ry:n arkisto, Kansan Arkisto.

Etelä-Suomen Sanomat 1955–2025.

Helsingin Sanomat 1955–1997.

Hufvudstadsbladet 1955–2025.

Iskelmä n:o 6 (1966).

Karjalainen 2017–2025.

Keski-Uusimaa 2017–2025.

Nokian Uutiset 2017–2025.

Perniönseudun lehti 2016–2025.

Rantalakeus 2016–2025.

Somero 2017–2025.

Suomen Kuvalehti 1950–2025.

Tamperelainen 1957–2025.

Tekniikan Maaailma 1956–2019.

Uusi Suomi 1955–1991.

Uutisluotsi 2020–2025.

Vasabladet 1955–2025.

Kirjallisuus

Heino, Terhi, Johansson, Tuula & Sikander, Jari: *Koulun Musiikki: 3–4*. Otava, Helsinki 1986.

Kari, Virpi & Airinen, Kai: *Georg Malmsténin lauluja*. F-Kustannus Oy, Jyväskylä 2002.

Kivelä, Elina, Mali, Mika, Romppanen, Virve, Haapaniemi, Juha, & Korhonen, Minna-Kaisa: *Musiikin Mestarit: 3–4*. Otava, Helsinki 2004.

Kukko, Tauno: *Lasten liikennekirja: Sanoin ja sävelin*. Otava, Helsinki 1961.

Ruoho, Eliisa, Räsänen, Taina, Salminen, Sanna, Kallio, Liisa & Ruodemäki, Rami-Jussi: *Soi: 3–4*. WSOY Oppimateriaalit, Helsinki 2008.

Verkkosivujen ja sosiaalisen median tekstiaineistot

- Friends of Lordship Recreation Ground. "Model Traffic Area." <https://lordshiprec.org.uk/what-to-see-do/model-traffic-area/> [haettu 15.1.2024] sekä uutiselokuva avajaisista: <https://www.britishpathe.com/asset/67912/> [haettu 24.10.2024].
- Musiikkituottajat – IFPI Finland ry. Suomen virallinen lista. <https://www.ifpi.fi/lista/artistit/eri-esittajia/lasten+liikennelaulu/> [haettu 15.1.2024].
- Parkko, Sinikka: "Vuosisata suomalaista autoilua." Tilastokeskus – Statistics Finland, 2007. <https://www.stat.fi/tup/suomi90/lokakuu.html> [haettu 15.1.2024].
- Valio: "Paleface ja Valio päivittivät Lasten liikennelaulun: "Kun ajat katua, järki käteen, ettei tartte sitten katua jälkikäteen", Valio 4.8.2023. <https://www.valio.fi/uutiset/paleface-ja-valio-paivittivat-lasten-liikennelaulun-kun-ajat-katua-jarki-kateen-ettei-tartte-sitten-katua-jalkikateen/> [haettu 15.1.2024].

Audiovisuaalinen aineisto

- Aja hiljaa isi. Tuottaja: Veikko Laihanen Oy. Tilaaaja: Talja ry, 1966. https://finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_106463 [haettu 15.1.2024].
- Finlandia-katsaus 274. Ohjaaja Allan Pyykkö. Suomi-Filmi Oy 1955. https://www.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_147256 [haettu 15.1.2024].
- Gullan Bornemark: Herr Gärman. Snurr-skivan, 1966.
- Lasten liikennelaulu. Säv. ja sov. Georg Malmstén, san. Asser Tervasmäki (= Helena Eeva). Es. Georg Malmstén ja Odeon-orkesteri. Odeon PLD 125. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-50416241> [haettu 15.1.2024].
- Lasten liikennelaulu. Liikenneturva, YouTube, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=SoQY7aVJg40> [haettu 15.1.2024].
- Liikennevaarat vähemmiksi. Tuottaja Veikko Laihanen Oy. Tilaaaja Tapaturmantorjunta ry, 1954. https://finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_647139 [haettu 15.1.2024].
- Paleface: Aikuisten liikennelaulu (Audio) ft. Juha Hostikka, 2023. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=90rn0US_6rc [haettu 15.1.2024].
- Pikku Kipparit: Pikku Kipparit -EP. Decca-Pekka, 1959.
- Polkkis II. Sopa vie eteenpäin (käsittelynimi). Tuottaja Veikko Laihanen Oy. Tilaaaja: Talja ry, 1966. https://finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_641670 [haettu 15.1.2024].

Talja Polkkis. Tuottaja Veikko Laihanen Oy. Tilaa: Talja ry, 1966.
https://finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_608252 [haettu 15.1.2024].

Tutkimuskirjallisuus

- Ahlsved, Kaj: 'Det ser ut som lek, men det är för fosterlandet': Musiken i den finländska kvinnogymnastikrörelsen (1876–1939). *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. Toim. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela. Tutkimusyhdistys Suoni ry, Helsinki 2023, 149–192.
- Beckman Sundh, Ulla: *Levande musik, efterklang eller eko?: Om äldre barnvisor med utgångspunkt i Alice Tegnér's viskompositioner*. Musiikkitieteen julkaisematon kandidaatintutkielma. Institutionen för musikvetenskap, Uppsalan yliopisto, Uppsala 2022.
- Berger, Michael: Women Drivers! The Emergence of Folklore and Stereotypic Opinions Concerning Feminine Automotive Behavior. *Women's Studies International Forum* (9) 3/1986, 257–263.
- Buckingham, David ja Scanlon, Margaret: Selling Learning: Towards a Political Economy of Edutainment Media. *Media, Culture & Society* 27/2005, 41–58.
- Dekker, Henk-Jan: *Cycling Pathways: The Politics and Governance of Dutch Cycling Infrastructure, 1920–2020*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2021.
- Eerola, Tuomas ja Saarikallio, Suvi: Musiikki ja tunteet. *Musiikkipsykologia*. Toim. Jukka Louhivuori ja Suvi Saarikallio. Atena, Jyväskylä 2010, 259–278.
- Emanuel, Martin: Challenging the System: Pedestrian Sovereignty in the Early Systemisation of City Traffic in Stockholm, ca. 1945–1955. *Journal of Transport History* (42) 2/2021, 247–276.
- Ferreri, Laura, ja Verga, Laura: Benefits of Music on Verbal Learning and Memory: How and When Does It Work? *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* (34) 2/2016, 167–182.
- Fornaciari, Alekski ja Harni, Esko: Antonio Gramscin hegemonian käsitteen relevanssi kasvatustieteelliselle tutkimukselle. *Kasvatus & Aika* (11) 2/2017.
- Gronow, Pekka: ”Eeva, Helena”. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1997. Julkaistu 29.3.2022. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-007965> [haettu 28.10.2025].
- Guttman, Nurit: *Communication, Public Discourse, and Road Safety Campaigns: Persuading People to Be Safer*. Routledge, London 2014.
- Judge, Marc Gauvreau: Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History. By William H. McNeill. Kirja-arvio. *The Wilson Quarterly* 4/1996, 86.

- Koivurova, Matti: Suojattoman liikenteen turvaamistoimenpiteet. 5. *valtakunnallinen liikenneturvallisuuskongressi Oulussa 23.–25.4.1974*, 115–121.
- Krawetz, Alexandra: *Songs, Safe and Sound: Children's Educational Music in Inter-war America*. Yale Graduate School of Arts and Sciences Dissertations 614, Yale University, New Haven, Connecticut 2022.
- Leskelä, Timo: *Kultaiset koululaulut 70-luvulta nykypäivään*. Helsinki: Tammi, 2009.
- Levä, Ilkka: *Kansallisvaltion teräsmiehestä valtakunnan sovittelijaksi: Poliisikulttuurin psykohistorialliset solmukohdat 1930–1997*. SKS, Helsinki 2008.
- Lundin, Per: *Bilsambället: Ideologi, expertis och regelskapande i efterkrigstidens Sverige*. Stockholmia förlag, Stockholm 2008.
- Malmstén, Georg ja Rahikainen, Esa: *Duurissa ja mollissa*. Kirjayhtymä, Helsinki 1964.
- Martin, Michelle H.: Eco-edu-tainment: The Construction of the Child in Contemporary Environmental Children's Music. *Wild things – Children's culture and ecocriticism*. Toim. Sidney Dobrin ja Kenneth Kidd. Wayne State University Press, Detroit 2004, 215–231.
- Masonen, Jaakko: Liikenneturvallisuus ja ympäristö. *Pikeä, bikeä, autoja: Tiet, liikenne ja yhteiskunta 1945–2005*. Toim. Jaakko Masonen ja Mauno Hänninen. Tielaitos, Helsinki 1995, 222–255.
- McAndrews, Carolyn: Road Safety as a Shared Responsibility and a Public Problem in Swedish Road Safety Policy. *Science, Technology, & Human Values* (38) 6/2013, 749–772.
- McNeill, William H.: *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1995.
- Männistö-Funk, Tiina: 'One fine day your car will also start to speak': Automotive voices as promises of machine intelligence. *ICON* (27) 1/2022, 117–138.
- Männistö-Funk, Tiina: The struggle over pedestrians: Defining the problems of walking in the 1960s and 1970s. *The Journal of Transport History* (44) 2/2023, 254–275.
- Moll, Veera ja Nevalainen, Laika: 'Silloin oli ihan normaalia, että lapset kulkivat itseksensä tarhaan ja sieltä kotiin': Muistitietoa-aineistojen itsenäiset kaupunkilaislapset. *ELORE* (25) 2/2018, 33–52.
- Moran, Joe: Crossing the Road in Britain, 1931–1976. *The Historical Journal* (49) 2/2006, 477–496.
- Netterstad, Märta: *Så sjöng barnen förr: Textmaterialet i de svenska skolsångböckerna 1842–1972*. Rabén & Sjögren, Stockholm 1982.

- Nikulina, Maria: *Georg Malmsténin musiikin monet ulottuvuudet*. Musiikkipedagogiikan julkaisematon opinnäytetyö. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Savonia-ammattikorkeakoulu, 2019.
- Norton, Peter: Four Paradigms: Traffic Safety in the Twentieth-Century United States. *Technology and Culture* (56) 2/2015, 319–334.
- Notini, Signe: *Hållbara barnsånger? En diskursanalys av barnsångstexter med miljöinnehåll*. Kasvatustieteiden julkaisematon opinnäytetyö. Barn- och ungdomsvetenskapliga institutionen, Tukholman yliopisto, Tukholma 2017.
- Nowak, Kai: Teaching Self-Control. Road Safety and Traffic Education in Post-war Germany. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* (41) 1/2016, 135–153.
- Pitkänen, Joanna: *Opetuslaulujen rooli ja vaikutus oppimiseen peruskoulussa*. Kasvatustieteiden julkaisematon kandidaatintutkielma. Kasvatustieteiden tiedekunta, Oulun yliopisto, Oulu 2022.
- Pohlmann, Holger: 'Seid ihr alle da?' 60 Jahre Polizeiverkehrskasper. *Polizeibericht* 2008, Polizei Hamburg 2009.
- Saharinen, Lasse: Varoittelusta vaaranpaikkakartoitukseen: Koululaisten liikennekasvatuksen vaiheita. *Koulutiellä*. Toim. Kimmo Levä. Mobilia, Kangasala 2009, 81–90.
- Salovaara, Esko: *TALJA – Tapaturmantorjunta ry:n liikennejaosto. Liikenneturva – Liikenneturvallisuu­styön Keskusjärjestö ry 1935–1973*. Vammalan Kirjapaino Oy, 1976.
- Sanaksenaho, Seppo: Liikennejärjestelyt turvallisuuden pikalääkkeinä kaupungeissa. *IV valtakunnallinen liikenneturvallisuu­skongressi 10.–11.5.1971*, 77–90.
- Schwebel, David C., Barton, Benjamin K., Shen, Jiabin, Wells, Hayley L., Bogar, Ashley, Heath, Gretchen, & McCullough, David: Systematic review and meta-analysis of behavioral interventions to improve child pedestrian safety. *Journal of Pediatric Psychology* (39) 8/2014, 826–845.
- Siren, Eero: *Nukketeatteri ja näyttelijän maailma: taiteellinen elämäkertani*. Acta Scenica 50. Väitöskirja, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus 2017.
- Sornikivi, Ulla-Maija: *Liikenneturvaa 70 vuotta. Lasten liikennekasvatus 1939–2008*. Liikenneturva 2008.
- Tammela, Annika: *Kansakoululaisen lauluaarteisto: Jälleenrakennusajalta tutut laulut ikäihmisten laulukokemuksissa ja muistoissa*. JYU Dissertations, Jyväskylän yliopisto 2022.

- Tikka, Marko: *Iskusäveliä: Suomalaisen Tanssimusiikin Varhaishistoria*. Atena, Jyväskylä 2022.
- Tingvall, Claes: The History of Traffic Safety: Describing 100 Years. *Technology and Culture* (56) 2/2015, 489–492.
- Vuolio, Jukka: Kunniamarssit – yleiseurooppalaista tunnusmusiikkia. *Musiikin suunta* 1/2004, 61–70.
- Wagner, Barbara: The Seriousness and Fun: When Edutainment is Associated with History Teaching. *International Journal of Research on History Didactics, History Education, and History Culture / Yearbook of the International Society of History Didactics* (36) 2014, 155–164.
- Warsell, Sakari: *Georg Malmsten: Suomen iskelmäkuningas*. WSOY, Helsinki 2002.

Ääniuria radioaalloilla

Äänilevymusiikin ja Yleisradion välisen liiton ensimmäiset 50 vuotta
(1926–1976)

JANNE MÄKELÄ & PEKKA GRONOW

Vuonna 1926 perustettu Yleisradio on suomalaisen joukkoviestinnän suuri menestystarina. Vaatimattomasti alkanut toiminta kasvoi nopeasti, ja viisikymmentä vuotta yhtiön perustamisen jälkeen lähes kaikkiin suomalaisiin koteihin oli hankittu radiovastaanotin. Menestystarinaa siivitti monopoliasema. Sähköisen median kentällä Yleisradion radio-ohjelmien tärkeimpiä kilpailijoita olivat käytännössä yhtiön omat televisiolähetykset, jotka käynnistettiin vuonna 1957, ja kaupalliset televisioyhtiöt, jotka kuitenkin katosivat alkuhuuman jälkeen niin, että jäljelle jäi vain Mainos-TV (nyk. MTV3). Radioaalloille kilpailu tuli vasta vuonna 1985, kun Suomessa ryhdyttiin myöntämään lupia paikallisradioasemille.

Yleisradion historia tunnetaan varsin hyvin, ja siitä on tarjolla valtava määrä lähdeaineistoa. Radiomusiikista ja sen kehityksestä ei kuitenkaan ole olemassa yhtenäistä esitystä, mitä voidaan pitää hämmästyttävänä siihen nähden, että suunnilleen puolet radiolähetyksistä on alusta pitäen koostunut musiikista. Musiikkilähetykset puolestaan ovat varsinkin 1960-luvulta eteenpäin perustuneet äänilevyjen ja muun tallennetun musiikin soittamiseen. Jos radio on musiikin kulttuuri- ja sosiaalishistorian merkittävimpiä areenoita 1900-luvulla, niin sitä on myös äänilevy. Ensimmäiset suomalaiset äänilevyt ilmestyivät vuosisadan alussa, ja 1920-luvulla suomalaisten kiinnostus äänilevymusiikkia kohtaan kasvoi niin paljon, että puhuttiin jopa ”gramofonikuumeesta” (ks. Tikka tässä teoksessa). 1930-luvun lamavuosina äänilevytuotanto kuitenkin romahti, kun taas radion musiikkitarjonta jatkoi nousuaan. Vasta toisen maailmansodan jälkeen äänilevytuotanto alkoi merkittävästi kasvaa, ja

1970-luvulla kasettinauhurit laajensivat äänitteiden kysyntää. Vuonna 1977 Suomessa myytiin jo noin viisi miljoonaa äänitettä vuodessa.¹

Tässä artikkelissa tavoitteena on seurata radiomusiikin ja äänilevyn puolivuosisataista liittoa. Miten liitto syntyi ja muotoutui? Mitä äänilevy merkitsi Yleisradion musiikkitarjonnalle, ja mitä Yleisradion äänilevyvalinnat puolestaan merkitsivät musiikkialalle ja kuuntelijoille? Sotavuodet on poikkeusaikana jätetty pois tarkastelusta. Näinä vuosina radio-ohjelmia tuottivat Yleisradion ohella myös Puolustusvoimat ja Valtion tiedotuslaitos, joilla oli omat ohjelmapoliittiset tavoitteensa. Ruotsinkielisissä lähetyksissä käytetty musiikki vaatisi myös oman tarkastelunsa. Kohteena tässä ovat tietyt äänilevyn ja radion suhteen jatkuvuudet ja toisaalta murroskohdat, joita on laajassa mielessä kaksi. Kun radiolähetykset alkoivat, ohjelmat olivat pääasiassa suoria lähetyksiä ja musiikista vastasivat studiossa soittaneet muusikot. Äänilevyjäkin soitettiin, mutta niiden osuus alkoi merkittävästi kasvaa vasta 1930-luvun puolivälissä. Tässä äänilevyn ja radion ensimmäisen murroksen yhteydessä ohjelmasuunnitelmiin ilmestyivät myös äänilevymusiikkiin perustuneet ohjelmat, kuten *Lauantain toivotut levyt*.

On yleisesti tunnettua, että Yleisradion musiikkiohjelmisto rakentui alusta lähtien kansansivistyksen edistämiseksi. Ohjelmiston korkeimpana ihanteena oli elävän orkesterin esittämä niin sanottu vakava konserttimusiikki. Tiukasti vanavedessä tulivat sitten muut länsimaisen klassisen taidemusiikin ilmentymät. Eniten radiotilaa sai klassisen musiikin helppotajuinen juonne, jolle on musiikinhistorian tutkimuksissa annettu monta nimeä ajanvietemusiikista ja keskimusiikista ”kevyeen klassiseen”.² Vielä toisen maailmansodan jälkeenkin äänilevymusiikkia ja erityisesti niin sanottua kevyttä levymusiikkia kohtaan tunnettiin radioissa syvää

1 Muikku 2001, 165.

2 Viihteellisen taidemusiikin käsitteet, ks. esim. Jalkanen 1992; Kurkela 2017. Musiikin tyylejä, lajeja ja muotoja koskeneet nimitykset ovat viimeisen sadan vuoden aikana vaihdelleet suuresti – varsinkin Yleisradiossa. Olemme tässä huomioineet yhtiön suosimia nimityksiä tuodaksemme esiin musiikinlajien sanastohistoriaa ja myös siksi, että Yleisradiolla oli keskeinen rooli musiikin käsitteistön välittämisessä ja tuottamisessa. Jälkikäteen genrettäminen on haastava tehtävä ja vaatisi lisää tutkimuksia. Olemme kuitenkin tarvittaessa selventäneet etenkin populaarimusiikin lajeihin liittyneitä käsitteitä.

epäluuloa, ja sen epäiltiin pilaavan kansan makua. Musiikkiohjelmien pääpaino oli edelleen radion itse tuottamalla musiikilla, jonka keskeisiä tarjoajia olivat vuonna 1927 perustettu Radio-orkesteri (vuodesta 1953 Radion sinfoniaorkesteri) ja vuonna 1953 perustettu Radion viihdeorkesteri. Tilanne muuttui vasta vuonna 1963, kun pohjoismaiset yleisradioyhtiöt joutuivat nopeasti lisäämään lähetyssaikojaan vastauksena kansainvälisillä aluevesillä toimineiden nuorekkaiden ”merirosvoradioiden” haasteeseen. Vasta tämän toisen murroksen yhteydessä äänilevymusiikista tuli kiistatta keskeinen osa radion ohjelmatarjontaa. Yleisradion täyttäessä seuraavalla vuosikymmenellä 50 vuotta äänilevymusiikki oli jo vakiinnuttanut paikkansa yhtiön radio-ohjelmistossa.

Tässä artikkelissa tutkimuksen lähteenä on ollut se laaja aineisto, joka on jo olemassa Yleisradion ja äänilevyteollisuuden historiasta. Yleisradion osalta tärkeimpiä lähteitä ovat yhtiön vuosikertomukset, joihin on kirjattu runsaasti tilastotietoa. Hyvänä tukena alkuperäis- ja aikalaislähteiden osalta ovat yhtiön toimielimien pöytäkirjat, sanoma- ja aikakauslehtien julkaisemat lähetystiedot, radiotoimijoiden muistelmat ja tietenkin itse ohjelmat, joista on tallella ohjelmakäsikirjoituksia, kuulutuslistoja, yleisökirjeitä ja 1950-luvulta lähtien myös nauhoitteita. Näitä aineistoja käytetään tässä vain valikoiden. Artikkelin keskeisiä tutkimuslähteitä ovat aiemmat Yleisradiosta kirjoitetut historiateokset, joita on julkaistu neljään eri otteeseen, ja Radion sinfoniaorkesterista ilmestyneet kaksi historiikkia.³ Äänilevyteollisuuden osalta tarjolla on runsaasti tutkimuskirjallisuutta ja diskografioita. Lisäksi lähes kaikki aikakauden suomalaiset äänilevyt ovat kuunneltavissa arkistoissa.

Lähteitä siis riittää, mutta vaikeutena on se, että Yleisradion omien ohjelmatilastojen esitystapa yhtiön toimintakertomuksissa on vuosien mittaan muuttunut. Musiikin tuntimäärät on tilastoitu vaihtelevasti ja usein vain suomenkieliset ohjelmat huomioiden. Musiikin jaottelu eri

3 Yleisradiota koskevat historiateokset ovat ilmestyneet yhtiön juhluvuosien yhteydessä, ks. Suomi 1951; Tulppo 1976; Lyytinen & Vihavainen 1996; Salokangas 1996; Ilmonen 1996; Soramäki 2022; Koivunen & Kannisto & Keinonen & Mäkelä 2025. Viimeksi mainittu teos sisältää laajan artikkelin Yleisradion radiomusiikin historiasta, ks. Mäkelä 2025a. RSO-historiikit ks. Maasalo 1980; Karttunen 2002.

lajityyppeihin puolestaan on vaihdellut sen mukaan, mitä lajityypeillä on kulloinkin haluttu käsittää. Äänitteitä radiolähetysistä ei etenään Yleisradion varhaisvuosilta ole tallella, ja lukujen täsmentäminen vaatisi ainakin sanomalehdissä julkaistujen päivittäisten ohjelmatietojen tarkempaa analyysiä. Äänilevysoittojen osalta tilastointi on vaihdellut sitäkin enemmän. Alkuun tilastoa ei ollut ollenkaan. Vuosina 1938–1952 levysoittojen erittelyt lajityypeineen ja tuntimäärineen olivat sitten sitäkin tarkemmat, kunnes vuosikertomuksissa palattiin taas niukempaan tilastotyyliin. Syy muutokselle ei ole tiedossa. Yleisradiossa viihdepäällikkönä ja projektipäällikkönä työskennellyt Tapio Lipponen (1942–2017) perehtyi 1970–1990-luvuilla radion ja myös television musiikkitarjontaan ja tuskaili useissa kirjoituksissa yhtiön tilastohuollon ongelmia.⁴ Lipponen harrastama Yleisradion musiikkitalastojen ”parsiminen” ja ”rekonstruointi” ei tässä artikkelissa etene langanpäiden lopuliseen solmimiseen, mutta liitteisiin kootut taulukot radiolähetysistä ja äänilevysoitoista auttavat puutteineenkin ymmärtämään musiikin ja sähköisen median sosiokulttuurista kehitystä Suomessa. Liitteissä on myös taulukot Yleisradion äänilevymääristä ja Suomen äänitemarkkinoiden muutoksista.

Yleisradion varhaiset musiikkilinjaukset

Kun Suomen Yleisradio syyskuussa 1926 aloitti toimintansa, 11 651 kansalaista oli valmiita hankkimaan vastaanottimen ja lunastamaan radioluvan. Ensimmäisenä vajaan toimintavuotena yhtiö lähetti 303 tuntia ohjelmaa. Vuonna 1929 luvanmaksajia oli jo 95 742 ja lähetysaika 2 492 tuntia. Siitä 54,7 prosenttia oli musiikkia. (Taulukko 1.) Alkuvuosina Yleisradio oli useiden kansalaisjärjestöjen perustama osakeyhtiö, jonka toiminnan pohjana oli valtion myöntämä yksinoikeus periä kuunteliailta lupamaksuja. Tämä edellytti laajaa luottamusta yhtiön toimintaan. Valtion kanssa tehdyn sopimuksen mukaan ”yleisradio-ohjelmien tuli olla vaihtelevia, sisällöltään ja esitykseltään arvokkaita, asiallisia ja

4 Lipponen 1983, 78; Lipponen 1992, 125–131.

puolueettomia sekä sopivaa ajanvietettä tarjoavia”.⁵ Kansansivistyksen edistämisen ja hyödyllisten tietojen ja uutisten toimittamisen lisäksi sopimukseen kirjattiin myös ohje ohjelmien valitsemisesta niin, ”että voitiin edellyttää esityksien kiinnostavan huomattavan suurta osaa kuunteluluvan omistajista”.⁶

Alusta pitäen noin puolet radiolähetyksistä oli musiikkia, ja on mahdollista, että musiikin runsas määrä nopeutti radion yleistymistä – olihan lupamaksun hinnalla joka päivä tarjolla noin kolme tuntia musiikkia suorana lähetyksenä. Runsaan musiikkimäärän tuottaminen oli Yleisradiolle logistinen haaste. Ääninauhaa ei ollut vielä keksitty, eikä ohjelmia voitu äänittää valmiiksi etukäteen. Musiikin osuudesta Yleisradion lähetyksissä ei näytä olleen täsmällistä suunnitelmaa, vaan se pohjautui ilmeisesti kansainvälisiin esikuviiin. Kun Yleisradio perustettiin vuonna 1926, vastaavaa yleisradiotoimintaa oli jo monissa Euroopan maissa, ja kaikkialla ohjelmistoon kuului keskeisesti ja itsestään selvästi musiikki. Ohjelma-ajan täyttäminen soitolla ja laululla oli helpompaa kuin vaikkapa esitelmillä ja lausunnalla. Olikin yleistä, että radioyhtiöillä oli tätä tehtävää varten omat orkesterit.⁷

Käytännön ratkaisuna myös Yleisradio palkkasi vuonna 1927 oman orkesterin, joka oli säännöllisesti paikalla studiossa ja soitti jopa *Maamme*-laulun illalla ohjelma-ajan päättyessä. Esimerkiksi sunnuntaina 16.10.1927 ohjelmassa oli ensin klo 17 Radio-orkesterin helppotajuinen päivälliskonsertti ja myöhemmin klo 19.10 sunnuntaikonsertti, minkä jälkeen ohjelmassa oli vielä Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan katkelmia tunnetuista oopperoista ja tanssimusiikkiakin. Studiossa vieraili myös laulu- ja soitinsolisteja, ja muutaman kerran vuodessa radiossa oli lähetys Suomen Kansallisoopperasta.⁸

Alkuvuosien radiomusiikista on vaikea saada kokonaiskuvaa. Yleisradion vuosikertomuksissa julkaistuissa tilastoissa luokkina ovat muun muassa ”orkesterimusiikki”, ”solistit” ja ”kuorot”. Käytännössä painotus

5 Suomi 1951, 90.

6 Ibid.

7 Maasalo 1980, 22; Gronow 2013, 188–190.

8 *Yleisradio* 16.10.1927, Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot; Lyytinen 1996, 54–59.

oli länsimaisessa klassisessa taidemusiikissa ja sen kevennetyssä versiossa, josta 1920-luvulla käytettiin yleisesti ilmaisua salonkimusiikki. Vuosina 1928 ja 1929 toteutetut kuuntelijatutkimukset antavat mielenkiintoisia tietoja kuuntelijoiden reaktioista. Huomattava osa kuuntelijoista olisi kaivanut vieläkin enemmän musiikkia ohjelmiin, erityisesti harmonikansoittoa, torvisoittoa, kuplettilauluja ja vanhaa tanssimusiikkia. Klassisesta musiikista olisi kuuntelijoiden mielestä riittänyt pienempi annos, mutta kaikkein uusinta tanssimusiikkiakaan ei erityisemmin suosittu.⁹ Toukokuussa 1929 radion musiikkiohjelmia käsiteltiin hallintoneuvoston kokouksessa, jossa sosiaalidemokraatteja edustanut Väinö Hupli (1886–1934) esitti ohjelmiin kuuntelijoita ärsyttäneiden naislaulajien sijasta enemmän torvisoittoa ja vanhaa tanssimusiikkia. Vallitsevaksi tuli kuitenkin uuden musiikkipäällikön Toivo Haapasen (1889–1950) linja. Sen mukaan radion musiikkiohjelmien tulisi pääosin sisältää klassista taidemusiikkia, joskin myös jazzorkestereille ja hanurinsoitollekin annettaisiin tilaa.¹⁰

Siirryttäessä uudelle vuosikymmenelle radion kasvu jatkui. Yleisradio siirtyi isompiin toimitiloihin Helsingin keskustaan Fabianinkatu 15:een vuonna 1934, ja samana vuonna organisaatio uudistettiin niin, että kansalaisjärjestöjen perustama yhtiö siirtyi kokonaan valtion omistukseen. Tämä vahvisti yhtiön taloudellista asemaa, ja henkilökunnan määrä kasvoi. Tässä vaiheessa alkujaan kymmenhenkinen Radio-orkesterikin oli jo laajentunut 24 soittajan kokoonpanoksi. Musiikkiohjelmat kehittyivät entistä kunnianhimoisemmiksi, ja AM-lähetystekniikan ansiosta Yleisradio pystyi välittämään kuulijoilleen myös ulkomaisia konsertteja. Vuonna 1934 esimerkiksi kuultiin Arturo Toscaninin (1867–1957) johdama konsertti Tukholmasta ja vuonna 1937 suora lähetys Salzburgin musiikkijuhlilta, jossa esiintyi suomalainen sopraano Aulikki Rautawaara (1906–1990).¹¹ Myös kevyemmille ohjelmille oli tilaa, vaikka ohjelmatilastojen suurin ryhmä koostuikin edelleen puoliklassisesta ohjelmistos-

9 Yle vk 1928, 8–9; Yle vk 1929, 7–11; Lyytinen 1996, 117; Kurkela 2005, 111–114.

10 Lyytinen 1996, 64.

11 Gronow 2010, 82.



Kuva 1. Öinen näkymä Yleisradion pääkonttorista Fabianinkadulla Helsingissä 1930-luvulla. Pääkonttori siirtyi vuonna 1968 Kesäkadulle Töölöön ja edelleen vuonna 1993 Pasilaan. Viimeiset radiotoiminnot sinnittelivät Fabianinkadulla vielä 1980-luvun vaihteessa. Yle Elävä arkisto / Flickr.

ta. Lauantai-iltaisain oli lähetys ravintolasta, jossa esiintyi jokin tunnettu tanssiorkesteri kuten Dallapé tai Ramblers. Vuonna 1934 Yleisradiolla oli jopa jonkin aikaa oma modernia tanssimusiikkia soittanut kokoonpano, Rytmien Radiopojat (myöh. Rytmipojat), jonka ura kuitenkin jäi lyhyeksi. Idea radion omasta tanssiorkesterista oli ajastaan edellä.¹²

Gramofonisoittoa vasemmalla kädellä

Alkuvuosina äänilevyjä käytettiin Yleisradiossa vain satunnaisesti, eikä äänilevyjen luonnetta ja merkitystä ohjelmatuotannossa vaivauduttu sen kummemmin pohtimaan. Radion äänilevysoittoja koskeneet käytänteet olivat teknisesti alkeellisia jopa aikakauden omien mittapuiden mukaan. Ohjelmasta vastaavien toimittajien käytössä oli vain yksi vanha

12 Haavisto 1991, 68–69.

pähkinäpuinen, veivattava gramofoni. Kun tuli aika soittaa tallennettua musiikkia, levy asetettiin levylautaselle ja soittimen äänitorvi käännettiin lähetysmikrofonin puoleen. Yleisradion perustamisen aikaan levyt äänitettiin ja siis myös toistettiin akustisella menetelmällä, joka oli ollut käytössä jo tammikuussa 1923, kun Nuoren Voiman Liitto NVL oli järjestänyt Suomen ensimmäisen julkisen radiokonsertin Helsingin Suomalaisella Normaalityoseolla. Tuolloin gramofonimusiikkia sisältänyt lähetyks oli tullut kadun toiselta puolelta (tiedossa ei ole, mitä musiikkia soitettiin). Elävään esitykseen verrattuna gramofonilähetyksen äänenlaatu oli huomattavasti heikompi.¹³

Yleisradiossa äänilevyohjelmien tunti-ilastoitus aloitettiin vuonna 1928, jolloin radioaalloille päätyi 19 tuntia ”gramofonimusiikkia”, yhteensä 0,9 prosenttia koko ohjelmistosta. Samana vuonna Ruotsin yleisradiossa alkoi säännöllinen gramofonitunti, jota lähetettiin joka arkipäivä.¹⁴ Gramofonisoinnin määrä kasvoi myös Yleisradiossa ja ponnahti vuonna 1930 jo 141 tuntiin. Tämän jälkeen määrä tasaantui ja pysytteli 1930-luvun puoliväliin asti keskimäärin 114 vuositunnissa lohkaisten noin kuusi prosenttia ohjelma-ajasta. (Taulukko 1.) Toiminta oli varsinkin alkuun epämääräistä ja huoletona. Äänilevyt olivat ohjelmatarjonnan täytettä esimerkiksi sellaisissa tilanteissa, kun illan varsinainen esiintyjä ei ollut ilmaantunut ajoissa studioon suoraa lähetystä varten. Toisinaan levypino unohtui kuuluttajan pöydälle, ja seuraavan työvuoron kuuluttaja saattoi sitten epähuomiossa soittaa samat levyt uudelleen.¹⁵

Yleisradio ei alkuun kartuttanut omaa levykokoelmaa. Etenkin kotimaisen musiikin osalta se olisikin ollut vaikeaa, sillä esimerkiksi vuonna 1926 Suomessa ilmestyi vain muutama levy. Ensimmäinen Yleisradioon hankittu äänilevy oli Philadelphian sinfoniaorkesterin levytys Johann Sebastian Bachin teoksesta *Passacaglia*. Orkesteria johti Leopold Stokowski, joka myös vastasi alkujaan uruille sävelletyn teoksen orkesterisovituksista. Esitys ilmestyi 12-tuumaisena 78 kierrosnopeuden äänilevynä vuonna 1929. Vertailun vuoksi Yleisradion 10-tuumaisien äänilevyjen

13 Rautio 1957, 34–35; Haapakoski 1991, 60.

14 Yle vk 1928, 7; Björnberg 1998, 37–38.

15 Hanska 2006, 176; Rautio 1957, 34–35.

hankinnoissa järjestysnumerolla 20 löytyy Milanon La Scalan orkesterin esittämä alkusoitto Gioachino Rossinin oopperasta *Wilhelm Tell*. Se ilmestyi vuonna 1931.¹⁶ On hyvin todennäköistä, että oman levykokoelman perustaminen Yleisradiossa käynnistyi vasta 1930-luvun puolella.

Yleisradion ohjelmissa soitettiin alkuvuosina joko henkilökunnan omia levyjä tai levyt lainattiin esimerkiksi Fazerin ja Westerlundin musiikkikaupoista.¹⁷ Yleisradion ja äänilevytoimijoiden yhteistyö oli mutkatonta. Ääniteala, konserttijärjestäjät ja säveltäjien ja esiintyvien muusikoiden etujärjestöt kantoivat ympäri Eurooppaa ja muuallakin huolta siitä, viekö uusi sähköinen media alan toimijoilta leivän suusta tarjoamalla yleisölle jatkuvalla syötöllä eläviä konsertteja ja ”mekanisoitua musiikkia” eli äänilevymusiikkia. Vaatimukset radion äänilevysoittojen rajoituksista tai korvauksista johtivat tuloksiin vain muutamissa Euroopan maissa.¹⁸ Parhaiten menestyivät säveltäjien etujärjestöt. Suomessa vuonna 1928 perustettu Teosto onnistui tuoreeltaan saavuttamaan neuvottelutuloksen, joka alkoi kerryttää radiokorvauksia säveltäjille. Muut toimijat Suomen muusikkojen liitto etunenässä jäivät vuosikymmeniksi nuolemaan näppejään.¹⁹ Äänilevyjen tuottajat ja kauppiat eivät Suomessa alkuun osallistuneet korvausvaatimuksiin, sillä ne näkivät tilanteessa enemmän mahdollisuuksia kuin uhkia. Niin sanotun gramofonikuumeen aikana vuosina 1928–1929 uusia suomalaisia levyjä ilmestyi runsaasti ja äänilevyala pärjasi taloudellisesti hyvin. (Taulukko 4.) Lainaustoimintaa Yleisradiolle ei koettu ongelmana, saivathan ääniteyhtiöt ja -kauppiat edullista mainostilaa radiossa. Kun radio-ohjelmassa soitettiin jokin levy, kuuluttaja kertoi kappaleen nimen lisäksi tyypillisesti säveltäjän, esittäjän ja myös julkaisijan nimen.²⁰

16 Yleisradion äänilevystön vanhin kortisto.

17 Rautio 1957, 35; Hanska 2006, 176; Gronow 2013, 275.

18 Björnberg 1998, 36; Cloonan 2016; Hendy 2022, 59–60.

19 Kemppainen 2019, 554–555. Teoston jakoperusteissa sovittajat saattoivat saada siivun säveltäjäkorvauksista, mutta sanoittajat alkoivat päästä korvausjärjestelmän piiriin vasta 1960-luvulla. Tuolloin hyvityksiä ryhdyttiin niin sanotun Rooman sopimuksen nojalla myös ulottamaan esittäville taiteilijoille ja levytuottajille.

20 Hanska 2006, 176.

Voidaan sanoa, että radio ei toiminut linkkinä ainoastaan kuulijan ja musiikin esittäjän vaan myös kuulijan ja äänitealan välillä. Eri maissa oli tämän suhteen erilaisia käytänteitä, joihin äänitealan piti reagoida. Esimerkiksi Iso-Britanniassa yleisradioyhtiö BBC jätti musiikkiohjelmassaan tanssinumeroiden nimet usein kuuluttamatta, mutta kappaleen nimi ei välttämättä jäänyt kuulijoille epäselväksi, sillä äänitetuottajat ja lauluntekijät vastasivat haasteeseen panostamalla nimen toistamiseen kertosaäkeistössä. Laulu jäi näin kuulijan mieleen ja helpotti mahdollista ostopäätöstä äänitekaupassa. Samalla kertosaäkeistöstä tuli populaarilaulun keskeinen elementti.²¹

Tultaessa 1930-luvulle ääniteala Suomessa ei kuitenkaan enää ollut täysin tyytyväinen Yleisradion toimintaan. Yleisradion omat julkiset kuulijatutkimukset kertoivat, että yleisö toivoi kevyttä musiikkiohjelmää, mutta sivistystehtäväänsä vedoten yhtiö soitti runsaasti länsimaista klassista taidemusiikkia ja sen helpotajuisempia versioita. Mainostilaa radioaaltoilta hakenut ääniteala epäilemättä toivoi Yleisradion lähetyksiin enemmän iskelmä- ja tanssimusiikkia. Oli ilmiselvää, että radiosta oli tullut aikakauden keskeisin musiikkimedia, jonka taivuttelemiseksi tietynlaisiin äänilevysoittoihin levy-yhtiöt uhrasivat runsaasti ja toisinaan hyvällä menestyksellä voimavaroja esimerkiksi Iso-Britanniassa.²² Suomessa tämä ei onnistunut. Viimeistään tässä vaiheessa esiin alkoi nousta ymmärrys siitä, että Yleisradion käsitys äänilevyn ja yleisön suhteesta oli täysin toisenlainen kuin äänitealalla. Yleisradiolle äänilevystä oli muodostumassa sivistysväline, äänitealalla kyse oli taloudellisesta voitontavoittelusta. Tyytymättömyyttä lietsoi alkuun maailmanlaajuinen talouslama, joka iski vuosikymmenen vaihteessa myös Suomeen. Äänilevyjen myynti laski. Musiikkiala oli muutenkin paniikkitunnelmissa, sillä äänielokuvan läpimurto oli sysännyt mykkäelokuvia säästäneitä muusikoita joukkotyöttömyyteen.

Kun ääniteala loppuvuonna 1930 tajusi, että Yleisradio oli radikaalisti lisännyt äänilevysoittoja, se koki lainaustoiminnan epäoikeudenmukaiseksi. Lainattuja levyjä ei välttämättä saatu takaisin ja jos saatiinkin,

21 Mäkelä 2014.

22 Frith 1987, 283–284.

ne eivät enää olleet alkuperäisessä kunnossa. Jos taasen palautetun levyn kunto oli erinomainen, ei sekään ollut hyvä merkki vaan osoitus siitä, että levy ei ollut päässyt radiosoittoon. Joulukuussa 1930 keskeiset levytuottajat vaativat Yleisradion johtokunnalle osoitetussa kirjelmässä mainosjärjestelmän lakkauttamista. Kirjelmän allekirjoittaneet Fazerin, Westerlundin, Gramophonen, Helwarin ja Parlophonin edustajat olivat sitä mieltä, että ”terveillä liikeperiaatteilla” toimiva yhteistyö onnistuisi paremmin, jos radioyhtiö hankkisi levyt ostamalla eikä lainaamalla. Tähän ei Yleisradiossa suostuttu. Kun monet musiikkiliikkeet sitten kaatuivat ja muutkin epäivät lainaustoiminnan, päätettiin radiossa lopulta vuonna 1933 kohdentaa varoja äänilevyjen hankintaan.²³ Yleisradion kuuluttajalistoista selviää, että viimeistään tässä vaiheessa ohjelmissa jätettiin äänilevyn julkaisija mainitsematta.²⁴

Varojen osoittaminen äänilevyhankintoihin oli varsin pieni uhraus siihen nähden, että radion levysoitoista maksettiin korvauksia ainoastaan Teostolle. Äänilevysoitto oli siis Yleisradiolle edullista toimintaa. Kun ohjelma-aika sitten lisääntyi, äänilevyjen rooli kasvoi ja statuskin muuttui. Muutoksen tuulia oli ilmassa jo vuonna 1932, kun Yleisradion vuosikertomuksessa vanhahtava termi ”gramofonisoitto” väistyi ja modernimpi ilmaisu ”äänilevy” korvasi sen. Keskeinen murros koettiin vuonna 1936, kun iltaohjelmaan mahdutettiin kaksi tuntia lisää lähetyksia, joka täytettiin pelkillä äänilevysoitoilla. Lopputuloksena äänilevyjen osuus koko Yleisradion ohjelma-ajasta nelinkertaistui ja kattoi radiolähetyksistä 25,0 prosenttia. Seuraavana vuonna osuus pomppasi peräti 28,9 prosenttiin, ja määrä pysyi samansuuntaisena vielä sotien jälkeenkin. Murrosvaiheen merkinä Yleisradioon perustettiin oma äänilevystö, jonka johtajana ja samalla myös äänilevyohjelmiston hoitajana toimi Radio-orkesterin pianisti Alvar Andström (1898–1979). Virallisesti hän tosin aloitti tehtävässään vasta vuonna 1938.²⁵

Yleisradion äänilevystöstä tuli nopeasti Suomen suurin äänilevykokoelma. Mikään muu institutionaalinen taho ei kerännyt vastaavia

23 Yle jk:t 54/1930, 36/1933; Kotirinta 1986, 103.

24 Esim. Yle kuuluttajalista 1935.

25 Yle vk 1936, 14, 22; Yle vk 1937, 13–14; Yle jk 38/1937, 13/1938.

määriä äänilevyjä ja vieläpä luetteloinut niitä. Arkistointinäkökulmasta tilanne alkoi muuttua vasta vuonna 1966, kun Suomen äänitearkisto ry otti hoitaakseen Yleisradiolta jääneitä iskelmän ja muun musiikin katvealueita. Rajallisesta musiikkinäkökulmasta ja äänilevyjen vähäisestä julkaisumäärästä johtuen Yleisradion tallennemäärä kasvoi alkuun hitaasti mutta kuitenkin vakaasti. Sota-aikana levyjä oli kertynyt noin 6 000 ja vuonna 1951 jo noin 12 000 kappaletta. Määrä oli pieni verrattuna vaikkapa Ruotsin radion kokoelmaan, jossa oli 1950-luvun vaihteessa jo ylitetty 60 000 äänilevyn raja. Myöhemmin hankinta Yleisradiossa kiihtyi niin, että vuonna 1961 äänilevyjä oli 35 000 ja vuoden 1969 lopussa jo 88 889 kappaletta niin, että määrä jakaantui melko tasan 33, 45 ja 78 kierrosnopeuden levyjen kesken.²⁶ (Taulukko 3.)

Toisinaan Yleisradion levykokoelma kasvoi sykäyksittäin. Usein syyinä oli radiotuntien kokonaismäärän äkillinen lisäys, mutta myös kulttuuripoliittisilla muutoksilla ja lainsäädännöllä oli vaikutuksensa. Kun 1950-luvun lopulla levisi tieto, että tulossa on lakimuutos, jonka jälkeen äänilevytuottajat ja mahdollisesti musiikin esittäjätkin voivat periä radiosoitosta hyvityskorvauksia, Yleisradion toimittajat saivat käskyn täydentää kokoelmaa pikaisesti. ”Ruvettiin selaamaan katalogeja ja ostettiin sikaa säkissä tilaamalla ulkomailta”, musiikkitoimittaja Cay Idström muisteli kollegojensa kanssa myöhemmin. Summamutikassa hankittujen levyjen tekninen laatu oli usein heikko. Ne siirrettiin varastoon myös siksi, että uudet parempilaatuiset vinyylilevyt olivat jo syrjäyttämässä 78 kierrosnopeuden ”savikiekkoja”. Hankintasähellys oli muutenkin turhaa. Yhtiön johdossa tulevaa lakimuutosta tulkittiin virheellisesti niin, että korvaukset tuottajille ja esittäjille eivät koskisi niitä äänilevyjä, jotka on hankittu levystöön ennen lain voimaantumista. Sitten selvisi, että ratkaisevaa oli äänilevyn ensimmäinen julkaisuvuosi.²⁷

26 *Ilkka* 9.10.1943; Fabiansgatan 15, Helsingfors. Rundvandring i radiohuset. Radiolähetys 11.9.1951; Salokangas 1996, 102; Yle vk 1969–1970, 59–60.

27 Yleisradiolaiset muistelevat. Äänilevystön alkuajat. Julkaisematon keskustelutallaus 22.10.1985.

Kansainvälinen äänilevyohjelma

Ääniteala ja Yleisradio näyttivät 1930-luvulle tultaessa erkaantuvan toisistaan, mutta niillä oli myös jotain yhteistä, aikakauden kulttuuri-virtauksiin nähden jopa poikkeavalla tavalla. Kulttuurielämää Suomessa leimasi kansallismielinen eetos. Jos 1920-luvulla ilmassa oli vielä ollut kosmopoliittista ja paneurooppalaista värettä, sulkeutuivat nämä ikkunat viimeistään 1930-luvulla.²⁸ Murroskohtana voidaan pitää vuosikymmen puolivälissä vietettyjä Kalevalan, Aleksis Kiven ja Jean Sibeliuksen juhlavuosia, jotka vahvistivat isänmaallista ilmapiiriä. Musiikkielämässä kääntyminen sisäänpäin ilmeni selkeimmin protektionistisena työvoimapolitiikkana. Huoli musiikin omavaraisuuden romahtamisesta johti siihen, että varsinkin ulkomaisten tanssimuusikoiden oli käytännössä mahdotonta saada työlopua Suomeen.²⁹

Äänilevyala ja Yleisradio olivat merkittäviä poikkeuksia kansallismielisestä eetoksesta. Laman jälkeen 1930-luvun puolivälissä kansainvälinen äänilevytoiminta oli elpynyt, ja maailmanmarkkinoille ilmestyi runsaasti uusia julkaisuja. Suomeksikin julkaistiin kotimaisia levyjä, etenkin tanssimusiikkia, jota ryhdyttiin yleisesti kutsumaan iskelmäksi ja joka vuosina 1931–1937 kattoi noin 90 prosenttia levytuotannosta.³⁰ Päällisin puolin levymarkkinat Suomessa olivat kansallisesti määrittäneitä, mutta toiminta oli riippuvainen ulkomaisista yhteyksistä. Levytysmahdollisuutta pääsivät hyödyntämään vain harvat esiintyjät, kuten Rytmi-pojat, Ramblers ja Dallapé, joiden oli tyypillisesti matkattava Saksaan asti äänittämään musiikkiaan. Tuotannosta vastasivat kansainvälisten yhtiöiden suomalaiset edustajat. Suomalaisissa musiikkikaupoissa oli tarjolla myös ulkomaisia äänilevyjä, erityisesti ruotsalaisia ja saksalaisia levytyksiä, mutta niiden markkinaosuus oli verraten pieni.³¹

Kun otetaan huomioon 1930-luvun lopulla saatavilla olleet levyt, Yleisradion äänilevystöön hankittiin aineistoa varsin valikoiden. Ulkomaisten levyjen osalta tarkkaa vertailua ei voida tehdä, mutta jos ver-

28 Ks. esim. Valtonen 2018.

29 Kärjä & Mäkelä 2019.

30 Pesola 1996, 107.

31 Gronow 2013, 278–280.

rataan Yleisradion äänilevystön kortistoa Rainer Strömmerin ja Urpo Haapasen kokoamaan *Suomalaisten äänilevyjen luetteloon 1920–1945*, voidaan todeta, että huomattava osa julkaisuista jäi Yleisradion levykoelman ulkopuolelle.³² Kotimaiset konserttimusiikin levytykset, joita alkoi myös jossakin määrin ilmestyä, olivat Yleisradiossa tanssimusiikkiin ja muuhun kevyempään musiikkiin nähden paremmin edustettuna. Myös klassisen musiikin ulkomaiset levytykset ja konserttilähetykset saivat Yleisradiossa runsaasti sijaa – puhumattakaan siitä, että elävän musiikkitarjonnan puolella Radio-orkesteri sai pitkin 1930-lukua nauttia vieraillevien kapellimestareiden ja solistien jatkuvasta virrasta.³³

Ulkomaista levy- ja tähtituontia ei Suomessa eikä varsinkaan Yleisradiossa nähty ongelmana, jos kyse oli taidemusiikista. Lisäksi mahdollisia vastalauseita hiljensi se tosiasia, että Yleisradiolla oli mahdollisuus antaa maailmalle jotain takaisin. AM-lähetysten aikakaudella radio-ohjelmat kantoivat satojen ja jopa tuhansien kilometrien päähän ylittäen kansallisvaltioiden rajoja kurittomasti. Eurooppalaiset yleisradioyhtiöt hyödynsivät tilannetta järjestämällä useita kertoja vuodessa klassisen musiikin yhteislähettyksiä, joihin myös Yleisradio osallistui. Kun tuli Yleisradion vuoro järjestää tällainen transnationaalinen mediatapahtuma, se kokosi Radio-orkesterin tueksi maan parhaat soittajat ja turvautui toistuvasti aikakauden kuuluisimman klassisen musiikin säveltäjän Jean Sibeliuksen (1865–1957) tuotantoon.³⁴

Äänilevyohjelmien kotimaisesta ja ulkomaisesta tarjonnasta Yleisradiossa ennen toista maailmansotaa ei ole olemassa tilastointia. Ulkomaisen tarjonnan ylivalta on kuitenkin helposti pääteltävissä. Yleisradio julkaisi vuosina 1938–1952 tilastoja äänilevymusiikin lajityypeistä ohjelmissaan.³⁵ Äänilevyjä soitettiin 1930-luvun lopulla hieman alle tuhat tuntia vuodessa, ja esimerkiksi vuonna 1939 klassinen taidemusiikki eli ”konserttimusiikki” lohkaisi äänilevysoitoista 37,2 prosenttia. Tosiasiasa osuus oli huomattavasti suurempi, sillä ohjelma-ajan hallitsija 57,3

32 Yleisradion äänilevystön vanhin kortisto; Strömmer & Haapanen 1981.

33 Maasalo 1980, 67–79; Mäkelä 2024, 16–18.

34 Mäkelä 2024, 18–21.

35 Yle vkt: 1939–1952. Vuoden 1938 tilasto oli mukana vuoden 1939 vuosikirjassa.



Kuva 2. Yleisradiossa ryhdyttiin panostamaan äänilevyihin ja levysoittimiin 1930-luvulla. Tuntematon toimihenkilö levysoittimien äärellä radion kuuluttamossa 1940-luvulla, jolloin Yleisradiossa oli noin 6 000 äänilevyä. Yle Elävä arkisto / Flickr.

prosentin osuudella oli ”ajanvietemusiikki”. Se sisälsi paljolti klassiseen taidemusiikkiin kytkeytynyttä kevyempää ilmaisua. Ajanvietemusiikiksi luokiteltiin muun muassa laulusoolot, duetot, solistiyhtyeet ja erilaiset soitinmusiikit, ei kuitenkaan ”tanssimusiikkia”, jolle oli erikseen tilastoitua 5,5 prosentin osuus. Sodan jälkeen korkealaatuiseksi katsottua ajanvietemusiikkia – tyypillisenä esimerkkinä jousisoitinorkesterin esittämät konserttitanssit ja operettisävelmät – ryhdyttiin julkisen nimenkeksintäkilpailun jälkeen kutsumaan viihdemusiikiksi. Ajanvietemusiikin käsite

jäi Yleisradion sanastossa vähitellen taka-alalle, mutta juuri mikään muu ei muuttunut. Tanssimusiikin osuus pysytteli koko äänilevytilastoinnin ajan 1–5 prosentin lukemissa. Koska Suomessa ei äänilevyillä julkaistu merkittävästi kotimaista klassista taidemusiikkia ja melko niukasti viihdemusiikkiakin, suurin osa Yleisradion äänilevysoitoista sekä ennen sotaa että sodan jälkeen edusti siis ulkomaista tarjontaa. (Taulukko 1 & taulukko 2.)

Kuulijoille klassista ja hieman muutakin

Klassisen taidemusiikin ylivalta Yleisradion äänilevyohjelmissa ja elävän musiikin esityksissä oli suurimmillaan 1930-luvulla. Ylivalta ei merkinnyt ainoastaan sitä, että klassinen taidemusiikki ja sen ”helppotajuiset” muodot lohkaisivat valtaosan tarjonnasta, vaan myös sitä, että klassisen taidemusiikin yleisöä palveltiin muutenkin erittäin hyvin. Klassisen musiikin ohjelmia säesti tiedon tarjonta yhdistettynä kansainväliseen yhteistyöhön. Aikakauden sanoma- ja aikakauslehtien ohjelmatiedoissa klassisen taidemusiikin säveltäjät ja esittäjät eriteltiin pikkutarkasti, varsinkin suorien konserttilähetysten kohdalla mutta usein myös äänilevyohjelmien osalta.

Suomessa tämä klassisen musiikin tiedontarjonta koski myös muita kuin Yleisradion omia ohjelmia. Yleisradion tukema viikkolehti *Radiokuuntelija* innostui kansainvälisestä ohjelmistosta niin, että se ryhtyi marraskuusta 1937 lähtien julkaisemaan kahta erillistä painosta. A-painos keskittyi kotimaiseen tarjontaan, laajemmassa B-painoksessa mukana oli eurooppalaisten yleisradioyhtiöiden ohjelmatietoja. Tiedot koskivat lähes kokonaan klassisen musiikin lähetyksiä. Hetken aikaa näytti siltä, että radiomusiikin tulevaisuus olisi ollut kansainvälisesti verkostoituneessa taidemusiikissa. Yhtenäisfantasia katkesi toiseen maailmansotaan. *Radiokuuntelija* palasi vuoden 1940 ensimmäisessä numerossa yhden painoksen menetelmään, ja pian ulkomaiset ohjelmatiedot katosivat lehden sivuilta kuten myös muista lehdistä.³⁶ Sodan jälkeen hiipuivat yhteiskonsertitkin, sillä vanhentunutta AM-teknologiaa ryhdyttiin kor-

36 *Radiokuuntelija* 1937–1940, Kansalliskirjaston digitaalinen palvelu.

vaamaan ultralyhyitä aaltoja eli ”ulaa” hyödyntäneellä FM-teknologialla. Suomessa tämä tapahtui 1950-luvun lopulla. Radiosignaalin laatu parani, mutta sen kantavuus ilman tukiasemia ulottui vain horisonttiin. Radiomusiikki ei enää kuulunut yli rajojen niin kuin ennen.

Klassisen musiikin vanavedessä muille musiikinlajeille jäi vain satunnaisia aallonharjoja. Monissa radion musiikkitarjontaa koskeneissa tutkimuksissa ja muisteluissa on tuotu esiin, miten jazzmusiikin lisäksi iskelmämusiikki ja moderni popmusiikki jäivät pitkään klassisen taide-musiikin ja kevyen viihdemusiikin jalkoihin.³⁷ Elävien musiikkiesitysten osalta radio tarjosi kyllä alusta lähtien muutakin kuin klassista levy-musiikkia, mutta hyvin rajallisesti. Harvaan kuullun laulettu tanssimusiikin osalta radioaalloille kelpasivat muun muassa Ture Aran (1903–1979) ja etenkin Georg Malmsténin (1902–1981) iskelmälevytykset. Heidän pääsyään Yleisradion ohjelmistoon edesauttoi epäilemättä se, että molemmat olivat klassisen koulutuksen saaneita laulajia.

Kansanmusiikille löytyi ohjelmistosta sijaa, jos musiikki esitettiin salonkimusiikin tyylikeinoin, esimerkiksi Oskar Merikannon (1868–1924) tai Emil Kaupin (1875–1930) sovituksina. Poikkeus linjasta oli Armas Otto Väisäsen (1890–1969) viikoittainen radio-ohjelma *Puoli tuntia kansanmusiikkia* (1933–1947), jossa kuulijoille tarjottiin laaja kattaus kansanmusiikkia runolauluista pelimannimusiikkiin ja paimensoittimien esityksistä saamelaiseen musiikkiin. Joukossa oli myös suomensukuisten kansojen esityksiä. Kansanmusiikin alueelta ei vain ollut suuremmin äänilevyjä tarjolla, joten Väisäsen kutsui esiintyjät studioon tai tallennutti heitä etukäteen. Ikään kuin ennakoiden myöhempää kantaneuhatuotantoaan Yleisradio äänitti Väisäsen kansanmusiikkiohjelman esityksiä suorakaiverruksina niin sanotuille pikalevyille yhteensä 149 musiikkikappaleen verran. Kaikkinensa kansanmusiikkia soitettiin 1930-luvun Yleisradiossa kuitenkin hyvin vähän, alle prosentin koko ohjelmatarjonnasta.³⁸ On paljon mahdollista, että ilman Kalevalan riemuvuoden 1935 nostattamaa kansallismielistä eetosta määrä olisi jäänyt sitäkin pienemmäksi.

37 Esim. Jalkanen & Kurkela 2003, 345–351.

38 Kotirinta 1986, 105–107; Tenhunen 2010, 203.

Täysin ehdotonta klassisen musiikin ylivalta ei siis ollut, ja monissa Euroopan julkisen palvelun radioyhtiöissä haluttiinkin keventää alkupe-
räistä kansanvalistukseen painotusta. Suomessa ohjelmapäällikkö Ilmari Heikinheimo (1891–1966) alkoi 1930-luvulla ajaa monipuolisempaa ohjelmaa, mutta hänellä oli vastassa musiikkipäällikkö Toivo Haap-
anen, joka Yleisradion ensimmäisen historiategoksen kirjoittaneen kirjallisuudentutkija Vilho Suomen (1906–1979) mukaan ”sitkeästi puolusti arvokkaan musiikin asemaa”.³⁹ Joitakin myönnytyksiä sentään suotiin. Yleisradio joutui esimerkiksi reagoimaan uuteen kuulijaryhmään, afrikkalaisamerikkalaisen jazzmusiikin harrastajiin.

Jazzin harrastajat Suomessa olivat 1930-luvulla ja vielä 1940-luvullakin pieni vähemmistö, mutta se oli aktivoitumassa dynaamiseksi ryhmittymäksi, jolla oli omat jazzkerhonsa ja jopa painettu mediansa *Rytmi*-lehden muodossa. Yleisradion ohjelmissa kyllä soitettiin 1930-luvulla jazziksi kutsuttuja levytyksiä, mutta niiden esittäjinä olivat useimmiten eurooppalaiset big bandit ja tanssiorkesterit tai sitten yhdysvaltalaiset viihdenimet kuten Bing Crosby. AM-aikakaudella afrikkalaisamerikkalaista jazztarjontaa saattoi löytää ulkomaisten radiokanavien äänilevyohjelmista, mutta osumatarkkuus oli paljolti sattuman varassa, sillä kotimaisten sanoma- ja aikakauslehtien ohjelmatiedot eivät näistä lähetyksistä kertoneet. Maaliskuussa 1938 joidenkin sanomalehtien radiopalstoilla kuitenkin ilmoitettiin, että Ruotsin radiosta kuuluu Duke Ellingtonin musiikkia.⁴⁰ Liekö tiedolla ollut vaikutusta Yleisradioon, sillä sanomalehdissä julkaistujen ohjelmatietojen perusteella kolme päivää myöhemmin kuultiin ensimmäinen Duke Ellingtonin ja ylipäänsä ensimmäinen afrikkalaisamerikkalainen jazzesitys yhtiön ohjelmistossa. Ellingtonin orkesterin esitys *Aamunkoiton pikajuna* eli *Daybreak Express* lähetettiin Yleisradiossa alkuillasta 10.3.1938.⁴¹

Duke Ellingtonin sofistikoituneelle jazztyylille alkoi kangerrellen löytyä tilaa Yleisradion ohjelmistosta. Alkuvuonna 1941 kuulijoiden toiveita toteuttaneessa *Lauantain toivotuissa levyissä* soitettiin Ellingtonin

39 Suomi 1951, 186.

40 *Arbetarbladet* 4.3.1938.

41 *Radiokuuntelija* 6.3.1938.

tunnelmapala *Mood Indigo* peräti kahtena iltana. Ensimmäisessä lähe-
tyksessä mainittiin, että toivojia oli ollut 18. Jazzharrastajat olivat selvästi
ryhmittyneet ja lähestyivät Yleisradiota laajalla rintamalla. Ilmeisestikin
toivojille oli tihkunut tieto siitä, että Yleisradion levystössä oli *Mood
Indigo*. Otos ei edustanut uusinta jazzia, sillä levytys oli yli kymme-
nen vuoden takaa. Niukkuuden ajassa sekin kelpasi. Yksi *Mood Indigon*
kuulijoista oli tuleva kuvataiteilija ja jazzlevyjen keräilijä Lars-Gunnar
”Nubben” Nordström, joka muisteli myöhemmin sarkastisesti, että jazzia
näissä ”Toivottomissa” kuultiin ”ehkä joka toinen vuosi”.⁴² Tilanne ei ol-
lut paljon parempi äänilevymarkkinoilla. Helsingissä jazzia löytyi satun-
naisesti eri liikkeistä tarjonnan keskittyessä jo vuosia aiemmin julkais-
tuun musiikkiin. Jazzin ja muun musiikin äänilevytarjonta kasvoi vasta
1950-luvun puolivälissä, kun ulkomaisiin hyödykkeisiin kohdistuneet
tiukat tuontirajoitukset höllentyivät. Jazziaikin alkoi kuulua radiossa, eri-
tyisesti ruotsinkielisissä ohjelmissa.⁴³

Lauantain toivotut levyt

Yleisradion äänilevyohjelmien historiaa ei voi kirjoittaa mainitse-
matta *Lauantain toivottuja levyjä*. Ensimmäisellä toivekonserttilä-
hetyksellä lauantaina 2.11.1935 ei ollut sen kummempaa nimeä kuin
Äänilevykonsertti. Kokeiluluonteiseksi tarkoitettu levykonsertti oli alusta
alkaen erittäin suosittu ja muuttuikin vähitellen jokaviikkoiseksi ohjel-
manumeroksi. Suosiota siivitti se, että kyseessä oli Suomen ainoan radio-
aseman ainoa musiikkiohjelma, joka keskittyi yksinomaan äänilevyjen
soittamiseen kuuntelijoiden toivekirjeiden mukaisesti. Tunnin mittaisen
ja 16–18 kappaletta sisältäneen ohjelman rakenne muotoutui nopeasti,
mutta nimen vakiintumisen kanssa kesti kauemmin. Lehtien ohjelma-
tiedoissa toivekonsertti ehti kulkea nimellä *Lauantain toivomuskonsertti*
ja vaihtelevasti muillakin nimillä. Vuosina 1941–1942 toivekonsertin oh-
jelmapaikka annettiin jatkosodan vuoksi 14 kuukauden ajaksi puolustus-
voimille. Tauon jälkeen loppuvuonna 1942 ohjelma palasi radioaalloille

42 Mäkelä 2019, 46.

43 Mäkelä 2019, 56.

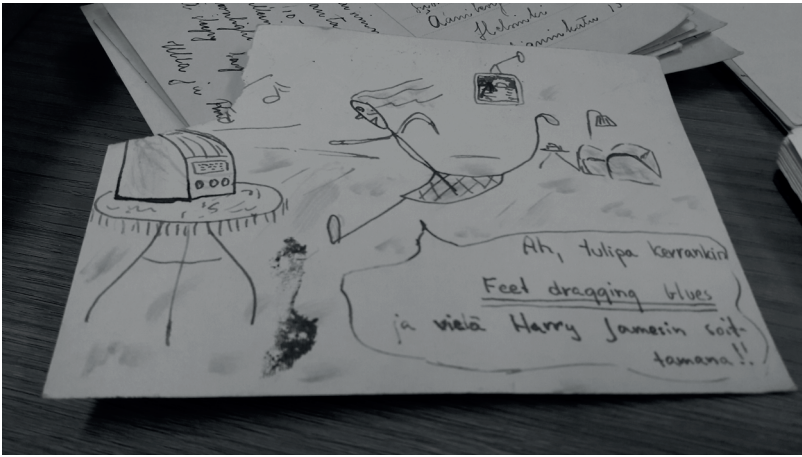
uudella nimellä *Lauantain toivotut levyt*. Hakuselvitys Kansalliskirjaston digitaalisista sanomalehdistä paljastaa, että toisen kerran ohjelma jäi tauolle vuonna 1953, jolloin se lähetettiin alkuvuonna yhden kerran ja sitten vielä läpi kesäkauden. Sen jälkeen ohjelman tilalle tuli *Sävellahja 27 500*, jossa yhdisteltiin yleisön musiikkitoiveita ja avustustoimintaa yhteistyössä Suomen Punaisen ristin kanssa. *Lauantain toivotut levyt* aloitti uudestaan lokakuussa 1955.

Ohjelman suunnittelusta vastasi alusta lähtien 1960-luvulle asti äänilevystön ja äänilevyohjelmien johtaja Alvar Andström – ja jos ei aina hän itse, niin sitten joku tarkkaan ohjeistettu alainen. Toivekonsertti noudatti tiukasti Yleisradion musiikkipolitiikkaa. Tavaksi tuli, että ohjelman alussa soi klassinen taidemusiikki ja sitten klassiseen kallellaan ollut viihdemusiikki. Jotkin esitykset, kuten tunnetut häämarssit ja Mario Lanza'n ooppera-aariat, asettuivat luontevasti kumpaanakin kategoriaan. Kokonaisuus täydentyi varovaisesti kansanmusiikilla ja lopuksi jollakin modernilla tanssinumerolla, vaikkapa Georg Malmsténin iskelmäkappaleella. Kotimaista äänilevymusiikkia oli aina mukana, mutta paino oli ulkomaisella musiikilla. Yleisön toiveissa painotus sen sijaan oli täysin toisenlainen, sillä valtaosassa kirjeistä toivottiin kotimaista tanssimusiikkia, mitä Alvar Andström sitten äkeänä muisteli jäätyään eläkkeelle.⁴⁴

Toivekonsertit antavat mielenkiintoista tietoa äänilevyn asemasta Suomessa 1930-luvun puolivälissä. Vuonna 1935 Suomessa myytiin noin satatuhatta äänilevyä, mistä voi päätellä, että suurin osa suomalaisista ei omistanut yhtään levyä eikä levysoitinta. Äänilevymusiikkia tunnettiin kuitenkin niin hyvin, että kuulijat osasivat lähettää ohjelmaan toivekirjeitä.

Mistä kuuntelijat saivat virikkeet toiveisiinsa? Klassisen musiikin ohjelmisto oli tuttua muusta radioyhteydestä, sillä samoja kappaleita esitettiin esimerkiksi Radio-orkesterin konserteissa. Tunnetuimmat kotimaiset iskelmät soivat tanssipaidoilla ja iltamahuveissa, ja lauantai-iltaisin radiossa oli tanssiorkestereiden lähetyksiä ravintoloista. Ulkomaiset iskelmät tulivat tutuiksi myös musiikkielokuvista, joita katsottiin Suomessa runsaasti. Turun ravintoloissa ja kahviloissa 1930-luvulla esiintynyt

44 Hanska 2006, 178; ks. myös Riikonen 1966; Oinonen 2005, 85–86.



Kuva 3. Radion kuuntelija lähestyi vuonna 1947 Yleisradiota piirroksella, jossa swing-aikakauden tunnetuimpiin nimiin kuulunut yhdysvaltalainen Harry James yhteineen saa soittoaikaa *Lauantain toivotuissa levyissä*. Modernia tanssimusiikkia ohjelmassa soitettiin niukasti. Lauantain toivotut levyt. Musiikkiarkisto, Janne Mäkelä.

pianisti Oswald Salokannel (1921–2000) muisteli myöhemmin, että yleisö toivoi häneltä usein elokuvien ”iskukappaleita”⁴⁵, joten mikseipä vastaavia toiveita siis osoitettu radion toiveohjelman järjestäjillekin. Pieni kirjeotanta seuraavalta vuosikymmeneltä paljastaa, että näin todella *Lauantain toivotuissa levyissä* tapahtui. Esimerkiksi toukokuussa 1947 Eeva Jääskeläinen toivoi kappaletta *Das gibt’s nur einmal* tai muita ”keskeisiä iskelmiä” romanttis-komediallisesta musiikkielokuvasta *Tanssiva kongressi*, joka oli ilmestynyt saksankielisenä vuonna 1931. Toive toteutui.⁴⁶

Lauantain toivottujen levyjen kuuntelijakirjeet ja -kortit vuosilta 1935–2013 löytyvät Musiikkiarkistosta Helsingistä. Lähes 30 hyllymetriä käsittävä kokoelma on paljolti tutkimaton, eikä sitä ole mahdollista tässäkin tarkemmin eritellä. Jotain sentään on aiemmin selvitetty. Kansanrunouden opiskelija Rauni Riikonen laati vuonna 1966 lyhyen

45 Mäkelä 2020, 39.

46 *Lauantain toivotut levyt*. Toivekirjeet 1947.

tutkielman ohjelman musiikkitoiveista. Tuohon mennessä kirjeitä oli kertynyt jo 15 000, joten Riikonen rajasi tarkastelunsa noin 4 000 kirjeen otantaan ajanjaksolta 1937–1953. Tutkielman mukaan iskelmätoiveiden suosio lähti *Lauantain toivotuissa levyissä* nousuun vuoden 1948 aikana, ja joukossa oli paljon myös ulkomaisia toiveita, etenkin saksalaisia ja amerikkalaisia viihdesävelmiä. Klassisen musiikin toivekirjeitä oli Riikosen otannassa noin 17 prosenttia.⁴⁷ On vaikea arvioida, miten edustava Riikosen aineisto on 1940-luvun lopun suomalaisen musiikkimaun kannalta, mutta iskelmämusiikin osuuden nousu toivekirjeissä sai arvattavasti syyäksen tanssimusiikin uusien virtausten kasvaneesta suosiosta.

Toiveiden toteutumista Riikonen ei käsitellyt, eikä hän myöskään avannut iskelmän käsitettä, joka vuonna 1966 oli laajimmillaan ja kattoi monenlaista laulettua musiikki-ilmaisua elokuva- ja viihdesävelmistä swingnumeroihin ja popmusiikkiin. Se kuitenkin on selvää, että toiveet ja toteumat eivät kohdanneet tasapuolisesti. Radion musiikkiseula oli hyvin tiivis ja iskelmänumerot harvassa. Ehkäpä juuri siksi sanoma- ja aikakauslehtien julkaisemissa *Lauantain toivottujen levyjen* tasavuotismuisteluissa eivät niinkään ole painottuneet ohjelmaa määrittäneet kevyen klassisen numerot vaan iskelmäkappaleet. Aikalaisia ohjelman vääristynyt musiikkipolitiikka saattoi ärsyttää, mutta toisaalta radion musiikkimaisema oli muutenkin yksipuolinen, ja toivekonsertin harvat kukkaset pääsivät juurtumaan muistoihin sitäkin sitkeämmin. Vähäinen oli paljon ainakin *Helsingin Sanomissa* sittemmin työuransa tehneen toimittaja Pirkko Kolben (1932–2008) mielestä. Kolbe muisteli vuonna 1985 sitä aikaa 1940-luvun lopulla, kun hän oli teini-ikäinen ja kuunteli *Lauantain toivottuja levyjä*: ”Konsertti oli sanalla sanottuna iskelmiä tarjoava keidas loputtomassa tylsässä yleisradiollisessa musiikin erämaassa”, Kolbe hehkutteli.⁴⁸

47 Riikonen 1966, 2, 15, 18–19.

48 Kolbe 1985.

Yleisradion musiikkilinjaukset sodan jälkeen

Toisen maailmansodan aikana Yleisradio oli joutunut säästösyistä supistamaan toimintaansa, mutta rauhan tultua lähetykset palautuivat pian ennalleen. Kuunteluluvan lunastaneiden määrä lähti nopeaan kasvuun ja kaksinkertaistui vuosina 1945–1955. Kun lupamaksun maksaneita vuonna 1945 oli ollut 542 198, vuonna 1955 luku oli 1 020 585 ja vuonna 1960 jo 1 227 559. Valtaosassa Suomen kodeissa oli nyt radiovastaanotin, ja monilta löytyi myös matkaradio ja autoradio, joihin piti hankkia erilliset kuunteluluvat. Samassa viidentoista vuoden aikajaksossa yhtiön henkilökunnan määrä enemmän kuin kaksinkertaistui niin, että vuonna 1945 henkilöstöä oli 337 ja vuonna 1960 yhteensä 853. Lähetytunnit puolestaan kasvoivat 5 425:stä 6 512:een. Kasvua selittivät niin panostukset Helsingin olympiakisoihin vuonna 1952 kuin ulaverkoston rakentaminen ja eritoten televisiotoiminnan käynnistyminen.⁴⁹ (Taulukko 1.)

Musiikin osuus radiolähetyksistä palasi entiselleen. Kun se oli sodan aikana ollut jopa alle 40 prosenttia, osuus kasvoi taas noin puoleen ohjelma-ajasta. Vuonna 1947 radio lähetti 2 408 tuntia musiikkia, keskimäärin 6,5 tuntia vuorokaudessa. Äänilevyjen hankintaakin tehostettiin. Tultaessa 1950-luvun puoliväliin saatavilla oli jo uusia 33 kierroksen Long Playing -levyjä, mutta pääosa äänilevystön levyistä oli edelleen vanhalla tekniikalla valmistettuja 78 kierrosnopeuden levyjä, joiden soittoaika oli levypuoliskoa kohden kolme minuuttia.

Radion musiikkiohjelmien lippulaivana olivat radion oman orkesterin lähetykset. Radio-orkesterin soittajien määrää lisättiin vuonna 1947, kun Yleisradio aloitti julkiset tiistai- ja torstai-ilta konsertit. Torstaisin oli vuorossa ”helpotajuinen konsertti”.⁵⁰ Taidemusiikin eri muotoihin keskittyneen Radio-orkesterin rooli oli selkeä. Muutoin radiolähetysten jakautumista eri musiikkinlajien kesken on vaikea arvioida, sillä yhtiön vuosikertomuksissa lajityyppien nimet ja määritelmät vaihtelivat. Pääkategorioina olivat vakava musiikki (eli vuosikertomuksissa konserttimusiikki ja tai-

49 Tulppo 1976, 232–235.

50 Maasalo 1980, 115–123.

demusiikki), niin sanottu keskimusiikki (eli ajanvietemusiikki ja viihdemusiikki) ja kevyt musiikki (eli tanssimusiikki ja iskelmämusiikki). Varsinkin ”ajanvietemusiikki” oli laaja kategoria, johon mahtuivat niin harmonikkasoolot ja sotilasmusiikin esitykset kuin Suomessa vierailleen Neuvostoliiton valtion kansanlaulukuoron konsertit. Vuonna 1949 vakavan musiikin osuus 2 411 musiikkitunnin kokonaisajasta oli 28,4 prosenttia, keskimusiikin 68,2 prosenttia ja kevyen musiikin 3,4 prosenttia. Äänilevyjen osuus oli Yleisradion tilastointihistoriassa suurimmillaan, yhteensä 1 395 tuntia eli 37,1 prosenttia musiikin ohjelma-ajasta. Levysoitto jakautui eri kategorioihin suunnilleen samalla tavoin kuin musiikkiohjelmat kaiken kaikkiaan. Suurimpana ryhmänä siinäkin oli ”ajanviete”. (Taulukko 1 & taulukko 2.)

Vuonna 1949 Yleisradio teetti radiokuuntelijoiden mieltymyksistä kyselytutkimuksen, jossa sivuttiin myös musiikkia. Käytetyt kategoriat olivat kuitenkin toiset kuin ohjelmatilastoissa, joten lukujen vertaileminen on vaikeaa. Valtaosa kuuntelijoista oli tyytyväinen musiikin määrään, mutta ylivoimainen enemmistö toivoi kaksikymmentä vuotta aiemmin toteutetun kuuntelijakyselyn tavoin enemmän vanhaa tanssimusiikkia ja kansanmusiikkia. ”Uudempi tanssimusiikki” miellytti neljäsosaa, mutta ”sinfonisen musiikin” vähentämistä ohjelmissa toivoi enemmistö. Yhtä epätoivottuja olivat tanssimusiikin uusimmat virtaukset, joihin luettiin ainakin uudet latinalaisamerikkalaiset tanssit ja swing. Vain pääkaupungin nuorisosta huomattava osa kannatti swingiä.⁵¹ Yleisradion musiikkiohjelmiin kyselytutkimuksella ei ollut mainittavaa vaikutusta. Seuraavia yleisötutkimusjulkaisuja saatiin odottaa 1960-luvun lopulle, jolloin Yleisradio rahoitti Seppo Toiviaisen väitöskirjatutkimusta suomalaisten musiikkimausta.⁵²

Vuonna 1952 musiikin kokonaismäärä radiolähetyksissä kasvoi jo 2 675 tuntiin. Vuosikertomuksen perusteella musiikkilähetysten jakautumisessa eri kategorioihin ei ollut tapahtunut suuria muutoksia, ja äänilevyesitysten osuuskin oli vakiintunut 30 prosentin tietämille.⁵³

51 Vihavainen 1996, 285–290; Yle vk 1949, 15.

52 Yle vk:t 1950–1959; Salokangas 1996, 101–103; Toiviainen 1970.

53 Yle vk 1952, 14–15.

Tämän jälkeen Yleisradion ohjelmatilastoissa ei enää näy erikseen äänilevyjen osuutta, mutta muuten musiikkiohjelmien rakenne säilyi 1950-luvun alussa kehittyneen rungon mukaisena. Yhtiön vuosikertomusten perusteella musiikkia koskeva ohjelmapolitiikka pysyi staattisena pitkin vuosikymmentä. Vuosikertomuksissa radio-ohjelmat esitettiin ympyrädiagrammin avulla niin, että ”piirakka” jakautui puoliksi musiikin ja puheen kesken. Musiikin puoliskosta suurin lohko oli omistettu ”ajanvietteelle” ja toinen suuri pala konserttimusiikille. Näiden välissä oli pieni siivu ”tanssimusiikkia”, jonka ei ilmeisesti katsottu mahtuvan ajanvietteeseen. Ohjelmapiirakasta ei käy ilmi, kuinka suuri siivu siitä lohkottiin esimerkiksi ”vanhalle tanssimusiikille”.

Uuden tanssimusiikin osalta tunnetut kotimaiset yhtyeet pääsivät silloin tällöin esittämään ohjelmistoaan, joka ajan hengen mukaan oli jazzpainotteista. Kansainvälisessä musiikkimuodissa taka-alalle jäänyt swing näytti saavan aiempaa tukevamman jalansijan Yleisradiossa, toisinaan modernein sävyin täydennettynä. Esimerkiksi Jorma Weneskosken yhtyeen 20 minuutin ohjelmassa 11.3.1957 esitettiin uutta ja vanhaa jazzmusiikkia. Kappaleina olivat Duke Ellingtonin *Prelude to a Kiss*, George Gershwinin *A Foggy Day*, Johnny Greenin *I Cover the Waterfront*, Harry Warrenin *Serenade in Blue* ja Thelonius Monkin *Round about Midnight* (kirjoitettuna Phelonius; näihin aikoihin oli tapana ilmoittaa ohjelmatiedoissa myös säveltäjien etunimet). Samana päivänä kuultiin myös säveliä Stuttgartin kevyen musiikin viikolta.⁵⁴

Yhtiön suurin panostus populaarimusiikkiin oli Radion viihdeorkesterin perustaminen vuonna 1953. George de Godzinskyn (1914–1994) johtama ammattitaitoinen orkesteri keskittyi keskieurooppalaiseen operettiklassikoihin, elokuvasävelmiin ja musikaalilumeroihin ja oli kaukana suomalaisen populaarimusiikin iskelmällisestä valtavirrasta.⁵⁵ Yleisradion omaa musiikkituotantoa helpotti se, että suurin osa ohjelmista nauhoitettiin nyt etukäteen ääninauhalle ja samat äänitykset voitiin käyttää lähetyksissä moneen kertaan. Yleisradio ryhtyi myös tuottamaan musiikkiäänityksiä niin sanotuiksi kantanauhoksi, joihin yhtiö

54 *Radiokuuntelija* 11/1957. Ohjelmatietoja 11.3.1957.

55 Jalkanen 1992, 28–29.

lunasti pysyvät lähetysoikeudet niin, että tallenteita voitiin käyttää ohjelmissa äänilevyjen tavoin. Radion viihdeorkesterin nauhoituksia tehtiin vuosina 1953–1966 kaikkiaan yli viisisataa. Kantanauhojen painopiste oli kuitenkin Radion sinfoniaorkesterin esittämässä klassisessa musiikissa ja sinänsä hyvästä syystä, sillä äänilevyteollisuus ei ollut kiinnostunut hintavista taidemusiikkituotannoista, joille ei ollut odotettavissa myyntimenestystä. Omatuotannolla Yleisradio haki myös musiikillista omavaraisuutta hieman samaan tapaan kuin monet muut yleisradioyhtiöt. Iso-Britanniassa äänite- ja muusikkojärjestöt rajoittivat niin sanotulla needletime-järjestelyllä BBC:n äänilevysoittoa jo 1930-luvulta lähtien, mihin BBC vastasi tuottamalla omien orkestereidensa voimin cover-versioita aikakauden hittisävelistä ja muista musiikkikappaleista.⁵⁶ Suomessa soittorajoituksia ei saatu aikaan, mutta Yleisradio varautui studiotuotannollaan tilanteen mahdolliseen muuttumiseen ja onnistui siinä ainakin määrällisesti. Tultaessa 1960-luvulle yhtiön äänitetuotanto oli laajempaa kuin kaikkien kotimaisten levy-yhtiöiden tuotanto yhteensä.⁵⁷

Iskelmäkuumetta radion ulkopuolella

Siinä missä Yleisradion musiikkitoiminta jatkui sodan jälkeen lähes ennallaan, äänilevytuotanto joutui aloittamaan melkein pä nollapistestä. Sääntely ja tuontirajoitukset vaikeuttivat äänilevyjen valmistamisessa tarvittavan sellakan saantia ulkomailta sodan aikana ja vielä sen jälkeenkin.⁵⁸ Vuonna 1945 Suomessa ilmestyi vain 58 uutta äänilevyä. Tilanne alkoi kuitenkin muuttua, sillä Suomessa oli nyt omia tuotantoyhtiöitä. Kun äänilevytuotanto siirtyi omiin käsiin, toiminnasta tuli mukautuvampaa. Uusia yrittäjiä tuli alalle, entistä useampi taiteilija pääsi tekemään levyjä ja ohjelmiston valinta oli joustavampaa. Materiaalipulakin hellitti. Lisäpainosten tilaaminen oli helpompaa, jos levyllä näytti olevan kysyntää. Vuonna 1951 Suomessa ilmestyi jo yli 200 levyä, ja maassa myytiin jo yhtä paljon äänitteitä kuin 1930-luvun loppuvuosina. (Tau-

56 Cloonan 2016.

57 Gronow & Saunio 1970, 290–293; Jalkanen & Kurkela 2003, 465.

58 Mattlar & Kuljuntausta 2022, 126, 136.

lukko 4.) Julkaisujen määrä säilyi suunnilleen samansuuruisena koko vuosikymmenen.⁵⁹

Verrattuna radion musiikkitarjontaan – seitsemän tuntia vuorokaudessa lähes joka kotiin – 300 000 levyn vuosimyynti ei ensi silmäyksellä vaikuta merkittävältä. Merkitsihän lukumäärä sitä, että suurin osa suomalaisista ei omistanut levysoitinta eikä ilmeisesti ostanut yhtään levyä vuodessa. Sotaa edeltäneisiin vuosiin verrattuna populaarimusiikin ilme oli kuitenkin muuttunut ja amerikkalaiset vaikutteet kasvaneet. Iskelmä-hiteissä alkoi 1950-luvun puolivälin jälkeen jopa kyteä jazzillisia vaikutteita, joille Annikki Tähden (1929–2017) *Muistatko Monrepos’n* (1955) ja etenkin Brita Koivusen (1931–2014) *Suklaasydän* (1956) raivasivat tietä.⁶⁰ Vaikka äänilevyjen kokonaismyynti oli vaatimatonta, yksittäisten levyjen myynti saattoi nousta 30 000 kappaleeseen ja tunnetuimmista hiteistä tehtiin vuosien mittaan yhä uusia painoksia. Niistä tuli osa kansakunnan yhteistä muistia – siitäkin huolimatta, että kansakunnan keskeinen muistikone hylki niitä aktiivisesti.

Monissa aiemmissa tutkimuksissa on todettu, miten musiikkipoliittiseen poteroasemaan juuttuneen Yleisradion oli vaikea hyväksyä kotimaisen iskelmän nousua. Yhtiön kantaa kuvastaa parhaiten ohjelmajohtaja Jussi Koskiluoman eräälle kuuntelijalle lähettämä kirje, jonka mukaan hyviä suomalaisia levyjä ei kerta kaikkiaan ollut olemassa.⁶¹ Yleisradion musiikkihistorian ankein vaihe 1940-luvun lopulta 1950-luvun lopulle ilmeni järjestelmällisenä iskelmälevytysten sensuurina. Uudet kotimaiset äänilevyt joutuivat yhtiössä käymään läpi erityisen tarkkailulautakunnan ennakkotarkastuksen ennen kuin pääsivät ohjelmiin – jos pääsivät. Vuosina 1948–1955 Yleisradion musiikkipäällikön johtama ja pääosin klassisen musiikin ammattilaisista koostunut lautakunta asetti esitysrajoituksia lähes kolmasosalle Suomessa tuotetuista levyistä.⁶² Pienikin poikkeama hyväksytyistä moraalikäsityksistä johti kieltoon, esimerkkinä vaikkapa Kauko Käyhkön (1916–1983) esittämä *Pieni Liisa-parka*, jon-

59 Gronow 1995, 47.

60 Jazziskelmän nousu, ks. Poutiainen & Kukkonen 2011.

61 Salokangas 1996, 101; Yleisradion levykielloista ks. esim. Gronow 1990, 234–236; Nyman 2017, 163–207; Tikka 2022, 173–217; Väyrynen 2022.

62 Tikka 2022, 186.

ka sanoituksissa nuori tyttö tulee raskaaksi. Asiaa ei auttanut, että laulu oli aiemmin esitetty Yleisradion tuottamassa kuunnelmassa tai se, että tekstin oli kirjoittanut arvostettu runoilija Elvi Sinervo (1912–1986). Erityisen ankarasti levyraati kohteli vanhaa tanssimusiikkia edustaneita kupletteja, kuten Reino Helismaan (1913–1965), Jorma Ikävalkon (1918–1987) ja Veikko Lavin (1912–1996) lauluja, joiden katsottiin olevan epäviereisiä ja mauttomia. Yhtään Esa Pakarisen (1911–1989) levyä ei kelpuutettu radiosoittoon. Moraalisten ja esteettisten perusteiden lisäksi äänilevyjä päätyi kieltolistalle myös poliittisten syiden vuoksi ja toisinaan ilman mitään perustelua. Säveltäjistä eniten kielloja osui Toivo Kärjelle (1915–1992), joka toki olikin näiden vuosien tuotteliain iskelmäsäveltäjä.⁶³ Kärki ja Pakarinen kostivatkin kriitikoilleen tekemällä vuonna 1954 elokuvan *Hei, rillumarei!*, jossa muun muassa pilailtiin konserttimusiikin kustannuksella.

Tanssimusiikin osuus Yleisradion musiikkiohjelmassa pysytteli muutenkin pienenä. Vuonna 1949 se oli 3,4 prosenttia. Kymmenen vuotta myöhemmin prosenttiluku oli 5,1. (Taulukko 2.) Tässä vaiheessa yhtiöllä oli jo oma Radion tanssiorkesteri, jonka jazztahtavilla esityksillä ja nauhoituksilla oli mahdollista yrittää sammuttaa kuuntelijoiden iskelmäjänaa. Yleisradion musiikkipolitiikka suututti levytuottajia, jotka olisivat toivoneet äänitteilleen soittoaikaa Suomen ainoassa radiossa. Saadakseen ääntään kuuluviin levytuottajat lähettivätkin 1950-luvun alusta alkaen runsaasti toivekirjeitä *Lauantain toivottuihin levyihin*.⁶⁴ Yleisradion penseydestä huolimatta tai oikeastaan juuri sen vuoksi iskelmäkulttuuri nousi kukoistukseen. Kun kotimainen iskelmä ei kuulunut radiossa, sen ympärille alkoi muodostua muita toiminnallisuuksia ja tiedon kanavia. Voidaan jopa puhua uudenlaisesta populaarista musiikkijärjestyksestä.

Ennen sotaa iskelmämusiikin julkiset kanavat olivat olleet vähissä. Nyt Suomeen oli kasvamassa uusi julkinen iskelmäkenttä, joka käynnistyi ensin alan sävellyskilpailujen ja sitten laulukilpailujen suosion kasvulla ja huipentui 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun iskelmäelokuvien

63 Tikka 2022, 173–217; Väyrynen 2022.

64 Riikonen 1966, 1.

buumissa.⁶⁵ Lisäksi mediakentälle ilmaantui useita iskelmän ja äänilevyjen ympärille kietoutuneita lehtiä, joiden taustalla oli musiikkiteollisuuden toimijoita, tunnetuimpana esimerkkinä Fazerin Musiikkikaupan *Musiikkiviesti*, josta 1960-luvulla kehkeytyi yrityskaupan jälkeen nuorisolehti *Suosikki*. Muita musiikkilehtiä olivat muun muassa *Rytmi* ja *Iskelmä*, ja ilmestyi aiheen tiimoilta myös *Tanssimusiikin vuosikirja*, joka tosin julkaistiin vain yhden kerran vuonna 1960. Lisäksi aikakauslehdet kuten *Ajan sävel* ja *Elokuva-aitta* säestivät kehitystä julkaisemalla juttuja iskelmätähdistä.⁶⁶

Merkittävää oli sekin, että vuonna 1951 *Rytmi*-lehti ryhtyi julkaisemaan luetteluita eniten myydyistä koti- ja ulkomaisista levyistä – sinänsä uusi ilmiö, jonka esikuvat olivat Yhdysvalloissa. Suosituimpien kotimaisten levyjen joukossa olivat muun muassa *Rovaniemen markkinoilla* (Justeeri, 1951), *Tulisuudelma* (Olavi Virta, 1953), *Katinka* (Brita Koivunen, 1958) ja *Kertokaa se hänelle* (Mauno Kuusisto, 1959). Ulkomaisten kärjessä olivat muun muassa *Tennessee Waltz* (Les Paul & Mary Ford, 1951), *Anna* (Silvana Mangano, 1953), *Mack the Knife* (Louis Armstrong, 1956), *You Are My Destiny* (Paul Anka, 1958) ja *Rote Rosen werden blüh'n* (Caterina Valente, 1960). Levyautomaattien eli jukeboxien läpimurto 1950-luvun lopussa puolestaan toi nämä ja muut äänitteet uudella tavalla julkisiin tiloihin. Radion asema alkoi muutenkin horjua, sillä mediatilan täyttäjäksi ilmaantui uusi sähköinen viestintäväline, televisio. Vuonna 1957 alkanut Yleisradion televisiotoiminta oli radiota avoimempi iskelmälle, jazzille ja myös uudelle nuorisomusiikille, ja lisäksi toimintaa kiritti kaksi muuta yhtiötä, Mainos-Televisio ja Tesvisio, joista jälkimmäinen tosin sitten 1960-luvun puolivälissä ajautui Yleisradion haltuun.⁶⁷

Yleisradio aloitti 1950-luvun puolivälissä siirtymävaiheen AM-lähetyksistä FM-lähetykseen eli ularadioon, mikä mahdollisti laadukkaamman radiosignaalin ja toi yhtiölle lisää taajuustilaa. Ohjelma-ajan määrä kasvoi. Iskelmävihamielisessä ilmapiirissä ei kuitenkaan ollut

65 Kilpailuista ks. Tikka 2022, 156–172. Elokuvista ks. Gronow 1991; Kärjä 2005.

66 Modinos 2011; Mäkelä 2011.

67 Kilpiö & Skaniakos 2011.

yllättävää, että uusia populaarimusiikkiin perustuneita ohjelmia ei juurikaan kehitetty. Suuren yleisön näkökulmasta tärkein lanseeraus oli *Sävellahja* 22 000 ja sen ruotsinkielinen sisarohjelma *En gåva i toner* (myöh. *Tongåvan*), jotka aloittivat vuonna 1962 reseptinään yleisön musiikkitoiveiden ja hyväntekeväisyystoiminnan yhdistäminen. Formaattia oli aiemmin kokeiltu ohjelmassa *Sävellahja* 27 500, mutta nyt toiminnasta tuli säännöllistä. Erilaisten kohderyhmien toiveita toteutettiin jo 1950-luvulla koululaisille suunnatuissa äänilevyohjelmissa kuten myös lastenmusiikkiohjelmassa *Hännänhuipun levysoitin* (1958–1967), jonka musiikkisisältö oli varsin perinteistä mutta juontotyyli sitäkin uudekkaampaa.⁶⁸ Sävellahja-ohjelmat puolestaan poikivat 1960-luvun puolivälissä sekä suomen- että ruotsinkieliset nuorisoversiot, joista *Nuorten sävellahja* keräsi 1970-luvulla parhaimmillaan 1,2 miljoonaa kuulijaa. Kaikissa näissä ohjelmissa toiveet perustuivat *Lauantain toivottujen levyjen* tapaan kuulijoiden lähettämiin kirjeisiin ja postikortteihin.⁶⁹

Musiikkia toki kuultiin muissakin ohjelmissa kuin toiveohjelmissa ja varsinaisissa musiikkiohjelmissa, vaikkakin määrällisesti vähemmän. On kuvaavaa, että Radion viihdeorkesterin tuottamat sadat nauhoitukset ovat jääneet unohduksiin, kun taas radion itse tuottamasta musiikista näiltä vuosilta muistetaan parhaiten ajanvieteosaston päällikön Antero Alpolan (1917–2001) vuonna 1958 lanseeraama retroyhtye Humppaveikot ohjelmasta *Kankkulan kaivolla*. Hallinnollisesti ajanvieteosasto kuului teatteriosastoon, missä sen ei tarvinnut ottaa huomioon musiikkipäällikön mielipiteitä hyvästä musiikista.

Sävelradio levymusiikin asialla

Yleisradion edustama perinteinen musiikkikäsitys ja äänilevyteollisuuden uusi musiikkimaailma olivat henkisesti kaukana toisistaan mutta ajautuivat lopulta törmäyskurssille. Vuonna 1961 suomenruotsalainen liikemies Jack Kotschack (1915–1988) käynnisti Itämeren kansainvälisillä aluevesillä toimineen merirosvoradioaseman Radio Nordin, jonka

68 Sammalkorpi 2010, 61.

69 Vuorovaikutteiset musiikkiohjelmat Yleisradiossa, ks. Mäkelä 2025b.

lähetykset kantautuivat myös Suomen rannikkoalueille. Pääasiassa äänilevymusiikkia sisältäneet lähetykset osoittautuivat niin suureksi uhkaksi Pohjoismaiden kansallisille radioyhtiöille, että toiminta kiellettiin lainsäädännöllä. Kotschackin radioasema ja muualla Euroopassa toimineet merirosvoradiot olivat shokki vakiintuneelle yleisradiokäytännölle, mutta pelkillä lakkauttamispäätöksillä ongelmaa ei voitu lakaista piiloon. Radio Nordin tapauksessa Suomen ja Ruotsin yleisradioyhtiöt joutuivat korvikkeeksi täyttämään ohjelmien aukkopaikat omissa lähetyksissään. Suomessa tätä tehtävää varten perustettiin erillinen ohjelmakokonaisuus, jolle annettiin Ruotsin mallin mukaisesti nimi Sävelradio.⁷⁰

Radio Nordin ja Sävelradion tarinat on aiemmin selvitetty useaan otteeseen, tarkimmin Pentti Kemppaisen kirjassa *Aina soi Sävelradio* (2011). Tapahtumilla oli merkittävä vaikutus Yleisradion äänilevysoittoihin. Uusi toimitus aloitti lähetykset vappuna 1963 lyhyen valmistelujan jälkeen ja keskittyi lähes kokonaan äänilevyjen soittoon. Sävelradio-toimitus oli muodollisesti musiikkiosaston alainen, mutta käytännössä etäällä siitä. Niinpä toimitukseen hankittiin erillinen levykokoelma, koska vanhan äänilevystön käyttö nähtiin logistisesti liian hankalaksi. Sävelradion levyistä ei laadittu samanlaista kortistoa kuin vanhasta äänilevystöstä, vaan ne olivat hyllyssä toimituksen seinällä käytännön tarpeiden mukaan lajiteltuina, niin että ”kotimaiset miespuoliset iskelmälaulajat” ja ”ulkomaiset naispuoliset iskelmälaulajat” löytyivät nopeasti omista hyllyistään. Lainoja ei tarvinnut kuitata, vaan ne kiersivät lähetyksistä takaisin hyllyyn. Pesäeroa musiikkitoimitukseen alleviivasi sekin, että Sävelradio-ohjelmia tekemään palkattiin uusi henkilökunta, jonka jäsenet olivat ansainneet kannuksensa tanssimusiikin alalla. Muutakin kokemusta uusilta toimittajilta löytyi. Sten Ducander (1923–1986) esimerkiksi oli opiskellut musiikkia vuoden verran Sibelius-Akatemiassa, mutta sellaisella meriitillä ei nyt ollut suurta painoa. Vuosi 1963 oli Yleisradion historiassa ensimmäinen vuosi, jolloin radion musiikkikonaisuuksien laatimiseen ei enää vaadittu taidemusiikin tuntemusta tai akateemista taustaa. Itsenäistä luonnetta korosti myös se, että Sävelradiotoimitus sijaitsi vanhassa radiotalossa osoitteessa Fabianinkatu

70 Kemppainen 2011, 92–95, 101–123; ks. myös Björnberg 1996, 171–193.



Kuva 4. Yleisradioon vuonna 1963 perustettu ohjelmakokonaisuus Sävelradio keskittyi niin sanotun kevyen musiikin äänilevykonsertteihin. Vuonna 1964 toimittajina olivat muun muassa vas. Ylermi Kosonen, Raimo Henriksson, Sten Ducander, Jarmo Korhonen, Oras ”Oki” Pikkarainen ja toimituksen johtaja Erkki Melakoski. Ruth Träskman / Yle.

15, kun radion muut toiminnot olivat korttelin vastakkaisella puolella Unioninkatu 16:ssa. Uusi toimitus kokeili uudenlaisia lähestymistapoja. Vähitellen Sävelradio-ohjelmien lomaan ryhdyttiin esimerkiksi sijoittamaan puheohjelmia, joissa käsiteltiin muun muassa populaarimusiikin ajankohtaisia ilmiöitä, kuten Beatles-yhtyeen menestystä.⁷¹

Sävelradion käynnistäminen merkitsi samanaikaisesti suurta hypäystä sekä radiomusiikin määrässä että radio-ohjelmien kokonaismäärässä. Vuonna 1960 radio oli lähettänyt musiikkia 2 260 tuntia musiikkia, ja kymmenen vuotta myöhemmin määrä oli 6 109 tuntia. Kaikki musiikkiohjelmat eivät kuitenkaan olleet äänilevyvetoisia ohjelmia, sillä elävän konserttimusiikin määrä lisääntyi samaan aikaan. Vuonna 1969

71 Kempainen 2011, 101–104; ks. myös Gronow 1968, 15–17.

äänilevyjen osuus radiomusiikin kokonaismäärästä oli 32,9 prosenttia. (Taulukko 1.)

Yleisradion sisällä kesti jonkin aikaa ennen kuin Sävelradio laajemmin tunnustettiin. Vuoden 1963 toimintakertomuksessa Sävelradio mainittiin yhdellä lauseella. Sävellahjaohjelmat ja television viihdeohjelmat saivat pidemmät maininnat puhumattakaan Radion sinfoniaorkesterista, jonka toiminta raportoitiin vanhaan tapaan perinpohjaisesti. Vasta vuonna 1968 Sävelradio sai toimintakertomuksessa näkyvän selvityksen, ja tekstissä mainittiin nimeltä useita vakio-ohjelmia, kuten *Pop 68*, *Lista* ja ”vihattu ja rakastettu” *Kahdeksan kärjessä*. Kertomuksessa myös tuotiin esille, että vain kymmenen prosenttia Sävelradion musiikista oli elävää musiikkia.⁷² Tekstistä ei käynyt tarkemmin ilmi, mistä tämä prosenttiluku oli laskettu. Oli kuitenkin selvää, että Sävelradion ohjelmat koostuivat pääosin äänilevyistä.

Sävelradion myötä vanha levylautakunta menetti merkityksensä. Sävelradiotoimitus hankki itsenäisesti omat levynsä, joita tarvittiin niin paljon, ettei kukaan olisi ehtinyt käydä kaikkia läpi. Uusi kotimainen tuotanto hankittiin lähes kokonaisuudessaan. Vain poikkeustapauksissa ohjelmapäällikkö julisti yksittäisiä levyjä esityskieltoon, jos niiden sanoituksessa oli jotakin sopimatonta. Alkoholi ja jumalanpilkka olivat tyyppillisiä kiellon aiheita, mutta tältäkin osin asenneilmasto muuttui, ja vuonna 1972 kaikki esityskiellot poistettiin taannehtivasti. Tästä lähtien äänilevyvalinnoissa noudatettiin ohjelmatoiminnan yleisiä periaatteita.⁷³

Äänilevyn voitto

Populaarimusiikin historiassa 1960-luku muistetaan suurena murroskautena ja eriytyvien yleisöjen aikana. Suomessa nuorisolehti *Suosikki* saavutti sadantuhannen levikin poptähtien jättiläiskuvien avulla. Samaan aikaan kun popmusiikki villitsi nuorisoa, maaseudun tanssilavoilla hallitsivat tangolaulajat. Vuosikymmenen moni-ilmeistä musiikkiprofilia kuvastavat hyvin sellaiset suositut äänilevyjulkaisut kuten *Emma* (The

72 Yle vk 1968, 53–55.

73 Gronow 1990, 235; Väyrynen 2022.

Sounds, 1963), *Tango merellä* (Taisto Tammi, 1963), *All my Loving* (The Beatles, 1964), *Minne tuuli kuljettaa* (Katri Helena, 1965), *Häävalssi* (Tapio Rautavaara, 1966). *Ei tippa tapa* (Irwin Goodman, single ja LP, 1966), *Disraeli Gears* (Cream, LP, 1967) ja *Koskaan et muuttua saa* (Pasi Kaunisto, 1969). Kaikki olivat *Suosikin* levymyyntilistojen kärjessä.

Vaikka uudet kansainväliset popmusiikin virtaukset hyökyivät Suomeen suurelta osin äänilevyjen välityksellä, ei levymyynti kuitenkaan määrällisesti noussut. Se pysyi koko vuosikymmenen suunnilleen miljoonan kappaleen tuntumassa. Myynnin arvo kuitenkin nousi, sillä edullisten singlejen rinnalla hinnakkaiden LP-albumien myynti kasvoi vuonna 1966 niin suureksi, että ne ryhdyttiin noteeraamaan levymyyntilistoissa. Ensimmäinen LP-listan kärkeen noussut albumi vuonna 1966 oli Beatlesin *Rubber Soul*.

Kansainvälisesti katsoen Suomen levymyynti asukasta kohti pysyi koko 1960-luvun vaatimattomana, ja on mahdollista, että runsas radioaitto korvasi levyjen myynnin. Vasta 1970-luvulla, kun halvat c-kasettinauhurit tulivat markkinoille, äänitemyynti kasvoi dramaattisesti. Suomessa oli tuolloin arviolta 325 000 levysoitinta ja 150 000 nauhuria. Vuonna 1977 levysoittimia oli Suomessa jo 520 000 ja kasettisoittimia peräti 1,4 miljoonaa.⁷⁴ Samana vuonna Suomessa myytiin yli viisi miljoonaa äänilevyä ja musiikkikasettia, ja äänitteitä ostivat monet sellaisetkin, joille aikaisempi äänilevytarjonta ei ollut mieluista. Hump- pa- ja tangolevyt kuuluivat ympäri Suomea eivätkä pelkästään yksityiskäytössä, sillä vuosi 1977 oli myös äänilevyautomaattien huippuvuosi.⁷⁵

Tässä vaiheessa Yleisradion musiikkitoimituskin oli jo havahtunut äänilevyjä koskeneeseen toimintaympäristön muutokseen ja pyrki ottamaan yleisöä haltuunsa uudennaisilla teknisillä menetelmillä. Vuonna 1970 Yleisradio aloitti puhelintoivekonsertit ohjelmalla *Sävel on vapaa*, jonka taidemusiikkipitoinen kattaus sai kahta vuotta myöhemmin seuraan iskelmän toivelevyistä, kun *Puhelinlangat laulaa* pääsi radioaalloille. Ohjelmien toteutustavat äänilevyarkiston toimintoja myöten herättivät julkisuudessa paljon huomiota. Puhelintoivekonsertit olivat kansainväli-

74 Lindblad 1977, 32–33; Muikku 2001, 165–167.

75 Muikku 2001, 172; Nyman 2005, 31–48.

nen radioilmiö, ja Suomi oli siinä hyvin mukana, tällä kertaa jopa jonkin verran Ruotsia edellä.⁷⁶

Yleisradion täyttäessä 50 vuotta vuonna 1976 äänitemusiikin merkitys oli pysyvästi kasvanut. Yhtiön vuosikertomuksissa tallennetun musiikin osuutta ei enää eritelty, mutta Tapio Lipposen arvion mukaan äänilevyt lohkaisivat noin 71 prosenttia radion musiikkitarjonnasta. Äänilevymusiikin voitto saikin Lipposen väittämään, että Yleisradio oli palannut alkuvuosien tilanteeseen, jolloin radion äänilevytoiminta oli ollut riippuvainen musiikkikauppiaiden lainaamista tallenteista.⁷⁷ Kun radio vuonna 1985 seuraavan kerran joutui suureen murrokseen yksityisen paikallisradiotoiminnan käynnistyessä, Yleisradio reagoi siihen musiikin ja erityisesti äänilevymusiikin avulla. Kanavajaossa radion oma musiikkituotanto keskittyi ykkösverkkoon, jossa yhtiön tuttua lippulaivana pysytteli Radion sinfoniaorkesteri. Radio Suomi ja Radiomafia rakensivat äänilevymusiikin avulla omat musiikkiprofilinsa, joita terävöitettiin puhelinkontaktiohjelmilla ja festivaalilähetyksillä. Kaikille kaikkea -tarjontaa jäi edustamaan ruotsinkielisille suunnattu Riksradiion, jossa kanavaudistukset tehtiin vasta 1990-luvun puolella.

Yhteenveto

Yleisradion perustaminen lisäsi dramaattisesti suomalaisten mahdollisuutta kuunnella kodeissaan musiikkia. Radiokuuntelijoiden määrä kasvoi nopeasti. Puolet lähetyksistä oli musiikkia, ja sellaisena musiikin osuus säilyi 1960-luvulla saakka, jolloin se edelleen kasvoi.

Musiikin huomattava osuus näyttää olleen Yleisradion perustajille itsestään selvää. Puheohjelmien tasapuolisuudesta käytiin kiistoja, mutta musiikkiohjelmien sisältöä sanelivat pikemminkin käytännön seikat, toki myös esteettiset perusteet. 1920-levyllä äänilevymusiikki oli kyllä yleisesti tunnettua, mutta vuosittain ilmestyi vain pieni määrä uusia suomalaisia levyjä, eikä radioasemien käytössä ollut laitteita, joiden avulla levysoittimen signaali olisi voitu ohjata suoraan lähetykseen. Suurin osa

76 Mäkelä 2025b, 426–428; Björnberg 1998, 211.

77 Lipponen 1978, 30; Lipponen 1983, 77.

radion musiikista oli suoraa elävän musiikin lähetystä studiosta. Tätä varten Yleisradio palkkasi vuonna 1927 oman orkesterin. Äänilevymusiikkia käytettiin ohjelmien lomassa satunnaisesti. Musiikin valinnassa noudatettiin kansanvalistavaa linjaa, mikä merkitsi klassisen taidemusiikin eri muotojen huomattavaa yliedustusta suhteessa kuuntelijoiden toiveisiin.

Yleisradion lähetysaikojen laajentuessa 1930-luvulla musiikin tarve kasvoi, ja nyt ohjelmia ryhdyttiin täyttämään myös äänilevyillä. Studio-tekniikka oli kehittynyt, mikä helpotti levyjen käyttöä. Yhtiöön perustettiin oma äänilevyarkisto, ja ensimmäiset äänilevymusiikkiin perustuneet ohjelmat vakiintuivat ohjelmistoon. Toiveohjelmien pioneeri ja edelleen radiovirrassa kulkeva *Lauantain toivotut levyt* aloitti vuonna 1935, jolloin jo neljäsosa radiomusiikista perustui äänilevysoittoon.

Radion ja äänilevyteollisuuden suhde oli alkuun kitkaton. Radio sai musiikkikaupoista korvauksetta lainaksi tarvitsemansa levyt, mutta vähitellen levykauppiaat kieltäytyivät yhteistyöstä ja Yleisradio joutui budjetoimaan varoja myös levyhankintoihin. Sotavuosien jälkeen Yleisradion toiminta jatkoi kasvamistaan, mutta ohjelmatoiminnan päälinjat säilyivät entisellään. Äänilevyteollisuudessa oli kuitenkin tapahtunut murros. Levytuotanto oli siirtynyt kotimaahan, minkä seurauksena valikoima monipuolistui. Vaikka levymyynti Suomessa oli suhteellisen pientä verrattuna Yleisradion musiikkitarjontaan, erityisesti iskelmämusiikin äänilevytuotantoa käsiteltiin niin näkyvästi julkisuudessa, että voidaan puhua uudenlaisesta populaarimusiikkiin perustuvan julkisuuden ja järjestyksen syntymisestä.

Yleisradio oli aktiivisesti iskelmämusiikin kehitystä vastaan. Kotimaisten iskelmälevyjen hankinnasta radioon vastasi erityinen lautakunta, joka asetti levyille rajuja esitysrajoituksia. Vastapainona kieltotoimilleen Yleisradio perusti vuonna 1953 oman viihdeorkesterin ja vuonna 1957 myös oman tanssiorkesterin tarjoamaan kuuntelijoille kevyttä musiikkia. Yleisradio myös tuotti omia, pääosin klassiseen musiikkiin painottuneita musiikkiaänitteitä, jotka määrällisesti peittosivat kevyesti koko muun kotimaisen äänitetuotannon.

Tilanne kärjistyi vuonna 1961, kun Itämeren vesille perustettu nuorekas merirosvoradioasema Radio Nord aloitti toimintansa runsaine

äänilevysoittoineen. Toiminta kiellettiin, mutta Yleisradio joutui sen tilalle vuonna 1963 käynnistämään uuden, äänilevymusiikkiin perustuvan ohjelmakokonaisuuden, Sävelradion. Tapahtuman seurauksena musiikin määrä ja erityisesti äänilevymusiikin määrä radiossa kasvoi huomattavasti. Vanha levyhankintapolitiikka menetti myös merkityksensä, kun Sävelradio hankki oman levystönsä itsenäisesti. Sävelradio-tyyppinen levyohjelma vakiintui nopeasti osaksi radion toimintaa. Radion oma musiikkituotanto keskittyi konserttimusiikkiin, jossa sen lippulaivana oli Radion sinfoniaorkesteri. Kun radiossa seuraavan kerran vuonna 1985 toteutettiin uusi kanavajako vastauksena kaupallisten radioasemien kilpailuun, äänilevymusiikista tuli keskeinen aineisosa kanavien ohjelmaprofiileihin. Kuudessakymmenessä vuodessa radio oli muuttunut musiikin tuottajasta pääasiassa äänilevymusiikkia välittäväksi mediaksi.

Artikkelin keskeiset tulokset ilmenevät tiivistetysti taulukosta 1, jossa on esitetty lähetysajan, musiikin ja äänilevymusiikin määrälliset muutokset Yleisradion perustamisesta 1970-luvulle saakka. Vastaavia tietoja ei aikaisemmin ole esitetty yhtenäisessä muodossa. Kun ottaa huomioon radion keskeisen roolin Suomen musiikkielämässä, radion musiikkiohjelmissa olisi vielä paljon tutkimista. Vaikka niin sanotulla konserttimusiikilla on alusta alkaen ollut tärkeä asema radiossa ja Radion sinfoniaorkesterista on kaksikin omaa historiikkia, muusta länsimaisen taidemusiikin tuotannosta ja siinä tapahtuneista muutoksista radiossa ei löydy tutkimusta. Myös äänilevyohjelmien sisällöstä ennen Sävelradiota kaivattaisiin tarkempia tietoja.

Liitteet

Taulukko 1. Yleisradion radioluvat, radio-ohjelmien kokonaismäärät sekä musiikin ja äänilevysoittojen osuudet kokonaismäärästä 1926–1976.

Vuosi	Radioluvat kpl	Ohjelmat h	Musiikki h	Musiikki %	Äänilevy h	Äänilevy %
1926	11651	n. 303	n. 242	n. 79,9	-	-
1927	36953	n. 2032	n. 1404	n. 69,1	-	-
1928	73836	2183	1015	46,6	19	0,9
1929	97742	2492	979	54,7	82	4,8
1930	106559	2780	997	54,3	141	7,7
1931	116850	2862	993	52,8	112	5,9
1932	119930	2629	941	50,8	86	4,6
1933	121020	2773	975	49,7	113	5,8
1934	129123	3160	1100	50,5	125	5,7
1935	144737	2798	1130	50,4	145	6,5
1936	176723	3951	1798	55,7	724	25,0
1937	230903	4096	1874	55,9	971	28,9
1938	293896	4320	1990	53,9	970	27,8
1939	332943	4720	1958	49,7	994	26,8
1940	347533	5825	1823	38,1	980	23,3
1941	375470	6021	2140	41,3	1186	26,1
1942	425122	6357	1967	46,4	1055	22,9
1943	478506	6163	2317	42,9	1293	28,4
1944	496732	4996	1851	41,6	910	24,6
1945	542198	4425	1791	46,0	852	25,6
1946	560622	5527	2505	50,5	1392	32,0
1947	601861	5526	2408	48,3	1395	31,7
1948	629907	4827	1944	45,6	1217	28,2
1949	662068	5309	2412	56,5	1625	37,1
1950	721505	5810	2775	58,7	1818	31,3
1951	784527	5514	2604	58,3	1629	29,5
1952	853101	5919	2675	56,8	1725	29,1
1953	905317	5637	2556	57,0	-	-
1954	968437	5716	2500	55,2	-	-
1955	1020585	5690	2508	54,9	-	-
1956	1066478	5853	2537	54,2	-	-

Vuosi	Radioluvat kpl	Ohjelmat h	Musiikki h	Musiikki %	Äänilevy h	Äänilevy %
1957	1111877	5828	2534	54,0	-	-
1958	1140073	4970	2061	52,3	-	-
1959	1187089	5261	2260	53,9	-	-
1960	1227559	5273	3013	50,7	-	-
1961	1290448	6106	3298	52,2	-	-
1962	1329633	6228	3227	52,4	-	-
1963	1396733	9898	5055	63,1	-	-
1964	1455675	11819	6430	68,7	-	-
1965	1540851	11712	6295	66,1	-	-
1966	1605059	12450	6449	64,7	-	-
1967	1662710	12530	6509	64,8	-	-
1968	1701009	12074	6212	63,8	4326	35,8
1969	1744039	13263	6109	61,1	4363	32,9
1970	1783360	15500	6841	44,1	4583	29,6
1971	1828762	16591	7454	48,6	-	-
1972	1897016	17294	7742	44,8	4379	25,3
1973	1943595	20803	8176	60,5	5300	25,5
1974	1996693	18943	7416	-	-	-
1975	2098936	18955	7952	54,0	-	-
1976	2199575	19708	8430	-	5986	30,4

Lähteet: Tulppo 1976, 333–334; Lipponen 1978, 1983, 1986, 1992; Yleisradion vuosikertomukset 1926–1976.

Musiikkitilastot ovat suuntaa antavia. Vuosikertomuksissa on usein huomioitu musiikki vain suomenkielisissä valtakunnallisissa radio-ohjelmissa. Äänilevyohjelmien järjestelmällinen tilastointi päättyi vuosikertomukseen 1952. Esim. vuosien 1968 ja 1969 luvut ovat suomenkielisten radiolähetysten ”äänilevykonsertteja”.

Taulukko 2. Yleisradion musiikkiohjelmat 1929–1976 ja äänilevysoitot 1939–1949 lajityypeittäin.

Musiikkiohjelmat

Vuosi	Vakava h	Vakava %	Keski h	Keski %	Kevyt h	Kevyt %
1929	737,45	88,6	41,1	2,4	69,25	4,2
1939	753,05	38,5	1079,35	55,1	125	6,4
1949	675	28,4	1621,25	68,2	82,1	3,4
1959	490,53	22,1	1618,57	72,8	112,56	5,1
1967	2485,46	35,3	1248,56	17,3	3416,44	47,4
1976*	3403	40,6	2255	27	2712	32,4

Äänilevysoitot

Vuosi	Vakava h	Vakava %	Keski h	Keski %	Kevyt h	Kevyt %
1939	369,55	37,2	569,35	57,3	54,4	5,5
1949	423,55	26,7	1135,05	71,8	23,25	1,5

Lähteet: Yle vuosikertomukset 1926–1976; Lipponen 1978.

* = mukaelma Lipposen (1978) nelijaosta konserttimusiikki (vakava), perinнемusiikki (keski), amerikkalaismusiikki (kevyt) ja muu musiikki (keski). Musiikkiohjelmien lajityypit tilastoitiin Ylen vuosikertomuksissa 1919–1967. Äänilevyohjelmien tuntimäärät ja lajityypit tilastoitiin Ylen vuosikertomuksissa 1938–1952.

Taulukko 3. Yleisradion äänilevystön äänilevymäärät 1943–1976.

Vuosi	Määrä
1943	6000
1949	7000
1951	12000
1955	14000
1961	35000
1969	88889
1976	145248

Lähteet: *Ilkka* 9.10.1943; Fabiansgatan 15, Helsingfors. Radiolähetys 11.9.1951; *Etelä-Suomen Sanomat* 27.10.1961; Salokangas 1996, 102; Yle vk 1969–1970, 1976–1977.

Taulukko 4. Äänitemyynti Suomessa 1926–1976.

Vuosi	Määrä	Vuosi	Määrä
1926	20000	1958	700000
1927	50000	1959	947000
1928	100000	1960	974000
1929	1200000	1961	1054000
1930	300000	1962	905000
1931	150000	1963	990000
1932	80000	1964	999000
1933	60000	1965	882356
1934	80000	1966	839290
1935	100000	1967	761848
1936	100000	1968	746666
1937	200000	1969	881384
1938	300000	1970	1276294
1939	170000	1971	2073516
1940	50000	1972	2683836
1941	150000	1973	2985785
1942	300000	1974	2967532
1943	200000	1975	3955735
1944	50000	1976	4644328
1945	140000		
1946	200000		
1947	375000		
1948	315000		
1949	225000		
1950	300000		
1951	225000		
1952	475000		
1953	280000		
1954	450000		
1955	620000		
1956	910000		
1957	880000		

Lähteet: Gronow 1964, 58; Gronow 2013, 286; Muikku 2001, 100, 133, 165.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Arkisto- ja asiakirjakokoelmat

Lauantain toivotut levyt. 2.13:1. 2–12 kk / 1947. Yleisradio K408. Musiikkiarkisto, Helsinki.

Yle jk. Yleisradion johtokunnan kokoukset. Pöytäkirjat 1930–1936. Yle Arkisto, Helsinki.

Yle kuuluttajalista. C1. Kuuluttajalistat. Yleisohjelmat 1935 tammi–joulukuu. Säilytysyksikkö: C1:1. Yleisradio K408. Musiikkiarkisto, Helsinki.

Yle vk. Yleisradion vuosikertomukset 1926–1976. <https://yle.fi/aihe/yleisradio/vuosikertomukset> [haettu 28.3.2024].

Yleisradion äänilevystön vanhin kortisto. Yle Arkisto, Helsinki

Aikakaus- ja sanomalehdet

Arbetsblad 4.3.1938. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/> [haettu 28.3.2024].

Ilkka 9.10.1943. ”Kuuntelijat pyytävät me soittamme”. Välähdyksiä radion äänilevyosaston työstä. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/> [haettu 8.5.2024].

Kolbe, Pirkko: Lauantain toivottuja on kuunneltu jo 50 vuotta. *Helsingin Sanomat* 2.11.1985.

Radiokuuntelija. Vuosikerrat 1937–1940. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/> [haettu 28.3.2024].

Radiokuuntelija 11/1957. Ohjelmatietoja 11.3.1957.

Audioaineisto

Fabiansgatan 15, Helsingfors. Rundvandring i radiobuset. Radiolähetys 11.9.1951. Yleisradio. Yleisradion Metro-tietokanta.

Yleisradiolaiset muistelevat. Äänilevystön alkuajat. Cay Idström, Ritva Söderholm, Lars-Olof Landén, Pirkko Tuominen. Julkaisematon keskustelutilaisuus 22.10.1985. Yleisradio. Yleisradion Metro-tietokanta.

Tutkimuskirjallisuus

- Björnberg, Alf: *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*. Stiftelsen Etermidierna i Sverige, Värnamo 1998. https://www.ur.se/wp-content/uploads/2021/05/Skval_och_harmoni.pdf [haettu 28.3.2024].
- Cloonan, Martin: Negotiating needletime: the Musicians' Union, the BBC and the record companies, c. 1920–1990. *Social History* (41) 4/2016, 353–374. <https://doi.org/10.1080/03071022.2016.1215098> [haettu 6.5.2024].
- Frith, Simon: The making of the British record industry 1920–64. *Impacts and Influences. Essays on Media Power in the Twentieth Century*. Toim. James Curran, Anthony Smith ja Pauline Wingate. Methuen, London & New York 1987, 278–290.
- Gronow, Pekka: Äänilevy ja kansan musiikki. *Suomen musiikin vuosikirja 1963–1964*. Otava, Helsinki 1964, 49–61.
- Gronow, Pekka: ”Sekä soveliasta ajanvietettä” – tutkimus radion musiikkipolitiikasta. *Sosiologia* (5) 1/1968, 11–19.
- Gronow, Pekka: Kielletyt levyt. *Kielletyt*. Toim. Kai Ekholm. Things to come, Orivesi 1990, 233–244.
- Gronow, Pekka: Iskelmäelokuvien aika. *Suomen kansallisfilmografia, osa 6. 1957–1961*. Toim. Kari Uusitalo. Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1991.
- Gronow, Pekka: *Kahdeksas taide. Suomalaisen radioilmaisun historia 1923–1970*. Avain, Helsinki 2010.
- Gronow, Pekka: 78 kierrosta minuutissa. *Äänilevyn historia 1877–1960*. Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsinki 2013. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/78-kierrosta-minuutissa.epub [haettu 28.3.2024].
- Gronow, Pekka; Saunio, Ilpo: *Äänilevytieto. Levyhyllyn käsikirja*. WSOY, Helsinki 1970.
- Haapakoski, Martti: Radiomusiikin varhaisvaiheita ennen Yleisradiota. *Musiikin suunta* 2–3/1991, 57–72.
- Haavisto, Jukka: *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Otava, Helsinki 1991. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/78-kierrosta-minuutissa.epub [haettu 28.3.2024].
- Hanska, Jussi (toim.): *Residenssikäältä radioon. Alvar Andströmin muistelmia vanhasta Hämeenlinnasta sekä suomalaisesta musiikkilälmästä itsenäisyyden alkuvuosikymmeniltä*. Hämeenlinna-Seura, Hämeenlinna 2006.
- Hendy, David: *The BBC. A People's History*. Profile Books, London 2022.
- Ilmonen, Kari: *Yleisradion historia 3. 1926–1996. Tekniikka, kaiken perusta*. Yleisradio, Helsinki 1996.

- Jalkanen, Pekka: *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Kirjastopalvelu, Helsinki 1992.
- Jalkanen, Pekka; Kurkela, Vesa: *Populaarimusiikki. Suomen musiikin historia*. WSOY, Helsinki 2003.
- Karttunen, Antero: *Radion sinfoniaorkesteri 1927–2002*. Yleisradio, Helsinki 2002.
- Kemppainen, Pentti: *Aina soi Sävelradio. Radiomusiikista musiikkiradioon*. Avain, Helsinki 2011.
- Kemppainen, Pentti: Gramex muusikoiden näkökulmasta. Teoksessa *Muusikko edellä. Muusikkojen liiton satavuotisjuhlakirja*. Toim. Pekka Nissilä ja Lasse Lehtonen. Selvät sävelet, Helsinki 2019, 553–569.
- Kilpiö, Kaarina; Skaniakos, Terhi: Huolitellut naiset valkokankailla ja tv-ruuduilla. Teoksessa *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Toim. Ari Poutiainen ja Risto Kukkonen. Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsinki 2011, 145–182. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/suklaasydan-tinakuoret.pdf [haettu 28.3.2024].
- Koivunen, Anu; Kannisto, Maiju; Keinonen, Heidi; Mäkelä, Janne (toim.): *Kulttuurin vuosisata. Luova ohjelmatyö Yleisradiossa 1926–2025*. SKS, Helsinki 2025.
- Kotirinta, Pirkko: *Suomen Yleisradion musiikkiohjelmat ja musiikkipolitiikka 1926–1946*. Kansanperinteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Tampere 1986.
- Kurkela, Vesa: Kiljuvat sopraanot ja ihana Markus-setä – varhaisten radioäänten kulttuuriset ristiriidat. Teoksessa *Kuultava menneisyys. Suomalaista äänimaisen historian historiaa*. Toim. Outi Ampuja ja Kaarina Kilpiö. Historia Mirabilis 3. Turun historiallinen seura, Turku 2005, 98–121. <https://thy.fi/wp-content/uploads/2005/09/HM3-99-122.pdf> [haettu 28.3.2024].
- Kurkela, Vesa: Helpotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja 2017*. Toim. Meri Kytö, Kim Ramstedt ja Heidi Haapoja-Mäkelä. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki 2017, 1–37. <https://doi.org/10.23985/evk.60930> [haettu 28.3.2024].
- Kärjä, Antti-Ville: *”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”: Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. k & h, Turku 2005.
- Kärjä, Antti-Ville; Mäkelä, Janne: Musiikin ulkomaalaiskysymys Suomessa. Teoksessa *Muusikko edellä. Muusikkojen liiton satavuotisjuhlakirja*. Toim. Pekka Nissilä ja Lasse Lehtonen. Selvät sävelet, Helsinki 2019, 589–633.

- Lindblad, Leif: Äänitemarkkinoiden kehitys Suomessa 1970-luvulla. Teoksessa *Satavuotias äänilevy*. Toim. Jaakko Borg. Äänitetuottajat ry, Helsinki 1977, 32–35.
- Lipponen, Tapio: Musiikin osuudesta radion ohjelmistossa. *Yleisradion vuosikertomus 1976–1977*. Yleisradio, Helsinki 1978, 29–31.
- Lipponen, Tapio: *Kemut eetterissä. Musiikin villitsijät vastaan vallitsijat*. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 3. Työväenmusiikki-instituutti, Jyväskylä 1983.
- Lipponen, Tapio: Musiikkia kaksikymmentä vuotta: Yle 1970–1989. *Etnomusikologian vuosikirja* 4, 1990–1991. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki 1992, 122–141. <https://doi.org/10.23985/evk.101010> [haettu 8.5.2024].
- Lyytinen, Eino: Perustamisesta talvisotaan. Teoksessa Eino Lyytinen ja Timo Vihavainen: *Yleisradion historia 1926–1996. 1. osa*. Yleisradio, Helsinki 1996, 7–128.
- Lyytinen, Eino; Vihavainen, Timo: *Yleisradion historia 1926–1996. 1. osa*. Yleisradio, Helsinki 1996.
- Maasalo, Kai: *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Yleisradio, Helsinki 1980.
- Mattlar, Mikko; Kuljuntausta, Petri: *Ääniuria. Äänilevyjen valmistuksen historia Suomessa*. Helsingin Levypaino, Vaasa 2022.
- Modinos, Tuija: Villi ja vapaa – vai vallaton? Teoksessa *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Toim. Ari Poutiainen ja Risto Kukkonen. Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsinki 2011, 183–208. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/suklaasydan-tinakuoret.pdf [haettu 28.3.2024].
- Muikku, Jari: *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänite-tuotanto 1945–1990*. Gaudeamus, Helsinki 2001.
- Mäkelä, Janne: Svengaava susipari. Jazzin ja iskelmän salasuhteet musiikkilehdissä. Teoksessa *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Toim. Ari Poutiainen ja Risto Kukkonen. Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsinki 2011, 79–102. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/suklaasydan-tinakuoret.pdf [haettu 28.3.2024].
- Mäkelä, Janne: *Pophistoria. Kuinka musiikki muutti maailman*. Klaava & Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsinki 2014. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/pophistoria.epub [haettu 28.3.2024].
- Mäkelä, Janne: *Nubbenin levyt. Taiteilija Lars-Gunnar Nordström jazzkeräilijänä*. Kansalliskirjasto, Helsinki 2019.

- <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4894-0> [haettu 28.3.2024].
- Mäkelä, Janne: Työtä ja työttömyyttä. Elokuvateatterien muusikot 1930-luvun vaihteen Turussa. *Trio* 4/2020, 25–47.
- <https://trio.journal.fi/article/view/101320> [haettu 28.3.2024].
- Mäkelä, Janne: Radio ja Sibelius. Rajoja ylittävä mediasuhde vuosina 1926–1957. *Lähikuva* 1/2024, 8–34. <https://doi.org/10.23994/lk.144520> [haettu 28.3.2024].
- Mäkelä, Janne: Livet ja levyt: radion musiikkityön pitkä kaari. Teoksessa *Kulttuurin vuosisata. Luova ohjelmatyö Yleisradiossa 1926–2025*. Toim. Anu Koivunen, Maiju Kannisto, Heidi Keinonen ja Janne Mäkelä. SKS, Helsinki 2025a, 55–95.
- Mäkelä, Janne: Kosketuksissa: vuorovaikutteiset musiikkiohjelmat. Teoksessa *Kulttuurin vuosisata. Luova ohjelmatyö Yleisradiossa 1926–2025*. Toim. Anu Koivunen, Maiju Kannisto, Heidi Keinonen ja Janne Mäkelä. SKS, Helsinki 2025b, 421–433.
- Nyman, Jake: *Suomi soi 4. Suuri suomalainen listakirja*. Tammi, Helsinki 2005.
- Nyman, Jake: *Kielletyt levyt. Sata vuotta musiikin sensuuria*. Gummerus, Helsinki 2017.
- Oinonen, Paavo: ”Ja seuraavaksi Lauantain toivotut levyt”. Teoksessa *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Toim. Leena Rossi. K & h, Turku 2005, 85–86.
- Pesola, Sakari: Tanssikiellosta lavatansseihin. Teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1996, 105–126.
- Poutiainen, Ari; Kukkonen, Risto (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Suomen Jazz & Pop Arkisto, Helsinki 2011. https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/suklaasydan-tinakuoret.pdf [haettu 28.3.2024]
- Rautio, Markus: *Markus-setä muistelee*. Otava, Helsinki 1957.
- Riikonen, Rauni: *Suosikki-iskelmät ja iskelmien suosionvaihtelu radiokuuntelijoiden toivekirjeiden valossa vv. 1937–1953*. Seminaarityö. Kansanrunoustieteen laitos. Helsingin yliopisto, Helsinki 1966.
- Salokangas, Raimo: *Aikansa oloinen. Yleisradion historia 1949–1996. 2. osa*. Yleisradio, Helsinki 1996.
- Sammalkorpi, Tarleena: Dadaa ja mummolameininkiiä – Lastenmusiikki Ylen taajuuksilla 1960-luvulta 2000-luvulle. Teoksessa *Aika laulaa lapsen kanssa. Polkuja lastenmusiikin historiassa*. Toim. Anu Ahola ja Juha Nikulainen.

- WSOY, Helsinki 2010, 190–195.
- Soramäki, Martti: *Sensuurista sananvapauteen. Yleisradio 1926–2022*. SKS, Helsinki 2022.
- Strömmer, Rainer; Haapanen, Urpo: *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1920–1945*. Helsinki, Suomen äänitearkisto 1981.
- Suomi, Vilho: *Suomen Yleisradio 1926–1951*. Yleisradio, Helsinki 1951.
- Tenhunen, Anna-Liisa: Kanteleen suuri nousu. Teoksessa *Kantele*. Toim. Risto Blomster. SKS, Helsinki 2010, 168–307.
- Tikka, Marko: *Iskusäveliä. Suomalaisen tanssimusiikin varhaishistoria*. Atena, Jyväskylä 2022.
- Toiviainen, Seppo: *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat. Musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Acta Universitatis Tamperensis. Tampereen yliopisto, Tampere 1970.
- Tulppo, Pirkko (toim.): *Radioamatööreistä tajuntateollisuuteen. Puoli vuosisataa suomalaista yleisradiotoimintaa*. WSOY, Porvoo & Helsinki 1976.
- Valtonen, Pekka: *Kosmopoliitteja ja kansallismielisiä. Aatteiden kamppailu sotienvälisessä Suomessa*. Gaudeamus, Helsinki 2018.
- Vihavainen, Timo: Sodan ja vaaran vuodet. Teoksessa Eino Lyytinen ja Timo Vihavainen: *Yleisradion historia 1926–1996. 1. osa*. Yleisradio, Helsinki 1996, 129–320.
- Väyrynen, Ida: ”Se on omiaan pilaamaan kuuntelijoittemme musiikkimakua”. *Yleisradion asettamat populaarimusiikin esitysrajoitukset 1950–1980*. Maisterintutkielma. Historian maisteriohjelma. Helsingin yliopisto, Helsinki 2022. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202210273714> [haettu 28.3.2024].

Suomalaisen Oopperan *Rykmentin tyttäret* politiikan keinulaudalla

ANNE KAUPPALA

Suomalaisessa Oopperassa tuli ensi-iltaan Gaetano Donizettin koominen ooppera *Rykmentin tytär* 16.11.1935 primus motorina oopperalaulaja Väinö Sola (1883–1961). Tuotanto menestyi hyvin ja ylsi 27 esitykseen, joista viimeisin oli 18.11.1939, vajaa kaksi viikkoa ennen talvisodan puhkeamista.¹ Pian sodan päättymisen jälkeen vuonna 1952 Suomalainen Ooppera valmisti uuden, painotuksiltaan varsin erilaisen *Rykmentin tyttären*, jossa aiemman militaristisen paatoksen ja uhon sijasta korostui jopa farssimainen komiikka. Esityssykliä välissä oli käyty läpi raskas sota, jonka päätteeksi solmitun rauhan seurauksena maan poliittinen kiintopiste heilahti Berliinistä Moskovaan. Näiden kahden painopisteen välillä *Rykmentin tytär* keinui.

Teoksen esityshistoria Suomessa oli alkanut jo 1849,² vajaa 10 vuotta siitä, kun *La Fille du Régiment* kantaesitettiin Pariisissa 1840. Kantaesityksen jälkeen ooppera levisi pian ympäri Eurooppaa erikielisinä käännöksinä.³ Kööpenhaminassa sai ensi-iltansa ranskalaisen version

1 Vuonna 1935 Suomalaisessa Oopperassa oli neljä *Rykmentin tyttären* esitystä (16.11.–4.12.); 1936 15 esitystä (11.1.–30.12.); 1937 neljä esitystä (6.10.–15.12.) ja 1939 viisi esitystä (16.9.–18.11). Vuoden 1939 ensimmäinen esitys on *Encoren* ilmoituksen mukaan jo 10.9.1939, mutta useiden lehtien ilmoitustietojen mukaan syyskausi avattiin *Rykmentin tyttärellä* vasta 16.9.1939. *Encore. Suomen kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta*.

2 Saksankielinen *Marie oder Die Regimentstochter* 17.7.1849 Esplanadi-teatterissa Helsingissä. *Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960*. Saksankielisen version ensiesitys oli ollut jo 1841 Stuttgartissa, ja pian seurasivat mm. Berliini 1842, Praha 1842, Budapest ja Wien 1843. Loewenberg 1978, 804–806.

3 Ranskankielinen *La Fille du régiment* sai ensi-iltansa Genevessä syksyllä 1840, Liègeissä 1841, Brysselissä 1841, New Yorkissa 1843 ja Lontoossa (Her Majesty's

perusteella muokattu *Regimentets Datter* jo 1840 ja Osllossa 1841. Tukholmassa ruotsinkielisen *Regementets dotterin* voittokulku alkoi 1845. Kuninkaallisen oopperan taiteilijaryhmä toi lyhennellyn esityksen myös Helsinkiin, Ruotsalaiseen teatteriin 8. ja 12.8.1862.⁴ Ooppera oli hyvin suosittu koko 1800-luvun lopun, myös Suomessa, ja ennen Suomalaisen Oopperan ensi-iltaa sitä oli esitetty täällä yli 120 kertaa.⁵ Useassa sanomalehtiartikkelissa muisteltiin aiempia esityksiä, kuten *Ajan Suunnan* kriitikko: ”Rykmentin tytär’ tarjosi laulunäyttämöllemme järjestetyssä ensi-illassa 16.11. siis useimmille jo entuudestaan tutun, [sic] miljöön, jonka suurin viehätyks on sen romanttisessa ’entisiä hyviä aikoja’ muistuttavassa perustunnelmassa.”⁶ Yksi ero aiempaan oli se, että nyt ei tarvinnut tehdä musiikkinumeroiden suhteen kompromisseja: ”Suomalainen Ooppera esittää tämän hilpeän ja kauniin teoksen täydellisenä, suurine kuoro- ja solistikohtauksineen, jotka aikaisemmissa puhenäyttämöesityksissä, ovat luonnollisesti tulleet esille vain osittain, pyyhittyinä.”⁷

Zygmundt Hubnerin⁸ keskeisen teesin mukaan teatteri ja teatteriesitykset ovat pääsemättömissä yhteiskunnallisesta tilanteesta, sen valtasuhteista. Esitysten tuottajien on pyrittävä varmistamaan esitysten riittävä vetovoima oman aikansa poliittisissa, kulttuurisissa ja taloudellisissa suhdanteissa. Lisäksi on huomioitava yhteiskunnan asettamat rajat sille, mitä voidaan esittää.⁹ Oopperantutkimuksessa tämänkaltaista tutkimus-

Theatre) 1847. Italiankielisen *La figlia del reggimenton* varhaiset ensi-illat olivat Milanossa 1840 ja Wienissä 1841. Loewenberg 1978, 804–806.

4 Paavolainen 2014, 164.

5 *Oopperasampo*.

6 M. P. (Martti Paavola), Taide ja kirjallisuus. Suomalainen Ooppera, *Ajan suunta* 26.11.1935.

7 Rykmentin tytär Oopperassa, *Uusi Suomi* 10.11.1935. Solan käyttämän partiurin perusteella siitä oli tehty tosiaan vain pieniä poistoja, lähinnä muutaman tahdin mittaisia jaksoja, Nuotisto, Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto (SKOB).

8 Hubner 1992, passim. Hubnerin oma puolalainen teatterikenttä kuului Neuvostoliiton etupiirin alaiseen valvontaan, jolloin avoin mutta myös kullisientainen teatterituotantojen kontrollointi oli voimakasta.

9 Francesco Izzon mukaan *La figlia del reggimenton* esitysmäärien voimakkaaseen laskuun nykyisen Italian alueella 1848–1849 vaikutti sensuuriviranomaisen toiminta. Izzo 2004, 157. Kuten tunnettua, myös Giuseppe Verdi joutui

otetta on kehitetty erityisesti ranskalaisessa grand opéra -repertuaarissa.¹⁰ Oopperaesitysten ja yhteiskunnan tiivistä sidosta tarkastelee myös grand opéraa aiempaan traditioon kohdistuva Mark Everistin kirja, jossa tutkitaan yhden teatterin esityskäytäntöjä (ml. esityskieli), yleisöjä, repertuaarin painopisteitä ja taloutta suhteessa Ranskan hovikoneiston poliittiseen ja taloudelliseen ohjaukseen, sensuurijärjestelmään ja pariisilaiseen teatterijärjestelmään.¹¹ Myöhemmin 1800-luvulla nationalistiset tavoitteet ja kansalliskieliin liittyvät poliittiset kamppailut tulivat merkittäviksi, ja niitä käytiin varsinkin pienten kielialueiden oopperanäyttämöillä. Myös oopperoiden kuoro-osuudet alkoivat saada poliittista merkitystä, jonka tunnistivat paitsi sensuuriviranomaiset työpöytänsä äärellä myös oopperayleisöt.¹² Oopperastakin tuli siis osa kansallista identiteetti- ja valtapolitiikkaa, myös Suomessa.¹³

Yksittäisen teatterituotannon ja yhteiskunnan rajapintaa tutkitaan myös (puhe)teatterintutkimuksen esitysanalyysin perinteessä, jossa tarkastellaan näytelmiä esityksinä eikä kirjallisuutena. Tutkimuksessa voidaan keskittyä jonkun esityksen kokonaisanalyysiin tai poimia siitä

kamppailemaan sensuuriviranomaisten vaatimusten kanssa Italian yhdistymiseen asti. Ks. esim. Gosset 1990 ja 2013.

10 Grand opéra -lajityyppi alkoi muotoutua Pariisissa heinäkuun 1830 vallankumouksen jälkeen. Fulcher (1987) 2002; Hallman 2007; Hibberd 2010; Hesselager 2018, jossa ilmestynyt artikkelini (Kauppala 2018) soveltaa tällaista tutkimusotetta Suomalaisen Oopperan *La Juive* -esitykseen; sekin oli Väinö Solan ohjaustyö.

11 Everist 2002.

12 Mm. Gosset 1990 ja 2013; Parakilas 1992; Izzo 2004; Considine 2013. Daniel Auberin *La Muette di Portici* -oopperaa pidetään yhtenä Belgian itsenäisyyssoidan laukaisijana, sillä levottomuudet kaduilla alkoivat kesken teoksen esityksen Brysselin oopperassa. Myöhemminkin vallankumouksen musiikilliseksi symboliksi nostettiin erityisesti Masaniellon ja Pietron duetto. Hibberd 2010, 50.

13 Philipp Ther on tarkastellut, miten Lembergin, Prahan ja Dresdenin oopperateatterit osallistuivat omissa maissaan kansallisen identiteetin rakentamiseen. Hänen tutkimuksensa on relevantti tässä yhteydessä erityisesti Lembergin (Lviv) ja Prahan osalta, siellä näiden kaupunkien näyttämöillä esitettiin oopperaa kansallisilla kielillä, jotka eivät olleet ranskan, italian tai saksan tavoin eurooppalaisia valtakieliiä. Ther 2014. Kielikamppailuista suomalaisissa oopperataloissa ks. Broman-Kananen 2012 ja 2017; Paavolainen 2012.

piirteitä, joilla on erityistä yhteiskunnallista ja kulttuurista resonanssia.¹⁴ Keskeinen ero oopperan ja teatteriesitysten tutkimusperinteissä on se, että vaikka ooppera onkin teatterin muoto, musiikki ja lauluäänten soivat kvaliteetit ovat sivuuttamattomia oopperassa, eikä niitä voi redusoida kirjoitukseksi, vaan myös ne ovat osa oopperan aistimellista kokemista.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Rykmentin tyttären* kahta tuotantoa (ensi-illat 1935 ja 1952) ja peilaan niitä ja niiden keskinäisiä muutoksia suhteessa esitysjankohdan poliittisiin tilanteisiin ja niiden rajuun muutokseen, painopisteenä sotaa edeltävä tuotanto. Ilman vertailua sodan jälkeiseen tuotantoon sen sisältämiä, myöhemmin sopimattomiksi käyneitä poliittisia eleitä olisi vaikeampi havainnoida. Seuraavat kysymykset ovat ohjanneet tämän artikkelin tutkimusprosessia: Millä tavalla iäkästä teosta, *Rykmentin tytärtä*, näyttämölistettiin kansallisessa oopperalaitoksessa yleisöä puhuttelevaksi ajankohtaiseksi esitykseksi? Millaisessa yhteiskunnallisessa tilassa esityksen valmistaminen ja itse esitykset tapahtuivat, millaisia tuotannon kannalta relevantteja poliittisia kamppailuita oli tuolloin käynnissä, ja mikä oli tuotannon avainhenkilöiden asema niissä? Erityishuomion kohteena on kuoron esittämä sotilasrykmentti.

James Parakilasin mukaan kuoroista tuli 1800-luvun oopperoissa keskeinen dramaturginen elementti: niiden koko kasvoi joukosta masaksi, ja ne lauloivat kiihkolla, joka aiemmin oli varattu solisteille, ja toivat kuuluville uudenlaisen massiivisen kuoroäänen.¹⁵ *Rykmentin tytär* kuuluu tuohon lajityyppiin, ja se oli oman aikansa suosituimpia (mies) kuoro-oopperoita. Vaikka Suomalaisen Oopperan *Rykmentin tyttären* tuotannoista ei ole säilynyt äänitteitä, se ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että juuri isänmaallisia marsseja laulavan mieskuoron iskevä lauluvoima oli esityksen ytimessä. Sen silloista resonanssia ei voi enää kokea, mutta sitä voi lähestyä esimerkiksi muista tuotannoista tehdyillä tallenteilla.¹⁶ Varsinaiseen tutkimusaineistoon kuuluvat *Rykmentin tyttären* tuotannoissa käytetyt libretot, partituurit, esitysvalokuvat, oopperajohta-

14 Koski 2005a ja 2005b; Martin & Sauter 1995.

15 Parakilas 1992, 189.

16 Ks. lähdeluettelo, tallenteet.

ja Edvard Fazerin kirjeenvaihto sekä Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat,¹⁷ Väinö Solan arkistot¹⁸ sekä sanomalehtiartviot ja -puffit (1935–1952 ja 1980).¹⁹ Uutena metodisena välineenä tässä artikkelissa hyödynnän digitaalisia esitystietokantoja,²⁰ joiden avulla voi hahmottaa aiempaa tarkemmin paitsi teosten esityshistoriaa myös sen, ketkä ovat olleet mukana tuotannoissa.

Esittelen aluksi Väinö Solan oopperauraa ja hänen yhteiskunnallista sijaintiaan, joka muovasi *Rykmentin tyttären* dramaturgisia painotuksia hänen ohjaamassaan vuonna 1935 ensi-iltaan tullessa tuotannossa. Tämän jälkeen tarkastelen, millaisen krenatöörirykmentin Sola marssitti näyttämölle. Kontekstualisoin krenatöörirykmentin karakterisointia ja erityisesti I näytöksen näyttäviä lippuseremonioita suhteessa 1930-luvun oikeistolaiseen isänmaalliseen uhoon. Tämän jälkeen on vuorossa lyhyt katsaus Solan ohjaaman tuotannon esityshistoriaan Suomalaisessa Oopperassa ja sen saamaan lehtikritiikkiin. Viimeisessä, päättäen edeltäväs-
sä luvussa pääosassa on sodan jälkeinen, 1952 ensi-iltansa saanut Thure Bahnen ohjaama *Rykmentin tyttären* tuotanto, joka Suomen poliittisen uudelleen asemoitumisen takia poikkeaa aiemmasta. Se toimii vertailukohtana vuonna 1935 valmistuneelle *Rykmentin tyttären* tuotannolle, jonka analyysi on tämän artikkelin keskiössä.

Väinö Sola – patrioottinen taitelija

Aino Ackté ja Edvard Fazer laittoivat alulle kesällä 1911 oopperahankkeen (Kotimainen Ooppera – Inhemska Operan), josta kasvoi vähitel-

17 Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1922–1926, 1930–1935 ja 1935–1941, Johtajien arkistot (mm. Edvard Fazerin partituurilaukset 1920–1948), Johtajien kirjeenvaihto (Fazer 1920–1930), Lehtileikkeet, Nuotisto, Toimintakertomukset, Valokuvat, SKOB.

18 Väinö Solan arkistot Kansalliskirjastossa (KK) ja Kansallisarkistossa (KA). Väinö Solan (1951 ja 1952) muistelmät päättyvät kesään 1929. Kansalliskirjastossa, Väinö Solan arkistossa, on kuitenkin eri vaiheisiin työstyettyä muistelmamateriaalia toistaiseksi julkaisematta jääneeseen viimeiseen osaan, mm. Coll. 449.7, 449.8 ja 449.9.

19 *Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot: sanomalehdet.*

20 *Encore; Oopperasampo; Ilona. Suomalaisen teatterin tietopankki.*

len Suomalainen Ooppera (nyk. Suomen kansallisooppera ja -baletti).²¹ Väinö Sola esiintyi heti avajaisesityksessä Pajatson roolissa. Oopperalaitos toimi useita vuosia taloudellisesti hataralla pohjalla ja tuotti muutamana vuoden aikana. Talouden ohella toinen suuri ongelma oli, että sillä ei ollut omaa näyttämöä, kunnes Suomen valtio otti haltuunsa Neuvosto-Venäjältä itsenäistymisen jälkeen Venäläisen teatterin teatterirakennuksen, Aleksanterin teatterin. Oopperan käyttöön talo saatiin, kun siihen asettuneet saksalaiset sotilaat olivat poistuneet sieltä (ja Suomesta) hävityn ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa. Väinö Solalla oli tenoripäärooli myös uuden oopperatalon avajaisesityksessä, Verdin *Aidassa* (19.1.1919).²² Sola oli laulanut vuoteen 1935 mennessä Suomalaisessa Oopperassa kymmeniä tenoripäärooleja sadoissa esityksissä. Julkaisemattomissa muistelmissaan Sola jäsentää oman elämänsä Suomalaisen Oopperan esityspäivämäärien jatkumona: suomalainen ooppera oli elimellinen osa häntä itseään.

Vuodesta 1912 alkaen Sola toimi myös ohjaajana ja ohjasi siitä lähtien noin pari produktiota vuodessa. Hän istui useaan otteeseen oopperan johtokunnassa, mutta ei kertaakaan toiminut oopperanjohtajana. Säännöllinen työskentely oopperassa keskeytyi vain joitakin kertoja lähinnä Solan ulkomaanmatkojen ja vastalauseena tehtyjen lyhyiden eroamisten vuoksi. Hän oli karkäs ohjeistamaan johtajia ja johtokuntaa. Useissa kirjelmissään hän protestoi johtokunnan suunnitelmia ja päätöksiä palkata ulkomaisia ohjaajia ja laulajia. Sola kantoi huolta oopperan taloudesta (vaikkei se siis ollut hänen vastuullaan), sillä valtionapu ja lipputulot eivät riittäneet kattamaan menoja, ja oopperan talous olisi keikahtanut 1926, ellei lainmuutoksen jälkeen olisi saatu kanavoitua raha-arpajaisten tuotosta osuutta oopperalle.²³ Vaikka operetit tuottivatkin hyviä lipputuloloja, Sola vastusti niitä taiteellisista syistä.

21 Nimi muuttui 1914 Suomalaiseksi Oopperaksi, ja se organisoitui osakeyhtiöksi 1917. Vuonna 1956 nimeksi tuli Suomen Kansallisooppera, ja samalla osakeyhtiöstä muodostettiin säätiö. Lampila 1997, 132; Koivisto 2011, 225. Nykyinen nimi on siis Suomen kansallisooppera ja -baletti.

22 Sola 1951, 170–308; Lampila 1997, 113–158; Koivisto 2011, 12–39.

23 Lampila 1997, 175–180.

Sola oli kohdannut *Rykmentin tyttären* ensimmäisen kerran Berliinissä elo-syyskuussa 1907, jolloin hän sattui ensimmäisellä opintomat-kallaan näkemään Königliche Operissa saksankielisen *Marie oder: Die Tochter des Regiments*. Mariena lauloi tuolloin Elfriede Martick, jonka ääni ei ollut syvän metallinen kuin Emmy Destinnillä, vaan se oli ”joskus haikean piikamaista”.²⁴ Sola ei tuolloin pitänyt teoksesta ja oli sitä mieltä, ettei sitä voisi esittää hänen silloisella kotinäyttämöllään Viipurin maaseututeatterissa vaativien mieskuorojen ja puvustuksen takia. Hänen mielestään teos oli myös vanhanaikainen: ”Se aika on vähän mennyttä, kun on niin paljon parempia uusia oopperoita.”²⁵ Joka tapauksessa seitsemän kuukauden kuluttua Sola esiintyi *Rykmentin tyttären* Toniona Viipurin maaseututeatterissa, suomen kielellä. Hänen rouvansa, Elli Sola, teki koomisen kreivitär Crackentorpin roolin ainakin joulukuun 1908 esityksissä. Tuotanto menestyi, ja vuoden 1908 loppuun mennessä Sola oli laulanut 17 Toniota, Viipurin lisäksi Hämeenlinnassa, Tampereella, Oulussa ja Kotkassa, joissa maaseututeatteri vieraili. Sola menestyi roolissaan niin hyvin, että hänet napattiin Tonioksi Kansallisteatteriin, joka marssitti oman *Rykmentin tyttärensä* ensi-iltaan pari kuukautta Viipurin viimeisen esityksen jälkeen, helmikuussa 1909. Kansallisteatterinkin esitykset olivat suosittuja, ja niitä muisteltiin vielä vuosikymmenten jälkeenkin. Sola lauloi 1909 11 Toniota, ja 1913 Solan Tonio-esityksiä oli kolme. Kansallisteatteri valmisti *Rykmentin tyttärestä* uuden tuotannon, joka sai ensi-iltansa 27.10.1925 (kuva 1). Sola vieraili tämän tuotannon kahdessa viimeisessä esityksessä keväällä 1926.²⁶ Ennen ohjaustyötään Sola oli esittänyt Toniota, sen keskeistä tenoriroolia, yli 30 kertaa, useammin kuin mitään muuta roolihahmoa tuohon mennessä.²⁷ Hän siis tunsii teoksen läpikotaisin ennen ohjaustehtävään ryhtymistä Suomalai-

24 Väinö Solan matkapäiväkirja 1907 (5.9.1907), kotelo 12, Väinö Solan arkisto, KA. Väinö Sola ei vielä tuolloin hahmottanut, että Marien koloratuurirooli vaatii ääneltä korkeutta, notkeutta ja nopeutta, eivätkä nämä ole dramaattisen sopraanon, kuten Emmy Destinnin äänellisiä ominaispiirteitä.

25 Ibid. Ks. myös Sola 1951, 58–62.

26 *Oopperasampo; Encore*. Ks. myös Sola 1951, 117–123, 225. Tampereen teatteri oli tuonut ensi-iltaan oman *Rykmentin tyttäreensä* jo 1924 (neljä esitystä).

27 *Oopperasampo*.



Kuva 1. *Rykmentin tytär*, I näytöksen loppukohtaus (sama kohtaus kuin kuvassa 2). Marie on jättämässä jäähyväiset rykmentilleen. Vasemmalla rykmentin vanhin, vääpeli Sulpiz (Sulo Räikkönen) ja hänen ja Marien (Aili Somersalmi) välissä Tonio (Antero Suonio), joka hänkin on liittymässä rykmenttiin. Suomen Kansallisteatteri 27.10.1925, kuvaaja tuntematon, Teatterimuseon arkisto.

nessa Oopperassa, aiemmat suomennokset, ohjauskonseptit, puvustusratkaisut.

Solan ohjaaman *Rykmentin tytären* esityssykli osui poliittisesti kiihkeään 1930-lukuun, tuskin vahingossa. Isänmaallisen kansanliikkeen (IKL) voimallinen esiinmarssi Lapuan liikkeen seuraajana oli jatkuvasti julkisuuden valokeilassa puolueen perustamisesta 1932 lähtien. Näin oli myös syksyllä 1935, kun Suomessa valmistauduttiin seuraavan vuoden eduskuntavaaleihin. Sola asemoitui poliittisesti äärioikeistoon ja kuului muun muassa IKL:n luottamusverkostoon. Muodostettaessa ensimmäistä Suomalaisen Oopperan hallintoneuvostoa 1937 Sola ajoi muutosta esitettyyn kokoonpanoon, ”kun oli tekeillä puoluehallitus, ei ollut Lapuan I.K.L. edustettuna”. Sola ”oli saanut toimeksi [--] esittää [Heikki] Klemettiä” hallintoneuvostoon IKL:lle suotuisana edustajana ja onnistuikin tässä.²⁸

28 Wäinö Solan muistelmat (22.10.1937), osa XV, 1937–1939, 1. luonnos, Coll. 449.8, Wäinö Solan arkisto, KK.

Sola jakoi myös monia IKL:n poliittisia perusperiaatteita.²⁹ Niistä keskeisimmät Solan biografisen aineiston perusteella olivat toiminta sisällissodan valkoisen rintaman saavutusten, perinteiden ja poliittisten tavoitteiden jatkajana, ”ryssäviha”,³⁰ kommunismin jyrkkä vastustaminen, aitosuomalaisuus ja antisemitismi. Oli valmistauduttava sotaan Neuvosto-Venäjää vastaan ja käytävä jatkuvaa kotirintamataistelua kommunismia vastaan. Kuten sisällissodassakin, tukea haettiin Saksasta. Sola oli vapaaehtoisena suojeluskuntalaisena ottanut osaa sisällissotaan valkoisten puolella.³¹ Jo aiemmin hän oli toiminut jääkäriliikkeessä etappimiehenä ja avustanut muutamia nuorukaisia Saksaan jääkärikoulutukseen. Ilmiannon seurauksena hän vietti keväällä 1916 puolitoista kuukautta vangittuna Helsingissä onnistuen kuitenkin välttämään Spalernajan vankilan Pietarissa. Jääkäriliikkeen toiminnasta vankilaan joutuneita ryhdyttiin kutsumaan Kalterijääkäreiksi, ja he perustivat 1935 samannimisen yhdistyksen.³² Sola ihaili 1930-luvulla Hitleriä ja Hitlerin Saksaa³³ ja oli avoimesti antisemitistinen,³⁴ vieläpä toisen maailmansodan jälkeenkin. WSOY:n 1950-luvulla julkaisemissa muistelmissaan hän uusintaa käsitystä juutalaisista jäljittelijöinä, kykenemättöminä omaperäiseen taiteeseen.³⁵ Hänen näkemyksensä juutalaisten impressaa-

29 Uola 1982, 60–119. IKL:n ohjelmasta ks. myös Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 117–121, 241.

30 ”Ryssävihasta” mm. Ahti 1999; Vihavainen 2013.

31 Sola 1951, 275–283.

32 Sola 1951, 247–259 sekä 1931 ja 1957. Sola kuului Kalterijääkäreiden sisäpiiriin kuten myös Etsivän keskuspoliisin päällikkö Esko Rieki. Turpeinen 1995, 65–67, 150, 163–169, 177, 205–206.

33 Noin puoli vuotta *Rykmentin tyttären* ensi-illan jälkeen Sola sai kutsun osallistua Kriegsoferversorgungin järjestämälle Saksan-matkalle osana suomalaista seuruetta. Julkaisemattomissa muistelmissaan hän summasi matkansa annin näin: ”Matka oli ihana. Näimme uuden ~~nousevan~~ Saksan, joka nousee alenustilastaan ja tarmokkaan Führerinsä ~~avulla~~ johdolla valtaa paikkansa päivän puolella elämää. Yleisvaikutus oli mitä edullisin. Siellä kohtasimme kansan yksimielisenä ja ahkerana rakentamassa uutta, omalaatuisia ja tervettä yhteiskuntaa ja suurvaltaa.” Väinö Solan muistelmat (20.1.1936), osa XIV 1935–1937, 1. luonnos, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK.

34 Sola 1951, 240 ja 321. Solan antisemitistisestä ohjaustyöstä (*La Juive*) ks. Kauppala 2018.

35 Sola 1951, 240.

rien ahneudesta on sen verran uskomaton, että se on lainattava tähän kokonaisuudessaan:

Ulkomailla täytyy taiteilijan aina käyttää impressareja. Kun nämä siihen aikaan hyvin yleisesti olivat juutalaisia, ja koska, niin kuin sanotaan, veri on vettä sakeampaa, he mieluummin vetivät esille veriveljiään, elleivät liikeasiat toisin vaatineet. Tämä oli tietysti sietämätöntä, ja siinäkin oli yksi syy, miksi juutalaisviha oli Saksassa niin voimakas, ja miksi reaktio Hitlerin aikana tuli niin hirvittäväksi.³⁶

Antikommunistina Sola suhtautui torjuvasti Oopperan venäläistaustaisiin työntekijöihin eikä tehnyt eroa venäläisen ja neuvosto-venäläisen välillä. Toisen maailmansodan alla myös venäläisen ohjelmiston esittäminen (suomeksi) oli Solasta arveluttavaa.³⁷ Sola oli liittynyt vapaamuurareihin jo 1920-luvun alkupuolella ja eteni järjestön hierarkiassa nopeasti. Vuonna 1928 hän oli perustamassa loosia, jonka nimeksi hän ehdotti Hakaristiä. Tätä ei hyväksytty ”antisemiittisenä”, ja nimeksi valittiin Pyhä Johannes ja viralliseksi kieleksi suomi.³⁸ Aitosuomalaisuus-

36 Sola 1951, 164.

37 Pian *Rykmentin tyttären* jälkeen ensi-iltaan tuli Kieivissä 1876 syntyneen Dmitry Arbeninin ohjaama *Boris Godunov*. Sola paheksui niin teoksen kuin venäjänkielisen ohjaajan valintaa: ”Tuli tänne kuka venäjän emigrantti, niin hänelle järjestetään paremmin, kuin hänellä on omassakaan maassaan ollut. Ei ihme, ettei heitä saa lähtemään täältä. Ja juuri silloin kun täällä eräät taistelevat ryssän venäläistä valtaa ja vaikutusta vastaan, niin toiset ottavat samaisen ryssän venäläisen suojelukseensa. Juuri nyt kun välimme ryssän itäisen naapurin kanssa kiristyy päivä päivältä on ensinnäkin turhaa ottaa venäläistä vallankumousoperaa [sic].” Väinö Solan muistelmat (18.5.1936), OSA XIV 1935–1937, 1. luonnos, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK. Tätä artikkelia loppuunsaattaessa vastaavanlaiset pohdinnat ovat tulleet taas ajankohtaisiksi. Venäläisyyden lisäksi Sola karsasti Arbenissa tämän juutalaisuutta.

38 Marvia, Ilander, Saarinen & Laine 1968, 16, 21; Nyström 2024, 118. Sola saavutti mestarimuurarin asteen 1925 (Solan vapaamuuraripassi päivättynä 19.9.1925, Väinö Solan muistelmat, osa IX, 1927–1929, Coll. 449.6, Väinö Solan arkisto, KK; *Luettelo Suomen vapaamuurareista* 1933, 37). Sola ei ollut ainoa oikeistoradikalismiin myönteisesti suhtautuva vapaamuurari. Harry Backberg, hankin Solan tavoin Kalterijääkäri ja Pyhän Johanneksen perustajajäsen, oli Suomen Lukon aktivisti; ks. Suomen Lukko, kotelo 28, Suomen

den kannattajana Sola vaati jatkuvasti ruotsin kielen käytöstä luopumista Suomalaisessa Oopperassa, ilmoituksissa ja käsiohjelmissa.³⁹ Voi olla, että juuri tämän takia Solan ohjaamassa *Rykmentin tyttäressä* Mariana ei kuultu Pia Ravennaa, joka oli tuohon aikaan kiinnitettyä Suomalaisessa Oopperassa. Hän oli kansainvälisen tason koloratuurisopraano, jonka vokaaliset valmiudet olisivat olleet Marien roolin vaatimusten tasolla. Ravenna ei kuitenkaan ollut Solalle mieluinen sen vuoksi, että hän saattoi esittää roolinsa muulla kuin suomen kielellä, esimerkiksi italiaksi.⁴⁰ Solan arvomaailman kannalta Ravennan rasitteena oli myös se, että hän oli avioliitossa venäläisen Konstantin Alexandroffin kanssa (vaikka tämä käyttikin taiteilijanimenä Alessio Costa).

1920–40-luvun historian säätöön arkisto (1922–1990), KA. Heidän lisäksi oli monia muitakin oikeistoradikalismia kannattavia vapaamuurareita, jopa suurmestari Axel Solitander ja Paavo Talvela, joka oli vastannut Lapuan liikkeen talonpoikaismarssin käytännön järjestelyistä kesällä 1930. Vapaamuurarijärjestö joutui pian itse julkisen parhaamisen kohteeksi erityisesti Kustannusosakeyhtiö Vasaran julkaisemassa *Tapparamiehessä*. Muillakin yhteiskunnan tahoilla vapaamuurareiden isänmaallisuus asetettiin kyseenalaiseksi. Nyström 2024, 147–208. Solan isänmaallisuutta korostavaa ohjaustyötä voidaan pitää taiteellisenä vasta-argumenttina tällaisiin syytöksiin; olihan hänen jäsenyytensä vapaamuurareissa tullut julki, *Luettelo Suomen vapaamuurareista* 1933, 37.

39 Muistelmakäsikirjoituksessaan Sola ilmaisee usein turhautumisensa ruotsin asemaan. Ohessa yksi varsin tavanomainen julistus: ”Yhä vielä komeillaan kaksikielisillä käsiohjelmissa. Turhaa varojen tuhlausta, josta ei ole mitään hyötyä. [–] Tämä on sitä kielipolitiikkaa!” Väinö Solan muistelmat (27.10.1937), osa XV, 1937–1939, 1. luonnos, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK. Sekä: ”Kaksikielisyyden valhenaamari on riisuttava, se on operalle ja operataiteelle turmioksi”. Väinö Solan muistelmat (11.1.1934), osa XII, 1932–1935, 2. luonnos, Coll. 449.7, Väinö Solan arkisto, KK. Jo 1920-luvulla Sola oli kannattanut aitosuomalaista kielipolitiikkaa oopperassa ja vaatinut kirjeessään Suomalaisen Oopperan johtokunnalle, että ”[–] on mielestäni perustettava uusi yhtymä, joka jatkaa laitosta, mutta puhtaasti suomalaiskansallisena laitoksena, sillä puhdistusta tämä laitos tarvitsee, muuten siitä ei hyvää tule”. Väinö Solan kirje 27.4.1926 dokumentoituna Suomalaisen Oopperan johtokunnan kokouksen pöytäkirjassa 30.4.1926, Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1922–1926, SKOB. Joitakin kirjelmiään Sola on julkaissutkin, mm. Sola 1952, 127–134, jonka yhteydessä on taulukko oopperalaisten suomen taidosta. Ks. myös Lampila 1997, 138–165 ja Sola 1936.

40 Sola 1951, 269, 305–306 ja 1952, 124–125, 140.

Krenatöörirykmentin muunnelmia

Rykmentin tyttären armeijakuoron kansallinen ja poliittinen asemointi on aina vaatinut erityistä tarkkuutta sen esityshistorian aikana: minkä maalainen rykmentti, kuka sitä komentaa, ja ketä vastaan taistellaan? Armeija saatettiin nimetä paikallisen armeijaosaston mukaisesti.⁴¹ Alkuperäisen libreton mukaan kyse oli Napoleonin armeijan pienestä krenatöörirykmentistä nro 21, joka oli puettu epookin mukaisiin univormuihin. *Rykmentin tyttären* italiankielinen versio (Teatro alla Scala, Milano 1840) piti asemoida poliittisesti uudelleen, koska Milano kuului tuolloin Itävaltaan, eikä oopperanäyttämöltäkään käsin voitu esittää Ranskaa tai Napoleonin ihannoivia sanomia. Niinpä Callisto Bassin italiankielisessä librettoadaptaatiossa Ranskasta tuli Savoia (Savoiji), Ranskan ylistys oli häivytetty kokonaan ja tapahtumien miljöö oli vaihdettu 1700-luvun lopun Sveitsiin. Ranskan ja Preussin välisen sodan kyljessä valmistui varsin erikoinen saksankielinen libretto, jossa oopperan alkua oli muutettu niin, että talonpoikaiskuoron sijasta näyttämö täyttyi sotaan valmistautuvasta armeijakuorosta. Musiikki tähän kohtaukseen oli poimittu Donizettin toisesta oopperasta. Päähenkilöiden nimet oli muutettu, samoin kuin tapahtumien aika ja paikka: I näytös tapahtuu Böömissä 1866 ja II näytös Champagnen maakunnassa 1870.⁴² Tämä on kuitenkin kuriositeetti, eikä se ole esimerkiksi Solan käyttämän Edition Petersin kustantaman partituurin pohjana, mutta tarjoaa sinänsä erinomaisen esimerkin oopperataiteen poliittisesta resilienssistä.

Vaikka Sola ei pitänyt koomisesta oopperasta, *Rykmentin tyttärellä* oli muita etuja. Sen keskiössä on mieskuoro, joka esittää armeijan rykmenttiä. Käytännössä kaikki puhutut keskustelut ja laulut liittyvät armeijaan ja taisteluihin: muistellaan menneitä saavutuksia ja menetyksiä, valmistaudutaan tuleviin koitoksiin, ylistetään rintamalla suoritettuja sankaritekoja ja tehdään kunnia isänmaalle. Solan ohjauksessa sotilaita ei tehdä naurettaviksi (mikä oli tyypillistä) eikä isänmaanpuolustusintoa kyseenalaisteta. Tämäkin on sopusoinnussa IKL:n poliittisten tavoittei-

41 Considine 2013, 285.

42 Benedix 1870.

den kanssa, sillä IKL ajoi aktiivisesti maanpuolustuksen tehostamista niin eduskunnassa kuin sen ulkopuolellakin.⁴³ Oopperan romanttinen juonensäiekin solmiutuu osaksi armeija-aihetta. Romanttisen parin toinen osapuoli, Marie⁴⁴ (= rykmentin tytär), on isätön, rykmentin adoptoima tytär, joka hoitaa sen muonitusta. Rykmentin sotilaat ovat kaikki hänen isiään, joista eniten on äänessä monet sodat läpikäynyt vääpeli Sulpiz. Marien mieltietty Tonio joutuu liittymään armeijaan voidakseen solmia avioliiton Marien kanssa, koska tämä saattoi avioitua vain jonkun rykmenttiläisen kanssa. Näin ollen armeija-aihe kaikuu jopa parin lemmenduetossa.

Armeijan kansallisuus paljastuu yleisölle paitsi tekstistä myös sen käyttämistä univormuista. Solan juuri tätä tuotantoa varten laatimassa librettosuomennoksessa rykmentin kansallisuutta ei selvästi määritellä.⁴⁵ Muutaman kerran sitä luonnehditaan jääkärirykmentiksi, mutta yleensä kyseessä on vain parhin rykmentti. Ohessa on muutama esimerkki, josta näkyy, kuinka jääkäri on yliviivattu ja korvattu sanalla ”parhaimman” (I näytös, Marian ja osin rykmentin yhteinen kohtaus, ns. Rundgesang, rykmentin laulu).

(Keräännyttään Marian ympärille, malja kädessä) **Maria:** Rykmentti tää uljahin on, onnehen, riemuun taistelu vie mun. Urhomme nää vie voit-tohon sankarikunto, veljeystunto. Jos missä vain sankarimme näät, on pyörällä ain neitosien päät. Vaara tavaton he rouvienkin on. [–]

(Kaikki sotilaat tehden kunniaa) **Sotilaat, Tonio ja Sulpiz:** Eteenpäin ystäväin, rynnistäin (asento) käy päin! Taistelun vimmatun (Seisotaan

43 Uola 1982, 211–217.

44 Marie ranskalaisen (ja saksalaisen) libreton mukaan. Sola on kuitenkin nimenmyntä sankarittaren Mariaksi todennäköisesti suomen mukaisesti, vaikkakin muoto Maria esiintyy myös italialaisessa libretossa. Käytän muotoa Maria viitatessani vuoden 1935 suomenkieliseen tuotantoon. 1952 tuotannossa rykmentin tyttären nimi olikin sitten taas Marie.

45 Solan suomennos ja ohjaustyö perustuivat Petersin saksalaiseen editioon. Emil Richterin oopperajohtaja Edvard Fazerille lähettämien kirjeiden (4.10.1935 ja 10.10.1935) perusteella nuottien hankintaa oli alettu valmistella jo huhtikuussa 1935. Johtajien kirjeenvaihto 1920–1930, E–J, Fazer sekä Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1930–1935, SKOB.

asennossa, malja vasemmassa kädessä) voitto sun ja mun. Eespäin vaan marssitaan kunniaan! Eläköön maine tään rykmentin, maine tään parhaimman rykmentin! (juodaan) [–]

(Sotilaat vapaasti seisten) **Maria:** Kun rauha maan taas solmitaan, niin jokainen varmaan tuo oman armaan. Jos onnistaa saa kunnostaan, tullessa rauhan, marsalkan nauhan. Ystävät nää ansaitsee sen ain. Ja rykmentti tää on maineikkain. Vihollinen sen, ain myöntää niin kuin neitonen.

Maria, sotilaat, Tonio ja Sulpiz: Eteenpäin (M. [= Maria] veikeästi, tehden kunniaa) ystäväin rynnistäin käy päin! Taistelun vimmatun voitto sun ja mun. (seisotaan asennossa) Eespäin vaan marssitaan, kunniaan! Eläköön maine tään rykmentin.

Tonio, Sulpiz ja sotilaat: (asento) Eteenpäin ystäväin, rynnistäen käy päin! Taistelun vimmatun voitto sun ja mun. (seisotaan asennossa) Eespäin vaan marssitaan kunniaan!

Maria, Tonio, Sulpiz ja sotilaat: Eläköön maine tään rykmentin, maine tään ~~jääkäri~~ parhaimman rykmentin! (juodaan) Eläköön maine sen! (Kaikki kiiruhtavat ottamaan kiväärinsä. Korpraali ojentaa rivistöä antaen neuvoja ja ohjeita.)⁴⁶

Seuraava esimerkki on peräisin II näytöksen alun Marian, markiisitar-tädin ja Sulpizin koomisesta tertsetistä. Sen alussa Maria laulaa Cypris-paimenesta tättään miellyttääkseen, mutta laulu muuntuu vähitellen ”Rykmenttilauluksi”. Markiisitar yrittää hillitä Mariaa, kun taas Sulpiz yllyttää (”Rataplan”).

Maria: Jo päivä koillisesta entää ja uhkuvi valoaan. Ja Cypris maille viheen metsän rientää nyt tervehtää hän armastaan.

Sulpiz: Noin hellä ei oo laulumme. Rataplan, [–] Ja kunniaa saa isänmaa.

46 Solan ohjaajan partituuri 59–65, Nuotisto, SKOB. Kaarisulut sisältävät Solan omalla käsialallaan partituurin kirjaamia ohjausmerkintöjä. Näiden lisäksi Sola on piirtänyt marginaaliin jonkin verran asemien vaihdoksia, joita ei kuitenkaan ole tähän poimittu.

Maria (unohtaa itsensä): Rataplan, [--] Kunnian saa isänmaa!⁴⁷

Markiisitar: Mitä laulat sa?

Maria (hämillään): Oi, anteeksi, tätä armahain, oli erhetystä vain [--] Tuo urho, jolle lemmen luoja soi palkinnon [--] Hän kaunihiin on!

Sulpiz: Rataplan, [--] Hän kauhu kaikkien on!

Maria ja **Sulpiz** [osittain]: Ja armaan luo hän nähdään hiipivän. Eteenpäin ystävään rynnistään. Käy päin! Taistelun vimmatun voitto sun ja mun. Eespäin vaan marsitaan taas kunniaan. Eläköön maine tään rykmentin, maine tään jääkäri-rykmentin. Ah, minut raivohon voi saada moinen paimenten typerys. Oli aikoinaan toista maata rykmenttimme laulun mehevyys.⁴⁸

Sanat kuuluvat hyvin, sillä teksti sijaitsee niin kuorokohtauksessa kuin tertsetissäkin sellaisessa rekisterissä, jossa sopraanonkaan (Maria) ei tarvitse pyöristää vokaaleita. Sanoja toistetaan, eikä niiden ymmärtämistä vaikeuteta kuoropolyfonialla. 1930-luvun yleisölle jääkärirykmentti yhdistyi väistämättä Suomen sisällissotaan kuulijan puoluekannasta riippumatta. Se ei kuitenkaan kuulunut vain lähimenneisyyteen, vaan oli osa 1930-luvun oikeistolaista nykyaikaa, koska jääkäreiden saavutuksia ja perintöä vaalittiin voimallisesti useissa oikeistolaisissa poliittisissa järjestöissä. Myös natsi-Saksassa haluttiin korostaa jatkumoa vanhan ensimmäistä maailmansotaa edeltävän Saksan ja uuden natsi-Saksan välillä aseveljeyden hengessä.⁴⁹ Helmikuun lopussa 1935 Jääkäriliiton johdolla vietettiin näyttävästi jääkäritoiminnan alkamisen 20-vuotisjuhlaa, johon jääkäriliikkeen merkkimiesten lisäksi osallistui kutsuvieraina valtionjohtoa sekä Saksan suurlähettiläs. Kansallisteatterissa esitettiin juh-

47 ”Rataplan [--], hoch leb der Rhum, das Vaterland!” Solan ohjaajan partituurissa 129, Nuotisto, SKOB.

48 Solan ohjaajan partituuri 128–132; saksalaisessa laitoksessa ”das schöne zweite Regiment”, Nuotisto, SKOB.

49 Esimerkiksi Suomen vapaussodan 15-vuotisjuhliin saapui taisteluihin osallistuneita sotilaita Saksan Itämeren divisioonasta, merkittävimpana juhlavieraana divisioonan komentaja, kenraali Rüdiger von Goltz, josta oli sittemmin tullut Hitlerin ja kansallissosialismin kannattaja. Jokisipilä & Könönen 2013, 49–53, 159–171, erityisesti 161.

lanäytäntönä Risto Kuusen näytelmä *Jääkärit*.⁵⁰ On mahdollista, että Väinö Sola itsekin osallistui juhliin, sillä etappimiehet kuuluivat juhlinnan kohteena olleisiin aktivisteihin. Pian tämän jälkeen alkoikin Solan työskentely *Rykmentin tyttären* uuden librettosuomennoksen parissa, ja se tuli valmiiksi 17.5.1935.⁵¹

Yhteys saksalaisiin aseveljiin rakentui myös puvustuksessa.⁵² Valitettavasti yhtään pukuluonnosta ei ole säilynyt, mutta näyttämöasemissa otettuja mustavalkoisia valokuvia on muutamia. Perinteisistä Napoleonin armeijan tyyllisistä sinisistä krenatööriunivormuista oli luovuttu, eivätkä puvut jäljitelleet sellaisenaan muutakaan tiettyä historiallista univormua, joita mukailtiin aiemmissa suomalaisissa tuotannoissa (vrt. kuvat 1 ja 2). Suomalaisen Oopperan tuotannossa puvut muistuttivat Napoleonin armeijan sinivoittoisia krenatöörien univormuja siltä osin, että niissäkin oli kaksoisnapitus ja taakse taittavat etuhelmat, mutta ne olivat myös huomattavasti lyhyempiä kuin Napoleonin krenatööreillä, eivätkä saappaat kuuluneet näiden univormuun. Sotilaiden valkoisten paitojen helmat pilkistivät asetakin alta. Tummat housut olivat ihonmyötäiset, ja päässä

50 Jääkäriliikkeen 20-vuotisjuhlallisuuksista ilmestyi 26.2.1935 useita lehtikirjoituksia, muun muassa Aktivisti- ja jääkärijuhla & Historiallinen aktivistikokous: Jääkäri-aktivistien Liitto perustettiin eilen, *Ajan suunta*; Jääkärien ja aktivistien juhlapäivä, *Helsingin Sanomat*; Vacker uppslutning kring jägarminnet, *Hufvudstadsbladet*; Jääkärien ja aktivistien suuri juhlapäivä eilen, *Kaiku*; 351 jääkäriä läsnä Jääkäriliiton vuosikokouksessa, *Karjala*. Uutisoinnista käy ilmi, että Suomalaisen oopperan johtokunnan jäsenestä (ja entisestä taloudenhoitajasta), jääkärikenraalimajuri Verner Gustafssonista (1890–1959) tuli tuolloin Jääkäriliiton varapuheenjohtaja. Hän oli markiisittaren roolissa esiintyneen Greta von Haartmanin puoliso.

51 Solan omakätinen päiväys ohjaustyössä käyttämänsä partituurin (*Die Regimentstochter*) viimeisellä sivulla. Suomalaisen Oopperan johtokunnan kokouksessa 8.5.1935 päätettiin kauden 1935–1936 uusista tuotannoista ja repriiseistä kapellimestari Armas Järnefeltin esityksen perusteella. Väinö Sola kuului tuolloin johtokuntaan ja on epäilemättä voinut vaikuttaa siihen, että *Rykmentin tytär* oli valittujen teosten joukossa. Nuotisto ja Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1930–1935, SKOB.

52 Tuotannon esitystiedoissa ei ole mainittu puvustajaa. On mahdollista, että Sola on yhdessä ystävänsä, lavastaja Martti Tuukan (1891–1945) kanssa osallistunut pukujen suunnitteluun. Ne on valmistettu käsiohjelman mukaan ”oopperan neulomossa Hildur Sohlmanin johdolla”. *Encore*.

mieskuorolla oli mustat metallikoristeiset päähineet, jotka muistuttavat hieman Preussin armeijan kypäroitä, lukuun ottamatta tupsuja.

Mustavalkoisen kuvan värittäminen on aina tulkinnanvaraista, mutta kuten esityskuvan värityksen tehnyt digitaalisen kuvankäsittelyn asiantuntija Petri Kuokka, minäkin olin päätenyt siihen, että asetakit olisivat punaiset. Perustin arvioni kahteen Ranskan lippuun, joista poimin asetakeissakin oletettavasti esiintyvän punaisen värin.⁵³ Jos digitaalinen väritys on osunut oikeaan, sotilaiden univormujen yläosan väreistä muodostuva kombinaatio – musta, punainen ja valkoinen – assosioituu 1935 käyttöön otettuun Saksan valtakunnan hakaristilipun väreihin.

Olennaista on kuitenkin se, että Solan rykmentti ei ollut puettu sini-mustaan. Paavo Susitaipaleen Isänmaalliselle kansanliikkeelle suunnittelemaan järjestöpukuun nimittäin kuului musta paita (pusero) ja sininen solmio italialaisten fasistien mallin mukaan.⁵⁴ Puvun käyttö oli herättänyt muutama vuosi aiemmin suurta huomiota, kun IKL:n eduskuntaryhmä oli käyttänyt sitä valtiopäivien avajaisissa 2.9.1933 vastoin eduskunnan puhemiehen, Kyösti Kallion vetoomusta.⁵⁵ Huhtikuussa 1934 oli annettu niin sanottu puserolaki, jossa kiellettiin käyttämästä julkisessa tilassa ”pukua, puvunosaa tai muuta sen tapaista huomiota herättävää tunnusmerkkiä, jonka tarkoituksena on osoittaa kuulumista poliittiseen järjestöön, puolueeseen tai yhteenliittymään [--]”.⁵⁶

53 Esityksessä käytetty Ranskan lippu on siitä erikoinen, että lipun punainen osa kiinnittyy salkoon. Tällainen lippu oli käytössä 1790–1794, minkä jälkeen trikolorin sininen osa kiinnitettiin salkoon.

54 Uola 1982, 132, 188 ja 206. Järjestöpuvun käyttö oli sisäisen ohjeen mukaisesti sallittu yksityisissä tilaisuuksissa, jollaiseksi katsottiin myös IKL:n suljetut leirit.

55 Uola 1982, 196–197.

56 Laki kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä eräissä tilaisuuksissa, asetuskoelma 132/1934 sekä Asetus kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä, asetuskoelma 177/1934. Lakia jatkettiin useita kertoja, ja se oli voimassa 1945 loppuun asti.

Lippuseremoniat ja kunniaatervehdykset

Parakilasien mukaan 1800-luvulta lähtien poliittisesti asemoituneissa kuorokohtauksissa on voitu kokemuksellisesti osoittaa yleisölle, millainen voima ihmisjoukoilla voi olla suhteessa vallanpitäjiin.⁵⁷ Teho on erityisen voimallinen, jos auditoriossa istuva yleisö voi samaistua kuoron edustamaan ryhmittymään. Solan ohjauksessa yksi identifiikaatioon kutsuvista keinoista muodostuu lippuseremonioista (I näytös), joilla oli myös ajankohtainen yhteiskunnallinen merkitys näyttämön ulkopuolella. Samalla paikannettiin oopperatalon yhteiskunnallista sijaintia.⁵⁸

1930-luvulla lippuseremoniat ja järjestötervehdykset kuuluivat monen oikeistolaisen järjestön säännölliseen ohjelmaan, muun muassa IKL:n kokouskäytäntöihin,⁵⁹ ja jopa vapaamuurariloosin juhlaistuntoihin.⁶⁰ Itsenäisyyden liitto järjesti juhannuksena eli Suomen lipun päivänä vuosittain Helsingin Tähtitorninmäellä lippujuhlan, jossa kuultiin soitto-kunnan esittämänä muun muassa *Porilaisten marssi*, Yrjö Kilpisen *Lippulaulu*, kolminkertainen eläköön-huuto isänmaalle ja lopuksi yhteisesti *Maamme*-laulu.⁶¹ Lippukulttuuri oli olennainen myös IKL:n nuorisojärjestössä Mustapaidoissa, jonka lehtikin oli nimeltään *Luo lippujen!*. IKL:ssä juhannusta tärkeämpi lipuin juhlistava päivä oli 16.5., vapausso-

57 Parakilas 1992, 182–83.

58 Oopperakuorosten merkityksestä oopperatalon yhteiskunnallisen sijainnin määrittämisessä ks. Aspden 2012, 288.

59 Uola 1982, 129.

60 Pyhä Johannes -loosi, jota Sola oli ollut perustamassa, elvytti 1920-luvulla käytössä olleen mutta sittemmin unohtuneen lippuseremonian 13.2.1936 pidetyssä juhlaistunnossaan, kolme kuukautta *Rykmentin tyttären* ensi-illan jälkeen, ja jo samana keväänä muut loosit omaksuivat käytännön. Marvia, Ilander, Saarinen & Laine 1968, 40–42; Nyström 2024, 208. Samaa loosin Solan kanssa kuului myös Sulo Räikkönen, joka esiintyi Sulpizin roolissa *Rykmentin tyttäressä*. Tuotannon kapellimestari Martti Similä puolestaan oli liittynyt Suomi-loosiin 1924 mutta hän osallistui aktiivisesti myös Pyhän Johanneksen musiikkiohjelman toteuttamiseen Räikkösen ja Solan kanssa. Viimeksi mainittu toimi loosin mestarina 1930–1931. *Luettelo Suomen vapaamuurareista* 1933, 34, 37; Marvia, Ilander, Saarinen & Laine 1968, 23–25, 29, 98 ja passim.

61 Itsenäisyyden liitto, ohjelmiston tilauksia, toimintakertomukset, kotelo 9, Suomen 1920–40-luvun historian säätien arkisto, KA.



Kuva 2. *Rykmentin tytär*, I näytöksen loppukohtaus. Keskellä Maria (Irja Simola), seuraava vasemmalla hänen tätinsä (äitinsä) markiisitar Maggiorivoglio (Greta von Haartman), tämän takana tädin hovimestari Hortensio (Marti Seilo), eturivissä vasemmanpuolisen lipun edessä Sulpiz (Sulo Räikkönen) ja häntä vastapäätä polvi-housuinen Tonio (Thure Bahne). Suomalainen Ooppera 16.11.1935. Kuvaaja Aarne Tenhovaara, Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto. Esityskuvan digitaalinen värittäminen: Petri Kuokka / Aarnipaja.

dan päätteeksi Helsingissä järjestetyn paraatin muistoksi. Erityisen merkittävä oli vuonna 1933 järjestetty vapaussodan 15-vuotismuistojuhla valtaisine paraateineen ja lippulinnoineen.⁶² Paraatit ja lippuseremoniat eivät olleet vain näyttäviä speaktaakkeleita vaan samalla voiman osoituksia, niin osallistujille itselleen kuin katsojillekin. Niihin saattoi liittyä jopa vallankaappausuhka. Solankin muistiinpanoissa on maininta aitosuomalaisten kaappausuhasta juuri sisällissodan 15-vuotismuistojuhlaan liittyen.⁶³

Rykmentin tyttären alkuperäisessä ranskalaisessa libretossa lauletaan muutaman kerran lipuista, mutta näyttämöohjeissa niistä ei mainita sa-

62 Vapaussodan 15-vuotisjuhlallisuudet ja armeijan lippujuhla, *Ajan Suunta* 16.5.1933.

63 Wäinö Solan muistelmat (14.5.1933), osa XII, 1932–1935, 2. luonnos, Coll. 449.7, Wäinö Solan arkisto, KK. Juuri tähän paraatiin liittyviä kaappausuhuja kiersi laajemminkin yhteiskunnassa, ja ne saavuttivat mm. presidentti Ståhlbergin puolison Esterin. Hentilä & Hentilä 2024, 294–295.

naakaan. Monissa historiallisissa esityskuvissa kuitenkin näkyy Ranskan lippu. Sola on vienyt traditiota pidemmälle ja ohjannut I näytökseen laajan lippuseremonian. Siinä kaksi trikoloria tuodaan näyttämölle, ja Maria alkaa kätellä hyvästiksi, ensin Tonion, juuri rykmenttiin liittyneenä sotilaana, ja sitten kaikki rykmentin vanhat sotilaat (hänen ”isänsä”). Marian on lähdettävä tätinsä (= äitinsä)⁶⁴ kanssa tämän linnaan, kun taas rykmentti on suuntaamassa kohti seuraavaa taistelua, johon myös Tonio on ottamassa osaa. Kättely jatkuu Marian romanssin aikana (”Nyt hyvästi jääkää”; ransk. ”Il faut partir!”), ja niin sotilaat kuin Mariakin pyyhkivät silmäkulmiaan Solan ohjeen mukaisesti. Romanssin toisen säkeistön aikana Maria kääntyy ja osoittaa sanansa lipuille: ”Oi hyvästi lapsuutein ja kauniit onnen päivät. [...] Kaikki onneksein vain muistoksi jäävät.” Viimeisen sanan aikana liput lasketaan, ja Solan ohjeen mukaan ”Maria syleilee ja suutelee lippuja [lippua] myöhemmin”. Tämän jälkeen toinen lippu kohotetaan samalla kun Maria jatkaa hyvästien laulamista ja osoittaa sanansa lipuille: ”Hyvästi jää armahain!” ja Solan ohjeiden mukaan ”Maria tekee kunniaa lipuille. Suutelee lippua”. Tämän jälkeen kaikki muut yhtyvät jäähyväislauluun, jonka Maria edelleen laulaa lipulle, ja lauluosuuden päätyttyä hän suutelee lippua, joka nostetaan ylös. Tarkat ohjeet jatkuvat: ”Maria tekee kunniaa toiselle lipulle, suutelee toista lippua”. Tämän jälkeen toinenkin lippu nostetaan, ja Maria hyvästelee liput vielä kerran.⁶⁵ Näitä kansallisia symboleita kunnioittavia eleitä ympäröi voimakas mieskuorolaulun resonanssi, jollainen Parakilasin mukaan toimii akustisena merkinä kuoron poliittisesta voimasta.⁶⁶ Niihin solmiutuu myös oopperan ainoa naisääni, Marien korkea sopraano. *Rykmentin tyttäressä* kuorokohtauksien musiikki ja tekstit liittävät kuoron ja pääsolistit yhteen ilman keskinäisiä säröjä korostaen näin

64 Markiisittarella oli ollut kiihkeä rakkaussuhde rykmenttiin kuuluneen kapteeni Robertin kanssa (saksalaisessa versiossa kapteeni Thalheim). Suhteesta oli syntynyt tytär. Markiisitar oli kadottanut sekä tyttärensä että rakastettunsa, joka sittemmin kuoli taistelussa. Rykmenttitoverit olivat ottaneet tämän pienen tyttären, Marien maskotikseen, joka aikuistuttuaan ryhtyi rykmentin muonitajaksi. Markiisitar tekeytyi aluksi Marien äidin sisareksi, mutta tunnusti sitten lopulta Tonion ja Marien avioliittohankkeen toteutuessa olevansa tämän äiti.

65 Solan käyttämä ohjaajanpartituuri 1935, 107–112, Nuotisto, SKOB.

66 Parakilas 1992, 197.



Kuva 3. *Rykmentin tytär*, I näytöksen lippuseremonian loppupuolelta. Komento "Ojennus!" on juuri kajahtanut. Keskellä Maria (Irja Simola), hänen takanaan keskellä Sulpiz (Sulo Räikkönen), Mariasta oikealle Tonio (Thure Bahne), jonka vieressä on Marian täti (äiti), markiisitar Maggiorivoglio (Greta von Haartman) ja tämän hovimestari Hortensio (Marti Seilo). Suomalainen Ooppera 16.1.1935. Kuvaaja Aarne Tenhovaara, Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

kansallista eetosta, joka saa lisävahvistusta ajankohtaisesta poliittisesta isänmaallisuushosta.

Sola lisää ohjauksensa poliittista terää I näytöksen viimeisessä kohtauksessa (kuvat 2 ja 3). Liput ovat siinäkin keskeisessä roolissa. Tämä lyhyt kohtaus alkaa alkuperäiseen librettoon kuulumattomalla komennuksella "Ojennus!", minkä jälkeen muodostetaan kuja ja rivi avautuu keskeltä. Hyvästit tulevat nyt päätökseen. Kohtauksen lopputahtien aikana Sola ohjeistaa: "Lippu esiin. Liput nostetaan korkealle. Maria käy niiden alitse." Kun laulaminen loppuu, kuullaan Solan tekemä lisäys, jossa "Sulpiz komentaa: asento! Kunniaa!" rumpalin lyödessä rumpua. Myös kuvasta 2 näkyy, että kukaan ei tässä kohtaa enää laula. Natsitervehdys – "kunnia!" – siis suoritetaan hiljaisuuden vallitessa, pois lukien

rummutus.⁶⁷ Markiisittaren hovimestari ei yhdy oikeaoppiseen natsitervehdykseen, mutta tekee mukaelman perinteisestä sotilaallisesta kunnia-tervehdyksestä. Hän ei siis ainakaan vielä kuulunut luottamusverkoston piiriin, mutta ei ole täysin vastahankainenkaan.

Loppukuvassa murrettiin yleisön ja näyttämön välistä etäisyyttä, kun katsojat joutuivat kohtaamaan uuden Saksan modernin tervehdysrituaalin oopperanäyttämöllä. Ei ole tietoa, kauanko rykmentin natsitervehdys kesti, loppuiko se ennen väliverhon sulkeutumista tai miten siihen mahdollisesti vastattiin. Mutta ei ole epäilystäkään siitä, etteikö yleisö olisi tiennyt, mitä näki. Suomalaiset sanomalehdet olivat vuodesta 1933 lähtien uutisoineet fasistisista tervehdyksistä ja niihin liittyvistä huudoista ”Heil Hitler” ja ”Sieg Heil”.⁶⁸ Jo heti tuoreeltaan Suomessakin kerrottiin, että ”Heil Hitler” oli otettu Saksassa käyttöön viralliseksi tervehdykseksi.⁶⁹ Natsitervehdys oli merkinä sen osapuolten kuulumisesta luottamusverkostoon piiriin, jossa kunnioitettiin Adolf Hitleriä (kun aiemmin oli tervehditty ”Grüss Gott” eli Jumalan nimeen). Oli myös yleisesti tiedossa, että siihen tuli vastata samanlaisella tervehdyksellä. Käytännössä tätä vaadittiin kaikilta, ulkomaalaisiltakin, ja Saksassa sen laiminlyönnin välitön seuraus saattoi olla jopa mukilointi.⁷⁰ Hitler-tervehdyksiä olisi voinut tulla vastaan Helsingin kaduilla,⁷¹ siis muuallakin kuin poliittisissa kokouksissa (kuva 4) – tai kansallisella oopperanäyttämöllä.

I näytöksen loppukohtausta lippulinnoineen ja ”juhlallisine tervehdyksineen” voi pitää hyvällä syllä poliittisesti motivoituna. Niiden

67 Solan käyttämä ohjaajanpartituuri 1935, 119–125, Nuotisto, SKOB.

68 Ensimmäiset kansallissosialistiset valtiopäivät avattiin eilen yksinkertaisin menoin, *Aamulehti* 13.12.1933; Berlinin Saksalais-suomalainen yhdistys juhlinut Suomen itsenäisyyspäivää, *Uusi Suomi* 14.12.1933.

69 ’Heil Hitler’ -ele vahvistettu viralliseksi tervehdystavaksi, *Suomenmaa* 16.7.1933; ’Heil Hitler’ vahvistettu viralliseksi tervehdykseksi, *Keski-Pohjanmaa* 17.7.1933. Natsit olivat käyttäneet sitä keskinäisenä tervehdyksenä jo 1920-luvun alkupuolelta lähtien italialaisten fasistien esikuvan mukaisesti. Evans 2004, 184.

70 Ullan Eino (tunnistamaton nimimerkki), Matkan varrelta, *Ilkka* 27.10.1933; Evans 2004, 387. Natsitervehdyksen kulttuurihistoriallisesta merkityksestä ks. Allert 2008.

71 Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 248–253 ml. kuvaliite.

viikosta toiseen jatkuvat toistamiset tekivät niitä tunnetuiksi ja samalla normalisoivat niitä suuren suosion saaneissa esityksissä, joista osa oli nimettyjä koululaisnäytäntöjä.⁷² Solan ratkaisu oli uskalias, sillä tällaisia julkisia joukkotervehdyksiä ei pidetty sopivana. Niiden katsottiin osoittavan kuulumista sotilaallisia toimintatapoja noudattavaan yhdistykseen, mikä oli yhdistys- ja rikoslakien muutoksella hiljattain kielletty.⁷³ Nämä heinäkuun 20. päivänä 1933 voimaantulleet lakimuutokset pantiin merkillä IKL:ssäkin, ja niinpä sen sisäisessä toimintaohjeessa kiireesti (4.8.1933) ohjeistettiin, että ”liiallisesta juhlallisen tervehdyksen käytöstä on luovuttava” ja että ”juhlallista tervehdystapaa kättä kohottaen [on] yleensä käytettävä ainoastaan lipulle sekä sankarivainajia kunnioittaessa, mikäli ei tästä erikoisesti johdon kanssa sovita”.⁷⁴ Sola siis testasi poliittisen toleranssin rajoja⁷⁵ – ilmeisen onnistuneesti. Syyttä ei *Kansan Lehti* kommentoinut eduskunnan esitysillan (4.12.1935) jälkeen, että ”[i]tse rovasti Kares näytti nauttivan hauskaasta esityksestä”.⁷⁶ Lääninrovasti K. R. Kares (1876–1942) oli tuolloin IKL:n kansanedustaja, joka oli tunnettu jyrkistä, natsi-Saksaa myötäilevistä mielipiteistään.

On merkittävää, että juuri rykmentin tytär Maria johtaa tervehdyksen. Solan ohjauksessa Mariasta rakentuu uudenlainen aktiivinen naistyyppi, jossa on enemmän kuin ripaus tuon ajan elokuvistakin tunnettua flapperia. Koivunen luonnehtii tällaista naistyyppiä sopivasti lapsenomaiseksi, sopivasti itsenäiseksi ja sopivasti epäsovinnaiseksi.⁷⁷ Ko-

72 Lehti-ilmoitusten perusteella *Rykmentin tyttären* ”halpahintaisia” koululaisnäytöksiä oli neljä: 21. ja 25.1. sekä 3.10.1936 ja 10.10.1939.

73 Laki lisäyksestä rikoslain 16 lukuun, Suomen asetuskokoelma 228/1933 sekä Laki yhdistyslain muuttamisesta, Suomen asetuskokoelma 229/1933.

74 IKL:n toimintaohje nro 8, 4.8.1934, IKL:n toimintaohjeet, kotelo 33, Suomen 1920–40-luvun historian säätöön arkisto, KA. Toimintaohje siteerattuna Uola 1982, 127–128, 493.

75 Parakilas mainitsee, kuinka 1800-luvulla oopperanäyttämölle saatettiin tuoda vallanpitäjien kannalta arkaluontoisia aihepiirejä ja valta-asetelmia ja testata, missä kohtaa heidän sietokykynsä päättyi. Parakilas 1992, 187–188.

76 Täältä ja tuonnempaa, *Kansan Lehti* 9.12.1935. Eduskunnan osallistumisesta *Rykmentin tyttären* esitykseen ks. Timo (tunnistamaton nimimerkki), ”Leipä-tulli”-kysymys on työkykysymys, *Uusi Suomi* 5.12.1935; ”Rykmentin tytär”, *Aamulehti* 6.12.1935.

77 Koivunen 1995, 206–209.



Kuva 4. IKL:n jäseniä tervehtimässä Suomen lippua Ilkan patsaan edustalla Ilmajoella 24.6.1933, vajaa kuukausi ennen kuin tällaiset julkiset tervehdykset kiellettiin lailla. Kuvaaja Lauri Huhtala, Museovirasto, CC BY 4.0.

rostetun vaaleahiuksinen Irja Simola (1911–1971) oli roolidebyyttissään puvustettu ja kammattu kuin Marien roolissa esiintynyt filmitähti Anny Ondra Helsinkiinkin 1933 tullessa Carl Lamačin ohjaamassa elokuvassa *Die Regimentstochter*,⁷⁸ mikä lisäsi entisestään Simolan yleisöön tehonnutta vetovoimaa oopperanäyttämöllä ja ylipäättänsä koko tuotannon kiinnittymistä nykyaikaan, siis 1930-lukuun. Tässä poikettiin perinteestä, sillä Marien puvustuksessa oli ollut tyyppillistä se, että se mukaili rykmentin sotilaiden univormua.

78 Filmin ensi-ilta Helsingissä, Bio Maximissa oli joulupäivänä 1933. Juuri ennen joulua Anny Ondra oli puolisonsa Max Schmelingin kanssa nauttinut teetä Hitlerin kanssa. Schmeling hos Hitler, *Hufvudsadsbladet* 27.12.1933. Anny Ondraa oli seurattu aktiivisesti suomen- ja ruotsinkielisissä elokuvalehdissä sekä päivälehdissä jo 1920-luvun lopusta lähtien. Ks. esim. Syntinen sievä sulotar Anny Ondra. Hurmaava tšhekkoslovakialainen tähti Anny Ondra, *Elokuva* nro 1, 15.1.1931, 8–9. Myöhemmin 1930-luvulla Lamačin filmi palasi elokuva-teattereihin, ja näin ollen yleisöllä oli mahdollista käydä katsomassa *Rykmentin tyttärestä* sekä filmi- että oopperaversio.

Marian korostuneesti moderni aktiivinen olemus oli vastakkainen uuden Saksan naiskuvan kanssa, sillä saksalaisten naisten keskeinen tehtävä oli vaalia kotia, huolehtia miehestään ja synnyttää lukuisia lapsia. Vares mainitsee, että naimattomilla naisilla ei ollut lähtökohtaisesti edes kansalaisoikeuksia.⁷⁹ Suomessa uuden Saksan naisia kotiinpäin sysivä suuntaus herätti epäluuloja. IKL:ssäkin toimi alusta lähtien naisaktiiveja, kuten Armi Klemetti, joka oli yksi IKL:n ravintolan, Mustan Karhun omistajista, tai Hilja Riipinen,⁸⁰ joka oli IKL:n kansanedustaja 1930–1939. Solalle on mahdollisesti ollut tärkeää rakentaa Mariasta hahmo, jota ei voisi sekoittaa julkisesti näkyvään IKL-aktiiviin, ”Hurja-Hiljaan”. Ensi-iltakritiikissään Väinö Pesola huomauttikin osuvasti, kuinka Marian roolissa Irja Simola ”oli perillä myös tällaisen ’poikatytön’ yleisöön tehoavasta, valloittavasta näyttelemisestä”. Laulupuoli ei tosin kirjoittanut kritiikeissä superlatiiveja: ”Hän suoriutui lupaavasti Marian kaikkea kannattavasta osasta. Tosin hänen hento äänensä ei aina kestänyt orkesterin rynnistyksiä, mutta hän liverteli kevyesti, käytteli somaa ääntään yleensä herttaisesti [--].”⁸¹ Simola oli aloittanut Suomalaisessa Oopperassa vasta syksyllä 1935, ja hän oli tuolloin vasta tulevaisuuden lupaus.

Yleisesti hyväksyttyä ja edelleen ajankohtaista

Solan ohjaustyö ei herättänyt protesteja, ja niin kriitikot kuin maksavakin yleisö otti produktion suosiollisesti vastaan. Esityksiä markkinoitiin myös koululaisille ja nuorisolle. Kriittisiä äänenpainoja kuultiin vain parissa lehdessä. Kokoomuslainen *Karjala* oli kaikkein kriittisin:

79 Vares 2018, 432; ks. myös 234–244 ja 432–444.

80 Sulamaa 1995; Jokisipilä & Könönen 2013, 112–118; Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 238–240.

81 -la. (Väinö Pesola), ”Rykmentin tyttären” ensi-esitys, *Suomen Sosialidemokraatti* 17.11.1935. Vrt. myös U. K-i. (Uuno Klami), ”Rykmentin tytär” Suomalaisessa Oopperassa, *Helsingin Sanomat* 17.11.1935; Särrä (Sulho Ranta), Rykmentin tytär, *Ilta-Sanomat* 20.2.1936.

Suomalainen Oopperakin otti esille vanhan menestysnumeron, Donizettin buffaooopperan ”Rykmentin tyttären”, joka kuitenkin vaikuttaa sangen väljehtyneeltä ja ikävältä, mikä osaltaan kenties johtuu Väinö Solan valitettavan epätasaisesti ohjaamasta esityksestä, heikkolaatuisista näyttämövarusteista ja puvuista jne.⁸²

Samoin Sulho Ranta oli varauksellinen: ”Luulen melkein, että Rykmentin tytär olisi pitänyt uudistaa perinpohjaisemmin, kuin mitä meillä nyt on tapahtunut, jotta se jaksaisi säilyttää viehätöksensä. Mahtaako näet tahallista naiviutta tavoitteleva tyyli nyt juuri olla tälle teokselle parasta esitysmuotoa?”⁸³ Mutta Rannankaan arviossa ei kyseenalaistettu ensimmäisen näytöksen loppukohtausta. Birger Buchert kaipasi ensimmäiseen näytökseen jopa vielä enemmän militääristä ryhtiä.⁸⁴ Tätä toivoi myös Selim Palmgren, jonka mukaan ”mieskuoro sivumennen sanoen kuulosti oikein militääriseltä mutta toisaalta uljaat krenatöörit olisivat kernaasti saaneet liikkua suuremmalla sotaisella ponnella”.⁸⁵ Mutta hänenkin mielestään ensi-ilta oli kiistaton menestys, kuten Uuno Klaminkin: ”Rykmentin tytär’ on aikojen alussa esitetty monina muunnoksina. Suomalaisen Oopperan omaksuma tuntui kaikin puolin onnistuneesti valitulta. [--] Varsinkin ensimmäisen näytöksen päivän valkeneminen oli hyvin tehty.”⁸⁶ *Ajan Suunnassa* todettiin, että ohjauksesta ”joka on Väinö Solan suorittama, huomasi perehtyneen teatterimiehen jäljet.”⁸⁷

82 Länsi (tunnistamaton nimimerkki), Pääkaupungin parrasvaloista IV, *Karjala* 9.12.1935.

83 Särä (Sulho Ranta), Rykmentin tytär, *Ilta-Sanomat*, 20.2.1936. Ranta ei tosin nähnyt samaa esitystä kuin muut arvioitsijat, sillä hän ei ollut kiireiltään ehtinyt käydä katsomassa esitystä ennen kuin vasta helmikuussa 1936. Ehkä esitys oli alkanut kulua?

84 B. B-t (Birger Buchert), *Svenska Pressen* 8.11.1935.

85 S. P-n (Selim Palmgren), Finska Operan. Regementets dotter, *Hufvudstadsbladet* 17.11.1935.

86 U. K-i (Uuno Klammi), ”Rykmentin tytär” Suomalaisessa Oopperassa, *Helsingin Sanomat* 17.11.1935.

87 M. P. (Martti Paavola), Suomalainen Ooppera. ”Rykmentin tytär”, *Ajan Suunta* 26.11.1935.

Rykmentin tyttären repriisi palasi ohjelmistoon syksyllä 1937 (kolme esitystä), mutta ei jatkanut enää lainkaan keväällä 1938 eikä koko seuraavana näytäntökautena. Tällä välin oopperan johdossa oli tapahtunut muutoksia. Aino Acktésta (1876–1944) oli tullut vuoden 1938 alusta lähtien apulaisjohtaja ja syyskauden 1938 alusta lähtien pääjohtaja Edvard Fazerin (1861–1943) jäädessä eläkkeelle. Acktén kaudella *Rykmentin tytärtä* ei esitetty. Ackté erosi tehtävästään jo toukokuussa 1939,⁸⁸ ja syksyllä 1939 johtajaksi tuli lapualaissyntyinen Oiva Soini (1893–1971). Euroopassakin oli tapahtunut paljon, kun natsi-Saksa alkoi määrätietoisesti laajentua. Maaliskuussa 1938 se toteutti Itävallan Anschlussin, ja syyskuussa 1938 Saksa liitti Münchenin sopimuksen valtuuttamana itseensä Tsekkoslovakiasta niin sanotut sudeettialueet. Puolisen vuotta myöhemmin, maaliskuussa 1939, natsi-Saksa miehitti Böömin ja Määrin alueet ja otti ne valtioyhteyteensä. Lehdet olivat täynnä sotaan ja siihen valmistautumiseen liittyviä huolekkaita uutisia.

Rykmentin tytärtä ei ollut suunniteltu esitettäväksi kaudella 1939–1940,⁸⁹ mutta kuitenkin siitä tuli syyskauden avajaisteos, joka sodan partaalla olevan Euroopan tilanteen vuoksi sai aivan uudenlaista ajankoh-taisuutta. Suomikin valmistautui sotaan, ja tämä alkoi näkyä ihmisten, myös oopperan arjessa. Repriisin ensi-ilta oli onnistunut, ja Yrjö Suomalainen arvioi, että yleisöä riittää muihinkin esityksiin ”päätellen siitä mielihyvästä, millä esitystä seurattiin, ja niistä välittömistä suosionoso-

88 Väinö Sola vehkeili aktiivisesti Acktéta vastaan ja purki tälle itselleen ja jopa Suomalaisen Oopperan johtokunnalle kirjeessään 27.3.1939 tyytymättömyyt-tään Acktén johtamistapaa ja oopperan taloustilannetta kohtaan. Solaa har-mitti paitsi kotimaisten solistien palkanalennussuunnitelma myös ulkomaisten solistien ja juutalaisten palkkaaminen sekä ruotsin käyttö käsiohjelmissa. Solan mukaan Ackté puuttui johtamisessaan asioihin, jotka eivät tälle kuulu-neet. Ackté oli samaa mieltä Solan itsensä toiminnasta (kirje Aino Acktéltä Solalle 27.3.1939). Väinö Solan muistelmat, osa XIV–XVI, 1935–1940, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK; Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytä-kirja 24.5.1939, Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1935–1941, SKOB.

89 Suomalainen Ooppera 1939–1940 [painettu kausiesite], Toimintakertomukset ja Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1935–1941, SKOB.

tuksista, jotka tuontuostakin puhkesivat kesken näytöksen”.⁹⁰ Syyskausi oli jäämässä kuitenkin lyhyeksi. Neuvostoliitto esitti Suomelle aluevaatimuksensa 5.10.1939, ja Suomen armeijan ensimmäinen YH (ylimääräiset harjoitukset) käynnistyi 9.10.1939 ja toinen YH 14.10. Näiden välissä, 10.10., oli *Rykmentin tyttären* toinen syyskauden esitys. Käytännössä YH:ssa oli kysymys armeijan liikekannallepanosta. Sola kirjoitti muistelmiinsa: ”Sota on ovella. Mobilisaatio on täydessä käynnissä. Nyt ei ennätä muuta ajatella kuin maanpuolustusta. Taidekin asetetaan sen käyttöön. Sotakonserdit ja näytännöt alkavat.” Oopperan henkilökuntaa joutui mukaan, ensimmäisten joukossa Alfons Almi (1904–1991), eikä säännöllisiä esityksiä enää voitu järjestää.⁹¹ Jäljellä oli vielä kolme *Rykmentin tyttären* esitystä, viimeisin 18.11.1939. Tätä ennen sitä oli ehtinyt käydä katsomassa joukko laivaston reserviläisiä.⁹² Ooppera sulki ovensa viikon päästä, viisi päivää ennen talvisodan puhkeamista.⁹³ *Rykmentin tyttären* lyhyen esityssyklin aikana monissa lehdissä uutisoitiin, kuinka tunnettu elokuvanäyttelijätär Tuulikki Paananen (1915–1974) oli asunut vapaaehtoisena lippujen alle rykmentin tyttären tavoin ja toimi eräässä maanpuolustuksen hyväksi työskentelevässä toimistossa.⁹⁴

90 Y. S. (Yrjö Suomalainen), Teatteripalsta. Ooppera, *Uusi Suomi* 17.9.1939.

91 Wäinö Solan muistelmat (10.10.1939), osa XVII 1939–1942, 1. luonnos, Coll. 449.9, Wäinö Solan arkisto, KK. Wäinö Solan poika Jaakko Sola ei osallistunut enää 1939 *Rykmentin tyttären* esityksiin, joissa hän oli aiempina vuosina tehnyt Erään talonpojan roolin. Hän menehtyi talvisodassa 1940 kuten veljensäkin, Pentti Sola. *Sotapolku.fi*

92 Reserviläisten illanvietot, *Merisotilas* 26.10.1939; ks. myös –ll– (tunnistamaton nimimerkki), Musiikkikuulumisia pääkaupungista, *Aamulehti* 26.11.1939.

93 Ennen talvisodan puhkeamista viimeisenä esityksenä nähtiin Giacomo Puccinin *La Bohème*, 25.11.1939. Talvisodan jälkeen oopperatalon ovet avautuivat 13.4.1940 Leevi Madetojan *Pohjalaisilla. Encore.*

94 Mm. *Aseveli* 28.10.1939; *Suomen Sosialidemokraatti* 1.11.1939; *Laatokka* 2.11.1939. Tuulikki Paananen oli mukana elokuvissa *Jääkärien morsian* (1938) ja *Aktivisti* (1939), jotka kiellettiin vuoden 1944 välirauhansopimuksen velvoittamana. Paananen näytteli myös sotilasfarsseissa *Punahousut* ja *Rakuuna Kalle Kollola* (kumpikin 1939).

Keinulauta keinahtaa

Usean raskaan sotavuoden jälkeen suomalainen yhteiskunta muuttui nopeasti ja monella tavalla. Fasistisena pidetyt järjestöt, kuten Isänmaallinen kansanliike, Suojeluskunta, Lotta Svärd, Akateeminen Karjala-Seura, Itsenäisyyden liitto, Isänmaallinen kansanliike ja Suomen Lukko, lakkautettiin vuoden 1944 välirauhansopimuksen 21. artiklan perusteella.⁹⁵ Kommunistien toiminta sallittiin, ja kommunistiset sanomalehdet saivat ilmestyä, kun taas esimerkiksi *Ajan Suunta* oli lakkautettu fasisistisena. Eikä ollut enää sopivaa puhua ”ryssistä”, Solankaan.⁹⁶ Vapaa-muurareiden toimintaa voitiin jatkaa jatkosotaa edeltäneen keskeytys-päätöksen jälkeen.⁹⁷ Pääosin neuvostoliittolaisista jäsenistä koostunut Liittoutuneiden valvontakomissio saapui Suomeen syyskuussa 1944 ja poistui kolmen vuoden kuluttua Neuvostoliiton ratifioitua Pariisin rauhansopimuksen. Suomi solmi entisen vihollisensa Neuvostoliiton kanssa YYA-sopimuksen huhtikuussa 1948, ja Suomalaisessa Oopperassa alettiin 1949 viritellä institutionaalista yhteistyötä Neuvostoliiton kulttuurisuhteista vastaavien tahojen kanssa.⁹⁸ Puna-armeijan kuoro oli vierailut Suomessa jo keväällä 1945 esiintyen Helsingin lisäksi Turussa ja Tampereella ja saavuttaen huomattavan suuren yleisömenestyksen. Kuorovierailu noteerattiin valtiotasollakin pääministeri J. K. Paasikivellä myöten, ja toki myös valvontakomission edustajat olivat paikalla. *Vapaa Sana* hehkutti laajan artikkelinsa johdannossa, kuinka

95 ”Suomi sitoutuu heti hajoittamaan kaikki sen alueella toimivat hitleriläismieliset (fascisminluontoiset) poliittiset, sotilaalliset ja sotilaallisuontoiset samoin kuin muutkin järjestöt, jotka harjoittavat Yhdistyneille Kansakunnille ja erityisesti Neuvostoliitolle vihamielistä propagandaa, sekä vastaisuudessa olemaan sallimatta tämäläisten järjestöjen olemassaoloa.” Asetuskokoelma 645a/1944. Yhdistynyt Kansakunta ei tarkoita YK:ta vaan Ison-Britannian ja Pohjois-Irlannin valtiomuodostelmaa.

96 Solan muistelmissa tämä näkyy sanojen yliviivauksina.

97 Ensimmäinen istunto pidettiin 19.4.1945 Lallukassa. Nyström 2024, 232. Väinö Sola perheineen asui tuolloin siellä, ja hän kuvaa muistelmissaan lyhyesti istunnon kulkua, Väinö Solan muistelmat (18.4.1945), Osa XIX 1944–46, 1. luonnos, Coll. 449.9, Väinö Solan arkisto, KK.

98 Mikkonen 2019, 189–243. Kiitän Matti Huttusta siitä, että hän muistutti tästä varhaisesta neuvostoliittolaisen musiikkikulttuurin legitimoinnista.

[ä]sken vielä pauhasi sotapropaganda meille idän raakalaislaumoista. Tässä he nyt ovat, idän uuden, elinvoimaisen, korkean kulttuurin edustajat. [--] Pitkä, tuskallinen painajaisuni on päättynyt.⁹⁹

Helsingin kaupunginorkesteri piti 14.9.1945 pelkästään neuvostoliittolaiselle musiikille omistetun ylimääräisen konsertin, jonka yhtenä solistina oli Pia Ravenna. Reinhold Gliären koloratuurisopraanokonserton lisäksi kuultiin Dmitri Shostakovitsin ensimmäinen pianokonsertto, solistina Orest Bodalew. Niin solistit kuin konsertin johtanut Martti Similä olivat nyt Suomi–Neuvostoliitto-Seuran taidetoimikunnan musiikkijaoston jäseniä.¹⁰⁰ Leningradin filharmonikot teki maaliskuussa 1946 Suomeen reilun parin viikon matkan, jonka aikana orkesteri piti viisi suuren suosion saanutta konserttia. Vierailuun kuului myös käynti Jean Sibeliuksen luona Ainolassa.¹⁰¹ Sola ihmetteli näiden esitysten suosiota ”juuri nyt, kun sodan menetettyämme olemme heidän [neuvostoliittolaisten] armoillaan”; hän ei kylläkään itse nähin tilaisuuksiin osallistunut.¹⁰²

Toisen maailmansodan aikana *Rykmentin tytärtä* ei esitetty Suomalaisessa Oopperassa kertaakaan. Se palasi Suomalaisen Oopperan ohjelmistoon syksyllä 1952 kauden avajaisteoksena, runsas kuukausi kesäolympialaisten jälkeen. Uuden tuotannon olisi pitänyt valmistua tosin jo keväällä 1952, mutta käytännön syistä ensi-iltaa jouduttiin lykkäämään kesän ylitse. Tässä uudessa poliittisessa tilanteessa Solan fasismiin päin kurkottanut, militaristisesti ylivirittynyt *Rykmentin tyttären* repriisi ei ollut enää mahdollinen. Tuotantoon tarvittiin muutoinkin uusi ohjaa-

99 *Vapaa Sana* 29.1.1945. Ks. myös samassa lehdessä ilmestynyt R. P–d. (Ralf Parland), Punaisen armeijan kuoron konsertit. Arvionsa lopussa hän toteaa: ”Messuhalli oli hieman kylmä ja tilava kuin zeppeliinin pilttuu, mutta Punaisen Armeijan kuoro oli se takkavalkea, joka pani pian sekä seinät sekä sydämet lämpiämään.”

100 *SNS. Kansan Sanomat* 12.9.1945. Konsertin kiittävästä kritiikistä ks. esim. T. K–la (Tauno Karila), Konsertit. Ylimääräinen konsertti, *Helsingin Sanomat* 15.9.1945.

101 *SNS. Kansan Sanomat* 27.3.1946.

102 Väinö Solan muistelmät (22.3.1945), OSA XXIV 1939–1949, lopullinen versio 2, Coll. 449.11, Väinö Solan arkisto, KK.

ja, koska Sola oli jäänyt eläkkeelle 1949.¹⁰³ Tehtävän otti vastaan Thure Bahne (1909–1956), joka oli ollut mukana Solan ohjaamassa *Rykmentin tyttäressä* Toniona.¹⁰⁴ Työryhmään oli tullut muitakin muutoksia. Lavastaja Martti Tuukka oli kuollut pitkäaikaiseen sairauteen kesken työuran 1945, ja hänen seuraajakseen oli valittu Kaarle Haapanen (1900–1976).¹⁰⁵ Sotilaiden univormut olivat nyt huomattavasti perinteisemmät ranskalaisytyypiset rinnan ylitse menevine nauhoineen, ja päähineenä oli silinterityyppinen hattu (kuva 5). Tonion univormukin viimeisessä näytöksessä oli kokenut muodonmuutoksen, eikä hänen rintamalla ansaitsemansa kunniamerkki näyttänyt enää rautaristiltä niin kuin Solan ohjausversiossa. Helmaan asti umpinaista puolireiteen yltävää asetakkia koristi vyö, joka muistutti läheisesti Suomen armeijan upseerin silloista juhlayötä. Koreaksikin luonnehdittua armeijan pukuratkaisua kiiteltiin.¹⁰⁶

Bahnen ohjaamaan tuotantoon kuuluvasta kuiskaajan partituurista näkyy selvästi, että Bahne hyödynsi Solan ohjauskonseptia. Solan ohjauksessa tapahtuma-aika on 1700-luvun loppu ja Bahnella taas 1800-luvun alku, ja tapahtumapaikat ovat samat.¹⁰⁷ Bahne käytti edelleen Solan vuoden 1935 suomennosta, jota kylläkin muunneltiin jonkin verran.¹⁰⁸ Bahne oli muokannut kaksinäytöksisestä teoksesta kolminäytöksisen: I näytös loppuu Marien ”Rykmenttilauluun”, ja II näytös taas loppuu samaan

103 Solan viimeisin ohjaustyö Suomalaisessa Oopperassa oli 26.2.1950 ensi-iltaan tullut *Rigoletto*. *Encore*.

104 *Rykmentin tytär* oli Bahnen viimeinen ohjaustyö Suomalaisessa Oopperassa. Tätä ennen hän oli ohjannut neljä operettia: *Iloinen leski* (1948), *Lepakko* (1948), *Ulkosaarelaisia* (1950) ja *Csárdásrubtintatar* (1950).

105 Bahnen ohjaaman produktion kapellimestari oli Nisse Rinkama (1920–1961); ks. muut tuotantoon osallistuneet *Encore*.

106 B. B–t (Birger Buchert), ”Regementets dotter”, *Nya Pressen* 12.9.1952. Ks. myös O. P. (Olavi Pesola), *Rykmentin tytär*, *Uusi Suomi* 12.9.1952.

107 *Rykmentin tytär*, kuiskaajan partituuri (Thure Bahnen ohjaus 1952), Nuotisto, SKOB. Esitysanalyysin kannalta kuiskaajan partituurin on aina äärimmäisen kiinnostava, koska sen merkinnät ovat lähinnä toteutunutta esitystä. *Rykmentin tytär* -tuotantojen käsiohjelmat (1935 ja 1952), *Encore*.

108 Kuten aiemmin mainittiin, 1935 tuotannossa rykmentin tyttären nimi oli Maria, mutta 1952 Marie. Sen sijaan hänen ”pääisänsä” nimen oikeinkirjoitus vaihtelee kummassakin tuotannossa, ja se saattaa esiintyä muodoissa Sulpiz tai Sulpice.



Kuva 5. *Rykmentin tytär*, I näytös, Marien ”Rykmenttilaulun” loppu. Vasemmalta: polvihousuinen Tonio (Jorma Huttunen), sotilaspukuinen Marie (Malmi Vilppula) ja kunniaa tekevä Sulpiz (Yrjö Ikonen). Suomalainen Ooppera 11.9.1952. Kuva: Finlandia Kuva Oy. Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

kuin alkuperäinen I näytös. Näin rakentui yksi dramaattinen nousu lisää, ja solistit saivat hieman lisää aikaa äänijänteidensä lepuuttamiseen.

Kritiikkien, ohjaajan partituurin ja esityskuvien perusteella näyttämöllepanon yleisilme oli muuttunut. Lavalla kannettiin paareja ja nähtiin rikkinäinen lippu muistuttamassa sodan kammottavuuksista, jotka olivat monella tuoreessa muistissa. Samoin se, että näyttämöllä liikkui paljon naisia (kyläläisiä) ja jopa leikkiviä lapsia, muutti dynamiikkaa. Bahne säilytti lippuseremonian, mutta huomattavasti yksinkertaistettuna: lippu tuodaan sisään, kun Marie aloittaa romanssi-karakterisen laulunsa ”Nyt hyvästi jääkää”, ja Marie suutelee sitä romanssin päätteeksi.¹⁰⁹ Esityksessä käytetty lippu ei ollut enää Ranskan tai minkään muunkaan tunnistettavan valtion lippu eikä edes kovin kookas. Valkoisen lippupohjan keskellä oli yksipäinen tyylitelty kotka, jonka pää oli suuntautunut hieman alaspäin ja jolta puuttuivat jalat, ja sen alapuolella oli laakerilehtipunos. Näyttämöllä näkyi myös erillinen kotkavaakuna. Tuon mallinen kotka ei liittynyt varsinaisesti mihinkään valtioon suoraan, vaikkakin

109 *Rykmentin tytär*, kuiskaajan partituuri (Thure Bahnen ohjaus 1952), 107–112, Nuotisto, SKOB.

erimalliset kotkat ovat koristaneet varsinkin monien saksalaisen kulttuurialueen valtiomuodostelmien vaakunoita ja lippuja. Vuoden 1952 tuotannossa ei enää nähty I näytöksen sulkevaa rykmentin suorittamaa natsitervehdystä – sehän oli sitä paitsi kielletty monissa maissa. Sen sijaan surulliset jäähyväiset oli ohjattu päättämään näytös. Bahne oli tehnyt tähän kohtaan yhden lisäyksen: ”Sulpiz kyyneleet”. Tämä on linjassa painetun partituurin esitysohjeen kanssa.

Jotain vanhaakin – ja ehkä vähän arveluttavaakin – säilyi. Usean sodan veteraani Sulpiz ei ollut luopunut kaikesta aiemmasta, vaan teki Marien ”Rykmenttilaulun” yhteydessä sotilaallisen tervehdyksen tavalla, joka oli nähty myös Solan ohjausversiossa (vrt. kuva 3). Natsi-Saksassa johtaja otti tällaisella eleellä vastaan hänelle osoitetun natsitervehdyksen,¹¹⁰ ja usein juuri Hitler käytti tätä. Niukasta aineistosta ei voi päätellä, kapinoiko roolihenkilö, veteraanisoturi Sulpiz, vaiko kenties sen esittäjä Yrjö Ikonen (1902–1981) uutta järjestystä vastaan, vai oliko kyse siitä, että uudet säännöt unohtuivat.¹¹¹ Ikonen oli tehnyt roolin ensimmäisen kerran toista maailmansotaa edeltävässä *Rykmentin tyttären* esitysyklissä syksyllä 1939, jolloin häntä oli luonnehdittu oikeaksi maahanylös-väapeliksi.¹¹²

Vuoden 1952 sanomalehtireseptiossa pidettiin esityksen vahvimpana osuutena viimeistä näytöstä, joka tapahtuu markiisitar Maggiorivoglion linnassa. Marieta yritetään näyttää siellä aateliseen sopimusavioliittoon, mutta paikalle ryynnistävä rykmentti pelastaa tilanteen, ja Marie saa Tonionsa. Tätä edeltää pitkä koominen Sulpizin, Marien ja markiisittaren tertsetto, jonka muutama kriitikko nosti arvioissaan erityisen vaikuttavaksi jaksoksi.¹¹³ Joonas Kokkonen totesi suoraan, että ”[e]ilisessä esityksessä viimeinen näytös pelasti illan; ilman sitä olisi kokonaisvaikutus

110 Evans 2004, 184–185.

111 Sodan jälkeen ei ollut tavatonta, että kiellettyä natsitervehdystä saatettiin käyttää myös vahingossa, vanhasta tottumuksesta. Allert 2008, 93–94.

112 A-la. (Heikki Aaltoila), Ooppera. Rykmentin tytär – Rigoletto, *Ajan Suunta* 19.9.1939.

113 –o –i, Rykmentin tytär, *Työkansan Sanomat* 17.9.1952. Ks. myös Ehr. (Otto Ehrström), Regementets dotter, *Hufvudstadsbladet* 12.9.1952.

ollut jokseenkin lattea”.¹¹⁴ Vastaavasti 1935 vain yhdessä kritiikissä mainittiin tertsetosta.¹¹⁵

Siinä Marien osuus oli saanut lähes kokonaan uudet sanat. Hän ei enää laulanut ”paraimmasta” rykmentistä, eikä varsinkaan jääkärirykmentistä, vaan laulamisesta:

Eteenpäin! Se on mainelaulu tämän rykmentin. Eteenpäin, eteenpäin eteenpäin! Eteenpäin, eteenpäin eteenpäin, kaikuvu laulu rykmentin. Eteenpäin ystäväin rynnistäin, rataplan. Eespäin vaan marssitaan kun-
niaan, kaikuvu laulu rykmentin. Rataplan, rataplan, rataplan. Eteenpäin ystäväin rynnistäin, rataplan. Taistelun vimmatun voitto mun, ihanin
kaikuu laulu tää rykmentin. Ah! Etc.¹¹⁶

Bahnen uusvanhaa ohjauskonseptia voi pitää onnistuneena ainakin yleisömenestyksen osalta, koska tuotanto ylsi 14 esityskertaan vajaan neljän kuukauden aikana. Monissa kriitikoissa se herätti hämmennystä:

Viritettynä tietynlaiseen ”historialliseen tunnelmaan” istuutui moni oopperataiteen ystävä varmaan eilen paikalleen Suomalaisen Oopperan katsomossa, eikä hän tästä tunnelmastaan vapautunut koko iltana. Ei näet ollut täyttä varmuutta siitä, miten toisesta tämä touhu olisi ollut alettava. Esityksestä ehkä kaipasi kokoavaa, selkeää linjaa, joka olisi joko toteuttanut vanhastelevaa tyylittelyä ehyesti ja johdonmukaisesti, tai sitten luonut jotakin todella uutta ja piristävää.¹¹⁷

Vuoden 1952 tuotannon lehdistövastaanotossa herätti huomiota rykmentin luonteen muuttuminen epäsitäilliseksi: siitä oli tehty epätas-

114 J. K-nen (Joonas Kokkonen), Rykmentin tytär Oopperassa, *Ilta-Sanomat* 12.9.1952.

115 Y. S. (Yrjö Suomalainen), ”Rykmentin tytär” Oopperassa, *Uusi Suomi* 17.11.1935. ”Kolmannen näytöksen vaikea tertsetti sujui erittäin valmiisti.”

116 *Rykmentin tytär*, kuiskaajan partituuri (Thure Bahnen ohjaus 1952), 135–141, Nuotisto, SKOB.

117 V. H-O. (Veikko Helasvuo), Historiallista ajanvietettä Oopperassa, *Helsingin Sanomat* 12.9.1952.

mallinen ja kuriton, vailla militääristä eleganssia. Jotkut sotilaat käyttivät kivääriä jopa kävelykeppinä. Eikä rykmentti edes marssinut kunnolla:

Sotilasmieskuoro lauloi reippaasti ja ”pyssypelikin” meneskeli, vaikka oikeat ja vasemmat jalat olivat luvalla sanoen sekaisin.¹¹⁸

Hans [Thure Bahns] regi var [--] militärt sett lite sällsam, då de lediga soldaterna hade glömt koppla gevären och använde dem som spatserkäppar samt försökte titta igenom framladdare.¹¹⁹

Tämän kirjoittaja ei kuulu innokkaimpiin militaristeihin, mutta häntäkin häiritsi krenatöörien kuriton käytös. Parodisen tarkka paraatimeno olisi esimerkiksi ollut yksi mahdollinen aspekti, yksi hukkuvan oljenkorsi, josta teos olisi voitu pelastaa.¹²⁰

Ikävän vaikutuksen teki krenatöörien täysin epäsotilaallinen käytös. Ehkä oopperamme halusi esiintyä historioitsijana, ilmaista Itävallan monien tappioiden syyt.¹²¹

Kuvausten perusteella Bahne oli hyödyntänyt ohjaustyössään sotilasfarssin kuvastoa. Elokuvatyyppin ensimmäinen aalto oli osunut 1930–1940-lukuihin, ja 1950-luvulla käynnistyi sen toinen aalto.¹²² Vastakohta Solan ohjaaman version täsmälliseen ja aina valmiustilassa olevaan rykmenttiin on huomattava. Bahnen ohjauksessa rykmentti ei ole uhka kenellekään, se ei ole valmistautumassa sotaan, eikä siitä edes olisi sotimaan, kun aseenkäsittelykin on mitä sattuu. Kimmo Laineen

118 –la. (Väinö Pesola), ”Rykmentin tytär” uusintaesityksenä, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.9.1952.

119 Ehr. (Otto Ehrström), Regementets dotter, *Hufvudstadsbladet* 12.9.1952.

120 –o –i (nimimerkki, mahdollisesti Irina Oksanen), Rykmentin tytär, *TyökanSanomat* 17.9.1952. Kiitän nimimerkin jäljittämistä Kansan arkiston tutkijapalvelua.

121 S. N. (tunnistamaton nimimerkki), Rykmentin tytär, *Vapaa Sana* 14.9.1952.

122 Laine 1994, 42–89. Ks. myös *Elonet* (Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Elokuva-arkisto verkossa). Kiitän Vesa Kurkelaa sotilasfarssiin liittyvistä huomioista.

mukaan sotilasfarssien julkisuuskuvassa korostuikin hauskuus ja harmittomuus sekä ideologinen riippumattomuus, ilman selviä kytkentöjä sosiaaliseen todellisuuteen.¹²³

Vuoden 1952 tuotannon arvioissa oli useita mainintoja koomisista tilanteista muutoinkin kuin kömpelösti marssivan ja koheltavan sotilaskuoron osalta. Esityskuvista näkyy, että solistit oli maskeerattu niin voimakkaasti, että kasvojen piirteet muuntuvat. Tämä koskee myös miespuolisia roolihahmoja. Karikatyyrimäisyys on yksi koomisuutta korostava elementti, mutta siinä oli joidenkin mielestä menty liian pitkälle ja sorruttu amatöörimäiseen liioitteluun. Esimerkiksi markiisittaren (Maiju Kuusola) ja ohjaajan itsensä esittämän hovimestari Hortension kohdalla oli ohitettu huvittava ja siirrytty naurettavaan. Vuorimaisemaa esittävä taustakuva on kuvien perusteella tahallisen keinotekoinen; se näyttää enemmän pahvilta kuin vuorimaisemalta (kuva 5). Komiikan onnistuneempiin kannattelijoihin kuului myös monet sodat kokenut väpeli Sulpiz (Yrjö Ikonen).¹²⁴ Tuotannon koomisuus, kömpelöstikin toteutettuna, siirsi dramaturgian painopisteen pois Solan rykmentin uhoavasta julistuksesta.

Tammikuun 7. päivä 1953 esirippu laskeutui *Rykmentin tyttären* tuotannon viimeisen esityksen päätteeksi. Yleisömenestyksestä huolimatta uusia repriisejä ei tullut. *Rykmentin tytär* pääsi tosin pajahtamaan Aleksanterin teatterin näyttämölle kesän kynnyksellä 1980 pariaksi illaksi, kun tuolloin Neuvostoliittoon kuuluneen Viron kansallinen taidelaitos Estonia-teatteri teki vierailun Suomen kansallisoopperaan ja sisällytti teoksen vierailuohjelmaansa.¹²⁵ *Rykmentin tyttären* ohjauskonsepti oli

123 Laine 1994, 68.

124 S. N. (tunnistamaton nimimerkki), Rykmentin tytär, *Vapaa Sana* 14.9.1952; –la. (Väinö Pesola), ”Rykmentin tytär” uusintaesityksenä, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.9.1952; J. K-nen (Joonas Kokkonen), Rykmentin tytär Oopperassa, *Ilta-Sanomat* 12.9.1952.

125 Esityspäivät olivat 30. ja 31.5.1980. Ks. myös *Maaseudun tulevaisuus* 20.5.1980. Muut vierailulla mukana olleet oopperat olivat Giuseppe Verdin *Attila* ja Eino Tambergin *Cyrano de Bergerac*. *Encoressa* ei ole mainintaa näistä esityksistä, sillä sinne on luetteloitu vain Suomen Kansallisoopperan ja -baletin (ja sen edeltäjien) omat tuotannot. Vierailuesitysten tiedot löytyvät kuitenkin *Oopperasamosta*.

kritiikkien perusteella kurkottanut 1800-luvulle ja ammentanut hauskoista henkilöhahmoista ja humoristisesta, vokaalisesti vahvasta sotilas-kuorosta. Neuvostoliiton poliittinen ohjailu vaikutti koko vierailun toteutumiseen,¹²⁶ ja olisi epätodennäköistä, etteikö virolaisten tuotantojen poliittinen sopivuus olisi matkajärjestelyjen tavoin varmistettu Moskovassa etukäteen, olihan näyttämöllä isänmaallisia iskulauseita päästelevä sotilaskuoro. Arvioidessaan jälkeen päin vierailusta kirjoitettuja kritiikkejä Hannu-Ilari Lampila toteaa, että ”kritiikki esitettiin useimmiten hieman epäsuorana. Kriitikot eivät yleensä halunneet aivan avoimesti sanoa, että Estonia-teatterin esitystyylillä oli sangen vanhanaikaista.”¹²⁷ Poliittinen ilmapiiri vaikutti jopa siihen, miten musiikkikriitikot sanansa sommittelivat.

Päätäntä

1930–1950-lukujen suomalaisen poliittisen näyttämön muutoksia on hedelmällistä havainnoida oopperatalon auditoriosta, tarkastelemalla ja vertailemalla *Rykmentin tyttären* kahta tuotantoa. Väinö Solan ohjauksessa (1935) *Rykmentin tytär* sai voimakkaita oikeistolaisia painotuksia, ja sitä voi pitää osin jopa propagandana, jossa oikeistolaiset ääriliikkeet ja erityisesti Isänmaallinen kansanliike olivat edunsaajia. Loppuihan esitys sopivasti kuoron ja solistien julistukseen ”eläköön isänmaamme”. Esityksen päättävä, kaikki esiintyjät yhteiseen ääneen kokoava ”Oi, terve isänmaa” oli tuttu kuin kansanlaulu,¹²⁸ mikä mahdollisti näyttämön ja auditorion välisen rajaa purkavan yhteisresonanssin.¹²⁹ Toistamalla julkisella näyttämöllä lippuseremonioita ja ”juhlallisia tervehdyksiä” normalisoitiin oikeistolaiseen kulttuuriin kuuluvia rituaaleja, myös koululaisten silmis-

126 Lampila 1997, 697–702.

127 Lampila 1997, 701.

128 Väinö Sola, ”Rykmentin tytär”, *Uusi Suomi* 14.11.1935.

129 Hibberd 2010, 127–143, joka tarkastelee yleisölle tuttujen laulumelodioiden merkitystä grand opéra -repertuaarissa. Lily Pons lauloi *Rykmentin tyttären* esityksessä San Franciscon oopperassa (1942) Marseljeesin ja heilutti samalla trikoloria. *L'Avant-Scène Opéra* 179 (1997), 79. Parakilas kuvaa, kuinka yleisö alkoi laulaa oopperakuoron mukana Veronan areenalla Giuseppe Verdin *Don Carloksen* esityksessä. Parakilas 1992, 1982–1983.

sä, ja samalla vesitettiin niitä rajaavien asetuksien ja lakien merkitystä. Poliittisen kamppailun näkökulmasta tämä ei ollut merkityksetöntä, varsinkin kun heinäkuussa 1936 käytiin IKL:n kannalta tärkeät eduskuntavaalit, kolme kuukautta kevätkauden viimeisen esityksen jälkeen.¹³⁰ Solan henkilökohtainen poliittinen asemoituminen ja ohjatun esityksen painotukset kuuluivat 1930-luvun oikeistolaiseen valtakulttuuriin, jolle siis *Rykmentin tytär* oli suunnattu ja jolle kansallinen oopperalaitos antoi näyttämöllään tilaa.

Vaikka Bahnen ohjauksessa (1952) käytettiin Solan librettosuomennosta, *Rykmentin tyttären* profiili muuttui tyystin toisenlaiseksi sotilasfarssiksi. Siitä karsittiin kaikki se aines, joka olisi Suomen toisen maailmansodan jälkeisessä poliittisessa ilmapiirissä ollut arveluttavaa: natsitervehdykset, sotilaallinen uho, laajat lippuseremoniat, viitteet jääkäreihin. Armeijan univormussa palattiin esityshistorian alkulähteille, ja tämän lisäksi armeijasta tehtiin kuta kuinkin taistelukunnon. Myös librettoa muokattiin vähemmän sotaishaksi. Sotamuistojen sijasta muisteltiin rykmentin laulun kaikumista.

Yllättävä piirre vuoden 1935 kritiikeissä oli muistelukulttuurin poikkeuksellisen vahva osuus. On varsin tavallista kerrata teoksen esityshistoriaa meillä ja maailmalla. Tätäkin niissä esiintyi, mutta tämän lisäksi monissa kritiikeissä muisteltiin omaa kokemushistoriaa: *Rykmentin tyttären* esityksestä oli muodostunut monille henkilökohtainen "lieux de mémoire". Lehtijutuissa muisteltiin erityisesti Kansallisteatterin esityksiä:

Ainakin parvella ne [väliaplodit] aloitti eräs vanha herra, joka näkyi kokonaan elävän nuoruutensa muistoissa. Ehkä hän muisteli Kansallisteatterin Rykmentin tyttären esityksiä viisikolmatta vuotta sitten. Silloin lauloi tytärtä nykyinen Aili Somersalmi. Rykmentin tyttärellä on

130 Vuonna 1933 IKL oli ollut vaalilitossa Kokoomuksen kanssa, mutta tiet erkanivat pian eduskuntatyön alettua. Vuoden 1936 vaaleihin IKL osallistui omalla listallaan ja ohjelmallaan. Vares 2018, 274–294. Vaaleista ks. myös Uola 1982 150–178 ja 224–235.

muuten hyvin kunniakas menneisyys. Sen tahdikasta sotilaskuoroa ovat tuhannet ja taas tuhannet kyllästymättä kuunnelleet [--]”.¹³¹

Kyllästys alkoi kuitenkin puskea pintaan, varsinkin toisen maailman-sodan jälkeen. Vuonna 1952 kriitikot kyseenalaistivat sen, miksi teosta ylipäättänsä tulisi enää esittää. Olavi Pesonen totesi oman esitysarvionsa aluksi, että ”[e]i voi kuitenkaan tänä päivänä välttyä vaikutelmalta, että ooppera [= Rykmentin tytär] suurelta osaltaan on jo aikansa elänyt”.¹³² Mutta miksi *Rykmentin tytär* ylipäättänsä haluttiin ohjelmaan ja vieläpä varsin pian sodan jälkeen? Olisihan koko teos ja Solan ohjaustyö voitu unohtaa. Halusiko Suomalainen Ooppera viestiä uudella *Rykmentin tyttärellä*, että se ei ollut sitoutunut Väinö Solan linjaan vaan oli valmis suunnanmuutokseen? Näin ollen Bahnen ohjauksella olisi ikään kuin korvattu Solan ohjauksen silloisissa oloissa hankala poliittinen asemointi. Vai haluttiinko oopperassa pyristellä eroon elitismisyytöksistä ja laajentaa sotilasfarssimaisella ohjauskonseptilla esitysten kohderyhmää? Teosvalintaan tuskin oli syynä koloratuuritaituri, jolle piti löytää sopivaa esitettävää.

Vuoden 1952 kritiikeissä oli uutena säikeenä yhteiskuntavastuun vaatiminen. *Työkansan Sanomat* päätti arvionsa toteamalla: ”Yleisön suosio varoittavan laimeaa.” Niin ikään vasemmistoon lukeutuvassa *Vapaassa Sanassa* mentiin vielä pidemmälle:

Yleisön välinpitämättömyys pani sittenkin uskomaan oopperamme nousuun. Muistakoon oopperan johto, että kaksikymmentä miljoonaa on suuri raha, että valtiolla on monta rahareikää kulttuurielämänkin piirissä.¹³³

131 Lokka (tunnistamaton nimimerkki), *Aamulehti* 13.12.1935.

132 O. P. (Olavi Pesonen), *Rykmentin tytär*, *Uusi Suomi* 12.9.1952. Ks. myös J. K-nen (Joonas Kokkonen), *Rykmentin tytär Oopperassa*, *Iltä-Sanomat* 12.9.1952.

133 –o –i (tunnistamaton nimimerkki), *Rykmentin tytär*, *Työkansan Sanomat* 17.9.1952. S. N. (tunnistamaton nimimerkki), *Rykmentin tytär*, *Vapaa Sana* 14.9.1952.

Ooppera, myös koominen ooppera, on riippuvainen yhteiskunnan ja tarpeeksi laajan yhteisön taloudellisesta ja muusta materiaalisesta tuesta. Siksi onkin välttämätöntä tehdä esityksiä, jotka koskettavat katsojia, maksajia. Jos kontaktia ei tämän kannattelijaryhmän kanssa muodostu, seurauksena on ei vain ao. tuotannon vaan vähitellen koko organisaation haaksirikko. *Rykmentin tyttärestä*, entisestä kassamagneetista, tuli toisen maailmansodan jälkeen miltei harvinaisuus. Sitä ei nykyäänkään juuri esitetä näyttämöllä, ja kaupallisia tallenteitakin on niukasti. Teos ei ole herättänyt myöskään erityistä tutkimuksellista mielenkiintoa.¹³⁴ Dramaturgian kannalta ongelmallista on armeijakeskeisyyden lisäksi #metoonäkökulmasta Marien ja hänen sotilas-isäkuoronsa välinen Lumikki ja seitsemän kääpiötä -tyyppinen epäuskottava suhde. Miten luoda siitä uudelleen nykykatsojaa puhutteleva uusi näyttämöteos? Oopperataide on siis pääsemättömissä yhteiskunnallisista siteistään. Aina on jonkinlainen poliittinen tilanne, aina tiettyjä merkityksiä on mahdollista panna esille, haastaa, kiistää, suosia, tai sitten niitä voi joutua piilottamaan, verhoamaan tai korvaamaan, mutta mitä ne sitten ovat kussakin tapauksessa, se vaatii asiaa tuumaavilta tarkkaa työtä.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Tallenteet

Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento*. Anna Moffo (Marie), Franco Manino (joht.), Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI (Milano 1960). Walhall WLCD 0317.

Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento*. Luciana Serra (Marie), Bruno Campanella (joht.), Orchestra e Coro Teatro Comunale di Bologna (1989). Nuova Era 233007.

¹³⁴ Considine 2013, 278.

- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Lily Pons (Marie), Gennaro Papi (joht.), Chorus and Orchestra of the Metropolitan Opera (New York 1940). Naxos Historical 8.110018-9.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Joan Sutherland (Marie), Richard Bonynge (joht.), Opera Australia (Sydney 1986). Mm. YouTube.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Patrizia Gofi (Marie), Juan Diego Flórez (Tonio), Riccardo Frizza, Orhestra e coro del Teatro Carlo Felice di Genova (2005). Decca 0743146.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Natalie Dessay (Marie), Juan Diego Flórez (Tonio), Bruno Campanella (joht.), The Royal Opera (London 2007). Erato 5099951900298.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Maria Grazia Schiavo (Marie), Stefano Ranzani, Teatro La Fenice (Venice 2022). Mezzo TV 12/2023.

Pianopartituurit ja libretot

- Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento* (Calisto Bassi). Milano: Ricordi, 1986.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment* (Jean François Bayard & J. H. Vernoy de Saint-Georges. New York: International Music Company, s.a.
- Gaetano Donizetti, Jean François Bayard & J. H. Vernoy de Saint-Georges, *La Fille du régiment* (libretto). *L'Avant-Scène Opéra* 179 (1997), 11–68.
- Roderich Benedix, *Die deutsche Regimentstochter*, Oper von Donizetti. Neue Bearbeitung. Berlin: Roger Bittner, 1870.

Tietokannat

- Elonet. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Elokuva-arkisto verkossa.
<https://elonet.finna.fi>
- Encore. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta
<https://encore.opera.fi>
- Ilona. Esitystietokanta. <http://ilona.tinfo.fi>
- Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot: sanomalehdet.
- Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960.
<https://oopperasampo.fi>
- Sotapolku.fi. <https://www.sotapolku.fi>

Arkistot

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Suomen 1920–40-luvun historian säätien arkisto

Väinö Solan arkisto

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK)

Väinö Solan arkisto

Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto, Helsinki (SKOB).

Teatterimuseo, Helsinki (Teat)

Suomen asetuskokoelma

Asetus kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä, asetuskokoelma 177/1934.

Laki kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä eräissä tilaisuuksissa, asetuskokoelma 132/1934.

Laki lisäyksestä rikoslain 16 lukuun, asetuskokoelma 228/1933.

Laki yhdistyslain muuttamisesta, asetuskokoelma 229/1933.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Aamulehti 1933, 1935, 1939

Ajan suunta 1933, 1935, 1939

Aseveli 1939

Elokuva 1931

Helsingin Sanomat 1935, 1945, 1952

Hufvudstadsbladet 1935, 1952

Ilkka 1933

Ilta-Sanomat 1936, 1952

Kaiku 1935

Kansan Lehti 1935

Karjala 1935

Keski-Pohjanmaa 1933

Laatokka 1939

Maaseudun tulevaisuus 1980

Merisotilas 1939

Nya Pressen 1952

SNS. Kansan Sanoma 1945, 1946

Suomen Sosialidemokraatti 1935, 1939, 1952

Svenska Pressen 1935
Työkansan Sanomat 1952
Uusi Suomi 1933, 1935, 1952
Vapaa Sana 1945, 1952

Muu painettu tutkimusaineisto

Luettelo Suomen vapaamuurareista. Hämeenlinna, Kustannus oy Vasara, 1933.
Sola, Väinö: Väinö Sola. *Kalterijääkärit*, II. Toim. Sulo-Weikko Pekkola, Porvoo, WSOY 1931, 200–207.
Sola, Väinö: Ooppera, säveltaiteen temppeli. *Aitosuomalainen* 6/1936, 7–9.
Sola, Väinö: *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo, WSOY 1951.
Sola, Väinö: *Wäinö Sola kertoo* II. Porvoo, WSOY 1952.
Sola, Väinö: Olinhan niissä asioissa minäkin. *Kalterijääkärien 40-vuotismuisto-julkaisu*. Toim. Aarne Sihvo. Helsinki, Kalterijääkäriyhdistys 1957, 89–95.

Tutkimuskirjallisuus

Ahti, Martti: *Ryssänvihassa: Elmo Kaila 1888–1935: aktivistin asevoimien harmaan eminessin ja Akateemisen Karjala-Seuran puheenjohtajan elämäkerta*. Porvoo, WSOY 1999.
Allert, Tilman: *The Hitler Salute. On the Meaning of a Gesture*. Metropolitan Books, New York 2008.
Aspden, Suzanne: Opera and National Identity. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Toim. Nicholas Till. Cambridge University Press, Cambridge 2012, 276–97.
Broman-Kananen, Ulla-Britta: Staging a national language: Opera in Christiania and Helsinki in the 1870s. *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Anne Siivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 4. Helsinki, Sibelius Academy 2012, 155–191.
Broman-Kananen, Ulla-Britta: Grand opera and Finnish nationalism in Helsinki, 1876–1877. *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*. Toim. Anne Kauppala, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 9. Helsinki, Sibelius Academy, University of the Arts 2017, 169–213.

- Considine, Basil: La Fille du régiment and the construction of French patriotism and identity in the inter-empire period. *Viva V.E.R.D.I.! Music from the Risorgimento to the unification of Italy*. Toim. Roberto Illiano. Studies on Italian music history 8, Turnhout, Brepols 2013, 277–286.
- Dyer, Richard: Fille's Daughters. *Opera news* (72) 10/2008, 28–31.
- Evans, Richard J.: *The Coming of the Third Reich*. Lontoo, Penguin Books 2004.
- Everist, Mark: *Music Drama at the Paris Odéon (1824–1828)*. Berkeley, University of California Press, 2002.
- Fulcher, Jane: *The nation's image: French grand opera as politics and politicized art*. Cambridge University Press, Cambridge (1987) 2002.
- Gossett, Philip: Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera. *Cambridge Opera Journal* (2) 1/1990, 41–64.
- Gossett, Philip: Censorship and the definition of a national idiom. *Viva V.E.R.D.I.! Music from the Risorgimento to the Unification of Italy*. Toim. Roberto Illiano. Studies on Italian music history 8. Turnhout, Brepols 2013, 141–154.
- Hallman, Diana: *Opera, liberalism, and anti-Semitism in 19th-century France: The politics of Halévy's La Juive*. Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- Hentilä, Marja-Liisa ja Hentilä, Seppo: *Oikeusvaltion etuvartiossa: Ester ja Kaarlo Juho Ståhlberg 1925–1952*. Helsinki, Siltala 2024.
- Hesselager, Jens (toim.): *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Abingdon, Routledge 2018.
- Hibberd, Sarah: *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press 2010.
- Hubner, Zygmundt: *Theater and Politics*. Evenston, Northwestern University Press 1992.
- Izzo, Francesco: Comedy between two revolutions: Opera buffa and the Risorgimento, 1831–1848. *The Journal of Musicology* 21 1/2004, 127–174.
- Jokisipilä, Markku ja Könönen, Janne: *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki, Otava 2013.
- Kauppala, Anne: Staging Anti-Semitic Stereotypes: Wäinö Sola's Eléazar at the Finnish Opera, 1925. *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*. Toim. Jens Hesselager. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Abingdon, Routledge 2018, 132–153.
- Koski, Pirkko (toim.): *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki, Like 2005a.
- Koski, Pirkko (toim.): *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki, Like 2005b.
- Koivisto, Juhani: *Suurten tunteiden talo. Kohtauksia Kansallisoopperan vuosisadalta 1911–1912*. Helsinki, WSOY 2011.

- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku, Suomen elokuvatutkimuksen seura 1995.
- Laine, Kimmo: *Murheenkryyneistä miehiä?: Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku, Suomen elokuvatutkimuksen seura 1994.
- Lampila, Hannu-Ilari: *Suomalainen Ooppera*. Helsinki, WSOY 1997.
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera, 1597–1940*. London, John Calder 1978.
- Martin, Jacqueline ja Sauter, Willmar: *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm Theatre Studies 3. Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1995.
- Marvia, Einari, Frans Ilander, Veli Saarinen ja Sakari Laine: P. Johannes: 40 vuotta. [Helsinki], V. ja O.M. loosi P. Johannes 4 r.y. 1968.
- Mikkonen, Simo: *"Te olette valloittaneet meidät!". Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960*. Helsinki, SKS 2019.
- Nyström, Samu: *Enemmän valoa. Suomalaisen vapaamuurariuden historia*. Helsinki, SKS 2024.
- Paavolainen, Pentti: Two Operas or One—or None: Crucial Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s. *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 4. Helsinki, Sibelius Academy 2012, 125–154.
- Paavolainen, Pentti: *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843–1872*. Helsinki, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2014.
- Parakilas, James: Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera. *19th-Century Music* 16 2/1992, 181–202.
- Silvennoinen, Oula; Tikka, Marko ja Roselius, Aapo: *Suomalaiset fasistit: mustan sarastuksen airuet*. Helsinki, WSOY 2016.
- Sulamaa, Kaarle: *Hilja Riipinen: Lapuan Lotta*. Helsinki, Otava 1995.
- Ther, Philipp: *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe*. Central European Studies. West Lafayette, Purdue University Press 2014.
- Turpeinen, Tapio: *Tapaus Into Auer: Jääkäriliikkeen viimeinen näytös*. Helsinki, Tammi 1995.
- Uola, Mikko: *Sinimusta veljeskunta: Isänmaallinen kansanliike 1932–1944*. Helsinki, Otava 1982.
- Vares, Vesa: *Viileää veljeyttä*. Helsinki, Otava 2018.
- Vihavainen, Timo: *Ryssäviha: Venäjän-pelon historia*. Helsinki, Minerva 2013.

Sibeliuksen sotienvälisessä Japanissa

Fantasioita Suomesta, länsimaista ja kansallisesta samuudesta

LASSE LEHTONEN

Ei liene toista kansaa, joka rakastaa (ymmärtää) Sibeliusta yhtä syvästi [kuin japanilaiset].¹

– Pianisti Izumi Tateno

Sibeliuksen musiikilla on valtava voima vedota japanilaisiin, joilla on *vahva kansallistietoisuus*. Tästä juontunee se, että niin monet Japanissa ovat intohimoisesti rakastuneet hänen musiikkiinsa.²

– Kirjallisuuskriitikko, professori Yūji Shinpo

Tämä [Sibeliuksen myöhäistuotanto] ei ole enää mitään ”länsimaista musiikkia”. Tämä on tuonpuoleista musiikkia, joka vetää kuulijan hetkeksi ”ei-minkään” tilaan, ikään kuin olisi zen-temppelissä... vai meneeköhän tämä jo liioittelun puolelle?³

– Säveltäjä Takashi Yoshimatsu

Kaikkihan sen tietävät: Sibeliuksen musiikkia ja japanilaisia sitoo toisiinsa erityislaatuinen yhteys. Ainakin tältä mielikuvalta on vaikeaa välttyä lukiessa edellisten lainausten kaltaisia luonnehdintoja Sibeliuksesta ja tämän japanilaisyleisöistä. Sibeliuksen suosio Japanissa onkin tosiasia jo esitystilastojen valossa: 1980-luvun lopussa Sibeliuksen oli noussut maassaan peräti 10. esitetyimmäksi orkesterisäveltäjäksi esimerkiksi Mahlerin,

1 Tateno 1986, iii. Kaikki tämän artikkelin suomennokset japanista ja muista kielistä ovat kirjoittajan. Tässä lainauksessa Tateno siteeraa suomalaista muusikkia.

2 Shinpo 2014, 17

3 Yoshimatsu 2015, 21.

Stravinskin, Schubertin ja Schumannin kaltaisten klassikkojen ohi.⁴ Huomattavaa on sekin, että valtion ja kansakunnan symboliksi mielletty Japanin keisariperhe on mieltynyt Sibeliuksen tuotantoon, etunenässä usein Sibeliusta pianolla soittanut entinen keisarinna Michiko (s. 1934).⁵ Ei siis mikään ihme, että Sibeliuksen musiikin suosiota on pidetty yhtenä osoituksena siinä, kuinka Suomi ja Japani jakavat kulttuurisesti jotain selittämättömällä tavalla yhteistä. Kuten viime aikojen tutkimuskirjallisuudessakin on painotettu, kaksi maantieteellisesti etäistä maata ovat toisilleen ”kaukaiset mutta läheiset”.⁶

Mutta ovatko japanilaisyleisöt kuitenkaan niin itsestään selvästi Sibeliuksen musiikin ystäviä kuin usein väitetään? En pyri kysymyksellä kyseenalaistamaan Sibeliuksen suosiota tai väheksymään sen merkitystä maiden väliselle kulttuurivaihdolle. Essentialistinen oletus japanilaisten Sibeliuksen rakkaudesta ja takertuminen oletuksen mukanaan kantamaan myönteiseen mielikuvaan toimii kuitenkin liian helposti kehäpäättelynä, joka ei jätä tilaa kiinnostaville jatkokysymyksille. Mistä Sibeliuksen suosio Japanissa on saanut alkunsa? Onko sitä perusteltu aina samankaltaisilla seikoilla? Entä mistä on syntynyt käsitys, että juuri japanilaisten ja Sibeliuksen välillä olisi erityinen yhteys?

Tämä artikkeli etsii vastausta kysymyksiin palaamalla Sibeliuksen japanilaissuosion alkulähteille sotienvälisiin⁷ vuosiin (1918–1941) – aikaan, jolloin Suomen kansallissäveltäjän musiikki oli vasta vakiinnuttamassa asemaansa Japanin kasvavalla ja monipuolistuvalla länsimaisen taidemusiikin kentällä. Artikkelin tavoitteena on paitsi syventää

4 Ötsuka 1989, 35.

5 Rautio 2022, 187.

6 Saunavaara & Ipatti 2019.

7 ”Sotienvälisyyttä” on vaikea määritellä Japanin tapauksessa yksiselitteisesti, sillä Japani osallistui suoraan toiseen maailmansotaan kytkeytyviin sotilaallisiin operaatioihin jo vuoden 1931 Mantshurian miehityksestä alkaen ja oli sodassa Kiinaa vastaan alkaen heinäkuusta 1937, vaikka näitä operaatioita ei alun perin ”sodiksi” kutsuttukaan. Olen kuitenkin tässä tapauksessa omaksunut mahdollisimman ajallisesti laajan määritelmän, joka alkaa ensimmäisen maailmansodan lopusta ja päättyy Pearl Harborin hyökkäykseen joulukuussa 1941. Viimeistään tässä vaiheessa myös Japanissa vahvistui laaja ymmärrys siitä, että valtio kävi todella sotaa.

ymmärrystä Sibeliuksen kansainvälisestä vastaanotosta myös selvittää, mitä Sibeliuksen musiikkiin liitetty mielikuvat symboloivat sotienvälisessä Japanissa. Analyysi perustuu Sibeliuksista käsitteleviin kirjoituksiin japanilaisessa (ja joidenkin kirjoitusten osalta suomalaisessa) musiikki- ja sanomalehdistössä.⁸ Yhteiskuntahistoriallisesti aikakausi tarjoaa erityisen kiehtovan lähtökohdan tällaiselle analyysille, sillä sotienvälinen aika mullisti Japania monella tapaa: keisarikunta kävi tuolloin läpi radikaalin muutoksen kansainvälistä yhteistyötä ja kasvavasti liberaaleja arvoja painottavasta demokratiasta kohti nationalismin ruokkimaa aggressiivista militarismia, mikä johdatti maan Tyynenmeren sotaan tuhoisin seurauksin. Myös musiikki valjastettiin yhdeksi poliittisen ja ideologisen keskustelun areenaksi. Mielenkiintoista kyllä – ja vanhemmassa tutkimuksessa usein esitetyistä väitteistä poiketen – jopa länsimaisen taidemusiikin avulla pönkitettiin nationalistista ideologiaa.⁹

Samalla diskurssi länsimaisesta taidemusiikista toimi yhtenä foorumina, jolla määriteltiin ja arvioitiin Japanin kansallista asemaa ja globaalia merkitystä. Tässä artikkelissa *diskurssi* viittaa kirjoitetussa mediassa ilmaistuihin ajattelu- ja käsittelytapoihin, joiden luonteen ymmärrän *konstruktivistisena*.¹⁰ Diskurssilla on toisin sanoen merkitystä sosiaalisessa ulottuvuudessa uusien ajattelutapojen ja käytänteiden luojana ja vahvistajana: "[T]ilannekohtaiset, institutionaaliset ja sosiaaliset kontekstit muokkaavat diskursseja ja vaikuttavat niihin, ja diskurssit puolestaan

8 Tämän artikkelin puitteissa tutkimani aineisto käsittää kokonaisuudessaan saatoja kirjoituksia Sibeliukselta. Aineisto on kerätty pääasiassa Tokiossa Japanin parlamentin kirjastossa, Meiji gakuin -yliopiston modernin Japanin musiikin tutkimuksen arkistossa sekä Tokion taideyliopiston kirjastossa ja arkistossa. Yhdessä näiden kirjastojen ja arkistojen materiaalit kattavat kaikki tai ainakin lähes kaikki japanilaiset musiikkiaihteiset julkaisut sekä useimmat sanoma- ja aikakauslehdet, joten kerättyä aineistoa voi pitää aiheen kannalta kattavana.

9 Vaikka vanhemmissa tutkimuksissa saatetaan jopa väittää, että länsimainen musiikki olisi ollut Japanissa kokonaan kiellettyä, todellisuudessa länsimaista taidemusiikkia pidettiin yhteiskunnallisesti korkeassa arvossa. Tämä koski erityisesti Japanin poliittisten liittolaisten Saksan ja Italian musiikkia, mutta esimerkiksi ranskalaista ja venäläistä musiikkia esitettiin yhtä lailla. Länsimaisen musiikin arvon painottaminen jatkui jopa Tyynenmeren sodan aikana ja näkyi esimerkiksi lasten musiikkikoulutuksessa. Ks. Nagahara 2017, 117–121.

10 Orgad 2012, 20.

vaikuttavat sosiaaliseen ja poliittiseen todellisuuteen. Toisin sanoen diskurssi rakentaa sosiaalisia käytänteitä ja on samalla niiden rakentama.”¹¹ Diskurssit musiikista eivät siis vain passiivisesti ”heijasta” jo olemassa olevia ja tunnistettuja ajattelutapoja vaan osallistuvat aktiivisesti erilaisen ajattelutapojen rakentamiseen ja muovaamiseen – viime kädessä todellisuuden hahmottumiseen. Kyseinen ominaisuus tekee diskursseista merkittävän tutkimuskohteen aate- ja yhteiskuntahistoriallisessa kontekstissa.¹²

Lähestyn diskurssia *hallitsevana tietomuodostelmana* eli olen kiinnostunut ennen kaikkea säännönmukaisuuksista niissä tulkinnoissa ja merkityksissä, joita Sibeliuksen musiikille ja Sibeliukselle säveltäjänä on Japanissa annettu. Olen etsinyt säännönmukaisuuksia tutkimastani aiheistosta pääosin hermeneuttisella metodilla keskittyen siihen, millaisia määreitä Sibeliukselle ja tämän musiikille kussakin analysoidussa kirjoituksessa annetaan. Tämän analyysin pohjalta olen jakanut eri käsittelytavat toistuviin kategorioihin ja teemoihin, jotka esitellään artikkelissa tuonnempana. Lähestymistapa ei sulje pois sitä, että Sibeliukseen liitetyt tulkinnat ja merkitykset saattavat olla keskenään myös ristiriitaisia.¹³ Japanin Sibelius-diskurssi ei nimittäin ole monoliitti, vaan monimuotoinen kokonaisuus, jossa eri kategoriat ovat myös jatkuvasti vuoropuhelussa keskenään.

Tämä monimuotoisuus heijastuu myös Sibeliuksen asemaan Japanissa. Sibelius oli varhaisessa japanilaisessa länsimaisen taidemusiikin diskurssissa poikkeuksellisessa asemassa verrattuna kanonisoiutuihin keskieuropalaissäveltäjiin, kuten Bachiin, Mozartiin ja erityisesti Beethoveniin. Heidän musiikkinsa oli jo 1800-luvun puolivälissä tuotu Japaniin osana laajempaa ”eurooppalaisen sivistyksen” pakettia ja länsimaisia modernismin malleja. Samalla kun nämä mallit alkoivat 1900-luvun alussa juurtua Japaniin aiempaa vankemmin, niiden mukana kasvoi myös kiinnostus länsimaista taidemusiikkia kohtaan. Erityisesti 1930-luvulle tultaessa Japanissa oli maailmanlaajuisellakin mittapuulla

11 Wodak & de Cillia & Reisigl & Liebhart 2009, 8.

12 Tarkemmin Pyykkönen & Valtonen 2022.

13 Pyykkönen & Valtonen 2022, 41–43.

runtas ja monipuolinen konsertti- ja äänilevykulttuuri, jonka kehittyminen myötä Sibeliuskin alkoi olla yhä tunnetumpi säveltäjä. Sotienvälisinä vuosina alettiin kuitenkin samalla yhä voimakkaammin kyseenalaistaa länsimaista omaksuttua kulttuuria ja sen mukana myös keskieurooppalaisen musiikin hegemoniaa. Ei-keskieurooppalaista ja tästä syystä ”perifeerisenä” pidettyä pohjoista edustajava Sibelius – niin harhaanjohtava kuin mielikuva perifeerisyydestä onkin – tarjosi japanilaiskirjoittajille potentiaalisesti kanonisoituja, pääasiassa saksankielistä maailmaa edustavia säveltäjiä vapaamman mahdollisuuden heijastaa musiikkidiskurssiin kansallisia ideaaleja.¹⁴ Nämä ideaalit tukivat myös Japanin pyrkimystä määritellä uudelleen suhdettaan länsimaihin.

Käsittelemällä suomalaista musiikkia Japanissa tämä artikkeli niveltyy viime vuosina musiikkitieteellisessä tutkimuksessa nousseeseen *globalihistorian* suuntaukseen.¹⁵ Globaalihistoria poikkeaa näkökulmistaan vanhemmista, eurosentrististä narratiiveista havainnoimalla kehityskulkuja niin sanotusti hajautetussa, maailmanlaajuisessa kontekstissa. Sibeliuksen tarkastelu tässä yhteydessä on tärkeää, sillä hänen musiikkinsa vastaanottoa on tutkittu tähän mennessä lähes yksinomaan Euroopan ja Yhdysvaltojen osalta.¹⁶ Näkökulma Japanista laajentaa näin ollen ymmärrystä kansainvälisestä Sibeliuksesta diskursiivisessa ympäristössä, joka on yhtäältä lainannut paljon länsimaista, toisaalta rakentanut paljon omaa.

Kuten muuallakin, myös Japanissa käsitys Sibeliuksen musiikin suomalaisuudesta ja kansallisuudesta on keskeisellä tavalla vaikuttanut mielikuviin säveltäjän tuotannosta. Tämän artikkelin lähtökohtana on, että käsitykset kansallisuudesta ovat – Benedict Andersonin ”kuvitteellisten

14 Kuten muun muassa Tomi Mäkelä on huomauttanut, käsitys Pohjoismaiden kulttuurisesta ”perifeerisyydestä” on todellisuudessa kyseenalainen johtuen pohjoismaisten taiteilijoiden ja ajattelijoiden vaikutuksesta Euroopassa ja muualla maailmassa. Mäkelä 2011, xxxii–iii.

15 Conrad 2016; Strohm 2018.

16 Ks. Lehtonen 2022, 16; Lehtonen 2023, 489. Myös näkökulmat Sibeliuksen musiikkiin ovat, joitain poikkeuksia lukuun ottamatta, keskittyneet pitkään biografisiin ja musiikkianalyttisiin näkökulmiin; Suomen todennäköisesti tutkituimmassa säveltäjässä on yhä edelleen paljon tutkimattomia alueita ja näkökulmia. Ks. myös Mäkelä 2024.

yhteisöjen” käsitettä seuraten – sosiaalisia konstruktioita enemmän kuin absoluuttisesti ”olemassa olevia”, muuttumattomia asioita.¹⁷ Kuten Benjamin Curtis asian muotoilee, kansallisuus ei niinkään ilmene ”*musiikissa* vaan musiikkiin liittyvässä *diskurssissa*”.¹⁸ Sibeliuksen tapauksessa tämä tarkoittaa sitä, että hänen musiikissaan koettu suomalaisuus ja ymmärrysteosten kansallisesta luonteesta ovat pitkälti muodostuneet ja toistuneet diskursiivisesti: ne ovat tapoja käsitteellistää Sibeliusa. Tarkastelen näin ollen Sibeliuksen musiikkia yhtenä kansallisuuskäsitysten määrittelyn ja rakentamisen areenana sotienvälisessä Japanissa. Tästä syystä on luontevinta aloittaa käsittely Sibeliuksen musiikin japanilaisvastaanoton alkulähteiltä: maan ensimmäisestä Sibelius-esityksestä vuonna 1913.

Sibeliuksen musiikin vakiintuminen Japaniin

Uutinen vuonna 1913 on koruton ja toistuu samankaltaisena japanilaisesta lehdestä toiseen. Vasta perustettu, länsimaisten esittävien taiteiden ja kirjallisuuden edistämiseksi ja popularisoimiseksi omistautunut japanilainen Geijutsuza-ryhmä oli havainnut, miten heikosti länsimaista taidemusiikkia tunnettiin japanilaisyleisöjen keskuudessa. Tästä syystä ryhmä aikoo järjestää lokakuun lopussa Tokiossa konsertin, jossa esitetään uusia japanilaisia sävelmiä ja länsimaista pianomusiikkia. Länsimaisen ohjelmiston pianistina toimii Tokion musiikkiakatemian pianonsoiton lehtori, Japaniin vuoden alussa muuttanut saksalainen Paul Scholtz (1889–1944). Paikkana taas on vajaa viisi vuotta aiemmin avautunut Tokion Yürakuza, joka sopiikin Geijutsuzan konsertin järjestämiseen erinomaisesti – onhan sali rakennettu nimenomaan länsimaisille esittäville taiteille, kuten teatterille ja musiikille. Erityisen kiinnostavaa konsertin ohjelmassa on, että siihen sisältyy vain yksi kanonisoitu klassikkosäveltäjä, Franz Schubert (1797–1828). Muut säveltäjät tulevat Saksan ulkopuolelta ja edustavat nuorempaa sukupolvea: Claude De-

17 Anderson 2006.

18 Curtis 2008, 31. (Kursiivit alkuperäisessä lainauksessa).

bussy (1862–1918), Edward MacDowell (1860–1908), Paul Juon (1872–1940) – ja Jean Sibelius.¹⁹

Konserttia voi pitää musiikinhistoriallisesti merkittävänä kahdesta syystä. Ensinnäkin se merkitsi sittemmin länsimaisten esittävien taiteiden tukijana keskeiseen rooliin nousseen Geijutsuzan julkista debyyttiä konserttijärjestäjänä. Jo seuraavana vuonna ryhmä nostatti maanlaajuisen sensaation japaninkielisellä sovituksellaan Leo Tolstoin *Ylösnosemuksesta* ja tuli samalla luoneeksi juuret modernille kaupalliselle populaarimusiikille näytelmään sisältyneen laulun myötä.²⁰ Toiseksi Scholtzin esitys oli tiettävästi ensimmäinen kerta, kun Sibeliusista esitettiin Japanissa julkisesti.²¹ Konsertista muodostui lehtikirjoituksista päätellen yleisömenestys, mutta siitä, miten juuri Sibeliuksen pianokappaleet otettiin vastaan, ei ole jäänyt tietoa. Välttämättä ei kuitenkaan juuri mitenkään. Julkinen länsimaisen taidemusiikin konserttikulttuuri oli nimittäin vasta muotoutumassa Japaniin, eikä useimmilla kuulijoilla ollut todennäköisesti riittävää vertailukohtaa eri säveltäjien tuotannon suhteuttamiselle keskenään.

Tässä mielessä ensimmäisen Sibelius-esityksen ajankohta on kiinnostava. Kansainvälisessä vertailussa se saattaa vaikuttaa varsin myöhäiseltä, sillä *Finlandia* (1899) ja *Valse Triste* (1904) olivat kuuluneet jo noin vuosikymmenen verran Euroopan konserttisalien – jälkimmäisen tapauksessa myös kahviloiden taustamusiikkiyhtyeiden – vakioohjelmistoihin. Sibelius oli myös ehtinyt jo kaksi vuotta aiemmin järkyttää hänen

19 Scholtzin ohjelmaan kuului lehtitietojen mukaan kolme Sibeliuksen säveltämää pianokappaletta: *Nocturne*, *Alla gavotta* ja *Valse melancolique*. Sibelius ei tosin säveltänyt näin otsikoituja teoksia soolopianolle, mutta nämä kolme pianosovitusta hänen näyttämöteoksistaan sisältyivät vuonna 1910 Boston Music Companyn julkaisemaan pianokappalekokoelmaan *From the Land of Thousand Lakes: Ten Sketches for the Piano forte by Jean Sibelius*. Oletettavasti Scholtz valikoi Sibelius-ohjelmansa kyseisen kokoelman kymmenestä kappaleesta.

20 Lehtonen 2019, 177–180.

21 On tästä huolimatta mahdollista, että Sibeliusista on kuultu Japanissa jo ennen Scholtzin esitystä jossain muodossa. Mainintoja asiasta ei löydy kuitenkaan lehdistöstä tai Tokion musiikkiakatemian matrikkeleista. Sibeliuksen musiikin vastaanottoa Japanissa niin ikään tutkinut Shōichi Abe on todennut olevan varmaa, että Sibeliusista ei ”kuultu” Japanissa ainakaan ennen vuotta 1911. Kyseiselle vuodelle hän ei tosin anna tarkempaa perustetta. Ks. Ōtsuka 1989, 33.

alkutuotantonsa kansallisromanttiseen tyyliin mieltyneitä yleisöjä tummanpuhuvalla neljännellä sinfoniallaan, ja hänen asemoisuudestaan länsimaisen taidemusiikin kentällä oli keskusteltu vuosien ajan niin Saksassa, Iso-Britanniassa kuin Yhdysvalloissakin.

Tästä huolimatta Sibelius-ensiesitys tapahtui oikeastaan yllättävän varhain Japanin musiikkikulttuurin kontekstissa. Tämän väitteen ymmärtämiseksi on luotava katsaus prosessiin, jonka vaikutuksesta Sibeliuksen musiikki alkoi soida Japanin konserttisaleissa.

Sibeliuksen tuotanto saapui Japaniin osana pidempää jatkumoa, joka käynnistyi vuoden 1868 niin sanotusta Meiji-uudistuksesta. Uudistuksessa syrjäytettiin valtaa vuosisatoja pitänyt sotilas- eli samuraihallinto ja palautettiin keisari valtion johtajaksi. Samalla feodaalijärjestelmää noudattaneeseen ja yhteiskuntajärjestyksensä itäaasialaisiin malleihin perustaneeseen maahan alettiin omaksua valtiotasolla määrätietoisesti hallinnollisia rakenteita, teknologiaa ja kulttuurimuotoja Euroopasta ja Yhdysvalloista. Pintapuolisesti kyse oli kansainvälistymisen ja ”modernisoitumisen” projektista, mutta todellisuudessa Meiji-uudistuksen taustalla vaikutti vahvasti nationalistinen ideologia. Uudistuksen päätavoitteena oli nimittäin välttää kolonisoiduiksi joutuneiden lähimaiden kohtalo muokkaamalla Japanista tietoisesti länsimaisia suurvaltoja vastaava, vahva kansallisvaltio. Pääasiallisina työkaluina tässä prosessissa toimivat nopea teollistuminen, voimakkaan armeijan määrätietoinen rakentaminen ja siirtomaapolitiikka. Kuten Japanin-tutkija James W. Morley on kiteyttänyt: ”raaputa modernisoijaa, niin löydät nationalistin”.²²

Tässä mielessä Meiji-uudistusta voi pitää myös osoituksena kansallisvaltion vahvuudesta eräänlaisena institutionaalisena rakenteena: se muodostuu tietyistä osasista, jotka palvelevat pohjimmiltaan samaa, laajempaa päämäärää. Niinpä myös kulttuuri – länsimainen taidemusiikki mukaan lukien – toteutti yhtenä osana tätä poliittista tavoitetta.²³ Kokonaan uuden musiikillisen perinnön juurruttaminen Japaniin ei kuitenkaan sujunut itsestään, ja länsimaisen taidemusiikin arvo vie-

22 Morley 1971, 3.

23 Prosessia länsimaisen musiikin kannalta ovat käsitelleet kattavasti Tsukahara 1993 ja Mehl 2014.

lä 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa olikin suurelta osin välineellinen. Harva koki uudenlaista musiikkia varsinaisesti esteettisesti viehättäväksi, ja valtiotasolla länsimainen musiikki edusti lähinnä työkalua modernisaatioprosessin edistämiseksi osana laajempaa ”länsimaisen sivistyksen” pakettia. Tilanne muuttui vähitellen 1910-luvulla, jolloin länsimaiset taidemuodot alkoivat juurtua vahvemmin Japaniin – pitkälti Geijutsuzan kaltaisten, länsimaisen kulttuurin popularisoimiselle omistautuneiden tekijöiden ansiosta. Maahan alkoi tässä vaiheessa muodostua länsimaisen musiikin konserttikulttuuri, jonka seurauksena uusi musiikki asettui osaksi japanilaista äänimaisemaa – vielä tässä vaiheessa tosin lähinnä suurkaupungeissa.²⁴

Toisin sanoen Sibeliuksen ensiesitys vuonna 1913 ei ollut lainkaan myöhäinen, vaan päinvastoin asetti hänen tuotantonsa uuden, aiempaa omaehtoisemman konserttikulttuurin eturintamaan. Scholtzin konsertin jälkeen Sibeliusta esitettiin satunnaisesti muissakin pianoresitaaleissa ja soittokuntien julkisissa musiikkiesityksissä. Vuonna 1915 ilmestyi ensimmäinen japaninkielinen kirjoitus Sibeliuksesta sittemmin arvovaltaiseksi nousseen musiikkiesiteisti Motō Ōtaguron (1893–1979) länsimaisia säveltäjiä esittelevässä teoksessa *Bahha yori Sheenberuhi* (Bachista Schönbergiin), jota on luonnehdittu ”ensimmäiseksi japanilaisen kirjoittamaksi varsinaiseksi säveltäjäbiografiaksi”.²⁵ Ōtaguro vakiinnutti teoksellaan merkittävästi Japaniin ajatusta siitä, että länsimaisessa taidemusiikissa *säveltäjää* pidettiin musiikin pääasiallisena luojahahmona.²⁶ Ajatus säveltäjän roolista oli aiemmin pysytellyt Japanissa suurelle yleisölle etäisenä, koska Japanin esimodernissa musiikissa ei tunnistettu koko säveltäjän käsitettä – ei edes silloin, kun musiikin ”alkuperäinen tekijä” oli tiedossa. Myös tässä yhteydessä Sibelius siis oli länsimaisen musiikin ja musiikkiin liittyvän käsitteistön vakiintumisen eturintamassa. 1920-luvulta eteenpäin Sibeliuksen musiikkia taas alettiin esittää sinfoniaorkestereilla konserttisaleissa. Esimerkiksi *Finlandia* sai ensiesityksensä Tokion musiikkiakatemian oppilasorkesterilla vuonna 1923, ja

24 Ks. tarkemmin Watanabe 2002; Lehtonen 2019, 162–164.

25 Kurihara & Ōtani 2021, 330–331.

26 Nitta 2002, 78.

toinen sinfonia ensiesitettiin vasta perustetun ammattiorkesterin, Shin kökyō gakudanin (Uusi sinfoniaorkesteri) eli nykyisen NHK:n sinfoniaorkesterin edeltäjän konsertissa 1927.²⁷

Laajasti Sibeliuksen musiikki alkoi vakiinnuttaa asemaansa 1930-luvulla, jolloin ammattiorkesterien konsertit vakiintuivat säännölliseksi osaksi musiikkielämää (kuva 1). Säveltäjästä julkaistiin yhä enemmän kirjoituksia, ja hänen orkesteri- ja muu tuotantonsa soi konserttisaleissa aiempaa useammin. Tyypillisimmin esittäjinä olivat joko Japanissa asuvat tai vierailevat ulkomaalaiset muusikot, mutta enenevässä määrin myös japanilaiset itse. Esimerkiksi vuonna 1941 Sibeliusta Suomeen tapaamaan tullut ja samalla Helsingissä useita orkesterikonsertteja johtanut Hidemaro Konoe (1898–1973) otti *Finlandian* ja toisen sinfonian vakiohjelmistoonsa niin Japanissa kuin ulkomaillakin. Sibeliuksen 70-vuotisjuhla vuonna 1935 noteerattiin juhlakirjoituksin ja radioidulla juhlakonsertilla. Sibeliuksen musiikkia oli myös saatavilla ulkomaisina levytyksinä – paitsi tuontitavarana myös Japanissa tuotettuina painatuksina.²⁸ Tässä yhteydessä on huomionarvoista, että Japanista muodostui jo 1930-luvulla maailman suurimpiin kuuluva levymarkkina, jossa yksittäinen länsimaisen taidemusiikin levytys saattoi peräti myydä enemmän kuin koko Euroopassa yhteensä.²⁹

Sibeliuksesta olisi saattanut tulla näihin aikoihin huomattavasti vakiintuneempikin säveltäjä, elleivät toisen maailmansodan tapahtumat Euroopassa olisi katkoneet Japanin musiikkimaailman kansainvälisiä siteitä. Erityisesti Tyynenmeren sodan puhjettua Japanin Pearl Harbor-hyökkäyksen myötä 1941 musiikillinen toiminta köyhtyi merkittävästi, vaikka kotirintama mahdollistikin vielä pitkään musiikkiesitysten järjestämisen. Sibeliuksen musiikki palasi näkyväksi osaksi konserttiohjelmia vasta toisen maailmansodan jälkeen, jolloin erityisesti suomalais-japanilainen kapellimestari Akeo Watanabe (1919–1990) teki sitä tunnetuksi johtamalla useita Sibeliuksen sinfonioiden Japanin ensiesityksiä

27 Shin kökyō gakudan perustettiin vuonna 1926. Orkesteri muutti nimensä Nippon kökyō gakudaniksi (Japanin sinfoniaorkesteri) vuonna 1942 ja nykyiseen muotoonsa NHK kökyō gakudaniksi (NHK:n sinfoniaorkesteri) vuonna 1951.

28 Henshūbuchō 1939, 46–47.

29 Mehl 2014, 128; Kurihara & Ōtani 2021, 163.



Kuva 1. Ammattiorkesterien perustaminen johti orkesterikonserttikulttuurin vakiintumiseen 1930-luvun Japanissa. Kuvassa Beethovenin 9. sinfonian esitys sinfoniaorkesterilla ja kuorolla. Sunaga 1936.

sekä levyttämällä ensimmäisenä maailmassa hänen kaikki sinfoniansa stereona vuosina 1961–1962. Tässä hän jatkoi suomalaisen äitinsä, laulaja ja pianonsoiton opettaja Siiri Watanaben (1890–1950) työtä, sillä Siiri oli tehnyt jo 1930-luvulla Sibeliusta ja muuta suomalaista musiikkia tunnetuksi Japanissa esittämällä sitä radiossa ja konserteissa.

Tämän katsauksen perusteella Sibeliuksen reseptiohistorian ennen toista maailmansotaa voi tiivistää 1910–1920-lukujen esittelyvaiheesta 1930-luvun varovasti käynnistyneeseen laajempaan tunnettuteen, jonka nousun toinen maailmansota katkaisi. Selkeälinjainen narratiivi on kuitenkin yksinkertaistava, sillä se kätkee sisälleen runsaasti ristiriitoja. Siinä missä arvovaltainen musiikkiesseisti Motō Ōtaguro esimerkiksi valitteli vuonna 1941 Sibeliuksen musiikin olevan yhä heikosti tunnettua Japanissa, toinen musiikkitoimittaja päinvastoin väitti Sibeliuksen olevan Japanissa ”yhä suositumpi”.³⁰ Pelkkä tapahtuneen havainnointi ei myöskään korosta riittävästi sitä, mikä merkitys yksittäisillä tekijöillä, heidän vaikutusvallallaan ja Suomen valtiolla oli Sibeliuksen

30 Ōtaguro 1941, 18–19; Art Music Letters, *Japan Times* 8.5.1938.

musiikin yleistymisessä.³¹ Hänen tuotantoon esimerkiksi pitivät esillä kirjoituksissa ja konserttiohjelmissa aikakautensa vaikutusvaltaisimpiin kuuluvat kirjoittajat ja muusikot, kuten Ōtaguro, Konoe ja Japaniin emigroitunut böömiläissyntyinen Josef König (1874–1932).³²

Varmasti voidaan kuitenkin sanoa, että Sibeliuksen musiikin esittäminen ja nousu tapahtuivat käsi kädessä Japanin nousevan länsimaisen musiikin kulttuurin kanssa. Sibelius ei kuulunut ensimmäisessä aallossa esiteltuihin eurooppalaissäveltäjiin, mutta hänen musiikkinsa pääsi ohjelmistoihin heti uuden konserttikulttuurin alkumetreiltä saakka ja kasvatti suosiotaan ja tunnettuuttaan aina sotaan asti. Huomionarvoista onkin, että Sibeliuksen musiikin esittäminen ja siitä kirjoittaminen oli alusta alkaen omaehtoista toimintaa, jota ei ohjattu valtiotasolla. Tässä mielessä Sibeliuksen musiikin reseptiohistoria tarjoaa kiinnostavan näkökulman myös Japanin taidemusiikkikulttuurin historiallisiin vaiheisiin ja tätä kautta maan modernisoitumisprosessiin.

Jos Sibeliuksen reseptiohistoria on turhankin helppoa esittää lineaarisesti etenevänä narratiivina, sama koskee myös Meiji-uudistuksesta käynnistynyttä muutosprosessia. Selkeälinjaisen kehityskulun sijaan Japanin modernisaatioon liittyi nimittäin lukuisia kulttuurisia kipupisteitä. Nämä purkautuivat ennen pitkää myös länsimaiseen taidemusiikkiin liittyvässä diskurssissa.

Japanin kompleksi modernismi ja länsimaisen musiikin ristiriita

Sibeliuksen musiikin vakiintuminen Japanin musiikkikentällä tapahtui myrskyisänä ajankohtana: keskellä kulttuuristen ristiriitojen repimää maata. Meiji-uudistuksesta alkanut länsimaisen kulttuurin lähes yksipuolinen ihannointi valtiotasolla johti 1920–1930-luvuilla nationalistiseen vastareaktioon. Reaktiota ruokkivat entuudestaan talouden epävarmuus, ensimmäisen maailmansodan jälkeen toimeettomaksi jäänyt armeija ja kaupungistumisen mukanaan tuomat ongelmat, kuten köy-

31 Ks. Lehtonen 2022, 17–18; Lehtonen 2023, 492–493.

32 König toimi vuosina 1893–1896 viulistina Helsingin Orkesteriyhdistyksessä / Helsingin Filharmonisessa Seurassa ja oli mukana usean Sibeliuksen orkesteriteoksen kantaesityksessä.

hyys, nälänhätä ja huoli maaseudun perinteisen elämäntavan katoamisesta. Lopulta nämä ristiriidat puhkesivat nationalismiin kannattelemaksi aggressiiviseksi militarismiksi, joka osaltaan johti Japanin sotatoimiin toisessa maailmansodassa. Ideologisesti sotatoimia oikeutettiin samoin perustein kuin läpi 1930-luvun jatkuneita, nationalistipiirien toteuttamia poliittisia murhia: kulttuurisesti alistetuksi mielletyn Japanin oli tullut aika näyttää ylimieliselle lännelle ja vapauttaa Aasia länsimaiden harjoittamasta kolonialismista. Käytännössä keisarillinen Japani ei kuitenkaan ollut mikään ”vapauttaja” muuten kuin retoriikan tasolla. Japani omaksui sellaisenaan Euroopan siirtomaavaltojen harjoittaman imperiaalistisen voimapolitiikan, jolla se painotti valloittamillaan alueilla omaa kulttuurista ja poliittista ylemmyyttään.³³

Nationalismi sai vastineensa myös taiteissa ja taiteisiin liittyvissä keskusteluissa, kun useilla eri taiteenaloilla alettiin hyödyntää esimodernia kulttuuria uuden, ”japanilaisemman” ilmaisukielen löytämiseksi. Eri-tyisesti vanhempi tutkimus asetti tyypillisesti yhtäläisyysmerkit tällaisen ilmaisun ja militaristisen nationalismin välille, mutta todellisuudessa kyseisen aikakauden nationalismi oli huomattavasti monitasoisempi ilmiö.³⁴ Esimerkiksi monille japanilaisille säveltäjille pyrkimys etsiä ”japanilaistyylistä”, kansallista sävelkieltä – tyypillisesti esimodernin musiikin elementteihin nojautuen – merkitsi pyrkimystä uudistaa ja laajentaa länsimaista omaksuttuja taidemuotoja japanilaisin ilmaisukeinoin.³⁵ Ristiriitaista ilmiössä oli se, että nationalismi itsessään oli länsimaisen ajattelun tuote. Erikoisimmillaan tämä yhteys näkyi esimerkiksi siinä, että länsimaisen taidemusiikin klassikkosäveltäjiä, kuten Beethovenia, saatettiin edelleen esittää propagandistisissa tarkoituksissa.³⁶

Tässä mielessä japanilainen nationalismi ja länsimainen modernismi eivät olleet sotienvälisessä Japanissa binäärisiä tai selvärajaisia kategorioita, vaan ne kietoutuivat jatkuvasti yhteen. Modernin Japanin – ja laajemmin Itä-Aasian – tutkimuksessa onkin viime aikoina painotettu ti-

33 Tämän ilmiön ideologista taustaa on käsitelty laajasti esimerkiksi Tsutsui 2015. Ks. myös Morley 1971.

34 Ks. Lehtonen 2021, 102–103.

35 Lehtonen 2021, 100–101.

36 Nagahara 2017, 120.

lanteen monimutkaisuutta ja kerrostuneisuutta sekä ajatusta paikallisesti kehittyvistä ”modernismeista”. Tämä lähestymistapa hylkää aiemman paradigman, jonka mukaan modernismi oli yksinomaan länsimaiden määrittelemä ilmiö ja näin ollen tutkittavissa lineaarisella, länsimaisen modernismin kanssa identtistä kehityskulkua seuraavalla aikajanalla. Sen sijaan tarkastelun keskiöön nousee monimutkainen prosessi, jossa modernismia eivät määritä yksinomaan länsimaiset esikuvat ja jossa siinänsä länsimaisesta modernismista kumpuavatkin ilmiöt ovat toiseen kulttuuriseen ja diskursiiviseen ympäristöön saapuessaan rakentaneet ympärilleen uudenlaisia merkityksiä ja funktioita.³⁷

Länsimaisen taidemusiikin tapauksessa tämä tarkoittaa, että reseptioprosessi ei ole passiivista vastaanottamista vaan aktiivista, uusia merkityksiä rakentavaa toimintaa. Näin ollen se vertautuu kotoistamisen (*domestication*) prosessiin siten kuin Japanin-tutkija ja antropologi Joseph Tobin ilmiötä luonnehtii:

Kotoistaminen – – kuvaa prosessia, joka on aktiivinen (toisin kuin länsimaistuminen, modernisoituminen tai postmodernismi), moraalisesti neutraali (toisin kuin jäljitteleminen tai loisiminen) ja demystifioiva (kyse ei ole pohjimmiltaan erikoisesta, eksoottisesta tai ainutlaatuisella tavalla japanilaisesta ilmiöstä). – – Termi kotoistaminen viittaa myös siihen, että länsimaiset tuotteet, käytännöt ja ajatukset muuttuvat (japanisoituvat) tullessaan Japaniin.³⁸

Kotoistaminen peilautuu tässä yhteydessä siis erityisesti *muutoksen* kautta: ilmiöt saattavat pysyä pintapuolisesti samankaltaisina, mutta muuttuvat diskursiivisesti Japaniin saapuessaan. Tässä yhteydessä Sibelius sotienvälisessä Japanissa on erityisen kiinnostava kohde kahdesta syystä. Ensinnäkään Sibeliuksen musiikkia ei tuotu tai omaksuttu Japaniin osana alkuperäistä länsimaisen sivistyksen pakettia, jonka mukana saapuivat länsimaissa jo vakiintuneet ja arvovaltaiset diskurssit kanonisoiduista säveltäjistä. Sen sijaan Sibelius esiteltiin Japanissa aikana, jolloin

37 Starrs 2011; Spasowski 2018.

38 Tobin 1992, 4.

länsimaisen musiikin konserttikulttuuri oli vasta muodostumassa ja vaikiintumassa tiiviimmin osaksi arkea. Tämä mahdollisti potentiaalisesti myös uusien, vapaampien tulkintojen tekemisen Sibeliuksen merkityksestä juuri Japanissa. Toiseksi Sibelius poikkesi useimmista kanonisoiduista länsimaalaissäveltäjistä siinä, että hänen suomalaisuutensa – tai laajemmin hänen musiikkinsa oletettu ”kansallisuus” – on mielletty niin kiinteäksi osaksi hänen tuotantoaan ja säveltäjäkuvaansa länsimaisessa taidemusiikkikeskustelussa. Kansallisuuden käsite ja nationalismi olivat niin oleellisia sotienvälisen Japanin kulttuurille, että mielikuvat Sibeliuksesta kytkeytyvät väistämättä myös aikakautensa ideologisiin diskursseihin.

Tässä yhteydessä Sibelius on poikkeuksellinen hahmo johtuen mielikuvista, joita Tomi Mäkelä on luonnehtinut ”hybridisiksi”.³⁹ Mäkelä viittaa tällä Sibeliuksen tuotannon tyylilliseen ja diskursiiviseen moninaisuuteen: onhan Sibeliusta kutsuttu yhtä lailla romantikoksi, modernistiksi, kansalliseksi, kansainväliseksi, impressionistiksi ja jopa anti-impressionistiksi. Samalla Sibeliusta on yhtäältä ihannoitu sinfoniamuodon merkittävänä uudistajana mutta toisaalta väheksytty kansallistyylliselle ilmaisulle omistautuneena pikkukappaleiden säveltäjänä. Tuore Sibelius-tutkimus on painottanut ymmärrystä Sibeliuksen moninaisuudesta: sen sijaan, että hänen musiikkiaan ja uraansa yritettäisiin väkisin luokitella yksittäisiin lokeroihin, hän asettuu luontevasti erilaisiin konteksteihin.⁴⁰ Mäkelä ilmaiseekin tämän nokkelasti huomauttamalla, miten vaikeaa Sibeliuksen yksiselitteinen kategorisointi on: ”Jos Sibeliuksen tuotanto suhteutetaan yleiseurooppalaisen taidehistorian linjauksiin, yksittäisiä teoksia löytyy lähes jokaiseen aikakauden kuvauksessa käytettyyn kenkälaatikkoon. Sibeliuksen sävellykset repivät kenkälaatikot palasiksi.”⁴¹

Kotoistamisen käsitettä vasten tarkasteltuna diskurssit Sibeliuksesta paljastavatkin samalla paljon omasta aikakaudestaan ja sen arvoista.

39 Mäkelä 2007, 29.

40 Veijo Murtomäki esimerkiksi painottaa, että binäärisen joko/tai-asetelman sijaan Sibeliusta tulisi tarkastella sekä-että-näkökulmasta. Murtomäki 2017.

41 Mäkelä 2007, 215.

Aivan erityisesti tämä linkittyy mielikuvaan Sibeliuksen musiikin kansallisuudesta. Sinänsä tämä mielikuva oli jaettu ympäri maailmaa, kuten Suomessakin hyvin tiedetään – mutta miten se näkyi juuri Japanissa?

Kansainvälinen, kansallinen Sibelius

Sibeliuksen asemaan Suomen kansallissäveltäjänä on suhtauduttu länsimaisen taidemusiikin diskurssissa vaihtelevasti. Imagosta leimallisesti ”suomalaisena” säveltäjänä ja ”kansallisnerona”, jonka tuotannossa väistämättä kaikuivat vaikutteet kotimaasta, kiistatta edesauttoi Sibeliuksen kansainvälistä uraa. Toisaalta imagosta muodostui säveltäjälle itselleen lopulta myös rasite. Vaikka suomalaisuuden painotuksella olikin Sibeliukselle valtava merkitys erityisesti 1800-luvun lopun varhaistuotannossa, hän pyrki olemaan yleiseurooppalaisin standardein ”universaali” orkesterisäveltäjä kansallisen kuriositeetin sijaan. Yksinomaan kansallisuuteen keskittyvän näkökulman rasitetta on pyritty korjaamaan painottamalla Sibeliuksen merkitystä nimenomaan kansainvälisenä, universaalina säveltäjänä. Analysoidessaan Sibeliuksen säveltäjäimagoa Jukka Sarjala kuitenkin huomauttaa, että Sibeliuksen tunnettuus on rakentunut pitkälti nimenomaan tämän kansallisuuden varaan: ”[Sibeliuksen] musiikissa koettu omintakeisuus on historiallisesti katsoen pitkälti kansallisuusajattelun tuotetta. Reuna-alueeseen liittyvä tematiikka sävyttää vahvasti Sibeliuksen merkityksestä ja asemasta käytävää keskustelua.”⁴²

Ilmiö on selvästi havaittavissa myös sotienvälisessä Japanissa. Konkreettinen esimerkki Sibeliuksen kansallisuuden ja nerouden yhteen kytkeytymisestä on tuon ajan tunnetuimpiin musiikkikriitikoihin kuuluneen Kōichi Nomuran (1895–1988) arvio neljännen sinfonian levytyksestä. Aiemmin *Finlandian*, Dvorakin 9. sinfonian ja Griegin sinfonisten tanssien kaltaisia, kansallisina pidettyjä teoksia ”tylsiksi” luonnehtinut Nomura innostuu neljännen sinfonian kohdalla ylistämään Sibeliusa ainutlaatuisuudesta ja omaperäisyydestä. Nomuran mukaan Sibeliusista ei nimittäin voi verrata kehenkään toiseen säveltäjään, joskin juuri tämän ainutlaatuisuuden takia Sibeliuksen sävelmaailma voi olla Nomuran mu-

42 Sarjala 2006, 294–295.

kaan ”vaikea pala purtavaksi” ja siihen on totutettava itsensä, ”samoin kuin juuston makuun”. Säveltäjän niin sanottu ”ainutlaatuisuus” paljastuu kuitenkin pian tämän *kansallisesta* alkuperästä juontuvaksi ainutlaatuisuudeksi. Nomuran sanoin Sibeliuksen musiikki on nimittäin täysin kansallisuuden läpäisemää, joten sitä ymmärtääkseen on ennen kaikkea ”perehdyttävä Suomeen”.⁴³

Sotienvälisessä Japanissa keskustelu Sibeliuksesta painottuikin kansallisuuskeskeisyyden osalta hyvin samalla tavoin kuin länsimaissa, sillä Sibeliuksen kansallishenkisyys ja suomalaisuus vähintään mainitaan lähes kaikissa säveltäjää käsittelevissä kirjoituksissa. Sibeliuista esimerkiksi luonnehditaan ”metsien ja järvien sävelrunoilijaksi”, ja hänen tuotantoaan verrataan toistuvasti Suomen itsenäistymiskamppailuun.⁴⁴ Sibeliuksesta on kyllä mahdollista löytää huomioita, joissa hänen sinfonioitaan kuvataan ”suurenmoisimmiksi” modernien sinfonioiden joukossa, ja jossa hänen sinfoniset runonsa tunnustetaan ”parhaiksi” sitten Lisztin teosten.⁴⁵ Näkemys Sibeliuksesta *yksinomaan* eurooppalaisena mestarina on kuitenkin äärimmäisen harvinainen, sillä huomattavasti yleisemmin Sibeliuksen musiikin käsittely yhdistetään hänen kansallisuuteensa ja sitä arvotetaan kansallisuuden kokemuksen kautta. Kuten aikakauden huomattavimpiin musiikkikriitikoihin kuulunut professori Mitsuru Ushiyama (1884–1963) asian ilmaisi, Sibeliuksen musiikki ”on samanaikaisesti kansainvälistä ja kansallista”.⁴⁶

Mielikuva Sibeliuksen suomalaisuudesta alkoi vakiintua Japanissa erityisesti 1930-luvulla, jolloin kirjoitusten määrä säveltäjästä kasvoi muutenkin huomattavasti. Olisi tietysti houkuttelevaa tulkita yleisen nationalismin nousun vaikuttaneen kansallisuuden painotukseen. Todennäköisempi syy on kuitenkin se, että länsimaista taidemusiikkia koskeva diskurssi alkoi olla yhä vakiintuneempaa, ja sen myötä rantautuivat myös Sibeliuksen kansallisuuteen liittyvät puheenparret. Länsimaista musiikkikirjallisuutta, kuten Cecil Grayn (1895–1951) kirjoituksia Sibeliukses-

43 Nomura 1933, 116.

44 Morimoto 1941, 29; Baba 1935.

45 Morimoto 1935, 4.

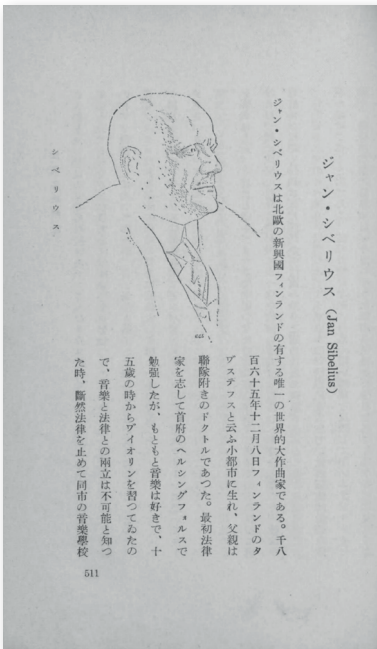
46 Ushiyama 1935, 172.

ta, oli saatavilla japaninkielisinä käännöksinä, ja monet aikakauden merkittävimmistä musiikkikirjoittajista, kuten Ōtaguro ja Nomura, olivat opiskelleet Euroopassa ja todennäköisesti omaksuneet myös Sibeliuksen musiikkiin liittyviä näkemyksiä.

Musiikkikriitikko Tarō Kakinuman teos *Kindai meikyoku kaisetsu* (Moderneja mestariteoksia, 1933) on osuva esimerkki länsimaisten diskurssien vaikutuksesta Japaniin. Kakinuma aloittaa Sibeliusta käsittelevän osuuden esittelynsä kuvaamalla Sibeliusta Suomen ainoaksi ”maailmanluokan mestarisäveltäjäksi” (*sekaiteki daisakkyokuka*) ja painottamalla, miten omaperäistä ja yksilöllistä Sibeliuksen musiikki on (kuva 2). Heti perään Kakinuma kyllä sanoo sen heijastavan pohjoismaista luontoa ja pimeyttä, mutta tätä seuraavissa teosesittelyissään hän ei kertaakaan viittaa Sibeliuksen kansallisuuteen, vaan kuvaa Sibeliuksen orkesteriteoksia puhtaasti musiikillisesta näkökulmasta. Sen sijaan kansallisuuden painottamisen kohdalla ääneen pääsevät länsimaiset kommentaattorit: suomalaiskapellimestari Georg Schnéevoigtin (1872–1947) tulkinta toisen sinfonian kansankuvauksesta ja yhdysvaltalaisen musiikkikriitikon Paul Rosenfeldin (1890–1946) huomio toisesta sinfoniasta suomalaista luontoa kuvaavana pastoraalisinfoniana.⁴⁷

Vaikka mielikuva Sibeliuksen musiikin kansallisuudesta olisi omaksuttu muualta, tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei japanilaisessa diskurssissa olisi eroja länsimaalaisiin. Esimerkiksi eurooppalaisessa keskustelussa kansallistyyliisyys on saattanut merkitä vaihtelevasti myönteistä tai kielteistä piirrettä riippuen tulkitsijan näkökulmasta ja ideologisesta positiosta. Sotienvälisessä Japanissa ei esiinny esimerkkejä, joissa kansallisuus nähtäisiin kielteisenä piirteenä; se on ennemminkin yksiselitteisesti Sibeliuksen musiikin tulkintaan liitetty fakta. Tämä havainto korostuu esimerkiksi japanilaisen *The Philharmony* -lehden maaliskuun 1941 numeron Sibeliuksen teemaosuudessa, joka juhlistaa Sibeliuksen edellisen vuoden joulukuun 75-vuotispäivää. Osuus sisältää neljä artikkelia: Motō Ōtaguron esseen Sibeliuksen musiikillisista ansioista, *Kalevalan* japaniksi kääntäneen Kakutan Morimoton (1896–1996) esseen säveltäjän kansallisesta merkityksestä, Akeo Watanaben artikkelin Sibeliuksen

47 Kakinuma 1933, 511–512, 518–519.



Kuva 2. Tarō Kakinuman teos *Kindai meikyoku kaisetsu* (Moderneja mestariteoksia) esitteli Sibeliuksen Suomen ainoana ”maailmanluokan mestarisäveltäjänä”. Kirjat ja painotuotteet välittivät musiikinystävälle myös visuaalisia mielikuvia säveltäjistä. Kakinuma 1933, 511.

foniaa ja useita merkittäviä sinfonisia runoja.⁵⁰ Hän siis rakentaa eroa niin sanotun ”populaari-Sibeliuksen” ja sinfonisen muodon uudistajan välille. Vain hetkeä myöhemmin Ōtaguro kuitenkin nostaa keskiöön juuri Sibeliuksen kansallisuuden: ”Sibelius ei ole niin sanotun kansal-

elämänvaiheista ja tuotannosta sekä Mitsuru Ushiyaman englannista kääntämän Olin Downesin (1886–1955) tekstin säveltäjän 75-vuotisjuhlan kunniaksi.⁴⁸

Artikkeleista Sibeliuksen kansallisuuteen asemoituu objektiivisimmin suomalais-japanilainen Watanabe, joka kuvaa kansallishenkisyyttä lähinnä yhtenä vaiheena Sibeliuksen varhaisen tuotannon teosaiheissa.⁴⁹ Muut kolme artikkelia sen sijaan keskittyvät Sibeliukseen taval- la, joka määrittelee säveltäjän samanaikaisesti kansainvälisesti merkittäväksi taiteilijaksi ja Suomen sekä suomalaisuuden symboliksi. Ōtaguro esimerkiksi huomauttaa eksplisiittisesti, että ”todellinen Sibelius” ei ole Japanissa parhaiten tunnettu *Finlandian* ja *Karelia-sarjan* (1893) Sibelius, vaan kekseliäs orkesterisäveltäjä, joka on tuottanut seitsemän sin-

48 Alun perin Downesin teksti oli julkaistu *New York Timesissa* englanniksi otsikolla ”Symphonic Prophet”.

49 Artikkelit on myös sikäli historiallisesti huomattava, että se on sittemmin merkittävänä Sibelius-tulkina tunnetuksi tulleen Watanaben todennäköisesti ensimmäinen julkinen esiintulo Sibelius-asiantuntijana.

50 Ōtaguro 1941, 20.

lisen koulukunnan säveltäjä. On totta, että hänen musiikistaan välittyy voimakkaasti kansallinen tunne, mutta tämä ei ole tietoisien luomistyön tulosta, vaan juontuu synnynnäisesti hänen suomalaisuudestaan.”⁵¹

Ötaguro siis erottaa toisistaan tietoisten, Suomeen paikallistuvien musiikillisten elementtien hyödyntämisen ja alitajuisen, taiteelliseen työskentelyyn väistämättä siirtyvän tekijän kansallisuuden välillä. Kansallissäveltäjät keskittyvät edelliseen, kun taas Sibeliuksen kaltaisella mestarilla kansallisuus soi teoksissa luonnostaan. ”Kansanluonne” on tässä yhteydessä olemassa yleisesti hyväksyttynä tulkintaparadigmana, joka kanavoituu sävellyksiin väistämättä – Sibeliuksen tapauksessa kuitenkin säveltäjän yksilöllisen sävelkielen välityksellä.

Huomattavasti erikoistuneempaa perustetta saman ilmiön kuvaamiselle edustaa artikkelissaan musiikintutkija Kakutan Morimoto. Morimoto oli 1920–1930-luvuilla aktiivinen musiikkiesseisti, mutta parhaiten hänet muistetaan nykypäivänä *Kalevalan* kääntäjänä. *Kalevala* ilmestyi Suomen valtion tuella japaniksi vuonna 1937 suurena, yli 700 sivua käsittävänä laitoksena, johon sisältyi itse käännöksen ja selitteiden lisäksi Morimoton laaja, pääasiassa Sibeliusta käsittelevä essee *Kalevalan* vaikutuksesta suomalaiseen musiikkiin. Painotus Sibeliukseen ei ole satumaa: Morimoto löysi *Kalevalan* ihastuttuaan Sibeliuksen musiikkiin, ja tästä innoittuneena aloitti monta vuotta kestäneen käännösprosessin.⁵²

Huomioiden tämän taustan ei ole sinänsä yllättävää, että Morimoto käsittelee kirjoituksissaan huomattavan paljon Sibeliuksen kansallista

51 Ötaguro 1941, 24.

52 Morimoton käännös on tässä mielessä yksi merkittävä esimerkki Sibeliuksen vaikutuksesta Suomen kulttuurihistorian kansainväliseen tunnettuuteen myös länsimaiden taidemusiikin ulkopuolella. Ilman Sibeliusta olisi todennäköisesti kestänyt huomattavasti pidempään ennen kuin Suomen kansalliseepos olisi käännetty japaniksi. Vaihtoehdoisen käännöksen laati vuonna 1976 kielen­tutkija Tamotsu Koizumi. Hiroko Suenobu ja Jun Igarashi ovat käännöksiä verratessaan kutsuneet Morimoton tyyliä ”musikaaliseksi”, siis vahvasti ään­teisiin perustuvaksi, kun taas Koizumin käännöstä he kuvaavat ”visuaaliseksi”, koska sen runollinen ilmaisu nojaa heidän tulkintansa mukaan Morimotoa vahvemmin japaninkielisessä kirjoituksessa käytettyjen, alkuaan kiinalaisten *kanji*-kirjoitusmerkkien merkityssisältöjen hyödyntämiseen. Suenobu & Igarashi 2012, 310–311.

merkitystä. Kiinnostavaa kuitenkin on, että monesta muusta kirjoittajasta poiketen Morimoto perustelee Sibeliuksen asemaa tämän kansalliselisellä alkuperällä ja *Kalevalan* runolaulujen pitkällä historialla.⁵³ Esseessään ”Sibelius, nykypäivän Väinämöinen” (Gendai no Wainamoinen Shiberiusu) Morimoto lähestyy Sibeliuksen musiikillista lahjakkuutta käsittelemällä ensin musiikin merkittävää roolia juuri *Kalevalassa*. Morimoto järkeilee, että suomalaisen Sibeliuksen musiikillinen lahjakkuus on tätä kautta rinnastettavissa pitkään suomalaiseen kansanperintöön: ”Jos katsotaan asiaa suomalaisten kansanluonteen näkökulmasta, on vain luonnollista, että tämän kansan joukosta tulee tämän hetken suurin säveltäjä Jean Sibelius ja useita muita lahjakkaita muusikoita sekä Pohjoismaiden monipuolisimmat orkesterit.”⁵⁴

Ōtaguron ja Morimoton kirjoituksiin sisään kirjoitettu ajatus musiikkiteoksiin väistämättä pesiytyvästä ”kansallisuudesta” painottaa siis eräänlaisen *kansanhengen* olemassaoloa muuttumattomana entiteettinä. Ajatus nojaa vähintään välillisesti saksalaisfilosofi Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) ajatteluun, jossa jokaista kansakuntaa sitoo yhteen kansallisuuden pohjaa määrittävä kansanhenki tai kansansielu, *Volksgeist*. Herder painotti filosofiassaan erityisesti kansanlauluja kansanhengen ilmentymänä, mutta varsinkin laajemman kansallisromanttisen suuntauksen myötä ajatus laajentui koskemaan myös länsimaista taidemusiikkia ja sen säveltäjiä.⁵⁵ Koska tässä, myös moderniin Japaniin omaksutussa ajattelussa musiikissa soiva kansanhenki on kiistämätön fakta, se tarjoaa itsestään selvän tulkintakehyksen Sibeliuksen musiikille: se on suomalaista siksi, että säveltäjä on suomalainen. Ilmiö osoittaa tietysti kiinnostavalla tavalla, miten tehokkaasti länsimaissa muodostuneet diskurssit vakiintuivat osaksi musiikkikeskustelua myös Japanissa. Ne ei-

53 Tähän ajattelutapaan on saattanut vaikuttaa Sibeliuksen suuriin tukijoihin kuulunut brittiläinen musiikkikriitikko Rosa Newmarch (1857–1940), jonka Sibelius-kirjanen vuodelta 1906 alkaa nimenomaan taustoituksella *Kalevalasta*. Newmarch 1906, 5–6.

54 Morimoto 1941, 28.

55 Esim. Krosny 2003, 1194–1195. Myös Suomen musiikin kansallispainotteisessa historiassa oli tyypillistä katsoa, että musiikin kehityshistoria oli kansanhengen vähittäisen esiintulon historiaa. Ks. Huttunen 2023, 35–36.

vät siksi sinänsä poikkea merkittävästi eurooppalaisista tai yhdysvaltalaisista vastaineistaan, vaikka asettuvatkin osaksi erilaista musiikkimaailmaa. Tässä mielessä ne ovat ennen kaikkea osoitus länsimaisen modernismin juurtumisesta.

Mutta mitä Sibeliuksen väitetty ”kansallisuus” oikeastaan edustaa? Kriittisempi tutkimus on korostanut, että länsimaisen taidemusiikkikeskustelun piirissä säveltäjän musiikin kansallisuus – vaikka se olisikin esitetty sinänsä myönteisessä valossa – oli samalla keino korostaa Sibeliuksen (ja muiden perifeerisiksi miellettyjen säveltäjien) eroa yleiseurooppalaiseen kaanoniin. Tämä eron korostaminen johtaa väistämättä toiseuttamisen prosessiin. Tarkastellessaan Sibeliuksen diskursiivista positiota postkolonialistisesta näkökulmasta Eero Tarasti on huomauttanut, että Sibeliuksen kansallisuuden korostaminen vertautuukin itse asiassa orientalistiseen, valtasuhteita implikoivaan eksotisoinnin dynamiikkaan. Tarasti vertaa asetelmaa postkolonialistisen teorian *dominantin* ja *dominoidun* suhteeseen:

Sibelius rajataan tarkasti tiettyyn paikkaan liittyväksi erikoisuudeksi. Häneen ei siis voi soveltaa niitä normaaleja länsimaisen taidemusiikin rationaliteetin kategorioita, joilla arvioidaan ns. universaaleja säveltäjiä, sellaisia kuin Beethoven, Brahms, Mahler jne. – – Sibelius on erityisen periferisen kansakunnan historian ja politiikan ilmentäjä, sanalla sanoen hänet sijoitetaan osaksi kolonialistista diskurssia.⁵⁶

Vaikka voidaankin pitää kyseenalaisena sitä, missä määrin postkolonialistinen dynamiikka on sellaisenaan sovellettavissa Euroopan sisällä Sibeliukseen, Tarastin osoittama logiikka liittyy suureen osaan Sibeliuksen kirjoituksista. Jos Sibeliuksesta tekee merkittävän tai ainutlaatuisen vain tai ennen kaikkea tämän kansallinen omaperäisyys, näennäisestä myönteisyydestä huolimatta diskurssi tulee toiseuttaneeksi Sibeliusta ja asettaneeksi tämän länsimaisen taidemusiikin periferiaan. Sibeliuksen ”suomalaisuutta” ja kansallisuutta painottamalla korostetaan siis, että hänessä on jotain niin sanotusta ”universaalista” musiikin kie-

56 Tarasti 1998, 145.

lestä poikkeavaa, mikä estää hänen pääsyä länsimaisen musiikin keskeiseen kaanoniin. Tämä on tehokas diskursiivinen tapa paitsi toiseuttaa yksittäistä taiteilijaa myös vahvistaa niin sanottua universaalia edustavan keskusvaltakunnan asemaa.⁵⁷

Valtaosa japanilaisista kirjoituksista vaikuttaa omaksuvan saman, implisiittisesti toiseuttavan näkökannan. Tämä ei sinänsä ole yllättävää, sillä länsimaisen taidemusiikin mukana Japaniin juurtui myös kyseisen musiikin arvojärjestelmiä – sellaisiakin, jotka voidaan nykypäivänä tunnistaa syrjiviksi.⁵⁸ Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä pysähtyä pohtimaan, mitä implikoitu perifeerisyys oikeastaan merkitsi sotienvälisessä Japanissa. Näkemys Sibeliuksen kansallisuudesta on sinänsä toiseuttava, mutta täsmälleen samankaltainen toiseuttaminen koski myös japanilaisia itseään kansainvälisesti. Kun esimerkiksi Saksassa säveltäjäkoulutuksensa saanut, ensimmäinen japanilainen sinfonikko Kōsaku Yamada (1886–1965) vietti vuodet 1917–1918 Yhdysvalloissa ja johti New Yorkin filharmonikoilla niin länsimaisen taidemusiikin klassikoita kuin omia orkesteriteoksiaankin, hänen tuotantoaan ja tulkintojaan luettiin pääasiassa kansallisuuden ja etnisyyden näkökulmasta. Yamada itse päinvastoin painotti tarvetta ymmärtää Japanin omaksuneen länsimaisen musiikin ja kaltaistensa säveltäjien liittävän itsensä juuri tähän alkujaan eurooppalaiseen perintöön japanilaisen kulttuurin sijaan. Käytännössä hänen esille tuomansa dynamiikka rinnastuu täysin prosesseihin, joita Edward W. Said kuvasi vuosikymmeniä myöhemmin ominaisina orientalismille.⁵⁹

Koska toiseutetuksi joutumisen kokemus koski sekä Sibeliusta että Yamadan kaltaisia japanilaissäveltäjiä, toiseuttamisen logiikka voidaan kääntää myös pääläelleen. Tällöin Sibeliuksessa saatettiin tunnistaa

57 Tarasti 1998, 146–147.

58 Sukupuoli on tästä yksi esimerkki. Meiji-uudistuksen alussa naiset koettiin merkittäviksi musiikkikulttuurin toimijoiksi, kun taas modernisoitumisprosessin ja länsimaisen taidemusiikin vahvemman vakiintumisen myötä Japaniin alettiin omaksua myös naisia syrjiviä taidemusiikkikulttuurin käytäntöjä. Ks. Mehl 2012.

59 Pacun 2006.

jotain yhteistä ja jaettua juuri toiseuttamisen kautta. Tämä taas teki Sibeliuksesta myös potentiaalisesti esimerkin japanilaisille.

Sibeliuksen kansallisuus esimerkkinä japanilaisille

Useimmat japanilaiset musiikkiesiintyjät sotienvälisessä Japanissa asemoivat omat kirjoituksensa osaksi länsimaisen taidemusiikin kansainvälistä diskurssia. Poikkeuksiakin kuitenkin oli. Tämä näkyy erityisen selvästi Sibeliusta koskevassa kirjoittelussa, jossa jotkut japanilaiskirjoittajat havaitsivat yhtäläisyyksiä suomalaissäveltäjän ja japanilaisten asemassa. Tässä tapauksessa merkitystä ei ole niin vahvasti juuri Sibeliuksen *suomalaisuudella* vaan pikemminkin laajemmassa mittakaavassa *kansallisuudella* ja ainakin välillisesti toiseutetun asemaan kuulumisella. Kyseisessä tulkintakerroksessa Suomea ja Japania länsimaisen taidemusiikkikeskustelun sisällä yhdistävä mielikuva ”perifeerisyydestä” voidaan lukea kulttuurisesti yhdistäväksi tekijäksi, eräänlaiseksi *samuuden* kokemukseksi.⁶⁰ Tämän asetelman huomioiden Sibelius tarjosi potentiaalisesti rohkaisevan esimerkin: olihan hän kansainvälisesti menestynyt säveltäjä ”perifeerisyydestään” huolimatta. Monet japanilaiset käsitelivätkin häntä ja hänen tuotantoaan myönteisesti tavalla, joka rakensi eroa Keski- ja Länsi-Eurooppaan ja sen sijaan etsi yhteistä kosketuspintaa Suomen ja Japanin välille.

Kiinnostava esimerkki tässä yhteydessä on Kōjirō Kobune (1907–1982), yksi oman aikansa aktiivisista nuoren polven japanilaissäveltäjistä. Vuoden 1939 alkupuoliskon Italiassa stipendiaattina viettänyt Kobune vieraili Suomessa kesäkuussa 1939, jolloin hän myös tapasi Sibeliuksen Ainolassa ja johti Radio-orkesterilla uuden japanilaisen musiikin konsertin. Kobune kuuluu samalla melko harvoihin Sibeliuksen henkilökohtaisesti tavanneisiin japanilaisiin ja on ensimmäinen musiikkimaail-

60 Lehtonen 2022, 24–26; Lehtonen 2023, 499–503.

man edustaja, joka raportoi kohtaamisestaan japanilaismedioille.⁶¹ Ei siis ihme, että kaukaa tullut vieras kiinnosti myös suomalaista mediaa. Suomalaislehistölle antamissaan haastatteluissa Kobune tunnisti Sibeliuksen potentiaalisena esikuvana oman sukupolvensa japanilaissäveltäjille juuri tämän musiikin kansallisen luonteen vuoksi:

Säveltäjänä minulla on mestarinne työstä paljon oppimista. Olen tutkinut innokkaasti hänen teoksiaan ja ihailen varsinkin hänen taitoaan löytää arvokkaita ideoita suomalaisista kansanlauluista. Minä ja eräät ystäväni pyrimme luomaan jotakin samantapaista japanilaisista kansansävelmistä.⁶²

Kobunen huomiota Sibeliuksen kansanlaulujen käytöstä voi toki pitää kyseenalaisena, sillä Sibelius hyödynsi kansansävelmiä teoksissaan suoraan vain harvoin, mitä myös useat 1930-luvun japanilaiskirjoitukset painottivat osoituksena säveltäjän omalaatuisuudesta. Tässä yhteydessä on kuitenkin tärkeämpää huomata, että Kobune tunnisti Sibeliuksen esikuvana, joka oli onnistunut siinä, mitä monet saman aikakauden japanilaissäveltäjät pyrkivät tekemään. Samalla Kobune nosti esiin yhtäläisyyksiä Suomen ja Japanin välillä vertaamalla esimerkiksi *Kalevalaa* Japanin keisarin hovissa vuonna 712 laadittuun *Kojiki*-kronikkaan. Kobunelle Sibelius ja Suomi vaikuttivatkin haastattelujen perusteella tarjonneen erityisen inspiroivan esimerkin, jossa hän löysi kulttuurista samuutta kansojen välille: ”Monet siteet yhdistävät meitä japanilaisia maapallon toisella puolella elävään kansaan, suomalaisiin.”⁶³

Sävellysteknisestä näkökulmasta lähes päinvastaista näkökantaa sen sijaan edusti Kakutan Morimoto – yksi kirjoittajista, jotka jatkuvasti ko-

61 Ennen Kobunea useampi japanilainen Helsingin Japanin-edustustosta oli tavannut Sibeliuksen kasvotusten. Näitä kohtaamisia ovat muistelleet kirjoituksissaan diplomaatti Hikotarō Ichikawa (1896–1946) ja Chiune Sugihara (1900–1986), joka sittemmin tuli tunnetuksi tuhansien juutalaisten hengen toisen maailmansodan aikana viisumijärjestelyillä pelastaneena Japanin Lietuan-lähetystön varakonsulina.

62 *Karjala* 14.6.1939.

63 *Karjala* 14.6.1939.

rostivat Sibeliuksen omaperäisyyttä. Kobunesta poiketen Morimoto näki Sibeliuksen merkittävyyden säveltäjänä piilevän juuri siinä, että tämä oli selvästi kansallinen säveltäjä mutta pidättäytyi hyödyntämästä musiikissaan kansansävelmiä ja muita konkreettisesti Suomeen paikantuvia musiikillisia elementtejä. Sen sijaan Sibelius edusti Morimoton mukaan kansallisuuttaan syvemmällä, koko tuotannon läpäisevällä tasolla. Morimoto toivoi, että tämänkaltainen sävellystyylä laajenisi japanilaisten säveltäjien keskuuteen Kobunenkin edustaman, esimodernin musiikin elementtejä hyödyntävän lähestymistavan sijaan:

Musiikissa kaikkein tärkeintä on musiikillinen idea. Vaikka sävellyksessä hyödyntäisi kuinka taitavasti kansanmusiikkia, mitään mestariteosta siitä ei voi koskaan tulla. Bachin ja Beethovenin suurimmat mestariteokset ovat syntyneet tekijänsä musiikillisista ideoista eivätkä kansanmusiikin käytöstä. Sibelius on ensiluokkainen, harvinaislaatuinen kansan sävelrunoilija, joka ei ole hyödyntänyt kansanmusiikkia ja on silti onnistunut luomaan musiikkia, joka on täynnä kansallistunnetta. Myös japanilaisten säveltäjien tulisi ottaa oppia Sibeliuksesta Venäjän kansallisen koulukunnan sijaan.⁶⁴

On mahdollista, että tehdessään vertauksen nimenomaan venäläisiin Morimoto tunsi aikansa japanilaissäveltäjien pohdintoja leimallisesti japanilaisen musiikillisen ilmaisun kehittämisestä. Esimerkiksi 1930-luvulla paljon keskustelua herättänyt säveltäjä-teoreetikko Shūkichi Mitsukuri (1895–1971) mainitsi kehittämässään japanilaisen harmonian teoriassa juuri Venäjän kansallisen koulukunnan edustajat potentiaalisena esimerkkinä japanilaissäveltäjille.⁶⁵ Morimotolle Sibeliuksen kansallisuus sen sijaan kumpusi syvällisemmästä, yleismaailmallisesta ”kansallisuuden” kokemuksesta, joka ei paikallistunut pelkästään Suomeen: ”Hänen musiikkinsa on syvästi suomalaista. Ja se liikuttaa ei vain

64 Morimoto 1941, 30.

65 Mitsukuri 1929, 6–8.

suomalaisia vaan muunkin maalaisia. Tämä on taito, josta meidänkin on syytä ottaa oppia.”⁶⁶

Kobunen ja Morimoton kommenteista huolimatta Sibeliuksesta ei kuitenkaan muodostunut sotienvälisenä aikana erityisen huomattavaa esikuvaa japanilaissäveltäjille. Tämä koski myös Kobunea itseään: vaikka hän esiintyi suomalaismedialle suurena Sibeliuksen tuntijana ja ihailijana, hän ei esimerkiksi johtanut Sibeliusta aktiivisesti Japaniin palattuaan ja kapellimestarina työskennellessään. Haastattelujen perusteella hän ei myöskään todellisuudessa tuntenut Sibeliuksen tuotantoa tai sen asemaa Japanissa kovin syvällisesti.⁶⁷ Japaninkielisissä kirjoituksissaan Kobune taas keskittyi kuvaamaan yksityiskohtaisesti kohtaamistaan Sibeliuksen kanssa ja radioon johtamansa studiokonsertin onnistumista – ei niinkään käsittelemään Sibeliuksen musiikkia tai ajatusta Suomen ja Japanin yhteyksistä. Jotkut muut säveltäjät saattoivat viitata Sibeliuksen musiikin kansallisuuteen kirjoituksissaan myönteisessä valossa, mutta esimerkiksi teoreettisissa lähtökohdissa Sibeliusta ei mainittu käytännössä koskaan potentiaalisena esikuvana.

Yksi huomattava syy tälle lienee ollut Sibeliuksen musiikin oletettu essentialistinen kansallisuuden luonne. Näkemyksen tiivistä osuvasti säveltäjä Meirō Sugawara (1897–1988) pohtiessaan musiikin kansallisuutta:

Sibeliuksen musiikin voi kuka tahansa tunnistaa pohjoiseksi musiikiksi. Se eroaa täysin venäläisten musiikista. En tiedä, voiko sitä tunnistaa täysin varmasti suomalaiseksi, mutta venäläistä se ei ainakaan ole. Siitä paistaa läpi joko suomalainen tai pohjoismainen kansanluonne. Vaikka musiikissa ei käytettäisikään kansansävelmiä, musiikin [kansallista] pohjavirtaa emme voi kiistää.⁶⁸

66 Morimoto 1939, 7.

67 Tähän viittaa ainakin Kobunen kommentti kansansävelmien hyödyntämisestä, kuten myös väite, jonka mukaan Sibeliuksen neljäs ja viides sinfonia tunnettaisiin Japanissa erityisen hyvin. Todellisuudessa viidettä sinfoniaa ei ollut esitetty Japanissa kertaakaan, neljäskin vain kerran. Vaikka kumpikin oli saatavilla levytyksinä, ainakin kirjoitukset kummastakin sinfoniasta ovat hyvin harvassa sotienvälisenä aikana.

68 Sugawaraa (1941) 1998, 239.

Sugawaran näkemys yhteni siis Morimoton ja monien muiden kanssa nojaamalla herderiläiseen ymmärrykseen muuttumattomasta kansanhengestä: Sibelius oli läpeensä ”kansallinen” säveltäjä, mutta tämä kansallisuus toteutui syvemmällä tasolla kuin yksiselitteisesti nuottikuvassa ”suomalaisiksi” tunnistettavien piirteiden kautta. Tämänkaltaisten näkemysten painottaminen myönteisessä valossa kertoo omalta osaltaan myös Béla Bartókin (1881–1945) teoretisoimien kansallisen musiikin ihanteiden juurtumisesta japanilaiseen keskusteluun. Omassa jaottelussaan Bartók käsitteli kansallistyylistä musiikkia kolmella tasolla. Yksinkertaisimmillaan musiikki voi lainata sellaisenaan kansansävelmää, kun taas seuraavalla tasolla uusi teos on sävelletty kansansävelmien tyyliin. Bartókin mukaan musiikki on kuitenkin syvällisimmin luonteeltaan kansallista silloin, kun sen tunnistaa kansalliseksi mutta tavalla, joka enemminkin edustaa ”kansallishenkeä” kuin lainaa suoraan vaikutteita perinteisistä musiikkikulttuureista.⁶⁹

Essentialistinen näkemys Sibeliuksen tuotannon kansanluonteesta selittää omalta osaltaan sitä, miksei tätä yleisesti ottaen pidetty yhtä konkreettisena esikuvana kuin vaikkapa Venäjän kansallisen koulukunnan säveltäjiä. Vaikka hän olikin ”perifeerisenä” mutta kansainvälisesti tunnustettuna taiteilijana potentiaalinen esikuva japanilaisille kollegoilleen, kaikkein syvintä kansallisuutta pidettiin mahdottomana jäljitellä. Tästä huolimatta Japanissa painotettu näkemys Sibeliuksen suomalaisuudesta potentiaalisena esikuvana tarjoaa samalla väylän tarkastella Japanille kaikkein omintakeisinta Sibelius-diskurssia, joka painottaa Sibeliuksen ja Japanin kulttuurin sekä japanilaisten samankaltaisuutta. Kuten tämän artikkelin alussa nähtiin, esimerkkejä diskurssista löytyy nykypäivänäkin useita. Sen alkuperä saattaa kuitenkin yllättää: kyseinen käsitys on muodostunut jo sotienvälisessä Japanissa, ja se on voimakkaasti nationalistisen ideologian muovaama.

69 Bartók 1976, 343–344.

Sibelius ja fantasia kansallisesta samuudesta

Suomen Musiikkilehti julkaisi vuonna 1935 erikoisnumeron Sibeliuksen 70-vuotissyntymäpäivän kunniaksi. Päätoimittaja Heikki Klemetti tilasi erikoisnumeroon kirjoituksia eri puolilta maailmaa, ja siihen lähettivätkin onnittelunsa esimerkiksi Sir Henry Wood (1869–1944), Eugene Ormandy (1899–1945) ja Wilhelm Furtwängler (1886–1954) – kaikki oman aikansa kansainvälisiä kapellimestaritähtiä. Myös japanilaiset olivat edustettuna usean kirjoituksen voimin. Sibeliuksen musiikin esityskulttuuri ei vielä ollut erityisen vakiintunutta Japanissa, mikä ehkä selittää sitä, että muista maista poiketen japanilaiskirjoittajat olivat kriitikoi- tai tutkijoita.⁷⁰ Professori Mitsuru Ushiyaman kirjoitukseen ”Pohjolan Orpheus” Heikki Klemetti mieltyi niin paljon, että hän päätti ottaa sen juhlanumeron pääkirjoitukseksi.

Klemettiä lieene viehättänyt Ushiyaman kirjoituksen Sibeliusta poikkeuksellisen korkealle ylistävä sisältö ja runollinen puheenparsi, joka villiintyy kuvaamaan suomalaissäveltäjän merkitystä ylevin metaforin. Ushiyaman kirjoituksesta erottuu kuitenkin myös toinen taso, jossa hän etsii aktiivisesti kosketuspintaa Sibeliuksen musiikin ja Japanin kulttuurin välille. Sen lisäksi, että hän vertaa Sibeliusta ”verrattomaan” Fuji-vuoreen, Ushiyama huomauttaa Sibeliuksen musiikin vetoavan aivan erityisesti japanilaisyleisöihin: ”[Sibeliuksen musiikin] mystillinen mielialan alakuloisuus miellyttää erikoisesti vakavaa, sisäiseen itsetutkisteluun taipuvaista japanilaista, jota ankara shintolaisuus ja mystillinen buddalaisuus [sic] ovat kasvattaneet enemmän kuin kaksikymmentä vuosisataa.”⁷¹

Ushiyaman kirjoitus on varhaisin löytämäni esimerkki käsityksestä, jonka mukaan Sibeliuksen musiikki olisi erityisen sopivaa japanilaiselle mielenlaadulle. Sinänsä ajatus Sibeliuksen musiikin erityisestä yhteydestä tiettyyn kansaan ei ole mitenkään poikkeuksellinen, sillä vastaavia

70 Tätä tulkintaa tukee myös se, että *Suomen Musiikkilehti* ei tietävästi tilannut kirjoituksia Sibeliuksen musiikin merkittävimpiin kansainvälisiin esitaistelijoihin kuulualta kahdelta kriitikolta: brittiläiseltä Rosa Newmarchilta ja yhdysvaltalaiselta Olin Downesilta.

71 Ushiyama 1935, 172.

näkemyksiä Sibeliuksesta on esitetty niin Yhdysvalloissa kuin slaavilaisissakin maissa musiikin ”pohjoisuuteen” ja ”melankoliaan” vedoten.⁷² Poikkeuksellinen on kuitenkin tapa, jolla Ushiyama viittaa spesifisti japanilaisiin ilmiöihin, sillä hän tulee samalla konkreettisesti korostaneeksi Sibeliuksen yhtymäkohtia Japanin kulttuuriin. Kyse ei sitä paitsi ole vain yhtymäkohdista, vaan samalla erojen korostamisesta muihin maihin – siis samuuden rakentamisesta erotuksena toiseuteen. Samalla kun Ushiyama korostaa japanilaisten samuutta Sibeliuksen ja tämän suomalaisuuden kanssa, hän painottaa Sibeliuksen kulttuurista itsenäisyyttä ja Suomen eroa muihin länsimaihin: ”Musiikillisesti hän [Sibelius] on vapauttanut isänmaansa kaikista vieraista vaikutteista ja nostanut sen musiikin kansainvälisen mitan arvoon. – Tämänkaltaisia musiikkia ei voi odottaa parisilaiselta [sic] iloisuudelta eikä amerikkalaiselta jatsisensualismilta. Se on olennaisesti turaanilaista.”⁷³

Turaanilaisuus viittaa sittemmin hylättyyn teoriaan, jonka mukaan muun muassa suomalais-ugrilaiset, turkkilaiskieliset ja mongolidiset kansat polveutuvat samasta alkuperäisväestöstä. Teorian mukaan indoeurooppalaisia kieliiä puhuneet kansat myöhemmin syrjäyttivät turaanit Euroopassa. Kyseisessä teoriassa turaanilaisiin suhtaudutaan tyypillisesti väheksyen, mutta Ushiyama esittää kommenttinsa myönteisessä valossa. Syynä tähän on se, että Ushiyama käytännössä rinnastaa suomalaiset ja japanilaiset toisiinsa kansoina sekä kulttuurisesti että etnisesti. Sotienvälisenä aikana – osin myöhemminkin – Japanissa nimittäin vallitsi käsitys, jonka mukaan suomalaiset ja japanilaiset jakaisivat etnisiä ja kulttuurisia juuria Aasiassa.⁷⁴ Käsitellessään *Kalevalaa* kirjallisuudentutkija Sanki Ichikawa esimerkiksi toteaa Suomen olevan maantieteellisesti kaukainen mutta edustavan ”rodullisesti ja kielellisesti” kaikkein lähimpänä japanilaisia olevaa ”hunnilaista” perimää.⁷⁵

Jopa Sibeliuksen musiikkia käsittelevissä kirjoituksissa saatettiin muistuttaa siitä, että suomalaiset polveutuvat ”pohjoiskiinalaisista” hun-

72 Ks. Mäkelä 2011, 1.

73 Ushiyama 1935, 172–173.

74 Esimerkiksi sittemmin kumottu teoria uralilais-altailaisista kielistä esitti suomen ja japanin kaukaisina kielisukulaisina.

75 Ichikawa 1937, 5.

neista tai edustavat ”mongolidista” eli aasialaista ”rotua”, mikä yhdistää Suomen ja Japanin kansoja keskenään.⁷⁶ Esimerkiksi kirjoitus vuodelta 1939 näkee Sibeliuksen inspiroivana esimerkkinä Japanille juuri tästä syystä:

1900-luvun musiikissa esiintyy Unkarissa Béla Bartókin ja Zoltan Kodalyn sekä Suomessa Jean Sibeliuksen kaltaisia edelläkävijöitä, jotka ovat mongolidista rotua. Kuka voi kieltää, että meidän mongolidisten keskuudesta saattaa nousta vielä yhtä suuria tai jopa suurempia säveltäjiä? Olen varma, että ennen pitkää eurooppalaisia miellyttävien sinfonioiden joukossa tulee jatkossa olemaan monia, jotka ovat japanilaisten säveltämiä.⁷⁷

Samankaltaiselle ajattelulle perustuu myös musiikkiesseisti Nagatoshi Yuasan Sibelius-essee vuodelta 1939. Esseessään Yuasa esittää suomalaisten, unkarilaisten ja japanilaisten edustavan samaa, pohjimmiltaan ”itäaasialaista” (*tōyōteki*) verenperintöä ja katsoo tämän perinnön soivan myös Sibeliuksen musiikissa. 1920-luvulla Yhdysvalloissa opiskellut ja *Tapiolan* (1926) kantaesitystä kuuntelemassa ollut Yuasa lainaa pitkiä osuuksia teoksen englanninkielisistä arvioista. Hänen mukaansa länsimaiset kriitikot eivät ole todellisuudessa ymmärtäneet tai arvostaneet Sibeliuksen musiikkia enää viidennestä sinfoniasta (1919) lähtien vaan ovat pitäneet näitä teoksia päinvastoin yksitoikkoisina ja tylsinä. Yuasan tulkitsema muutos Sibeliuksen musiikissa juontuu tämän ”itäaasialaisesta” luontosuhteesta, joka toteutuu kaikkein hienoimmillaan *Tapiolan* ja muiden myöhäisteosten pelkistetyssä ilmaisussa. Sibeliuksen ”itäaasialainen” verenperintö on nimittäin saanut hänet ”valaistumaan” luonnon kuvaukselle musiikissa tavalla, jonka perässä länsimaiset kommentoijat eivät enää pysyneet.⁷⁸ Yuasa ylisti tätä suurena saavutuksena: ”Eikö Sibeliuksen suuruus piilekin siinä, miten hän omaksui luonnosta lain, jonka

76 Esim. Morimoto 1941, 26.

77 Nisio 1939, 99. Ks. myös Morimoto 1941, 26.

78 Yuasa 1939, 20–21.

mukaan asioiden yksinkertaisuus ei tarkoita yksitoikkoisuutta? Tämä on jotain, minkä me itäaasialaiset ymmärrämme.”⁷⁹

Yuasan näkemyksen pohjimmiltaan yksinkertaistava, binäärinen luonne on ilmeinen: hänen ajattelussaan ”länsi” ja ”itä” ovat homogeenisiä, toisilleen vastakkaisia monoliitteja. Tällainen ajattelu ei luonnollisesti tee oikeutta länsimaisten Sibeliuksen diskurssien moninaisuudelle ja sisäiselle ristiriitaisuudelle eikä huomioi sitäkään, että Yuasan kirjoituksessaan kritisoima Cecil Gray ylisti juuri *Tapiolaa* poikkeuksellisen mestariteoksena. Tässä mielessä Yuasan luonnehdinnat paljastavat paljon enemmän oman aikansa Japanin ihanteista kuin laajentavat ymmärrystä Sibeliuksen musiikista. Kuten edellä esitelty Kobunen esimerkki osoittaa, 1930-luvulla monet japanilaissäveltäjät pyrkivät irrottautumaan länsimaisen musiikin kahlitsevaksi koetusta perinteestä luomalla jotain kansallisesti omaperäistä. Ilmiö ei rajoittunut ainoastaan taiteisiin, vaan koski laajemmin koko yhteiskuntaa.⁸⁰ Ushiyaman ja Yuasan kaltaiset kirjoittajat ilmaisivat ajattelua retorisesti korostamalla kansallista samuutta ei-länsimaiseksi koetun Suomen kanssa. Tässä yhteydessä Sibeliuksen musiikki toimi diskursiivisesti eräänlaisena peilinä, joka korosti Suomen ja Japanin välistä läheisyyttä. Käsitystä kahden kansan ja kulttuurin samuudesta siivitti toiseuden paikallistaminen Euroopan keskusvaltoihin ja Yhdysvaltoihin.

Historiallisesta näkökulmasta on huomionarvoista, että diskurssi alkoi muodostua ja yleistyä juuri 1930-luvun puolivälin jälkeen. Se nimittäin kytkeytyy oleellisesti aikansa yhteiskuntahistorialliseen kontekstiin, jossa Japanissa alettiin poliittisesti ja kulttuurisesti hakea yhä voimakkaammin eroa aiemmin ihailtuihin länsimaihin. Japani ilmoitti eroavansa YK:n edeltäjästä Kansainliitosta 1933 ja solmi 1940 kolmen vallan sopimuksen kansallissosialistisen Saksan ja fasistisen Italian kanssa. Myös Sibeliusta koskevaan diskurssiin kytkeytyy tätä taustaa vasten

79 Yuasa 1939, 21.

80 Esimerkiksi Tyynenmeren sodan jo käynnistyttyä järjestettiin Kiotossa konferenssi ”modernismin yli pääsemisestä” (*kindai no chōkoku*), jossa aihepiiriä käsiteltiin laajasti yhteiskunnan ja kulttuurin, myös musiikin, eri alojen kannalta. Musiikkia edusti konferenssissa säveltäjä Saburō Moroi (1903–1977). Ks. Calichman 2008.

tarkasteltuna implisiittisesti poliittinen ideologia, jossa haettiin Suomen kulttuurista eroa vihollisvaltioihin. Kuten väitteet Sibeliuksen musiikin ”turaanilaisesta” tai ”mongolidisesta” alkuperästä osoittavat, etnisyydellä oli tässä keskustelussa merkittävä rooli. Samalla yhteistyö näkyi myös poliittisella areenalla. Esimerkiksi orkesterinjohtaja Hidemaro Konoen vuoden 1941 vierailun Helsinkiin johtamaan suomalaisorkestereita ja tapaamaan Sibeliusta voi tulkita myös poliittisena missiona – olihan korkea-arvoista aatelissukua edustava Konoe Japanin sota-ajan pääministerin Fumimaro Konoen (1891–1945) veli. Hidemaro Konoeta myös juhlistettiin Suomessa näkyvästi valtiotasolla. Konoen konsertteja istuivat kuuntelemissa niin C. G. E. Mannerheim kuin Risto Rytikin, ja vierailun jälkeen Suomen valtio myönsi Konoelle valkoisen ruusun ritarikunnan komentajamerkin.⁸¹

On syytä painottaa varmuudeksi, että ajatus Sibeliuksen musiikista eräänlaisena vastavoimana länsimaiselle kaanonille ei ole dominoiva diskurssi sotienvälisessä Japanissa. Huomattavasti yleisempää on yksinkertaisesti käsitellä Sibeliuksen teoksia sekä tämän musiikissa soivaa kansallisuutta. Vaikka katsantokanta liittyykin kiinteästi juuri omaan aikakauteensa ja spesifiin poliittis-kulttuuriseen asetelmaan, se ei kuitenkaan välttämättä ole pelkkä historiallinen kuriositeetti tai omaan aikaansa rajoittunut tuote. Näkemykset Sibeliuksesta loivat omalta osaltaan pohjaa sille kulttuurisen samankaltaisuuden diskurssille, joka on liittynyt Sibeliukseen ja Japaniin myös myöhempinä vuosikymmeninä. Ainakin vielä 1980-luvulla on Japanissa viitattu nimenomaan Suomen ja Japanin historiallisiin geneettis-kulttuurisiin yhteyksiin ”mongolidikan-sojen” edustajina.⁸² Tämä kulttuurisen samuuden diskurssi ei kuitenkaan ole neutraali tai yhteiskuntahistoriallisesti juureton, vaan se on syntynyt hyvin spesifissä kontekstissa: osana aikansa nationalisista ideologioita. Tämä ajattelu kantaa yhä nykypäivään saakka, vaikkakin muotoaan muuttaneena.

81 Suomalaislehdet kirjoittivat Konoen vierailusta ja sen yksityiskohdista runsaasti. Omassa muistelussaan Konoe kertoo tarkemmin muun muassa kohtaamisista Mannerheimin, Rydin ja Sibeliuksen kanssa. Konoe 1954, 116–132.

82 Ks. Heikinheimo 1982.

Lopuksi: ”japanilaisen Sibeliuksen” jatkuva tarina

Sibeliusta koskevassa diskurssissa sotienvälisessä Japanissa on mahdollista tunnistaa kolme, osittain limittyvää tulkintatasoa. 1) Sibeliuksen voi ajatella olleen aikakautensa länsimaista kaanonin, siis niin sanottu yleismaailmallinen mestari. 2) Tämä näkemys on kuitenkin japanilaiskirjoituksissa poikkeuksellinen, sillä tyypillisemmin Sibelius esitetään leimallisesti kansallisuutta heijastavana suomalaissäveltäjänä, jonka taiteellinen merkitys ja omalaatuisuus tulkitaan ennen kaikkea kansallisuuden käsitteen kautta. 3) Samalla juuri tämän kansallisen aspektin kautta Sibelius tarjosi peilin, jossa kahden ”perifeerisen” valtion välille oli mahdollista löytää kulttuurista ja jopa etnistä samuutta. Tässä kontekstissa Suomea ja Japania yhdistää valtakulttuurin läpi nähty toiseuden asema, mikä johtaa ymmärrykseen samankaltaisista kulttuurisista kamppailuista ja position etsimisestä kansainvälisellä areenalla.

Sotienvälisen Japanin Sibelius-diskurssi tarjoaa näiden tulkintatasojen kautta kiehtovan ikkunan paitsi Sibeliuksen globaaliin asemaan ja vastaanottoon myös oman aikakautensa Japaniin. Mielikuvat Sibeliuksen musiikista eivät kuitenkaan liity vain hänen tuotantoonsa yhdessä ajassa ja paikassa, vaan muuttuvat ajan myötä. Sibeliuksen kansallisuus on pysynyt tärkeänä tulkintakehyksenä tähän päivään saakka, mutta perustelut Sibeliuksen musiikin ja japanilaisten yhteydestä ovat ajan saatossa muuttuneet. Toisen maailmansodan jälkeen on esimerkiksi painotettu mielikuvaa Sibeliuksen luonnonläheisyydestä Japania ja Suomea yhdistävänä tekijänä.⁸³

Tätä taustaa vasten on erityisen kiinnostavaa havaita, että diskurssi kansallisesta yhteydestä on muodostunut osana voimakkaan nationalistista, 1930–1940-lukujen kansainvälisiä poliittisia valta-asetelmaa heijastavaa ideologiaa. Tämä huomio heijastaa modernin Japanin tutkimuksessa usein esille tuotua näkökantaa, jonka mukaan yhdysvaltalaismiehityksen edistänyt Japanin ”täydellinen ideologinen muutos” toisen maailmansodan jälkeen oli todellisuudessa huomattavasti vähemmän radikaali ja perinpohjainen kuin on totuttu ajattelemaan. Jatkokysy-

83 Lehtonen 2022, 26–18; Lehtonen 2023, 504–506.

myksenä olisikin tärkeää selvittää, miten Suomessa ja Japanissa usein painotettu kulttuurisen samuuden diskurssi on elänyt ajassa Sibeliusta käsittelevän keskustelun ulkopuolella.

Toisaalta keskustelu Sibeliuksen asemasta sotienvälisessä Japanissa kytkeytyy myös ajankohtaisiin musiikintutkimuksen kysymyksiin. Viime vuosina musiikintutkimuksenkin piirissä huomattavaa kannatusta kerännyt globaalihistorian suuntaus esimerkiksi pyrkii hajauttamaan historiankirjoitusta viemällä sen pois eurosentrisestä asetelmasta. Todellisuudessa samankaltaiseen hajaannuttamisen prosessiin pyrkivät kuitenkin jo monet 1930–1940-lukujen japanilaiset ideologit, vaikkakin nationalistisista lähtökohdista. Näin ollen Sibeliuksen vastaanotto Japanissa ei ainoastaan kytkeydy oman aikakautensa merkittäviin, laajempiin diskursseihin, vaan myös tarjoaa perspektiiviä nykypäivän historian tutkimukselliseen keskusteluun. Siksi Sibeliuksen tarkastelu länsimaiden ulkopuolella heijastaa musiikin historioihin erittäin tärkeän, täydentävän näkökulman. Ehkäpä tässä näkökulmassa on jotain sellaista, joka voidaan kotoistaa uudessa muodossa takaisin myös Suomeen.

Tutkimus on toteutettu Suomen Akatemian rahoituksella (rahoituspäätös 354952).

Lähteet

Alkuperäisaineisto

Aikakaus- ja sanomalehdet

Heikinheimo, Seppo: Japanin lehdistö kiittää ja kritikoi: Lämmin ja vaatimaton kaupunginorkesteri. *Helsingin Sanomat*, 7.2.1982.

Henshūbuchō: Shiberiusu no rekōdo (Nippon puresu). *Ongaku shinchō* 3/1939, 46–47.

Ichikawa, Sanki: Hokuō no daijojishi Karewara o yomu. *Yomiuri shinbun* 25.6.1937: 5.

Japan Times 8.5.1938. Art Music Letters, 1.

Sibeliuksen sävellyksiä soitetaan ja ihaillaan Japanissakin kaikissa suurkaupun-

- geissa. *Karjala* 14.6.1939, 7.
- Mitsukuri, Shūkichi: Kokumin ongaku ni tsuite. *Firuhaamonii* 12/1929, 3–9.
- Morimoto, Kakutan: Yan Shiberiusu: Koki shukuka ni saishite. *Tōkyō Asahi shinbun* 7.12.1935, 4.
- Morimoto, Kakutan: Yan Shiberiusu. *Tōkyō Asahi shinbun* 5.12.1939, 7.
- Morimoto, Kakutan: Gendai no Wainamoinen: Shiberiusu. *Firuhaamonii* 3/1941, 26–31.
- Nisio, Kuro: Music in Japan. *Eigo kenkyū* (32) 9/1939, 98–99.
- Nomura, Kōichi: Kōkyōkyoku, daiyonban, ichō. *Gekkan gakufu* 3/1933, 115–116.
- Ōtaguro, Motō: Shiberiusu no gyōseki. *Firuhaamonii* 3/1941, 18–25.
- Ōtsuka, Shōzō: Shiberiusu no juyō to konnichiteki imi. *Ongaku geijutsu* 1/1989, 33–41.
- Sugawara, Meirō: Nihon kakyoku ni tsuite. Ilmestynyt alun perin *Ongaku sekai* -lehden numerossa 8/1941; uudelleenjulkaisu teoksessa *Maesutoro to shōzō: Sugahara Meirō hyōronshū*. Toim. Matsushita Hitoshi. Ōzorasha, Tokio 1998, 236–247.
- Ushiyama, Mitsuru: Pohjolan Orpheus. *Suomen Musiikkilehti* 12/1935: 172–173.
- Yoshimatsu, Takashi: Shiberiusu tanjō 150 shūnen. Naze Nihon de ninki aru no ka. *Orchestra* 11/2015: 18–21.
- Yuasa, Nagatoshi: Shiberiusu no dokusōsei. *Ongaku shinchō* 3/1939: 14–22.

Kirjallisuus

- Baba, Jirō: Yan Shiberyūsu Jane Sibelius (1865–). *Arusu ongaku daikōza* 12. Ars, Tokio 1935, 249–256.
- Bartók, Béla: The Influence of Peasant Music on Modern Music. Teoksessa *Essays*, valikoinut ja toimittanut Benjamin Suchoff. Faber & Faber, Lontoo 1976 [1931], 340–344.
- Kakinuma, Tarō: *Kindai meikyoku kaisetsu*. Sōgensha, Osaka 1933.
- Konoe, Hidemaro: *Firuhaamonii zakki*. Ongaku no tomo, Tokio 1954.
- Newmarch, Rosa: *Jean Sibelius. A Finnish Composer*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.
- Rautio, Sari: *Izumi Tateno. Pianon samurai*. Fuga, Helsinki 2022.
- Sunaga, Katsumi: *Japanese Music*. Maruzen Company, Tokio 1936.

Tutkimuskirjallisuus

- Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. Verso, London 2006 (1983).
- Calichman, Richard: *Overcoming Modernity. Cultural identity in wartime Japan*. Columbia University Press, New York 2008.
- Conrad, Sebastian: *What is Global History?* Princeton University Press, Princeton 2016.
- Curtis, Benjamin: *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. Cambria, Amherst, New York 2008.
- Huttunen, Matti: *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2023.
- Krosny, Katharina: Volksgeist. Teoksessa *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*. Toim. Christopher John Murray. Fitzroy, New York 2003, 1194–1195.
- Kurihara, Yūichirō; Ōtani, Yoshio: *Nippon no ongaku hihiyō. 150 nen – 100 satsu*. Rittor Music, Tokio 2021.
- Lehtonen, Lasse: *Japanilainen musiikki. Taiko-rumpujen kuminasta J-poppiin*. Gaudeamus, Helsinki 2019.
- Lehtonen, Lasse: Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work. *Journal of Musicological Research* 40(2) 2021, 95–125.
- Lehtonen, Lasse: Jean Sibelius Japanissa. Toiseus, samuus ja globaalit musiikin-historiat. *Synteesi* 41(1–2) 2022, 14–32.
- Lehtonen, Lasse: Sibelius in Japan. Cultural Domestication and Images of Sameness. *Journal of Musicology* 40(4) 2023, 485–510.
- Mehl, Margaret: A Man's Job? The Kōda Sisters, Violin Playing, and Gender Stereotypes in the Introduction of Western Music in Japan. *Women's History Review* 21 2012, 101–120.
- Mehl, Margaret: *Not by Love Alone. The Violin in Japan, 1850–2010*. Sound Book Press, Kööpenhamina 2014.
- Morley, James William (toim.): *Dilemmas of Growth in Prewar Japan*. Princeton University Press, Princeton 1971.
- Murtomäki, Veijo: "Either/Or?" No: "Both-And"! Current Challenges of the Sibelius Image. Teoksessa *Jean Sibelius's Legacy: Research on his 150th Anniversary*. Toim. Daniel Grimley, Tim Howell, Veijo Murtomäki ja Timo Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2017, 2–24.

- Mäkelä, Janne: Radio ja Sibelius. Rajoja ylittävä mediasuhde vuosina 1926–1957. *Läbikuva* 37(1) 2024, 8–34.
- Mäkelä, Tomi: *Sibelius, me ja muut*. Teos, Helsinki 2007.
- Mäkelä, Tomi: *Jean Sibelius*. Boydell, Woodridge 2011.
- Nagahara, Hiromu: *Tokyo Boogie-Woogie. Japan's Pop Era and its Discontents*. Harvard University Press, Lontoo ja Massachusetts 2017.
- Nitta, Takayuki: Sakkyokuka no tanjō: Ōtaguro Motō ”Bahha yori sheenberuhi” o megutte. *Bigaku* 53(3) 2002, 78.
- Orgad, Shani: *Media Representation and the Global Imagination*. Polity, Cambridge 2012.
- Pacun, David: ”Thus We Cultivate Our Own World, and Thus We Share It with Others”. Kósçak Yamada’s Visit to the United States in 1918–1919. *American Music* 24 2006, 67–94.
- Pyykkönen, Miikka; Valtonen, Heli: Diskurssianalyttinen historiantutkimus. Teoksessa *Sanat siltana menneeseen. Kielelliset läbestymistävät historiantutkimuksessa*. Toim. Pasi Ihalainen ja Heli Valtonen. Gaudeamus, Helsinki 2022, 39–64.
- Sarjala, Jukka: Sibelius Euroopan reunalla. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta: Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS, Helsinki 2006, 285–311.
- Saunavaara, Juha; Ipatti, Laura (toim.): *Suomi ja Japani. Kaukaiset mutta läheiset*. Edita, Helsinki, 2019.
- Shinpo, Yūji: *Shiberiusu to Norinaga*. Minatono no hito, Tokio 2014.
- Spakowski, Nicola: East Asia in a global historical perspective – approaches and challenges. Teoksessa *Studies on a Global History of Music*. Toim. Reinhard Strohm. Routledge, Lontoo 2018, 220–238.
- Starrs, Roy: *Modernism and Japanese Culture*. Palgrave Macmillan, New York 2011.
- Strohm, Reinhard (toim.): *Studies on a Global History of Music*. Routledge, Lontoo 2018.
- Suenobu, Hiroko ja Jun Igarashi: Kalevala Japaniksi. Teoksessa *Kalevala maailmalla. Kalevalan käännösten kulttuurihistoria*. Toim. Petja Aarnipuu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2012, 309–319.
- Tarasti, Eero: *Sävelten sankareita*. WSOY, Helsinki 1998.
- Tateno, Izumi: Honsho o yomareru kata ni. *Shiberiusu no shōgai*. Hannu-Ilari Lampila, käänt. Miharū Inagaki. Chikuma shobō, Tokio 1986, i–vii.
- Tobin, Joseph J.: Introduction. Teoksessa *Re-Made in Japan. Everyday Life and*

- Consumer Taste in a Changing Society.* Toim. Joseph J. Tobin. Yale University Press, New Haven, CT 1992, 1–42.
- Tsutsui, Kiyotada: Ni ni roku jiken to Shōwa chōkokkashugi undō. *Shōwashi no kōgi. Saishin kenkyū de miru sensō e no michi.* Chikuma shobō, Tokio 2015, 121–139.
- Tsukahara, Yasuko: *Jūkyūseiki no Nihon ni okeru seiyō ongaku no juyō.* Taka shuppan, Tokio 1993.
- Watanabe, Hiroshi: *Nihon bunka modan rapusodi.* Shunjūsha, Tokio 2002.
- Wodak, Ruth; de Cillia, Rudolf; Reisigl, Martin; Liebhart, Karin: *The Discursive Construction of National Identity.* Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.

Valamon kellot

Karjalaisten kanteleensoittajien kirkonkelloimitaatioiden tausta ja merkitys ennen ja nyt

ARJA KASTINEN

Itäisen Suomen ja Karjalan syrjäseuduilta tallennettiin 1800-luvun lopulla ja 1900-alussa tietoja musiikkiperinteestä, joka tuossa vaiheessa oli jo muualta Suomesta kadonnut. Suuri suomen- ja karjalankielisen väestön musiikkikulttuurin murros – siirtyä runolaulukulttuurista¹ säkeistölauluun, uusiin soittimiin ja pelimannimusiikkiin – oli alkanut Länsi-Suomessa 1600-luvulla, Savossa 1700-luvun lopulla ja lopulta Karjalassa 1800-luvulla.² Runolaulukulttuurin tärkein soitin oli vanha-kantainen kantele, ja 1800- ja 1900-lukujen taitteen molemmin puolin tämän kuulonvaraisen kanteleperinteen taitajia löydettiin, kansallisromantiikan hengessä myös ihannoitiin ja perinteen kerääjien toimesta etsittiin. Vanhakantainen kantelemusiikki kytkeytyi tallennusaikanaan Karjalassa Laatokan ympäristön pohjoispuolisille alueille, joiden kulttuurinen erilaisuus menneinä vuosisatoina suhteessa läntisiin ja eteläisiin lähialueisiin tai muuhun Eurooppaan on selkeä.

Alueellisten kulttuurierojen kehittymisen ja säilymisen mahdollistivat Suomessa sekä ilmaston että maaperän erot, joiden myötä erätalous oli idässä ja pohjoisessa kannattavampaa kuin maanviljely. Uusimpien muinais-DNA-tutkimusten mukaan Pähkinäsaaren rauhan raja 1323 mukaili jo paljon aiemmin syntynyttä rajaa läntisten ja eteläisten maanviljelijöiden sekä itäisten ja pohjoisten metsästäjä-keräilijöiden välillä.

1 Runolaulukulttuuri-käsitettä käytän artikkelissani kattamaan koko kalevalamittaisen runolaulukielen yhteisöllisen käytön menneinä vuosisatoina arkielämän ja juhlien kautta riittikäyttöön ja loitsuista itkuvirsiin sekä instrumentaalimusiikin paimensoittamista kantelemusiikkiin.

2 Asplund & Hopponen & Laitinen & Leisiö & Saha & Westerholm 2006, 12.

Tämä jako on hämmentävän selkeästi edelleen nähtävissä suomalaisten perimässä.³ Vaikeakulkuisissa ja harvaan asutuissa Karjalan erämaissa metsästys ja kalastus säilyivät pienimuotoisemman kaskitalouden rinnalla vuosisatojen ajan pääasiallisena toimeentulona. Vielä 1900-luvun alussa vastaava ero oli nähtävissä Laatokan rantamaiden maanviljelijöiden ja perifeerisenä nähtyjen pohjoisempien Karjalan erämaiden asukkaiden välillä.⁴ Pitkien erä- ja kalastusretkien lisäksi eräalueiden miehet hankkivat lisätienestiä muun muassa rahdinajosta, mutta yhteisöllinen toiminta pysyi pääsääntöisesti kylän ja suvun piirissä.⁵

Erilainen elämänmuoto heijastui musiikkikulttuuriin. Pohjoisten alueiden runolaulukulttuurissa pääasiassa miesten perinteenä siirtynyt epiikka oli arkaaisempaa ja myyttisempää kuin Etelä-Karjalan, Inkerin ja Viron lauluissa tai läntisemmällä suomalaisalueilla. Folkloristi Anna-Leena Siikalan (1943–2016) mukaan pohjoinen epiikka ”muistuttaa monessa suhteessa enemmän Euroopan ulkopuolisten kirjoituksettomien kulttuurien perinnettä kuin eurooppalaisten kansankulttuurien traditiota”.⁶ Mielenkiintoisesti Suomen museoihin kerätyissä vanhakan- taisissa kanteleissa voidaan erottaa osittain Pähkinäsaaren rauhan rajaa mukailevat mallit: pohjoiset alta koverretut, yksipuiset ja pohjasta avoimet kanteleet sekä eteläiset päältä tai sivulta koverretut kanteleet, joissa koverrusaukko on peitetty erillisellä levyllä.⁷

Sosiaaliset ja kulttuuriset erot suomalaisten talonpoikien ja yhteiskuntaa hallitsevien säätyläisten välillä olivat 1800-luvun lopulla valtavia. Karjalaisten kansanihmisten näkökulmasta tiedon ja elintason kuilu oli usein vielä tätäkin suurempi. Monet 1800–1900-lukujen vaihteessa tal- lennetuista vanhan kanteleperinteen taitajista olivat lukutaidottomia, osa köyhiä, joukossa maattomiakin, ja heidän musiikillinen maailmanku- vansa pohjautui edelleen kymmenien sukupolvien ajan kuulonvaraisena siirtyneen runolaulukulttuurin estetiikkaan. Kantelemusiikki oli impro- visoitua, jatkuvasti ajassa muuntuvaa ja sen olemukseen vaikutti vahvasti

3 Palo 2020; Korpela 2008, 40–45.

4 Brander 1928, 51–58; Hämynen 1993, 41–43.

5 Hämynen 1993, 148; Siikala 1990, 26.

6 Siikala 1990, 19; Siikala 2014, 112, 135.

7 Laitinen 2010, 122.

erityinen, ilmeisesti vuosisatojen ajan runolaulukulttuuriin kytkeytynyt soittotekniikka, jonka kansanmusiikintutkija Armas Otto Väisänen (1890–1969) nimesi yhdysasentoiseksi näppäilytekniikaksi.⁸ Vanhakan-
taisesti kantelemusiikista on kirjallisten soittotilannekuvausten ohella tallennettu vain pieni murto-osa lyhyinä ja pelkistettyinä nuotinnoksina sekä 1900-luvun alun äänitteinä. Kirkonkelloimitaatiot erottuvat tallen-
teiden joukossa vielä pienempänä, mutta erityisenä ryhmänä.

Kirkonkelloimitaatioiden nimeen on usein yhdistetty Valamo (ks. taulukko 1 s. 282), ja siksi keskityn tässä tekstissä perinteen yleisen taustoituksen jälkeen tarkastelemaan Valamon luostarin ja karjalaisten kanteleensoittajien välistä yhteyttä. Ortodoksinen usko on ollut tärkeä osa karjalaisten elämää vuosisatojen ajan, ja yhtenä tutkimuskysymyksenä pohdin, minkälaisia merkityksiä kirkonkelloimitaatiot heijastelevat ortodoksiluostareihin suuntautuneista pyhiinvaellusmatkoista ja ortodoksikirkon asemasta karjalaisyhteisöissä. Kyseisen kanteleperinteen juuret osana runolaulukulttuuria ulottuvat vuosisatojen taakse yhdistyen vahvasti myös myyttisiin uskomuksiin. Siksi tarkastelen lisäksi, miten kansanusko ja kristillinen ortodoksisuus lomittuivat karjalaisten kanteleensoittajien ajatusmaailmassa, voidaanko kirkonkelloimitaatioissa nähdä myös kytköksiä muinaisuskoon ja kuinka kauas historiassa kirkonkelloimitaatiot mahdollisesti ulottuvat. Lähdeaineistoon kuuluu aikalais-kirjallisuuden ja sanomalehtiartikkeleiden lisäksi kansanperinteen, folkloristiikan, arkeologian ja uskontotieteen tutkimuskirjallisuutta sekä verkkomateriaalia. Julkaisemattomista alkuperäisaineistoista tärkeimpiä ovat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) arkiston kantelekäsikirjoitukset ja -äänitteet.

Lähestyn aihetta myös muusikkona oman kokemuksen kautta musiikin sisältä käsin. Tästä lähtökohdasta koen historianutkijoiden Pertti Haapalan (s. 1954) ja Jorma Kalelan (1940–2022) näkökulmat mielenkiintoisiksi erityisesti aikaperspektiivin käsittelyn ja tutkijan asemoitumisen kannalta. Menneisyyden nykyhetkestä ja tulevaisuudesta jyrkästi erottavan lineaarisen aikakäsityksen sijaan hedelmällisempi käsite on

8 Yhdysasentoisessa näppäilytekniikassa molempien käsien sormet vuorottelevat asteikolla, eikä käsillä ole erillisiä rooleja. Ks. Väisänen (1928) 2002, x.

nämä kolme aikaperspektiiviä yhdistävä ”oma aika”⁹. Se tarkoittaa kaikkea sitä sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen kuuluvaa aikaa, jonka henkilö kokee itselleen merkitykselliseksi ja jota ilman nykyhetki ei ole käsitettävissä. Haapala toteaa, että historian tutkimus on kyseisen ”oman ajan” tutkimusta, jossa tutkija itse on osa sitä, eikä voi olla tutkimuskohteensa ulkopuolella.¹⁰ Kuten Anna-Leena Siikala on huomauttanut nykytilanteen ainaisesta vaikutuksesta kykyymme hahmottaa menneisyyttä, myös Haapalan mukaan historian tutkimus on sisällöltään ”tutkijan esitys oman aikansa yhteiskunnallisesta ymmärryksestä”.¹¹ Tavoitteenani on Siikalan esimerkin tavoin hyödyntää sosiaalisen kontekstin ja kulttuuristen merkitysten tutkimuksen avulla saatua tietoa jo väistyneen perinteen ymmärtämiseen.¹² Tavoite sisältää historiallisen ympäristön lisäksi musiikin kokemisen tuottaman tiedon tässä ajassa.

Vanhakantaisen kanteleperinteen uusi tutkimus ja siihen liittyvän pienkanteleimprovisaation elvytys alkoi Heikki Laitisen ja Hannu Sahan johdolla Kansanmusiikki-instituutin toimesta 1980-luvulla. Siihen liittyi myös ”Kantele kouluun” -projekti, jossa esiteltiin luovaan musisointiin ja improvisaatioon pohjautuva, tuolloin vielä vaihtoehtoinen musiikkikasvatusmenetelmä. Vanhakantaisen kantelemusiikin estetiikan nähtiin tarjoavan tasa-arvoisen mahdollisuuden musisoimiseen ja oman musiikin tekemiseen jokaiselle musiikillisesta taustasta, iästä tai vauraudesta riippumatta.¹³ Kyseisen aikakauden kasvattina omaa tutkimustani ohjaavat pyrkimys tämän musiikin olemuksen ja sen merkitysten ymmärtämiseen perinteen alkuperäisessä kontekstissa sekä sen käytännön mahdollisuudet ja anti osana demokraattista yhteiskuntaa nyt ja tulevaisuudessa. Karjalaisen kanteleimprovisaation estetiikasta rakennetut musiikkipedagogiset mallit ovat monessa suhteessa yhteneviä demokraattisen dialogin periaatteiden kanssa.¹⁴ Lisäksi sen nykypäivän

9 ”Oman ajan historiasta” oli kirjoittanut jo vuonna 1961 englantilainen historioitsija Edward Hallet Carr (1892–1982). Carr 1963, 22–23.

10 Haapala 1989, 10–12; Kalela 2020, 122–125, 132–138.

11 Haapala 1989, 10; Siikala 1990, 26.

12 Siikala 1990, 10.

13 Tenhunen 2010, 213–215.

14 Kastinen 2022.

musiikillinen filosofia on vahvasti yhtenevä filosofi Martha C. Nussbaumin ja taloustieteilijä Amartya Senin luoman *capabilities approach*-teorian kanssa, joka painottaa yhteiskunnan roolia mahdollisuuksien tarjoajana tasa-arvoisesti kaikille jäsenilleen näiden omista lähtökohdista ja yksilön vapaan tahdon mukaisesti.¹⁵

Tässä artikkelissa keskityn tutkimani kanteleperinteen yhteen pienen osa-alueeseen, kirkonkelloimitaatioihin. Menneen kulttuurin musiikkiin porautuminen edellyttää muiden tieteenalojen tuottaman tiedon yhdistämistä musiikin tekemiseen. Vanhakantaisen kanteleperinteen tapauksessa niihin kuuluvat esimerkiksi kulttuurihistoria, folkloristiikka, arkeologia, soitintutkimus ja itse improvisaatiotapahtumaan liitettyä myös aivotutkimus.¹⁶ Aidon ymmärryksen tavoittelu edellyttää olemassa olevan lähdetiedon kriittistä tarkastelua: mitä sadan vuoden takaiset tallenteet kertovat tallentajasta ja tallennustilanteesta, mitä ne jättävät kertomatta perinteenkantajasta? Lisäksi jokaisen muusikon kokemus on ja on aina ollut yksilöllinen ajasta riippumatta. Kuten Jorma Kalela on todennut: ”Empiirisessä tutkimuksessa on aina läsnä monia menneisyyksiä, koska jokaisella ihmisellä on oma, ainutkertainen elämänkulkunsa”.¹⁷ Karjalaisista kanteleensoittajista suurimman osan elämänkulku on jo tavoittamattomissa.

Vanhakantaisen kantelemusiikin ja modernin ajan ihmisen yhteentörmäys

Siitä lähtien, kun vanhakantaista kanteleensoittoperinnettä ryhdyttiin elvyttämään 1980-luvulla, on lukemattomissa työpajoissa ja soitto-tilanteissa käynyt selväksi, että musiikin luominen yhdysasetoisella näppäilytekniikalla on nuottikirjoitukseen pohjautuvaan musisoimiseen tottuneelle modernin ajan ihmiselle aluksi hämmentävä kokemus. Ammattimuusikkous tai aiempi musiikin opiskelu vaikuttavat aiheuttavan jopa lisähaasteita, kun länsimaiseen musiikilliseen ajatteluun pohjautuva toiminta pitäisi ”nollata” sekä soittoteknisesti että esteettiseltä ajatusmaailmaltaan. Soitin on nuottiviivastoa ajattelevalle väärin päin,

15 Nussbaum 2013, 17–19; Sen 1999, xii, 53, 85–86.

16 Ks. esim. Kastinen 2021.

17 Kalela 2018, 35.

kun lyhin kieli eli soittimen korkein sävel on soittajaa lähinnä. Erityisesti vanhempien käsikirjoitusten kohdalla soittimen soiva viritystaso ei useinkaan vastaa nuottikuvan sävellajia, vaan musiikki transponoidaan sen mukaan, minkä vireinen soitin on käytössä. Oikean ja vasemman käden vuorottelu asteikolla erilaisin sormitusvaihtoehdoin tuntuu järjenvastaiselta, ja tekniikka vaatii melkoisen määrän toistoja ennen kuin aivot hyväksyvät ajatuksen sormien lomittumisesta. Kuten muissakin soittimissa ja soittotekniikoissa, tekniikan omaksuminen automaattisen aivotoiminnan tasolle on välttämätöntä, jos soittaja haluaa sormien ajattelun sijasta pystyä keskittymään itse musiikkiin.

Tämän jälkeen soittajan on sisäistettävä ajatus musiikin jatkuvasta muuntumisesta ajassa muusikon omien mielleyhtymien mukana. Kirjalliset tallenteet, usein pelkästään yhden tai kahden rivin säkeet, eivät ole muuta kuin vihje toteutuneen musiikillisen tarinan juonenkulusta. Aina nuottikuvaan ei ole merkitty edes säestäviä ääniä muuntelusta puhumattakaan, vaikka kanteleella tuotetun musiikin moniäänisyys oli kaikille itsestäänselvyys. Alkuperäiseen musiikkiin kuulumattomien tahtilajimerkintöjen käyttö ja sen seurauksena tahtiviivojen sijoittelu aiheuttaa joskus virheellisiä tulkintoja säerakenteissa. Lisäksi arkistoäänitteet osoittavat, että rytmiikka on usein sopeutettu tahtilajimerkintöjen sisään alkuperäistä yksinkertaisempaan. Edes nuottikuvan asteikko ei edusta absoluuttista totuutta, vaan muusikolla oli ja on vapaus soittaa sama musiikillinen ajatus oman mielialansa mukaan eri kerroilla erilaista asteikkoa käyttäen. Tämän päivän muusikon on myös muistettava, että 1800-luvun karjalaiset kuulonvaraisen runolaulukulttuurin musisoijat eivät olleet kuulleetkaan tasavireisestä asteikosta. Kuten laulettuakin musiikissa, kanteleissa eri kokoisten duuri- ja molliterssien lisäksi käytössä oli myös neutraali terssi. Näin ollen käytössämme olevan nuottikuvan ja alkuperäisen musiikin välillä on valtava kuilu – aivan samoin kuin 1800-luvun suomalaisen sivistyneistön ja erämaiden karjalaisten välillä.

Musiikkiesteettisestä näkökulmasta yksi suurimmista haasteista tämän aikakauden ihmiselle on tyytyminen vähäsäveliseen asteikkoon ja hiljaiseen soittimen ääneen. Elinympäristömme usein täyttävä häly on muuttunut normaaliksi osaksi arkea, ja musiikissa olemme tottuneet suureen soitinvalikoiman kirjoon. Meidän saattaa olla vaikea, ellei mah-

doton ymmärtää niin visuaalisen kuvamateriaalin kuin oman yhteisön ulkopuolisen musiikin vähäisyys 1800-luvun karjalaisen kansanihmissen elämässä. Saatavillamme on lähes rajattomasti musiikkia joka puolelta maapalloa, eikä äänentoiston myötä ole enää mikään ongelma peittää ympäröivä häly vahvistamalla musiikin ääntä. Tasavireisestä asteikosta on tullut oletusarvo hyvin suurta osaa elämästämme hallitsevan viihdeteollisuuden tarjonnassa, ja kromaattisuuden puuttuminen koetaan helposti musiikin vajavaisuutena. Suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin muutos suhteessa menneiden vuosisatojen runolaulukulttuuriin on ollut totaalinen, eikä se ole täysin irrallaan yhteneväisyyksistä eri puolilla maailmaa tapahtuviin alkuperäiskansojen kohtaamisiin poliittista valtaa käyttävien kulttuurien kanssa.¹⁸

Seuraava esimerkki kuvaa 1900-luvun alun suomalaisen musiikkielämän sivistyneistön ristiriitaista suhtautumista karjalaisiin kanteleensoittajiin ja osoittaa samalla meidän ajallemme jääneen haasteen käytössä olevien nuottikuvien tulkitsemisessa. Korpiselässä syntynyt ja myöhemmin Karttulaan muuttanut kanteleensoittaja Everik Rähkönen (1824–1906) vieraili Helsingissä maaliskuussa 1905, jolloin 29-vuotias Suomen Laulu -kuoron johtaja Heikki Klemetti (1876–1953) ihastui ”vanhan tietäjäpolven edustajahahmoon” ja ällistyi sekä hänen runolauluesityksistään että kantelemusiikistaan. Klemetti kirjoitti Rähkösestä Suomen Musiikkilehteen vuosina 1935 ja 1942 – jälkimmäinen artikkeli linkittyi myös Suur-Suomi-aatteeseen. Hän ylisti Rähköstä aidoimpansa ja autenttisimpana vanhan kanteleensoiton edustajana ja kuitenkin ”Rähkösen sormien hyppiessä kielillä kuin kyventä lyöden, tuli mieleen aivan Liszt taikka Paganini”. Klemetti kuvaa, kuinka Armas Launis (1884–1959) lähetettiin myöhemmin Rähkösen luo nuotintamaan tämän ainutlaatuista musiikkia ja kuinka hän itse oli lopputuloksesta pahoillaan: ”– – kaikella kunnioituksella Launiksen nuotintamistaitoa kohtaan, kappaleet olivat osalta ainakin pettymys, kun muisti hänen [Rähkösen] erinomaiset esityksensä luonnossa”. Klemettiä harmitti paitsi nuottikuvan yhteensopimattomuus musiikin kuulokuvan kanssa

18 Ks. esim. Robinson 2020; Siirala 2024, 43–51.

myös sävelmien vähäisyys: ”Kun aikoinani tuntikausia häntä kuuntelin, piti niitä olla paljon enemmän.”¹⁹

Launis itse kirjoitti kohtaamisestaan Rähkösen kanssa lähes päinvastaisin tunnelmin vuonna 1923. Hän kertoi tavanneensa Rähkösen Karttulassa jo alkuvuonna 1905, eli ennen Klemetin kuvaamia Helsingin tapahtumia. Launis sai nuotinnettua vain kolme sävelmää, koska ”muu vanhan soittajan sävelvarasto, joka joskus oli ollut suurikin, oli tyyten unohtunut”.²⁰ Kuvausten ristiriita tuo mieleen aunuksenkarjalaisen kanteleensoittajan vuodelta 1882, kun hän innokkaille tutkimusmatkalaisille muutaman tanssisävelmän soitettuaan ilmoitti, ettei muuta osaa, ja myöhemmin omassa rauhassaan pirtin nurkassa soitteli koko illan improvisoiden.²¹ Klemetin kuvauksessa Rähköstä kuljettiin Helsingissä ympäriinsä, ja kun tämä sai 75 mk esiintymisestään ”Suomen Laulun suurissa arpajaisissa erikoisohjelmin Seurahuoneen 35:ssä”, hän ”lankesi maahan pitkälleen ja suuteli antajan saapasta”.²² Launiksien artikkelissa ”alkeellinen kansanmusiikki oli silloin pienessä arvossa” ja ”tämä kunnioitusta herättävä runolaulun maan edustaja sai soittaa vanhan Seurahuoneen eräässä syrjähuoneessa kaikenlaisen melko kirjavan ohjelman keskellä”.²³

Folkloristi Kati Kallio on kuvannut, kuinka Launiksien tulkintoja värittivät yleisen ajattelutavan mukaiset, länsimaisen musiikin oletetusti oikeutetut ja ylivertaiset arvot, vaikkakin hän vähitellen kykeni näkemään musiikin merkityksiä myös alkuperäisten kulttuurien omista näkökulmista saamelaiden, karjalaiden ja inkerilaiden pariin tekemiensä useiden perinteenkeruumatkojen myötä. Kosmopoliittina hän ei kuitenkaan jakanut aikalaistensa kiihkeimpiä 1900-luvun kansallisaatteita.²⁴ Tämä voidaan Rähkösen tapauksessa nähdä siinä, että toisin kuin Klemetillä, Launiksella ei ollut tarvetta hyödyntää häntä oman poliittisen ideologian tukemiseen. Launiksien kommentissa on myös nähtävissä arvostelua Seurahuoneen esiintymisen järjestelyjä kohtaan. Vaikka sekä

19 Klemetti 1935, 50–52; Klemetti 1942, 4–6.

20 Launis 1923, 227.

21 Relander 1917, 20.

22 Klemetti 1942, 4.

23 Launis 1923, 230.

24 Kallio 2012, 13–16.

Klemetti että Launis katsoivat omaavansa auktoriteetin Rähkösen musiikin arvioimiseen, on selvää, ettei kumpikaan kuitenkaan todella tuntenut Rähköstä tai hänen edustamaansa musiikkikulttuuria erityisen hyvin – Klemetti erehtyi jopa Rähkösen etunimestä.²⁵

Kesällä 1905, jolloin Launiksensa olisi Klemetin mukaan kuulunut olla tallentamassa myös Rähkösen soittoa, Launis oli Raja-Karjalassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran stipendiaattina tallentamassa runosävelmiä. Suistamolla hän tapasi neljä kanteleensoittajaa-Iivanaa: Iivana Šemeikan (Jehkin Iivana 1843–1911), Ivan Bogdanoffin²⁶ (n. 1843–1911), Iivana Mišukan (1861–1919) ja Ivan Härkösen (1854–1928).²⁷ Vuoden 1905 *Finsk Musikrevy* -lehden artikkelissa Launis kuvailee lämminhenkisesti vierailuaan Iivana Šemeikan kotona ja mainitsee tämän olevan muihin kanteleensoittajiin verrattuna ”en verklig virtuus”. Tosin hän huomauttaa, että hänen siihen mennessä tallentamiensa viiden kanteleensoittajan musiikki on keskenään niin samankaltaista, että niiden eroja on vaikea huomata ilman tarkkaa nuotintamista. Erityisesti tanssisävelmät – jotka edustivat jo nuorempaa musiikillista kerrostumaa – saivat Launikselta tuomion sekä melodisesta että harmonisesta yksinkertaisuudestaan. Ai-noastaan rytmisesti niissä oli hänen mielestään kiinnostavaa vaihtelua. Köyhän melodiikan korvaa kuitenkin sävelten pitkän jälkikaiun mukanaan tuoma soinnin täyteläisyys ”som t. ex. pianinot icke på nåra nejder förmås skänka”. Šemeikalta, Mišukalta ja Rähköselä Launis merkitsi muistiin teemoja kirkonkellosovelmistä, joiden hän arvioi kuuluvan kanteleensoittajien repertoaarissa osastoon ”känslöstycke”. Toisin kuin tanssisävelmät, nämä olivat Launiksensa mielestä yksilöllisesti rakennettuja ja kuvasivat osuvasti venäläisiä kirkonkelloja.²⁸

Luultavasti ei ole oikeutettua syyllistää Launista hänen yksinkertaisista kantelekäsikirjoituksistaan, sillä ne vastannevat jossain määrin sen aikaisia kansanmusiikin tallennusperiaatteita.²⁹ Muista tallentajista poiketen hän kirjoitti yhdysasentoisella tekniikalla soitettun kantelemu-

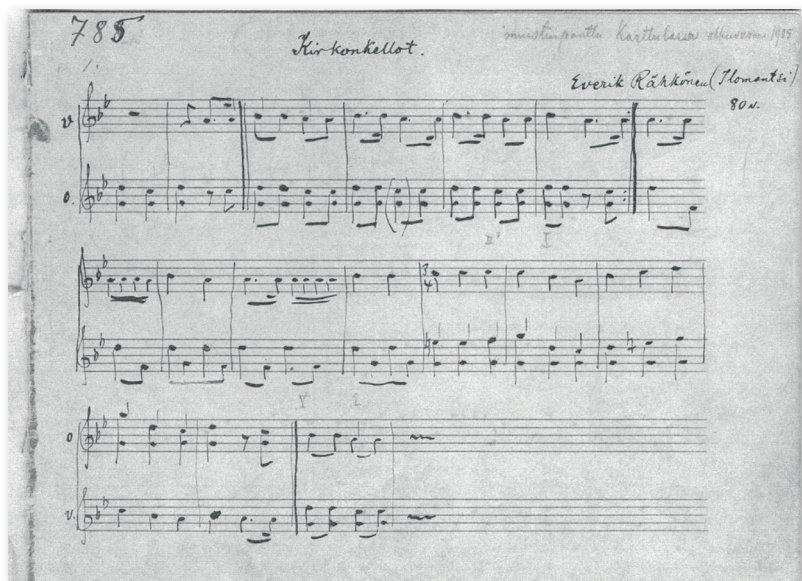
25 Tenhunen 2013, 37.

26 Asui myöhemmin Sortavalan Läskelässä.

27 SKS KRA. Armas Launiksensa sävelmäkäsikirjoitukset 1905.

28 Launis 1905, 262–264.

29 Kallio 2012, 7.



Nuotti 1. Armas Launiksén käsikirjoitus Everik Rähkösen Kirkonkelloista. SKS KRA, Launis, Armas 785. 1905.

siikin aiheita kahdelle eri viivastolle: vasemman ja oikean käden erikseen kuin pianonuoteissa (nuotti 1). Käsikirjoitukset ovat g-pohjaisessa asteikossa, mikä tarkoittaa, etteivät ne kerro alkuperäistä säveltasoa. Rähköselä muistiinpannut sävelmät ovat doorisen³⁰ kaltaisella asteikolla, mitä Klemetti piti osoituksena keskiaikaisista juurista.³¹ Doorisuutta mainitsematta Launis huomauttaa Rähkösen mollivirityksen olevan merkillinen piirre verrattuna muiden soittajien duuriin tai neutraaliin terssiin. Lisäksi hän mainitsee Rähkösen muunnelleen asteikkoa, minkä epäily johtuvan mahdollisesti tämän huonosta kuulosta.³²

30 Doorisella moodilla viitataan Euroopan luostareissa ja kirkoissa keskiajalla teoretisoituun asteikkojärjestelmään. Useat näistä asteikoista olivat kuitenkin olleet käytössä jo kauan ennen moodijärjestelmän luomista.

31 Klemetti 1942, 6.

32 Launis 1923, 230.

Everik Rähkönen, Karttula.
SKS KRA. Launis, Armas 785.1905.

Nuotti 2. Tekemäni paradigmaattinen nuotinnus Everik Rähkösen Kirkonkelloista. Oikealla kädellä soitetuissa sävelissä nuottivarret ovat ylöspäin. Launiksien erillisellä nuottivarrella merkitsemät, kuulokuvassa voimakkaina pitkään soimaan jäävät sävellet on merkitty ylöspäisillä lyhyillä kaarilla.

Rähkösen kirkonkellosävelmästä Launis huomauttaa alaviitteenä: ”Mainittakoon, että tämän soiton alkutahdit ovat antaneet lähtökohdan Kullervo-oopperan sävelmään ’Kaks oli meitä kaunokaista’”.³³ Aiemmin Launis oli maininnut Kullervo-oopperan taustalla olevan kokemukset inkeriläisistä paimen- ja runosävelmistä – jotka hän Kati Kallion mukaan hahmotti osin venäläisinä.³⁴ Kirjassaan *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (2020) Dylan Robinson tarkastelee sellaista ongelmallista asetelmaa, jossa alkuperäiskansojen musiikki toimii taidemusiikin resurssina häiritsemättä konserttimusiikin esitysnormeja tai musiikintekemisen ontologioita – sen merkitys on ”raaka-aine jonkun toisen keitoksessa”.³⁵ Vaikka Launis kuvaa kohtaamiaan kansanihmisiä

33 Launis 1923, 228.

34 Kallio 2012, 6; Launis 1921, 172, 176.

35 ”as an ingredient in someone else’s stew”, Robinson 2020, 8.

myös kunnioittavasti, on valta-asetelma selkeä. Nykyäänkään ei ole täysin ilmiselvää, että vanhojen kanteleensoittajien musiikin hyödyntämiseen saattaisi liittyä eettisiä kysymyksiä tai että alkuperäisessä kontekstissaan musiikilla olisi saattanut olla syvempiä ontologisia merkityksiä kuin pelkästään esteettisenä materiaalina tai viihdykkeenä toimiminen.

Mitä syvemmälle vanhakantaiseen kantelemusiikkiin ja sen esteetiikkaan uppoutuu, sitä mahdottomammalta tuntuu sen kuvaaminen nuottikirjoituksella. Pyrkimys kaivautua yli sadan vuoden takaisen karjalaisen kanteleensoittajan musiikkiin käytössä olevien käsikirjoitusten välityksellä asettaa meidät samankaltaisen epäeettisen haasteen eteen kuin Dylan Robinsonin kuvauksessa: ”Mikään kieli tai kirjoitusmuoto ei ole arvovapaa. Esimerkiksi musiikin rakenteellisen analyysin muodot kohdistavat episteemistä väkivaltaa alkuperäiskansojen musiikkiin, sillä ne häivyttävät sen sisältämän elämän.”³⁶ Länsimaisen musiikinteorian sääntöihin kasvatettuna on vaikea hyväksyä ja hahmottaa vapaasti etenevän musiikin olemusta. Vieraantuneina alkuperäisen kulttuurin musiikin ontologiasta takerrumme sen näkökulmasta absurdeihin seikkoihin kuten tahtiosoitus, sävellaji tai yksittäiset nuotit viivastolla. Rytmiiikan ja sävelkorkeuksien muuntumisen todellista vapautta on vaikea sisäistää. Meille säilynyt nuottikuva on kuitenkin vain sumea välähdys hetkestä, jonka ympärille kytkeytyi kuvassa hahmottumattomien yksityiskohtien kirjo ja päättymättömiin muuntuva musiikin virta lomittuneena sen kulttuurisiin merkityksiin.

Launiksenkin oppilaana ollut A. O. Väisänen pohti omia käsikirjoituksia tehdessään Klemetin ja Launiksen huomioimaa ristiriitaa kanteleilla tuotetun sointikentän ja yksinkertaisen nuottikuvan välillä. Hän kokeili erillisiä nuottivarsia – joita myös Launis oli käyttänyt – sekä punaisella värillä kirjoitettuja nuotteja ja kaaria pitkään soivina erottuvien sävelten merkintään.³⁷ Vuonna 1928 julkaistun *Kantele- ja jouhikkosävel-*

36 ”No language or writing form is value free. Forms of structural music analysis, for example, enact epistemic violence against Indigenous music, blunting the life it carries”, Robinson 2020, 83.

37 SKS arkisto: SKS KRA Väisänen, A. O.; Launis 1905, 264. Väisänen kokeili muutamassa kenttäkäsikirjoituksessaan myös kahden viivaston käyttöä, ks. SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12, vihko 9:746 ja vihko 7:653. 1916.

miä -kirjan painoasuun nuottikuvat kuitenkin yksinkertaistettiin: sekä värimerkinnät että erilliset nuottivarret jäivät pois, ja kaikissa sävelmissä perussävel on g¹. Nuotinnokset ovat tiivistettyjä kuvia, joissa eri soitto-kertojenkin versioita on yhdistetty ja iskualojen muunnelmia merkitty alaviittein.³⁸ Havainnollisempaa nuotinnustapaa etsittäessä olen kokeillut myös tämän artikkelin nuottikuvissa käytettyä paradigmaattista esitystä, joista on lisäksi jätetty tahtiosoitukset ja tahtiviivat pois (nuotti 2). Tavoitteena on irtautuminen valmiina esitellystä rakenteesta, muunnelmien esittäminen mahdollisina esimerkkeinä ja ajattelun avaaminen soittajan omien valintojen tekemiseen. Robinsonin esiintuoma episteminen väkivalta on kuitenkin edelleen läsnä, jos nuotteja tulkitaan ”kuin piru raamattua”.

Muusikon näkökulmasta mikään nuottikuva ei kykene kertomaan vanhakantaisen kantelemusiikin olemuksesta, sisällöstä, rakenteista, etenemisestä, kulttuurisista merkityksistä – itse musiikista. Soittimen säveltaso, asteikko, rytmikka, tempo, melodiakulku – mikään ei ole ennalta tarkoin määrättyä, vaan muuntuu soittajan ja olosuhteiden mukana. Soittaja virittää soittimensa resonoimaan oman senhetkisen olotilansa kanssa, mikä tarkoittaa asteikkojen muuntumista mielen mukaan. Soitin orgaanisine rakenneosineen elää vuodenaikojen myötä vaihtuvien kosteus- ja lämpötilaerojen mukana, ja soittimen parhaan soinnin tavoittamiseksi säveltason myös annetaan vaihdella. Automatisoitunut soitotekniikka hoitaa sormiliikkeet, kun soittaja antaa alitajunnan ohjata musiikin etenemistä rytmisesti, melodisesti ja dynamiikaltaan vapaasti assosioiden. Ajattelu on irtautunut sävelnimistä, asteikkoja ei ole ole-massa – on vain sointikenttä ja soittajaansa kuljettava musiikin virta.

Karjalaiset ja Valamo

Sekä vanhakantaisen kanteleen että Valamon luostarin alkuperät ovat myyttien ja epävarmojen oletusten savuverhon takana. Molemmat ovat myös osa karjalaisten historiaa ja jakavat suuren muutoksen 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla: vanhakantainen kanteleperinne katosi Suo-

38 Väisänen (1928) 2002, xv, xviii.

men valtion alueelta runolaulukulttuurin hiipumisen myötä ja Valamon saaret siirtyivät osana Karjalaa jatkosodan jälkeen Neuvostoliitolle.

Valamon saaristo koostuu noin 50 saaresta, jotka sijaitsevat Laatokan järven pohjoisosassa reilut 40 kilometriä Sortavalasta etelään. Arkeologi Valter Langin mukaan Laatokan, Äänisen, Ilmajärven ja Peipsijärven alueita asuttivat ensin länsiuralin saamelaishaarasta polveutuneet kansat.³⁹ Itämerensuomalainen laatokan kantakieli alkoi muodostua aikaisintaan noin 700-luvulla.⁴⁰ Tuohon ajanjaksoon sijoittuvat arkeologisessa tutkimuksessa osoitettu länsisuomalainen ja hämäläinen muutoliike Karjalan kannakselle⁴¹ sekä kansanrunoudentutkija Matti Kuusen (1914–1998) tyylikausiteoriassaan ajoittama runolaulujen myyttisen kanteleensyntyrunon kehittyminen.⁴² Nykyisen käsityksen mukaan alkuperäisväestön ja uudisasukkaiden sulautuessa yhteen rakentui laatokan kantakielen pohjalta karjalan kieli Laatokan luoteisrannalle ja vepsän kieli Laatokan kaakkoisrannalle.⁴³

Ensimmäisen vuosituhannen loppupuolella Laatokan ympäristössä asuneet saamelaiset ja itämerensuomalaiset heimot olivat šamanistisia.⁴⁴ Myös runolaulukulttuurin alkuaikojen heroisten sankarilaulujen luojiin katsotaan eläneen šamanistisessa kulttuurissa.⁴⁵ Useilla Laatokan saarilla tiedetään olleen etniseen kansanuskoon liittyneitä kulttikeskuksia, ja ne olivat paikallisille asukkaille pyhiä paikkoja jo ennen kristinuskon saapumista. Valamon saaria lähellä Mantsinsaaressa eli härkäuhritraditio ja Lunkulan saarella pässiuhrikultti. Lähempänä Karjalan kannasta sijainneen, myöhemmin myös luostarisaarena toimineen Konevitsan perimätieto kertoo hevosuhreista. Vielä 1800-luvulla Suistamolla vietettiin vuosittain härkäjuhlia Iljanpäivän (20.7.) praasniekassa⁴⁶, jolloin vuorossa ollut talollinen tappoi härän, liha keitettiin suuressa astiassa vanhalla

39 Lang 2020, 327–328.

40 Kallio 2014, 163, 165.

41 Uino 1997, 204.

42 Kuusi 1963, 216, 230.

43 Lang 2020, 322.

44 Laitila 2017, 43–44; Siikala 1999, 16–19.

45 Haavio 1950, 102–103, 309–310; Siikala 1990, 19; Siikala 1999, 14–15.

46 Paikallisen suojeluspyhimyksen muisto- ja juhlapäivä.

kuusikkohautausmaalla ja tarjoiltiin jumalanpalveluksen jälkeen praasniekkaväelle. Uskontotieteilijä Hannu Kilpeläinen pitää mahdollisena teoriaa, jonka mukaan nimi Valamo liittyisi muinaisslaavien kuoleman ja karjan *Volos* jumalaan. Laatokan alueen yhteisöt olivat toisiltaan vai kutteita saaneita, pienoisuskontojen kaltaisia kulttiyhteisöjä, joihin hitaasti yhdistyi myös kristinuskon muotoja. Näin ollen Valamon saariston merkitys ei oletettavasti olennaisesti muuttunut paikallisten asukkaiden mielissä kristilliseen luostariaikaan siirtymisen myötä.⁴⁷

Venäläisissä kronikoissa karjalaiset mainitaan ensimmäistä kertaa vuonna 1143, ja sitä aiempi Karjala-maininta löytyy aikavälille 1065–1085 ajoitetusta Novgorodin tuohikirjeestä. Karjalaiset harjoittivat maanviljelyä, karjankasvatusta, metsästystä ja kalastusta sekä turkiskauppaa, ja heillä oli merkittäviä kulttuurisia yhteyksiä laajalti ympäristössään. On ilmeistä, että Laatokan karjalaiset olivat kosketuksissa kristinuskoon jo viikinkiajalla, ja kristillistä esineistöä siirtyi muun muassa Novgorodin ja Aldeigjuborgin (suom. Laatokanlinna, ven. Ladoga) kautta myös syvemmälle Karjalaan. Näin piirteitä kristillisen kirkon opetuksista vähitellen yhdistyi karjalaisten etnisen kansanuskon ajatusmaailmaan.⁴⁸

Saamelaisten oletetaan alkaneen vetäytyä Laatokan ympäristöstä kohti pohjoista karjalaisten ja vepsäläisten uudisasukkaiden paineessa viimeistään 1200-luvulta alkaen, assimiloituen osittain myös itämeren-suomalaisiin väestöryhmiin vuosisatojen kuluessa.⁴⁹ Venäläisen kronikan mukaan lähes kaikki karjalaiset olisi kastettu vuonna 1227, ja vuonna 1278 Karjala liitettiin osaksi Novgorodia. Historiantutkija Kati Parppein mielestä 1200-luvulla yleistyneet itä-länsisuuntaiset hautaukset kertovat kuitenkin enemmän kirkollisten valtarakenteiden vakauttamisesta kuin uskomusjärjestelmien muutoksesta, mitä käsitystä myös myöhempien vuosisatojen asiakirjat puoltavat.⁵⁰

47 Kilpeläinen 2000, 125–134; Laitila 2017, 103–104; Rajamo 1944, 272.

48 Huovila 1995, 28, 32–33, 40–41; Laitila 2017, 54–62; Lang 2020, 324; Saksa & Uino & Hiekkanen 2003, 316–320, 354–357, 381–385, 438–440.

49 Kuzmin 2013, 69, 98; Pöllä 1995, 35.

50 Kirkinen 1994, 48; Laitila 2017, 61–67; Parppe 2023, 72.

Käsitykset Valamon luostarin perustamisajankohdasta vaihtelevat 1100-luvulta 1400-luvun alkuun.⁵¹ Vuosisatojen aikana luostarilla oli niin vaurastumisen kuin hävityksenkin kausia Ruotsin ja Venäjän välisten sotien ja rajakahakoiden seurauksena. Yli sadan vuoden katkos luostaritoimintaan tuli Stolbovan rauhan (1617) seurauksena, kun Käkisalmen lääni siirtyi Ruotsin omistukseen.⁵² Myös suuri osa Käkisalmen Karjalan väestöstä vaihtui 1600-luvulla. Jo vuosisadan puoliväliin mennessä on arvioitu suunnilleen 25 000 ortodoksikarjalaisen paenneen Aunuksen Karjalaan, minkä lisäksi ihmisiä muutti Viaan ja Tverin Karjalaan. Ruptuurisodan (1656–1658) seurauksena alue lähes tyhjeni karjalaisista. Heidän tyhjiksi jättämilleen tiloille saapui luterilaista väestöä etenkin Savosta ja Viipurin puolen Karjalasta. Historiantutkija Tapio Hämyksen mukaan Raja-Karjala oli lähes ainoa alue, jossa alkuperäistä asujaimistoa säilyi. Vuodesta 1661 lähtien osa Venäjälle paenneista myös palasi entisille asuinpaikoilleen.⁵³ Eli alueet, joista vanhakantaisen kanteleperinteen tietoja 1800–1900-lukujen vaihteessa tallennettiin, olivat myös säilyttäneet vanhaa karjalaista väestöä.

Suuren Pohjan sodan (1700–1721) seurauksena Käkisalmen lääni siirtyi jälleen Venäjän haltuun, ja jo vuonna 1719 Valamon luostari vihittiin uudelleen käyttöön. Suurin osa luostarin asukkaista oli venäläisiä, ja luostari haki taloudellista tukea kirkollisen ja maallisen hallitusvallan lisäksi myös varakkailta venäläisiltä. Valamosta tehtiin askeettinen kilvoittelu- ja lähetyksenkeskus, eikä Karjala alueena enää kuulunut luostarin pääasiallisiin kiinnostuksen kohteisiin.⁵⁴ Valtiovalta pyrki kuitenkin vahvasti edistämään ortodoksisen kirkon elpymistä alueella. Vuonna 1764 Salmi oli jo täysin ortodoksinen, ja luterilainen asutus keskittyi Impilahden ja Soanlahden alueille.⁵⁵ Vuonna 1822 Valamo kohotettiin Venäjän valtion toimesta ensimmäisen luokan luostariksi. Arvovallan nousu tiesi

51 Kilpeläinen 2000, 112–118, 130; Kirkinen 1994, 54; Laitila 2017, 93–95; Lind 1994, 34; Parpei 2023, 79.

52 Kilpeläinen 2000, 146; Huovila 1995, 50–60, 85.

53 Hämynen 1993, 47; Laasonen 2005, 113–117; Pölli 1995, 48, 56, 167, 316.

54 Huovila 1995, 85, 94; Kilpeläinen 2000, 146–149; Laitila 2017, 97–98; Parpei 2023, 83.

55 Huovila 1995, 94; Hämynen 1993, 48–50.

luostarille lisää varoja ja enemmän munkkeja, mikä mahdollisti myös jumalanpalveluselämän kehittämisen. Säännöllinen höyrylaivaliikenne alkoi Nevan kaupungista vuonna 1857 ja kolme vuotta myöhemmin Sortavalasta Valamon kautta Pietariin. Kulkuyhteyksien paranemisen ja hengellisen maineen kasvun myötä pyhiinvaeltajien määrä 1800-luvun lopulla kasvoi kasvamistaan.⁵⁶

Naisten ja lasten vierailut luostarisaarelle oli sallittu vähitellen 1700- ja 1800-lukujen taitteessa, ja karjalaisten keskuudessa *jeäksiminen* eli pyhän lupauksen täyttäminen esimerkiksi tekemällä pyhiinvaellus johonkin luostariin tuli yleiseksi tavaksi 1800-luvun jälkipuoliskolla. Pyhiinvaeltajien ja turistien lisäksi luostariin saapui myös avun tarpeessa olevia ihmisiä – suurten nälkävuosien aikaan kerjäläisiä jopa tuhansittain. Luostari antoi tarvitseville kenkiä, vaatteita, ruokaa, lääkkeitä, siemenviljaa ja heiniä. Pyhiinvaeltajat saivat useamman päivän ilmaisen majoituksen ja ruuan. Valamon lähiseutujen rajakarjalaisille luostari merkitsi myös työ- ja kauppamahdollisuuksia.⁵⁷

Suomen itsenäistyminen, Venäjän vallankumous ja Venäjän keisarikunnan kaatuminen vuonna 1917 tarkoittivat Valamon luostarille yhteyksien katkeamista Venäjän kirkkoon sekä venäläisten suurlahjoittajien katoamista. Ortodoksisesta kirkosta tuli asetuksella Suomen toinen valtiokirkko vuonna 1918. Kirkkohallinnollisesti Moskovan patriarkaatin alaisuuteen kuuluminen loppui vuonna 1923, kun Suomen ortodoksinen kirkko siirtyi kanonisesti Konstantinopolin ekumeeniseen patriarkaattiin. Luostarin yhteydet suuntautuivat nyt sekä suomalaisiin instituutioihin hallinnollisissa asioissa että Suomen puoleiseen karjalaiseen kansansaansisälähetyksen ja seurakuntatoiminnan välityksellä. Luostarin historian ensimmäinen suomenkielinen liturgia oli pidetty vuonna 1895, mutta säännöllisiin suomenkielisiin palveluksiin siirryttiin 1930-luvun kuluessa.⁵⁸ Talvi- ja jatkosodan jälkeen Valamon luostarisaaret siirtyivät Neuvostoliitolle Raja-Karjalan mukana. Luostari oli evakuoitu vuonna 1940, ja veljestö siirtyi Heinäveden Papinniemeen perustettuun Uuden

56 Kilpeläinen 2000, 150; Laitila 2017, 99.

57 Kilpeläinen 2000, 153, 313–351; Parppe 2013, 110–113.

58 Kilpeläinen 2000, 159–160, 265–267, 272; Laitila 2017, 101.



Kuva 1. Ihmistungosta Valamon satamassa. V. Jääskeläinen 1908(?). Museovirasto. Kansatieteen kuvakokoelma, finna.fi.

Valamon luostariin. Laatokan Valamo oli neuvostoajan siviili- ja sotilas-käytössä, mutta on nyt palautettu Venäjän ortodoksiselle kirkolle ja toimii jälleen luostarina.

Teuvo Laitila pitää mahdollisena, että Valamon luostari oli Laatokan ympäristön karjalaisille melko vieras lähes Suomen itsenäistymiseen saakka.⁵⁹ Karjalaisten kilvoittelijoiden⁶⁰ hakeutuminen pieniin, enemmän omiksi kokemiinsa erämaaluostareihin suurten Valamon ja Solovetskin sijasta antaa myös Kilpeläisen mukaan sen vaikutelman, että Valamon luostaria vierastettiin jos ei pyhiinvaelluspaikkana niin ainakin karjalaisten kilvoittelupaikkana.⁶¹ Jos pyhiinvaelluksessa oli kyse jeäksi-

59 Laitila 2017, 101.

60 Kilvoittelijalla tarkoitetaan yleensä luostariin sijoittuvaa kristillisten arvojen ja opetusten noudattamiseen pyrkivää askeesiin harjoittajaa.

61 Kilpeläinen 2000, 149.



Kuva 2. Näkymä Valamon luostarista oletettavasti 1910-luvulta. Taustalla pääkirkko. Pielisen museo, finna.fi.

misestä, olivat luostarit Aunuksen ja Vienan Karjalassa (Stroitsa ja Solovetski) rajakarjalaisille usein Valamoa suositumpia matkan pituuden tähden: matkan tekemiseen piti nähdä vaivaa ja se oli tehtävä jalkaisin.⁶² Valamon luostarin munkit olivat 1800-luvun lopulle saakka lähes kokonaan venäjänkielisiä ja jumalanpalvelukset toimitettiin kirkkoslaaviksi, joten karjalaisilla ei myöskään ollut mahdollisuutta ymmärtää pappismunkkeja. Karjalaisilla oli 1700–1800-luvuilla luostarin kanssa myös ristiriitoja erityisesti maanomistuksista ja kalastusoikeuksista. Saarelle salakuljetettiin viinaa, ja kostona kiistoista siellä tehtiin myös tarkoituksellisesti tihutöitä.⁶³

Laitilan mukaan karjalaisille kansanihmisille Valamon luostarin muutos kohti heille merkityksellistä ja ”pyhää” tapahtui ehkä vasta

62 Kilpeläinen 2000, 245–246; Stark 2002, 158, 163.

63 Kilpeläinen 2000, 154, 346–351; Laitila 2017, 100–101.

1800-luvun lopulla.⁶⁴ Siinä tapauksessa on mahdollista, että rajakarjalaisten kanteleensoittajien Valamon kirkonkelloimitaatiot saivat alkunsa 1800-luvun aikana ja osa muotoutui vasta 1800- ja 1900-lukujen taitteessa.

Pyhän merkitys

Menneiden vuosisatojen karjalaisten luonnonhenkiin liittyneessä ajatusmaailmassa voidaan nähdä yhteneväisyyksiä nykyisten alkuperäiskansojen vahvaan sitoutumiseen luonnonarvoihin: luonnon personoimiseen liittyy ymmärrys ihmisen toiminnan heijastumisesta luonnosta takaisin.⁶⁵ Suomalaisessa kulttuurissa vuosisatojen kuluessa tapahtuneesta muutoksesta ja sen vaikutuksesta ihmisten ajattelumaailmaan ja todellisuuskäsityksiin kertoo muun muassa Juha Pentikäisen kuvaus 1920-luvulla Vienan Karjalasta pakolaisena Suomeen saapuneen Marina Takalon vähittäisestä akkulturaatiosta: ”Vietettyään suurimman osan elämästään ’vieraassa’ kulttuurimiljöössä Suomessa hän myös vieraantui oulankalaisiin rakennuksiin ja luonnonpaikkoihin *paikallistuneista* haltijaolennoista. Hän on joskus ihmetellytkin sitä, ettei Suomessa nähdä haltijoita niinkuin Oulangan metsissä ja vesissä.”⁶⁶

Karjalan synkretistisessä⁶⁷ kansanuskossa esikristillinen muinaisusko yhdistyi ortodoksiseen kristillisyyteen vuorovaikutuksessa jumalien ja yliluonnollisten olentojen kanssa.

Samat ihmiset, jotka kävivät pyhiinvaelluksella, osallistuivat myös esikristillisiin uhrijuhliin, vainajien muistamisriitteihin ja rituaaliseen kommunikaation luonnon henkien kanssa. Luostareihin tehdyt pyhiinvaellusmatkat olivat merkityksiltään samankaltaisia kuin arkipäivän elämässä käytetyt kriisienhallintamenetelmät. Molempiin liittyi kommunikaatiota, sovittelua ja tasapainoa tavoittelevaa vastavuoroisuutta kirkon pyhien kanssa, jotka osittain rinnastuivat luonnonhaltioihin.⁶⁸

64 Laitila 2017, 101.

65 Robinson 2020, 98–99.

66 Pentikäinen 1971, 280.

67 Synkretismissä eri lähteistä ja eri ajoilta peräisin olevat uskonnot elementit sulautetaan yhteen uudeksi kokonaisuudeksi.

68 Stark-Arola 2002, 188–191.

Etnologi Laura Stark on käyttänyt karjalaisten synkretismistä termiä kansanuskonto, folkloristi Irma-Riitta Järvinen ja uskontotieteilijä Teuvo Laitila käsitettä kansanhurskaus – Laitila myös termiä ”eletty uskonnollisuus”.⁶⁹ Stark näkee paikallisten rituaalien ja luostareihin liittyvien pyhien lupausten tai pyhiinvaellusten välillä kuitenkin myös useita eroja. Luostarit edustivat karjalaisille täydellisyyttä vastakohtana maallisempien paikkojen epätäydellisyydelle. Lisäksi karjalaisten elämäncatsomukseen kuulunut käsitys ”rajallisesta hyvästä” aiheutti jännitettä ja kilpailua paitsi kanssaihmisten myös paikallisten pyhien kanssa, mutta ei yleensä yhdistynyt luostareihin. Luostarierakkojen askeettinen elämäntapa ja toisaalta luostarien rikkauksien kerääminen kaukaa lähinnä venäläisiltä rikkailta lahjoittajilta jättivät ne kansanihmisten elämässä tapahtuvan vaihdannan ja kilpailun systeemin ulkopuolelle.⁷⁰ Laitila toteaaikin voimallisten esineiden myymisen sekä kirkollisen toiminnan, jossa luostarin munkkeihin liitettiin ihmetekoja ja apua ohjattiin pyytämään ihmeitätekeväältä ikonilta tai pyhitetyltä öljyltä, luultavasti vain vahvistaneen kansanihmisten omia käsityksiä uskonnosta, haltioista ja henkimaailmasta.⁷¹

Karjalaiseen kansanuskoon antoi vaikutteita lisäksi vanhauskoisuus. Vanhauskoisuuden synnyttänyt Venäjän ortodoksisen kirkon protestiliike alkoi niin sanotusta Nikonin uudistuksesta vuonna 1656. Liturgisten tekstien uudistusta vastustaneita vainottiin ja karkotettiin sekä valtion että kirkon toimesta väkivaltaisesti. Osa vainotuista myös pakeni omaehtoisesti syrjäseuduille, jonne he perustivat erämaaluostareita. Karjalaan syntyi vanhauskoisten tukialueita, jollainen oli muun muassa Solovetskin luostari ja sen lähialueet. Myös edellä mainitun Marina Takalon juuret olivat vanhauskoisuudessa.⁷² Raja-Karjalaan vanhauskoisuus levisi Ilomantsin Pahkalammille ja Megrin luostareista. Vanhauskoiset olivat karjalaisten keskuudessa kunnioitettuja ja arvostettuja, mutta valtion vainon seurauksena myös vaiettuja. Eräs vanhauskoisten kammio mai-

69 Järvinen 2004, 19; Laitila 2017, 10; Stark-Arola 2002, 181.

70 Stark 2002, 175–177, 194–195.

71 Laitila 2017, 71, 102.

72 Pentikäinen 1971, 129–131, 142.

nitaan Suistamon Kontron kylässä asuneen kuuluisan Pedri Šemeikan (1821?–1915) vanhan savupirtin nurkkauksessa.⁷³ Šemeikkojen suvusta on kirjoitettu paljon, mutta vanhauskoisiksi heitä ei ole mainittu. Sekä Pedri että Launiksen tallentama Pedrin pikkuserkku Iivana Šemeikka olivat paitsi kanteleensoittajia ja runolaulajia myös erämiehiä. Heiltä on muistiinmerkitty tapahtuma, jota kirjailija Rauno Malviniemi on ver-rannut vanhauskoisten synnintunnustukseen.⁷⁴

Samankaltaista uskomusten yhdistymistä on nähtävissä karjalais-ten suhtautumisessa vanhakantaiseen kanteleeseen. Säämäjärveläisen sanonnan mukaan ”Kantele on Jumalan soitin. Ennen Vapahtaja soit-ti kanteleella; paholainen on muut soittimet varustanut”.⁷⁵ Soittimen pyhyiden takia myöskään ”ei ole synti soittaa kanteletta sunnuntaina ennen aamiaista”.⁷⁶ Kristillisen kirkon myötävaikuttamaan pyhyiden merkitykseen yhdistyi kuitenkin myös kanteleen vanhempi yhteys tie-täjälaitokseen. Useiden vuosisatojen ajan laajalla alueella⁷⁷ sukupolvel-ta toiselle suullisena perinteenä siirtynyt, vanhaan uskomusmaailmaan kiinnittynyt kanteleensyntymyytti todisti riittiluonteista merkitystään vielä 1800-luvulla käytettyjen loitsujen⁷⁸ muodossa. Loitsulauluissa laulaja-tietäjän ekstaasin väline on kantele.⁷⁹

Maagis-myyttisiä merkityksiä yhdistettiin paitsi erilaisiin uskomus-elämään liittyviin luokitteluihin – kuten tämän- ja tuonilmainen; ele-mentit vesi, tuli, maa ja ilma; elävät olennot kuten kasvit, eläimet, ihmiset ja haltiat – myös kulttuurituotteisiin kuten rauta, olut ja kantele. Kaik-kiin edellä mainittuihin uskomuselämän osa-alueisiin sisältyi kullekin ominainen voimalataus, *väki*, joka vaati erikoiskäsittelyn. Tietäjän toi-minta perustui tietäjän omaan *väkeen* eli *mahtiin* – sisäiseen voimaan,

73 Rajamo 1944, 277–278; Warttinen 1953, 52.

74 Malviniemi 1997, 39; Rajamo 1944, 279.

75 ”Kandeleh on Jumalan soitto. Enne Spoassu soitti kandleheh; pahan on muut soitod naveditud.” Karjalan kielen sanakirja, hakusana ”kandeleh”, sanalippu 23.

76 ”Kantelehel soittahez ei ole reähky hos soitit ennem murginoa pühämpeän.” Ibid. sanalippu 24.

77 Ulottuen ainakin Pohjois-Pohjanmaalta Inkeriin.

78 Ganander (1789) 1984, 102; SKVR VII5: 3274; SKVR IX4: 1130.

79 Siikala 1999, 293–294.

jolla rituaalisesti hallittiin yliluonnollisia voimia.⁸⁰ Karjalan matkaajien ja tutkijoiden teksteissä 1800- ja 1900-lukujen vaihteen molemmin puolin on mainintoja raja- ja aunuksenkarjalaisten vanhemman perinteen kanteleensoittajien *oman mahdin* soitosta. Soittokuvausten mukaan musiikki oli improvisoitua, joskus esityksenluonteisena muille suunnattua, joskus sisäänpäin kääntynyttä tuntikausien henkistä vaeltamista musiikin mukana.⁸¹ Jälkimmäiseen liittyy Väisäsen luoma termi *hiljainen haltioituminen*⁸² sekä Klemetin kuvaus Rähkösestä: ”– hän oli näet niin runonäkemyksensä lumoissa niinhyvin [sic] soittaessaan kuin runoja sanellessaan, että hänen maallisesta ihmisolemuksestaan ei tahtonut saada selvää.”⁸³

Kirkonkellojen soittoa

Yhdysasentoinen näppäilytekniikka vaikuttaa vahvasti sillä toteutetun musiikin kuulokuvaan ja rakenteisiin – sen koko olemukseen. Paitsi sormien asteikolla lomittumisen vaikutus ajatteluun myös kielten samanaikaisen värähtelyn synnyttämä monimutkainen resonanssi-ilmiö on usein soittajallekin ennalta arvaamaton. Kun kieliä ei vedetä, vaan näpätään ylöspäin ja ne saavat värähdellä vapaasti niin kauan, kunnes ääni luonnostaan hiipuu tai sormi näppää kielen uudelleen, on syntävä sointikenttä jotain aivan muuta kuin yksittäiset nuotit nuottiviivastolla. Kunkin soittimen rakenteella on luonnollisesti vaikutuksensa resonanssi-ilmiöön, kuten myös kielimateriaalilla. Yleisin kielimateriaali 1800-luvun karjalaisissa pienkanteleissa oli vaskilanka, minkä takia soitinta nimitettiin myös vaskikanteleeksi. Soittimien rakenteen ja kielimateriaalin vaikutuksesta kielten jännite oli alhaisempi kuin nykyisissä teräskielisissä kanteleissa ja sävelten huojunta suurempi. Kirkonkellojen soiton ja sen tuloksena syntyvän sointikentän huminan imitoiminen vaskikanteleella tuntuu siksi erittäin luontevalta.

Taulukossa 1 on lueteltu SKS:n arkistoon tallennetut kanteleensoittajien kirkonkellosävelmät 1800-luvulta 1900-luvun alkuvuosikym-

80 Apo 1998, 71; Ganander (1787) 1997, 535; Siikala 1999, 75–76, 172–173.

81 Relander 1903, 78; Relander 1917, 19–20; Warttiainen (1923) 1987, 90.

82 Väisänen (1943) 1990, 43.

83 Klemetti 1942, 4.

Taulukko 1. SKS:n arkistoon 1900-luvun vaihteen molemmin puolin tallennetut kanteleensoittajien kirkonkelloimitaatiot.

Otsikko	Soittaja	Paikkakunta	Vuosi	Kerääjä	Äänite
Venähen kellonsoitto (se Ontrein s.)	Ontreini Jyrki (Malinen)	Vuokkiniemi, Haapakuotkut	1877	A. A. Borenius	-
Vennähnen kellonsoitto	Juhana Kiiskinen	Pielisjärvi, Kylänlahti	1877	A. A. Borenius	-
Wenäjän kirkon kellot	Helena Toivanen	Pielisjärvi	1890	Emil Sivori	-
Walamon kellot	Helena Toivanen	Pielisjärvi	1890	Emil Sivori	-
Kirkonkellot	Everik Rähkönen	Ilomantsi? tai Karttula	1905	Armas Launis	-
Kirkonkellot	livana Šemeikka	Suistamo, Muunto	1905	Armas Launis	-
Kirkonkellot	livana Mišukka	Suistamo, Leppäsyvä	1905	Armas Launis	-
Valamon kirkonkellot	livana Mišukka	Suistamo, Leppäsyvä	1916	A. O. Väisänen	SKSÄ fonogrammi, julkaistu 2023 <i>livana Mišukka</i> -albumilla: Etno.net, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin äänitteitä no. 183.
Valamon kirkonkellot (Kuokan kanteleella)	livana Mišukka	Suistamo, Leppäsyvä	1916	A. O. Väisänen	SKSÄ fonogrammi, julkaistu 2023 <i>livana Mišukka</i> -albumilla: Etno.net, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin äänitteitä no. 183.
Valamon kirkonkellot	Teppana Jänis	Suistamo, Maisu	1916	A. O. Väisänen	SKSÄ fonogrammit, joista yksi julkaistu <i>Teppana Jänis</i> -CD:llä 2021, AANIA-37.
Valamon kirkonkellot	Juho Uimonen	Impilahti, Huunukka	1916	A. O. Väisänen	-
Kirkonkellot	Taavi Kiiskinen	Pielisjärvi	1917	A. O. Väisänen	SKSÄ fonogrammi, julkaistu 2025 Aikahyppy -albumilla: Etno.net, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin äänitteitä no. 191.
Konevitsan kirkonkellot	Antti Halonen / Vilhelmiina Halonen	Lapinlahti, Akkala	1918	A. O. Väisänen	-
Kirkonkellot	Feodor Karhapää (Airio)	Tuupovaara, Sonkajaranta	1922	A. O. Väisänen	-
Valamon kirkonkellot	Ivan Trofimoff (Vanja Tallas)	Suojärvi, Kuikkaniemi	1925	A. O. Väisänen	Radiohaastattelu 1949: Tay/Kper A-K/Tolonen, Jouko 0724. Julkaistu 1998 <i>Kantele</i> -albumilla: SKSCD 1.
Kirkonkellot	Antero Vornanen	Suojärvi, Varpakylä	1930	A. O. Väisänen	Yleisradion pikalevy 1935. Julkaistu 1998 <i>Kantele</i> -albumilla: SKSCD 1.

menille. Kuuden sävelmän nimeen on yhdistetty Valamo. Myös listan viimeiseen, nuoremman polven kuuluisan kanteleensoittaja Antero Vornasen (1889–1937) soittamaan sävelmään Väisänen liitti Valamon omissa maininnoissaan. Vornanen itse ei tätä kuitenkaan hyväksynyt, vaan hänen mielestään sävelmä oli vain *Kirkonkellot* tai *Kalevalan kello*, minkä voi ajatella linkittävän kappaleen hänen mielessään vanhaan, kalevalaiseen kulttuuriin.⁸⁴ Näin ollen voi olla mahdollista, että Väisänen on lisännyt Valamo-sanana muidenkin kirkonkellossävelmien nimeen, vaikka soittaja ei itse olisi sitä käyttänyt. Ainakaan Iivana Mišukan kirkonkelloihin Launis ei vuonna 1905 liittänyt Valamoa, toisin kuin Väisänen 11 vuotta myöhemmin. Myös Klemetti pohti vuonna 1942, olisi-ko Valamon luostari toiminut Everik Rähkösen kirkonkelloimitaation inspiraationa.⁸⁵ Tämä kertoo Valamon luostarin maineen ja merkityksen kasvusta suomalaisille 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Itsenäistyneessä Suomessa ortodoksisen kirkon venäläisestä leimasta haluttiin eroon ja Valamon luostarin asemaa pyrittiin vahvistamaan suomalaistuvana, eksoottisena matkakohteena.⁸⁶

Vuonna 1928 Väisänen julkaisi oheisen taulukon kirkonkellossävelmistä 13 *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* -kirjan 232 kantelesävelmän joukossa.⁸⁷ Julkaisun ulkopuolelle jäivät myöhemmin tallennettu Antero Vornasen sävelmä, Emil Sivorin (1864–1929) muistiinmerkitsemä ja jo vuonna 1893 *Suomen Kansan Sävelmien* III osassa (*Kansantanssit*) julkaistu Helena Toivasen Valamon kellot⁸⁸ sekä Armas Launisen vuo-

84 Väisänen tekemässä käsikirjoituksessa Vornasen soittaman kirkonkellossävelmän yläreunaan on kirjoitettu huomautuksia sävelmän eri osien yhteydestä jumalanpalvelukseen kutsumiseen ja papin saapumiseen sekä maininta: ”sommitelma Valamon pikku kelloista”. Ei ole siis täysin varmaa, puhuiko Vornanen tallennusvaiheessa Valamosta ja vasta myöhemmin, kun Väisänen oli luonnehtinut soittoa yritykseksi jäljitellä Valamon kirkonkelloja, perääntyä huomauttaen Valamon olevan niin suuri asia, ettei hän tohtinut väittää pystyvänsä sen kelloja kanteleella jäljittelemään. SKS KRA Väisänen, A. O. kansio Kantele sekä laatikko III.1, Antero Vornanen (irtolehti), 1930; Yleisradio Oy, Radioarkisto ARK 6180–2; Tenhunen 2013, 28.

85 Klemetti 1942, 6.

86 Parpei 2013, 236–237.

87 Väisänen (1928) 2002, 2–8, 94, 135.

88 Krohn 1893, 335.

den 1905 vajavainen muistiinpano Iivana Mišukan kirkonkelloista, joista Väisänen julkaisi omat nuotinnoksensa.

Arkiston kaksi vanhinta kirkonkellotallennetta ovat Axel August Boreniuksen (1846–1931) vuoden 1877 keruumatkalta: toinen Vuokkiniemeltä ja toinen Pielisjärveltä. Molemmat ovat samalla otsikolla ja niiden Venäjään viittaava toiseuttava sävy vihjaakin mahdollisuuteen, että nimi voisi olla jälleen muistiinmerkitsijänsä muokkaama. Vuokkiniemeläinen Jyrki Malinen (Ontreini Jyrki, n. 1806–n. 1884) soitti Boreniukselle Venähen kellonsoitto -sävelmän kuten hän muisteli kuuluisan runolaulajaisänsä Ontrei Malisen (n. 1786–1855) sitä soittaneen.⁸⁹ Tämä sävelmä ajoittuu 1800-luvun ensimmäiselle puoliskolle tai viimeistään vuosisadan puoliväliin, joten se osoittaa kanteleensoittajien imitoineen kirkonkelloja jo tuolloin ainakin Vienassa.

Toinen Boreniuksen käsikirjoituksista on Suomen puolelta Pielisjärven⁹⁰ Kylänlahdelta Juhana Kiiskisen⁹¹ soittamana. Sävelmä oli paikkakunnalla tunnettu jo pidemmän aikaa, sillä Kiiskinen kertoi sekä setänsä että enonsa sitä aikoinaan soittaneen. Sävelmän suosiosta kertoo se, että Emil Sivorin Nurmeksessa 19-vuotiaalta talontytär Helena Toivaselta vuonna 1890 tallentama Walamon kellot⁹² on saman sävelmän muunnelmä, kuten myös Väisänen vuonna 1917 pielisjärveläiseltä Taavi Kiiskiseltä⁹³ tallentama Kirkonkellot. Koneistokanteleen kehittäjä Paul Salminen (1887–1949) julkaisi vuonna 1955 sävelmästä sittemmin kanteleensoittajien keskuudessa paljon esitetyn Karjalan kirkonkellot-sovituksen *Kantelekirja*-nuottijulkaisussaan.⁹⁴ Sävelmän eri muistiin-

89 SKS, A. A. Boreniuksen sävelmäkäsikirjoitukset 1877, 415, 485.

90 Pielisjärvi kuului vanhoihin itäsuomalaisiin ortodoksiseurakuntiin.

91 Elinvuodet ei tiedossa. Voisi mahdollisesti olla Juho Juhonpoika Kiiskinen (s. 5.9.1851), joka kuoli Pielisjärven Kylänlahdella 13.1.1925.

92 SKS KRA Sivori, Emil 658. 1891(?)–1908.

93 Elinvuodet eivät ole tiedossa. Voisi mahdollisesti olla edellä mainitun Juho Juhonpoika Kiiskisen poika Taavi Juhonpoika Kiiskinen, joka syntyi Pielisjärven Kylänlahdella 10.7.1889 ja kuoli Helsingissä 10.6.1917. Väisänen kirjoitti kyseisen sävelmän muistiin Helsingissä ja mainitsee *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* -kirjassaan Taavi Kiiskisen kuolleen.

94 Väisänen (1928) 2002, 2–8, 94, 135; Kastinen 2009, 34, 41, 48–49; Salminen 1955, 32–33.

panoissa on eroja, ja Väisänen kuvasi oman käsikirjoituksensa haasteita näin: ”Kun sävelmien kirjaanpanoon (Helsingissä) ei ollut tilaisuutta samalla kertaa kuin ne parlografoitiin ja kun lieriöltä säestyssäveliä ei kuulu, ovat täten sävelmät puutteellisia.”⁹⁵

Emil Sivorin muistiinpanoissa vuodelta 1890 on Helena Toivaselta myös sävelmä Wenäjän kirkon kellot. Väisänen sijoitti kyseisen kappaleen julkaisussaan loppupuolen uudempien tanssisävelten joukkoon ja kirjoitti: ”Kun n:o 200 on tavallinen polska, ei sitä ole liitetty improvisaatioihin, oikeiden ’Kirkonkellojen’ joukkoon.”⁹⁶ 1900-luvun alussa uudet musiikkivaikutteet olivat syrjäyttämässä runolaulukulttuuria lopulta itäisemmillä syrjäseuduillakin. Raja-Karjalassa vanhakantainen kantele syrjäytyi haitarin suosion alle, lännempänä levittäytyi viulu. Emil Sivorin mukaan Helena Toivonen soitti sävelmänsä sekä kanteleella että viululla:⁹⁷ nuorena Suomen puoleisen Karjalan talontyttärenä hän oli siis jo uudemman musiikkikulttuurin sisällä. Tästä seuraa olennainen kysymys: miksi hän nimesi kyseisen kappaleen Venäjän kirkonkelloiksi, jos se kuitenkin sisällöltään oli tavanomainen läntinen polskatanssi? Ja miksi myös hänen soittamansa Valamon kellot oli julkaistu kansantanssien joukossa, mutta saman sävelmän muilta tallennetut toisinnot kirkonkel-loimitaatioina?

Omista tallennuksistaan Väisänen julkaisi Valamon kirkonkellot -nimellä viisi sävelmää neljältä rajakarjalaiselta soittajalta vuosilta 1916–1917: suistamolaisilta Teppana Jänikseltä⁹⁸ (1850–1921) yhden ja Iivana Mišukalta⁹⁹ kaksi versiota, suojärveläiseltä Ivan Trofimoffilta¹⁰⁰ (myöh. Vanja Tallas, 1876–1952) yhden ja impilahtelaiselta Juho Ui-

95 Väisänen (1928) 2002, xl.

96 Väisänen (1928) 2002, xli.

97 SKS, Emil Sivorin sävelmäkäsikirjoitukset 1891(?)–1908, 657; Kastinen 2009, 48.

98 SKS, A. O. Väisäsen arkisto, kotelo 12, vihko 7:671; Väisänen (1928) 2002, 4–5; Kastinen 2013, 165.

99 SKS, A. O. Väisäsen arkisto, kotelo 12, vihko 8:721, 728; Väisänen (1928) 2002, 5–6; Kastinen 2013, 181–182.

100 SKS, A. O. Väisäsen arkisto, kotelo 11, Vanja Trofimoff (2 irtolehteä) 1925; Väisänen (1928) 2002, 7; Kastinen 2013, 129–130.

♩ = 112 käsikirjoituksen mukaan sävelmä
alkaa näin: (fonografitalenne alkaa kesken
soiton:)

Nuotti 3. Teppana Jäniksen Kirkonkellot paradigmaattisena nuotinnoksena. Sormitusmerkinnät: <2 = vasemman käden etusormi, >3 = oikean käden keskisormi.

n. 6-15 kert.

joskus

pienissä kelloissa ♩ = 132

kerraten

tai

*voi tätäkin toistaa
etenkin alussa*

*mahd.
kerraten*

*tsikin tsokin
(joskus lomassa ja
aina tämän soiton
lopussa)*

**)tai:*

jne.

Nuotti 4. Iivana Mišukan Kirkonkellot paradigmaattisena nuotinnoksena.

moselta¹⁰¹ (1847–1919) yhden. Vuonna 1922 Väisänen tallensi kirkonkellösävelmän Pohjois-Karjalassa Sonkajanrannan Pyhän Hannan kirkon vahtimestarina toimineelta Feodor Airiolta (aiemmin Karhapää, 1892–1967).¹⁰² Lisäksi Väisänen nuotintamana on sävelmä Konevitsan kirkonkellojen soitto vuodelta 1918, joka on sittemmin saavuttanut kuuluisuutta monina sovituksina, ei vähiten Piirpauken versiona vuodelta 1975. Sävelmän soitti Väisäselle taidemaalari Pekka Halosen veli Antti

101 SKS, A. O. Väisänen arkisto, kotelo 12, vihko 7:610; Väisänen (1928) 2002, 7–8; Kastinen 2013, 227.

102 SKS, A. O. Väisänen arkisto, kotelo 3, Fedja Airio (irtolehti); Väisänen (1928) 2002, 4; Kastinen 2013, 159.



Kuva 3. Valamon kirkonkellojen soittaja. Sortavalan kirjakauppa 1930–1939. Museovirasto. Historian kuvakokoelma, finna.fi.

Halonen (1870–1945) sellaisena kuin muisteli äitinsä Vilhelmiina Halosen¹⁰³ (1840–1913) sitä Pohjois-Savon Lapinlahdella soittaneen.

Väisänen sijoitti julkaisussaan suurimman osan kirkonkelloimitatioista otsikon ”Improvisaatiot” alle ja totesi: ”Ne tuntuvat olevan sukkua eräille tanssisävelmille, joiden vaikutelman usein saa myös kreikkalais-katolisten kirkkojen kellonsoittoa kuunnellessaan”.¹⁰⁴ Väite vaikuttaa pintapuoliselta ja asenteelliselta. Luonnehdinta tuskin olisi ollut kirkonkellojen soittajien, pyhiinvaeltajien tai ortodoksisen papiston mielestä osuva.

1800-luvun lopulla Valamon luostarisaarilla oli useita kirkkoja ja skiiittoja, joista jokaisessa oli useita kelloja. Vuonna 1896 valmistuneen luostarin pääkirkon tornissa oli 18 kelloa, joista suurimman, Pyhän Andreaksen kellon ääni kantoi Laatokan pohjoisrannalle saakka. Kellonsoittoihin liittyi tarkat ohjeet läpi kirkkovuoden eri tapahtumissa ja

103 Väisänen (1928) 2002, xix–xx, 135. Halonen oli uskonnolliselta katsomukseltaan pietisti.

104 Väisänen (1928) 2002, xix–xx, 135.

palveluksissa. Suurissa juhlasoittoissa soitettiin pääkirkon kaikkia kelloja, ja suurten pääsiäisjuhlien aikaan kellojensoitto oli sallittua kaikille halukkaille. Kellonsoiton voidaan katsoa olleen ammatti, sillä esimerkiksi pääkirkon juhlasoittoista vastasi eräs munkki Isaaki 30 vuoden ajan.¹⁰⁵

Hannu Kilpeläinen kuvaa tutkimuksessaan kellojensoiton merkitystä osana Valamon saarten elämää. Eräs esimerkki kertoo Valamoon puutarhatöihin ja käsiensä ihottumaa parantamaan tulleen 12-vuotiaan Veera Kiiskin kesäkokemuksista:

Kelloja soittamaan joka kerta läksimme. Se oli kellon soitto kohokohta aina; kun soitti nuottiin ja se jalalla. Meil oli aina mukavaa lapsil, kun läksimme sinne kelloja soittamaan. Niin se munkki ol ja otti vaan, otti meidät mielellään sinne ja kelloja soittamaan, ne ol jaloilla ja käsillä, jalolla ja käsillä. Se oli hyvin kaunis nuotti. Se soitti ja lauloi samalla kun soitti. Se lauloi tahtiin munkki samalla kun soitti. Ja myö olimma siel lapset katsomas.¹⁰⁶

Käytännössä ”Valamon kirkonkellot” -otsikko mahdollistaa siis hyvin monenlaisia tulkintoja. Väisäsen mukaan Teppana Jänis ”osasi ilmentää soitollaan Valamon kirkonkellojen vaikutelman” vaikka sävelmä ”ei vedä vertoja esim. Mišukka-vainajan vastaavalle soitolle”.¹⁰⁷ Kun vertaa kylien vaatimattomien tsasounien (rukoushuoneiden) ja Valamon suuren pääkirkon eroa, voi helposti ymmärtää, miten valtava elämys luostarivierailu on monille saattanut olla sekä ulkoisten näköhavaintojen että kuulokuvien ja sisäisen kokemuksen myötä.

Jean Sibeliuksen lyhyt maininta vuoden 1892 Karjalan matkaan liittyen antaa tästä paitsi merkittävän, myös kysymyksiä herättävän esimerkin. Kertoessaan Pedri Šemeikan vaikuttavasta tapaamisesta Korpiselässä Sibeliuksen mainitsee: ”Myös kuulin kanteleensoittoa, jota esitti muuan heikkopäisenä pidetty nainen. Hänen kerrottiin menettäneen järkeä

105 Kilpeläinen 2000, 354–356; Tammisto 2021; Valamon luostarin kellonsoiton ohjesääntö vuodelta 1897, Valamon luostarin arkisto, Heinävesi.

106 Kilpeläinen 2000, 334. Kertomus ajoittuu 1900-luvun ensivuosisikymmenille.

107 Väisänen 1922, 47.



Kuva 4. 1860-luvulla rakennettu Profeetta Elia tsasouna Korpiselän Tolvajärvellä. A. O. Väisänen 1917. Museovirasto. Kansatieteen kuvakokoelma, finna.fi.

kuultuaan Valamon kirkonkelloja. Miten lienee hänen älynsä laita ollutkin, kannelta hän soitti mainiosti”.¹⁰⁸ Naisen henkilöllisyydestä ei ole tietoa, eikä siitä, missä ja milloin matkansa aikana Sibelius hänet tarkalleen ottaen tapasi. Kiinnostavaa on, että Sibelius ei ota kantaa hänelle kuvailtuun tietoon naisen henkisestä tilasta, mutta sen sijaan antaa hyvin myönteisen kuvan hänen muusikontaidostaan. Oliko nainen ”heittäytynyt hulluksi” saadakseen toteuttaa haluaan musisoimiseen? Vai oliko hänet kenties yhteisössä leimattu mielenvikaiseksi, koska hän toimi vastoin vallitsevia normeja – kantelehan oli runolaulukulttuurissa miesten soitin?

Luultavasti kanteleensoittajien kirkonkello-sävelmiä ei tule ajatella pelkkinä imitaatioina, vaan kokemuksen, tunteen ja tunnelman siirtämisenä. Alain Corbin on kuvannut kirkonkellojen soinnin mer-

108 Väisänen 1921, 77.

kityksiä ja merkitysten muutoksia Ranskan maaseudulla vuoden 1789 vallankumouksen jälkeen ja modernisaation saapuessa 1860-luvulta eteenpäin. Kellot eivät toimineet pelkästään tärkeinä viestien ilmoittajina vaan myös kantoivat soinnissaan ajassa pitkälle ja ihmisten kokemuksissa syvälle ulottuvia tunnemerkityksiä. Kellojen soinnin harmonia takasi yhteisön harmonian ja suojasi sitä uhkilta. Kellonsoittaja oli osa pyhää, sisäistäen soitossaan koko kellotornin mystisen voiman itseensä. Kello oli paitsi pyhitetty esine myös yhteisön identiteetin ja yhteenkuuluvuuden symboli. Näiden merkitysten myötä kellonsoitosta ja oikeudesta hallita sitä tuli myös osa vallankäyttöä ja politiikkaa. Yhteiskunnan modernisaation ja äänimaiseman muuttumisen myötä kellojen soiton merkitys vähitellen hiipui.¹⁰⁹

Vaikka kirkonkellojen soiton merkityksissä voidaan olettaa olevan yhteneväisyyksiä eri kirkkokuntien välillä, näyttäytyy karjalaisten kansanihmisten tilanne jälleen erilaisena eteläisempiin eurooppalaisiin verrattuna. Kylien tsasounat olivat vaatimattomia, eikä niissä välttämättä ollut kelloa laisinkaan. Asutus erityisesti pohjoisemmilla alueilla oli harvaa ja levittäytyi laajalle alueelle, mikä usein tarkoitti vaikeakulkuisia erämaita. Kirkon kontaktit karjalaiseen rahvaaseen rajoittuivat harvoin kohtauksiin vuodessa. Väkiluvun kasvaessa 1800-luvun kuluessa ortodoksisten kirkonkellojen musiikki on yhä useammin ollut läsnä kuitenkin myös karjalaiselle rahvaalle ja alkanut sisältää vahvemmin kirkollisia pyhän merkityksiä.

Feodor Airion pojan Tuomo Airion mukaan kirkonkellosovelmien soittaminen on voinut olla eräänlainen uskontunnustus. Hän kertoi myös isänsä muunnelleen sävelmää soiton aikana – mitä kyseinen nuottikuva (nuotti 5) ei ilmaise – ja improvisoineen muutoinkin omaa musiikkia.¹¹⁰ Väisänen huomioi Feodor Airion soittavan ainoastaan kirkonkellosovelmää isoisänsä tapaan vanhalla, yhdysasentoisella näppäilytekniikalla ja muita, pääasiassa tanssisävelmiä, uudella soittotekniikalla

109 Corbin 1998, 74–86, 95–97, 101–105, 159, 201, 211, 215–257, 282–307.

110 Julkaisematon haastatteluaineisto. Tuomo Airion puhelinhaastattelu 17.12.2023.

Feodor Airio, Tuupovaara.
SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 3, Fedja Airio (irtolehti). 1922.

[jne. peukalolla soitettu ylin sävel
jää kuulokuvassa voimakkaana soimaan,
samoin alin sävel erityisesti jatkossa]

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music, including a long melodic line at the top and a rhythmic pattern at the bottom. The score is marked with various performance instructions and repeat signs.

Measure 1: [a] <2> >1 >4

Measure 2: [b] (+ b') <2> >1 >2 >3 >4

Measure 3: [c] <2> >4 <2> >3 <2> >2

Measure 4: [d] <2> >4 [2x]

Measure 5: [d'] <2> >4 [2x]

Measure 6: [d'] <2> >4 [2x]

Measure 7: [c] <2> >4

Nuotti 5. Feodor Airion Kirkonkellot paradigmaattisena nuotinnoksena.

eroasentoisesti.¹¹¹ Samoin Antero Vornanen soitti kirkonkellosoävelmää isänsä tapaan vanhalla soittotekniikalla, mutta käytti muutoin pääasiassa uutta soittotekniikkaa.¹¹² Molemmilla oli käytössään suuret, osista itse rakennetut, uuteen musiikkikulttuuriin suunnitellut kanteleet, eli myös soittimen identiteetti oli jossain määrin heidän kohdallaan muuttunut. Oletettavasti heille molemmille kirkonkellojen soitto liittyi jo vahvasti ortodoksisen uskon merkityksiin, vaikka soittotekniikan myötä molempien kirkonkelloimitaatiot yhdistyivät myös vanhakantaiseen kanteleperinteeseen.

111 Väisänen (1928) 2002, xxxvii–xxxviii.

112 Kastinen 2013, 138–141; SKS, A. O. Väisänen arkisto, Laatikko III.1, Antero Vornanen (irtolehti), 1930.

Entä nyt?

Kirkonkelloimitaatiot ovat vain pieni osa karjalaisilta kanteleensoittajilta 1800–1900-lukujen vaihteessa tallennetusta musiikista. Suhteessa perinteen muinaisuuteen ne eivät todennäköisesti ole kovinkaan paljon vanhempia kuin monet muistiinmerkityistä tanssisävelmistä. Niihin kytkeytyy kuitenkin sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä, joiden juuret ulottuvat syvemmälle kansanuskoon ja pyhän merkityksiin, kuten kanteleen soinnin ja soiton merkitysten yhdistyminen muinaisuskoon samoin kuin ortodoksisen kirkon pyhien yhdistyminen muinaisuskon haltioihin ja henkiolentoihin. Samoin niihin linkittyvät karjalaisten monisyinen ja vuosikymmenten myötä muuttunut suhde luostareihin sekä musiikin olemuksen kytkeytyminen varhaisempiin asteikkoihin ja musiikilliseen ajattelumaailmaan. Näiden yhteyksien ymmärtäminen on auttanut ylittämään sitä kuilua, joka historiaan kadonneen yhteisön ja oman, länsimaisen musiikkikulttuurin estetiikkaan pohjautuvan ajattelumme synnyttämien ennakoasenteiden välille on muodostunut. Kuilun yli kurkottaminen mahdollistaa sekä perinteen vuosisataisten yhteyksien laajemman hahmottamisen että sen musiikin edelleen elävänä toteuttamisen – ei riittämättömiin nuottikuviin takertuen vaan musiikin olemuksen sisäistämisen myötä improvisaation ja musiikin kokemisen voimaan luottaen.

Vanhakantaisen pienkantelemusiikin elvytyksen myötä toteutetut moninaiset työpajat ovat vahvistaneet käsitystä perinteen jatkumisen mahdollisuuksista tässä ajassa. Osallistujien silminnähdyn haltioituneet reaktiot yhdessä luodun sointikentän ja vähäkielisen kanteleen improvisaation kautta avautuvien kommunikaation mahdollisuuksien kokemisesta osoittavat vanhakantaisen musiikin estetiikan voiman. Samalla kun perinteen syvempi ymmärrys ohjaa katsomaan nuottikuvien ohi ja luomaan itselle merkityksellistä musiikkia tässä ajassa, se myös liittyy alkuperäisen kulttuurin ja sen muusikot osaksi nykykokijan menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden yhdistävää ”oman ajan” historiaa.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Julkaisematon alkuperäisaineisto

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, Helsinki

SKS KIA. Axel August Boreniuksen arkisto. Vuosien 1876–1877 keruumatkojen matkakertomuksia, päiväkirjoja ja muistiinpanoja kanteleensoittajista sekä sävelmistä. Kotelo 1.

SKS KRA. Armas Launiksén kokoelma. Sisältää sidoksen Launis Armas e) 1–1615. 1902–1905.

SKS KRA. A. O. Väisäsen arkisto.

SKS KRA. Emil Sivorin kokoelma. Sisältää sidoksen: Sivori Emil 2: 56–874 1891(?)–1908.

Äänitearkisto (SKSÄ).

Valamon luostarin arkisto, Heinävesi

Osia Valamon ensimmäisen luokan luostarin kellojensoiton ohjesäännöstä.

Laatinut ja kirjoittanut Valamon ensimmäisen luokan luostarin kellojensoittaja, viitankantajamunkki Aleksí Puškarnyi v. 1897.

Yleisradio Oy. Radioarkisto ARK 6180–2.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Klemetti, Heikki: Kalevalajuhlien jälkimaininkeja. Suomen musiikkilehti 3/1935, 50–52.

Klemetti, Heikki: Urhot kumpuin yöstä. Nikolai Rähkönen, in memoriam. Suomen musiikkilehti 1/1942, 4–6.

Launis, Armas: Karelen, Juni 1905. Finsk Musikrevy 13–14/1905, 261–264.

Palo, Jukka: Mikä Pähkinäsaaren rauhan raja oikeasti oli? Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim 2020, 136(24): 2796–2800. Verkkojlehti. <https://www.duodecimlehti.fi/duo15965> [haettu 19.9.2024].

Tammisto, Ossi: Luostarin kuolinsoitto – Valamon ison kellon tarina. Blogikirjoitus 26.7.2021. <https://kirkkohistoriankahinaa.blogspot.com/2021/07/luostarin-kuolinsoitto-valamon-ison.html> [haettu 11.12.2024].

Väisänen, A. O.: Karjalaisen kanteleensoittajan manalle matkatessa. Suomen Kuvalehti 2/1922, 46–47.

Kirjallisuus

- Brander, U.: Maatalous ja mahdollisuudet Raja-Karjalassa. *Rajaseutu*. Suomen Rajaseutuyhdistyksen aikakauskirja. Laatokan-Karjalan erikoisnumero 2/1928, 51–64.
- Ganander, Christfrid: *Mythologia Fennica*. SKS, Helsinki (1789) 1984.
- Ganander, Christfrid: *Nytt Finskt Lexicon*. Alkuperäiskäsikirjoituksesta ja sen näköispainoksesta toimittanut Liisa Nuutinen. SKS, Helsinki (1787) 1997.
- Krohn, Ilmari (toim.): *Suomen Kansan Sävelmiä. Kolmas jakso. Kansantansseja*. SKS, Helsinki 1893.
- Launis, Armas: Kullervo-oopperan esihistoriaa. *Kalevalaseuran vuosikirja I*. Otava, Helsinki 1921, 164–176.
- Launis, Armas: Muuan karjalainen kanteleensoittaja. Teoksessa *Kalevalaseuran vuosikirja 3*. WSOY, Porvoo 1923, 227–230.
- Relander, Oskar: *Suomen maakunnat. Pohjois- ja Itä-Karjala*. Kansanvalistusseura, Helsinki 1903.
- Relander, Oskar: *O. A. Hainari. Muistelmia*. Kansanvalistusseuran toimituksia 175. Kansanvalistusseura, Helsinki 1917.
- Salminen, Paul: Kantelekirja. Fazer, 1955.
- SKVR Suomen Kansan Vanhat Runot. SKS, Helsinki 1908–1948, 1997. Verkkoaineisto. <https://aineistot.finlit.fi/exist/apps/skvr/index.html> [haettu 25.10.2024].
- Väisänen, A. O.: Jean Sibelius vaikutelmistaan. *Kalevalaseuran vuosikirja I*. Otava, Helsinki 1921, 77–81.
- Väisänen, A. O. (toim.): *Kantele- ja joubikkosävelmiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 863. 2. uudistettu painos. SKS, Helsinki (1928) 2002.
- Wartiainen, Eliel: Shemeikka. Toinen painos. Pohjois-Karjalan Kirjapaino Oy, Joensuu (1923) 1987.
- Wartiainen, Eliel: Kun haltiat elivät... Kuvauksia runon ja taian mailta. Kustannusliike Pohjola ja kumpp., Jyväskylä 1953.

Suulliset tiedonannot

Tuomo Airion puhelinhaastattelu 17.12.2023. Haastattelijana kirjoittaja.

Verkkotietokannat

Karjalan kielen sanakirja, 2024. Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 18. URN:NBN:fi:kotus-201113 (ISBN 978-952-5446-70-8). Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 27.11.2023. [haettu 9.6.2024]. Saatavissa <https://kaino.kotus.fi/kks/>.

Tutkimuskirjallisuus

Apo, Satu: ”*Ex cunno* Come the Folk and Force”. Concepts of Women’s Dynamic Power in Finnish-Karelian Tradition. Teoksessa *Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture*. Toim. Satu Apo, Aili Nenola ja Laura Stark-Arola. Studia Fennica Folkloristica 4. SKS, Helsinki 1998, 63–91.

Asplund, Anneli; Hoppu, Petri; Laitinen, Heikki; Leisiö, Timo; Saha, Hannu; Westerholm, Simo: *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. WSOY, Porvoo 2006.

Carr, Edward Hallet: *Mitä historia on?* (Engl. alkuteos *What Is History?* 1961.) Suom. Sirkka Ahonen. Otava, Helsinki 1963.

Corbin, Alain: *Village Bells. Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*. Columbia University Press, New York 1998.

Haapala, Pertti: *Sosiaalibistoria. Johdatus tutkimukseen*. SHS, Helsinki 1989.

Haavio, Martti: *Väinämöinen. Suomalaisten runojen keskushahmo*. WSOY, Porvoo 1950.

Huovila, Marja: *Käkösalmen läänin vaihteita esihistoriasta vuoteen 1811*. Esan Kirjapaino Oy, Lahti 1995.

Hämynen, Tapio: *Liikkeellä leivän tähden. Raja-Karjalan väestö ja sen toimeentulo 1880–1940*. Historiallisia Tutkimuksia 170. SHS, Helsinki 1993.

Järvinen, Irma-Riitta: *Karjalan pyhät kertomukset. Tutkimus livvinkielisen alueen legendaperinteestä ja kansanuskon muutoksista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 962. SKS, Helsinki 2004.

Kalela, Jorma: Teoriattomuus historian tutkimuksen yhteiskuntasuhteessa. Teoksessa *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historian tutkimuksessa*. Toim. Matti O. Hannikainen, Mirkka Danielsbacka ja Tuomas Tepora. Gaudeamus Oy, Helsinki 2018, 20–45.

Kalela, Jorma: *Historiantutkimus ja historia*. Gaudeamus Oy, Helsinki (2000) 2020.

Kallio, Kati: Armas Launis, inkeriläinen runolaulu ja Kullervo-oopperan venä-

- läinen tausta. *Musiikki*, 3–4 2012, 6–28.
- Kallio, Petri: The Diversification of Proto-Finnic. Teoksessa *Fibula, Fabula, Fact: The Viking Age in Finland*. Toim. Joonas Ahola, Frog ja Clive Tolley. *Studia Fennica Historica* 18. SKS, Helsinki 2014, 155–168.
- Kastinen, Arja: *Taivas auki. Itäisen Suomen ja Karjalan kanteleista 1800-luvun käsikirjoituksissa*. Temps Oy, Pöytyä 2009.
- Kastinen, Arja: Musiikki. Teoksessa *Kizavirzi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Arja Kastinen, Rauno Nieminen ja Anna-Liisa Tenhunen. Temps Oy, Pöytyä 2013.
- Kastinen, Arja: Six Hours of Exploratory Improvisation. Research Catalogue 2021. Verkkoartikkeli. <https://www.researchcatalogue.net/view/1089971/1089972> [haettu 8.6.2024].
- Kastinen, Arja: Connected Alone. An Ancient Musical Culture As a Tool For Self-Expression Today. *RUUKKU – Studies in Artistic Research*, 18 2022. Verkkojulkaisu. <https://doi.org/10.22501/ruu.1088859> [haettu 15.10.2024].
- Kilpeläinen, Hannu: *Valamo – Karjalaisten luostari? Luostarin ja yhteiskunnan interaktio maailmansotien välisenä aikana*. SKS, Helsinki 2000.
- Kirkinen, Heikki: Valamon luostarin perustamiset. Teoksessa *Tē menitte asumaan meren saareen... Tutkimuksia Valamon luostarista*. Toim. Sari Hirvonen, Hannu Kilpeläinen ja Leena Mäkelä. Valamon luostarin kirjaston julkaisuja 1. Heinävesi 1994, 41–58.
- Korpela, Jukka: *The World of Ladoga. Society, Trade, Transformation and State Building in the Eastern Fennoscandian Boreal Forest Zone c. 1000–1555*. Lit Verlag, Münster 2008.
- Kuusi, Matti (toim.): *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. SKS ja Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1963.
- Kuzmin, Denis: Saamelainen asutus Karjalassa. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja* 94. Tiedekirja, Helsinki 2013, 69–123.
- Laasonen, Pentti: *Novgorodin imu. Miksi ortodoksit muuttivat Venäjälle Käkisalmen läänistä 1600-luvulla?* Historiallisia Tutkimuksia 222. SKS, Helsinki 2005.
- Laitila, Teuvo: *Jumalat, haltiat ja pyhät. Eletty ortodoksisuus Karjalassa 1000–1900*. Suomen Kirkkohistoriallinen Seura, Helsinki 2017.
- Laitinen, Heikki: Kanteleen historian käännekohtia. Teoksessa *Kantele*. Toim. Risto Blomster. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1225 / Tieto. SKS, Helsinki 2010, 121–167.

- Lang, Valter: *Homo Fennicus. Itämerensuomalaisten etnohistoria*. Kolmas, korjattu painos. Kirjokansi 276. SKS, Helsinki 2020.
- Lind, John H.: Valamon luostarin perustamisen poliittinen tausta. *Tutkimuksia Valamon luostarista*. Valamon luostarin kirjaston julkaisuja 1. Heinävesi 1994, 33–40.
- Malviniemi, Rauno: *Tapion tuvilla. Shemeikkain runonlaulajat ja kanteleensoittajat*. Shemeikka sukuseura, Keitele 1997.
- Nussbaum, Martha C.: *Creating Capabilities. The Human Development Approach*. Harvard University Press, Cambridge, MA 2013.
- Parppei, Kati: *Laatokan Valamo. 1800-luvun luostari matkailijoiden kuvaamana*. Kirjokansi 3. SKS, Helsinki 2013.
- Parppei, Kati: Early Population in the Ladoga Region. Teoksessa *Lake Ladoga. The Coastal History of the Greatest Lake in Europe*. Toim. Maria Lähteenmäki ja Isaac Land. *Studia Fennica Historica* 27. SKS, Helsinki 2023, 69–88.
- Pentikäinen, Juha: *Marina Takalon uskonto*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 299. SKS, Helsinki 1971.
- Pöllä, Matti: *Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600–1800-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 635. SKS, Helsinki 1995.
- Rajamo, M.: *Suistamon seurakunnan historia*. Suistamon seurakunta, Kuopio 1944.
- Robinson, Dylan: *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2020.
- Saksa, Aleksandr; Uino, Pirjo; Hiekkänen, Markus: Ristiretkiäika 1100–1300 jKr. *Vuipurin läänin historia I. Karjalan synty*. Toim. Matti Saarnisto. Karjalan kirjapaino, Lappeenranta 2003, 383–474.
- Sen, Amartya: *Development as Freedom*. Oxford University Press, Oxford 1999.
- Siikala, Anna-Leena: Runolaulun käytäntö ja runoston kehitys. Teoksessa *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta*. Toim. Pekka Hakamies. Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja 92, Joensuu, 1990, 7–28.
- Siikala, Anna-Leena: *Suomalainen šamanismi – mielikuvien historiaa*. Kolmas painos. SKS, Helsinki 1999.
- Siikala, Anna-Leena: *Itämerensuomalaisten mytologia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1388 / Tiede. SKS, Helsinki 2014.
- Siirala, Pia: *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun. Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon tutkielma. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 40. Taideyli-

- opiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2024. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-359-5> [haettu 15.10.2024].
- Stark, Laura: *Peasants, Pilgrims, and Sacred Promises. Ritual and the Supernatural in Orthodox Karelian Folk Religion*. Studia Fennica Folkloristica 11. Finnish Literature Society, Helsinki 2002.
- Stark-Arola, Laura: Pyhä raja ja pyhä keskus. Rituaalimallit ortodoksisen Karjalan kansanuskonnossa. Teoksessa *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 79–80. SKS, Helsinki 2002, 181–219.
- Tenhunen, Anna-Liisa: Symbolista käyttösoittimeksi. Teoksessa *Kantele*. Toim. Risto Blomster. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1225 / Tieto. SKS, Helsinki 2010, 209–221.
- Tenhunen, Anna-Liisa: Averki (Everik) Rähkönen. Teoksessa *Kizavirzi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Toim. Arja Kastinen, Rauno Nieminen ja Anna-Liisa Tenhunen. Temps Oy, Pöytyä 2013, 36–38.
- Uino, Pirjo: *Ancient Karelia*. Archeological studies. Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 104. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1997.
- Väisänen, A. O.: Laulu ja soitto kansanelämässä (1943). *Hiljainen baltioituminen. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. SKS, Helsinki 1990, 42–46.

Kohti feministisempää musiikin sosiaalihistoriaa

Yksityiset pianonsoitonopettajat Helsingissä ja Tallinnassa

1800- ja 1900-luvun vaihteessa

NUPPU KOIVISTO-KAASIK

Tässä artikkelissa tarkastelen pianistinaisten sosiaalihistoriaa Euroopan koilliskulmassa – tarkemmin sanottuna Suomenlahden alueella – ja erilaisten tutkimusmetodien ja -skaalojen risteyskohdassa. Aineistoni pohjautuu Helsingissä ja Tallinnassa vuosien 1861–1924 välillä toimineiden pianopedagoginaisten elämien ja urien laajamittaiseen kartoittamiseen, johon hiljattain päättynyt tutkimushankkeen tähtäsi.¹ Hankkeessani kysyin, millaisista sosioekonomisista taustoista pianopedagoginaiset tulivat ja millaisen ammattikentän soitonopetus näille naisille tarjosi. Missä he opiskelivat musiikkia ja missä he työskentelivät? Koska pianonsoitonopetus katsottiin kasvatuksellisen ulottuvuutensa vuoksi sivistyneistön ja keskiluokan naisille sopivaksi ansaintakeinoksi, kysymys on varsin laajasta, satojen naisten ammattiryhmästä.² Mielenkiintoni kohdistui erityisesti niihin yksityisesti musiikinopetusta tarjonneisiin naisiin, jotka eivät ole päätyneet institutionalisoidun musiikinhistoriankirjoituksen kuten esimerkiksi konservatorioiden matrikkeliin lehdille. Käsillä olevassa artikkelissa pureudunkin erityisesti uskonnon ja kulttuuritaustan perusteella marginaalisoitujen pianonsoitonopettajien elämiin.

Hankkeessa toteutettuun aineistonkeruuseen pohjautuen keskityn tässä artikkelissa niihin metodologisiin ongelmakohhti ja vaikeuksiin, joita tutkimuksen materiaali ja lähtökohdat ovat herättäneet. Näkökulmani on käytännönläheinen ja lähdeorientoitunut: etsin reittejä ulos tämän marginaaliin jääneen tutkimusaiheen umpikujista ja niihin liittyvästä sirpaleisesta aineistosta. Ensinnäkin tiedonmurusten kalastaminen

1 Hankkeen on rahoittanut Suomen Akatemia (2022–2025).

2 Ks. esim. Hartge 1928, 19–20. Kiitos Heidi Rifkille tästä viitteestä.

yksityisesti musiikkia opettaneista naisista tasapuolisesti on haastavaa: aineisto on epätasaista eivätkä lähdetiedot ole välttämättä keskenään verrannollisia.³ Toisaalta mutkikkaaksi on osoittautunut sosiaalihistorian, feministisen musiikin historian ja historiallisen sosiologian metodien sekä tutkimuksen mikro- ja makrotason yhdistäminen: miten luoda mielekkäästi yleiskuvaa materiaalista häivyttämättä liikaa yksittäisen historiallisen soitonopettajan toimijuutta ja elämäntapaohjeiden kirjoa? Tässä artikkelissa paneudun erityisesti perusaineistoni eli sanomalehti-ilmoitusten luomiin haasteisiin ja toisaalta sen antamiin mahdollisuuksiin. Näkökulmia on kaksi: ensin keskityn makro-, sitten mikrotason ongelma-kohtiin.

Etenkin mikrohistorian tutkimusperinteessä on pitkään pohdittu yleisen ja yksityisen, yhteisön ja yksilön välisiä suhteita sekä fragmentaaristen lähdetietojen yleistettävyyttä, kuten niin sanottuja ”tyypillisiä epätyyppillisyyksiä”.⁴ Lähteissä marginalisoitujen ryhmien kuten naisten, sukupuolivähemmistöjen ja rodullistetuiksi tulevien henkilöiden arjen historiantutkimus vetääkin tutkijaa usein vaistomaisesti mikrohistoriamaiseen suuntaan, jossa ristiriitaista kyllä aikakauden viitekehyksen tuntemus ja merkitys painottuvat voimakkaasti.⁵ Feministisessä sekä sukupuolihistoriassa sosiaalishistorioitsijan onkin kiinnitettävä huomiota yhteiskunnallisten valtasuhteiden ja -hierarkioiden, esimerkiksi sukupuolittuneiden normien tai patriarkaalisten perherakenteiden tuntemukseen – varsinkin, kun kohteina ovat tämän artikkelin tapaan moninkertaisissa marginaaleissa eläneet ihmiset. Tähän tarjoaa apuvälineitä muun muassa feministinen historiallinen sosiologia, jossa pyritään tarkastelemaan näitä valtahierarkioita tyypittelevästä ja erilaisiin malleihin perustuvasta näkökulmasta.⁶

Oma tutkimuslähtökohtani yhdisteleekin näitä kahta tasoa: hahmotan feministisen historiantutkijan tehtävän ikään kuin palapelinä, jonka

3 Lähdemateriaalin pirstaleisuudesta ks. myös Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 23–25.

4 Sukupuoli- ja mikrohistorian yhtymäkohdista ks. erityisesti Zemon Davis 1997.

5 Esim. Rantanen 2018; Välimäki 2021.

6 Esim. Miller 1998.

osasista on säilynyt vain joitakin ja nekin rikkiinäisinä, väreiltään tai ääri-viivoiltaan haalistuneina. Jotta palaset voisi asettaa johonkin suhteeseen toisiinsa ja pohtia sitä, mitä niiden ympäriltä kenties puuttuu, on ensin mietittävä, kuinka suureen kuvaan ja millaisiin raameihin ne alun alkaen ovat todennäköisesti asettuneet. Tässä yhteydessä raamit muodostuvat laajalla otannalla kerätystä perusaineistosta, jonka puitteisiin yksittäisten ihmisten sirpaleisista lähteistä koostetut elämäntarinat alkavat muodostaa eri palasista koostuvia värejä ja muotoja. Kuten käsillä olevassa artikkelissa esitän, ensi silmäyksellä ohuelta näyttävästä perustietokerroksesta on itse asiassa johdettavissa varsin rikas aineisto.

Artikkelin lähestymistapa nivoutuu lisäksi professiohistorian tutkimusperinteeseen. Niin sanotun länsimaisen taidemusiikin historiassa 1800-luvun loppua voi hyvällä syyllä pitää ajanjaksona, jolloin monet nykyäänkin olemassa olevat musiikkielämän instituutiot, kuten konservatoriolaitos, sinfoniaorkesterit ja samalla musiikinopettajan eri työnkuvat muotoutuivat kohti sitä, millaisina nykyään ymmärrämme.⁷ Tavoitteena on silti pikemminkin tarkastella pianonsoitonopettajan ammatin monipuolisuutta ja kirjoa kuin karsinoida sen historiaa yhdeksi teleologis-essentialistiseksi kehityskuluksi kohti entistä kapeampaa erikoistumista ja ammatillistumista.⁸ Pianonsoitonopettajan naisvaltainen ammatti ei Itämerenkään alueella ollut musiikkimaailman sisäinen asia, vaan kiinteästi sidoksissa ympäröivässä yhteiskunnassa vaikuttaneisiin sosiaalisiin ja poliittisiin virtauksiin, kuten muun muassa virkanaisten ammattikunnan muotoutumiseen sekä naisasialiikkeen syntyyn.⁹

Terminologisesti tärkeä on tietysti kysymys siitä, kuka ylipäättään lasketaan tässä historiallisessa viitekehyksessä pianonsoitonopettajaksi. Jotta hankkeessa tulisi esille mahdollisimman laaja ja totuudenmukainen kuva alasta, en ole rajannut tarkastelukulmaani esimerkiksi konservatorioissa koulutettuihin pianisteihin.¹⁰ Pääpaino on pikemminkin niissä

7 Ks. esim. Björkstrand 1999.

8 Ks. esim. Burns 2019, 2–3, 8–10, 14–17, 23–24.

9 Virkanaisista ks. Ollila 1998. Pianonsoitonopettajien ammattikunnan sukupuolittuneisuudesta ks. esim. Schweitzer 2008, Björkstrand 1999; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

10 Samantapaisesta metodologisesta asenteesta säveltäjänäisten tutkimuksessa ks.

pedagogeissa, jotka ansaitsivat elantonsa pianonsoittoa opettamalla: analyysin kohteina ovat siis naiset, jotka ovat opettaneet pianonsoittoa yksityisesti Helsingissä tai Tallinnassa. Kuten aiemmassa tutkimuksessa on laajalti tuotu esiin, ”ammattilaisuuden” ja ”harrastamisen” erot poikkesivat 1800-luvun viitekehyksessä siitä, miten ne nykyään ymmärrämme.¹¹ Esimerkiksi naiset saattoivat opiskella musiikkia yksityisesti ja tyttökouluissakin huomattavan pitkälle. Soittotaito tarjosi tuon ajan patriarkaalisessa yhteiskunnassa toimineille naisille mahdollisuuden itsenäiseen toimeentuloon tilanteessa, jossa perhettä oli elätettävä itse esimerkiksi aviomiehen tai isän kuoleman myötä.¹²

Oman rajoitteensa tutkimukselle asettaa se, että sitä on tehty Suomesta käsin ja suomenkielisen tutkijan näkökulmasta, jolloin Helsingin osuus aineistosta lähtee helposti korostumaan liiaksi. Tallinna ja Helsinki ovat historiallisesti ja demografisesti varsin erilaisia paikkoja siitäkin huolimatta, että molemmat ovat olleet vilkkaita, monikulttuurisia satamakaupunkeja Pietarin-, Tukholman- ja Pohjois-Saksan-laivareittien varrella.¹³ Vaikka tarkoituksena oli tehdä Suomenlahden alueen laajempia muusikkoverkostoja kartoittavaa pikemmin kuin tiukan vertailevaa tutkimusta kohdekaupunkien välillä, on tasapainon tietoinen hakeminen ollut oleellista monesta syystä. Historiallis-kulttuurisessa mielessä Suomesta on usein katsottu väestöllisesti ja maantieteellisesti pienempää Viroa ikään kuin alaspäin, osana entistä Neuvostoliiton miehittämää pejoratiivista ”Itä-Eurooppaa” erotuksena omista pyrkimyksistä Skandinaviaan sekä länteen päin.¹⁴ Suomalaiselta tutkijalta aihepiiri vaatii siis erityistä tarkkaavaisuutta ja itsekriittisyyttä.

Viime vuosikymmeninä ja erityisesti Venäjän vuonna 2022 käynnistämän oikeudettoman hyökkäyssodan seurauksena niin sanotun Itä-Euroopan tutkimuksen kentällä on ylipäättään käyty vilkasta keskustelua

Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

11 Esim. Björkstrand 1999; Öhrström 1987.

12 Ks. esim. Björkstrand 1999; Schweitzer 2008; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

13 Esim. Åström 1956; Pullat 1969, 34–38.

14 Ks. esim. Mälksoo 2022; Kuldkepp 2023; Koivisto-Kaasik & Ranta-Meyer 2023.

siitä, miten ja kenen ehdoilla alueen historiaa kirjoitetaan.¹⁵ Sikäli kuin näkökulmat ovat länsieurooppalaisissa ja angloamerikkalaisissa yliopistoissa painottuneet venäjän kieleen ja kulttuuriin sekä keskusjohtoisen neuvostojärjestelmän tutkimukseen, ovat paikalliset ja alueelliset katsantokannat jääneet niiden kustannuksella syrjään.¹⁶ Suomessa taas on alettu jälleen keskustella niin sanotun ”keisariajan” (1809–1917) historiapolitiittisista ulottuvuuksista.¹⁷ Paradigman muutoksella on ollut vaikutusta myös artikkelissa käsiteltävän hankkeen tutkimuseettisiin kysymyksiin sekä teoreettisiin lähtökohtiin: uudelleenarvioinnin kohteena on ollut se, millaisena toimintakenttänä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Suomenlahden alue hahmottuu. Käsillä olevassa artikkelissa esitän aiemman tutkimukseen nojautuen, että alueen musiikin historiaa olisi syytä tarkastella lavean ylijalaisessa eurooppalaisessa, globaalissa ja Venäjän keisarikunnan kontekstissa, mutta eri kulttuuri- ja kieliryhmät mahdollisimman kattavasti sekä tasapuolisesti huomioiden. Väitän, että punnittulla lähdetyöllä on tässä yhtälössä erityisen merkittävä osuus. Vaikka valtaosa pianonsoitonopettajista oli vähintään ylempään keskiluokkaan kuuluneita naisia, on heidän sosioekonomisten ja kulttuuristen taustojensa kirjo tunnistettava sekä selkeästi artikuloitava.¹⁸

Sekä itse hankkeen että tämän artikkelin aineistonkeruussa on lähdetty liikkeelle historiallisten sanomalehtien ilmoitusosastoista, joissa yksityiset pianonsoitonopettajat tuntejaan mainostivat. Kaikki soitonopettajat eivät syystä tai toisesta toki ilmoittaneet työstään sanomalehdissä – tai mainostivat satunnaisesti tai anonyyminä – mutta sängen kattavan lähtökohdan tämä materiaali silti antaa. Ilmoitusten perusteella identifioitujen soitonopettajien elämäнкаaria puolestaan on kartoitettu

15 Esim. Kulawik & Kravchenko 2019; Zherebkina ym. 2022; Lewicki 2023; Kuldkepp 2023; Mälksoo 2022. Tässä artikkelissa käytetyt venäläisistä arkistoista peräisin olevat lähteet on hankittu ennen hyökkäyssodan alkamista.

16 Esim. Nachescu 2022; Nachescu & Hendl 2023; Tlostanova 2022.

17 Esimerkiksi *Historiallisessa Aikakauskirjassa* julkaistiin kesäkuussa 2025 teemanumero Keisariaika: imperiumi ja Suomi; ks. Snellman & Kalleinen 2025.

18 Esimerkiksi Michael Roske on tehnyt 1800-luvun altonalaisten musiikinopettajien ammattikuvaa käsittelevässä, sinänsä ansiokkaassa sosiohistoriallisessa tutkimuksessaan sukupuoleen ja luokkataustaan kohdistuvia kiinnostavia havaintoja, muttei juurikaan pohdi niitä selittäviä tekijöitä; ks. Roske 1987.

viranomaisdokumenttien, suku- ja muun aiemman tutkimuksen sekä parhaassa tapauksessa kirjeiden ja muistelmien avulla. Näitä alkupe-
räisaineistoja on löytynyt sekä suomalaisista että virolaisista arkistoista,
erityisesti Viron Teatteri- ja Musiikkimuseosta, Viron ja Suomen Kan-
sallisarkistoista, Kansalliskirjastosta ja Sibelius-museosta. Aineiston pe-
rusteella identifioitujen 356 pianonsoitonopettajan sosioekonomisessa
taustassa ja uravalinnoissa ilmenee läpi aineiston kiinnostavia kronologi-
sia eroja. Parhaillaan työn alla on näistä opettajista koottu tietokanta saa-
teraportteineen: se julkaistaneen viimeistään vuoden 2026 alkupuolella.

Osa tutkimuksen kohdehenkilöistä on toki huomioitu aiemmassa
Suomen ja Viron musiikin historian kirjoituksessa. Näitä ovat erityisesti
säveltäjinä, virtuoottisina solisteina tai merkittävässä paikallisissa musiik-
kioppilaitoksissa – lähinnä Helsingin Musiikkiopistossa (nyk. Taideyli-
opiston Sibelius-Akatemia) ja Tallinnan Konservatoriossa – uransa luo-
neet henkilöt, kuten esimerkiksi Alie Lindberg (1849–1933), Gustava
Boije (1811–1899) tai Alice Segal (1877–1925).¹⁹ Lisäksi Jukka Kuha,
Virve Lippus sekä Carita Björkstrand ovat kartoittaneet suomalaisen
sekä virolaisen musiikkikoulutuksen ja -kasvatuksen historiaa ansiok-
kaasti naisten työn huomioiden, mutta enimmälti institutionaalisesta nä-
kökulmasta.²⁰ Pianistinaisten sosiaalishistorian tutkimuksen kannalta tär-
keää perustaa ja vertailukohtia tutkimukselle ovatkin tarjonneet muiden
muassa Virve Lippusin, Mari-Mall Rähnin, Margit Rahkosen, Susanna
Välimäen ja Annikka Konttori-Gustafssonin aiemmat julkaisut.²¹ Omal-
ta osaltaan artikkeli jatkaa myös sitä pohdintaa, jota olemme aiemmin
harjoittaneet Susanna Välimäen kanssa laajassa suomalaisia historiallisia
säveltäjänaisia käsittelevässä hankkeessamme.²² Tässä artikkelissa esiin-
tyviä kohdehenkilöitä, kuten Berta Isatschikia (1890–1941?), Amina
Syrtilanovaa (s. 1884), Magda Kempeä (s. 1861), Berta Ozol-Guyot’ta

19 Rahkonen 2004; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 49–51; Lippus 1997, 19–
22. Ks. myös Siitan ym. 2025.

20 Kuha 2017; Lippus 1997; Björkstrand 1999, ks. erit. 177–228.

21 Edellisten lisäksi ks. myös esim. Välimäki 2022; Konttori-Gustafsson 2019;
Ryynänen-Karjalainen 2002.

22 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

(s. 1861)²³ sekä valtaosaa muista aineistossa esiintyvistä nimekkäistäkään pedagogeista ei kuitenkaan ole yksityiskohtaisesti tutkittu.

Artikkeli jakautuu kahteen päälukuun, joista ensimmäisessä esitellään tutkimusaineiston ja -metodien haasteita yleisesti ”lintuperspektiivistä”. Tässä ensimmäisessä luvussa keskityn nimenomaisesti lähdekartoitukseen liittyviin menetelmällisiin ja eettisiin ongelmiin sekä niihin laajemman tason johtopäätöksiin, joita aineistosta on löydettävissä. Toisen pääluku puolestaan pureutuu tapaustutkimuksiin kahdesta pianonsoitonopettajasta – Berta Isatschikista ja Amina Syrtlanovasta – joiden avulla havainnollistan pianonsoitonopettajien sosiaali- ja ammattihistoriallisia toimintakenttiä 1800- ja 1900-luvun vaihteen Suomenlahden alueella. Etenkin tapaustutkimusten yhteydessä paneudun ylijärjestyksen teemaan yhteiskuntaluokan ja sosioekonomisen aseman ohella. Koska Isatschik oli taustaltaan juutalainen ja Syrtlanova tataari, on heidän elämänvaiheidensa tarkastelussa syytä kiinnittää erityistä huomiota niin sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan kuin uskonnolliseen taustaan ja valkoisuuteen liittyviin valtarakenteisiin.²⁴

Sanomalehti-ilmoituksista pianopedagogien jalanjäljille

Yksityisten pianopedagogien historian tutkija törmää jo lähtöruudussa kysymykseen siitä, mistä aineistoa ylipäättään on saatavilla. Konservatorioiden ja musiikkikoulujen opettajamatrikkelit sekä arkistot ja musiikkitietosanakirjat ovat tietysti käyttökelpoisia kokoelmia pianopedagogien henkilöhistorioista kiinnostuneelle. Silti näissä oppilaitoksissa työskenteli vain murto-osa alalla toimineista opettajista. Yksityisopettajien tapauksessa on tyypillisesti lähdettävä liikkeelle nimien ja elinvuosien metsästyksestä. Samoin kuin esimerkiksi historiallisia säveltäjänsiaisia ja muita vähemmän kartoitettuja ammattiryhmiä, myös pianopedagogi-

23 Näiden kohdehenkilöiden kuolinvuodet ovat epäselviä muun muassa toisen maailmansodan aiheuttamien aineistokatkosten vuoksi. Asiasta tarkemmin ks. esim. tapaustutkimuksia käsittelevä alaluku.

24 Tällainen analyysi tukeutuu intersektionaalisen feminismin tutkimuksen perinteisiin, joista ks. esim. Crenshaw 1989.

naisia jäljittävän tutkijan on varauduttava yllätyksiin ja esteisiin matkan varrella, ja käyttökelpoiset menetelmät kohdehenkilöiden elämänvaiheiden jäljittämiseen syntyvät usein käytännössä kokeilemalla.²⁵

Yksityisten pianonsoiton opettajien sanomalehti-ilmoitusten formaatti on sekä helsinkiläisessä että tallinnalaisessa lehdistössä hyvin samankaltainen ja lyhytsanainen: tunteja ilmoitettiin tarjottaviksi nimellä ja osoitteella. Joskus mainittiin myös opettajan koulutustausta sekä harvemmin yksittäisen tunnin hinta tai muita lisätietoja. Ilmoittajista ehdoton valtaosa oli naisia. Vaikka perusaineisto siis vaikuttaa ensi silmäyksellä yksinkertaiselta, valinta lähteä liikkeelle sanomalehtien ilmoitusosioista ei ole ongelmaton. Lähdetyön aikana kävi ensinnäkin ilmi, että merkittävä osa sanomalehtien pianotunteja mainostaneista henkilöistä esiintyi anonyymeinä tai nimimerkin suojissa. Usein vastauksia tuntitarjouksiin pyydettiin myös lehden konttoriin eikä omaan osoitteeseen, jolloin ilmoittajan henkilöllisyyden selvittäminen on käytännössä mahdotonta. Anonyymejä ilmoituksia jättivät kaikenkupuoliset muusikot, mutta erityisesti yläluokkaisten naisten kohdalla kynnystä ilmoitella omalla nimellä lienevät korottaneet sukupuoleen liittyvät sosiaaliset normit: sivistyneistön naisten ansiotyöhön liittyi vielä 1800-luvun lopulla ennakkoluuloja etenkin esittävien taiteiden alueella.²⁶ Kaupunkien osoitekalenterien perusteella ja henkikirjoja selaamalla tietoja on mahdollista täydentää, mutta usein tuloksetta, ja myös näiden dokumenttien tiedot saattavat olla epätarkkoja tai ristiriidassa keskenään. Koska tämä hanke edustaa omalla alallaan perustutkimusta, olen päätenyt siihen, että keskityn tutkimaan niitä henkilöitä, jotka ovat aineistosta selkeästi identifioitavissa. Luultavimmin tämä keikauttaa analyysiä selkeämmin ammattiopintoja harjoittaneiden pedagogien suuntaan: mitä kouluttautuneempi ja nimekkäämpi opettaja oli, sitä kannattavampaa oli maksaa mainoksesta lisätilaa nimelleen. Riskinä on, että vähemmän koulutetut tai kaikkein köyhimmät pedagogit jäävät paitsioon. Poikkeuksiakin toki

25 Ks. myös Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 23. Omaa tutkimustyötäni helpottivat kahdeksan kuukauden mittainen pilottihanke sekä digitoidun virolaisen ja suomalaisen historiallisen sanomalehtiaineiston aiempi tuntemus.

26 Ks. esim. Björkstrand 1999.

on, kuten lastenhoitajan ja rautatiekonduktöörin perheestä ponnistanut Vilhelmine (Vilma) Vahtrik (1882–1966), jolta on sanomalehti-ilmoitusten lisäksi säilynyt Viron Musiikki- ja Teatterimuseossa rikas henkilöarkisto siitä huolimatta, että hän eli suuren osan aikuisikänsä taloudellisesti erittäin niukoissa olosuhteissa, jopa köyhyydessä.²⁷

Toinen tärkeä lähdekriittinen huomio liittyy tiedonkeruun menetelmiin. Kuten esimerkiksi Kaisa Kyläkoski on huomauttanut, digitoidut sanomalehtiaineistot ja niihin integroidut hakumenetelmät ovat kaksiteräinen miekka, johon tutkijan on helppo hukkuu, ellei pidä varaansa.²⁸ Vaikka optiset tekstintunnistusjärjestelmät ovat kehittyneet huomattavasti viimeisten parinkymmenen vuoden aikana, haku ei yksinkertaisesti löydä kaikkea mahdollista. Sekä Suomen että Viron historialliset sanomalehdet on tutkittavalta aikakaudelta digitoitu kattavasti,²⁹ mutta niiden hakutoiminnot eivät ole keskenään verrannolliset. Tämä on osaltaan vaikuttanut tarpeeseen hienosäätää hakusanoja eri kielillä hiukan erilaisiksi: esimerkiksi viron kielellä on ollut kahlattava enemmän läpi ”klaveri”- ja ”klavieri”-alkuisia termejä, kun taas ruotsinkielinen haku suomalaisiin lehtiin tuotti huomattavasti paremmin dataa jo hakusanalla ”pianolekt”.³⁰ Myös terminologiset erot venäjän, ruotsin, suomen, vi-

27 Vilma (Vilhelmine Katharine Elisabet) Vahtrik (-Kärik) työskenteli pianonsoiton yksityisopettajana Pihkovassa, Tartossa, Pietarissa, Helsingissä, Lahdessa ja Tallinnassa. Päiväkirjoissaan ja omaelämäkerrallisissa teksteissään sekä viranomaisille lähettämissään anomuksissa hän kertoo eläneensä 1930-luvulta lähtien jatkuvassa rahapulassa ja olleensa pitkiä ajanjaksoja kodittomana. Ks. Anomukset viranomaisille (*Palved toetuse saamiseks*, 1934–1940, TMM 8339/M331:1/2), omaelämäkerta (*Ühe inimese elukäik*, 1961–1962, TMM 10566), muistelmat (*Vanad mälestused*, 1955, TMM 10566) ja päiväkirjat 1962–1963), Vilhelmine Vahtrikin henkilöarkisto (fondi M331), Eesti Teatri- ja Muusikamuseum.

28 Kyläkoski 2022, 37–43.

29 Kansalliskirjaston historiallinen sanoma- ja aikakauslehtiaineisto, verkkoaineisto; DIGAR-sanomalehtiportaali, verkkoaineisto.

30 Käytettyjä hakusanoja ovat olleet esimerkiksi seuraavat: ”klaveri”, ”klavieri”, ”пианино”, ”рояль”, ”музыки”, ”pianospelni”, ”pianolekt”. Tietoja on haettu suomalaista ja virolaista digitoiduista lehdistä vuoden 1924 loppuun saakka, ja läpikäytäviä hakutuloksia on kertynyt joitakin tuhansia. Olen havainnut asuteriskillä katkaistut hakusanat erityisen hedelmällisiksi, sillä ilmoitusten sana- ja taivutusmuodot vaihtelevat.

ron ja saksan kielten välillä ovat johtaneet siihen, etteivät hakusanat ole keskenään yhteismitallisia, vaan niitä on ollut etsittävä yrityksen ja erehdyksen kautta.³¹ Usean kymmenen vuoden aikaväliä tarkasteltaessa on lisäksi aina tehtävä työekonomisia valintoja. Tässä tapauksessa erikielillä ja mahdollisimman laajasti läpikäydyillä hakusanoilla koottua dataa voisi täydentää tekemällä ”pistokokeita” aineistoon viiden vuoden välein. Käytännössä tämä tarkoittaisi aikavälien 1.–15.1. sekä 15.8.–15.9. välillä julkaistujen laajalevikkisten helsinkiläis- ja tallinnalaislehtien ilmoitusosastoja: lukukausien alussa myös pianonsoitonopettajien mainostus kävi kuumimmillaan.

Jo aineistonkeruun alkuvaiheessa kävi ilmi, ettei myöskään pianonsoitonopettajan löyhä määritelmä ole ilmoitusaineiston kannalta yksiselitteinen. Jotkut pedagogit mainostivat tuntejaan ajoittain ”musiikinopetuksena” pikemmin kuin pianotunteina,³² ja monelle pianonsoiton opetus ei suinkaan ollut ainoa tulonlähde. Lisätienestejä saattoi musiikkialan sisällä saada toisen instrumentin – esimerkiksi viulun, kitaran tai laulun – tai musiikin teorian, musiikkipedagogiikan ja sävellyksen tunteiden antamisesta.³³ Ennen äänentoiston yleistymistä pianonsoitonopettajat mainostivat myös säestävänsä tanssia maksua vastaan ylemmän keskiluokan ja aateliston järjestämissä tilaisuuksissa kuten lastentanssiaisissa.³⁴ Toinen tyypillinen ansaintakeino oli yksityinen kielten, erityisesti ylempien luokkien puhumien ruotsin, saksan, ranskan, englannin ja venäjän opetus, mikä viestii opettajien korkeasta koulutustasosta ja usein myös keski- tai yläluokkaisesta syntyperästä.³⁵ Myös kotiopettajien työnhaku- sekä työtarjousilmoituksissa mainittiin säännöllisesti vähintään alkeisopetukseen riittävä pianonsoittotaito.³⁶

31 Esimerkiksi venäjänkielisistä ilmoituksista löytyy kolmea eri termiä pianolle: ”фортепиано”, ”пианино” sekä ”рояль”. Rajoitteen tutkimukselle on asettanut sekin, että en osaa esimerkiksi jiddisiä, latviaa tai tataarin kieltä, jolloin näillä kielillä mahdollisesti julkaistut ilmoitukset jäävät pimentoon tai epäluotettavien käännöskoneiden varaan.

32 Ks. esim. Ilmoitukset (Olga Enckell), *Hufvudstadsbladet* 12.9.1867.

33 Ks. esim. Ilmoitukset (Milli Gyllström), *Hufvudstadsbladet* 8.10.1901.

34 Ks. esim. Ilmoitukset (Olga Koljonen), *Hufvudstadsbladet* 5.11.1887.

35 Ks. esim. Ilmoitukset (Elise Hisinger), *Helsingfors Dagblad* 15.8.1879.

36 Ks. esim. I tienst ästundas, *Finland* 13.1.1892.

Lisäksi soitonopetuksen ohella saatettiin harjoittaa käsityöläistyyppistä elinkeinotoimintaa, etenkin naisille sosiaalisesti hyväksyttyinä ammattialoina pidettyjä tekstiilitaidetta ja taideteollisuutta. Näin toimi muun muassa Helsingin Musiikkiopiston varhaiseen opiskelijasukupolveen kuulunut Elna Engström (1856–1924), joka opetti pianonsoittoa, teoria-aineita ja sävellystä yksityisesti, mutta kouluttautui myös Taide-teollisuuskeskuskoulussa useiden vuosikymmenten ajan erikoisalanaan veisto.³⁷ Myös instrumenttien ja nuottien kauppa sekä esimerkiksi pianojen välitystoiminta olivat tavallisia etenkin pienemmillä paikkakunnilla.³⁸ Hyvä esimerkki toimeentulokeinojen kirjosta on ruotsalaistaustainen Magda Kempe (s. 1861), joka muutti vuonna 1892 Tukholmasta Helsinkiin ja antoi kaupungissa kitaran- sekä pianonsoiton tunteja, mutta perusti Eerikinkadulle myös oman pienimuotoisen koruompelimon-sa.³⁹ Ompelimossa työskenteli Kempen ohella paikallisia oppityttöjä, mutta ilmeisesti toiminta ei kannattanut, sillä Kempe palasi Ruotsiin vuonna 1907.⁴⁰ Kempe oli kotoisin Jämtlannista Hammerdalin läheltä talonpoikaisperheestä, ja hän oli mahdollisesti päässyt musiikin pariin vanhempiensa vapaakirkollisen yhteisön piirissä, jossa musiikilla ja varsinkin kielisoittimilla oli tärkeä rooli muun muassa ”kitarakuorojen” muodossa.⁴¹ Kempen tarina on havainnollinen osoitus siitäkin, että vaik-

37 Engströmistä ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 158–159. *Sävelten tyttäret* -hankkeessa kerätyn datan perusteella hän opetti musiikkia Helsingissä yksityisesti vuodesta 1886 vuoteen 1921.

38 Nuottikaupasta Suomessa ks. Kurkela 2009.

39 Ks. Ilmoitukset, *Nya Pressen* 2.9.1893; *Hufvudstadsbladet* 5.9.1893, 8.9.1897, 6.10.1901. Ks. myös Savijoki 2019, 195, 198–199.

40 Helsingin ja Uudenmaan läänin henkikirja 1904 (U:206, Helsingin 4. kaupunginosa), s. 121–122, Kansallisarkisto; Savijoki 2019, 199.

41 Kastettujen luettelot 1861, s. 161; Rippikirja 1850–1861, s. 218; Rippikirja 1861–1870, s. 260; Rippikirja 1871–1882, s. 399; Rippikirja 1883–1893, s. 346; Rippikirja 1894–1899, s. 315, Hammerdals kyrkoarkiv, Riksarkivet. Kempen vanhemmat olivat talollisen tytär Stina Magdalena Johansdotter ja renki Israel Pehrsson, mutta hänen äidinisänsä käytti sukunimeä Kjempe (Kämpe), jonka Magda Kempe aikuistuttuaan omaksui. Perhe asui Kälenin tilalla Grenäsissa. Rippikirjojen perusteella perheen baptisteiksi kääntyminen tapahtui 1860-luvun lopulla, eikä Magda Kempen kolmea nuorinta, 1870-luvun puolella synty-

ka soitonopetusta usein harjoittivat säätyläisnaiset, ei ammattiryhmä suinkaan rajoittunut heihin.

Sanomalehti-ilmoitusten läpikäyminen ja tietojen kokoaminen on yleensä vasta alkusysäys sille, että elinvuosien ja perhetaustan kaltaisia tietoja kohdehenkilöistä pystyy ylipäättään etsimään. Tyypillinen pianotunti-ilmoitus ei kerro kohteestaan muuta kuin nimen, osoitteen ja puhelinnumeron, joskus myös koulutustaustan. Ilmoituksen kieli puolestaan voi viestiä opettajan omasta kulttuuritaustasta, mutta ennen kaikkea yleisöstä, jolle markkinointi on kohdistettu: jotkin opettajat mainostivatkin tarkoituksellisesti tuntejaan useammilla kielillä, esimerkiksi Tallinnassa sekä saksaksi että venäjäksi. Kiinnostava pitkän aikavälin havainto kielen suhteen on se, että sekä viron- että suomenkielisten ilmoitusten määrä vaikuttaisi tarkasteltavalla aikavälillä kasvavan sitä mukaa kuin ilmoitusten kokonaismäärä nousee. Oletettavasti tämä kehitys kuvastaa yleisempiä yhteiskunnallisia trendejä kuten suomen- ja vironkielisen väestön koulutustason nousua sekä kiihtyvää kaupungistumista 1900-luvulle tultaessa. Toisaalta on huomioitava se, ettei etenkin tutkimusajanjakson varhaisempien vuosikymmenten sanomalehtijulkisuus heijastele paikallista väestörakennetta yksi yhteen, vaan on lähtökohtaisesti luku- ja kielitaitoisille, koulutetuille yhteiskuntaluokille suunnattua.

Laajalla otannalla valittuihin hakusanoihin perustuva haarukointi on perusteltua siksikin, että se saattaa johdattaa tutkijan kiinnostavien harha- ja sivupolkujen sekä oleellisen taustatiedon äärelle. Ensinnäkin pianotunteihin ja pianonsoittoon liittyvät hakusanat tuottavat sekä suomen- että vironkielisissä lehdissä runsaasti tuloksia novelleista ja jatkokertomuksista, joissa kuvataan eräänlainen pianonsoitonopettajan fiktiivinen stereotyyppi: traagisesti köyhtynyt yläluokkainen tai vaatimaton keskiluokkainen nainen, jonka on ansaittava olosuhteiden pakosta elantonsa pianonsoittoa opettamalla.⁴² Virossa naisten pianonsoittotai-

nyttä sisarusta kastettu paikalliseen evankelisluterilaiseen seurakuntaan. Magda Kempe muutti elokuussa 1883 kirjoille Tukholmaan Jaakobin seurakuntaan, ja koko perhe vanhempia myöten jätti Hamnerdalin vuoteen 1895 mennessä. Muusikko- ja säveltäjänäisistä Suomen vapaakirkollisissa piireissä ks. esim. Hämelin & Rautamäki 2001.

42 Esim. Den unga svenskan, *Hufvudstadsbladet* 28.2.1880.

toon kohdistunut sukupuolittunut kritiikki kietoutui toistuvasti myös 1900-luvun vaihteen nationalismiin ja kielikysymyksiin, kun vironkielisissä, kansallisesti suuntautuneissa lehdissä kritisoiitiin vironkielisiä perheitä, jotka lähettivät tyttärensä saksankielisiin kaupunkikouluihin oppimaan koruompelua, musiikkia ja vieraita kieliä, jolloin oma kieli ja kulttuuri jäivät kriitikoiden mukaan jalkoihin.⁴³ Toisaalta tiedonmurusia voi löytyä myös muualla kuin Helsingissä tai Tallinnassa toimineista pianopedagogeista, mikä tarjoaa taustoittavaa tietoa muusikoiden ja kulttuuriväen yllirajaisista yhteyksistä. Esimerkiksi ranskalaisentytyisen, Pietarin konservatoriossa opiskelleen ja sittemmin Latviaan asettuneen säveltäjä-pianistin Bertha Ozol-Guyot'n jäljille pääsin hänen miehensä tallinnalaisessa lehdessä julkaistun nekrologin avulla.⁴⁴ Arvoitukseksi on toistaiseksi jäänyt, miten Montmartrella itäranskalaisen räätäli-kotiapulaispariskunnan tyttäreksi syntynyt Ozol-Guyot Pohjois-Eurooppaan päätyi ja mitä hänelle 1920-luvun jälkeen tapahtui.⁴⁵

Myös mahdolliset ilmoituksissa esiintyvät koulutustiedot antavat vihiä muusikkojen yllirajaisista verkostoista. Sikäli kuin konservatorio-tasoisien koulutuksen saaneet pianonsoitonopettajat yleensä mainitsivat asian ilmoituksissaan, nousee niistä esiin myös huippuopettajien, kuten esimerkiksi berliiniläisen Heinrich Barthin pianoluokan alumneja.⁴⁶ Berliini, Leipzig, Dresden ja Wien olivat houkuttelevia kohteita musiikkia kunnianhimoisesti opiskelleille nuorille pianistinaisille sekä Tal-

43 Esim. Homo-novus: Kadakasaksad ja rahvas, *Meie Elu* 9.7.1908. Termi *kadakasaks* viittaa 1900-luvun alun viitekehyksessä vironkieliseen henkilöön, joka urallaan ja elämässään menestyäkseen pyrkii omaksumaan baltiansaksalaisen yläluokan kielen ja tavat; ks. *Eesti keele seletav sõnaraamat* (EKSS) 2009.

44 -k: Lätimaalt. Riia, *Postimees* 23.8.1902.

45 Julie Emilie Berthe Ozol-Guyot syntyi vuonna 1861 Pariisissa; ks. Pariisin 18. kaupunginosan syntyneet 1861, no 648; Jean-Baptiste Guyot'n syntymätodistus; Anne Louise Marie Guyot'n syntymätodistus; Archives de Paris. Ozol-Guyot'n aviomies oli nimeltään Jēkabs Ozols. Ozol-Guyot'n sävellyksiä julkaistiin hänen elinaikanaan Latviassa, ja hän oli Ranskan säveltäjäliiton jäsen; ks. esim. Rigas ziņas, *Baltijas vēstnesis* 14.8.1904.

46 Ilmoitukset (Anna Lönnberg), *Hufvudstadsbladet* 27.8.1890; Ilmoitukset (Ida Hägg), *Helsingfors Dagblad* 8.9.1888. Leena Heikkilä ja Marjaana Virtanen viimeistelevät parhaillaan kirjahanketta, jossa kartoitetaan Berliinissä ja opiskelleita suomalaisia pianisteja muun muassa Barthin luokalta.

linnassa että Helsingissä niin maineensa kuin kieli- ja maantieteellisten yhteyksien vuoksi. Keskieurooppalaisissa suurkaupungeissa suomalaisilla ja virolaisilla musiikin opiskelijoilla oli konservatoriokoulutuksen ohella aivan toisenlaiset mahdollisuudet kuulla oopperaa, konsertteja ja nauttia muutoinkin kulttuuritarjonnasta kuin kotikaupungeissaan. Sitä mukaa kun Helsinkiin ja Tallinnaan perustettiin arvostettuja omia musiikkikouluja – Helsingin Musiikkiopisto ja Orkesterikoulu 1880-luvulla⁴⁷ sekä Alice Segalin tallinnalainen musiikkikoulu 1900-luvun alussa⁴⁸ – syntyi kaupunkeihin myös näissä paikallisissa oppilaitoksissa opiskelleita pedagogisukupolvia. Osa musiikkioppilaitoksissa työskennelleistä pedagogeista antoi myös päivätyönsä ohella yksityistunteja, kuten Helsingissä koko ammattuuransa tehnyt Antonie (Toni) Leontjeff (1861–1922).⁴⁹

Sekä Helsinkiä että Tallinnaa maantieteellisesti lähin konservatoriokaupunki oli Pietari, joka veti tulevia pianopedagogeja molemmista kaupungeista, mutta erityisesti Tallinnasta. Syyt lienevät olleet sekä hallinnolliset että koulutusrakenteelliset: Helsinkiin ehti syntyä oma korkeatasoinen, musiikkikoulu parikymmentä vuotta ennen Tallinnaa, ja Segalinkin oppilaitos toimi pitkälti epävirallisena valmistavana kouluna Pietarin konservatoriolle.⁵⁰ Vaikka konservatorion päättötutkinto edellytti venäjän kielen koetta, voitiin opetusta tarjota myös esimerkiksi saksan kielellä, joka oli sekä monelle suomalaiselle opiskelijalle että erityisesti Viron baltiansaksalaisille saavutettavampi.⁵¹ Myös Suomessa toimi useita Pietarissa opiskelleita ja venäläisiä soitonopettajia, mutta

47 Näistä oppilaitoksista ks. Dahlström 1982; Björkstrand 1999; Kuha 2017.

48 Alice Segal oli Pietarista syntyisin ja sikäläisen konservatorion kasvatti. Hän perusti koulunsa jatkoksi Emilie Meyerin yksityiselle musiikkikoululle, joka jouduttiin talousvaikeuksien vuoksi sulkemaan. Segal sekä monet hänen kasvattinsa ja kollegansa siirtyivät sittemmin vuonna 1919 perustetun Tallinnan konservatorion opettajakuntaan. Myös Segalin sisar Clara ja hänen äitinsä Eugenie opettivat Tallinnassa yksityisesti pianonsoittoa. Ks. Lippus 1997, 19–22; Koivisto-Kaasik 2026 (tulossa).

49 Leontjeffistä ks. Koivisto-Kaasik 2022, 191–193 sekä Annikka Konttori-Gustafssonin ja Matti Huttusen artikkeli tässä teoksessa.

50 Virolaisista Pietarin konservatoriossa opiskelleista muusikoista ks. Lippus 1997 ohella Talve ym. 2004, 489; Pullat 2004, 411–424 (liite 10).

51 Esim. Kajanus-Blenner 1958, 463–464.

erityisesti hallinnollisestikin emämaahan kiinnitettyt Baltian kuvernementit tarjosivat työpaikkoja konservatoriosta valmistuneille venäläisille pianisteille, kuten esimerkiksi säveltäjä-pianisti E. Zaitsevalle ja Maria Knauf-Kaminskajalle.⁵² Toisaalta Suomen ja Viron virkamies- ja upseerisukuihin kuuluvat naiset saattoivat viedä pianonsoitonopettajan elinkeinonsa mukanaan keisarikunnan eri osiin perheen asemapaikan mukana. Näin toimi esimerkiksi Vladivostokista Helsinkiin muuttanut Valentina Nordmann.⁵³

Erityisesti ensimmäisen maailmansodan sekasortoisina vuosina Helsingin musiikkiopisto veti puoleensa korkeatasoisia virolaisia ja baltiansaksalaisia pianopedagogeja, joiden ansaintamahdollisuudet Tallinnassa tai nälänhädästä sekä poliittisista levottomuuksista kärsivässä Pietarissa olivat kaventuneet.⁵⁴ Musiikkiopisto saattoi olla tärkeä kontakti myös sellaisille yksityisille pianonsoitonopettajille, joilla ei ollut varsinaista työsuhdetta opistoon: esimerkiksi virolainen pianisti Maria Daugull (s. Wiegand, 1873–1924) järjesti opiston rehtorin Erkki Melartinin avustuksella Tallinnasta mukanaan tuomansa flyygelin vuokralle uudessa

52 Zaitsevasta ks. esim. ^{***}, *Ревельские известия* 30.10.1893; hän mainosti piano- ja teorialuntejaan saman lehden numeroissa 9.1.1893, 18.8.1893 ja 14.1.1894. Knauf-Kaminskajasta ks. Koivisto-Kaasik 2022, 189–191. Zaitsevan myöhemmistä vaiheista ei toistaiseksi ole löytynyt tietoa; Knauf-Kaminskaja puolestaan kiersi Venäjän keisarikuntaa 1900-luvun alussa oopperaseurueensa kera ja päätyi lopulta Siperiaan Blagoveštšenskin kaupunkiin musiikkikoulun johtajaksi. Pietarissa opiskelleista pianonpedagoginiaisista ks. myös Koivisto-Kaasik 2025b.

53 Valentina Mihailovna Nordmannista (s. Barševitš, s. 1882) ks. Pietarin konservatorion arkistoluettelo (f. 361), Pietarin kaupungin historiallinen keskusarkisto sekä ilmoitukset *Финляндская газета* -lehdessä 7.2.1909, 9.2.1909, 16.9.1909, 3.9.1910, 11.9.1910, 16.9.1910, 24.9.1910, 25.9.1910, 27.9.1910, 29.9.1910, 1.10.1910, 2.10.1910, 4.10.1910, 9.9.1911, 21.9.1912, 2.10.1913 ja 5.10.1913. Nordmannin aviomies Anton oli laivastoupseeri, joka oli palvellut Venäjän-Japanin-sodassa ja sen jälkeen joitakin vuosia Vladivostokissa, sittemmin Mustanmeren laivastossa ja Helsingissä; ks. Nordmann 1910, 22.

54 Suomessa opettivat 1910- ja 1920-lukujen taitteessa muiden muassa pianopedagogit Sigrid von Hörschelmann-Antropoff, Adelaide Hippus ja Artur Lemba; ks. Dahlström 1982, 334–335; Lensin 1986; Koivisto-Kaasik & Välimäki 2025 (artikkelikäsitkirjoitus).

kotikaupungissaan.⁵⁵ Myös Helsingissä toimineessa venäjänkielisessä Marian tyttökimnaasissa opiskeli useita baltialaistaustaisia naisia, joista jotkut myöhemmin ansaitsivat elantonsa pianonsoitonopettajina. Näitä olivat esimerkiksi pianopedagogit Elfriede Köressaar (Ahlbom, s. 1906) sekä Nina (Linda Irene) Murrik-Polonski (1897–1947), joka muistettaneen paremmin kirjailija-poliitikko Hella Wuolijoen sisarena.⁵⁶

Kieli-, koulutus- ja luokkataustaan kietoutuvat myös ilmoituksista tihkuvat tiedonmuruset opettajien osoitteista. Opetusta saatettiin antaa sekä omassa kodissa, jolloin pianon vuokraus tai omistaminen oli välttämättömyys, tai mahdollisesti myös oppilaiden kodeissa.⁵⁷ Yleensä nimellään mainostavan opettajan ilmoituksessa mainittiin, mistä hän oli tavoitettavissa, eli tyypillisimmin kotiosoite. Henkikirjojen ja osoitekortistojen avulla nämä tiedot on mahdollista varmentaa ja tarkentaa, jolloin osoitteet on mahdollista sijoitella kaupunkimaantieteelliselle kartalle havainnollistamaan, millaisissa kaupunginosissa ja jopa perhekunnissa opettajat asuivat. Myös osoitteiden vaihtuvuudesta ja pysyvyydestä voi saada vihiä yksilön varallisuustasosta ja toimeentulon vakaudesta: vaihteluväli ulottuu kymmeniä vuosia samassa huoneistossa kotonaan opettaneista pedagogeista niihin, jotka vaihtoivat vuokra-asuntoa tai jopa kaupunkia lähes vuosittain. Jotkut vakiintuneemmat pianopeda-

55 Maria Daugullin kirjeet Erkki Melartinille 9.8.1921, 13.8.1921, 19.8.1921 ja 6.5.1923, Coll. 530.3, Erkki Melartinin arkisto, Kansalliskirjasto. Tehtailijan tytär Maria Daugull oli valmistunut Pietarin konservatoriosta Karl van Arkin maineikkaalta pianoluokalta ja asunut ennen Helsingin-vuosiaan muun muassa Astrahanissa. Helsingissä Daugull opetti vuosina 1921–1923 yksityisesti vuokrahuoneistossaan osoitteessa Itäinen Kaivopuisto 7 B 2. Ks. myös Ilmoitukset, *Hufvudstadsbladet* 23.7.1920 ja 24.8.1924; Ilmoitukset (Maria Daugull), *Hufvudstadsbladet* 7.9.1921, 29.8.1922, 1.9.1923; Verlobte, Aufgebotene und Getraute im Jahr 1898, s. 143, Tallinna Oleviste kogudus, Kirikuraamatud, Rahvusrhiiv.

56 Halén 2022, 36, 42. Elfriede Köressaar oli suomenruotsalais-virolaisen näyttelijä, kirjailija ja yhteiskuntavaikuttaja Jutta Zilliacuksen (s. 1925) varhainen pianonsoitonopettaja; ks. Zilliacus 1989, 173–174.

57 Esim. Ilmoitukset (Olivia Norring), *Hufvudstadsbladet* 9.1.1867. Tallinnan Olevisten seurakunta järjesti vuonna 1911 parikin keräystä instrumentin hankkimiseksi erälle vähävaraiselle pianonsoitonopettajalle; ks. Eingesandt, *Revaler Zeitung* 22.3.1911.

gogit, kuten esimerkiksi tunnettu helsinkiläinen Emilia Josefina (Lilli) Pipping, ottivat ilmoitusten perusteella välittääkseen sekä asuntoja että töitä nuoremmille Helsinkiin muuttaneille kollegoilleen.⁵⁸

Kaiken kaikkiaan voi todeta, että sanomalehti-ilmoituksista koostuvasta perusaineistosta on niiden yhteismitattomuudesta ja lähdekriittisistä haasteista huolimatta mahdollista lypsää yllättävän laajalti tietoja yksityisten pianopedagogien toiminnasta. Tällaisen kokonaiskuvan luominen on tärkeää, sillä täydentävät, kohdehenkilöiden omaehtoisesti tuottamat ja julkisissa arkistoissa säilyneet dokumentit kuten kirjeet ja päiväkirjat heijastelevat yleensä ylempien yhteiskuntaluokkien ja niihin kuuluvien kieliryhmien, kuten baltiansaksalaisten, venäjän- ja ruotsinkielisen aateliston sekä ylipäättään urbaanin sivistyneistön todellisuutta. Myös uskonnollis-kulttuuriset vähemmistöryhmät, kuten juutalaiset, taatarit ja romanit, jäävät tällöin helposti pimentoon. Nähdäkseni tämä luokka- ja kulttuuritaustojen moninaisuus on syytä huomioida myös tapaustutkimusten valinnassa siitä huolimatta, että suurin osa helsinkiläisistä ja tallinnalaisista pianopedagogeista kuului vähintäänkin keskiluokkaan ja opetti valtakielillä.

Kaksi soitonopettajaa, kaksi kaupunkia: Berta Isatschik ja Amina Syrtlanova

Berta Isatschikin ja Amina Syrtlanovan elämäntarinoista sekä urapoluista on poimittavissa niin tyypillisiä kuin epätyypillisiä piirteitä Helsingissä ja Tallinnassa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa toimineiden pianonsoitonopettajien keskuudessa. Niistä löytyy sekä keskinäisiä yhtäläisyyksiä – kuuluivathan Isatschik ja Syrtlanova osapuilleen samaan sukupolveen – että eroavaisuuksia. Kohdekaupungeista Isatschik opetti pitkiä aikoja Tallinnassa, Syrtlanova taas joitakin vuosia Helsingissä. Molempien ura oli kuitenkin kansainvälinen, ja siihen vaikuttivat oleellisesti uskonnollinen vähemmistötausta ja maailmanpoliittiset käänteet, etenkin Venäjän vuoden 1917 vallankumous sekä toinen maailmansota.

58 Ks. esim. Ilmoitukset, *Helsingfors Dagblad* 31.8.187 ja *Hufvudstadsbladet* 28.3.1882; Dödsfall, *Hufvudstadsbladet* 24.1.1918. Lilli Pipping (1834–1918) oli opiskellut Dresdenissä ja antoi Helsingissä vuosikymmeniä pianotunteja kotonaan osoitteessa Vladimirinkatu 4.

Sekä Isatschikin että Syrtlanovan perhetausta oli aikakauden yksityiselle pianopedagogille tavanomainen: he kuuluivat urbaaniin siivistyneistöön ja ylempään keskiluokkaan. Syrtlanova oli syntyisin korkea-arvoisesta tataariperheestä Ufasta: hänen äitinsä oli Magiparvaz Sheikh-Ali (s. Alkina) ja isänsä kenraalimajuri Mahmud Sheikh-Ali.⁵⁹ Kun Syrtlanova sittemmin avioitui vaikutusvaltaisen liberaalin poliitikon ja asianajajan Galiaskar Syrtlanovin kanssa, pariskunta asettui keisarikunnan pääkaupunkiin Pietariin.⁶⁰ Syrtlanovan musiikkiopinnoista on säilynyt valitettavan vähän luotettavaa tietoa, mutta todennäköistä on, että hän sai musiikillisen peruskoulutuksensa yksityisesti tai jossakin Venäjän keisarikunnan eliitin tytöille tarkoitettussa oppilaitoksessa, joissa musiikki kuului keskeisiin oppiaineisiin.⁶¹ Syrtlanovan yhteiskuntaluokan naisilta odotettiin perhe- ja kotivelvollisuuksien ohella hyväntekeväisyystyötä, ja tähän hän innokkaasti ottikin osaa muun muassa Pietarin islamilaisen hyväntekeväisyssyhdistyksen johtajana sekä sairaanhoitajana ensimmäisen maailmansodan aikaan (ks. kuva 1).⁶²

Berta (Bune-Berta) Isatschik puolestaan oli syntyperäinen tallinnalainen ja kuului kaupungin juutalaisyhteisöön.⁶³ Hänen isänsä, Tarton yliopistosta gynekologiksi vuonna 1889 valmistunut Simeon (Semjon) Isatschik teki elämänuransa Tallinnassa lääkärinä ja osallistui Viron vapaussotaan suojeluskuntajoukoissa;⁶⁴ äiti Rosa Gutman puolestaan oli kotoisin Tsarskoje Selosta Pietarin läheltä.⁶⁵ Myös Isatschikin opinto-

59 Ks. esim. Neffjajeva 2016; Sheikh-Ali 2018. Ensi käden lähteitä kuten Syrtlanovan syntymätodistusta on tutkimusajankohtana ollut mahdotonta jäljittää, sillä pääsyä Venäjälle arkistoaineistojen äärelle ei ole. Suomessa Syrtlanova tunnettiin myös nimellä Emine Sartlan; ks. Ståhlberg 2022, 54; Leitzinger 2006, 172; Elmgren 2021, 81.

60 Esim. Ståhlberg 2022, 54.

61 Sheikh-Ali 2018.

62 Davletshina 2009, 106.

63 Eesti Juutide andmebaas, Eesti Juutide Arhiiv, verkkotietokanta.

64 Haitov & Rybak 2018. Isatschik mainosti joissakin ilmoituksissaan hoitavansa yksityisellä klinikallaan potilaita näiden varallisuuteen suhteutettua maksua vastaan ja varattomia ilmaiseksi (esim. Dr. Isatschik, *Postimees* 19.3.1893). Hän toimi myös Punaisen Ristin sairaalassa (esim. Punaseristi haigemajas, *Päevaleht* 25.11.1910).

65 Eesti Juutide andmebaas, Eesti Juutide Arhiiv, verkkotietokanta.

polku edusti monessa mielessä tyyppilistä tallinnalaista mallia: hän opiskeli ensin paikkakunnan kenties tunnetuimman pianopedagogin Alice Segalin johdolla ja päätyi tämän jälkeen Pietarin konservatorioon kuuluisan pianistin Anna Jesipovan (1851–1914) luokalle.⁶⁶ Kotikaupungissaan Berta Isatschik tunnettiin jo teinikäisenä ”lapsitähtenä” ja orkesterisolistina, jonka juoksutustekniikkaa yleisö pääsi ihailemaan muun muassa Beethovenin c-molli- ja Mendelssohnin g-mollikonsertoissa.⁶⁷ Pietarissa opiskellessaan Isatschik esiintyi myös vähävaraisten virolaisten ylioppilaiden hyväksi järjestetyissä vuosittaisissa loppiaisiltoissa.⁶⁸ Opintojensa jälkeen Isatschik palasi Tallinnaan luomaan pedagogin uraa ja sai ensimmäisen työpaikkansa Segalin musiikkikoulusta vuonna 1909.⁶⁹ Siitä hän kuitenkin syystä tai toisesta luopui jo seuraavan lukuvuoden alussa jatkaen toimintaansa yksityisesti.⁷⁰



Kuva 1. Amina Syrlanova ensimmäisen maailmansodan aikaan sairaanhoitajan puvussa. *Novoje Vremja* 25.6./8.7.1916 (no 14476), s. 10. Slavica, Kansalliskirjasto.

- 66 Ks. esim. Ein sehr interessantes Konzert, *Revaler Zeitung* 11.4.1906; Ueber das Auftreten einer Revalenserin in einem Dorpater Konzert, *Revaler Zeitung* 18.11.1909. Ilmeisesti Isatschik opiskeli Segalin johdolla nimenomaan Emilie Meyerin johtamassa musiikkikoulussa (Am Donnerstag, *Revaler Zeitung* 4.1.1901).
- 67 Esim. Wie bereits bekannt, *Revaler Zeitung* 17.4.1906; G. W.: Kirschfeld-Konzerte VI., *Revaler Zeitung* 26.5.1907.
- 68 Esim. A. A.: Tallinnast pärit olevad St. Peterburi üliõpilased, *Postimees* 3.1.1901; Wie schon bekannt gemacht worden ist, *Revaler Zeitung* 3.1.1900. Loppiaisillat ja -tanssiaiset vähävaraisten säätyläistön hyväksi olivat yleisiä myös 1800-luvun Suomen kaupungeissa.
- 69 An der Musikschule des Frl. A. Segal und des Herrn H. Stuckey, *Revaler Zeitung* 25.8.1910; Musikschule, *Revaler Zeitung* 20.8.1909.
- 70 An der Musikschule des Frl. A. Segal und des Herrn H. Stuckey, *Revaler Zeitung* 25.8.1910.

Amina Syrtlanova sen sijaan päätyi Helsinkiin vasta ensimmäisen maailmansodan ja sitä seuranneiden sisällissotien myllerryksessä. Epävakaat sota-, pula- ja vallankumousvuodet ajoivat pietarilaista sivistyneistöä ja muusikoita muun muassa Suomeen, jonne leskeksi jäänyt Syrtlanovakin viimeistään syksyllä 1921 väliaikaisesti asettui.⁷¹ Samankaltaista reittiä kulkivat esimerkiksi baltiansaksalaiset pianopedagogit Sigrid von Hörschelmann-Antropoff sekä Adelheid Hippius, jotka molemmat lähtivät sotavuosina Pietarista toimeentulon perässä Helsinkiin.⁷² Toisin kuin Hippiukselle ja Hörschelmann-Antropoffille, Syrtlanovalle soitonopetus ei kuitenkaan vaikuta olleen ainakaan pääasiallinen toimeentulon lähde ennen Suomeen saapumista. Helsingissä hänen tiedetään kuitenkin opettaneen pianonsoittoa yksityisesti ainakin vuodesta 1924 säännöllisesti ja kuuluneen myös Suomen Muusikeriliittoon (nyk. Suomen Muusikkojen Liitto).⁷³ Lisäksi Syrtlanova mainosti jo vuonna 1923 useiden kollegojensa tapaan ottavansa vastaan erilaisia säästystehtäviä illanvietoissa tai tansseissa.⁷⁴ Tällainen muusikon am-

71 Ks. esim. Luettelo venäläisten oleskelulupa-anomuksista 1925–1926 (Baa:10) ja Venäläisten oleskelulupa-anomukset ja matkapassit 1920–1922 (Bad:4), Helsingin Poliisilaitoksen passiviraston I arkisto, Kansallisarkisto. Amina Syrtlanovan oleskelulupa-anomuksia löytyy näistä viranomaisasiakirjoista vuosilta 1921–26. Vuodet täsmäävät niiden tietojen kanssa, joita Syrtlanovasta sanomalehtiaineistosta löytyy. Todennäköistä siis on, että Syrtlanova muutti Suomesta pois vuoden 1926 lopulla tai vuoden 1927 alussa.

72 Adelheid Hippius opetti Helsingin musiikkiopistossa vuosina 1919–22, Hörschelmann-Antropoff puolestaan yksityisesti Helsingissä vuosina 1917–18 asuen upseeriveljensä Arminin taloudessa. Ks. Adelheid Hippiuksen luokkaluettelot 1919–22, Taideyliopiston Sibelius-Akatemian arkisto; Dahlström 1982, 327; *Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter* 1917–1918.

73 Liiton jäseneksi Syrtlanova hyväksyttiin toukokuussa 1925, ja hänet erotettiin vuonna 1927 maksamattomien jäsenmaksujen vuoksi. Oletettavasti Syrtlanova oli tässä vaiheessa jo muuttanut tai muuttamassa Pariisiin, joskin hänen nimensä löytyy vielä Helsingin kaupungin osoitekalenteriestä (*Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter*) vuodelta 1928. Tiedot perustuvat *Musiikkilehti*-lehden vuosikertojen systemaattiseen läpikäyntiin. Lehdessä Syrtlanovan nimi on usein kirjoitettu väärin (esim. etunimi muodossa ”Anima”, sukunimi muodossa ”Systlanoff”). Hänen osoitteensa Helsingissä sijaitti Kaivopuiston Armfeltintie 2 A:ssa.

74 Ilmoitukset, *Hufvudstadsbladet* 14.10.1923.

mattikuva ei ollut varakkaiden pietarilaisten emigranttien keskuudessa sinänsä epätyypillistä: maastamuutto ja varallisuuden romahtaminen saivat monet, erityisesti naiset, etsimään toimeentuloa perinteisistä keski- ja yläluokkien naisten kunniallisina pidetyistä ammateista kuten soiton- ja kieltenopetuksesta.⁷⁵

Huomionarvoista on, että Amina Syrtlanova esiintyi varsin pian Helsinkiin saavuttuaan eli marraskuussa 1921 Suomen teosofisen seuran tilaisuudessa pianistina.⁷⁶ Kuten muun muassa Susanna Välimäen ja Juha Torvisen tutkimukset ovat osoittaneet, esoteeriset liikkeet tarjosivat 1900-luvun alun muusikko- ja säveltäjänaisille valtakulttuurista ja -kirkkoa vapaamman tilaa toteuttaa ammatillista luovuuttaan: esimerkiksi Ida Mobergin (1859–1947) sävellyksiä kuultiin useissa teosofisissa tilaisuuksissa Helsingissä, Julia Lvovan (Vaksel) teoksia puolestaan Venäjän teosofisen seuran vuosikokouskonsertissa vuonna 1913.⁷⁷ Teosofiipiirin musiikilliset yhteydet Pietariin olivat niin ikään avoimet, ja helsinkiläisyleisökin pääsi jo vuonna 1912 tutustumaan pietarilaisen viulistin ja säveltäjä-teosofi Aleksandra Unkovskajan sävellyksiin tämän pitämällä luennoilla taiteidenvälisyydestä ja synestesiasta.⁷⁸ Vaikuttaisi siis todennäköiseltä, että Amina Syrtlanova olisi jo Pietarin-vuosinaan vähintään-

75 Havainto perustuu *Musiikkilehden* 1920- ja 1930-luvun vuosikerroista koottuun tietoon Suomen Muusikeriliiton naispuolisista jäsenistä.

76 Ks. esim. Ilmoitukset, *Suomen Sosialidemokraatti* 16.11.1921.

77 Välimäki & Torvinen 2021; Onnistunut illanvietto, *Tietäjä* 12/1913; Julia Fjodorovna Lvova (myöh. Vaksel, 1873–1950) oli pietarilainen pianisti-säveltäjä; ks. Vaksel 2012. Esoteriasta kiinnostuneista pianistinaisista ks. myös Koivisto-Kaasik 2025a.

78 Venäjän ylisihteeri, *Tietäjä* 2/1912; Venäjän T.S:n ylisihteeri, *Tietäjä* 4/1912; Venäläinen vierailu, *Tietäjä* 5/1912; Venäläisiä teosofejia Helsingissä, *Uusi Suometar* 4.5.1912. Kalugalaissyntyinen Aleksandra Vasiljevna Unkovskaja (s. Zaharina) oli opiskellut viulunsoittoa Leopold Auerin johdolla Pietarin konservatoriolla ja kuului oppilaitoksen varhaisiin tähtiin; ks. Pietarin konservatorion vuosikertomukset 1861–1881, Pietarin konservatorion arkisto, Pietarin kaupungin valtiollinen historiallinen keskusarkisto. Unkovskaja kehitti 1910-luvulla muun muassa Vasili Kandinskin taidefilosofiseen ajatteluun merkittävästi vaikuttaneen synesteettisen taidekasvatuksen metodin; ks. Unkovskaja 1917; En ny färg-ljud-metod vid undervisningen i musik, *Tidskrift för folkskolan* 19/1918; Teosofkongressen i Stockholm, *Hufvudstadsbladet* 22.6.1913; Hahl-Koch 1997, 73–74.

kin tutustunut teosofiaan. Joka tapauksessa Syrtlanova liittyi 1920-luvulla kansainvälisen Le Droit Humain -yhteisvapaamuurariloosin jäseneksi ja johti sen venäläistä loosia Helsingissä.⁷⁹ Myöhemmin hän oli mukana perustamassa järjestön venäjänkielistä alaloosia Auroraa Pariisissa vuonna 1927 muun muassa kirjailija ja kulttuurivaikuttaja Jevdokija Nagorskan kanssa. Syrtlanova toimi myöhemmin myös tämän Pariisin-loosin johtotehtävissä.⁸⁰

Suomen-vuosinaan Amina Syrtlanova piti myös esitelmiä Helsingissä Teosofisen seuran sekä Suomalaisen naisliiton tilaisuuksissa.⁸¹ Näiden esitelmien aiheet eivät käsitelleet niinkään musiikkia tai taide-elämää, vaan ne viestivät hänen aktiivisuudestaan naisasialiikkeen sekä tataarikulttuurin edistämiseksi. Erityistä kiinnostusta suomalaisessa lehdistössä herätti Syrtlanovan alkuvuodesta 1922 pitämä esitelmä naisten asemasta ja islamin uskosta. Siinä Syrtlanova pyrki oikomaan aikalaistensa orientalistisia sekä rasistisia stereotyppejä ja harhakäsityksiä muslimi- ja tataarinaisten omasta toimijuudesta:

Amina Hanum⁸² tahtoi ensinnäkin puhdistaa islamilaisen suuren profeetan maineen meidän länsimaalaisten epäluulosta, että hän pääasiassa olisi syypää muhamettilaisten naisten orjuuttamiseen m. m. hunnuttamisen kautta. Muhamedilla oli päinvastoin suuret ansiot naisten aseman kohottamiseksi. – Moniavioisuutta Muhamed ei puolustanut, päinvastoin hän on koettanut sitä ehkäistä, eikä naisten hunnuttaminenkaan ole hänen keksintöään. Se ei ole uskonnollinen määräys ensinkään, vaan

79 Suomen teosofinen seura: Suomen teosofisen seuran XVIII vuosikokous (1925), Ionowa-säätiön kokoelma, Lahti.

80 Aurora-loosi perustettiin huhtikuussa 1927. Nefjajeva 2016; T. G...: La vie maçonnique mixte à Paris. Une loge russe, *Bulletin trimestriel de la maçonnerie mixte en France et à l'étranger* 1/1937, 5–11.

81 Kalevala-looshi, *Teosofi* 1/1922; Muhamettilainen nainen, *Ilkka* 24.2.1922.

82 Amina Syrtlanovasta käytettiin toisinaan suomalaisissa lehdissä nimeä ”Amina Hanum” tai ”Amina Hanum Syrtlanova”. Hanum-sana viittaa naisen sosiaaliseen statukseen ja siviilisäätyn, kuten myös joissakin näistä lehtiutuista tuotiin ilmi. Kiitos Ainur Elmgrenille asiaa koskevista tiedoista.

tapa, jonka arabialaiset omaksuivat persialaisilta, jotka vuorostaan, puhujan sanojen mukaan, olivat ottaneet sen – kreikkalaisilta.⁸³

Naisten aseman edistäminen oman kulttuurin ja uskonnon piirissä olikin Syrtlanovalle ollut sydämen asia jo ennen Suomeen muuttoa. Tataari-naisten varhaista feminististä aktivismia tutkineiden Miljausha Gibadullinan ja Dinara Kusanovan mukaan Syrtlanova oli esimerkiksi mukana perustamassa synnyinkaupunkiinsa Ufaan madrasa-koulua.⁸⁴ Suomessa Syrtlanova osallistui kaikesta päätellen aktiivisesti tataariyhteisön elämään, sillä hän oli mukana laatimassa Suomen Islam-seurakunnan sääntöjä, jotka hyväksyttiin rekisteröitäviksi vuonna 1925.⁸⁵ Sabira Ståhlbergin mukaan Syrtlanova kuitenkin erosi Suomen Islam-seurakunnasta sittemmin: tarkempaa tietoa siitä, oliko syynä Ranskaan muutto vai jokin muu seikka, ei kuitenkaan ole toistaiseksi löytynyt.⁸⁶ Tietävästi myös hänen myöhempi toimintansa Pariisissa keskittyi pikemmin teosofian ja laajemmin Venäjältä saapuneen emigranttiyhteisön piiriin. Syrtlanova, kuten moni muukin edistyksellisiä ja liberaaleja aatteita suosiva naisasianainen, oli myös kasvissyöjä, mikä oli tuon ajan helsinkiläisessä tataariyhteisössä poikkeuksellista.⁸⁷

Siinä missä Amina Syrtlanova harjoitti useiden yläluokkaisten muusikkonaisten tapaan urallaan monenlaista yhteiskunnallista aktiivisuutta, Berta Isatschik keskittyi nimenomaan ammattimaisen pianopedagogin sekä esiintyvän taiteilijan uraan. Isatschikin konservatoriokoulutus- ja lapsitähtitaustaa ajatellen tämä ei tietysti ole ihme. Ensimmäisen maailmansodan levottomia vuosia lukuun ottamatta Isatschik vaikuttaa tehneen pääasiallisen uransa Tallinnassa yksityisenä pedagogina 1910-luvun alusta lähtien.⁸⁸ Yksityisopettajan uralle päätyi myös hänen nuorempi

83 Muhamettilainen nainen, *Ilkka* 24.2.1922. Jutusta käy ilmi, että Syrtlanova oli matkustellut hiljattain Brysselissä ja ollut ainakin aikeissa vierailla Istanbulissa.

84 Gibadullina & Kusanova 2022, 18.

85 Leitzinger 2006, 172; Leitzinger 1996, 162; Elmgren 2021, 81.

86 Ståhlberg 2022, 55. Tieto perustuu Islam-seurakunnan jäsenen Hamsä Kayen nukan muisteluihin: hän ajoittaa seurakunnasta eroamisen 1930-luvulle.

87 Ståhlberg 2022, 54–55.

88 Isatschikin pianotunti-ilmoituksia löytyy tallinnalaisista lehdistä ainakin rajuvoisilta 1910–1927 hankkeessa kerättyjen tietojen sekä hakusanojen ”Isat-



Kuva 2. Berta Isatschik passikuvassa vuonna 1937. Politseitalitus, Rahvusarhiiv (ERA.1.2.597.43.1).

sisarensa Anna, joka oli valmistunut Kroonun tyttölukiosta (*Kroonu tütarlaste gümnaasium*) ja antoi yksityistä ranskan kielen puheopetusta.⁸⁹ Pianotuntejaan Berta Isatschik mainosti peräti kolmella eri kielellä: venäjäksi, saksaksi ja viroksi.⁹⁰

Isatschik ei tietävästi mennyt naimisiin, vaan asui yhdessä nuorempien sisartensa ja ikääntyvien vanhempiensa kanssa näiden kuolemaan saakka.⁹¹ Vuonna 1933 hän sisarineen ajautui taloudellisiin vaikeuksiin, ja perheen pitkäaikainen kotitalo Väike-Tartu maanteen varrella Tallinnan läntisellä esikau-punkialueella pakkohuutokaupattiin.⁹² Berta Isatschikin elämänpiiri

ei kuitenkaan rajoittunut synnyinkaupunkiin, vaan perhe teki 1920-luvun alussa matkoja sekä Saksaan että Venäjän suuntaan Hatsinaan, mahdollisesti äidin sukulaisia tapaamaan.⁹³ Vielä kesinä 1938 ja 1939 Berta

schik”, ”Isatschik”, ”Изачикъ” ja ”Изачик” perusteella.

89 Kroonu tütarlaste gümnaasiumis, *Päevaleht* 5.6.1910; Ilmoitukset, *Päevaleht* 19.8.1910. Tallinnan osoitetoimiston tietokannassa (Aadresslehed 1909–1929, Rahvusarhiiv) säilyneissä dokumenteissa yhdellekään sisarista ei ole merkitty ammattia; tämä ei tosin ole epätavallista keski- ja yläluokkaisten naisten kohdalla. Anna Isatschik avioitui vuonna 1925 budapestilaisen insinöörin Arnold Fichmannin kanssa, mutta pariskunta erosi sittemmin; ks. Ilmoitukset, *Revaler Bote* 14.6.1925; Anna Isatschikin ulkomaanpassi (ERA 1.3.1097), Politseitalitus / Välispasside toimikud, Rahvusarhiiv.

90 Esim. Ilmoitukset, *Päevaleht* 19.8.1910; Ilmoitukset, *Ревельские известия* 16.8.1913; Ilmoitukset, *Revaler Bote* 17.1.1920.

91 Esim. Aadresslehed 1909–1929-tietokanta, Rahvusarhiiv.

92 Rebis maha oksjonikuulutused, *Päevaleht* 17.6.1933; Kinnisvarade oksjonid juuli kuus, *Pealinn Teataja* 22.7.1933. Isatschikit asuivat Väike Tartu maanteen numerossa 29.

93 Aadresslehed 1909–1929-tietokanta, Rahvusarhiiv.

Isatschikin tiedetään matkustelleen sisarensa Annan kanssa Ranskassa sekä Belgiassa turistiviisumilla.⁹⁴

Amina Syrtlanova sen sijaan ei lopulta asettunut sotienväliseksi ajaksi Helsinkiin, vaan muutti 1920-luvun lopulla Pariisiin. Tällaiset reitit Baltian ja Suomen kautta läntiseen Eurooppaan olivat 1920-luvun alussa tyypillisiä, kuten Venäjältä saapuneiden niin sanottujen valkoe-migranttien vaiheita tutkineet Irina Belobrovtsseva ja Aurika Meimre ovat osoittaneet.⁹⁵ Berliinin ja Pariisin kaltaiset suurkaupungit – etenkin Pariisi – tarjosivat Venäjältä paenneille suurempia omia yhteisöjä ja laajemmat työmarkkinat kuin Helsinki tai Tallinna. Suomessa ulkomaalais-taustaisiin muusikoihin suhtauduttiin lisäksi sotienvälisenä aikana hyvinkin karsaasti ja muukalaisvihamielisesti, sillä heidän pelättiin vievän työpaikat ”kotimaisilta” kollegoiltaan.⁹⁶ Ei siis ole ihme, että Syrtlanova-kin muutti lopulta Helsingistä pois. Pariisissa Syrtlanovan jäljet kuitenkin katoavat toisen maailmansodan aikaan. Vielä vuonna 1941 Syrtlanova asui Pariisin länsipuolella Bry-sur-Marnessa sosiaali- ja terveysalalla työskennelleiden naisten yksityisessä lepokodissa (*Maison de Repos Lépolod-Bellan*) ja johti Ranskan teosofisen seuran paikallisosaston hyvänte-keväisyysjärjestöä.⁹⁷ Muita tietoja Syrtlanovan myöhemmistä vaiheistaan tai musiikkiuransa jatkosta ei ole toistaiseksi löytynyt, eikä hänestä ole tietoja Bry-sur-Marnen viranomaisten laatimissa kuolinrekistereissä ai-nakaan kymmeneen vuoteen sen jälkeen, kun tiedot tyrehtyivät.⁹⁸ On to-dennäköistä, että natsit murhasivat Syrtlanovan toisen maailmansodan aikana: hänen nimensä löytyy ranskalaisten vapaamuurareiden listasta Pariisin natsimiehityksen ajalta.⁹⁹

Isatschikista sen sijaan tiedetään enemmän. Koska Isatschik oli juu-talainen, hän läheisineen joutui hengenvaaraan toisen maailmansodan ja

94 Berta Isatschikin ja Anna Isatschikin ulkomaanpassit (ERA 1.3.1097 & ERA 1.3.1098), Politseitalitus / Välisspasside toimikud, Rahvusarhiiv.

95 Belobrovtsseva & Meimre 2015, 34–35. Ks. myös esim. Shenshin 2008.

96 Ks. esim. Mäkelä 2020; Jalkanen 1989, 198–206.

97 Décrets, arrêtés et circulaires, *Journal officiel de la République française* 5.10.1941.

98 Registres de décès 1940–1952 (Bry-sur-Marne), Archives municipales de Val-de-Marne. Ks. esim. Neffajeva 2016; Sheikh-Ali 2018.

99 Ks. myös Décrets, arrêtés et circulaires, *Journal officiel de la République française* 5.10.1941. Kiitos myös tästä tiedosta Ainur Elmgrenille.

erityisesti Viron natsimiehityksen aikana.¹⁰⁰ Berta Isatschik sekä hänen nuoremmat sisarensa Anna ja Sofia murhattiin syystalvella 1941–1942: tarkka kuolinaika ja -paikka tosin ovat hämärän peitossa.¹⁰¹ Samantyyppinen kohtalo oli monilla muillakin viron- ja baltianjuutalaisilla sekä juutalaissyntyisillä muusikoilla, joilla oli kaupungin musiikkielämässä keskeinen asema. Esimerkiksi Isatschikin vanhempi kollega, Tartossa, Tallinnassa ja Dresdenissä pitkän uran tehnyt juutalaistaustainen Hedvig Wulffius murhattiin Theresienstadtin ghetossa maaliskuussa 1945.¹⁰²

Isatschikiin ja Syrtilanovaan tai muihinkaan tutkimuksen kohteena oleviin pianonsoiton opettajiin ei tule suhtautua stereo- tai arkkityyppinä. Silti heidän uristaan ja elämäntarinoistaan on löydettävissä monia aineistossa tyypillisiä piirteitä. Ensinnäkin kummankaan ura tai elämä ei rajoittunut pelkästään yhteen kaupunkiin, vaan ulottui yli kulttuuri-, valtio- ja kielirajojen. Molemmat kuuluivat koulutettuun ja kielitaitoiseen kaupunkisivistyneistöön, ja heidän vaiheensa Pietarista Ranskaan saakka osoittavat sen, miten keinotekoisia ja yksinkertaistavaa pianonsoitonopettajien historian tarkasteleminen pelkästään Suomen ja Viron kahdenvälisenä kulttuurivaihtona tai Venäjän keisarikunnan sisäisenä ilmiönä olisi. Samalla heidän vaiheensa kertovat painokkaasti siitä, millainen vaikutus yhteiskunnallisilla ja poliittisilla murroksilla – ennen kaikkea maailmansodilla sekä Venäjän vallankumouksella ja sitä seuranneilla

100 Viron natsimiehityksestä tarkemmin ks. Zetterberg 2007, 640–656.

101 Eesti juutide andmebaas, Eesti Juutide Arhiiv, Eesti Juudi Muuseum. Kaikkien kolmen sisaren nimet löytyvät myös Yad Vashem -tietokannasta. Ainakin Berta Isatschik on ollut elossa vielä alkuvuodesta 1941, sillä hänet mainitaan neuvostomiehityksen aikaan *Eesti NSV Teataja* -lehden kokoamassa taiteilijaluettelossa (Lisa, *Eesti NSV Teataja* 7.2.1941).

102 Ks. Hedvig Wulffiuksen kuolintodistus (1945), Terezín Initiative Institute, Tšekin kansallisarkisto. Hedvig Wulffius oli syntynyt Nižni Novgorodissa Venäjällä baltiansaksalais-juutalaistaustaiseen sukuun, mutta toimi 1900-luvun alusta alkaen Tartossa – sekä ajoittain Pärnussa – konserttipianistina sekä pianonsoitonopettajana. 1920-luvulla hän siirtyi laulunopettajasisarensa Betsyn kanssa hankkimaan elantoa Tallinnasta sekä Dresdenistä, jossa sisarukset pitivät omaa musiikkikoulua. Ks. esim. Vorläufige Anzeige, *Pernausche Zeitung* 13.7.1907; Ilmoitukset, *Postimees* 29.9.1903; Ilmoitukset, *Revaler Bote* 24.5.1924; Ilmoitukset, *Sächsishe Volkszeitung* 6.9.1927; Personalbuch der Universitätskirche zu Dorpat (1903), s. 259, Kirikuraamatud, Rahvusarhiiv.

sisällissodilla – oli erityisesti vähemmistöihin kuuluneiden muusikoiden uramahdollisuuksiin ja maantieteellisiin vaikutusalueisiin.

Siinä missä Berta Isatschik oli pianistina konservatoriokoulutettu ammattilainen, joka tähtäsi määrätietoisesti juuri tälle alalle, Syrtlanovalle pianonsoiton opetus vaikuttaa olleen pikemminkin sivutoiminen elinkeino vallankumousvuosien jälkeen. Nämä kaksi urakaarta ovat molemmat aineistossa yleisesti esiintyviä vaihtoehtoja. Naimattomalla lääkärin tyttärellä oli luultavasti eri tavalla paineita elättää itsensä musiikilla kuin varakkaalla ja yläluokkaisemmalla virkamiehen vaimolla tai leskellä. Syrtlanovan toiminta naisasialiikkeessä, uskonnollis-teosofisissa yhteisöissä ja hyväntekeväisyysjärjestöissä, siis naisvaltaisilla musiikin ja politiikan ”vaihtoehtokulttuurin” kentillä, heijasteleekin hänen yhteiskuntaluokkansa ja ikäpolvensa säveltäjä- sekä muusikkonaisille tyypillistä ammatillista ja sosiaalipoliittista profilia.

Johtopäätökset

Millainen palapeli tästä sanomalehti-ilmoitusten ja yksittäisten soitonopettajien jäljittämisestä lopulta muodostuu? Jotta Isatschikin ja Syrtlanovan kaltaisten soitonopettajien elämänvaiheita on ylipäätään ollut mahdollista asettaa jonkinlaiseen professiohistorialliseen viitekehukseen, on ollut tarpeen luoda alasta kattavampi sekä nyansoidumpi perustutkimuksellinen ja rakenteellinen yleiskuva. Tähän on tarjoutunut reitti soitonopettajien sanomalehti-ilmoitusten makrotason tarkastelun avulla. Siitä huolimatta, että ilmoitusten tiedot ovat niukkoja eikä niistä ole mielekästä rakentaa arkkityyppimäistä kuvaa pianonsoitonopettajan profilista, ne antavat osviittaa alan mittakaavasta, toimeentulomahdollisuuksista sekä yleisistä käytänteistä: niistä puitteista, joissa naisoletetut pianonsoitonopettajat 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa toimivat.

Kokonaisaineisto osoittaa, etteivät Isatschikin ja Syrtlanovan urbaanit sivistyneistötaustat tai kansainvälinen liikkuvuus niin Itämeren alueella kuin laajemmin Euroopassa ja Venäjällä olleet poikkeuksellisia, vaan pikemminkin päinvastoin. Kuten moni heidän kollegansa, myös Isatschik ja Syrtlanova toimivat pääosin musiikkioppilaitosten ja konservatorioiden ulkopuolilla uriensa aikana. Syynä tähän on voinut olla

paitsi alan sisäinen kilpailu myös se, että naisten oli vaikea päästä esimerkiksi konservatorioiden parempipalkkaiseen opettajanvirkoihin lukuun ottamatta joitakin maailmantähtiä, kuten Isatschikia opettanutta Anna Jesipovaa. Samoin kuin säveltävät kanssasisarensa, myös pianonsoitonopettajat perustivat omia koulujaan ja pianoluokkia luoden näin itselleen vaihtoehtoisia toimintakenttiä musiikkialalla.¹⁰³ Tällaisten instituutioiden ulkopuolisten naisten ja vähemmistöjen verkostojen tarkastelun voisi feministisen näkökulman hahmottaa työkaluna, jonka avulla tarkastella kriittisesti niin ”kansallista katsetta” kuin imperialistisia tai Venäjä-keskeisiä historianarratiiveja Suomenlahden alueen kulttuurihistoriassa.

Laajempi makrotason tarkastelu osoittaa, että monet pianonsoitonopettajanaiset toimivat lukuisilla kulttuurielämän eri osa-alueilla – esimerkiksi taideteollisuuden, kirjallisuuden tai kansalaisjärjestöjen piirissä – eivät ainoastaan muusikkoina. Havainnollinen esimerkki tästä on Amina Syrtlanovan ura teosofi- ja vapaamuurarijärjestöissä sekä hyväntekeväisyysorganisaatioissa. Toisaalta moni konservatoriokoulutettu pianopedagogi loi Berta Isatschikin tavoin uraa esiintyvänä taiteilijana sekä solistisesti että kamarimuusikkona. Nämä moninaiset ja keskenään limittyvät roolit olivat tyypillisiä myös 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaisille säveltäjänaisille, kuten olemme Susanna Välimäen kanssa osoittaneet.¹⁰⁴ Sekä säveltäjät että pianonsoitonopettajat, kuten Syrtlanoff ja Isatschik, olivatkin tyypillisesti keski- ja yläluokkaisista kodeista, joilla oli sekä sosiaalisia että taloudellisia resursseja kouluttaa ja sivistää myös perheen tyttäriä.

Sekä Berta Isatschikin että Amina Syrtlanovan pitkälle 1900-luvun puolelle ulottuvat urakaaret kertovat havainnollisella tavalla yksityisen pianonsoitonopettajan ammattikuvan jatkuvuuksista. Toisaalta heidän kohtalonsa avaavat niitä yhteiskunnallisia esteitä ja reittejä, jotka patosivat ja kanavoivat muusikkonaisten luovuutta tutkittavana ajanjaksona. Vaikka yksityinen musiikinopettajuus oli naisille kunnialliseksi katsottu ansaintakeino, ei sekään tarjonnut automaattista tai varmaa toimeentu-

103 Ks. myös Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

104 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

loa. Isatschikin ja Syrtlanovan kohdalla korostuvat niin ikään luokka- ja kulttuuritaustan sekä elämäkatsomuksen merkitykset. Kummankin perheyhteisö ja varallisuus mahdollistivat kouluttautumisen musiikki-alalle, Isatschikin tapauksessa konservatorioon saakka. Syrtlanovan vaikutuspiiri keskittyi kuitenkin Helsingissä tataari- ja teosofiyhteisöihin, ja Isatschikin sekä mitä ilmeisimmin myös Syrtlanovan elämät katkesivat natsien kansanmurhiin. Merkille pantavaa on, että kumpikin näistä naisista päätyi opettamaan ensisijaisesti yksityisesti, ei konservatorion tai musiikkikorkeakoulun palkkalistoilla.

Paikallisista ja kielellisistä eroista huolimatta huomionarvoista on, että sanomalehti-ilmoitusten tiedot ja formaatti ovat suurin piirtein samankaltaiset sekä Tallinnan että Helsingin lehdissä. Jatkotutkimuksen kannalta erityisen mielenkiintoista olisikin tehdä vastaavanlaista kartoitusta muissa Itämeren alueen rannikkokaupungeissa, esimerkiksi Riassa ja Tukholmassa toimineista naispuolisista pianonsoitonopettajista. Vertailukohtana myös Pietarin kaltainen suurkaupunki olisi kiinnostava, joskaan tutkimuksen toteuttaminen sikäläisestä aineistosta ei vallitsevassa maailmanpoliittisessa tilanteessa ole realistista. Sikäli kuin Helsinkiin ja Tallinnaan viittaavaa aineistoa on tässä hankkeessa käyty läpi lavealla skaalalla, myös paikalliset erot esimerkiksi Helsingin ja kosmopoliittisen Viipurin tai Tallinnan ja yliopistokaupunki Tarton välillä voisivat tuottaa relevantteja näkökulmia aineiston tulkintaan. Ylipäättään pienempien tai ”perifeerisemmiksi” katsottujen, Venäjän keisarikuntaan hallinnollisesti kuuluneiden kaupunkien musiikkielämän lähitarkastelu voisi auttaa haastamaan metropoli-, valtakulttuuri- ja instituutiokeskeisiä kulttuurihistorian näkökulmia koillisen Euroopan tutkimuksessa.

Näkökentän ulkopuolelle jäävät silti tässäkin tarkastelussa ne pianonsoitonopettajat, jotka mainostivat toimintaansa anonyymisti tai toimivat kokonaan mediatietojen ulkopuolella. Toinen keskeinen ongelma on se, että Isatschikin ja Syrtlanovan kaltaiset henkilöt, joiden muistelmia tai kirjeitä ei juurikaan ole jäänyt julkisiin arkistokokoelmiin, hahmottuvat lähdemateriaalista pääosin viranomaisten tuottamien julkisten tietojen perusteella, kun taas heidän itseymmärryksensä ja omakuvansa jäävät tutkijalta piiloon. Tämä on ongelmallista erityisesti feministisen, naisten omaa toimijuutta korostavan musiikin historian sekä niin sano-

tun Itä-Euroopan uusien, dekolonisoivan tutkimusparadigmojen kan-
nalta. Tulevan tutkimuksen tehtäväksi voisikin ajatella ennen kaikkea
sen, miten palapelin raameja voisi näihin suuntiin leventää.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Julkaisematon kirjallinen alkuperäisaineisto

Archives de Paris, Pariisi

Pariisin 18. kaupunginosan syntyneet 1861, no 648

Jean-Baptiste Guyot'n syntymätodistus (1849)

Anne Louise Marie Guyot'n syntymätodistus (1858)

Archives municipales de Val-de-Marne

Registres de décès 1940–1952 (Bry-sur-Marne)

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Tallinna

Vilhelmine Vahtrikin henkilöarkisto (fondi M331)

Anomukset viranomaisille (*Palved toetuse saamiseks*, 1934–1940,
TMM 8339/M331:1/2)

Omaelämäkerta (*Ühe inimese elukäik*, 1961–1962, TMM 10566)

Muistelmät (*Vanad mälestused*, 1955, TMM 10566)

Päiväkirjat 1962–1963 (TMM 10566)

Ionowa-säätiön kokoelma, Lahti

Suomen teosofinen seura: Suomen teosofisen seuran XVIII vuosikokous
(1925)

Kansallisarkisto, Helsinki

Helsingin ja Uudenmaan läänin henkikirja 1904 (U:206)

Helsingin Poliisilaitoksen passitoimiston I arkisto

Luettelo venäläisten oleskelulupa-anomuksista 1925–26 (Baa:10)

Venäläisten oleskelulupa-anomukset ja matkapassit (Bad:4)

Kansalliskirjasto, Helsinki

Erkki Melartinin arkisto

Maria Daugullin kirjeet Erkki Melartinille (Coll. 530.3)

Rahvusarhiiv, Tallinna

Politseitalitus / Välispasside toimikud

Anna Isatschikin ulkomaanpassi (ERA.1.3.1097)

- Berta Isatschikin ulkomaanpassi (ERA.1.3.1098)
Kirikuraamatud
Personalbuch der Universitätskirche zu Dorpat (1903)
Tallinna Oleviste kogudus: Verlobte, Aufgebotene und Getraute im Jahr (1898)
Riksarkivet, Tukholma
Hammerdals kyrkoarkiv
Kastettujen luettelot 1861
Rippikirjat 1850–1861, 1861–1870, 1871–1882, 1883–1893, 1894–1899
Taideyliopiston Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki
Adelheid Hippiuksen luokkaluettelot 1919–1922
Tšekin kansallisarkisto, Praha
Terezín Initiative Institute
Hedwig Wulffiuksen kuolintodistus (1945)
- Lähdejulkaisut, asiakirjakokoelmat ja tietokannat*
- Aadresslehed-tietokanta (1909–1929), Rahvusarhiiv, Tallinna <https://www.ra.ee/apps/aadresslehed/index.php/site/index> [haettu 14.1.2024].
Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter (1917–1918, 1928)
Eesti juutide andmebaas, Eesti Juutide Arhiiv, Eesti Juudi Muuseum, Tallinna. <https://muuseum.jewish.ee/allname/search.html> [haettu 12.1.2024].
Hartge, O.: *Welchen Beruf sollen unsere Kinder ergreifen?* Tartto, C. Mattiesen 1928.
Kajanus-Blenner, Lilly: Lilly Kajanus-Blenner. *Suomalaisia musiikin taitajia*. Toim. Maire Pulkkinen. Fazer, Helsinki 1958, 462–469.
Nordmann, Petrus: *Släkten Nordmann: en kortfattad historik*. [Omakustanne], Helsinki 1910.
Pietarin konservatorion arkistoluettelo (f. 361) ja Pietarin konservatorion vuosikertomukset 1861–1881, Pietarin konservatorion arkisto, Pietarin kaupungin valtiollinen historiallinen keskusarkisto
Unkovskaja, Aleksandra: *Воспоминания А. Унковской*. Вѣстникъ теософіи, Петроград 1917.
Vaksel, Olga: *"Возможна ли женщине мертвой хвала?" Воспоминания и стихи Ольги Ваксель*. Российский государственный гуманитарный университет, Москва 2012.

Yad Vashem -tietokanta, <https://collections.yadvashem.org/> [haettu 14.1.2024].
Zilliacus, Jutta: *En annorlunda barndom*. Söderströms, Helsingfors 1989.

*Aikakaus- ja sanomalehdet*¹⁰⁵

Baltijas vēstnesis 1904

Bulletin trimestriel de la maçonnerie mixte en France et à l'étranger 1937

Eesti NSV Teataja 1941

Finland 1892

Финляндская газета 1909–1913

Helsingfors Dagblad 1872, 1879, 1888

Hufvudstadsbladet 1867, 1880, 1882, 1887, 1890, 1893, 1897, 1901, 1913, 1918,
1920–1924

Ilkka 1922

Meie Elu 1908

Musiikkerilehti 1925–1927

Nya Pressen 1893

Pealinna Teataja 1933

Pernausche Zeitung 1907

Postimees 1893, 1901–1903

Päevaleht 1910, 1933

Revaler Bote 1920, 1924–1925

Revaler Zeitung 1900–1901, 1906–1907, 1909–1911

Ревельские известия 1893–1894, 1913

Suomen Sosialidemokraatti 1921

Sächsische Volkszeitung 1927

Teosofi 1922

Tidskrift för folkskolan 1918

Tietäjä 1912–1913

Uusi Suometar 1912

105 Lehtiartikkelit on haettu seuraavista sanoma- ja aikakauslehtitietokannoista: Kansalliskirjaston digitaalinen sanoma- ja aikakauslehtiarkisto; DIGAR – Eesti ajalehed; Periodika / Latvijas Nacionālā bibliotēka; DiFMOE / Digitale Bibliothek Kramerius; Gallica / Bibliothèque nationale de France.

Tutkimuskirjallisuus

- Belobrovtsseva, Irina ja Meimre, Aurika: Sõdadevaheline vene emigratsioon suures ilmas ja väikeses Eestis. *Metbis*, Studia Humaniora Estonica 15(1) 2015, 28–46.
- Björkstrand, Carita: *Kvinnans ställning i det finländska musiksambället: utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Väitöskirja, Åbo Akademi 1999.
- Burns, Edgar A.: Why Theorise Professions? Teoksessa *Theorising Professions: A Sociological Introduction*. Edgar A. Burns. Palgrave Macmillan, London 2019, 1–37.
- Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* 5(1) 1989, 139–166.
- Dahlström, Fabian: *Sibelius-Akademien 1882–1982*. Sibelius-Akatemia, Helsinki 1982.
- Davletshina, L. Š.: Благотворительная деятельность мусульманских женщин в образовательной сфере. *Ученые записки казанского государственного университета*, том 151 (2009), книга 2, ч. 2, 106–110.
- Eesti keele seletav sõnaraamat* (EKSS). <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/ekss.html> [haettu 14.10.2025].
- Elmgren, Ainur: Tampere, Berliini, Istanbul: Suomen ensimmäisen muslimiyhteisön yllirajaisuus. Teoksessa *Vähemmistöt muuttajina: näkökulmia suomalaisen muuttoliikehistorian moninaisuuteen*. Toim. Miika Tervonen ja Johanna Leinonen. Siirtolaisuusinstituutti, Turku 2021, 71–96.
- Gibadullina, Miljausha ja Kusanova, Dinara: Новые формы сетевого активизма на примере мусульманок Республики Татарстан. *Научный результат: социология и управление* 8(2) 2022, 16–27.
- Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky, Schönberg, and their parallel experiments. Teoksessa *Schönberg and Kandinsky: an historic encounter*. Toim. Konrad Boehmer. Harwood, Amsterdam 1997, 67–88.
- Haitov, D. ja Rybak, Mark: *Eesti juudisoost arstid ja meditsiini töötajad*. Eesti Juudi Muuseum, Tallinna 2018.
- Halén, Harry: *Helsingin venäläisen Marian tyttökimnaasin opettajia ja oppilaita 1875–1917/20*. Unholan Aitta, Helsinki 2022.

- Hämelin, Eila ja Rautamäki, Vappu: *Tienraivaajat: Vapaakirkon naiset ilosano-man viejinä*. Päivä Oy, Hämeenlinna 2001.
- Jalkanen, Pekka: *Alaska, Bombay ja Billy Boy: jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto 1989.
- Koivisto-Kaasik, Nuppu: Erzieherinnen, Künstlerinnen, Konzertorganisatorinnen. Musiklehrerinnen im Finnland und Estland des frühen 20. Jahrhunderts. Teoksessa *Das Lehren lernen: Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*. Toim. Ivo I. Berg ja Freia Hoffmann, englannista saksaan kääntänyt Maike Gotthardt. Schott, Mainz 2022, 185–200.
- Koivisto-Kaasik, Nuppu (2025a): Nykyhetken taidetta – Aleksandra Ionowan musiikillinen maailma. Teoksessa *Aleksandra Ionowa: Näkyjä benkimaa-il-masta ja raubasta*. Toim. Nina Kokkinen ja Anne Pelin. Gallén-Kallelan museo, Helsinki 2025, 107–120.
- Koivisto-Kaasik, Nuppu (2025b): Pietarin konservatoriossa opiskelleet nais-puoliset pianopedagogit Helsingissä ja Tallinnassa 1860-luvulta 1920-lu-vulle. *Historiallinen Aikakauskirja* 123(2) 2025, 221– 233.
- Koivisto-Kaasik, Nuppu: *A Classroom of Her Own: A Sociohistorical Study on Wo-men Piano Teachers in Tallinn and Helsinki, 1861–1924*. Suoni ry., Helsinki 2026 (tulossa, hyväksytty julkaisusarjaan).
- Koivisto-Kaasik, Nuppu ja Ranta-Meyer, Tuire: Paikallisia, kansallisia ja ylira-jaisia musiikintutkimuksen näkökulmia Itämeren alueen ja Baltian maiden viitekehyksessä. *Musiikki* 53(4) 2023, 3–14. <https://musiikki.journal.fi/article/view/142332> [haettu 20.11.2025].
- Koivisto-Kaasik, Nuppu ja Välimäki, Susanna (tulossa): Versatile Musicianships on the Move: Women Pianist-Composers from Finland and Estonia du-ring the Long Nineteenth Century. Teoksessa *Global Perspectives on Women Pianists*. Toim. Natasha Loges ja Joe Davies. Boydell ja Brewer 2026.
- Konttori-Gustafsson, Annikka: Ingeborg Hymander – Suomalaisen pianope-dagogiikan uranuurtaja. Teoksessa *Kartanosta kaikkien soittimeksi II: pia-nonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2019, 39–78.
- Kuha, Jukka: *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto 2017.
- Kulawik, Teresa ja Kravchenko, Zhanna (toim.): *Borderlands in European Gen-der Studies: Beyond the East–West Frontier*. Routledge, London & New York 2019.

- Kuldkepp, Mart: Western Orientalism Targeting Eastern Europe: An Emerging Research Programme. *Central European Journal of International and Security Studies* 17(4) 2023, 64–80. <https://www.cejiss.org/western-orientalism-targeting-eastern-europe-an-emerging-research-programme> [haettu 20.12.2023].
- Kurkela, Vesa: *Sävelten markkinat: musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Suolasol, Helsinki 2009.
- Kyläkoski, Kaisa: Historiantutkija verkon ääressä: hakee, hakee ja soisi löytävänsä. *Ennen ja nyt* 22(4) 2022, 33–47. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/122103> [haettu 20.11.2025].
- Leitzinger, Antero (toim.): *Mishäärit: Suomen vanha islamilainen yhteisö*. Kirja-Leitzinger, Helsinki 1996.
- Leitzinger, Antero: *Suomen tataarit: vuosina 1868–1944 muodostuneen muslimiyhteisön menestystarina*. East-West Books, Helsinki 2006.
- Lensin, Veera: Esimene Eesti naisprofessor – 100. *Teater, Muusika, Kino* 4(4) 1986, 86–91.
- Lewicki, Aleksandra: East–west inequalities and the ambiguous racialisation of “Eastern Europeans”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 49(6) 2023, 1481–1499.
- Lippus, Virve: *Eesti pianistliku kultuuri kujunemine*. Eesti Muusikaakadeemia, Tallinn 1997.
- Miller, Pavla: *Transformations of Patriarchy in the West, 1500–1900*. Indiana University Press, Bloomington 1998.
- Mäkelä, Janne: Musiikin tahmea liikkuvuus: ulkomaalaiset muusikot 1920-luvun Suomessa. *Musiikin suunta* 3/2020. Verkkoartikkeli. <https://musiikin-suunta.fi/2020/3-2020-42-vuosikerta/musiikin-tahmea-liikkuvuus-ulko-maalaiset-muusikot-1920-luvun-suomessa/> [haettu 12.1.2024].
- Mätksoo, Maria: The Postcolonial Moment in Russia’s War Against Ukraine. *Journal of Genocide Research* 25(3–4) 2022. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623528.2022.2074947> [haettu 20.12.2023].
- Nachescu, Ileana: Ukraine: Beyond the Postsoviet. *Boston Review* 4.3.2022. Verkkoartikkeli. <https://www.bostonreview.net/articles/ukraine-beyond-the-postsoviet/> [haettu 3.12.2023].
- Nachescu, Ileana ja Hendl, Tereza: Writing from Eastern Europe: Epistemic Justice in Knowledge Production about Europe’s East. *AWSS Newsletter*, kesä 2023. <https://mailchi.mp/4e33adfc32be/news-from-awss-vol-11-is->

- sue-1-spring-15824884?e=c265d27350 [haettu 3.12.2023, linkki ei enää toiminnassa 24.11.2025].
- Neffjajeva, Naima: M. Вачагаев: ”Северокавказские эмигранты в Париже вступали в масонские ложи, чтобы получить политические инструменты влияния”. *Кавказский Узел* 22.3.2016. Verkkoartikkeli. <https://www.kavkaz-uzel.eu/blogs/1927/posts/24171> [haettu 12.1.2024].
- Ollila, Anne: *Jalo velvollisuus: virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*. SKS, Helsinki 1998.
- Pullat, Raimo (toim.): *Tallinna ajalugu: XIX sajandi 60-ndate aastate algusest 1965. aastani*. Eesti Raamat, Tallinn 1969.
- Pullat, Raimo: *Lootuste linn: Peterburi ja eesti haritlaskonna kujunemine kuni 1917*. Estopol, Tallinn 2004.
- Rahkonen, Margit: *Alie Lindberg: suomalaisen pianistin taiteilijanura 1800-luvulla*. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2004.
- Rantanen, Saijaleena: Tutkija historiantekijänä: kenen musiikista kirjoitamme? Teoksessa *Musiikki muutosvoimana – Aktiivisten musiikintutkimuksen manifesti*. Toim. Sini Mononen ja Susanna Välimäki. Tutkimusyhdistys Suoniry, Helsinki 2018, 74–88.
- Roske, Michael: The Professionalism of Private Music Teaching in the 19th Century: A Study with Social Statistics. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 91(2) 1987, 143–148.
- Ryynänen-Karjalainen, Lea: *Sukupuolesta huolimatta: naiskanttorit Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa*. Väitöskirja, Sibelius-Akatemia 2002.
- Savijoki, Jukka: ”So that the soul would dance in you” – *The Guitar in Finland before the Twentieth Century*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2019.
- Schweitzer, Claudia: ”Ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig”: *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*. BIS Verlag, Oldenburg 2008.
- Sheikh-Ali, D. M. Сыртланова Амина Махмудовна (урожденная Шейх-Али) (1882 — после 1939). *Замечательные люди Башкортостана: Биографии, оценки и воспоминания* (2018). Verkkoartikkeli. <http://imena.bashenc.ru/index.php/component/content/article/103-person/s/92-syrtlanova-amina-makhmudovna?Itemid=556> [haettu 12.1.2024]
- Shenshin, Veronika: *Venäläiset ja venäläinen kulttuuri Suomessa: kulttuurihistoriallinen katsaus Suomen venäläisväestön vaiheista autonomian ajoilta nykypäiviin*. Aleksanteri-instituutti, Helsinki 2008.
- Siitan, Toomas; Pappel, Kristel; Schaper, Anu; Kõlar, Anu; Heinmaa, Heidi; Er-

- nits, Tiit ja Dolgoplova, Aleksandra: *Eesti muusikalugu 1*. Eesti Muusika- ja Teateriakadeemia, Tallinn 2025.
- Snellman, Alex ja Kalleinen, Kristiina (toim.): Keisariaika: imperiumi ja Suomi (teemanumero). *Historiallinen Aikakauskirja* 123(2) 2025.
- Ståhlberg, Sabira: *Visible and Invisible Tatar Women in Finland*. Aybagar, Helsinki 2022.
- Talve, Ilmar, Ligi, Katre ja Põllu, Kaljo: *Eesti kultuurilugu: keskaja algusest Eesti iseseisvuseni*. Ilmamaa, Tartu 2004.
- Tlostanova, Madina: Discordant trajectories of the (post-)Soviet (post)colonial aesthetics. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 24(7) 2022, 995–1010. <https://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1651221/FULLTEXT01.pdf> [haettu 20.12.2023].
- Välimäki, Susanna: Oikeus ääneen: Turun Työväenyhdistyksen Naiskooron alkuvaiheet 1897–1918 – Mikrohistoriallinen tutkimus naisliikkeen musiikkitoiminnasta. Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutovoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Toim. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen. Tutkimusyhdistys Suoni ry. ja Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura ry., Helsinki 2021, 125–178.
- Välimäki, Susanna: Composer Betzy Holmberg Deis (1860–1900): A feminist historical and biographical study. *Studia Musicologica Norvegica* 48(1) 2022. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/smn.48.1.3> [haettu 15.1.2024].
- Välimäki, Susanna ja Koivisto-Kaasik, Nappu: *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. SKS, Helsinki 2023.
- Välimäki, Susanna ja Torvinen, Juha: Musiikki salatietona: säveltäjä-antroposofi Ida Moberg ja henkinen kilvoittelu. Teoksessa *Uuden etsijät: salatieteiden ja okkultismin suomalainen kulttuurihistoria 1880–1930*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki ja Antti Harmainen. Teos, Helsinki 2021, 185–203, 300–302.
- Zemon Davies, Natalie: *Kolme naista – kolme elämää 1600-luvulla*. Otava, Helsinki 1997.
- Zetterberg, Seppo: *Viron historia*. SKS, Helsinki 2007.
- Zherebkina, Irina; Larchenko, Viktoria; Botsman, Jana; Rak, Valentina ja Zherebkin, Sergey (toim.): *Transnational Feminist Solidarity with Ukrainian Feminists: Gender Studies* 26(1) 2022. Kharkiv Center for Gender Studies.
- Åström, Sven-Erik: Kaupunkiyhteiskunta murrosvaiheessa. Teoksessa *Helsingin kaupungin historia IV:2*. Toim. Ragnar Rosén, Eirik Hornborg, Heikki Waris ja Eino Jutikkala. Helsingin kaupunki, Helsinki 1956, 7–335.

Öhrström, Eva: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Göteborgs universitet, Göteborg 1987.

Arjen, aatteiden ja rakenteiden kosketuskohtia

Ingeborg Hylander, Aline Ahlfors ja Antonie Leontjeff

Helsingin Musiikkiopiston pedagogisen kulttuurin rakentajina

1900-luvun vaihteessa

MATTI HUTTUNEN & ANNIKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Artikkelimme valaisee Helsingin Musiikkiopiston (Helsingfors Musikinstitut) eli Taideyliopiston Sibelius-Akatemian edeltäjän alkuvaiheita¹ ja erityisesti laitoksen kolmen pitkäaikaisen pianopedagogin, Ingeborg Hylanderin (1865–1938), Aline Grönqvistin (myöhemmin Ahlfors, 1865–1920) ja Antonie Leontjeffin (1861–1922) toimintaa. Pitkään vallinneen musiikinhistorian kaanonin puitteissa keskeisiksi tekijöiksi on ollut tapana nostaa tietyt säveltäjät ja kansainvälistä mainetta nauttineet esittäjät. Suomalaisen pianonsoittokulttuurin kehityksen alkuvaiheilta korostetaan ulkomaisten tähtiopettajien merkitystä, vaikka heidän työpanoksensa täällä jäi useimmiten lyhyeksi. Heistä kuuluisin oli Ferruccio Busoni (1866–1924), jonka vaikutusta maamme musiikkielämään on painotettu monissa tutkimuksissa ja muissa kirjoituksissa. Artikkelimme täyttää ja täydentää tähänastisen musiikintutkimuksen jättämiä aukkoja nostamalla esiin unohdettuja pedagogeja ja selvittämällä, miten arjen käytännöt ja aikakauden yleiset aatteet kohtasivat heidän toiminnassaan. Artikkeliksi kytkeytyy samalla suomalaisen musiikkitieteen viimeaikaisiin keskusteluihin, jotka ovat kohdistuneet muun muassa musiikin sukupuolihistoriaan ja 1900-luvun vaihteen molemmiin puolin vaikuttaneisiin naispuolisiin säveltäjiin. Tarkoituksemme on tuottaa täydentävää

1 Helsingin Musiikkiopisto 1882–1924, Helsingin Konservatorio 1924–1939, Sibelius-Akatemia 1939–2013, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2013–.

tietoa musiikkikulttuurimme rakentumisesta ja nostaa esiin opetuskäytäntöjen juurruttajia työ- ja elinympäristössään.²

Kohdehenkilömme kuuluivat Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiin opiskelijoihin, ja he toimivat laitoksessa ensimmäisinä pitkäaikaisina siellä koulutettuina pianonsoiton opettajina ja säestäjinä useita vuosikymmeniä.³ Heidän työnsä oli maamme musiikkikoulutuksen saralla perustavanlaatuista ja urauurtavaa, mutta heidät unohdettiin pian, vaikka erityisesti Hymander oli elinaikanaan tunnettu auktoriteetti. Piano oli 1800-luvun lopulla yleisin instrumentti, mistä syystä sen soittamiseen liittyvä opetustoiminta on oivallinen tarkastelukohde. Mielestämme mahdollisimman laaja historiallinen tieto pedagogisista juuristamme lisää itseyymmärrystä ja avaa samalla näkemyskenttää musiikkikoulutuksen tulevalle suunnalle.

Artikkelimme alkupuolella esittelemme Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiä vuosikymmeniä ja kohdehenkilöidemme taustaa, opintoja ja heidän työsarkaansa laitoksen opettajina. Sen jälkeen tutkimme erillisissä osuuksissa heidän toimintaansa ja Musiikkiopiston pedagogista kulttuuria uussaksalaisen koulukunnan valossa sekä Musiikkiopiston luonnetta instituutiona. Uussaksalainen koulukunta oli kriitikko ja musiikinhistorioitsija Franz Brendelin (1811–1868) lanseeraama musiikki-ilmiö, jonka keskeiset edustajat ja esikuvat olivat Franz Liszt (1811–1886) ja Richard Wagner (1813–1883) ja jonka muita jäseniä olivat muun muassa säveltäjät Joachim Raff (1822–1882), Peter Cornelius (1824–1874) ja Louis Köhler (1820–1886). Koulukunnalla oli keskeinen merkitys laitoksen perustajien toiminnassa, ja on aiheellista selvittää, missä määrin uussaksalaisuus näkyi siellä harjoitetussa pianopedagogiikassa. Koulutuksen institutionalisoitumisen näkökulmasta keskeisiä kysymyksiä

2 Anne Ollilan kirja *Jalo velvollisuus: Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa* (1998) tarkastelee kolmea opettajana toiminutta henkilöä (Lucina Hagman [1853–1946], Emilia Hällström [1860–1941], Naemi Ingman [1863–1935]) mikrohistoriallisesta näkökulmasta tuoden esiin myös uskontoon, moraalisuuteen, elämäntapaan ja ammatilliseen identiteettiin liittyviä näkökohtia.

3 Hymanderin opetusuran pituus oli 47 vuotta (1889–1936), Ahlforsin 32 vuotta (1886–1918) ja Leontjeffin 36 vuotta (1886–1922). Muiden oman talon kasvatien opetusjaksot 1880- ja 1890-luvuilla jäivät lyhyiksi. Karvonen 1957, 280–287.

ovat Hegelin filosofiasta juontuvat vapausideat ja 1800-luvun yleinen autonomiaestetiikka. Näiden yleisten näkökohtien jälkeen analysoimme kohdehenkilöidemme pedagogisia ja taidetta koskevia näkemyksiä sekä ruotsalaisen kirjoittajan ja feministin Ellen Keyn (1849–1926) mahdollista merkitystä instrumenttipedagogisten ideoiden muotoutumisessa. Lopuksi tarkastelemme Helsingin Musiikkiopiston pedagogisessa kulttuurissa ilmenneitä traditiotekijöitä ja niiden merkitystä koulutuksen arjessa ja aatteissa.

Artikkelimme päämääränä on kytkeä pianonsoiton ja pianopedagogiikan arki, sellaisena kuin se lähdeaineistossamme näyttäytyy, aikakauden yleisiin aatteellisiin vakaumuksiin. Arki ja aatteet edellyttävät tarkastelussamme välttämättä toisiaan: arki konkretisoi aatteet, ja aatteet saavat sisältönsä arkea koskevista tiedoista. Sosiaalishistoriallisena tutkimuksena artikkelimme pyrkii antamaan aatteiden avulla hahmottuvia merkityksiä kohdehenkilöidemme työlle aina arjen käytäntöjä myöten. Samantapaista tutkimusta on tehty muun muassa etnomusikologian ja kriittisen musiikkitieteen piirissä.

Rakennehistoria on eri muodoissaan ollut viime vuosina yleinen tarkastelutapa, jonka juuret toki juontuvat kauemmas, erityisesti ranskalaisiin annalisteihin ja Suomessa Pentti Renvallin (1907–1974) kirjaan *Nykyajan historiantutkimus* (1965).⁴ Musiikintutkimuksessa termi ”rakennehistoria” kytkeytyy vahvasti Carl Dahlhausin (1928–1989) nimeen. Muun muassa *Suomen musiikin historia* -teossarjan osat I–IV (1995–1996) pyrkivät toteuttamaan dahlhausilaista rakennehistoriaa, jossa aatteet, instituutiot, musiikkiteokset ja muut ilmiön tai aikakauden elementit kohtaavat toisensa.

Tässä artikkelissa ei ole mahdollista paneutua Dahlhausin rakennehistoriaan kokonaisuudessaan, vaan keskitymme yhteen hänen ideaansa, nimittäin käsitteisiin ”eriaikaisten ilmiöiden yhtäaikaisuus” ja ”yhtäikaisten ilmiöiden eriaikaisuus”. Poimimme Dahlhausin rakennehistorian taustatekijöistä saksalaisen filosofin Ernst Blochin (1885–1977), joka analysoi ”eriaikaisuutta” muun muassa kirjassaan *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Blochin mukaan eriaikaisten perintöjen kohtaaminen tie-

4 Uudesta Suomen historian rakenteiden tutkimuksesta ks. Haapala 2018.

tyssä historian ajanhetkessä on historian välttämätön ominaisuus, joka samalla takaa historiallisen edistyksen. Blochin perintökäsitettä on nähdäksemme mahdollista hyödyntää sitoutumatta hänen marxilaiseen edistysideaansa tai siihen 1930-luvun ajankuvaan, jota *Erbschaft dieser Zeit* välittää omalla vaikeaselkoisella tyyllillään. Palaamme historiallisiin perintöihin artikkelimme loppuluvussa.

Helsingin Musiikkiopiston alkuvaiheita

Helsingin Musiikkiopisto perustettiin vuonna 1882 lukuisien 1800-luvulla syntyneiden eurooppalaisten konservatorioiden vanavedessä. Sen ensimmäisenä johtajana toimi kuolemaansa asti musiikkipedagogi ja organisaattori, säveltäjä Martin Wegelius (1846–1906). Ennen Helsingin Musiikkiopiston perustamista klassisen musiikin ammattimaisen opetuksen kenttä oli ollut Suomessa hajanainen. 1800-luvun puolivälissä kotimaisten musiikkialan ammattilaisten määrä oli vähitellen alkanut kasvaa heidän opiskeltuaan ulkomailla joko yksityisesti tai oppilaitoksissa. Leipzigin konservatoriosta oli tullut suosittu opiskelupaikka, mutta myös Tukholmaan (Kungliga Musikaliska Akademien) ja Pietariin (konservatorio) hakeuduttiin musiikkiopintoihin. Helsingin Musiikkiopistoa edeltäneet musiikkioppilaitoshankkeet olivat Suomessa jääneet lyhytaikaisiksi.⁵ Opetusta oli annettu kodeissa ja yksityisten soitonopettajien toimesta, myös heidän perustamissaan musiikkikouluissa ainakin 1800-luvun alusta lähtien.⁶ Soiton- ja laulunopetusta sisältyi myös yleissivistävien koulujen opetusohjelmiin.⁷ Turun ja Oulun lukkar- ja urkurikoulut perustettiin 1870-luvulla. Helsingin lukkar- ja

5 Pianonsoiton kannalta kiinnostavin niistä oli vuosina 1859–1862 toiminut Henrietta (Henriette, Jetta) Nybergin musiikkikoulu, jossa sovellettiin Leipzigin konservatorion luokkaopetuksen mallia ja sointuopin niveltämistä pianonsoiton opetukseen. Kuha 2017, 144–149.

6 Yksityiset musiikinopettajat ilmoittivat sanomalehdissä opetuksestaan. Jukka Kuhan mukaan 1820–1840 suurin osa ilmoituksista koski pianonsoiton opetusta. Kuha 2017, 86.

7 Helsingiläisistä musiikkiopistoon hakeutuneista nuorista naisista moni (mm. Aline Grönqvist ja Ingeborg Hylander) oli valtiollisen Svenska Fruntimmersskolanin kasvatti.

urkurikoulu aloitti toimintansa vuonna 1882 samanaikaisesti Helsingin Musiikkiopiston kanssa.⁸

Martin Wegelius oli aloittanut varsinaiset musiikkiopintonsa – pianotunteja lukuun ottamatta – vasta valmistuttuaan filosofian maisteriksi Suomen Keisarikunnan Aleksanterin Yliopistosta (sittemmin Helsingin yliopisto) pääaineenaan estetiikka. Tämän jälkeen hän koki musiikkiopintoihin keskittymisen välttämättömäksi ja hakeutui ulkomaille, ensin Wieniin ja sitten Leipzigin konservatorioon, jossa myös hänen yksityisopettajansa ja ystävänsä Richard Faltin (1835–1918) oli opiskellut. Faltinin näkemykset ja Leipzigin konservatorion malli lievenivät olleet esikuvina suunniteltaessa Helsingin Musiikkiopiston opintokokonaisuutta, jossa kaikille oppilaille pakollisia aineita olivat yleinen musiikkioppi ja analyysi, kenraalibasso, musiikin historia, säveltapailu ja sävelsanelu.⁹ Wegelius korosti laaja-alaisen ymmärryksen tarvetta sekä lahjakkuuden lisäksi työnteon ja tarmon merkitystä.

Helsingin Musiikkiopiston toiminnan alkuvaiheissa¹⁰ koulutettavien määrä oli pieni (esimerkiksi 43 oppilasta kevätlukukaudella 1883) ja vaihtuvuus suuri. Laitoksen kasvu oli kuitenkin nopeaa, ja Wegeliuksen kauden viimeisenä lukuvuonna 1905–1906 oppilasmäärä oli 245. Syksystä 1884 laitokseen liitettiin alkeiskoulu (förskola), josta käytettiin myös nimitystä ”valmistava koulu”. Sen jälkeen siirryttiin varsinaiseen musiikkikouluun, minkä läpikäytyään opiskelijalla oli mahdollisuus jatkaa opintoja ”akatemia luokalla” (sittemmin jatko-osasto), jossa pedagogiikkaopinnot opetusharjoitteluineen kuuluivat opinto-ohjelmaan. Vähitellen alkeiskoulun oppilasmäärä ylitti varsinaisen musiikkikoulun oppilasmäärän ja jatkoi kasvamistaan 1920-luvun jälkipuoliskolle asti.¹¹

Piano oli yleistynyt 1800-luvun aikana sekä konserttisoittimena että säätölaisten ja porvariston kotisoittimena. Sen soittotaidon katsottiin kuuluvan tyttöjen kasvatukseen ja koulutukseen. Suomessa oli

8 Ks. Björkstrand 1999; Kuha 2017.

9 Karvonen 1957, 136.

10 Helsingin Musiikkiopiston historiaa ovat valottaneet laitoksen historiikkeissa Arvi Karvonen (1957), Fabian Dahlström (1982), Reijo Pajamo (2007) ja Tuula Kotilainen (2009). Lisäksi aihetta on käsitellyt Jukka Kuha (2017).

11 Kuha 2017, 327–330.

jo 1800-luvulla joitain kymmeniä pianon valmistajia.¹² Pianonsoitosta tulikin Helsingin Musiikkiopistossa sen toiminnan alusta lähtien oppilasmäärältään suurin oppiaine. Wegeliuksen johtajakautena yli puolet varsinaisista oppilaista opiskeli pääaineenaan pianonsoittoa, ja alkeiskoulussa osuus oli vielä suurempi. Lukuvuonna 1905–1906 oppilaitoksen kokonaisoppilasmäärästä (245) pääaineenaan pianonsoittoa opiskelleita oli yhteensä 161 eli 65,7 prosenttia.¹³ Pianonsoitto oli myös pakollinen sivuaine kaikille laitoksen varsinaisille opiskelijoille. Alusta lähtien oppiaineessa saavutettiin korkea taso muihin aineisiin verrattuna. Ensimmäisten oppilasnäytteiden ohjelmista käy ilmi, että laitoksessa vasta lyhyen aikaa opiskelleet pianonsoittajat eivät suinkaan olleet aloittelijoita, vaan he esittivät jo vaativia teoksia.¹⁴

Musiikkiopiston oppilasmäärän kasvaessa tarvittiin myös korkeatasoisia opettajia. Wegeliuksen tavoitteena olikin luoda koulutus, joka ajan mittaan tuottaisi tuloksena kotimaisen ammattitaitoisen muusikkokunnan. Hän piti tärkeänä mannermaisen, lähinnä Franz Lisztistä lähtevän pianonsoittoperinteen istuttamista maahamme¹⁵ ja näki paljon vaivaa saadakseen kiinnitetyksi syrjäiseen Helsinkiin Lisztin johdolla opiskelleita pianisteja. Pianonsoiton oppiaineeseen perustettiin heti alkuvaiheissa kaksi hierarkkisessa suhteessa olevaa opetusvirkaa. Näistä ”ensimmäiseen” pyrittiin kiinnittämään eliittiluokan pianisti, joka veloitettiin esiintymään konserteissa ja joka sai myös edistyneimmät oppilaat. Lisztin johdolla opiskelleiden pianistien lisäksi edellä mainittu italialais-saksalainen mestaripianisti ja säveltäjä Ferruccio Busoni hoiti pääopet-

12 Aiheesta on kirjoittanut mm. Markus Mantere 2022, 7–16.

13 Kuha 2017, 333.

14 Björkstrand 1999, 68–69.

15 Franz Liszt oli modernin pianonsoittotekniikan uranuurtaja. Hän vaikutti myös esiintymiskäytäntöihin mm. painottaen soolopianokonsertteja ja ulkomuistista soittamista. Hänen omaa pianismiaan pidettiin ainutlaatuisena, ja lukuisien oppilaiden kautta hänen viljelemänsä pianonsoiton kulttuuri levisi ympäri Eurooppaa. Lisztia voidaan pitää myös mestarikurssitoiminnan uranuurtajana: hänen vuodesta 1869 lähtien järjestämänsä sunnuntaimatineat muuttuivat opiskelijoiden suosioista johtuen mestariluokiksi kolmesti viikossa. Rahkonen 2004, 133. Lisztin merkitykseen uussaksalaisen koulukunnan suunnannäyttäjänä palataan tuonnempana artikkelissamme.

tajan virkaa vuosina 1888–1890. Nämä ”ensimmäiset opettajat” pysyivät tehtävässään tavallisesti vain lyhyen ajan. Pisimmän, neljän vuoden ajan viipyivät Lisztin oppilaat Ludwig Dingeldey (vuodet 1883–1887) ja William Humphrey(s) Dayas (1890–1894).¹⁶ Wegelius kiinnitti ulkomaiset pianistit lähinnä ”ensimmäisen opettajan” tehtävään. Poikkeuksena oli ”toisena pianonsoitonopettajana” vuosina 1884–1891 toiminut saksalainen Heinrich Wefing, jonka kauden jälkeen otettiin edellä mainitut hierarkkiset nimitykset virallisesti käyttöön. Tuolloin myös määriteltiin ”toisen pianonsoitonopettajan” päätehtäväksi pianopedagogiikka. Virkaan kiinnitettiin Ingeborg Hymander. Lisäksi Wegelius kiinnitti apuopettajiksi oman talon edistyneimpiä kasvatteja.¹⁷

Wegeliuksen aikana Musiikkiopisto oli pieni yhteisö, ja niin kauan kuin toiminta tapahtui yhdessä ja samassa rakennuksessa tapana oli pitää ”opettajakonferenssi” joka lauantai. Tällöin opettajat tapasivat toisensa ja johtajan.¹⁸ Tarkempaa tietoa näiden tapaamisten sisällöstä ei ole, mutta voi olettaa niihin kuuluneen yhteisten asioiden käsittelyä. Järjestettiin myös juhlia, joihin kaikki opettajat kutsuttiin. Opettajayhdistystä ei kuitenkaan ollut vielä pitkään aikaan. Vähitellen toiminta hajautui useisiin eri paikkoihin, ja kollegoiden tapaamiset harvenivat. Opettajien palkkauskysymys aiheutti päänvaivaa valtionavun pienuuden ja 1910-luvulla myös ensimmäisen maailmansodan aiheuttaman rahanarvon laskun seurauksena. Oppilasmäärän kasvattaminen ja sen myötä lisääntyneet tulot lukukausimaksuista oli yksi keino pyrkiä paikkaamaan huonoa taloustilannetta, mutta se johti aika ajoin oppilasmäärän kohtuuttomaan kasvuun. Musiikkikouluun oli kohtuulliset pääsyaatimukset, mutta alkeiskouluun pääsi ilmoittautumalla ja maksamalla lukukausimaksun.¹⁹

16 Dahlström 1982, 44, 47; Rahkonen 2000.

17 Dahlström 1982, 45.

18 Karvonen 1957, 259.

19 Leontjeff kirjoitti Erkki Melartinille kesällä 1911: ”Det borde väl småningom göras urval vid intagandet, ty nog har det ju varit så att om någon skulle skickat sin hund till institutet o. betalat för den, så hade vi varit skyldiga att undervisa den.” (”Vähitellen pitäisi kyllä tehdä valintaa sisäänpääsyn suhteen, koska nyt hän on ollut niin, että jos joku olisi lähettänyt koiransa opistoon ja maksanut siitä, niin meillä olisi ollut velvollisuus opettaa sitä.”) Kotilainen 2009, 38.

Kohdehenkilöidemme työsarka ajoittui rauhattomaan poliittiseen vaiheeseen, jota varjostivat sortovuodet ja ensimmäinen maailmansota.²⁰ Heidän uransa aikana Helsingin Musiikkiopiston johtajina toimivat Wegeliuksen kuoleman jälkeen vuosina 1906–1907 Armas Järnefelt (1869–1958), vuosina 1907–1911 Karl Ekman (1869–1947) ja vuosina 1911–1936 Erkki Melartin (1875–1937).

Aline Ahlfors, Ingeborg Hymander ja Antonie Leontjeff

Aline Ahlforsin, Ingeborg Hymanderin ja Antonie Leontjeffin varhaisista pianonsoitonopinnoista ei ole toistaiseksi löytynyt tietoa. Kymmenlapsisessa perheessä kasvanut Hymander sai todennäköisesti alkeisopetusta isältään, kirkkomuusikko Johan Hymanderilta (1831–1896).²¹ Kodin ilmapiiriä leimasi evankelinen uskonnollisuus. Hymander ja Ahlfors (tuolloin Grönqvist) kävivät samanaikaisesti Suomen ensimmäistä julkisilla varoilla ylläpidettyä tyttökoulua, Svenska Fruntimmersskolan, jota johti naisten koulutuksen uudistajana tunnetuksi tullut naisasianainen Elisabeth Blomqvist (1827–1901). Hänen nuorempi sisarensa, niin ikään naisten koulutuksen ja opettajakoulutuksen uranuurtaja Anna Blomqvist (1840–1925)²² toimi koulussa kielten opettajana ja johti kuoroa. Sekä Ahlfors että Hymander suorittivat koulun kokonaisuudessaan eli kävivät myös pedagogisia valmiuksia antavat jatkuuokat.²³ Hyman-

20 Ks. Karvonen 1957, 254–259; Dahlström 1982, 88–92.

21 Johan August Gottlieb Hymander toimi muun muassa Helsingin Nikolainkirkon kanttorina sekä kirkkolaulun opettajana Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston teologisessa tiedekunnassa. Hän julkaisi messusävelmiä sekä sanoitti ja sävelsi hengellisiä lauluja ja virsiä.

22 Anna Blomqvist oli laulunopettaja, laulupedagogiikan tutkija ja kehittäjä, saksan kielen ja kirjallisuuden opettaja sekä kirjailija ja kääntäjä. Hän opiskeli sekä kieliä että musiikkia useaan otteeseen kotimaassa ja ulkomailla. Hän sai pianonsoitonopetusta muun muassa Henrietta Nybergiltä. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 101–102.

23 Svenska Fruntimmersskolanin oppilasmatrikkeli, Bba Svenska fruntimmersskolans och Svenska flicklyceets elevmatriklar 1844–1974, Svenska flicklyceet i Helsingfors -arkiv, Kansallisarkisto (KA); *Hufvudstadsbladet* 20.9.1938. ”Ingeborg Hymander död”.

der oli kahden vuoden ajan Richard Faltinin yksityisoppilaana ennen kirjoittautumistaan Helsingin Musiikkiopistoon syksyllä 1883.²⁴

Aline Grönqvist kasvoi luutnantin lesken (änkelöjtnanska) Charlotte Dementjeffin kodissa heti syntymän jälkeen tapahtuneen adoption seurauksena.²⁵ Alinella oli ainakin yksi kasvattveli, Alexander Dementjeff (1855–1914),²⁶ joka palveli Belomorskin jalkaväkirykmentissä ja eteni kenraalimajuriksi. Alexander ja hänen isänsä olivat ortodokseja, mutta Charlotte (omaa sukua Hülse) oli luterilainen.²⁷ Aline aloitti opinnot Helsingin Musiikkiopistossa syksyllä 1882 ensimmäisten oppilaiden joukossa ja sai pianonsoitonopettajakseen Lisztin oppilaan Carl Pohligin (1864–1928), joka toimi pianonsoiton ”ensimmäisenä” opettajana lukuvuoden 1882–1883.²⁸

Antonie (Toni) Leontjeff oli kotoisin Viaporin venäläisestä kulttuuripiiristä. Hänen isänsä oli valtion virkamies Ivan Leontjeff. Perheen kansallisuuden, kotikielen ja venäläisortodoksisen uskonnon vuoksi Leontjeff kuului vähemmistöön ja koki itsensä aika ajoin ulkopuolisek-

24 Hylanderin elämän ja uran vaiheista on kirjoittanut Annikka Konttori-Gustafsson (2019).

25 Tieto on varmistettu kastetodistuksesta. Todistus Aline Grönqvistin syntymästä ja kasteesta, I Ga Muihin seurakuntiin kuuluvien kastettujen luettelo, Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto, KA. Svenska Fruntimmersskolanin oppilasmatrikkelissa käytetään sanaa ”adoptivdotter”, ja Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkelissa (Sibelius-Akatemian arkisto) Charlotte Dementjeffiä nimitetään kasvatusäidiksi (”fostermoder”).

26 Syntymä- ja kuolinvuodet Aline Ahlforsin syntymäpäiväkirjasta (Sibelius-Akatemian arkisto), jossa mainitaan myös Vasili Dementjeff (1853–1919). Ks. myös kenraalimajuri Alexander Dementjeffin kuolinilmoitus. *Hufvudstadsbladet* 8.9.1914.

27 Suomenlinnan Aleksanteri Nevskin ortodoksisen sotilasseurakunnan arkiston metrikoissa on merkintä Aleksander Petrov(itš) Dementjeffin syntymästä 28.8.1855 ja kasteesta 11.9.1855 (tekstin suomentamisesta kiitos Ulla ja Vladimir Agopoville). Merkintä Alexander Dementjeffin syntymästä ja kasteesta, 1 Ca:10 Metrikka 1855–1855, Suomenlinnan Aleksanteri Nevskin ortodoksisen sotilasseurakunnan arkisto, KA.

28 Dahlström 1982, 44.

Helsingfors Musikinstituts

1^{sta} (11^{te}) Offentliga Uppvisning

den 30 Maj 1887 kl. 7 e. m.

i Normallycei festsal.

—X—X—X—

Program:

I.

1. Concertstück (F-moll) för orgel . . . *Tipfer.*
Herr August Österberg (Fredrikshamn *) †).
2. a) Menuetto för Essdurtrion för pia-
b) Finale i no, violin och viola . . . *Mozart.*
Piano: Fröken Olga Tavaststjerna (Helsingfors) ***) †). Violin: Frö-
ken Elin Lönnblad (Wiborg) ***) †) Viola: Herr Jean Sibelius
(Tavastehus) ***) †).
3. a) Hell schmetternd singt die Lerche *Brückler.*
b) Widmung *Schumann.*
Fröken Sigrid Söderström (Helsingfors) *) †, ackomp. af Fröken
Anna Lönnberg (Helsingfors) **) †).
4. a) Andante i ur violinkonserten . . . *Mendelssohn.*
b) Finale i ur violinkonserten . . . *Mendelssohn.*
Herr Jean Sibelius, ackomp. af Fröken Ingeborg Hysander
(Helsingfors) **) †).
5. a) An die Musik *Schubert.*
b) Sonnenlicht, Sonnenschein X. *Scharwenka.*
Fröken Elin Pakarinen (Joensuu) **) †, ackomp. af Fröken
Alfred Lindblom (Helsingfors) ***) †).
6. Pianokonsert i Ess-dur: 1sta satsen *Beethoven.*
Fröken Bertha Wiiger (Helsingfors) **) †, ackomp.
af Herr H. Weing.

♦

II.

7. Romans (F-dur) arrang. för B-kornett *Beethoven.*
Herr August Österberg †), ackomp. af Fröken Antonio Leontjeff
(Helsingfors) ***) †).
8. „Gott ist mein Hirt“ för fruntimmers-
kör med piano. *Schubert.*
Institutets fruntimmerskör under ledning af Fröken Olga Tavaststjerna †),
ackomp. af Fröken Anna Lönnberg.
9. Fantasio-Impromptu op. 66 för piano *Chopin.*
Fröken Karin Palander (Wirmo) ***) †).
10. Polacca brillante för piano med ackomp. *Weber-Liszt.*
Fröken Olga Hertling (Uleåborg) † †), ackomp. af Herr Dingeldey.
11. Aria ur „Semiramis“ *Rossini.*
Fröken Sigrid Alfthan (Helsingfors) † † †), ackomp.
af Fröken Bertha Wiiger †) †).
12. Pianokonsert op. 23 (B-moll): 1sta
satsen *Tschaikoffsky.*
Fröken Aline Grönqvist (Helsingfors) † † † †), ackomp. af
Herr Dingeldey.

Lärarekollegium.

*) Inskrifven hösten 1884.
**) „ „ „ 1885.
***) „ „ „ 1885.
****) „ våren 1883.
†) „ hösten 1886.
††) „ våren 1886.
†††) „ hösten 1882.

†) Lärare i orgelspel: Herr R. Faltin.
*) „ i pianospel: Herr L. Dingeldey.
*) „ i ensamblespel: Herr M. Wasiljoff.
*) „ i violinspel: do.
*) „ i solosing: Herr A. Ojanperä.
*) „ i ackompanjemang: Herr M. Wegelius.
*) „ i pianospel: Herr H. Weing.
*) „ i kornett: Herr A. Leander.
*) „ i körång: Herr M. Wegelius.

Helsingfors, Finska Litteratur-Bibliotekets tryckeri, 1887.

Kuva 1. Helsingin Musiikkiopiston julkinen näyte 30.5.1887. Sibelius-Akatemian arkisto.

si helsinkiläisessä kulttuurielämässä.²⁹ Hänen veljensä Vassily ja Paul opiskelivat Keisariillisessa Aleksanterin Yliopistossa, ja perheessä seurattiin ajankohtaista politiikkaa, kirjallisuutta ja taidetta. Paul-veli joutui 1880-luvulla vangituksi, koska hänen omistuksestaan löytyi ”nihilistisenä” pidettyä liberaalia kirjallisuutta.³⁰ Antonie Leontjeff aloitti opinnot Helsingin Musiikkiopistossa tammikuussa 1883. Kevätlukukauden 1883 ajan häntä opetti Carl Pohlig.³¹

Hymander ja Grönqvist olivat tutustuneet jo koulussa, Leontjeff ja Grönqvist viimeistään Pohligin oppilaina. Merkittäväksi tätä kolmikkoa yhdistäväksi tekijäksi muotoutui neljä lukuvuotta kestänyt opiskelu saman opettajan, Lisztin oppilaan Ludwig Dingeldeyn (1856–1920) johdolla. Opiskeluun kuuluivat vuosittaiset esiintymiset, usein samoissa konserteissa. Dingeldeyn kauden päättyessä kolmikön tiet erkanivat pariksi vuodeksi: Hymander lähti Saksaan jatkamaan pianonsoiton opintoja aikansa merkittävien pianopedagogien Hans Bischoffin (1852–1889), Karl Klindworthin (1830–1916) ja Eugen d’Albertin (1864–1932) johdolla. Leontjeff ja Grönqvist jäivät Helsingin Musiikkiopistoon täydentämään opintojaan muun muassa Busonin ja Dayasin (1863–1903) luokilla.

Voi kysyä, miksi ainoastaan Hymander lähti opintojen loppuvaiheessa ulkomaille. Asiaan saattoi vaikuttaa hänen taustansa muusikko-perheessä. Lähtö on vaatinut rohkeutta ja lisäksi yhteyksiä ammatillisiin tahoihin Saksassa. Niitä Wegeliuksella oli, ja monessa tapauksessa hän kannusti laitoksensa oppilaita ulkomaisiin opintoihin. Leontjeff ja Grönqvist sen sijaan kiinnitettiin opetustehtäviin jo opiskeluaikoina vuonna 1886, jolloin alkeiskouluun tarvittiin uusia opettajia. Luvulla 1887–1888 Grönqvist toimi myös laitoksen kirjastonhoitajana.³²

29 Leontjeff kertoo tuntemuksistaan kirjeissään samaan aikaan Helsingin Musiikkiopistossa opiskelleelle ystävälleen Erkki Melartinille. Ks. Koivisto-Kaasik 2022. Tuire Ranta-Meyer käsittelee Melartin-elämäkerrassaan (2025) useasti Melartinin ja Leontjeffin ystävyyttä ja yhteydenpitoa.

30 Nuppu Koivisto-Kaasik valottaa Leontjeffin elämänkulkua ja peilaa sitä virolaisen aikalaiskollegan Maria Knauf-Kaminskayan elämän ja uran vaiheisiin. Koivisto-Kaasik 2022, 192.

31 Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli, Sibelius-Akatemian arkisto.

32 Karvonen 1957, 274.

Vaikka ulkomaisiin opintoihin oli mahdollista saada senaatin myöntämä apuraha, perheolosuhteet saattoivat vaatia läsnäolon lisäksi myös ansio-työn tekemistä. Leontjeff ja Grönqvist ehtivät opettaa kolmen lukuvuoden ajan ennen kuin Wegelius syksystä 1889 alkaen kutsui Hymanderin Saksasta opetustehtäviin.

Kolmikon työ sai hieman erilaisia painotuksia. Leontjeffille lan-kesi opiskelujasta lähtien opetuksen lisäksi paljon säestys- ja kamari-musiikkitehtäviä. Ahlforsin kehittämisalueeksi tuli erityisesti laitoksen alkeiskoulu, ja Wegeliuksen kannustamana hän kävi vuonna 1901 pe-rehtymässä pianonsoiton opetukseen, metodeihin ja ohjelmistoon berlii-niläisissä konservatorioissa senaatin myöntämän apurahan turvin.³³ Hy-manderista tuli suomalaisen pianopedagogiikan kehittäjä; hän koulutti soitonopettajia ja vakiinnutti urauurtavan opetusharjoittelukäytännön, joka elää edelleen. Koulutuksen sisältöön palataan artikkelissa myöhem-min. Yhdessä Ahlforsin kanssa Hymander laati ensimmäisen suomalai-sen pianokoulun *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III*, joka oli vuosikymme-niä ahkerassa käytössä. Vuonna 1924 Hymander julkaisi ensimmäisen suomalaisen pianopedagogiikan alan oppikirjan *Den unge klaverläraren*, jonka Leevi Madetoja (1887–1947) yhdessä Hymanderin kanssa käänsi suomen kielelle nimellä *Nuori pianonsoitonopettaja*.³⁴

Hymander ja Leontjeff pysyivät naimattomina. Grönqvist avioitui 31-vuotiaana vuonna 1896 Richard Ahlforsin (1866–1927) kanssa ja sai lapsen vuonna 1897 kesäkuussa. Syksyllä hän palasi opetustyöhön (äi-tiyslomaa ei siihen aikaan tunnettu). Perheen arvostavasta suhtautumi-sesta Alinen työhön kertoo myös se, että hän vuonna 1901, Ejnar-pojan ollessa neljän vuoden ikäinen, saattoi lähteä Berliiniin opintomatkalle.

33 *Hufvudstadsbladet* 30.5.1901. ”Konstnärsstipendier”; Wegeliuksen kirje Buso-nille 26.5.1901. Staatsbibliothek zu Berlin. Nachlass Ferruccio Busoni.

34 Hymanderin jälkeen seuraavat suomalaiset pianonsoiton taitoa ja opettamista käsittelevät kirjat ilmestyivät vasta vuosina 1983 (Bergroth) ja 1984 (Soinne). Niissä ei viitata Hymanderiin, vaikka hänen ja Ahlforsin laatimasta pianokou-lusta otettiin viimeinen painos vielä vuonna 1962. Sibelius-Akatemian histo-riikeissä (erityisesti Dahlström 1982 ja Kotilainen 2009) nostetaan esiin Hy-manderin tehtäväkenttä. Kotilainen keskittyy nuorisokoulutuksen historiaan ja kuvaa nimenomaan Helsingin Musiikkiopiston alkeiskoulun toimintaa maini-ten myös Ahlforsin ja Leontjeffin. Ks. Konttori-Gustafsson 2019, 41.

Ejnarin poika, teatteriohjaaja, kirjailija ja säveltäjä Bengt Ahlfors (syntynyt 1937) ei koskaan tavannut isoäitiään, joka kuoli vuonna 1920. Ahlfors kertoi, että isoisan naimattomat sisaret todennäköisesti tarjosivat apua lapsen hoidossa.³⁵

Nämä pitkälle kouluttautuneet ja esiintymisistään kiittäviä arvosteluja saaneet pianistit saivat opetettavakseen heterogeenisen joukon lapsia ja nuoria. Esiintymiset vähenivät, opetustyö lisääntyi. Soitonopetusta annettiin Musiikkiopiston toiminnan alkuaikoina ainakin osittain ryhmäopetuksena, mihin osasyynä lienee ollut tilanpuute. Toisaalta Wegelius oli omaksunut käytännön Leipzigin konservatoriosta ja näki siinä monia hyviä puolia. Täällä ei kuitenkaan muualla yleiseen tapaan jaettu tyttöjä ja poikia eri ryhmiin. Tilanpuute johti myös siihen, että opettajat opettivat osin kotona.³⁶ Musiikkiopiston oppilaiden lisäksi Ahlforsilla (ainakin ennen avioliittoa), Hylanderilla ja Leontjeffilla oli myös yksityisoppilaita.³⁷

Hylander opetti alusta lähtien niin sanottuna ”kolmantena pianonsoitonopettajana” alkeiskoulun oppilaiden ohella myös musiikkikoulun ja jatko-osaston puolella.³⁸ Vuonna 1892 hänet nimitettiin virallisesti ”toiseksi pianonsoitonopettajaksi”, jonka tehtäviin alkeiskoululaisten opettaminen ei enää kuulunut. Tällöin Ahlfors (tuolloin vielä Grönqvist) nimitettiin ”kolmanneksi pianonsoitonopettajaksi”. Hylander ja Ahlfors olivat siis varsin korkealla laitoksen pianonsoiton hierarkiassa, mutta Leontjeff ei saanut vastaavaa asemaa. Hän opetti alkeiskoululaisia ja sai lisäksi vasta vuodesta 1907 lähtien oppilaita musiikkikoulun puolelta.³⁹ Ensimmäiset pianonsoitonopettajat olivat vuoteen 1912 asti miespuolisia, mutta muuten laitoksen pianonsoitonopetus oli kohdehenkilöidemme opetusuran aikana 1910-luvulle asti pääosin naispuolis-

35 Keskustelu Bengt Ahlforsin kanssa 19.4.2023. Ahlfors kuvaa perheensä elämää kirjassaan *Medan jag ännu minns* (2015).

36 Kotilainen 2009, 39.

37 *Hufvudstadsbladet* 16.9.1891. ”Pianolektioner”; *Nya Pressen* 29.5.1892. ”Pianolektioner”; Koivisto-Kaasik 2022, 192.

38 Toimenkuvien sisältö oli tuolloin vasta hahmottumassa, mutta ”kolmannen pianonsoitonopettajan” tehtävään liittyi pedagoginen painotus ja alkeiskoulun oppilaiden opettamista. Ks. Konttori-Gustafsson 2019, 54.

39 Karvonen 1957, 280.



Kuva 2. Ingeborg Hymander. Kuvaaja Carl Klein, Atelier Universal. Suomen valokuvataiteen museo.



Kuva 3. Aline Ahlfors. Atelier Nyblin. Sibelius-Akatemian arkisto.



Kuva 4. Antonie Leontjeff. Daniel Nyblin 1897. Sibelius-museon arkisto.

ten opettajien työsarkaa, poikkeuksena edellä mainittu Heinrich Wefing. Richard Faltin toimi lyhyitä jaksoja sijaisena, ja Erkki Melartin hoiti apuopettajan tehtävää vuosina 1901–1905.⁴⁰

Alalla kauan vallinneen tavan mukaan taiteilijaesittelyissä mainitaan kuuluisimpia opettajia, esimerkiksi mainetta saavuttaneen ja vuonna 1912 Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiseksi naispuoliseksi pianonsoiton pääopettajaksi nimitetyn Sigrid Sundgren-Schnéevoigtin (1878–1953) kerrotaan opiskelleen Helsingissä Lisztin oppilaan William Dayasin ja Berliinissä Ferruccio Busonin johdolla. Pohja tuolle etenemiselle oli kuitenkin luotu ensiksi Leontjeffin, toiseksi Ahlforsin ja kolmanneksi Hylanderin suojissa.⁴¹ Tämä on osuva esimerkki siitä, miten historiankirjoitus on painottanut kansainvälisesti tunnettuja opettajia ja siten tulut vähentäneeksi suomalaispedagogien arvostusta.

Uussaksalainen koulukunta ja Helsingin Musiikkiopiston varhainen pianopedagogiikka

Uussaksalainen koulukunta on tulkittu niin aikalaiskirjoittelussa kuin myöhemmässä kirjallisuudessa tyypillisesti aikakauden edistykselliseksi ilmiöksi, jonka vastakohdaksi on tavallisesti nostettu Johannes Brahmsin (1833–1897) edustama, konservatiiviseksi mielletty suuntaus. Uussaksalaisuuden piirissä epäilemättä vaalittiin edistyksellisiä ideoita: Wagner kirjoitti ”tulevaisuuden musiikista” (*Zukunftsmusik*), ja monet hänen ja Lisztin sävellystekniset ratkaisut olivat omassa ajassaan rohkeita, usein mainittuna esimerkkinä Lisztin pianoteos *Bagatelle sans tonalité* (”Sävellajiton bagatelli”, 1885). On kuitenkin mahdotonta väittää, että lukuisia säveltäjäpersoonallisuuksia kattaneen uussaksalaisen koulukunnan tuotanto olisi ollut yksiviivaisesti edistyksellistä verrattuna esimerkiksi Brahmsin musiikkiin, josta Arnold Schönberg (1874–1951) kirjoitti esseen otsikolla ”Brahms, the progressive” (1947). Joka tapauksessa ohjelmamusiikki, ooppera ja virtuoosisuus painottuvat uussaksalaisen koulukunnan musiikissa. Wagner uskoi saavuttaneensa oopperan alalla

40 Karvonen 1957, 280–282.

41 Tämä käy ilmi Helsingin Musiikkiopiston tutkintopöytäkirjoista. Sibelius-Akatemian arkisto. Ks. myös Kotilainen 2009, 19.

siinä määrin uutta, että hän kutsui teoksiaan oopperan sijasta ”musiikkidraamoiksi” tai ”yhteistaideteoksiksi” (*Gesamtkunstwerk*) vastakohtana perinteiselle, erityisesti italialaisten ja ranskalaisten säveltäjien edustamalle oopperataiteelle.

1800-luvun musiikkiasetelmiin liittyi vahvoja esteettisiä kannanottoja ja kiistoja, joiden tärkeä lähtölaukaus oli wieniläisen musiikkikriitikon, Wienin yliopiston professorina myöhemmin toimineen Eduard Hanslickin (1825–1904) kirja *Vom Musikalisch-Schönen* (1. painos 1854, suom. 2014). Kirja käynnisti kiistelyn muoto- ja sisältöestetiikan keskinäisen paremmuuden välillä. Hanslick tähtää kirjassaan musiikin spesifisen estetiikan ja kauneuden tavoittamiseen ja esittää, että musiikin ainoa sisältö ovat ”soivina liikutetut muodot” (*tönend bewegte Formen*). Hän myönsi, että musiikin ulkoiset tekijät saattavat vaikuttaa musiikkiteokseen, mutta ne ovat irrelevantteja musiikin ”oman” estetiikan kannalta. Tällaiset näkemykset herättivät ymmärrettävästi voimakasta vastustusta uussaksalaisuutta ja sen musiikinlajeja kannattaneiden sisältöestetikkojen keskuudessa. Hanslick itse asettui kriittikkona puolustamaan Brahmsia ja kritisoimaan muun muassa Anton Bruckneria (1824–1896). Nykypäivän musiikkitiede on löytänyt näistä asetelmista useita erilaisia ulottuvuuksia, jotka saattavat kriittiseen valoon muun muassa Johannes Brahmsin imagon yksiselitteisenä absoluuttisen musiikin edustajana.

Yhtä hyvin Hanslick kuin uussaksalaisen koulukunnan esteetikot saivat olennaisia virikkeitä G. W. F. Hegelin (1770–1831) filosofiasta. Hanslickin mukaan säveltäminen on ”hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa”, ja Brendel sitoutui musiikinhistoriateoksessaan *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (1852) Hegelin luomaan taiteenlajien hierarkiaan,⁴² jossa musiikki jää kaunokirjallisuuden ja erityisesti draaman alapuolelle; tämän varassa Brendel saattoi puolustaa ohjelmamusiikkia ja wagnerilaista musiikkidraamaa.

Suomessa uussaksalaisen koulukunnan reseptio- ja vaikutushistoria on vahva ja moniulotteinen ilmiö. Keskeinen henkilö koulukunnan Suomeen tuomisessa oli Faltin. Brendel oli toiminut Faltinin musiik-

42 Hegelin termien ”yksittäisten taiteiden systeemi”, ”das System der einzelnen Künste”. Hegel 1970, 243.

kinhistorian opettajana Leipzigin konservatoriossa, ja Faltin oli osoittanut kiinnostusta edistykselliseksi miellettyjä musiikkisuuntia kohtaan jo opiskeluaikanaan. Kuten Riikka Siltanen (nykyinen Hjelt) osoittaa väitöskirjassaan *”För gedigen musik”: Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana* (2020), Faltin oli wagneriaani⁴³ jo asuessaan Viipurissa vuodesta 1856.⁴⁴ Hänellä oli konkreettisia kosketuskohtia uussaksalaisuuteen; hän muun muassa kutsui koulukuntaan vahvasti kytkeytyneen Hans von Bülowin (1830–1894) pitämään pianoresitaalin Helsingissä. Konsertti toteutui vuonna 1885. Faltinin omat sävellykset – sikäli kuin niitä tänä päivänä tunnetaan – eivät sisällä juurikaan Wagner- tai Liszt-vaikutteisia piirteitä, eikä hän myöskään julkaissut laajoja tai opillisia tekstejä musiikista. Hän kuitenkin jätti jälkeensä mittavan, nykyisin pääasiassa Kansalliskirjastossa säilytettävän kirjakokoelman, jossa uussaksalainen painotus on selvästi havaittavissa.⁴⁵ Kokoelmaan kuuluu pelkästään määrällisesti huomattavan paljon uussaksalaisen koulukunnan edustajien ja kannattajien saksankielisiä kirjoja, jotka suhtautuvat Hanslickiin jopa ankaran kriittisesti ja pilkallisesti. Faltinin jäämistöön sisältyi myös nuotteja ja lehtiä.

Faltin oli äärimmäisen monipuolinen musiikki-ihminen, ja hänen suhteensa pianoon on jäänyt jossain määrin hänen muiden aktiviteettiansa varjoon. Hän esiintyi pianistina, soitti pianoa kamarimusiikkitheoksissa ja toimi monien myöhemmin merkittävien pianistien yksityisopettajana. Lisäksi hän oli pianokauppias.

Suomalaisen wagnerismin historiallinen jatkumo johti Faltinista Wegeliukseen, jonka toimintaan wagnerilaisuus ja muu uussaksalaisen koulukunnan vaikutus löivät monipuolisen leiman. Ajatuksellisella tasolla tämä näkyy erityisesti Wegeliuksen musiikinhistoriateoksessa *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* (1891–1893, suom. 1904), jossa Wagner yhtäältä näyttäytyy musiikinhistorian päämääränä ja huipentajana; toisaalta

43 Käytämme tilanteesta riippuen termejä ”wagneriaani”, ”wagnerismi” ja ”wagnerilaisuus” viittaamaan Wagnerin ihailuun ja vaikutukseen.

44 Aihetta käsitellään Siltasen artikkeliväitöskirjan artikkelissa Richard Faltin and Wagner’s Music in Finland, Siltanen 2020.

45 Ks. esim. Huttunen ja Harju 2019.

Wagnerin omat kirjoitukset oopperasta ja sen historiasta olivat kirjan keskeisiä lähteitä. Wegelius kutsuu kirjassaan Hanslickin teosta ”lento-kirjaksi”, joka Wegeliuksen näkemyksen mukaan tarjosi osuvan teorian Felix Mendelssohn Bartholdyn (1809–1847) tarkemmin määrittelemättömien jäljittelijöiden taiteesta (Mendelssohn-kritiikkiin sisältyi Wegeliuksen tapauksessa vahvaa antisemitismii, jota löytyy kirjasta muutenkin sieltä täältä).⁴⁶ Käytännön toiminnassaan Wegelius sitoutui uussaksalaiseen koulukuntaan esimerkiksi päämäärässään saada Lisztin oppilaita Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisen pianonsoiton opettajan tehtävään.⁴⁷

Millä tavoin Wegeliuksen koulukuntanäkemykset ilmenivät pianonsoiton opetuksen sisällöissä? Kohdehenkilöidemme julkisesti esittämiä teoksia tarkasteltaessa voidaan huomata, että erityisesti Hymanderin soolo-ohjelmistossa Wegeliuksen ja Busonin muotoilema painotus J. S. Bach – Beethoven – Liszt näkyi selkeästi. Näiltä säveltäjiltä hän esitti useita teoksia ja lisäksi Raffin sarjaa e-molli opus 72, mutta myös Schumannin teosta *Papillons* opus 2. Oppilasnäytteiden ohjelmat ja tutkin-topöytäkirjat osoittavat, että Lisztin pianotuotanto oli kaiken kaikkiaan vahvasti esillä edistyneempien opiskelijoiden ohjelmissa. Muun ohjelmiston soittamista ei kuitenkaan rajoitettu. Opiskeluaikanaan Leontjeff esitti Musiikkiopiston näytteissä myös muun muassa Schumannin (1810–1856) pianokonserton, Chopinin (1810–1849) e-mollikonserton osia ja Mendelssohnin scherzon fis-molli. Grönqvistin esityksiin sisältyi Anton Rubinsteinin (1829–1894) d-mollikonserton, Tšaikovskin (1840–1893) konserton sekä Henry Litolffin (1818–1891) konserttojen osia. Hymander ja Leontjeff esittivät Wegeliuksen ohjaamana

46 Wegelius 1904, 475–476. Wegeliukselta on jäänyt myös Wagner-monografian käsikirjoitus.

47 Matti Huttunen ja Tommi Harju (2019) ovat esittäneet, että Faltinin kirjakoelmasta juontui eräänlainen käsitteellisen ajattelun tarina, jota muun muassa Wegeliuksen opettajavalinnat ilmensivät.

pianoduona 26.5.1885 scherzon Mendelssohnin teoksesta *Ein Sommer-nachtsstraum*.⁴⁸

Vuonna 1902 julkaistiin Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiset pianonsoiton kurssitutkintovaatimukset, joita oli käytännössä kokeiltu jo muutaman vuoden ajan.⁴⁹ Aiheeseen palataan tässä artikkelissa myöhemmin. Ylempien kurssien ohjelmistot sisälsivät useita Lisztin teoksia, joten sikäli uussaksalainen painotus on nähtävissä. Liszt kuului myös niihin säveltäjiin, joiden teoksia katsottiin välttämättömäksi soittaa, kun taas Brahmsin musiikin soittaminen oli täysin vapaavalintaista, ja se ilmestyi ohjelmistovalikoimaan vasta korkeimman eli kolmannen kurssin kohdalla etydiosastossa ja muiden teosten joukossa maininnalla ”svårare kompositioner af modärna mästare” (Brahmsin kuolemasta oli kulunut vasta viisi vuotta). Alempien kurssien ohjelmistoissa oli Mendelssohnin sävellyksiä: *Kinderstücke* ja *Lieder ohne Worte*.⁵⁰

Opetustyössään – usein aloittelevienkin opiskelijoiden kanssa – kohdehenkilömme joutuivat käyttämään ohjelmistoa, joka soveltui tilanteeseen mutta oli kuitenkin niin sanottua vakavaa musiikkia. Niinpä he soittattivat harjoitelmia- ja sonatiinikirjallisuuden ohella muun muassa edellä mainittuja Mendelssohnin pienimuotoisia sävellyksiä. Edistyneemmät oppilaat soittivat myös J. S. Bachin, Haydnin (1732–1809), Mozartin (1756–1791) ja Beethovenin (1770–1827) teoksia. Schumannin ja vähitellen myös pohjoismaisten säveltäjien, kuten Edvard Griegin (1843–1907) ja Niels Gaden (1817–1890) musiikki sai jalansijaa.⁵¹ Hymanderin ja Ahlforsin laatiman kolmiosaisen pianokoulun (1906) sisältämät teokset ovat lähes kokonaan ulkomaisten, 1700-luvun jälkipuoliskolla ja osin 1800-luvun alussa syntyneiden, harjoitelmistaan ja sonatiineistaan tunnettujen säveltäjien tuotantoa (muun muassa Carl Czerny, Anton Diabelli, Johan Nepomuk Hummel, Ignaz Pleyel, Henri

48 Tiedot esitetyistä teoksista ja esiintyjistä löytyvät Dahlströmin historiikista (1982, 349–397) sekä laitoksen tutkintopöytäkirjoista ja oppilasmatrikkeleista (Sibelius-Akatemian arkisto). Ks. myös Konttori-Gustafsson 2019.

49 Kurssitutkintojen historiaa Helsingin Musiikkiopistossa on tarkastellut Annikka Konttori-Gustafsson (2022).

50 Konttori-Gustafsson 2022, 75–80.

51 Tutkintopöytäkirjat ja konserttiohjelmat. Sibelius-Akatemian arkisto.



Kuva 5. Ilmoitus *Amerikan Suometar*-lehdessä 19.7.1913. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

Lemoine, Henri Bertini, Theodor Kullak ja Cornelius Gur-litt). Pianokoulun kolman-nessa osassa pääsevät esiin tunnetut mestarit Beethoven, Schumann ja Tšaikovski, mutta joukossa on myös useita Erkki Melartinin lyhyitä teoksia ja muutama Erik Furu-hjelman (1883–1964) sävellys, eli uutta ja juuri tätä julkaisua var-ten sävellettyä musiikkia. Huo-mattavaa on, että Hymanderin ja hänen kollegoidensa vai-kutuksesta kotimaisen, myös lapsille suunnatun pianomusi-i-

kin säveltäminen pääsi vauhtiin. Kirjeessään Melartinille 26.12.1905⁵² Leontjeff kertoo, kuinka innokkaasti opettajat suorastaan veivät käsistä Melartinin pianosävellyksen *Miniatyrer* saatavilla olleet nuotit.

Uussaksalaisen koulukunnan ihailu näyttää olleen kaikessa moni-puolisuudessaan nimenomaan Musiikkiopiston näkyvien miesten aate. Vaikka pianonsoiton opiskelijat joutuivat kurssivaatimusten mukaisesti soittamaan runsaasti teknisiä harjoitelmia ja etydejä – mitä muun muas-sa laitoksen rehtorina 1936–1959 toiminut pianisti Ernst Linko (1889–1960) 1940-luvulla kritisoi⁵³ – ohjelmistossa ei ole muutoin nähtävissä erityistä painotusta virtuoosiseen tai ohjelmamusiikkiin. Voidaan todeta, että pianonsoiton opetuksen saralla 1800-luvun loppupuolen musiikki-asetelmilla ei ollut suurta roolia enää kohdehenkilöidemme opetusuran aikana.

52 Toni Leontjeffin kirjeet Erkki Melartinille, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoel-ma, Kansalliskirjasto (KK).

53 1800-luku synnytti suuren määrän konservatorioita ja samoin pianonsoiton harjoitemateriaalia, joka ei ollut Lingon mukaan musiikillisesti riittävän kiin-nostavaa. Konttori-Gustafsson 2022, 91.

Instituutiot ja hegeliläinen vapauden idea

Kuten edellä todettiin, Helsingin Musiikkiopiston perustaminen oli yksi esimerkki musiikkikoulutuksen voimakkaasta institutionalisoitumisesta 1800-luvun Euroopassa. Helsingin Musiikkiopiston tapauksessa koulutuksen institutionalisoituminen ilmeni myös eräissä laitoksen sisäisissä toimintaperiaatteissa. Paneudumme seuraavassa kolmeen tällaiseen ”sisäiseen” instituutiotekijään: kurssitutkintoihin, musiikki-iltoihin ja niin kutsuttuihin yleisiin aineisiin. Voidaan havaita, että institutionalisoituminen palveli kyseessä olevan aikakauden ajattelussa nimenomaan vapauden ihannetta. Tämä ihanne läpäisi pedagogisen kulttuurin aina arjen opetustoimintaa myöten.

Suomalaisen musiikkikoulutuksen kurssitutkintojärjestelmä (alun perin ”kurssit tutkintoineen”) juontuu Wegeliuksen ajoilta. Syynä opintojen systemoinnin tarpeeseen oli muun muassa opettajien tiheä vaihtuvuus, minkä aiheuttamilta häiriöiltä oppilaiden kehitysvaiheissa haluttiin välttyä. Kunkin aineen opetusohjelman laajuus ja sisältö rajattiin ja jaettiin kolmen tai neljän kurssin osalle. Pyrittiin luomaan polku, joka huolella läpikäytynä johtaisi ammattitaitoon. Kurssivaatimukset julkaistiin vuonna 1902 aluksi teorian, pianonsoiton, viulunsoiton ja urkujensoiton osalta.⁵⁴ Näin sai alkunsa järjestelmä, joka on ollut pääpiirteissään lähes sellaisenaan käytössä runsaan sadan vuoden ajan. Käyttöönotton ensimmäisinä vuosina juuri Hymander, Ahlfors ja Leontjeff olivat niitä opettajia, joiden luokilta kurssitutkintoja suoritettiin eniten.⁵⁵

Samalta ajalta periytyy myös yleisimmästä soittimesta eli pianosta liikkeelle lähtenyt soitinpedagogiikan kehittäminen. Wegeliuksen ideoiden pohjalta Hymander vakiinnutti pianopedagogiikan alalle kansainvälisesti katsottuna urauurtavan käytännön: teoreettiset opinnot synkronoitiin käytännölliseen harjoitteluun siten, että opintojensa loppuvaiheissa olevat pianonsoiton opiskelijat (praktikantit) ohjasivat joitakin alkeiskoulun oppilaita yhden lukuvuoden ajan valvovan opettajan ol-

54 *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser. Årsberättelse för studieåret 1901–2.* Helsingfors 1902. Kirjoittajaa ei mainita, mutta mitä todennäköisimmin Wegelius on laatinut tekstin.

55 Ks. Konttori-Gustafsson 2022.

lessa läsnä ensimmäisellä lukukaudella koko ajan ja toisella lukukaudella kerran kahdessa viikossa. Hymander itse toimi vuosikymmenien ajan valvovana opettajana eli ”alkeiskoulun tarkastajana”. Vähitellen pianopedagogiikassa luotu malli omaksuttiin myös muuhun instrumenttipedagogiikkaan, ja sitä toteutetaan Suomessa edelleen perustaltaan hyvin samankaltaisena Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja muussa musiikin ammattikoulutuksessa.⁵⁶

Yleiset aineet kattoivat Helsingin Musiikkiopistossa nykytermein musiikinteorian, säveltapailun ja musiikinhistorian. Wegelius kirjoitti opetuksensa tueksi useita oppikirjoja. Niistä laajin ja merkittävin on edellä käsitelty musiikinhistoriateos; muut kirjat käsittelivät muun muassa musiikin muotoja ja soinnutusta. Wegelius perusti näissä kirjoissa ajattelunsa saksalaiseen yleisen musiikkiopin perinteeseen, jonka alkulähteet löytyvät berliiniläisen musiikinteoreetikon Adolf Bernhard Marxin (1795–1866) tuotannosta. Vahva saksalainen tausta ilmenee jo siinä, että termiä *allgemeine Musiklehre* (tai sen ruotsinkielistä vastinetta *allmän musiklära*) on hankalaa jollei mahdotonta kääntää englanniksi. Sama koskee A. B. Marxilta juontuvaa termiä *Formenlehre* (*formlära*, muoto-oppi). Monien teoreetikoiden, etunenässä Marxin, järjestelmät huipentuivat juuri muoto-oppiin, jonka ideana oli tutkia yksittäisten musiikkiteosten erityispiirteiden sijasta abstrakteja muototyyppejä. Marxilta juontuu myös perinne, jossa muototyyppien katsotaan kehittyneen liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Wegeliuksen luoma musiikinteoreettisen ajattelun perinne on ollut Suomessa vahva. Ilmari Krohnin (1867–1960) musiikkitieteellinen pääteos, viisiosainen *Musiikinteorian oppijakso* (1911–1937) on kokonaisuudessaan perinpohjainen yleinen musiikkioppi, ja lukemattomat opiskelijapolvet ovat vihkiytyneet musiikinteorian maailmaan Krohnin oppilaan Eino Linnalan (1896–1973) nimeä kantavissa kirjoissa, joita ovat Linnalan *Yleinen musiikkioppi* (1. painos 1938, viimeinen painos 1978) ja ”Wegelius-

56 Ks. Dahlström 1982, 61; Konttori-Gustafsson 2019.

Linnalan” kenraalibasson oppikirja.⁵⁷ Wegeliuksen ankaraa asennetta kuvastaa viimeksi mainitun kirjan johdantoon sisältyvä kuuluisa lause ”kaikki eivät voi oppia kaikkea”.

Musiikkiopiston konserteista tuli tärkeä osa Helsingin musiikkielämää. Pääkaupungissa ne edustivat vakavuutta ja jopa vaikeataajuisuutta. Helsingin Kaupunginorkesteri piti sinfoniakonserttiensa rinnalla helpotajuisemmiksi miellettyjä populaarikonsertteja, ja kaupungin musiikkiyleisöllä oli tilaisuus tutustua myös operetti- ja varieteetekulttuuriin.⁵⁸ Helsingin tilannetta voisi kutsua useiden musiikkikulttuurien rinnakkaiseloksi. Jo Faltinin kohdalla on puhuttu hänen vastentahtoisuudestaan johtaa operettiesityksiä, ja Wegelius näyttää perineen häneltä kunnianhimoisen ja klassisen musiikin ”vakavaa”, ”kunnollista” linjaa painottavan suhtautumisen julkisiin konsertteihin. Musiikkiopiston konserteissa esiintyi sekä opiskelijoita että opettajia, ja kohdehenkilömmä olivat keskeisiä tekijöitä elämänsä varrella molemmissa rooleissa. Jo opiskeluaikoinaan he esittivät sekä sooloteoksia että kamarimusiikkia, usein laitokseen kiinnitettyjen opettajien kanssa. Leontjeffin toiminta kysyttyinä säestäjänä ja kamarimuusikkona jatkui läpi hänen työuransa. Ahlfors keskitti ammatillisen toimintansa opetukseen, mutta hänkin sai kiitosta oppilaansa konserttoesityksen säestämisestä Musiikkiopiston näytteissä.⁵⁹ Vaikka Hynderin toimenkuvaan ei sisällynyt samanlaista velvollisuutta konserteissa esiintymisestä kuin ”ensimmäisillä” opettajilla, hän soitti 1890-luvulla usein laitoksen tilaisuuksissa ja vielä 1900-luvun alussa silloin tällöin.⁶⁰

Musiikkiopiston kolme institutionalisoitunutta elementtiä – kursitutkinnot, yleiset aineet ja konsertit – olivat silloisessa ajattelutavassa ja mentaliteetissa viime kädessä vapauden tukipilareita. Tämä ilmeni kahdessa näkökohdassa. Ensinnäkin kyseisillä elementeillä oli sellainen

57 Kyseessä on Wegeliuksen kenraalibassokirja, jonka Linnala on suomentanut ja varustanut muokkauksilla. Kirja tunnetaan musiikkipiireissä yleisesti nimellä ”Wegelius-Linnalan kenraalibasso” (1. painos 1947).

58 Ks. esim. Kurkela tässä kirjassa sekä 2020.

59 *Hufvudstadsbladet* 1.6.1904. ”Musikinstitutets tredje offentliga uppväsning”. Nimim. A. U. (Alarik Uggla).

60 Dahlström 1982, 352–397. Ks. myös Konttori-Gustafsson 2019.

vapautta tukeva merkitys, joka vastasi vahvasti G. W. F. Hegelin käsitettä ”rationaalinen vapaus”.⁶¹

Hymanderin kirjaan *Nuori pianonsoitonopettaja* sisältyy seuraava, vapautta ja ”järkevyyttä” tähdentävä katkelma:

Jotta ihmisen kehitys olisi *mahdollista*, täytyy hänessä *olla taipumuksia* = voimia. Kasvatuksen päämääränä on näiden kehittäminen. Tämän kehittämisen täytyy olla luonnonmukaista siten, että kasvattaja pitää kasvatettavan taipumuksia arvossa, ei tukahduta, vaan vaalii ja kehittää niitä. Kun ihmisen ruumis ja sielu pysyvät erottamattomasti yhtyneinä koko elinajan, täytyy kasvatuksen pyrkiä kohottamaan sielun toimintaa, herättämään ja ohjaamaan sen ilmauksia *järkevällä* tavalla. Ihmisen tietoisuutta, yhteistietoisuutta ja itsetietoisuutta on kehitettävä *vapauteen, itsenäisyyteen, Henkeen*.⁶²

Hegelin filosofiassa oli useita vapauden merkityksiä (aivan kuten hänellä oli myös useita totuuden käsitteitä). ”Rationaalinen vapaus” merkitsi Hegelin ajattelussa vapautta luonnosta. Hän ymmärsi asian siten, että luonto antaa ihmiselle erilaisia viettejä ja impulsseja, joiden kahleista ihmisen on syytä vapautua. Tämä korreloi näkemyksemme mukaan yllä

61 Rationaalisesta vapaudesta ks. esim. Patten 1999, 48–53. Tässä yhteydessä ei voida mennä siihen kiinnostavaan, mutta hankalaan kysymykseen, mikä oli se polku, joka toi hegeliläiset vaikutteet Suomen musiikkikulttuuriin. Vaikutus oli laajaa: yhtä hyvin akateeminen musiikkitiede kuin Oskar Merikannon kaltainen kriitikko, jolla ei ollut akateemista koulutusta, tukeutui vahvasti hegeliläiseen – ja laajemmin saksalaisesta idealismista periytyvään – ajatusmaailmaan. Suomen musiikkikulttuurin yhteydessä on syytä puhua naiivista idealismista: monet idealismin piirteet (esimerkiksi kaikessa idealismissa keskeinen tietoteoria) jätettiin sivuun; vaikuttaa myös siltä, että Hegelin filosofian yleiset aspektit – erityisesti historianfilosofia – saivat Suomen musiikkikulttuurissa vahvemman merkityksen kuin hänen taide- tai musiikkikäsitteensä. Hegeli-läisyyden merkitystä Suomessa on tutkinut Kallio (2021).

62 Hymander 1924, 10–11, kursivoinnit Hymanderin. Olemme viitanneet tähän sitaattiin aiemmassa artikkelissamme ”Richard Faltin, Ingeborg Hymander ja muusikon sivistysporvarillinen elämä 1900-luvun vaihteen Suomessa: musiikinlajit elämäntyylin ilmentäjinä” (2024), jossa tutkimme Faltinin ja Hymanderin merkitystä muusikon sivistysporvarillisen elämän juurruttajina Suomessa.

olevan Hymander-sitaatin kanssa. Vapaus luonnosta merkitsi ihmiselle mahdollisuutta siirtyä luonnon pauloista järjen ja sivistyksen maailmaan. Hegelin ajatus oli, että yhteiskunnalliset instituutiot vahvistavat rationaalista vapautta. Edellä tarkastellut musiikkikoulutuksen institutionalisoituneet tekijät – kurssitutkinnot, konsertit ja yleiset aineet – olivat tässä katsannossa vapauden airuita. Hegeliläiset vakaumukset ilmenevät Hymanderin ajatuksessa ”järkevyydestä” vapauden lähteenä ja äskeisen sitaatin viimeisestä lauseesta, jossa ”vapaus”, ”itsenäisyys” ja ”henki” rinnastetaan toisiinsa. Henki oli Hegelille järjen ilmentymää ihmiskunnan historiassa, ja musiikki kuului muiden taiteiden tavoin ”absoluuttisen hengen” alueeseen, jonka muut ilmenemismuodot olivat uskonto ja filosofia. Nykyihmiselle esimerkiksi ajatus, että kurssitutkinnot ovat vapauden takaajia, vaikuttaa kenties oudolta tai paradoksaaliselta. Tämä johtuu ennen kaikkea meidän aikamme vapauskäsityksestä, joka painottaa yksilön mahdollisuutta henkilökohtaisiin valintoihin. Hegelin vapausideoissa valtion ja yksilön edut lyövät kättä; meidän silmissämme tällainen vapauskäsitys saattaa näyttää yksilöä alistavalta ja valtion etua ajavalta.

Toiseksi tässä käsitellyt Musiikkiopiston sisäiset institutionaaliset tekijät voidaan nähdä suomalaisena tulkintana 1800-luvulla yleisestä taiteen autonomiaestetiikasta, ajatuksesta, jonka mukaan taide on olemassa taiteen vuoksi, ei minkään ulkoisen päämäärän palvelijana.

1800-luvun autonomiaestetiikkaa on käsitelty musiikkitieteellisessä ja -filosofisessa kirjallisuudessa laajasti. Tässä yhteydessä keskitymme kommentoimaan sen merkitystä Helsingin Musiikkiopiston varhaisen toiminnan kontekstissa. Autonomiaestetiikan tärkeitä osatekijöitä olivat nerokultin ja teoksen kategorian nousu musiikkia koskevan ajattelun ydinideoiksi sekä 1800-luvun alussa vakiintunut käsitys, jonka mukaan estetiikka ei ollut enää yleistä kauneuden tutkimista, vaan siitä tuli spesifiä taiteen filosofiaa. Juuri saksalaiset idealistit – erityisesti Hegel ja Friedrich Schelling (1775–1854) – pohtivat autonomisten kaunotaiteiden jaottelua ja luonnetta (esimerkkinä edellä mainittu Hegelin luoma taiteenlajien dialektinen hierarkia). Hanslickin ajatus musiikin ”spesifistä” estetiikasta kuului osaltaan samaan taidefilosofiseen projektiin.

Autonomiaestetiikka oli ajattelua säätelevä periaate, jonka varassa Musiikkiopisto institutionalisoitui. Nerouden esikuvallisuus ja siihen

kytkeytyvä teosestetiikka olivat kaikkien edellä käsiteltyjen institutionaalisten elementtien mentaalinen perusta, johon liittyi hegeliläinen rationaalinen vapausidea järjen ja sivistyksen ulottuvuuksiin. Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen voimakkaat arvoarvostelmat ja preferenssit, jotka kärjistetyimmillään ilmenivät hänen suhteessaan yhtäältä Wagneriin ja toisaalta napolilaiseen koulukuntaan,⁶³ on ymmärrettävä tässä valossa. Valikoitujen nerojen tuottamat teokset olivat kasvatuksellisesti esikuvallisia, ja vastaavasti jotkin muut teokset (esimerkiksi Händelin oopperat, napolilaisen koulukunnan saavutukset tai Mendelssohn-epigonien ”liikatuotanto”) olivat varoittavia esimerkkejä huonosta musiikista. Taiteen autonominen vapaus ei merkinnyt Wegeliukselle boheemia asennetta, vaan nöyrää ja itsekurin sävyttämää ponnistelua kohti vakavia ja vaikeatajuisia musiikillisia ihanteita.

Väite teoksen hengen (*Geist*), sen idean tavoittamisesta on leimannut vahvasti koko 1800-luvun esittämisteorioita. Hegel erotti estetiikkaan kaksi musiikin esittämisen lajia: ensimmäisessä (reproduktiivinen, asiallinen) esittäjän tulee omaksua täysin teoksen karaktääri ja pyrkiä vain sen toteuttamiseen, toisessa (produktiivinen, virtuoosinen) nerous ei rajoitu annetun suorittamiseen, vaan laajenee esittäjän oman luomisen kautta. Erottelu näyttää yksivivahteisemmalta kuin mitä Hegel lienee tarkoittanut: ensimmäisessä lajissa ei ole kyse vain automaattina toimimisesta, vaan säveltäjän henkiselle tasolle kohoamisesta. Hegelin jälkeen keskustelu musiikkiesityksen objektiivisuudesta tai subjektiivisuudesta nousi 1800-luvun lopun ja pitkälti myös 1900-luvun teemaksi. Hyman-deria Saksassa opettanut Hans Bischoff laajensi objektiivisen esityksen käsitteen tekstiuskollisuudesta ”säveltäjän intention”. Bischoff julkaisi

63 Napolilainen koulukunta viittaa 1700-luvun italialaiseen oopperataiteeseen, jonka edustajia olivat muun muassa Leonardo Leo (1694–1744), Giovanni Paisiello (1740–1816) ja Giuseppe Sarti (1729–1802). Koulukuntaa on pidetty – paljolti Wagnerin kirjoitusten vaikutuksesta – rappioilmiönä, jossa musiikin muodot peittivät alleen oopperan draamallisen sisällön. Nykyään ilmiöstä käytetään muun muassa nimitystä ”metastasiaaninen ooppera”; tämä viittaa suuntauksen keskeiseen libretistiin Pietro Metastasioon (alun perin Trapassi, 1698–1782).

Adolph Kullakin teoksen *Die Aesthetik des Klavierspiels* ⁶⁴ toisen painoksen vuonna 1876. ⁶⁵

Hymander oli 1800-luvun ja 1900-luvun alun kontekstissa tulkintataiteen edustaja, jolle virtuoosietydit olivat lähinnä keino parantaa muiden teosten esittämiseen tarvittavaa soittotaitoa. ⁶⁶ Hymanderin esityksistä kuvattiin heijastuvan pieteettiä, vakavaa ja nöyrää suhtautumista musiikkiin ja toisinaan säntillisyyttäkin. ⁶⁷ Pieteetti mainittiin jonkin keran myös Ahlforsin kohdalla. ⁶⁸ Leontjeff puolestaan reagoi siihen, että tutkinnoissa ennen muuta kiinnitettiin huomiota niin sanottuun oikein soittamiseen eli ”kirjaimeen”, eikä hänen mielestään juuri reagoitu muihin arvoihin. ⁶⁹ Kyseisenä ajanjaksona tutkinnoissa ja näyteläisyyksissä arvioitiin jokainen teos erikseen tarkasti desimaalein pisteyttään. Sekä opettajien että oppilaiden emootiot saattavat värittää vahvasti esitys- ja arviointitilanteita, ja on vaikeaa luoda luotettavaa kriteeristöä. Hymanderia oppilaat pitivät toisinaan säntillisenä ja ehkä ohjelmiston suhteen liian jäykkänä, mutta toisaalta he kuitenkin luottivat hänen ”hyvään kouluunsa”. ⁷⁰

Hegelinäinen vapauskäsitys oli edellä sanotun perusteella vahva ja laaja-alainen idea, joka muovasi musiikkipedagogista kulttuurista tutkimamme aikakauden Helsingissä. Vapauden tavoittelu siivitti musiikkikoulutuksen institutionalisoitumista, ja se kytkee musiikkikoulutuksen ja sen unohtuneet pedagogit aikakauden yleiseen aatemaailmaan, jossa Hegelin perintö eli eri tavoin. Autonomiaestetiikka oli tuolloin jo vanha

64 Kullakin teoksen ensimmäinen painos vuodelta 1861 sisältyy Faltinin kirjakoelmaan. Ks. Huttunen & Harju 2019.

65 Loesch 2018.

66 Ks. Huttunen & Konttori-Gustafsson 2024, 76.

67 Mm. *Hufvudstadsbladet* 30.1.1894. ”Musikaftonen”. Nimim. Bis; *Uusi Suometar* 22.10.1889. ”Musiikkiopiston sadas musiikki-ilta”. Nimim. -e- ja 10.10.1890 ”Herra Merikannon hyväksi”; *Helsingfors Dagblad* 1.6.1887. ”Musikinstitutets andra offentliga uppvisning”. Nimim. Bis.

68 *Helsingfors Dagblad* 31.5.1887. ”Helsingfors Musikinstitutets första offentliga uppvisning”. Nimim. Bis.

69 Leontjeff kirjoitti asiasta Melartinille useampaan otteeseen, muun muassa 5.2.1909. Toni Leontjeffin kirjeet Erkki Melartinille, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

70 Tarasti 2017, 130; Konttori-Gustafsson 2019, 69–71.

ja syvälle juurtunut idea, joka ohjasi opetus- ja konserttitoimintaa Musiikkiopistossa. Jatkossa on syytä laajentaa aatehistoriallista tutkimusta Robert Kajanuksen perustamaan Käytännölliseen orkesterikouluun ja saman aikakauden lukkari-urkurikouluihin.⁷¹

Pedagogisia näkemyksiä, feministinen juonne

Ahlfors, Hylander ja Leontjeff elivät aikana, jota leimasivat yhteiskunnalliset muutokset. Naisasiaa ajavia yhdistyksiä perustettiin 1800-luvun jälkipuoliskolla, ja naisen asemaa vahvistettiin myös lainsäädännöllisin keinoin. Kuten tunnettua, naiset saivat Suomessa äänioikeuden valtiollisissa vaaleissa ennätysellisen aikaisin, mutta vasta vuonna 1919 avioliitossa oleva nainen sai oikeuden ansiotyöhön ilman aviomiehen suostumusta. Aline Ahlforsille hänen puolisonsa siis myönsi tämän oikeuden, myös lapsen synnyttyä. Aineistostamme ei käy ilmi, olivatko Ahlfors ja Hylander mukana naisjärjestöjen toiminnassa. Svenska Fruntimmersskolanin oppilaina he olivat oletettavasti saaneet vaikutteita sekä Elisabeth että Anna Blomqvistilta. Myös sittemmin naisasianaisena tunnetuksi tullut kirjailija Maikki Friberg kävi kyseistä koulua samaan aikaan. Hän toimi muun muassa yhteiskunnallisen, naisten asemaa parantamaan pyrkineen *Naisten ääni* -lehden⁷² toimittajana. Hylanderin 50-vuotispäivän kunniaksi lehdessä julkaistiin Fribergin laatima haastattelu, jossa Hylander kertoo rakkaudestaan opetustyöhön, työn jaksamisesta ja ajankäytöstä.⁷³

Antonie Leontjeff esiintyi ainakin yhdessä Naisasialiitto Unionin järjestämässä tilaisuudessa, nimittäin vuosijuhlassa vuonna 1900, jossa hän soitti viulisti ja säveltäjä Agnes Tschetschulinin (1859–1942)

71 Kajanus perusti Käytännöllisen orkesterikoulun orkesterinsa yhteyteen vuonna 1885. Laitoksessa annettiin instrumenttiopetuksen rinnalla myös teoria- ja sävellyskoulutusta.

72 *Naisten ääni* -lehti ilmestyi vuosina 1905–1948.

73 *Naisten ääni* 1915, nro 3, 4–5.

marssin.⁷⁴ Leontjeffin kiinnostus ruotsalaisen kirjailijan Ellen Keyn (1849–1926) yhteiskunnallisia ajatuksia kohtaan käy ilmi hänen kirjeistään ystävälleen Erkki Melartinille.⁷⁵ Key oli käsillä olevan aikakauden näkyvimpiä feministejä, ja hänen toimintansa ja laaja tuotantonsa tunnettiin myös Suomessa. Hänen kirjalliseen tuotantoonsa kuuluu suuri määrä teoksia, jotka käsittelevät feminismin rinnalla myös muun muassa sosialismia.⁷⁶

Key esitelmöi Suomessa kolme kertaa vuonna 1899. Leontjeff ei päässyt kuulemaan esitelmiä, mutta hänet esiteltiin Keylle 1.12.1899 illanvietossa Helsingissä ruotsalaisen säveltäjän Emil Sjögrenin (1853–1918) sävellyskonsertin jälkeen.⁷⁷ Leontjeff koki, että Key osasi pukea sanoiksi monia hänen omia ajatuksiaan. Tutustuttuaan kirjaan *Tankebilder* hän lähetti Melartinille kirjan ensimmäisen osan. Leontjeff oli kiinnostunut myös Tolstoista sekä Nietzschestä, vaikkakin arveliuntevansa tämän ajatuksia vain pintapuolisesti.⁷⁸ Hän luki sekä ulkomaista että kotimaista, usein modernia ja kiistanalaistakin kirjallisuutta. Keyn ajatusmaailma näyttää kuitenkin kiehtoneen häntä aivan erityisesti, ja hän kirjoitti siitä useaan kertaan Melartinille.

Keyn feminismi ei saanut aikanaan yksimielistä hyväksyntää muun muassa siitä syystä, että hänen mielestään äitiys ja lasten kasvattaminen olivat naisen olennaisia velvollisuuksia. Hänen mukaansa rakkaus on yh-

74 *Marsch tillegnad Finska Gardet vid dess återkomst från kriget 1877–78* eli *Suomen Kaartille omistettu marssi sen palatessa sodasta*. Tschetschulin oli kohdehenkilöidemme ohella Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiä opiskelijoita. Hänen uransa viulutaiteilijana, säveltäjänä ja pedagogina oli kansainvälinen. Ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 181–187.

75 Aloitettuaan Keyn kirjan *Tankebilder* (1898) lukemisen Leontjeff kirjoitti Melartinille 22.8.1899: ”[...] Det tyckes mig som hennes teorier kunde skänka mänskligheten lifsglädjen åter och skapa ett friskt, starkt, modigt slägte.” (”Minusta tuntuu siltä, että hänen teoriansa voisivat uudelleen lahjoittaa ihmisyydelle elämän ilon ja luoda terveen, vahvan, rohkean sukupolven.” Suom. A. Konttori-Gustafsson.) Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

76 Ks. Key 1895.

77 Leontjeffin kirje Melartinille 5.12.1899, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

78 Leontjeffin kirje Melartinille 24.6.1899, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

teiskuntaa koossa pitävä voima. Koulun ja kasvatuksen osalta hän puolusti jokaisen lapsen oikeutta yksilölliseen opetukseen ja omien vahvuuksiansa tukemiseen. Monissa kohdin hänen tuotantoaan on nähtävissä Nietzschen vaikutusta – olkoonkin, että hän kirjassaan *Individualism och socialism* (1895) myös kritisoi Tolstoin ja anarkismin vastavoimaksi tulkitsemaansa Nietzscheä. Key käytti Nietzschen filosofiasta peräisin olevia termejä muun muassa vaatiessaan, että lapsia ei saa kohdella ”lauhana”; eräänlainen Nietzsche-tulkinta lienee myös ajatus ”korkeamman” ihmisyyden saavuttamisesta koulutuksen avulla.⁷⁹ Keyn ajattelua on Suomessa tutkinut historioitsija Tiina Kinnunen.⁸⁰

Aineistomme valossa emme voi esittää ehdotonta kantaa kohteitamme olevien pedagogien feministisistä ajatusjuonteista, mutta kenties seuraava Hylander-sitaatti sisältää kaikuja keylaisestä koulutusideasta:

Musiikin opettajan ja tässä tapauksessa *pianonsoiton opettajan* tehtävänä on kehittää oppilaidensa musikaalisia taipumuksia, antaa heille tietoja sekä edistää heidän kykyään ja taitoaan. Hänen täytyy itse olla taitava alallaan ja hänellä täytyy lisäksi olla *opettamiskykyä*.

Mutta tämä ei vielä riitä. Useimmissa tapauksissa ja erittäinkin milloin nuorisoa on opetettava, täytyy opettajan myöskin olla *pedagoogi*. Hän joutuu tekemisiin oppilaiden kanssa, jotka ovat erilaisia ikään, sukupuoleen, sivistysmäärään, lahjakkuuteen, luonteenlaatuun eli temperamenttiin katsoen, ja hänen täytyy osata mukautua heidän kaikkien mukaan, *ymmärtää* kaikkia ja *saattaa* kaikki *itseään ymmärtämään*.

Tämä on *pedagoogin* tehtävä. Opastaessaan taitavana opettajana oppilaitaan *hän samalla* myöskin *kasvattaa* heitä.⁸¹

79 Key kirjoitti matkojensa pohjalta kirjasen *I Finland och i Ryssland* (1900), jossa hän kuvailee suomalaista musiikkia mainiten muun muassa Wegeliuksen, Kajanuksen ja Sibeliuksen. Key 1900, 107–109. Key näyttää tukeutuneen tässä kohden paitsi omiin havaintoihinsa myös R. F. von Willebrandin musiikkiaiheseen tekstiin, joka ilmestyi kirjassa *Finland i 19de seklet* (1893). Keyn kirja on ensimmäisiä, ellei ensimmäinen ulkomaisen henkilön teksti, jossa käsitellään suomalaista musiikkia.

80 Kinnunen 2014.

81 Hylander 1924, 12, kursivoinnit Hylanderin.

Hymander painotti erilaisten luonteiden ymmärtämistä, kunkin oppilaan vahvuuksille rakentamista ja rohkaistusta merkitystä. Hymanderin mukaan metodit eivät ole itsetarkoitus, mutta niitä voidaan käyttää keinoon parempaan soitotaitoon pääsemiseksi. Tässä hän on uraansa uraaneen pianopedagogin Rudolf Maria Breithauptin (1873–1945) linjoilla. Monille kielille käännettyssä ja lukuisina painoksina ilmestyneessä kaksiosaisessa teoksessaan *Die natürliche Klaviertechnik* (1905, 1909) Breithaupt kääntyi vastustamaan jäykkää pianometodiikkaa mekaanisine harjoittelumalleineen, joita hän piti useimmiten luonnottomina. Hänen mukaansa keskeistä on soivan kehon luonnollisen virtaava liike, joka vieroksuu jäykkyyttä ja liikkeen vapauden estämistä – tässä kohden vapaus siis kytketi soittamisen fyysiseen toteutukseen.⁸² Myös Ahlfors ja Leontjeff seurasivat alansa kehitystä. Leontjeff tutustui Breithauptin teokseen ja kirjoitti Melartinille 13.2.1911: ”Minä puolestani en seuraa erityisesti mitään tiettyä metodologia niin että voisin sanoa: ’Opetan sen ja sen metodin mukaan’ – ehkä sitten lähinnä juuri Breithauptin, jos jonkun.”⁸³ Hymander kävi opintomatalla Breithauptin luona Berliinissä vuonna 1912⁸⁴ ja sai sieltä vaikutteita sekä opetustyöhönsä että nuorille pianonsoitonopettajille suunnatun opaskirjan laatimiseen.

Kohdehenkilömme eivät muodostaneet ristiriidatonta työyhteisöä. Musiikkiopiston toiminnan ensimmäisinä vuosikymmeninä rakentui pitkälle tulevaisuuteen periytynyt hierarkia, joka oli omiaan luomaan jännitteitä. Ahlfors ja Hymander lienevät olleet ystävyksiä, mutta Leontjeff tunsi itsensä ulkopuoliseksi,⁸⁵ vaikkakin Wegelius Hanna-vaimoineen kutsui hänet ystäväpiiriinsä. Kirjeissään Melartinille hän kuvasi useaan otteeseen väsymystään ja suorastaan uupumustaan. Hän koki olevansa instituutiossa aina enemmän ja enemmän yksin pyrkimyksi-

82 Breithaupt esittelee perusajatuksiaan laajasti teoksen johdantoluvussa.

83 ”Jag för min del följer ingen metod särskilt, så att jag kunde säga: ’Jag undervisar enligt den och dens metod – kanske då närmast just Breithaupt’s om någon.’” Leontjeffin kirje Melartinille 13.2.1911, suom. A. Konttori-Gustafsson, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

84 Konttori-Gustafsson 2019, 60.

85 Koska meillä ei ole tietoa Ahlforsin ja Hymanderin suhteesta Leontjeffiin heidän kannaltaan katsottuna, voimme tuoda tässä esiin vain Leontjeffin kokemuksen.

neen, vaikka suhde oppilaisiin oli positiivinen. Hän pelkäsi, että hänen oppilaansa eivät ikinä saisi heille kuuluvaa arvostusta, ja harkitsi jo jäämistä pois laitoksesta.⁸⁶ Hymander oli virkavapaalla kahteen kertaan vuosina 1901–1902 sairauden vuoksi ja hoidatti itseään loma-aikoina myös kylpylöissä. Leontjeff ja Hymander asuivat jonkin tai joidenkin perheenjäsenten kanssa yhdessä (Hymander eli noin 50-vuotiaasta lähtien yksin) ja hoitivat tarvittaessa sairaita perheenjäseniä tai sisarusten lapsia. Ahlfors kuoli sydänvikaan 55-vuotiaana, ja Leontjeff menehtyi 61-vuotiaana. Hymander jatkoi opettamista 71-vuotiaaksi asti ja kuoli kaksi vuotta myöhemmin.⁸⁷

Muistokirjoitukset sanomalehdissä kertovat vastuuntuntoisista, uutterista ja uskollisista oppilaiden kasvattajista. He olivat kasvaneet sivistyneistöön kuuluvan naisen elämää määrittävän velvollisuusetiikan ilmapiirissä, joka Vesa Vareksen⁸⁸ mukaan edellytti jonkin suuren ideaalin asettamista ja velvoitetta pyrkiä kohti sitä. Sivistystason nostamiseen pyrkivän kasvatustehtävän toteuttaminen sisälsi hyödyllisyyden ja tarpeellisuuden tunteen. Muistopuheessaan Melartin kuvasi Leontjeffin vastuuntuntoa ja omalaatuista (”sällspord”) epätsekkyyttä.⁸⁹ Nimimerkki Bis (K. F. Wasenius) kuvasi Ahlforsia arvostetuksi ja pidetyksi opettajaksi sekä tasokkaan opetustyönsä että uskollisen ja luotettavan luonteensa

86 Kirjeestä Melartinille 22.7.1909: ”-- Jag kommer nog tveka igen till sista stund om jag skall lämna institutet eller ej.” (”Tulen kyllä taas epäilemään viime hetkeen asti, lähtenkö opistosta vai en.” Suom. A. Konttori-Gustafsson.), Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

87 Konttori-Gustafsson 2019; *Hufvudstadsbladet* 4.1.1920. ”Dödsfall”. Nimim. Bis; Koivisto-Kaasik 2022, 193.

88 Tutkielmassaan *Helmi Krohn 1871–1913: Naisen velvollisuusetiikka ja yksilön ratkaisu* Vares (2005) pohtii, millaista elämää 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kansallismieliseen sivistyneistöön kuuluvan naisen tuli elää ja millaiseen yksilölliseen ratkaisuun Helmi Krohn päätyi.

89 *Hufvudstadsbladet* 21.9.1922. ”Begravningar”.

vuoksi.⁹⁰ Hymanderin kuoltua menetettiin opettaja, jonka työ oli heijastanut ”suurta taiteellista vakavuutta ja lämmintä entusiasmia”.⁹¹

Kutsun onnelliseksi sellaista ihmistä, joka osaa *nauttia* tekemättä *vääryyttä* ja jonka ei tarvitse *luopua* voidakseen tehdä *oikein*.⁹²

Lopuksi

Artikkelimme kohteena oleva Helsingin Musiikkiopiston pedagoginen kulttuuri oli lukuisien traditioiden kenttä. Perinnöt juontuivat monista eri lähteistä ja aikakausista. Hegeliläinen vaikutus kumpusi 1800-luvun alun saksalaisesta ajattelusta, ja sen vahvat jäljet näkyivät paitsi pianopedagogiikassa myös suomalaisessa akateemisessa musiikintutkimuksessa vähintään toiseen maailmansotaan asti. Hegelin perintö yksinkertaistui matkallaan suomalaiseen musiikkikoulutukseen, mutta se oli yhtä kaikki vahva ajatuksellinen tekijä muun muassa musiikkikoulutuksen institutionalisoitumisessa. Uussaksalainen koulukunta oli kohteenamme olevalla ajanjaksolla uudempi ja tuoreempi ilmiö kuin hegeliläisyys, ja se oli ennen muuta Musiikkiopiston keskeisten miespuolisten hahmojen – etenkin Faltinin ja Wegeliuksen – aate, joka ei valunut sellaisenaan pianopedagogiikan ohjelmistoihin. Lopulta pianopedagogiikasta on löydettävissä vielä uudempia traditiojuonteita, jotka kytkeytyivät Breithauptin ja Keyn kaltaisiin ajattelijoihin.

Siinä missä pianonsoitto näyttäytyi Faltinin kirjakokoelman kirjoittajille 1800-luvun ihanteiden hengessä ennen muuta esteettisen mietiskelyn ja ponnistelun kohteena, siirtyivät pedagogeina toimineet kohdehenkilömme 1900-luvun alun virtausten myötä kohti yksilöllisen kehollisuuden merkityksen huomioon ottamista. Breithauptin mukaan jokaisella pianistilla on oma yksilöllinen tekniikkansa, ja siitä syystä

90 *Hufvudstadsbladet* 4.1.1920. ”Dödsfall”.

91 *Hufvudstadsbladet* 20.9.1938. ”Ingeborg Hymander död”.

92 ”Jag kallar den människa lycklig, som kan *njuta* utan att göra *orätt*, och ej behöfver *försaka* för att göra det *rätta*.” (Fr. V. Schiller, Ahlforsin syntymäpäiväkirjassaan alleviivaama aforismi, suom. A. Konttori-Gustafsson.) Sibelius-Akatemian arkisto.

ainoaksi oikeutetuksi metodiksi kelpaa ”yksilöllinen metodi” (*Individualmethode*). Kun aiemmin keskityttiin kysymykseen *Was*, Breithaupt korosti kysymyksiä *Wie* ja *Warum*. Viime mainittuihin kysymyksiin kansainvälisillä estradeilla esiintyvät, soittotaidon luontaisen helposti omaksuneet huippupianistit eivät useinkaan pystyneet antamaan vastauksia.

Hymander, Ahlfors ja Leontjeff suhtautuivat työhönsä intohimoisesti. Heidän toiminnastaan välittyy saatavilla olevan aineiston valossa kuva oppilaisiin vakavasti suhtautuneista, jokaisesta yksilöstä huolehtineesta pedagogista. Breithauptin ja Keyn hengessä Hymander korostaa oppikirjassaan erilaisten oppilaiden ymmärtämistä ja kannustavaa asennetta. Tämänkaltaisille periaatteille rakentuva pedagogiikka ei ollut tuolloin mikään itsestäänselvyys, eikä ulkomaisilla tähtiopettajilla useinkaan ollut kiinnostusta paneutua pedagogisiin kysymyksiin. Nähdäksemme kohdehenkilömme paitsi kasvattivat suuren joukon pianisteja ja pianonsoitonopettajia myös juurruttivat aikanaan urauurtavaa pedagogista ajattelua, jonka vaikutuksia on edelleen nähtävissä. Niiden analysointi jää tutkimuksen tehtäväksi tulevaisuudessa.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Arkistolähteet

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Svenska flicklyceet i Helsingfors -arkiv

Svenska Fruntimmersskolorna och Svenska flicklyceets elevmatriklar
1844–1974

Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto

Muihin seurakuntiin kuuluvien kastettujen luettelo.

Suomenlinnan Aleksanteri Nevskin ortodoksisen sotilasseurakunnan
arkisto

Metrikka 1855–1855

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK)

Käsikirjoituskokoelma

Toni Leontjeffin kirjeet Erkki Melartinille. Coll.530.9.

Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.

Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkelit, tutkintopöytäkirjat ja konserttiohjelmat.

Aline Ahlforsin Födelsedagsbok.

Aline Ahlforsin kuva. Valokuvakokoelmat. Digitaalinen kuva-aineisto.

Sibelius-museon arkisto, Turku.

Antonie Leontjeffin kuva. Digitaalinen aineisto.

Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Nachlass Ferruccio Busoni.

Ferruccio Busonin ja Martin Wegeliuksen välinen kirjeenvaihto.

<https://busoni-nachlass.org/de/Register/Briefe>

Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki.

Ingborg Hymanderin kuva. Digitaalinen aineisto.

Suulliset tiedonannot

Keskustelu Bengt Ahlforsin kanssa 19.4.2023.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Amerikan Suometar 1913

Helsingfors Dagblad 1887

Hufvudstadsbladet 1891–1938

Naisten ääni 1915

Nya Pressen 1892

Uusi Suometar 1889–1890

Tutkimus- ja muu kirjallisuus

Ahlfors, Bengt: *Medan jag ännu minns: Sju brev till mina barnbarn*. Schildts & Söderströms, Helsingfors 2015.

Bergroth, Rolf: *Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta*. Suom. Arja Gothóni. Fazer, Helsinki 1983.

Breithaupt, Rudolf M.: *Die natürliche Klaviertechnik*. Zweite, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1905.

Björkstrand, Carita: *Kvinnans ställning i det finländska samhället: Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Åbo Akademis Förlag, Åbo 1999.

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*. Verlag Oprecht & Helbing, Zürich 1935.

- Brendel, Franz: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Leipzig 1852.
- Dahlström, Fabian: *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemia, Helsinki 1982.
- Haapala, Pertti (toim.): *Suomalaisen arjen historia: Näkökulmia muutokseen ja jatkuvuuteen (1400–2000)*. Vastapaino, Tampere 2018.
- Hanslick, Eduard: *Musiikille ominaisesta kauneudesta: Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Suom. Ilkka Oramo. niin & näin, Tampere 2014.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Suhrkamp (Werke 14), Frankfurt am Main 1970.
- Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser. Årsberättelse för studieåret 1901–2*. Helsingfors 1902.
- Huttunen, Matti: Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikona n. 1892–1910. Teoksessa *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*. Toim. Matti Huttunen. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki (2011) 2023, 82–101.
- Huttunen, Matti ja Harju, Tommi: Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia. *Kartanoista kaikkien soittimeksi II*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2019, 11–38.
- Huttunen, Matti ja Konttori-Gustafsson, Annikka: Richard Faltin, Ingeborg Hymander ja muusikon sivistysporvarillinen elämä 1900-luvun vaihteen Suomessa: musiikinlajit elämäntyylin ilmentäjinä. *Kartanoista kaikkien soittimeksi IV*. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2024, 51–88.
- Hymander, Ingeborg: *Nuori pianonsoiton opettaja. Pianonsoiton opetuksesta*. Suomennos. WSOY, Porvoo 1924.
- Kallio, Lauri: *Maailmanhenki Pohjolassa: Snellman, Hegel ja hegeliläiset*. niin & näin, Tampere 2021.
- Karvonen, Arvi: *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Otava, Helsinki 1957.
- Key, Ellen: *Individualism och socialism: Några tankar om de få och de många*. Stockholm 1895.
- Key, Ellen: *I Finland och i Ryssland: Några intryck*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1900.
- Kinnunen, Tiina: ”Taistelevat sisaret”: Kaksoiselämäkerta Ellen Keystä ja Alexandra Gripenbergistä eurooppalaisina feministeinä. *Historiallinen elä-*

- mä: Biografia ja historiantutkimus.* Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2014, 205–222.
- Koivisto-Kaasik, Nappu: Musiklehrerinnen im Finnland und Estland des frühen 20. Jahrhunderts. *Das Lehren lernen.* Ivo I. Berg ja Freia Hoffmann (hg). Schott Music, Mainz 2023, 185–198.
- Konttori-Gustafsson, Annikka: Ingeborg Hylander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja. *Kartanoista kaikkien soittimeksi* II. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2019, 39–78.
- Konttori-Gustafsson, Annikka: Pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän synty ja alkuvaiheet Suomessa 1890-luvulta vuoteen 1936. *Kartanoista kaikkien soittimeksi* III. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2022, 55–96.
- Kotilainen, Tuula: *Portaat Parnassolle: Nuorisokoulutusta Sibelius-Akatemiassa 125 vuotta.* Classicus, Helsinki 2009.
- Kuha, Jukka: *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969.* Helsingin yliopisto, Helsinki 2017.
- Kurkela, Vesa: Ihanteellinen konserttiyleisö ja taidemaailman viholliset. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti.* Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2020, 89–108.
- Linnala, Eino: *Yleinen musiikkioppi* I–II. Gummerus, Helsinki 1938.
- Loesch, Heinz von: Autor – Werk – Interpret. Von der Wirkungs- zur Werkästhetik – Das 19. Jahrhundert. Toim. Thomas Ertelt ja Heinz von Loesch. *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert.* Band 1. Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2018, 63–88.
- Mantere, Markus: Pianon historiaa Suomessa: kulttuurisia, institutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia. *Kartanoista kaikkien soittimeksi* III. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2022, 7–23.
- Pajamo, Reijo: *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta.* Sibelius-Akatemia, Helsinki 2007.
- Patten, Alan: *Hegel's Idea of Freedom.* Oxford University Press, Oxford 1999.
- Ollila, Anne: *Jalo velvollisuus: Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1998.

- Rahkonen, Margit: Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* 2, 2000, 53–67.
- Rahkonen, Margit: *Alie Lindberg. Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2004.
- Ranta-Meyer, Tuire: *Niin nuori, niin palava: Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2025.
- Renvall, Pentti: *Nykyajan historiantutkimus*. WSOY, Porvoo 1965.
- Siltanen, Riikka: *”För gedigen musik”. Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, Helsinki 2020.
- Soinne, Liisa: *Piano soi ja laulaa. Havaintoja ja näkemyksiä pianonsoiton tekniikasta*. Hellasedition, Helsinki 1984.
- Tarasti, Eila: *”Nouse, ole kirkas”: Helvi Leiviskän elämä ja teokset*. Suomen Semioitiikan Seura, Helsinki 2017.
- Vares, Vesa: *Helmi Krohn 1871–1913. Naisen velvollisuusetiikka ja yksilön ratkaisu*. Yliopistopaino, Helsinki 2005.
- Wegelius, Martin: *Hufouddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar I–III*. Holm, Helsingfors 1891–93.
- Wegelius, Martin: *Länsimaisen musiikin historia kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel Törnudd. Fazer, Helsinki 1904.
- Välimäki, Susanna ja Koivisto-Kaasik, Nappu: *Sävelten tyttaret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2023.

Musikaliska perspektiv på cykelföreningars offentliga aktiviteter under stålhästens decennium

Sportifiering, nöjesformer och könsnormer

KAJ AHLSTED

Intresset för cykling växte kraftigt mot slutet av 1800-talet. I centrum för den här texten står 1890-talet, en tid som ofta beskrivs som ”stålhästens decennium” både i Europa och i USA. Cykeln blev först en del av den yngre borgerlighetens livsstil i de expanderande stadsmiljöerna, till en början exklusiv och moderiktig men så småningom även tillgänglig för större kretsar.¹ Även i Finland kan man se liknande tendenser: cyklar blev vanligare i stadsmiljöer på 1880-talet, och på 1890-talet fanns det 3 000 cyklister enbart i Helsingfors.² Mot slutet av 1890-talet ebbade det inledande intresset ut, samtidigt som cykeln blev mera vanligt förekommande på landsbygden.³

Det ökade intresset för cykling gjorde även avtryck i musikkulturen. På 1890-talet började musik med cykeltematik komma till försäljning även i Finland. Exempelvis Harald Hedman (1874–1902) komponerade en populär marsch till Helsingfors velocipedklubb 1897 med anledning av Finlands första internationella cykeltävlingar i Helsingfors sommaren 1897.⁴ Den här musiken avspeglar tonsättarnas intresse för att koppla musik till dagsaktuella teman och fenomen.⁵ Men en del av musiken i fråga handlade inte enbart *om* idrott och i detta fall cykling: idrottens och olika idrottsföreningars etablering och verksamheter medförde också nya brukskontexter *för* musik. Föreningarnas cykeltävlingar och

1 Ekström 2010, 28.

2 Sjöblom 1998.

3 Männistö-Funk 2010, 56–57.

4 Hedman 1897.

5 Kurkela 2009, 58. Se även Cropper & Whidden 2023.

uppvisningar inkluderade nämligen ofta musik.⁶ Allt från inmarscher till velocipedkadriljer genomfördes till musik samtidigt som föreningarna, vilka var en del av det framväxande civilsamhället, behövde egen musik för kunna propagera för sin sak.⁷ Cykling bidrog till att skapa nya sociala sammanhang och verksamhetsformer i vilken musik har ingått, och dessa är sparsamt utforskade.

Syftet med den här artikeln är att med främst Helsingfors respektive Åbo velocipedklubbs utåtriktade verksamhet som exempel studera den musik och de musikaliska aktiviteter som det stora intresset för cykeln som ting och samhällsfenomen gav upphov till. Fokus på föreningarnas verksamhet motiveras av att de kanaliserade intresset för cykling och så kallad *hjulsport* genom sin organiserade verksamhet. Genom att studera föreningarnas verksamhet har jag strävat efter att kunna presentera ny kunskap inte bara om hur cykling influerade musikkulturen utan omvänt även om hur idrottsföreningar har använt musik för utövandet av sporten samt spridandet av intresset för den. Frågor som styrkt undersökningen är således: Hur har musik använts i anslutning till de olika former för organiserad cykling som arrangerades inom föreningarna? Vilken musik gav det kraftigt ökade intresset för cykling på 1890-talet upphov till och hur visar sig de samhälleliga normer som föreningarna omfattade i dessa musikalier? Eftersom cykling likt gymnastik var en aktivitet som var relativt accepterad för kvinnor intresserar jag mig speciellt – men inte enbart – för kvinnors cyklande, samt för hur normer relaterade till cykling visar sig och utmanas i musikaktiviteterna. I motsats till de flesta andra idrottsföreningar accepterade cykelföreningarna både män och kvinnor som medlemmar, vilket gör klubbarnas verksamheter till intressanta och unika studieobjekt. Trots att kvinnor välkomnades i föreningarna medverkade och cyklade de emellertid inte på samma villkor som männen.

Valet att studera just velocipedklubbarna i Åbo (ÅVK) och Helsingfors (HVK) har sin bakgrund i att de var bland de första cykelför-

6 Se t.ex. Kylliäinen 2007, 56–58.

7 Ahlsved 2021b.

eningarna som grundades i Finland på 1880-talet.⁸ Föreningarna hade som syfte att väcka och sprida intresse för "hjulsporten" genom att ordna "samridter, tävlingar, uppvisningar m.m."⁹ I någon mån kommer även exempel från Wiborgs velocipedklubb (WVK) att inkluderas och diskuteras. I motsats till de andra föreningarna hade WVK sedan november 1895 nämligen en cykelmanege – en "velodrom" – till sitt förfogande, där man tränade och ordnade uppvisningar.¹⁰ Den sneglade inte minst medlemmarna i HVK avundsjukt på. Helsingforsklubben fick sin efterlängtnade velodrom först 1897 och var fram till dess tvungen att ordna tävlingar på en travbana eller på landsvägar. Idrottsparken i Åbo togs i bruk 1894. Den hade en cykelbana av grus och en plan avsedd för bl.a. figuråkning.¹¹

Genom sitt fokus på (föreningars) musikpraktiker hör studien till den kulturhistoriskt inriktade musikforskningen där man ser musik som en oskiljaktig del av samhället.¹² Inom den här inriktningen analyserar man, ofta med ett tvärvetenskapligt grepp, hur människor på olika sätt använt musik och tillskrivit den olika betydelser. Detta perspektiv kan även ses som att tillämpa musiketnologiska synsätt på historiskt material, vilket ligger nära hur man med etnologiska eller kulturanalytiska perspektiv skriver kulturhistoria genom att studera hur kulturmönster skapas och förändras.¹³ Dessa kulturella utgångsperspektiv är förenliga, till viss del även överlappande, med socialhistoriska kunskapsmål, där syftet är att beskriva musikskapande, -utövande och -bruk med strävan

8 Helsingfors velocipedklubb grundades ca 1883, Åbo velocipedklubb 1886. Idrottsföreningarnas stadgar godkändes ofta men lång fördröjning, vilket var ett led i den ryska statsmaktens försök att stävja det gryende finländska medborgarsamhällets framväxt.

9 *Stadgar för Helsingfors Velocipedklubb*, 1888 §1, småtryck, cykling, Nationalbiblioteket, Helsingfors (NB).

10 Velodromen beskrivs ingående i *Hjulsporten* (*HjSN*) 1896 nr 44. Det rörde sig om en ridmanege som byggts om till velodrom med trägolv och som även hade en bana med lutning för hastighetsåkning. Längden på banan var dock under 100 m. Det var landets första velodrom och den möjliggjorde cykling under årstider som var ogynnsamma för sporten.

11 *HjSN* 1895/16–17; *Adresskalender för Åbo stad* 1896, XXXI.

12 Sarjala 2002, 176–185.

13 Berglund 2017, 121; Frykman & Löfgren 1985.

efter förståelse för de samhälleliga strukturer och normer som villkorat dessa aktiviteter.¹⁴

Motsvarade studier som sammanför studiet av förenings- och idrottslivets historia och framväxt med ett samhällsinriktat perspektiv på musikens historia är sällsynta i Finland och Norden. Tidigare studier har bland annat fokuserat på gymnastikföreningarnas och -förbundens musikanvändning,¹⁵ samt på hur sång har använts inom ramen för föreningsverksamheten.¹⁶ De internationella studier som i någon mån har handlat om musik har enbart flyktigt tangerat cykling och då oftast med ett nutida perspektiv.¹⁷ Idrotts-, kultur- och idéhistoriker har intresserat sig för cykling som materiell kultur respektive kulturellt fenomen.¹⁸ I dessa har de musikaliska aktiviteterna ofta förbisetts eller behandlats mycket kortfattat. Ett undantag är Corry Croppers och Seth Whiddens bok om velocipedens kulturhistoria i Frankrike där även ett antal musikverk från slutet av 1860-talet diskuteras.¹⁹

Historiska perspektiv på cykling har ofta haft en kvinnohistorisk relevans och inriktats på könade praktiker och cykelns, och inte minst den så kallade safetymodellens (cykel med två lika stora hjul), betydelse för uttryckligen kvinnors mobilitet och emancipation.²⁰ Trots att män cyklade i större utsträckning än kvinnor blev cykeln emblematiserad för den feministiska rörelsen, en "feministisk frihetsmaskin". Men den har också setts som en "macho-maskin", speciellt höghjulingen som i princip bara kunde cyklas av vältränade och våghalsiga män.²¹ Samtidigt var tidsandan sådan att man (män!) gärna tävlade och mätte sig med varandra; detta gällde speciellt de välbeställda männen för vilka idrottens tävlingsformer var ett nytt område där man kunde hävda sig i offentligheten.²² Eftersom kvinnor och män inte cyklade på samma villkor aktualiserade

14 Se t.ex. Sarjala 2002, 136ff; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 15–16.

15 Ahlsved 2022a; Ahlsved 2023.

16 Ahlsved 2021b; Ahlsved 2024a.

17 T.ex. McLeod 2011; Sandgren 2009.

18 Ekström 2010; Hagström et al. 2014; Männistö-Funk & Myllyntaus 2019.

19 Cropper & Whidden 2023.

20 Männistö-Funk 2010; 2007; Mackintosh & Norcliffe 2006; Ebert 2010.

21 Se t.ex. Ebert 2010, 31.

22 Se t.ex. Tolvhed 2015.

cykling i det offentliga föreställningar om könen: att cykla blev ett sätt att *göra* kön. Enligt idéhistorikern Anders Ekström kan man i de konfliktfyllda föreställningar som uppstod se den rörelse från hemmet mot en större offentlighet som var typisk för slutet av 1800-talet. Stereotypen av den passiva kvinnan utmanades och cykling kan således kopplas till den intensiva kampen om definitionen av kvinnans kropp och sociala roller.²³ Detta samhälleliga intresse för kvinnors cyklande kan ställas i relation till samtidens fackböcker om cykelsportens utbredning i Finland som överhuvudtaget inte nämner kvinnor.²⁴ Osynliggörandet var ett resultat av att man lyfte fram tävlingsverksamheten. Likt kvinnor som var aktiva på musikens område var kvinnor på hjulsportens område kringskurna av samhälleliga normer som prioriterade mäns prestationer och förmågor.²⁵

Primärmaterialet för studien består av arkivmaterial relaterat till Helsingfors respektive Åbo velocipedklubbs verksamhet från mitten av 1880-talet till sekelskiftet 1900. Eftersom källmaterialet är ganska begränsat har det kompletterats med dagspressens skildringar av föreningsarnas evenemang. Även specialtidningen *Hjulsporten* (HjSN) som gavs ut 1895–1899 är viktigt material.²⁶ Tidskriften förmedlade kunskap om cykling till både män och kvinnor och hade från 1896 även en ”damer-nas avdelning” samt en uppmuntrande hållning till kvinnors cyklande i allmänhet. Tidskriften upphörde 1899, vilket exemplifierar hur det första intresset för cykling som organiserad idrottsform ebbat ut. Några år senare hade alla tre klubbar som behandlas i denna studie lagt ner sin verksamhet.

Även publicerade och opublicerade musikalien (noter), används för att få en bild av musikpraktiker relaterade till cykling och cykelföreningarnas verksamhet. Speciellt intressant är den musik som komponerats av den finländske kompositören Harald Hedman. Hedman var välutbildad och gjorde karriär bland annat som kapellmästare för militärörkestern

23 Ekström 2010, 45–46; se även Hargreaves 1994, 91–97.

24 Se kapitlet ”Hjulsport” i Wilschman 1904.

25 Se t.ex. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 7–11.

26 Inte att förväxla med den i Sverige utgivna tidskriften *Hjulsport* (HjS) utgiven 1892–1901.

i Uleåborg fram tills att den upplöstes 1901. Han dog ung och är idag främst känd bland blås- och militärmusiker för konsertuvertyren *Sven Dufva*. Han skrev musik i många olika former och en del av hans utgivna pianomusik fick en viss spridning.²⁷ Två av Hedmans musikstycken kan kopplas till cyklingens kraftigt ökande popularitet på 1890-talet: *Helsingfors velocipedklubbs marsch* (1897) och *Utfärd med Gladiator-velociped*.²⁸ Det senare finns enbart i olika arrangemang för hornensemblen i Finlands armés notböcker. Utgående från mängden kopior av verket i notböckerna kan man anta att det har spelats rätt flitigt vid sin tid, men idag är det drygt sju minuter långa verket i stort sett bortglömt. Åbo Velocipedklubbs marsch finns även den enbart i stämböcker,²⁹ men har likt de två verken av Hedman spelats in som en del av mitt forskningsarbete.³⁰ ÅVK:s marsch har tidigare antagits vara tonsatt av Hedman men kan i och med denna forskning tillskrivas sin korrekta kompositör, fotografen Edward Axelsson (1863–1944), verksam i Åbo 1889–1903.

Militärmusikkårerna var efterfrågade inte minst för att musicera vid konserter utomhus och fungerade som spridare av musik.³¹ Arméns notböcker är intressanta källor eftersom de ger en inblick i den repertoar som spelades men som kanske aldrig gavs ut. De två opublicerade verken är exempel på sådana. Andra musikalier som används för att visa på cyklingens influenser på musikutgivningen samt hur normer relaterade till cykling artikuleras i den är bl.a. amatörkompositören Carl Gröndahls (1856–1927) *Cycle schottisch* (1896) och *Wiborgs Velocipedklubbs festmarsch*

27 Sulo Lapola, Onko Sven Dufvan säveltäjä Harald Hedman unohdettu? *Liitto* 18.1.1984 (Sm); Jalkanen 2003, 104.

28 *Helsingfors velocipedklubbs marsch* (HS.MUS.175.59–63) och *Utfärd med Gladiator-velociped* (MS.MUS.175.43) finns i flera versioner i Finlands armés stämböcker, MS.MUS.175, NB.

29 Åbo arbetarförenings stämböcker (TTY), SM; Åbo skarpskyttebataljons stämböcker, utemusiken, SM; Åbo bataljons musikkårs stämböcker (MS.MUS.175.92–97), NB.

30 För inspelningar av verken se forskningsföreningen Suoni rf:s YouTube-kanal <https://www.youtube.com/@suoniry>. MuM Tobias Udd har jobbat med inspelningarna, renskrivit stämmorna och bidragit med värdefulla insikter i brassmusik och arrangemangsteknik.

31 Heikkinen & Rantanen 2019, 149–151; Andersson 1982, 136–147.

(1898) av tonsättaren Ernst Mielck (1877–1899).³² Jag kommer till viss del att ställa de finländska utgåvorna i relation till den musik som har getts ut i Sverige under tiden 1869–1900, eftersom utgivningen, som ett resultat av den mera utvecklade förlagsverksamheten, har varit mera omfattande där.³³

Den resterande delen av texten är upplagd på följande sätt: Först diskuterar jag cyklingen i relation till nöjesutbudet i slutet av 1800-talet, med fokus på sportifiering, nöjesformer och folkrörelsernas evenemang. Därefter avhandlas cykling till musik som en form av nyttigt nöje och de olika uppvisningsformer som föreningarna utvecklade. Efter att ha diskuterat de icke-tävlingsinriktade verksamheter som kvinnorna kunde delta i riktas blicken mot musiken i anslutning till männens tävlingar. De två avslutande analyskapitlen diskuterar den ”cykelmusik” som komponerats: först behandlas cykelföreningarnas musik som identitetskonstruktör, sedan hur musiken speglar samtidens syn på cykling. I slutsatserna sammanfattas musikens roll i cykelkulturen, och bl.a. dess betydelse för att synliggöra kvinnors cyklande framhävs.

Cykelsporten som en del av nöjesutbudet i slutet av 1800-talet

Kulturhistorikern Tiina Männistö-Funk påpekar att historiker generellt sett uttryckligen intresserat sig för den urbana medelklassens cyklande mot slutet av 1800-talet på bekostnad av cykelns ökade popularitet i andra sociala miljöer.³⁴ Att jag i den här studien väljer att titta närmare på den urbana medelklassen är ett medvetet val eftersom cykling som nytt fenomen då – i brist på en etablerad och moderniserad idrottskultur – kan relateras till andra borgerliga nöjes- och uppvisningsformer. Den process som kallas ”sportifiering” och som skulle komma att göra tävlingsidrotten till segrare i kampen mellan uppvisnings- och tävlingsidrott var ännu i sin linda. Sportifiering syftar på ”en process i riktning mot en ökad prestationsorientering, konkurrens och rationalitet inom

32 Gröndahl 1896 (SM); Mielck 1898 (SM). Angående Mielck se Rosas 1952.

33 Om utgivning av idrottsrelaterad musik i Sverige se Ahlsved 2024b.

34 Männistö-Funk 2010, 56–57.

idrotten”.³⁵ Dessa tendenser står i motsats till platsbundna folkliga tävlingar (klättring, dragkamp, säckhoppning etc.) eller så kallad nöjesidrott (t.ex. samskrinning till musik). De olika former av cykling till musik som arrangerades och som fanns på föreningarnas program ser jag som den typ av nöjesidrott som fick svårt att hävda sig i ett alltmer sportifierat samhälle och vid en tid när intresset för cykling kröp ner i samhällsklasserna. Sportifieringen drev även på normen att kvinnor skulle syssla med icke-tävlingsinriktade grenar, inte minst gymnastik, där fokus låg på hälsofrämjande aspekter.³⁶

Mot slutet av 1880-talet hade Helsingforspubliken börjat uppskatta varietéliknande underhållning av internationell typ, och 1890-talet var något av en guldålder.³⁷ De ”nyttiga nöjen”, soaréer och folkfester som arrangerades av allmännyttiga föreningar och organisationer tog intryck av denna varietékultur samt av landsbygdsens folkbildande fester.³⁸ Detta har fått musikforskaren Vesa Kurkela att i sin studie av arbetarnas soarékultur kalla dem för ”anpassad varieté”.³⁹ Bildande nöjen var en naturlig förlängning av de folkbildande fosterländska festerna, och olika idrotts- och gymnastikföreningar deltog i dem med syfte att väcka beundran.⁴⁰ Helsingforspubliken erbjöds ett tiotal soaréer per vecka en bit in på 1900-talet, och dessa arrangerades av många olika typer av föreningar.⁴¹ I en svensk kontext har idrottshistorikern Leif Yttergren lyft fram att idrotten försvann från nöjeslokalerna parallellt med att idrotten sportifierades och att uppvisningsidrottens influenser på den moderna (”sportifierade”) idrotten var liten.⁴² Uppvisningar var dock ett centralt sätt att sprida intresset för fysisk fostran till allmänheten. Speciellt gymnastikföreningarnas musikstinna uppvisningar var populära i slutet av 1800-talet och drog mycket publik.⁴³ Dessa uppvisningar där man fö-

35 Goksöyr cit. i Yttergren 1996, 20.

36 Laine 1991, 52; Ahlsved 2023, 149–151.

37 Hirn 1999, 58; Kurkela i detta verk.

38 Se t.ex. Lehtonen 1994; Laine 1984, 151–156, 186.

39 Kurkela 2020.

40 Kurkela 2020, 87. Jfr Ahlsved 2021a, 15–16.

41 Kurkela 2020, 103–104.

42 Yttergren 1996.

43 Se t.ex. Ahlsved 2021a; 2023.

revisade meningsfulla fritidssysselsättningar har kopplingar till folkrörelsernas evenemang. Inom folkrörelserna användes musik mångsidigt för bildning, nöje och agitation för rörelsernas idéer.⁴⁴ Idrottsrörelsen kan, likt nykterhets-, ungdoms- och arbetarrörelsen, ses som en folkbildande massrörelse som genom sin aktivitet bidragit till samhällsbygget kring sekelskiftet 1900. Tillämpandet av folkrörelsetanken på idrotten har med fog även kritiserats eftersom männens idrottande dominerat verksamheten – det var en mansrörelse, inte en massrörelse.⁴⁵

När det gäller cykelsporten kan folkrörelsetanken problematiseras ytterligare eftersom de mest pådrivande i ett initialskede ofta var cykelhandlare. Exempelvis Lars Krogus d.y., Karl Stockmann och I. K. Inha var bland de första som började importera cyklar till Finland på 1880-talet.⁴⁶ Krogus och hans kamrater tränade cykling morgon och kväll i stadsmiljön och var aktiva för att få en cykelklubb till stånd i Helsingfors 1883.⁴⁷ Att synas med sina nymodigheter kunde vara en drivande faktor för välbeställda manliga ungdomar.⁴⁸ Denna synlighet i det stadsmiljön kunde också tolkas som excentrisk sysslolöshet, vilket ofta uppfattades som direkt opassande för kvinnor. Cyklisternas ”vilja att synas” är central i Ekströms undersökning, och det finns likheter med den form av ”cykelflanööri” som Mackintosh och Norcliffe skrivit om och som även berörde kvinnor ur de högre klasserna.⁴⁹ Det bör påpekas att det speciellt på 1880-talet inte fanns särskilt många alternativ för cykling utöver stadernas gator och parker. Därför skedde det också många sammanstötningar med fotgängare, vilket ledde till att det infördes förbud mot cykling vissa tider.⁵⁰ Föreningarna ansökte om tillstånd för att ordna gemensamma cykelturer vilka kunde inkludera lampor, facklor, blommor eller kostymer, och ibland inbjöds även icke-föreningsmedlemmar att

44 Bohman 1985, 82–118, 120; Rantanen 2013.

45 Olofsson 1989, 56.

46 Kylliäinen 2007.

47 Kylliäinen 2007, 56.

48 Ekström 2010, 36.

49 Mackintosh & Norcliffe 2006, 17–37.

50 Kylliäinen 2007, 88.

delta. Även om cyklingen kunde väcka en viss irritation var det via borgerlighetens intresse som cykelaktiviteterna normaliserades.

Folkrörelse eller ej, i motsats till de flesta andra idrottsföreningar godkände velocipedklubbarna, som det framgått ovan, både män och kvinnor som medlemmar. Kvinnorna tävlade i regel inte men deltog i figur- och samåkning till musik samt i utflykterna som föreningarna ordnade. Dessa uppvisningar, som jag ser som en form av ”nyttiga nöjen”, blev även en del av de publika nöjen som erbjöds stadsborna innan tävlingsidrotten med sin manliga dominans vann terräng och samhällelig acceptans på bekostnad av den icke-tävlingsinriktade idrotten.⁵¹

Folkrörelserna präglades i allmänhet av en livlig musikverksamhet, och de orkestrar som grundades erbjöd meningsfulla och bildande fritidssysselsättningar samtidigt som de kunde ge representativ glans och program till rörelsernas fester.⁵² Den i musikalisk mening stora skillnaden mellan t.ex. nykterhets- eller arbetarföreningar och idrottsföreningarna var att de senare sällan hade egna långlivade musikensembler – idrotten var den sunda verksamheten som förevisades och var således både medel och mål. Idrottsföreningarna, även cykelföreningarna, var därför tvungna att anlita musiker både för uppvisningar och för tävlingar, vilket var kostsamt.

Cykling till musik som en form av nyttigt nöje

Mot slutet av 1880-talet blev cyklisternas uppvisningar en del av stadernas offentliga nöjen. ÅVK torde ha arrangerat årliga folkfester i Kuppis-parken sedan 1886, och utöver ”de vid folknöjen vanliga förlustelserna” som karuseller och fyrverkeri erbjöd cyklisterna underhållning i form av uppvisning i figurcykling, blomsterturer och tävlingar i hastighets- och långsamhetscykling.⁵³ En viktig aspekt av de offentliga icke-tävlingsinriktade uppvisningar som föreningarna ordnade var att i dem kunde också kvinnorna delta utan att behöva utstå kritik för att vara *för* emanciperade. Ur ÅVK:s medlemsförteckningar kan man utläsa att en del av

51 Jfr Yttergren 1996, 48–53.

52 Arvidsson 1991, 45; Bohman 1985; se även Rantanen et al. 2020.

53 Åbo Underrättelser (ÅU) 12.9.1886.

de kvinnliga medlemmarna var fruar eller döttrar till de manliga medlemmarna. Föreningen kan således ses som en förlängning av hemmet och del av en process mot större samhällelig rörelsefrihet.⁵⁴ Cykeltävlingar på tid uppfattades däremot som för radikala eftersom kvinnan där genom att tävla kunde bli svettig, visa sig med förvrängda ansiktsuttryck eller på andra sätt utmana den roll att behaga som speciellt borgarkvinnor hade.⁵⁵

Figur- eller samåkning⁵⁶ fanns som uppvisningsform på ÅVK:s program från och med de första offentliga uppvisningarna 1886. Inledningsvis var det enbart män som deltog i figuråkningen, vilket har sin bakgrund i att höghjulingar var svårhanterade. Även rådande klädnormer (t.ex. lång kjol och korsett) gjorde det i princip omöjligt för kvinnor att cykla på dem. När figuråkningen, och cykling i allmänhet, i allt högre utsträckning började genomföras på safetymodeller reformerades även klädseln. Löst sittande kläder, byxkjol ("bloomers") eller cykeldräkt, gav mera kroppslig frihet och förbättrade således möjligheten för kvinnors cyklande.⁵⁷ Utvecklandet av själva safetymodellen innebar framför allt att kvinnor kunde cykla själva, och kvinnor började även skriva in sig i cykelföreningar.⁵⁸ I exempelvis den uppmarsch ("inmarsch på cykel") till musik som vanligtvis inledde ÅVK:s årsfest i Kuppis medverkade ett par

54 Av medlemsförteckningar för tiden 1897–1898 och 1900–1901 kan man utläsa att andelen kvinnor var ca 21 % respektive 14 %. Det är en rätt hög andel (jfr Ebert 2010, 27–28) men säger inget om hur många kvinnor som ägde en cykel i staden. Åbo velocipedklubbs samling, Handskriftssamlingarna vid Åbo Akademis bibliotek, Åbo (ÅAB).

55 Ekström 2010, 62; Se även Hargreaves 1994, 94–95; Ebert 2010, 37–41. ÅVK gjorde ett försök med att arrangera tävlingar för kvinnor hösten 1898 men ingen anmälde sig. Protokoll från möte 20.8.1898, §1; *ÅU* 5.9.1898; *Åbo Tidning* (ÅT) 5.9.1898.

56 Kallades ibland även konståkning, konstriitt (konstridt) eller figurcykling. Även andra typer av uppvisningar har gjorts, t.ex. rosenrykling, men jag kommer här att mest att koncentrera mig på figuråkningen.

57 Hargreaves 1994, 92–93.

58 Om cykelns utveckling och förhållandet till kvinnors cyklande se vidare Ebert 2010.

kvinnor för första gången 1892.⁵⁹ Enligt tidningen *Aura* var det 1892 ovanligt att se cyklande kvinnor i Åbo.⁶⁰

När tävlingsbanan i Idrottsparken i Åbo stod klar 1894 (bild 1) verkar intresset för figuråkning samtidigt ha minskat något, men det minskade intresset berodde också på att de svårhanterliga och uppseendeväckande höghjulingarna snabbt blivit färre då safetymodellen slagit igenom på bred front.⁶¹ Detta kommenterades även i pressen där man undrade om föreningen "lämnat åsido de så att säga ideella intressena, öfvergifvit konståkning och uteslutande ägnade sig åt landsvägsridt".⁶² Skribenten argumenterar för att en orsak till det svalare intresset är att "velocipedridt numera är förbjuden inom stadens skvärer, där ryttare förr kunde briljera med granna skärningar för en jämförelsevis talrik, alltid intresserad publik". Skribenten anser alltså att begränsningar i cyklisternas möjligheter att visa upp sina konster på gator, torg och parker hämmar intresset för figuråkning. Å andra sidan kan man tänka sig att dessa begränsningar i att utöva "cykelkonster" på allmän plats i själva verket bidrog till att figuråkning, kostymåkningarna och paraderna i allt större utsträckning började genomföras i föreningarnas regi och lyftes upp på scen och inför en betalande publik. När figuråkning formaliserades som en del av föreningarnas uppvisningsprogram var det naturligt att åkningen estetiserades ytterligare genom att musik tillfördes.

Trots visst tvivel verkar figuråkning till musik ha förblivit ett viktigt programinslag i ÄVK:s årliga uppvisningar. I anslutning till en årsfest 1895 hotade styrelsen till och med att ställa in hela festen ifall det inte ordnades figuråkning.⁶³ Till tillfället hade man slutligen lyckats uppådda tio cyklister av vilka hälften "voro kostymerade som damer i moderna velocipedkostymer, blus och vida knäbyxor".⁶⁴ Dessa genomförde

59 *ÅU* 12.9.1892.

60 *Aura* (ÅU) 13.9.1892.

61 Inför en historisk kavalkad på en soaré våren 1896 var HVK t.o.m. tvungen att efterlysa en höghjuling i fackpressen, så ovanliga och omoderna hade de blivit på kort tid.

62 *ÅT* 3.9.1894.

63 Mötesprotokoll 1.8.1895, Åbo velocipedklubbs samling, ÅAB.

64 *ÅT* 2.9.1895.

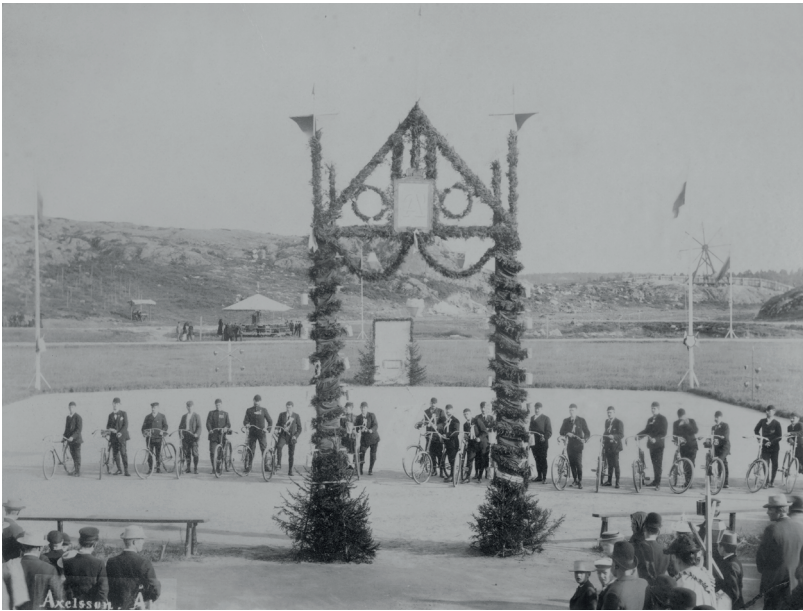


Bild 1. Åbo velocipedklubb uppställda på figuråkningsplanen vid Åbo Idrottspark 2.9.1894. I mitten skymtar klubbens fana och en man och en kvinna med tandemcykel. Foto: Edward Axelsson, Finlands fotografiska museum, D1978:33/4.

en uppvisning på kommando under ledning av ridchefen, bankassör K. A. Hellman. De ”vackra evolutionerna” som genomfördes med ”smak och skicklighet” uppskattades av publiken.⁶⁵ I hur stor utsträckning figuråkning har tränats regelbundet och målmedvetet är svårt att slå fast, men i en notis i *Hjulsporten* från 1895 påpekades att ett tjugotal ryttare dagligen setts snurra kring banan samtidigt som andra övade sig på den för konståkning inrättade planen.⁶⁶ Musiken tillfördes, likt samtidens gymnastikuppvisningar, antagligen först i anslutning till uppträdandet.

65 *ÅU* 2.9.1895. Av pressklippet går det inte att med säkerhet fastslå att det verkligen var kvinnor som medverkade i uppvisningen, men eftersom skribenten lyfter fram att uppvisningen var skickligt utförd och inte framhäver det humoristiska kan man med stor säkerhet anta att det var kvinnor som uppträdde och inte män utklädda till kvinnor.

66 *HjSN* 1895 nr 4.

Figuråkning tog ofta formen av "velocipedkadriljer". Det var en form av organiserad åkning med olika turer, influerad av kadriljdans och kadriljridning till häst.⁶⁷ Kadrilj kommer från franskans ord för fyra och syftar på att paren ofta ställde sig i en kvadratisk formation.⁶⁸ Redan 1869 tonsatte den franske kompositören Eugène Baron (1827–1892) *Quadrille des vélocipèdes* (kadrilj för velocipeder), men några dylika tonsättningar för ändamålet har inte påträffats i Finland eller Sverige. Kadriljerna har i Finland genomförts till samtidens populära dansmusik. Ett exempel är den velocipedkadrilj som cyklisterna från ÅVK utförde vid Åbo idrottsvänners vårfest i Idrottsparken 1896. Uppvisningen beskrevs ingående i pressen och är inte bara ett exempel på hur cykling har genomförts till musik utan också på hur kön görs i cykelsammanhang. I referatet är kvinnors kropp, klädsel och hållning i centrum:

Ett verkligt glansnummer på programmet blef den velocipedkadrilj, som under ledning af Åbo velocipedklubbs ordförande, kassör A. Hellman, utfördes af fyra par unga damer i smakfulla kostymer, blåa, gula, röda och violetta sidenblusar till svart kjol. De delvis rätt svåra rörelserna utfördes med mycken elegans och med största säkerhet. De uppträdande, hvilka tydligen under hr Hellmans ledning träget och med intresse övat sig för detta nummer, voro fröknarna E. Deepel och L. Tammelin (violet), fröken E. Blomberg och L. Ramsell (rödt), frök. M. Junnelius och T. Hahl (blått) samt fru L. Grunér och frök. W. Jakobsson (gult). Att skallande applåder följde på detta uppträdande, är själfklart.⁶⁹

Hur och med vilka kläder kvinnor cyklade diskuterades ofta i internationell fackpress eftersom en framåtlutad sittställning och kläder som var typiska för mannen ansågs opassande. Alltför utmanande klädsel, t.ex. byxkjol, kunde i sin tur visa kroppsdelar och muskler i rörelse vilket kunde förarga betraktaren och samtidigt konstruera synen av en degenererad eller allt för emanciperad "ny" kvinna som i sin nyvunna frihet

67 Se Cropper & Whidden 2023, 13–14.

68 Helmersson 2023, 206.

69 *ÅT* 28.5.1896

kunde vara ett hot för balansen i samhället.⁷⁰ Denna uppvisning kan ses som exempel på ”kontrollerad modernitet” som inte övergick i frisinnad provokation. Den hade också inövats under ledning av en man.

Även om cykeln var en symbol för frihet visar man här upp frihet i en form som inte utmanar normerna för mycket. Snarare tar man fasta på att kvinnan skickligt och på ett behagligt sätt tagit cykeln till sig och kunde hantera den. Ett liknade synsätt kan anas i en beskrivning av en uppvisning av HVK:s cyklistar i Brandkårshuset i Helsingfors i mars 1896:

Under tonerna af ”La Belladora” insväfvade i salen 4 unga damer. De sutto trygga och säkra på sina bicycler och trampade en kadrilj med schvung och gratie.⁷¹

Till toner av en spansk vals av den tyske kompositören W. Nehl genomförde fyra damer på ett förtjänstfullt sätt en cykeluppvisning i grupp och visade prov på att de tryggt och vackert tagit cykeln i besittning. Fokus på *trygghet* är dubbelbottnat: Cykling kunde vara farligt eftersom man kunde skada sig ifall man inte lärt sig hantera cykeln med sin kropp. Men kvinnor på cykel och muskler i rörelse kunde potentiellt även hota könsens logik och balansen i samhället. Sett ur detta perspektiv manifesteras här även trygghet i form av ”sedligt cyklande”.⁷² De nya umgängesformer som cyklingen inbjöd till var ett spel där somliga såg hotande sinnlighet och andra radikal friskhet.⁷³ Uppvisningarnas förtjänst är att i estetiserad och inte minst regisserad form på scen och till musik blir cyklande kvinnor tänkbara och normaliserade. Det är dock kroppsligt disciplinerade kvinnor vars cyklande är begränsade av ideal om att behaga och inom ramen för det socialt acceptabla. Detta är i linje med Hargreaves konstaterande att samhällelig acceptans för kvinnors offentliga cyklande var beroende av att de medverkande antog en roll

70 Ekström 2010, 62.

71 *Nya Pressen (NP)* 13.3.1896.

72 Ekström 2010, 93.

73 Ekström 2010, 94.

Helsingfors Velo-
cipklubbs
Uppvisning
torsdagen den 12 mars
kl. 8 e. m.
i Brandkärshuset.

PROGRAM:

1. Ouverture „Mignon“ . Thomas
2. Finska rytteriets marsch
3. Gymnastikuppvisning (Studentgymnaster)
4. Potpourri ur operan „Martha“ Flotow
5. Quadrill af 4 damer „La Belladonna“, spansk dans Nehl
6. Potpourri ur Madam Angots dotter Lecocq
7. Rullskoåkning af 5 damer och 4 herrar
8. Skridskoåkning ur „Proteus“ Meyerbeer
9. Zazurka ur „Lifvet för Zazurka“ Glinka
10. Quadrill af 6 herrar „Vals Espana“ Waldteufel
11. Potpourri ur „Rigoletto“ . Verdi

Paus 15 Minuter.

12. Ouverture till „Wilhelm Tell“ Rossini
13. Turridt å höghjulingar af 4 herrar
14. Vals „An der schönen blauen Donau“ Strauss
15. Kortage (velocipedens stora betydelse)
16. Marsch française Ganne
17. a) Åsens död Grieg
18. b) Ungarsk Moszkowski
19. „Jim och George“ (komisk pantomim)
20. a) „Efter balen“, vals . Harris
21. b) Champagne galopp . Wiegand
22. „Familjen Noiset“, utomordentliga prestationer å monocycles.
23. Björneborgarnes marsch.

I följd af ökade kostnader förhöjas biljettprisen enligt nedanstående:

Salongen jämte loge . . Fmk 3:—
Läktare, framplats 2:50
Läktare, bakplats 1:50

Biljetter erhållas från och med måndagen hos John Toununen & Co och G. F. Stockmanns velocipeddepot.

OBS! Alla platser numrerade.
0125

Bild 2. Annons för HVK:s första soaré. Med musikerna inräknade hade den totalt 95 medverkande.⁷⁴ Bild: NP 14.3.1896.

där de förväntades framträda så försynt och icke-iögonfallande som möjligt.⁷⁵

Friheten som cykeln sågs möjliggöra sträckte sig inte till tävlande eller initiativtagande. Tävlingar i figuråkning har arrangerats i Sverige (för både för män och kvinnor),⁷⁶ men spår av dylika tävlingar hittas inte i materialet för den här studien. Också i Finland kan man säkert ha tävlat: det var inte själva tävlingsmomentet som var problematiskt – finländska kvinnor tävlade framgångsrikt i t.ex. konståkning – utan det som kunde väcka förargelse var tävlandets fysiska och kroppsliga dimensioner, det som angränsade till vad som uppfattades som manligt. Uppvisandet av cykelformer som krävde rå styrka hade antagligen uppfattats som humor alternativt provocerande och då snarare sätt split än väckt intresse för föreningarnas aktiviteter och värderingar.

De tillrättalagda och till musik framskridande kvinnorna behöver även ställas i relation till den komik som kunde förekomma på uppvisningarna, exempelvis den komiska pantomim ”Jim och George” som

framfördes på uppvisning i Brandkärshuset. Till musik ”misshandlade” två yngre manliga velocipedister målade till mörkhyade ungar (blackfa-

74 HJSN 1897 nr 10.

75 Hargreaves 1994, 95.

76 Se t.ex. HJS 1893, 4.

ce) det ”nuvarande åkningssättet på ett öfverdådigt sätt”.⁷⁷ Jim och George hade nämligen aldrig sett cyklar tidigare, och i sin ”primitivitet” framställdes de som antites till de elegant framskridande männen och kvinnorna som framförde cykeln på ett modernt och civiliserat sätt. Liknande satir odlades även i cykelpressen och kunde där även vara riktad mot frisinnade kvinnor som cyklade som män. Män kunde däremot även cykla som kvinnor: exempelvis 1889 uppträdde fyra ÅVK-klubbmedlemmar ”kostymerade till fruntimmer” och ”väckte munterhet och framkallade applåder”.⁷⁸ När kvinnor p.g.a. klädseln hade svårt att beträda en cykel sågs detta som en form av humor. Mot mitten av 1890-talet verkar inslag där män cyklar som kvinnor ha fallit bort – antagligen som ett resultat av kvinnors inträdande i föreningarna och medverkan i deras uppvisningar. Kvinnornas egna uppträdanden var, som ovan nämnts, inte fråga om humor. Komiska inslag, clownier eller män i olika dräkter men även initiativtagande i allmänhet (t.ex. i rosencykling) var generellt sett förbehållna män. Föreningsmedlemmarna uppförde även skådespel där man illustrerade cykelns utvecklingshistoria och användningsområden. Dessa uppvisningar bar spår av folkrörelsernas bildande nöjen.

I hur stor utsträckning föreningarna har ordnat uppvisningar har styrts av verksamhetsförutsättningar och medlemmarnas socioekonomiska ställning. I Viborg där velocipedföreningen tidigt fick en cykelmanege⁷⁹ har många cykeluppvisningar till musik arrangerats, och enligt en artikel från 1896 var de uppskattade:

Velocipeduppvisningen i går hade till velodromen lockat en talrik publik, som med lifligt intresse åskådade uppvisningen, hvilken utfördes under ledning af hr Leo Jürgens af några sportklädda damer och herrar. De unga damerna buro dessutom rödgula skärp och täcka sportmössor. Uppvisningen bestod af mer eller mindre invecklade figurer, hvilka efter ledarens kommando utfördes under tonerna af en musikkår med grace och precision och framkallade det lifligaste bifall hos publiken. Uppvis-

77 NP 13.3.1896; *Uusi Suometar* (US) 13.3.1896.

78 ÅU 16.9.1889; *Folkwännen* (FW) 18.9.1889.

79 HJSN 1896 nr 44.

ningen var en af de vackraste sportuppvisningar vi varit i tillfälle att se [--].⁸⁰

Senare samma år drabbades WVK av schismer på två olika områden, en relaterad till språk och den andra gällande huruvida föreningens sportanda var tillräckligt ”adel”. Detta ledde till att föreningen sönderföll i tre olika föreningar: en svensk (WVK), en finsk och en vid namn ”Viborgs cycles-klubb” vars främsta syfte skulle vara att ”bibringa sina medlemmar den största möjliga grad av elegans och grace”.⁸¹ Detta skulle ske genom en satsning på uttryckligen konståkning. Klubben blev dock kortvarig. Schismer inom finländsk idrott hade ofta språkliga dimensioner, men sprickan inom WVK visar att de även kunde vara relaterade till idrottsliga ideal – dvs. huruvida fokus ska ligga på tävlingsverksamhet eller på uppvisningar och utflykter.

Trots att utvecklingen gick mot att män prioriterade tävlingsverksamheten deltog män även i uppvisningarna. En orsak kan vara samtidens borgerliga intresse för andra estetiskt drivna idrottsaktiviteter som t.ex. skridskoåkning till musik, en idrott som finländare var väldigt framgångsrika i på 1890-talet.⁸² Om detta vittnar t.ex. att en grupp bestående av både män och kvinnor genomförde rullskridskoåkning till musik ur Meyerbeers opera *Profeten* (1849) samt att sex herrar cyklade en kardrilj till en vals av Waldteufel vid HVK:s uppvisning på Brandkårshuset 1896.⁸³ ”Les Patineurs”, en känd skridskoscen i operan *Profeten*, var även den internationellt kände konståkaren Jackson Haines (1840–1875) bravurnummer både på is och på hjul när han turnerade i de nordiska länderna.⁸⁴ Man kan här således dra paralleller mellan cykling och konståkning och inte minst de ”samskrinning till musik”-evenemang som skridskoklubbarna ordnade vintertid och som var väldigt populära

80 *Östra-Finland* (ÖF) 9.3.1896.

81 *Wiborgsbladet* (WBB) 3.7.1896.

82 Att cykling och skridskoåkning var populära i slutet av 1890-talet framgår av att även merparten av den svenska musik som kan knytas till dessa idrotter utgavs just då (Ahlsved 2024b, 46–49).

83 *NP* 8.3.1896; *HBL* 13.3.1896.

84 Om Haines se t.ex. Sjöblom 1996.

friluftsför- och nöjesformer i städerna. Aktiviteterna förenas även i att de kunde genomföras som uppvisning och tävling men även som social aktivitet – med eller utan musik.

Samcyklingen organiserades inte enbart på scen utan även som en form av aktivitet som alla föreningsmedlemmar kunde medverka i. WVK verkar ha ordnat samåkning till musik i större omfattning än de övriga föreningarna, speciellt kring åren 1895–1896. Föreningen hade också en lokal till sitt förfogande där man kunde ordna evenemang vid tidpunkter som inte var så gynnsamma för velocipedåkning. WVK ordnade även tillställningar med samåkning till musik som var öppna för allmänheten – dock ofta till ett något högre pris än för medlemmar.⁸⁵ Även HVK har gjort försök med ”samritt till musik”-evenemang för sina föreningsmedlemmar, men i förhållande till ÄVK och WVK har man haft betydligt mindre fokus på figur- eller samåkning till musik. Exempelvis annandag påsk 1896 och 1897 ordnades samritt till musik i gardesmanegen.⁸⁶ Den första var besökt av ett ”tjog cyklister”, och turridningen som leddes av ridchefen lockade även en del åskådare. Ett år senare lockade samåkning till musik endast två cyklister.⁸⁷ Intresset för den här typen av cykling där män och kvinnor kunde cykla tillsammans i offentligheten, och som var förenat med en viss klass- eller samhällsställning, var tydligen svalt inom HVK men kanske även bland unga välbeställda män i allmänhet ju närmare sekelskiftet man kommer. Deras intresse hade börjat riktas mot nya trender som t.ex. motorvelocipeder som från 1895 börjat annonseras i finsk dagspress.⁸⁸ Samcykling till musik verkar således till syvende och sist ha varit en rätt marginell företeelse åtminstone i Helsingfors. Utomlands har mer eller mindre exklusiva velocipedskolor haft åkning både med och utan musik.⁸⁹

85 T.ex. ÖF 6.12.1895; 10.12.1895; 7.3.1896; 14.11.1896.

86 *HjSN* 1896 nr 15; *HBL* 12.4.1897; 18.4.1897.

87 *HjSN* 1897 nr 15.

88 Se t.ex. *NP* 9.5.1895; Norcliffe 2001, 208.

89 Se t.ex. *HjS* 24.12.1897.

Musikaliseringen av tävlingsverksamheten

Den första cykeltävlingen i Finland anses ha arrangerats i Kajsaniemi-parken i Helsingfors den 19 oktober 1884. Banan gick längs några promenadgångar, och bakom de anspråkslösa tävlingsarrangemangen stod medlemmarna i Helsingfors velocipedklubb.⁹⁰ Vad gäller arrangerandet av tävlingar tillskrivs cyklisten och tillika handelsmannen John Tourunen (1870–1899) stor betydelse eftersom han hade tillbringat mycket tid i England.⁹¹ Redan 1884 redovisades sekunderna ("rekorden") i pressen trots att arrangemangen och resultaten var blygsamma. Resultaten av tävlingar i långsamhetsäkning, som kunde innefatta att man styrde cykeln med en hand och balanserade ett ägg på en sked med den andra, men även andra lustiga tävlingar (t.ex. hinderäkning) noterades sparsamt trots att det var främst män som (p.g.a. skaderisken) deltog i dem.⁹² Att tävla på tid var centralt och kan kopplas till den sportifieringsprocess som drev på den moderna kvantifierbara tävlingsidrotten. Att genomföra tävlingar i parkerna och på de dåliga landsvägarna var dock utmanande (och oekonomiskt), men en velodrom hade varit överdimensionerad för det inledande behovet.⁹³

På 1890-talet tog tävlingsverksamheten stora steg framåt i och med safetymodellen och Dunlopringens införande. Man uppgjorde även rid- och ordningsregler för tävlingsverksamheten.⁹⁴ Landsvägstävlingar arrangerades fortfarande, men i Åggelby utanför Helsingfors hade det byggts en travbana 1893. Travbanorna användes inte för hästsport sommartid, och i väntan på en egen velodrom ordnade HVK tävlingar där från år 1894. Eftersom travbanorna var trånga tävlade man ofta parvis, mot klockan eller med olika typer av handikapp. Att cyklisterna krockade och föll omkull hörde till, men de löpte också risk att kollidera med

90 Kylliäinen 2007, 59–60.

91 Wilskman 1904, 9.

92 *Aftonposten* (AP) 29.6.1896; NP 30.6.1896. Jfr t.ex. WBB 6.12.1896.

93 Se vidare Sjöblom 1998.

94 *Rid- och ordningsregler samt signaler äfvensom regler för tävlingar föranstaltade av Helsingfors velocipedklubb*, småtryck, cykling, NB.

Söndagen den 30 september
kl. 2½ e. m.
anställer
Helsingfors
Velocipedklubb

Täfling

i Kaisaniemi park.

Täflingen försiggår på 10 och 2 kilometers distans, hvarjämte en täflan i långsam ridt. Under täflingen utföres musik af Finska gardets musikkår.

Entrée 50 penni.

Helsingfors Velocipedklubb
anställer söndagen d. 28 juni kl. 4 e. m.

Stor täfling

å Äggelby Trafftäflingsbana på 1, 5 och 10 kilom. distans.

Anmälning för deltagande i täflan bör ske före kl. 4 e. m. den 26 Juni hos klubbens sekreterare herr Otto Johansson, Boulevardsgatan No 40 hos hvilken äfven närmare upplysningar rör. täflingen kunna erhållas.

De täflande böra inlöna sig senast en half timme före täflingens början.

OBS! Inga viktbestämmelser betr. maskinerna.

Tåg afgår från staden kl. 3.10 e. m. **Inträdesavgiften till banan utgör 1 mark för sittplatser, 50 penni för stäplatser samt 25 penni för tjänstefolk, soldater och barn.**

Restauration finnes på platsen. Musik utföres under pauserna.

(F.T.A.2131) 6838

Bild 3 & 4. Exempel på annonser för cykeltävlingar arrangerade i Helsingfors 1888 respektive 1896. Bild: *HD* 29.9.1888; *NP* 26.6.1896.

de människor och hundar som förrade sig ut på banorna.⁹⁵ Publiken fostrades via pressen men den processen hade bara påbörjats.⁹⁶

År 1896 kunde tävlingarna locka mellan 500 och 1 000 personer till Äggelby dit man kunde färdas med tåg. Travbanan i Äggelby gav goda förutsättningar för tävlingsverksamhet inför betalande publik, men det var inte på travbanan man började inkludera musik. Musik spelades vid tävlingar i Kajsaniemiparken (Helsingfors) respektive Kuppisparken (Åbo) redan så tidigt som 1888.⁹⁷ ÅVK:s folkfester i centralt belägna Kuppisparken drog betydligt mer publik: exempelvis år 1891 såg hela 4 000 personer ÅVK:s årliga uppvisning, medan en folkfest några år tidigare lockade "bara" 1 500 personer som ett resultat av det lite dåliga vädret.⁹⁸

Ifall det skulle förekomma musik i anslutning till tävlingarna nämndes det ofta i annonserna (bild 3 och 4). Detta är inte något unikt för Helsingfors, även klubbar på andra orter lyfte fram att det skulle fö-

95 *HBL* 14.9.1896.

96 Hellspong 2013.

97 *Helsingfors Dagblad* (*HD*) 29.9.1888; *ÅU* 14.9.1888.

98 *ÅU* 14.9.1891; *ÅT* 16.9.1889.

rekomma musik. Gardets musiker spelade oftast i Helsingfors. I Åbo anlätades oftast Åbo bataljons musikkår eller Åbo arbetareförenings musikkår. Av annonsering och tidningsreferat kan man sluta sig till att det har spelats musik på cykeltävlingar i allmänhet, men exakt hur den är placerad i förhållande till evenemangets flöde är utmanande att slå fast eftersom den typen av detaljerad dokumentation saknas. På sin höjd noterade tidningsskribenterna den musik som spelades i anslutning till entréer (ofta kallad uppmarsch) eftersom den hade symbolisk betydelse. I dessa situationer spelades i allmänhet föreningarnas egna musikstycken eller kända populära marscher som t.ex. *Björneborgarnas marsch*.⁹⁹

En tvådagars tävling som HVK arrangerade den 17–18 juli 1897 kan ge en fingervisning om hur omfattande och välplanerad musikanvändningen kunde vara. Tävlingarna i Helsingfors sommaren 1897 var de första internationella idrottstävlingarna någonsin i Finland. Den första dagen hölls nationella tävlingar på travbanan i Åggelby, den andra dagen internationella tävlingar i den nybyggda velodromen på Djurgården i Helsingfors.¹⁰⁰ Velodromen med tillhörande domartribun innanför banan höll internationell standard. Arenan hade även en restaurangpaviljong, sittplatser för 400 personer och många mindre byggnader för de tävlande.¹⁰¹ Här cyklade man på impregnerat furulock medan banan i Åggelby liksom den i Idrottsparken i Åbo hade grusunderlag.

Musiken vid tävlingarna i Helsingfors spelades från en läktare som fanns mitt på själva området, och arrangemanget verkar ha varit influerat av hur travtävlingar ordnades. Pressmaterialet kring tävlingarna är omfattande på både svenska och finska, men man nämner musiken bara i förbifarten, vilket är rätt typiskt när det gäller skildringar från den här tiden. Brister i utsmyckningar av paviljonger etc. kunde däremot kommenteras rätt syrligt av fackmän.

99 Jfr Ahlsved 2021a, 30–31 om vilka musikstycken som mest frekvent spelats i anslutning till Helsingfors gymnastikklubbs uppvisningar 1875–1900.

100 De nationella tävlingarna genomfördes på travbanan för att de föreningar som inte hade möjlighet att träna på en velodrom skulle lockas att medverka.

101 Sjöblom 1998, 11.

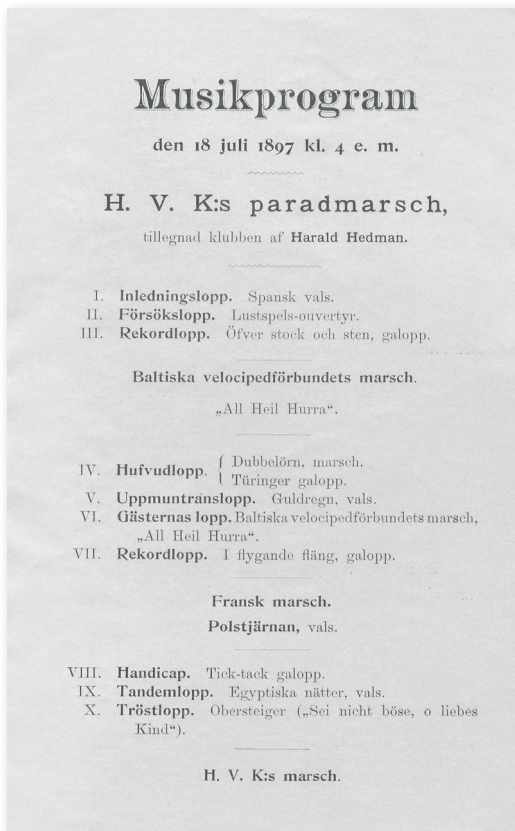


Bild 5. Musikprogrammet för de internationella tävlingarna 18.7.1897. I det tryckta programhäftet förklarades även de olika loppens karaktär. Bild: NB.

Inför tävlingarna trycktes ett omfattande programhäfte där de tävlande och de olika tävlingsformer-¹⁰² na presenterades. Utöver detta finns även ett unikt "musikprogram" kopplat till de internationella tävlingarna.¹⁰³ Av musikprogrammet kan man utläsa att Harald Hedmans *Helsingfors velocipedklubbs marsch* har framförts, antagligen

för första gången. Den spelades i samband med att de tävlande cyklade in på tävlingsområdet, vilket var gängse praxis. Varje lopp ramades in med egen musik som presenterades med titel i musikprogrammet, vilket var ett unikt sätt att skapa form och betydelser med musik. Men det var framför allt ett sätt att göra cykelsporten underhållande och att hålla

102 Förklaring öfver de särskilda loppen, *Program för de till firande af Helsingfors Velocipedklubbs tioåriga tillvaro af klubben anordnade kappåkningarna: Finsk mästerskapsåkning*, småtryck, cykling, NB.

103 Musikprogram, *Program för de till firande af Helsingfors Velocipedklubbs tioåriga tillvaro af klubben anordnade kappåkningarna: Finsk mästerskapsåkning*, småtryck, cykling, NB.

Tabell 1.

Start	Namn i programbladet	Original
Inledningslopp	Spansk vals	Nehl, W.: "La Belladora"?
Försökslopp	Lustspels-ouvertyr	Kéler, Béla (1820–1888): <i>Lustspiel-Ouverture</i> op. 73.
Rekordlopp	Öfver stock och sten, galopp	Faust, Carl (1825–1892) <i>Ueber Stock und Stein</i> , op. 98.
Hufvudlopp	Dubbelörn, marsch	Wagner, Josef Franz (1856–1908): <i>Unter dem Doppeladler</i>
-	Türinger, galopp	
Uppmuntranslopp	Guldregn, vals	Waldteufel, Émile (1837–1915): <i>Pluie d'or</i>
Gästernas lopp	Baltiska velocipedförbundets marsch "All Heil Hurra"	
Rekordlopp	I flygande fläng, galopp	
	Fransk marsch	
	Polstjärnan, vals	Waldteufel, Émile (1837–1915): <i>L'étoile polaire</i>
Handicap	Tick-Tack, galopp	Strauss, Johann II (1825–1899): <i>Tik-Tak-Polka</i>
Tandemlopp	Egyptiska nätter, vals	Feldmann, C. W.: <i>Egyptische Nächte, Walzer</i>
Tröstlopp	Obersteiger ("Sei nicht böse, o liebes Kind")	Zeller, Carl (1842–1898): "Sei nicht böse" ur operetten <i>Der Obersteiger</i>

publikens intresse uppe. Publiken var inte van vid dylika arrangemang och tillhörande publikbeteende. Det kunde också bli rätt ensidigt eftersom man oftast tävlade mot klockan – alltså på tid. Samma åkare kunde dessutom delta i många olika starter: specialiseringens tid var med andra ord ännu inte kommen. Musiken bidrog således till att liva upp helheten och kan ses som publikorienterad.¹⁰⁴

Var musikanvändningen speciellt omfattande i Finland? Knappast: 1893 rapporterades det i den svenska tidningen *Hjulsport* om internationella tävlingar i Malmö, där musiken var så omfattande och välutförd

104 Se t.ex. Ahlsved 2017, 17.

att det upplevdes som en kombinerad idrotts- och konsertupplevelse: "Under hela tävlingen utfördes musik [--] på ett förtjänstfullt sätt och hvarigenom åskådarne utom tävlingen äfven fingo nöjet njuta af åhörandet av en konsert."¹⁰⁵

Musikprogrammet från tävlingarna i Helsingfors 1897 ger en antydning om vilken musik som inte bara spelades i anslutning till idrott, utan överhuvudtaget i offentligheten. Identifieringen av vilka stycken de försvenskade titlarna hänvisar till är utmanande.¹⁰⁶ Det verkar dock röra sig om arrangemang av samtidens populära musik i form av marscher, galopper och valser av vilka en stor del även finns i finska arméns notböcker.¹⁰⁷ Det är med andra ord exempel på den samtida populärmusik som militärorkestrar framförde på civila spelningar utomhus. Samtidigt är det exempel på den typ av musik som av bl.a. Edström och Kurkela har kallats mellanmusik eftersom den ligger mellan den folkliga musiken och konstmusiken.¹⁰⁸ Typiskt för mellanmusik är att den har spelats tillsammans med andra aktiviteter, exempelvis på caféer och konserter i parker men även i anslutning till idrott. Speciellt marscher och galopper verkar här ha sammankopplats med den fart och fläkt som cykelsporten representerade.

Fosterländska marscher framfördes ofta på idrottsevenemang för att framhäva idrottens betydelse för samhället. Till de två mest framförda hörde *Björneborgarnas marsch* och *30-åriga krigets marsch*. Orsaken till att speciellt *Björneborgarnas marsch* inte spelats vid just dessa internationella tävlingar är att det var den ryska bataljonens 40 man starka musikkapell som spelade under ledning av en kapellmästare vid namn Schneevoigt.¹⁰⁹ Att framföra de eldiga fosterländska marscherna, av vilka *Björneborgarnas marsch* tidvis varit förbjuden i Finland, föll på sin egen orimlighet.

105 *HJS* 25.6.1893, 94.

106 Tack till Nuppu Koivisto-Kaasik som har bistått med hjälp vid identifieringen av en del av verken.

107 För översikt på verknivå se: Arkistoluettelo 467, Suomen armeijan nuotisto, MS.MUS.175, NB.

108 Se Kurkela 2017; Edström 1992. Jfr Ahlsved 2024b.

109 *AP* 19.7.1897. Det kan ha rört sig om den kände dirigenten och cellisten Georg Schneevoigt (1872–1947) som då verkade i Helsingfors.

Orkestern var förhållandevis stor och tävlingen ett av få dokumenterade tillfällen där en rysk musikkår anlätats för att spela på ett idrottsevenemang i Finland vid den här tiden. Bakgrunden till att ryska armén fick detta uppdrag kan ligga i att tävlingen hade karaktären av en internationell tävling där cyklister från Reval (Tallinn) och Dorpat (Tartu) deltog.¹¹⁰ Deltagare från cykelklubben i Sankt Petersburg var anmälda men meddelade förhinder i sista minuten.

Svenska cyklister deltog inte i tävlingarna 1897. Samarbetet gick, i motsats till inom gymnastiken, i riktning Baltikum och Ryssland.¹¹¹ Detta samarbete manifesterades av att Baltiska cykelförbundets egen marsch *All Heil Hurra* framfördes flera gånger, speciellt under gästernas lopp, som var öppet för alla utom HVK:s cyklister. ”All Heil” var ett populärt hälsningsrop med bakgrund i Tyskland, och gästerna från Dorpat var överraskade över att det finska sportväsendet inte kände till det.¹¹² Trots det verkar gemenskapskänslorna ha varit starka – om det vittnar skildringarna från den avslutande festen där tyskan verkar ha dominerat.¹¹³ När nordiska gymnaster samlades till större gymnastikfester (i t.ex. Helsingfors, Stockholm eller Malmö) manifesterades gymnastikgemenskapen med den större språkliga och kulturella gemenskap man kunde ge uttryck för via den patriotiska manskörsrepertoar som förenade de nordiska länderna.¹¹⁴ Någon liknande musikrepertoar verkar inte ha förenat cyklisterna i Helsingfors med cyklisterna i städerna i nuvarande Estland. Bakgrunden till detta kan ha varit att de baltiska cykelföreningarna likt de finländska härstammade ur de högre samhällsskikten, vilket gjorde att tyskan dominerade på samma sätt som svenskan i Finland. Det var således människor ur samma samhällsskikt som tävlade mot varandra. Cyklisterna må ha haft samma preferenser angående populärmusik, vilken ofta hade tyskt ursprung, men förenades inte i lika stor utsträckning av någon gemensam (nordisk) studentkörsrepertoar.

110 HVK ordnade två lokala tävlingar under samma höst, och vid dessa tävlingar har musik framförts av finska gardets musiker. *NP* 30.8.1897; *US* 18.9.1897.

111 Jfr Ahlsved 2021, 31.

112 *NP* 25.7.1897.

113 *HBL* 19.7.1897.

114 Ahlsved 2021a, 18ff.

”Egen” cykelmusik som identitetskonstruktör

Kring sekelskiftet 1900 fick många olika typer av sammanslutningar egen musik, allt från universitetets nationer, student- och arbetarkörer till frivilliga brandvärnet: ”Alla ville de gestalta sina ideal med sång och musik.”¹¹⁵ Den musik som har komponerats för idrottsföreningar kan ses ur samma perspektiv: den har varit ett verktyg i ett större identitetsbygge med bakgrund i det gryende civilsamhället och föreningslivet. Det var ett sätt för de (borgerliga) idrottsföreningarna att hävda sin och idrottens samhällsrelevans även om detta ofta, och inte minst i cyklingens fall, skedde i enlighet med borgerlighetens moral och värdesystem.¹¹⁶

Gymnastikföreningarna var bland de första idrottsföreningarna som fick egna föreningsmarscher. I gymnastikföreningarnas marscher kombinerades symboliskt kapital med marschmusikens koordinerande kapacitet.¹¹⁷ Kopplingen till koordinering av kroppsrörelser var inte lika tydlig när det gällde övriga idrotter, inte minst cykling. En egen musikalisk symbol gav ändå cykelföreningarna en möjlighet att leva ut en föreningsidentitet, i kombination med inte bara cyklarna som symbol utan även gemensamma kläder, flaggor och emblem. De egna marscher-na framfördes oftast i anslutning till offentliga tävlingar, uppvisningar eller egna interna evenemang där föreningsidentiteten och -sammanhållningen skulle framhävas.

HVK:s marsch uppfördes antagligen första gången i anslutning till tävlingarna 1897. Redan två år innan det hade ÅVK fått en egen marsch. I annonserna inför föreningens årsfest i Idrottsparken i Åbo 1895 upp-gavs det i annonserna att: ”Å. V. K. intågar på velocipeder med fana, hvarunder klubbens nya marsch spelas.”¹¹⁸ Vid detta tillfälle cyklade föreningen in ledd av klubbens ridchef, bankkassör K. A. Hellman till tonerna av ”herr E. Axelsons marsch” framförd av Åbo arbetarefören-

115 Ronström 2016, 6.

116 Jfr Zethrin 2013, 22–23.

117 Se t.ex. Ahlsved 2023; Ahlsved 2021a; Jfr DeNora 2000, 103–105; Vuolio 2004, 63–64.

118 *ÅT* 31.8.1895.



Bild 6. B-kornettstämma till ÄVK:s marsch i TTY:s stämböcker. Marschen har tre delar om åtta takter vardera: en pompös introduktionsdel, en något mera återhållsam huvuddel (med repetition) och en mycket vagt kontrasterande "trio" (med repetition) i fjärde stegets tonart. Bild: SM.

ings musikkår.¹¹⁹ Upphovspersonen, fotografen Edward Axelsson, ägde en fotostudio i Åbo,¹²⁰ var medlem i cykelklubben men tydligen även en driftig amatörkompositör. Marschen spelades redan vid ett föreningsmöte i november 1894 där Axelsson erbjöd den som honnörsmarsch för föreningen. Vid mötet beslöt man att stycket skulle sättas för orkester, samt att på Axelssons förslag grunda en sångkör – en dubbelkvartett som skulle ledas av honom.¹²¹ Kören blev emellertid snabbt nerlagd p.g.a. bristande intresse.¹²² Marschen blev dock mera långlivad. Innan den spelades offentligt hösten 1895 framfördes Alexei Apostols (1866–1927) arrangemang av marschen av Åbo bataljons musikkår vid

119 *ÅT* 2.9.1895.

120 Kuka Kuvasi, <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/tietuekortti/valokuvaaja/1602>.

121 Mötesprotokoll 23.11.1894, s. 31, Åbo velocipedklubbs samling, ÅAB; *ÅU* 24.11.1894.

122 Mötesprotokoll 3.5.1895, s. 35, Åbo velocipedklubbs samling, ÅAB.

föreningen årsmöte den 2 maj 1895.¹²³ Efter dessa framföranden spelades den många gånger vid ÅVK:s evenemang. Trots intentioner att ge ut musiken verkar det aldrig ha blivit av.

ÅVK var som finländsk cykelklubb rätt tidigt ute med att få ett eget musikstycke 1895. Att så blev fallet beror till stor del på Axelssons aktivitet, men dessa år beskrivs också som en ”kulminationspunkt” i föreningens historia.¹²⁴ Då var också medlemstalet stort, kring 70–80 personer. Mot slutet av 1890-talet verkar det ha blivit allt svårare att få medlemmarna att engagera sig, och föreningen tynade bort kring 1903.

En jämförelse med Helsingfors gymnastikklubb kan göras även om den fick en egen marsch redan tio år innan ÅVK. HGK:s marsch tillkom även under några väldigt aktiva år och i anslutning till att man fick ett eget standar.¹²⁵ Bruket av marscher för föreningsidrotten normaliserades således redan innan idrotten hade sportifierats. Det var inte tävlingarna klubbarna emellan som spädde på intresset för identitetsmarkörer: det verkar ha varit viktigt att kunna manifesteras en föreningsidentitet oberoende av om den utåtriktade verksamheten tog form som uppvisning eller som tävling. Med symboler som var utmärkande för föreningen kunde man väcka större intresse, vilket i sin tur kunde ha en positiv inverkan på rekryteringen av nya medlemmar och i förlängningen förverkligandet av föreningens syfte. Här behöver nämnas att bl.a. cykel- och skridsko-klubbar ofta hade klubbmärken eller mössor som markerade tillhörighet. Ett klubbmärke på uppslaget på bröstet garanterade också inträde till klubbens aktiviteter till ett billigare pris – för medlemmar hade det med andra ord en praktisk funktion.

De flesta föreningar hade ingen egen musik, men ifall man hade råd att anlita musiker vid uppvisningar gjordes entréer ofta till tonerna av *Björneborgarnas marsch* eller annan patriotisk musik. ÅVK:s bruk av för-

123 *ÅT* 4.5.1895; *ÅU* 4.5.1895. Den mycket inflytelserike och mångsidige militär-musikern Aleksei Apostol verkade vid den här tiden vid skarpskyttebataljonen i Åbo. Apostol blev sedermera den finska Försvarsmaktens förste överkapellmästare. Han grundade även Helsingfors hornorkester 1901. Se vidare Ampuja 2022.

124 Wilskman 1904.

125 Ahlsved 2021b.

eningsmarsch ska inte tolkas som tecken på samhällsfrånvärd individualism, vilket cyklister kunde anklagas för i pressen: de föreningsidentiteter (nationell/lokal) som musiken kunde ge uttryck för stod inte i konflikt med varandra. Föreningen var ett verktyg genom vilket idrottsivrare kunde arbeta för samhällets bästa, och fosterländskhet genomsyrade de flesta frivilliga organisationer vid den här tiden.¹²⁶

Vartefter människor ur andra samhällsklasser började grunda egna föreningar kunde sång och musik användas för att tydligare markera andra sociala positioner än de privilegierades, vilket visade sig inom inte minst arbetarrörelsens men även arbetaridrottsrörelsens (TUL/AIF) musikkultur.¹²⁷ Arbetarna erövrade cykeln i större omfattning en bit in på 1900-talet, och då blev den framför allt ett fortskaffningsmedel, inte ett tävlings- eller nöjesverktyg som man odlade ett intresse för i olika föreningar. Intresset för tävlingscykling hade då också svalnat. Den föreningsmusik som har komponerats till olika cykelföreningar på 1890-talet behöver förstås i ljuset av borgerlighetens socioekonomiska position att ta ny teknologi i besittning och genom exemplets makt sprida och normalisera idéerna i det offentliga.

Velocipedmusik som samtida populärmusik och samtidsspegel

Samtidigt som en del av ”cykelmusiken” var skriven för att brukas av cykelföreningarna vill jag slutligen argumentera för att musik med cykeltematik även var en del av en större utgivning av populärmusik för piano som framför allt skulle spelas i hemmen. Aktuella händelser och nya tekniska innovationer har avspeglats i 1800-talets utgivning av instrumental dansmusik, och velocipedgalopper och -marscher var därför en logisk fortsättning på intresset att komponera t.ex. järnvägsgalopper.¹²⁸ Cykeln och aktiviteter associerade med den kunde alltså vara intressanta ”program” för kompositörerna, och musikalierna speglar således även samtidens syn på cykling.

126 Se t.ex. Stenius 1987

127 Se t.ex. Bohman 1985; Rantanen et al. 2020; för exempel på hur musik använts i den svenska arbetaridrotten se Ahlsved 2024a.

128 Se t.ex. Kurkela 2009, 58; Tegen 1986, 291–294.

Att göra pianoarrangemang var det centrala sättet att tjäna pengar på musikutgivning vid den här tiden.¹²⁹ Som ovan konstaterades nådde ÅVK:s marsch aldrig utgivningsstadiet. Det gjorde däremot Harald Hedmans marsch till HVK, antagligen ett resultat av att stycket spelades även efter tävlingarna, under resten av sommaren 1897 av hornorkestrar i både Helsingfors och Åbo.¹³⁰ Marschen gavs ut i en version för piano hösten 1897 och beskrevs i pressen som ”melodiös och lättspelad”.¹³¹ Som tryckt not var musiken en produkt avsedd för att konsumeras av den allmänhet som hade tillgång till piano och färdigheter att framföra musiken själv. Det var utmanande att kombinera ambitionerna att skapa både föreningsmusik och intressant musik för att spelas i hemmet: exempelvis Ernst Mielcks konstnärligt ambitiösa festmarsch till Wiborgs velocipedklubb inför föreningens 10-årsjubileum blev, i jämförelse med HVK:s marsch, knappast något populärt amatörnummer eftersom den är svårspelad.¹³²

Ernst Mielck var en mycket begåvad kompositör och pianist som dog väldigt ung. Hans bror Eduard var styrelsemedlem i WVK och hade antagligen ett finger med i beställningen av verket. Verket fick ett entusiastiskt mottagande vid jubiléet där även Ernst var närvarande.¹³³ Den ca fyra minuter långa festmarschen (*Allegro* med kontrasterande *Trio*-del) har dock inte andra kopplingar till cykling än beställaren och den ”galopperande” rytm som präglar stora delar av verket.

På musikstrukturell nivå är det utmanande att hitta tydliga kopplingar mellan musik och cykling. Det rör sig om instrumental musik som bara till namnet, dess övergripande karaktär eller form löst kan kopplas till idrott, exempelvis en livfullt ”trampande” marschmusik i jämn taktart för en cykelförening. Det är med andra ord titeln och HVK:s emblem på pärmen som utöver den första brukskontexten kontextualiserar musiken som tematiskt sammankopplad med cykling. Baksidan av Hedmans

129 Se t.ex. Hedell 2003; Kurkela 2009.

130 US 22.9.1897; HBL 26.9.1897. En indikation på musikstyckets popularitet är att det spelades in av Helsingfors hornorkester redan 1905.

131 AP 24.9.1897.

132 Om verket se Rosas 1952, 43, 45, 126–127.

133 WBB 9.8.1898.

notutgåva präglades av reklam för cyklar och verkstäder men även för kaminer, tobak, vin och sprit.¹³⁴ Det var inte enbart tonsättare som försökte slå mynt av det samhälleliga intresset för cykling. Exempelvis när ett framförande av Hedmans opublicerade *Utfärd med Gladiator-velociped* noterades i pressen lyfte man fram hos vilken återförsäljare nämnda cykelmärke kunde köpas.¹³⁵ Hedmans båda verk återspeglar det stora intresset för cykling som fanns i Helsingfors uttryckligen kring 1897 då velodromen togs i bruk.

Hedman var dock inte först i Finland med att publicera ett verk kopplat till cykling: redan året innan hade nämligen Kuusankoskifabrikens kassör Carl Gröndahl gett ut sitt antagligen enda verk, en "Cycle Schottisch (Rheinländer)" för piano på eget förlag.¹³⁶ Trots att verket beskrevs i positiva ordalag i dagspressen hade Gröndahl antagligen inte tonsättarambitioner utan var rimligtvis en aktiv och entusiastisk cyklist såväl som amatörmusiker.¹³⁷ Enligt facktidskriften *Hjulsporten* rörde det sig om det första musikstycket av sitt slag i Finland, och det emottogs med en väldigt positivt hållen notis.¹³⁸ I följande nummer beskrevs även notpärmen och man informerade om att noterna fanns till försäljning i G. W. Edlunds bokhandel i Helsingfors.¹³⁹ Enligt en återkommande annons i *Hjulsporten* fanns noterna till försäljning på 17 orter i Finland. Gröndahls schottis och Axelssons marsch till ÄVK från året innan (1895) vittnar om att idéerna visserligen fanns, men att den finska marknaden för utgivning av noter likt idrottsväsendet var mindre och

134 Hedman 1897.

135 *AP* 3.5.1897.

136 Gröndahl 1896 (SM). Enligt anteckningar på not exemplar bevarade vid Sibeliusmuseum (SM) försökte Gröndahl få sitt verk recenserat i *Åbo Underrättelser*. De övriga två arkiverade exemplaren har han för hand tillägnat "fru ingenjörskan O. Cronvall" respektive "vännen Antti Jantunen".

137 Om mottagandet i pressen se t.ex. *ÅU* 17.11.1896; 19.11.1896; *HBL* 19.11.1896; *US* 20.11.1896. I Finska cyklistförbundets verksamhetsberättelser kring sekelskiftet 1900 uppges Gröndahl vara förbundets ombud i Kuusankoski och Kouvola. Se t.ex. *Berättelse öfver Finska Cyklistförbundets värksamhet 1899–1900*, småtryck, cykling, NB.

138 *HjSN* 1896 nr 44, s. 5.

139 *HjSN* 1896 nr 45, s. 6.

mera utvecklade än de övriga nordiska ländernas. Som jämförelse hade det i Sverige publicerats över tio verk med koppling till cykling mellan 1869 och 1900. Det tidigaste av dessa är skådespelerskan Zelma Hedins (1827–1874) *Velociped-polka*, tonsatt redan 1869.¹⁴⁰

Kvinnor verkar inte ha komponerat ”velocipedmusik” i någon större utsträckning än män,¹⁴¹ men den pianospelande och elegant cyklande borgarkvinnan, som ofta även avbildats på notpärmen, kan ha identifierats som potentiell köpare av pianomusiken. Ebert har konstaterat att det faktum att en kvinna figurerade i annonser för cyklar inte innebär att annonserna var exklusivt riktade till kvinnor.¹⁴² Samma logik gäller för noter: notförsäljarna ville givetvis nå ut till pianister i allmänhet, av vilka en stor kundgrupp dock var de i hemmen musicerande borgarkvinnorna. Paradoxalt nog ville *Hjulsportens* redaktion snarare få bort kvinnorna från pianot och salongernas förklenande normer: ”Rasslet af en velocipedkedja är nämligen oändligt att föredraga framför klagolåten från ett jämmerligt misshandladt piano.”¹⁴³ Kvinnors passivitet utanför hemmet var tidigare ett tecken på välfärd, men cykling främjade även hälsa och dessa aspekter lyftes även ofta fram i fackpress. Att noterna marknadsfördes i *Hjulsporten* var i sig logiskt, i tidskriften marknadsfördes många olika typer av kringprodukter och accessoarer till cykelintresserade – allt från konjak till lämpliga cykelkläder.

Cyklens tekniska utveckling avspeglas i noternas pärmillustrationer. Att de första finländska notutgåvorna ges ut först i mitten av 1890-talet innebär att inga höghjulingar avbildas, men det får även konsekvenser för de perspektiv på cykling som aktualiseras. Utgåvorna präglas inte av någon ”velocipedmani”, exempelvis ”radikala” kvinnor cyklande (ensamma eller i grupp) i rasande fart och granskade av en kritisk och nedlåtande manlig blick.¹⁴⁴ Utöver fokus på cykelföreningar verkar man ha intres-

140 Hedin 1869.

141 Av de fem verk som har identifierats i Finland har inget komponerats av en kvinna. Av de 11 utgivna verk jag har lokaliserat i Sverige under tiden (1876–1939) har endast ett komponerats av en kvinna. Se vidare Ahlsved 2024b.

142 Ebert 2010, 26–27.

143 *HjSN* 1895 nr 15.

144 Se t.ex. Cropper & Whidden 2023, 15.



Bild 7. Pärmen till Gröndahls noter porträtterar ett välklätt par som cyklar tillsammans. Ingen dem har avbildats i sportdräkt avsedd för cykling (t.ex. byxkjol) även om mannen tycks hålla en så kallad jockeyhatt i handen. Bild: SM.

serat sig för cykelutfärden som ett narrativ och en icke-tävlingsinriktad idrotts- och umgängesform. Cykelföreningarna sammankallade ofta till gemensamma cykelutfärder som en del av sin verksamhet, men utfärder på cykel företogs givetvis även utanför föreningslivet. Dessa etablerade normer återspeglas även i pärmbilderna.

Poängen med illustrerade pärmar var att, i brist på (kon)text, locka köpare av noter. Carl Gröndahls schottis har en påkostad pärm som porträtterar en välklädd kvinna och man cyklande tillsammans på en landsväg (bild 7). Mannen och kvinnan utforskar världen tillsammans och cykelturen är en förlängning av parförhållandet och familjelivet. Kvinnor företog ofta utflykter tillsammans, men dessa, liksom kvinnors engagemang och aktivitet i föreningar, kunde vara förknippade med misstänksamhet.¹⁴⁵ I Gröndahls pärmillustration manifesteras hur cykeln har möjliggjort en ”sund” emancipation, där kvinnan och mannen cyklar jämsides.

En likartad ”idyllisk” bildvärld med män och kvinnor som cyklar tillsammans präglar även t.ex. svenska Ferdinand Heimdahls (1875–1915) *Velociped-marsch* tillägnad Cykle-sportens vänner (1899) och Otto Afzelius *Tandem-polka* tillägnad Stockholms allmänna velocipedklubb (1897).¹⁴⁶ Dessa utgåvor präglades med andra ord av de normer och socialt accepterade umgängesformer som odlades inom föreningarna. Från detta sedliga cyklande är det inte långt till cykeln, inte minst tandem-cykeln, som symbol för heterosexuella kärleksrelationer där uttryckligen mannen är initiativtagare, vilket exempelvis den kända sången *Daisy Bell* (1892) tar fasta på.¹⁴⁷

Ur ett strikt musikaliskt perspektiv är Gröndahls schottis en till karaktären bekymmerslös miniatyr i 2/4-takt (form: ABA och trio). A-del går i B-dur, mellandelen i F-dur, medan den kontrasterande trion är i Ess-dur. Alla delar har åtta takter. Likt HVK:s marsch är det endast titeln och pärmen som kan kopplas till cykling; motiviskt finns det inget

145 Se t.ex. Ekström 2010, 86ff.

146 Heimdahl 1899; Afzelius 1897.

147 *Daisy Bell* verkar inte ha fått någon finsk översättning, men i Sverige gavs den komiska sången ut 1894 med svensk sångtext och med titeln *Isabella*. Sången var känd även i Finland. Se *HJSN* 1896, nr 4.



Bild 8. De inledande takterna till Gröndahls *Cycle Schottisch* har en hoppande melodik. Verket beskrevs i pressen som lättspelt och förutsågs bl.a. tack vare sin "populärt melodiosa stil" (*HBL* 19.11.1896) få ett bra mottagande av allmänheten. Bild: SM.

som uttryckligen för tankarna till cykling eller en cykeltur. Men genom pärmillustrationen kan musikaliska motiv och musikalisk karaktäristisk erbjuda en tolkningsram för de känslor som en cykeltur i det fria kan slå an.

På strukturell nivå manifesteras den icke-tävlingsinriktade cyklingen desto tydligare i Hedmans *Utfärd med Gladiator-velociped* där utfärden är indelad i tre olika moment: *I. Start II. Vila* och *III. Hemfärd (med kollision)*. Verket är en musikalisk tolkning av cykelfärden där man halvvägs tar en paus och ägnar sig åt andra aktiviteter. Tydligare än någon annan finländsk tonsättare av "cykelmusik" sällar Hedman sig till den programmusikaliska traditionen, dvs. han försöker bygga upp en berätt-

telse genom musiken snarare än att försöka hålla sig till en vedertagen, populär (dans)form. Med musikaliska motiv och tempoförändringar beskriver Hedman hur det musikaliska "jaget" bestiger cykeln, trampar i gång den och sedan får upp farten.¹⁴⁸ I Hedmans opublicerade manuskript finns det korta kommentarer om vad som händer, t.ex. hur det musikaliska "jaget" inledningsvis kliver upp på cykeln. Sedan rullar musiken i gång på ett likartat sätt som i t.ex. dansken Hans Christian Lumbyes (1810–1874) kända järnvägs galopp (1847). Enligt anteckningar i manuskriptet ska slagverkaren även ringa med en cykelringklocka vid ett antal tillfällen.

Den typ av cykling som Hedman skildrar musikaliskt, och som visuellt antyds och ramas in av illustrationen till Gröndahls *Cycle Schottish*, är cykling som så kallad turistsport. Den innefattade långa utfärder, ofta till närliggande attraktioner. Denna cyklingsform var kopplad till högre social klass och har, likt den i mera urbana miljöer, även setts som en form av flanörskap på cykel.¹⁴⁹ Cykling möjliggjorde ett upptäckande av fosterlandet och kunde på detta sätt genom naturupplevelser även väcka starka fosterlandskänslor.¹⁵⁰ Eftersom vägarna ofta var dåliga cyklade man ibland omkull, och det är en sådan händelse som Hedman har skildrat i den tredje satsen.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att även om cyklarna och tonsättningarna representerade något nytt är de inte normbrytande eller "radikala" så att de skulle porträttera en cyklande kvinna som på något sätt avviker från de normer som etablerats och spreds via föreningarna. Trots att cykling kopplas samman med modernitet är tonsättningarna alster i huvudsak stöpta i äldre former och således inte "moderna" i sitt musikaliska uttryck. Fartfylld karaktäristik med kontrasterande idylliska partier i kombination med cykeln som nymodighet representerade det nya och moderna – inte ton-, form- eller bildspråket som ramade in musiken. Att den publicerade pianomusiken även skulle framföras av

148 Liknande grepp finns i t.ex. Carl Lumbyes *Löweners Velociped galop* (1869) och Wilhelm Hedemann-Gades *I mot- och medvind* (1899) komponerad till Svenska Hjälpförbundet.

149 Mackintosh & Norcliffe 2006: 28.

150 Se t.ex. Nilsson 2014: 14–15; Jönsson 2009.

amatörer i hemmet bidrog också till hur tekniskt utmanande musiken kunde komponeras.

Musikens roll i den borgerliga cykelkulturen: mellan socialt och estetiserande verktyg

Man kan konstatera att cykeln har influerat musikkulturen på många sätt. Föreningarna anlätade musiker för att musicera vid soaréer och uppvisningar inomhus, men musik har även genomsyrat de tävlingar och uppvisningar som ordnades på velodromer och idrottsplatser ute i det fria. Tävlingar på tid behövde inte musik, men eftersom publiken var rätt ovan med tävlingar bidrog musiken med en allmän trevnad med syfte att hålla intresset uppe. På den punkten kan man se cykeltävlingar på travbanor som föregångare till dagens musikfyllda idrottsevenemang. Musik i anslutning till parader och utflykter har också förekommit men dessa evenemang var, likt t.ex. landsvägsåkning, inte lika lätta att musiksätta och musik har där främst förekommit i anslutning till start, målgång eller sociala aktiviteter (t.ex. middagar) vid utflyktsmålet.

Figuråkning till musik har haft en estetisk dimension och är således mera utövarorienterad i sin musikanvändning än tävlingar på tid: inom figuråkningen är musiken en större nödvändighet och utövarnas prestationer bedöms eventuellt i förhållande till den, trots att inga tävlingar verkar ha genomförts. Samcykling till musik – där cyklister har haft möjlighet att cykla till musik med eller utan publik – har likt samskinning till musik även haft ett underhållningsvärde i sig självt och har enligt mig varit influerat av det populära vinternöjet.

I de få mera ingående skildringar som finns av figuråkning i pressen görs inga djupgående analyser av hur åkningen har varit koordinerad med musiken. Skribenterna har fokuserat på att bedöma hanteringen av cyklarna och klädseln, inte hur cyklingens form eller uttryck har stått i relation till musikens dito. Det tyder på att cykling till musik som estetiskt driven aktivitet var mer nöje – för både utövare och publiken – än en modern idrott med potential att överleva den sportifieringsprocess som svepte över idrottslivet. Medan konståkning på skridskor utvecklades till en modern tävlingsgren verkar figuråkning på cykel ha försvunnit

när cykeln blev ett bruksföremål tillgängligt för en bredare allmänhet som inte intresserade sig för uppvisningsidrott driven av borgerliga värderingar.

Män och kvinnor cyklade inte på samma villkor. Män tävlade i hastighetsåkning och för dem var det inte vulgärt att visa sig ansträngd, svettig eller i framåtlutad position. Musik i anslutning till tävlingar bidrog till tävlingarnas underhållningsvärde, men de hade även kunnat arrangeras utan. Därför kan man hävda att musiken inom ramen för föreningarnas mera estetiska och uppvisningsinriktade verksamhet har bidragit till att synliggöra kvinnors cyklande och således bidragit till att sprida intresset för cykling. Utan dessa uppvisningsformer och aktiviteter hade kvinnan för vilken cykeln också var ett nytt fortskaffningsmedel varit ännu mera osynliggjord. Alternativt hade deras cykling blivit mer utsatt för kritik ifall den genomförts utanför föreningarnas etablerade verksamhetsformer. Musiken gav möjlighet att visa upp något, och nu avser jag inte bara möjligheten att synas med cykeln som statussymbol, musiken bidrog till att man kunde framhäva kvinnor som kunde kontrollera sina kroppar och således även cyklarna.

Den cykling som presenterades i uppvisningsformat var dock en tillrättalagd form av cykling färgad av en manlig blick; inget tyder på att de studerade föreningarna skulle ha drivit någon direkt cykelaktivism för kvinnor även om de uppmuntrade kvinnor till cykling. Detta är även i linje med Hargreaves resonemang om de borgerliga kvinnornas medvetenhet om de normer t.ex. gällande klädseln som villkorade förutsättningarna för offentligt cyklande.¹⁵¹ Kvinnor deltog, enligt materialet, även sparsamt i själva föreningsvardagen och innehade t.ex. inte traditionella styrelseuppdrag (de kunde dock ingå i t.ex. festbestyrelser, alltså festkommittéer).¹⁵² Hade föreningarna inte arrangerat verksamhet för kvinnor hade det *möjligtvis* gett upphov till cykelföreningar ledda av kvinnor likt inom kvinnogymnastiken där kvinnor själva grundade föreningar. Det är dock ett tveksamt scenario eftersom hjulsport i

151 Hargreaves 1994, 92.

152 Jfr Norcliffe 2001, 192 om hur kvinnor marginaliserades i beslutsfattandet i kanadensiska cykelklubbar på 1890-talet.

motsats till gymnastik inte var förankrat i något obligatoriskt skolämne och gymnastikläraryrket även var ett möjligt karriärval för en kvinna. Medverkan i gymnastisk aktivitet kan, likt cykling, i viss utsträckning ha placerat kvinnor i likartade sårbara sociala positioner och utsatt dem för potentiell manlig eller samhällelig kritik, men till skillnad från cykling var gymnastik inte beroende av någon större ekonomisk investering av en far eller äkta man som kunde ha åsikter om hur eller med vem den unga borgarfröken cyklade.

En skillnad gentemot gymnastikföreningarnas musikdrivna uppvisningsverksamhet behöver lyftas fram. Gymnastiken sågs ha en samhällsbyggande funktion, och gymnastikföreningarnas uppvisningar kritiserades ofta i starka ordalag av fackmän i pressen ifall de innehöll element som angränsade till akrobatik eller i annat avseende inkluderade element som upplevdes mera lustfyllda än nyttiga för gymnasten eller nationen.¹⁵³ Presstexter kunde ge uttryck för kritik mot ungdomens sätt att förlusta sig med överdriven cykling på stadens gator och torg, vilket var ofosterländskt i sin individualism. Velocipedföreningarnas ”onyttiga” akrobatiska nummer kritiserades däremot inte för sina ofosterländska tendenser – vari låg nyttan med velocipedkadriljer och uppvisningar i långsamhetsåkning? Eftersom cyklingen i större utsträckning kan kopplas till modernitet och en allt snabbare samhällsutveckling kan man påstå att föreningarna genom att lyfta fram och med musik estetisera hanteringen av cyklarna sammanförde (sinnlig) återhållsamhet och självbehärskning med den frihet och modernitet som cykeln representerade och möjliggjorde. Musiken var kittet som höll allt detta samman och gjorde det intressant att beskåda, så länge intresset för cykeln som nytt samhällsfenomen höll i sig.

Likt många andra samhällsfenomen avspeglas intresset för cykling även i tonsättningar. Den musik som skrivits i anslutning till cykling kan ses som ett resultat av dels ett ökat intresse för cykling, dels föreningarnas behov av egen musik. I andra delar av Europa, inte minst i Frankrike, Danmark och Tyskland, hade ”cykelmusik” börjat dyka upp redan på 1860-talet. När musikskapare i Finland fick upp ögonen för cykeln på

153 Se t.ex. Sjöblom 2013; Ahlsved 2021a, 15–16.

1890-talet tog de fasta på cyklingen så som den genomförs på safetymodell och inom ramen för föreningslivet. Exempelvis kvinnor som cyklade med fart eller ensamma och som hade kunnat utmana borgerliga normer för kvinnors återhållsamma uppträdande i offentligheten lyser helt med sin frånvaro. Detta kan också ses som en empirifråga: andra perspektiv på cykling kunde ha framträtt om exempelvis opublicerade sånger och visor hade inkluderats och den undersökta perioden förlängts.

Trots att velocipedmusiken blir ett fenomen i sig i Finland senare än i övriga Europa kan man ändå påstå att musiken som komponerades var dagsaktuell. Att de musikstycken som är tillskrivna föreningar alla är komponerade i marschform är i linje med tidigare studier där jag argumenterat för att det är en praxis som anammats från arméns bruk av honnörsmarscher. I de flesta fall rör det sig om korta lättspelade stycken med en påklistrad titel, tidstypisk mellanmusik som skulle vara lättillgänglig och "populär". För tonsättaren är anpassningen till något musikaliskt förlopp eller en händelse en balansgång: ju mer ett verk försöker illustrera ett narrativ musikaliskt, genom t.ex. snabba förändringar i karaktäristik och tempo, desto svårare är det att stöpa musiken i en vedertagen form, exempelvis en marsch eller polka med en kontrasterande trio-del. Det enda stycket i den här studien som tydligt avser skildra ett förlopp är Hedmans opublicerade *Utfärd med Gladiator-velociped*. Det är också det mest omfattande verket i studien och har i arméns översikt beskrivits som en fantasia, vilket är en musikalisk kompositionsform med en friare struktur.

Referenser

Källmaterial

Arkivmaterial

Finlands idrottsmuseums arkiv, Helsingfors (FI)

Helsingfors velocipedklubbs arkiv

Nationalbiblioteket, Helsingfors (NB)

Finlands armés stämböcker. MS.MUS.175. Finlands nationalbibliotek

Rannikkotyökistön soittokunta, MS.MUS.175.43

Kaartin soittokunta, Stemmakirjoja (1890–1910), HS.MUS.175.59–63

Småtryck, cykling

Rid- och ordningsregler samt signaler äfvensom regler för tävlingar föranstaltade av Helsingfors velocipedklubb.

<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2011-pp00002498>

Stadgar för Helsingfors Velocipedklubb,

<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2011-pp00002513>

Program för de till firande af Helsingfors Velocipedklubbs tioåriga tillvaro af klubben anordnade kappåkningarna: Finsk mästerskapsåkning,

<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2011-pp00002540>

Berättelse öfver Finska Cyklistförbundets värksamhet 1899–1900,

<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2011-pp00002493>

Sibeliusmuseums arkiv, Åbo (SM)

Åbo arbetarförnings notböcker (TTY)

Åbo skarpskyttebataljons stämböcker, utemusiken

Åbo Akademis bibliotek, handskriftssamlingen (ÅAB)

Åbo velocipedklubbs samling

Tidningar och tidskrifter

Adresskalender för Åbo stad, 1896

Aura, 1892 (AU)

Aftonposten, 1896–1897 (AP)

Folkvännen, 1899 (FW)

Helsingfors Dagblad, 1888 (HD)

Hjulsport, 1893, 1897 (HjS)

Hjulsporten, 1895–1899 (HjSN)

Hufvudstadsbladet, 1896–1897 (HBL)

Nya Pressen, 1895–1897 (NP)

Uusi Suometar, 1896–1897 (US)

Wiborgsbladet, 1896 (WBB)

Åbo Tidningar, 1889, 1894, 1895, 1896, 1898 (ÅT)

Åbo Underrättelser, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1898 (ÅU)

Östra Finland, 1895–1896 (ÖF)

Notutgåvor

- Afzelius, Otto: *Tandem-polka Stockholms allmänna velocipedklubb tillägnad*. Pianonoter. Carl Johnn's musikhandel, Stockholm 1897.
- Gröndahl, Carl: *Cycle schottisch. Rheinländer*. Pianonoter. Eget förlag. F. Liewendahl's lith. Tryckeri, Helsingfors 1894.
- Hedemann-Gade, Wilhelm: *I mot- och medvind. Svenska Hjälpförbundets paradgalop*. Pianonoter. Stockholm: Abr. Lundqvist. 1899.
- Hedin, Zelma: *Velociped-polka för piano*. Pianonoter. Stockholm: Elkan & Schildknecht. 1869.
- Hedman, Harald: *Helsingfors velocipedklubbs march*. Pianonoter. Damsten, Helsingfors 1897.
- Heimdahl, Ferdinand: *Velociped-marsch tillägnad Cykle-sportens vänner*. Pianonoter. Elkan & Schildknecht, Stockholm 1899.
- Lumbye, Carl: *Löweners Velocipède galop*. Pianonoter. Wilhelm Hansens förlag, Köpenhamn 1869.
- Mielck, Ernst: *W.V.K:s fest-marsch*. Pianonoter. Leipzig: G. F. Röder, Leipzig 1898.

Forskningslitteratur

- Ahlsved, Kaj: Sångpraktiker inom den svenska idrottsrörelsen (ca 1872–1939). *Idrott, historia och samhälle*: Svenska idrottshistoriska föreningens årsskrift, 2024a, 8–28.
- Ahlsved, Kaj: Bland velocipedmarscher och pingpongpolkor: Utgivning av idrottsrelaterad mellanmusik i Sverige fram till ca 1939. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* (106) 1/2024b, 31–64.
- Ahlsved, Kaj: "Det ser ut som lek, men det är för fosterlandet": Kvinnogymnastikrörelsen i musikalisk belysning (1876–1939). *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. Red. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik & Anu Lampela. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistys Suoni ry, Helsinki 2023, 149–192.
- Ahlsved, Kaj: Idrottspropagandans klingande former. Helsingfors gymnastikklubbs uppväpningsverksamhet 1875–1900. *Finsk tidskrift* 7–8/2021a, 9–40.
- Ahlsved, Kaj: Texten som impulsgivare och skildrare av musikaliska praktiker. Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors sång- och musikkultur i historisk belysning (1897–1939). *Puls* (6) 2021b, 100–124.
- Ahlsved, Kaj: *Musik och sport. En analys av musikanvändning, ljudlandskap, iden-*

- titet och dramaturgi i samband med lagsportevenemang. Åbo Akademi, Åbo 2017.
- Ampuja, Raine: Apostol, Alexei. *Finlands nationalbiografi*. 2022. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-010196> [Informationen hämtad 22.5.2024].
- Andersson, Greger: *Bildning och nöje. Bidrag till studiet av de civila svenska blåsmusikkårerna under 1800-talets senare hälft*. Uppsala universitet, Uppsala 1982.
- Arvidsson, Alf: *Sågarnas sång. Folkligt musicerande i sågverksamhället Holmsund 1850–1980*. Umeå universitet, Umeå 1991.
- Berglund, Lars: Ämnesidentiteter och deldiscipliner inom svensk musikkforskning. *Musikvetnologi – elva repliker om en vetenskap*. Red. Owe Ronström & Gunnar Ternhag. Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Uppsala 2017, 115–130.
- Bohman, Stefan: *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik*. Nordiska museet, Stockholm 1985.
- Cropper, Corry & Whidden, Seth: *Velocipedomania. A cultural history of the velocipede in France*. Bucknell University press, Pennsylvania 2023.
- DeNora, Tia: *Music in everyday life*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Ebert, Anne-Katrin 2010: Liberating Technologies? Of Bicycles, Balance and the 'New Woman' in the 1890s. *Icon* (16) 2010, 25–52.
- Edström, Olle: The place and value of Middle Music. *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1/1992, 7–60.
- Ekström, Anders: *Viljan att synas, viljan att se. Medieumgänge och publik kultur kring 1900*. Stockholmia förlag, Stockholm 2010.
- Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar: Inledning. *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*. Red. Jonas Frykman & Orvar Löfgren. Liber förlag, Stockholm 1985, 11–19.
- Granath, Sara: Zelma Carolina Esolinda Hedin. *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. 2020. www.skbl.se/sv/artikel/ZelmaHedin [Informationen hämtad: 15.1.2024].
- Hagström, Charlotte, Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.). *Cykelkulturer*. *Gränslös* 4/2014.
- Hargreaves, Jennifer: *Sporting females. Critical issues in the history and sociology of women's sports*. Routledge, London 1994.
- Hedell, Kia: *75 år med SMFF. Svenska musikkförläggareföreningen genom 75 år*. Svenska musikkförläggareföreningen, Stockholm 2003.

- Heikkinen, Olli & Rantanen, Saijaleena 2019. Musicians as Cosmopolitan Entrepreneurs: Orchestras in Finnish Cities before the Modern City Orchestra Institution. *Music History and Cosmopolitanism*. Red. Anastasia Belina-Johnson, Kaarina Kilpiö & Derek B. Scott. Routledge, New York 2019, 147–161.
- Helmersson, Linnea: *Förhandlingar på dansgolvet. En etnologisk studie av lindy hop och polska – två svenska dansscener*. Umeå universitet, Umeå 2023.
- Hellspång, Mats: *Stadion och Zinkensdamm. Stockholms idrottspublik under två sekel*. Stockholmia förlag, Stockholm 2013.
- Hirn, Sven: *Populärmusikens pionjärer*. Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa 1999.
- Jalkanen, Pekka: 1800-luku: huvitteleva porvari. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki* Red. Pekka Jalkanen och Vesa Kurkela, WSOY, Helsinki 2003, 14–111.
- Jönsson, Lars-Eric: Tour de France, cykeln och det mänskliga. *ETN: HOJ*, 6/2009, 76–81.
- Kurkela, Vesa: Työväeniltamat – sovellettua varieteeta. Työväenliikkeen juhla-perinne 1800-luvun huvikulttuurin jatkeena. *Työväen taide ja kulttuuri muutostuomana*. Red. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen. Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, Helsinki 2020, 87–124.
- Kurkela, Vesa: Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliinisoittoa. Suomalaisen keskimusiikin juurilla. *Etnomusikologian vuosikirja* 2017, s. 1–37.
- Kurkela, Vesa: *Sävelten markkinat. Musiikin kustantaminen Suomessa*. Sulasol, Helsinki 2009.
- Kylliäinen, Mikko: Pikakulkuri saapuu Suomeen. *Velomania! Pyörällä halki aikojen*. Red. Kimmo Antila. Vapriikki, Tampere 2007, 41–94.
- Laine, Leena: *Vapaaehtoisten järjestöjen kehitys ja toiminta ruumiinkulttuurin alueella Suomessa v. 1856–1917*. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu no 93A. Lappeenranta 1984.
- Laine, Leena: Kropp, idrott och kvinnohistoria. *Tidskrift för Genusvetenskap* 4/1991, 48–58.
- Lehtonen, Eeva-Liisa: *Säätyläishuveista kansanhuveiksi, kansanhuveista kansalaishuveiksi. Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800-luvun alusta 1870-luvun loppuun*. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1994.
- Mackintosh, Phillip Gordon & Norcliffe, Glen: Flâneurie on bicycles: acquiescence to women in public in the 1890s. *The Canadian Geographer / Le*

- Géographie canadien* (50) 1/2006, 17–37.
- McLeod, Ken: *We are the Champions: The Politics of Sports and Popular Music*. Farnham: Ashgate, Farnham 2011.
- Männistö-Funk, Tiina: Gendered Practices in Finnish Cycling, 1890–1939. *Icon* (16) 2010, 53–73.
- Männistö-Funk, Tiina & Myllyntaus, Timo (red.). *Invisible bicycle: parallel histories and different timelines*. Leiden, Boston 2019.
- Nilsson, Fredrik: "På velociped öfver Öresund!" Gränspraktiker och kulturella föreställningar om cykellandet Danmark. *Gränslös*. Red. Charlotte Hagström, Lars-Eric Jönsson och Fredrik Nilsson, 4/2014, 11–27.
- Norcliffe, Glen: *The Ride to Modernity. The Bicycle in Canada, 1869–1900*. University of Toronto Press, Toronto 2001.
- Olofsson, Eva, 1989. *Har kvinnorna en sportslig chans? Den svenska idrottsrörelsen och kvinnorna under 1900-talet*. Umeå universitet, Umeå 1989.
- Rantanen, Saijaleena: *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2013.
- Rantanen, Saijaleena, Susanna Välimäki & Sini Mononen (red.) *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Suoni ry & Työväen historian perinteen ja tutkimuksen seura, Helsinki 2020.
- Ronström, Owe: *Körer och kulturhistoria. Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*. Wessmans musikförlag, Visby 2016.
- Rosas, John: *Ernst Mielck*. Acta Academiae Aboensis Humaniora XXI.1 Åbo Akademi, Åbo 1952.
- Sarjala, Jukka: *Miten tutkia musiikin historia?* SKS, Helsinki, 2002.
- Sandgren, Patrik: Hojlåtar. *ETN: HOJ* (6) 1/2009, 93–101.
- Sjöblom, Kenth: "... Styrka båtar föga, der vett ej finns" – Helsingfors gymnastikklubbs kamp för den mångsidiga idrotten under sent 1800-tal. *Finsk Tidskrift* 5/2013, 43–53.
- Sjöblom, Kenth: *Idrotten i Helsingfors kring sekelskiftet 1900. Studier kring idrottens reception och expansion*. Helsingfors universitet, 1998.
- Sjöblom, Kenth: Fallet Jackson Haines – källkritiska kommentarer kring diffusionen av konstakning till Finland. *Finlands idrottshistoriska förenings årsbok* 1996, 153–163.
- Stenius, Henrik: *Frivilligt jämlikt samfällt: föreningsväsendets utveckling i Finland fram till 1900-talets början med speciell hänsyn till massorganisationsprin-*

- ciens genombrott*. Svenska litteratursällskapet, Helsingfors. 1987.
- Tegen, Martin: *Populär musik under 1800-talet*. Edition Reimers, Stockholm 1986.
- Tolvhed, Helena: *På damsidan. Femininitet, motstånd och makt i svensk idrott 1920–1990*. Makadam, Göteborg 2015.
- Vuolio, Jukka: Kunniamarssit – yleiseurooppalaista tunnusmusiikkia. *Musiikin suunta* 1/2014, 61–70.
- Wilksman, Atle: Cykelsporten i Finland. *Idrotten i Finland i början av tjugonde seklet*. Red. Ivar Wilksman. Helios, Helsingfors 1904.
- Välimäki, Susanna & Koivisto-Kaasik, Nuppu: *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. SKS, Helsinki 2023.
- Yttergren, Leif: *Täflan är lifvet. Idrottens organisering och sportifiering i Stockholm 1860–1898*. Stockholmia förlag, Stockholm 1996.

Musiikkia sellakalla, pellillä ja paperilla

Äänilevyjen tuottajat ja tuotannon ylikuumeneminen Suomessa
1929–1932

MARKO TIKKA

Suomessa myytiin vuonna 1929 noin 1,2 miljoonaa äänilevyä. Ilmiö ristittiin gramofonikuumeeksi, ja sitä muisteltiin vielä vuosikymmeniä myöhemmin.¹ Gramofonikuume oli osa globaalia äänilevytuotannon ja kaupan korkeasuhdannetta 1920-luvun lopulla. Yhdysvalloissa myytiin 75 miljoonaa levyä 1929, ja samaan aikaan Iso-Britanniassa ja Saksassa myytiin kummassakin reilut 30 miljoonaa levyä. Pohjoismaissa myytiin vuonna 1929 viisi miljoonaa äänilevyä. Peter Martlandin mukaan levy-myynnin nopea kasvu johtui Iso-Britanniassa ulkomaankaupan rajoitusten poistamisesta, Yhdysvaltain tuotannon kasvusta, äänilevyn teknisistä parannuksista ja uusien pienten yritysten tulosta markkinoille. Nämä tekijät johtivat levyhintojen laskuun ja potentiaalisen ostajakunnan kasvun.² Korkeasuhdanne heijastui myös Suomeen keskieuropalaisten äänilevytuottajien kiinnostuessa Suomesta uudelleen maailmansodan jälkeen äänilevyjen markkina-alueena.

Tässä artikkelissa käsitellään suomalaista äänilevyjen myynnin korkeasuhdannetta siitä näkökulmasta, millaista liiketoimintaa tämä korkeasuhdanne synnytti. Tekstissä kuvataan, miten erilaisista lähtökohdista ja erilaisilla tuotteilla kansainväliset yritykset ja heidän suomalaiset toimijansa pyrkivät saamaan jalansijaa suomalaisista äänilevymarkki-

- 1 Gronow 2013; Levyttämisen historiaa Suomen näkökulmasta on viime aikoina käsitelty laajasti Petri Kuljuntausta teoksessa Kuljuntausta & Mattlar 2022. Kuljuntaustan ansiokas teksti keskittyy äänittämisen historiaan ja levytuottajista puhuttaessa erityisesti suomalaisiin levymerkkeihin (Columbus, Fenno) sekä erikoisuuksiin, Metallophonin ja Phonycord Flexiblen historiaan.
- 2 Martland 2012, 237–244; Nott 2002, 2–3, 19–23; Gronow & Englund 2007, 22; Gronow 2013, 94–114.

noista.³ Artikkeliki keskittyy vuosiin 1928–1931, jolloin tapahtui äänilevyjen myynnin ja tuotannon äkillinen kasvu ja myös romahdus. Ylikuumenneille markkinoille ilmestyi liikaa jakajia, ja 1929 lopulla puhjennut maailmanlaajuinen lama – josta Suomessa alettiin kärsiä vuoden 1930 kuluessa – lopetti levymyynnin ja sitä mukaa myös tuotannon lähes kokonaan 1931–1932. Vuosi 1928 on tutkimukselle luonteva aloitusvuosi, koska sen aikana levyjen tuotanto Suomea varten käynnistyi laajamittaisesti. Pääosa levyalan toimijoista joko ajautui taloudellisiin vaikeuksiin tai lopetti kokonaan vuosina 1931–1932 talouslaman ja levymyynnin äkillisen taittumisen seurauksena. Kahden levymerkin (Viikon levy/Veckans Skiva ja Metallophone) osalta liikutaan aina vuoden 1933 syksyyn saakka, sillä niiden tulo Suomeen liittyi ylikuumenneen kaupan synnyttämään markkinatilanteeseen.⁴ Tältä ajanjaksolta tarkastellaan tuotantoa, sen eri muotoja ja erilaisista taustoista nousevia yrittäjiä; lisäksi hahmotellaan äänilevyn saamaa varhaista julkisuutta ja äänilevyjen vastaanottoa kuluttajien keskuudessa tuotteena.⁵

Vaikka seuraava gramofonikuumeen tarkastelu keskittyy taloudellisiin rakenteisiin, katse ei ole yksin taloushistoriallinen. Näkökulma ei ole myöskään pelkästään kulttuurihistoriallinen: äänilevymusiikin analysoinnin sijaan tarkastellaan rakenteita ja ihmisiä, jotka tarjoavat uudenlaista kulttuuria kulutettavaksi. Samankaltaista lähestymistapaa kulttuurituotteiden historiaan on soveltanut elokuvan historian tutkimuksessa New Cinema History -tutkimustraditio, joka tarkastelee elokuvien sijaan valmistajia, tuotantoyhtiöitä, rahoittajia ja elokuvatuotannon liike-toimintaa. Outi Hupaniitun sanoin tässä tutkimussuuntauksessa elokuva on tutkimuskohteena osa sosiaalisten, taloudellisten ja kulttuuristen merkitysten kudelmaa, osa kaupunkilaista elämää, elinkeinoja ja vapaa-ajan

3 Isoista toimijoista (Lindström, Gramophone ja Columbia) ovat kirjoittaneet mm. Lotz 2009 (Lindström) Martland 2012 (Gramophone); Marmorstein 2007 (Columbia).

4 Koska Veckans Skiva oli erittäin poikkeuksellinen toimija alalla, sen on myöhäisestä aloituksestaan huolimatta katsottu kuuluvan joukkoon, eli vuosien 1929–30 korkeasuhdannetta hyödyntämään pyrkineisiin yrityksiin.

5 Vastaanottoa olen käsitellyt laajemmin aikaisemmin ks. Tikka 2021 ja Tikka 2022.

viettoa.⁶ Sovellettuna äänilevytuotantoon tämä näkökulma tarjoaa mahdollisuuden tarkastella äänilevyn kulttuurista historiaa kokonaisuutena, jonka osatekijöinä on kotimaisia ja monikansallisia yrityksiä, liikemiehiä, mainostajia ja uutta omaksuvia kuluttajia.

Varhaisen äänilevytuotannon tutkimista haittaa lähteiden fragmentaarisuus.⁷ Äänilevyjen myyntiä ja tuottamista koskevia aineistoja on säilynyt lähinnä suurimmilta tuottajilta, muun muassa Fazerin musiikki-kaupalta, jonka senkin tilastot alkavat vasta 1930-luvulta. Tiedot tuotannosta, yrityksistä ja niiden yhteistyöstä ulkomaisten tuotantoyhtiöiden kanssa on jouduttu kokoamaan pääosin äänilevytutkimuksen ja välillisten aineistojen kautta: fyysisistä levyistä, diskografoista, lehtiartikkeleista, pienpainatteista ja mainosmateriaalista. Pekka Gronowin, Petri Kuljuntaustan ja Mikko Mattlarin tutkimukset (Gronow 1981 ja 2012 sekä Kuljuntausta & Mattlar 2023) ovat harvoja tätä aikakautta käsitteleviä kotimaisia tutkimuksia. Kansainvälinen tutkimus on kyennyt piirtämään levytuotannon kokonaiskuva, mutta Suomea koskevia tietoja se tarjoaa vähän. Täydentävää tietoa tähän artikkeliin ovat tarjonneet muun muassa Lindström Projectin sekä Ljud- och Filmarkivetin julkaisut.⁸ Äänilevyn varhaishistoriaa koskevaa tietoa on tarjolla myös alan keräilijöiden kokoamilla, tiedollisesti hyvin eritasoisilla internetsivustoilla. Merkittävässä roolissa tämän tutkimuksen kannalta ovat olleet diskografiat, itse äänilevyt ja niiden lehtimainonta sekä mainostarkoituksessa laaditut erilaiset pienpainatteet.

6 *New Cinema History* -tutkimussuuntauksesta suomeksi Hupaniittu 2013, 18–23.

7 Samaa ongelmaa painottaa Muikku 2001, 35–37. Iso osa suomalaisesta levy-yhtiöiden materiaalista on yhtiöjärjestelyjen ja fuusioiden yhteydessä tuhotu. Alan suuri tuottaja Pohjoismainen Sähkö Oy (PSO) menetti arkistoaan pommituksissa toisen maailmansodan aikana; levy-yhtiöiden fuusioituessa Warneriin paljon historiallista aineistoa oli jo hävitetty. Warnerin arkistossa ja Musiikkiarkistossa on hajanaisesti Levytukan, PSO:n ja Fazerin aineistoja.

8 The Lindström Project kokosi yhteen tutkimusartikkelikokoelmia Lindström AG:n toiminnasta. Ks. Gronow & Hofer, 2009–2013. Björn Englund on tehnyt mittavan elämäntyön tuottamalla diskograafista tutkimusta Ruotsin levymerkeistä Ljud- och Filmarkivetin julkaisusarjaan. Internetissä on myös keräilijöiden ja arkistojen ylläpitämiä 78-kierroksen levyjä käsitteleviä internetsivustoja. Alan Kelly on koonnut yhteen tiedot Gramophonen levytyksistä Euroopassa.

Ennen maailmansotaa (käytännössä vuosina 1901–1915) Suomen suuriruhtinaskuntaa varten oli tehty äänilevyille hieman yli 700 raitaa eli yksittäistä äänitettä.⁹ Lähes kaikki levyt oli tuottanut monikansallinen Gramophone Company eri levymerkeillään (Gramophone, Zonophone). Muiden yhtiöiden osuus jäi ennen ensimmäistä maailmansotaa hyvin marginaaliseksi, muutamaan kymmeneen levyyn.¹⁰ Myös levyjen valmistus oli keskitetty: Gramophone Companyn levyjen tuotantokeskuksena oli aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka Latvian Riika, jossa prässättiin lähes kaikki Venäjän yleisöjä varten valmistetut äänilevyt.

Maailmansodan jälkeen Venäjän sulkeutuminen ja pitkä taloudellinen taantuma¹¹ Euroopassa johtivat Suomen osalta gramofonilevyjen tuotannon keskeytymiseen, joka jatkui lähes 1920-luvun puoliväliin saakka. Suhdanteiden parantuessa, kansallisen veropolitiikan helpottaessa otetaan ylellisyystuotteista ja kieltolain synnyttämän harmaan talouden luodessa ylimääräistä varallisuutta yhteiskuntaan suomalaisetkin kiinnostuivat äänilevyjen kuuntelusta ja tanssimisesta äänilevyjen tahdissa osana vapaa-ajan viettoa.¹² Gramofonit ja äänilevyt olivat osa sitä kaupunkilaisen modernin kulttuurin esineistöä ja kuvastoa, joka 1920-luvun mittaan tuli modernin estetiikan ilmentymäksi.¹³

- 9 Ensimmäinen sotavuosi 1914–1915 alkaneessa maailmansodassa on laskettu mukaan, koska se oli viimeinen, jona levytyksiä Suomea varten äänitettiin. – Suomalaisia ja amerikansuomalaisia yleisöjä varten valmistettiin 1900-luvun alussa myös muutamia kymmeniä fonografirullia, mutta fonografit ja rullat jäivät kaupallisena tuotteena Suomessa kuriositeetiksi. Tässä tekstissä niitä ei käsitellä. Fonografirullista ks. Franzén & Sundberg 2008.
- 10 Suomea varten suunnatusta levytuotannosta ennen maailmansotaa ks. Gronow 1981, vii–ix. Koko pohjoismaisen Gramophonon diskografia on julkaistu ja siinä on kuvattu myös Gramophone co:n historia 1920-luvun alkuun saakka, ks. Liliedahl 1977, vii–xix. Ks. myös Pekka Gronow & Björn Englund, *Inventing recorded music: The recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925*. *Popular Music* 3/2007.
- 11 Martland kuvaa taantuman tekijöiksi Gramphonelle Venäjän toimintojen menettämisen bolsevikille, sotaa seuranneen inflaation, tuotannon sota-ajan kontrollin ja levyviennin hiljenemisen, ks. Martland 2012, 218–222.
- 12 Tarkemmin tästä ks. Tikka 2021, 5–21 ja Tikka 2022, 35–45.
- 13 Nott 2002, 41–43. Yhdysvaltojen osalta ks. Kenney 1999; Suomessa samasta ilmiöstä ks. Männistö-Funk 2008.

Äänilevyjen vyöry Suomeen

Kehityksen taustalla oli globaalien toimijoiden uudelleenherännyt kiinnostus Suomeen äänilevyjen markkina-alueena. Muutamassa vuodessa, 1927–1932, tuotettiin yhteensä 18 eri levymerkillä levyjä Suomea varten.¹⁴ Pääosa, 11 levymerkkiä, oli keskieurooppalaisia pientuottajia tai saman konsernin (Lindström AG:n) eri levymerkkejä. Niistä jokaisella oli kuitenkin joko paikallinen ”sisällöntuottaja” tai filiaali Suomen-toimintoja varten.

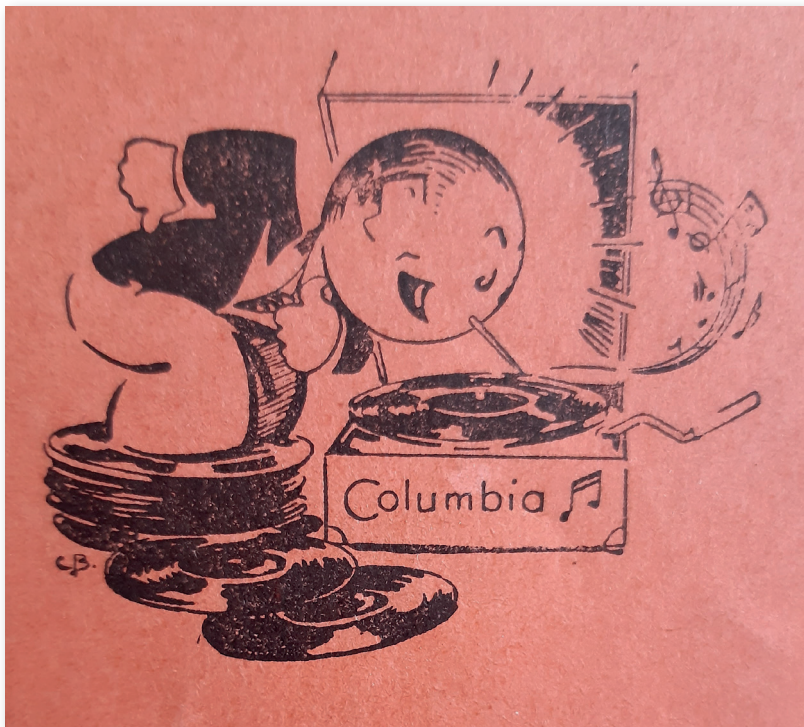
Viiden vuoden aikana näille levymerkeille tehtiin yhteensä 1 300 erilaista gramofonilevyä, jotka sisälsivät reilut kaksi ja puoli tuhatta raitaa.¹⁵ Gramofonikuumeen seurauksena viidessä vuodessa levytettiin siis yli kolminkertaisesti se levytuotanto, joka oli syntynyt edeltävän 25 vuoden aikana.¹⁶ Kaikki Suomea varten tehdyt levyt valmistettiin ulkomailla ja kirjattiin tuontiin: vuosina 1929–1932 tuotiin maahan yhteensä 1 730 000 levyä.¹⁷ Jos kaikki tuonti olisi ollut suomalaisia levyjä (mitä se ei luonnollisestikaan ollut), tarkoittaa tämä sitä, että keskimääräinen painos yhtä levyä kohden olisi ollut noin 1 300 kappaletta. Ulkomaisen tuonnin lisäksi levyjen painosmäärät vaihtelivat muutamasta sadasta kappaleesta parhaimmillaan noin 20 000 kappaleeseen. Varmuudella yli 10 000 kappaletta myyneitä äänilevyjä oli 1927–1932 neljä, joten muu

14 Levytiedot Strömmer 2012. Tutkimuksessa on huomioitu, että 1928–32 äänitettyjen levyjen sisältämä musiikki oli suomalaiselle ostajakunnalle suunnattua, joko suomalaisten tekemää musiikkia tai sellaista eri yhtiöiden ns. suomalaisessa myyntikatalogissa olevaa musiikkia, joka myytiin Suomessa suomenkielisellä etiketillä. Jälkimmäinen koskee erityisesti *Veckans Skiva* -levyjä. Huom! Lukuun ei ole laskettu yhden levymerkin, saksalaisen Voxin levyjä: oopperalaulaja Pia Ravennan laulamat Vox-levyt (kaksi levyä 1920-luvun lopulta) lienee suunnattu saksalaiselle ostajakunnalle.

15 Raita tarkoittaa yhtä levyn (gramofonilevyjen aikana yhden levypuolen) kappaletta/esitystä.

16 Levyjen määrä on laskettu Strömmer 2012; ks. Taulukko 1.

17 Gronow 1981, xx; Taulukko Äänilevyjen tuonti Suomeen 1919–1945. Gronow on taulukossaan arvioinut tuotujen äänilevyjen kappalemäärän, jota varsinaisen tullitilasto ei kerro, vaan ainoastaan tuonnin kiloina.



Kuva 1. Cecil Backmanssonin piirtämällä Columbia-Eikalla mainostettiin samanmerkkisiä levyjä ja gramofoneja. Kirjoittajan yksityiskokoelma.

tuonti jakautui ulkomaisten levyjen ja muiden kotimaisten levyjen osalle. Kotimaisia levyjä tuonnista oli joka tapauksessa pääosa.¹⁸

Levytysohjelmisto koki nopean muodonmuutoksen. Tuotantonsa alkuvaiheessa 1928–1929 kaikki levytuottajat julkaisivat vähintään puolet, jopa pääosan katalogistaan muuta kuin tanssimusiikkia. Levytettiin pieniä klassisia orkesterikappaleita, salonkimusiikkia, marssimusiikkia, yksinlauluja, isänmaallisia ja hengellisiä lauluja. Usein jo yhtiön seuraa-

18 Leo Kaupin laulama *Meren aallot* (Columbia 7790), Ture Aran laulamat *Emma* (HMV X 2990) ja *Asfalttikukka* (A.L. 1025) sekä Georg Malmsténin laulama *Särkynyt onni* (Parlophon B. 36051). Näistä olen kirjoittanut aikaisemmin. Ks. Tikka 2021.

vassa levytyserässä pääpaino oli kevyessä musiikissa: kupleteissa, populaarissa instrumentaalimusiikissa ja lauletuissa tanssi-iskelmissä. Sama muutos ohjasi tuotantopolitiikkaa myös esimerkiksi Iso-Britanniassa.¹⁹ Klassista musiikkia ei levytetty Suomessa juuri lainkaan 1930-luvulla, vaan käytännössä kaikki meillä myyty klassinen musiikki – myös kotimainen, esimerkiksi Sibeliuksen sinfoniat – oli kansainvälistä tuotantoa.

Lähes kaikki levyt sisälsivät musiikkia: musiikkiesitysten rinnalla tehtiin joitakin kymmeniä puhelevyjä, runonlausuntaa tai aikansa stand-up-komiikkaa, humoristisia puhe-esityksiä.²⁰

Näin valtava levytystuotanto merkitsi myös sitä, että samat artistit esiintyivät eri tuottajien levymerkeillä, joskus samalla, joskus eri nimellä. Laulusolisteista ennätyksen teki Yleisradion ohjelmapäällikkönä ja kuuluttajana tuolloin toiminut näyttelijä-laulaja Markus Rautio, joka lauloi omalla nimellään tai ilman levyn etikettiin merkittyä artistinimeä kolmelle (Homocord, Polyphon, Columbia) ja salanimellä vielä neljännelle levymerkille (nimellä H. Sternberg Pathelle). Käytettyjä yhtyeitä ja taiteilijoita olivat myös uraansa aloitteleva tanssiorkesteri Dallapé (Polyphonilla, Columbuksella, Homocordilla, Odeonilla), laulaja Vilho Alanko (Polyphonilla, Homocordilla ja Columbuksella salanimellä Olli Oja) sekä harmonikkataiteilija Nils Ekman, jonka omia kokoonpanoja ja soolosoittoa saattoi kuulla peräti kuudella (HMV, Homocord, Columbia, Artiphon, Phonycord Flexible, Odeon) levymerkillä.²¹

Vaikka levymerkkejä oli lähes kaksikymmentä, levyjen määrällä laskettuna merkittävimmät tuottajat olivat monikansalliset Lindström AG, Gramophone Co. ja Columbia Gramophone Co. Näistä suurin oli

19 Martland 2012, 238; Lindsay 2020, 73–78. Ruotsin osalta erityisesti iskelmän kehitystä on 1920–1930-lukujen osalta tutkinut Malmström 1996. Levytysohjelmiston suhdetta populaarimusiikkiin ja jazziin Iso-Britannian osalta samalta ajalta on tutkinut Parsonage 2005.

20 Tuotannon muotoutumista voi tarkastella levymerkeittäin Strömmer 2012. Tavallista oli, että levyjä tuotettiin 20–30 kappaleen sarja, jonka jälkeen tuotettua sarjaa myytiin vuosi tai puoli vuotta, minkä jälkeen tuotettiin seuraava sarja levyjä.

21 Levytiedot Strömmer 2012. H. Sternbergin henkilöllisyys vahvistui Suomen äänitearkiston tutkijoiden selvitystyön myötä vuonna 2020. Sähköpostikirjeenvaihto SÄA/levyneräilijä Jusa Peltoniemi 24.3.2020.

Taulukko 1. Vuosina 1928–1932 Suomea varten tuotetut levymerkit, niiden suomalainen tuottaja; levymerkin alkuperämaa, tuotantotapa ja tuotettujen eri levyjen lukumäärä.²²

Levymerkki	Suomalainen tuottaja	Alkuperämaa	Liiketoiminnan muoto	Julkaistuja levyjä
Gramophone / His Masters Voice	Fazerin musiikkikauppa	Iso-Britannia	franchising	206
Pathe	Sähkötarvikeliike Omnia	Ranska	itsenäinen	5
Parlophon	Parlophon yhtymä	Saksa	sivukonttori	113
Odeon (1929-1931)	Heinr. Sreubel	Saksa	sivukonttori	193
Homocord	Pohjoismaainen Sähkö-Osakeyhtiö	Saksa	franchising	206
Tri-Ergon	Gebräuet & Brink	Saksa	sivukonttori	27
Columbia (tuonti)	Chester Oy	USA/Iso-Britannia	itsenäinen	117
Columbia (tuotetut)	Gra-Co 17000 ja DI	USA/Iso-Britannia	sivukonttori	111
Columbus	Columbus Elektr.	Suomi	itsenäinen	118
Phodycord	?	Saksa	?	10
Columbus Phodycord Flexible	Columbus Elektr.	Saksa	itsenäinen	5
Artiphon	Columbus Elektr.	Saksa	itsenäinen	11
Fenno	Finnholmin musiikkikauppa	Saksa	itsenäinen	13
Rektophon	Columbus Elektr.	Tsekkoslovakia	itsenäinen	19
Polyphon	Nordisk Polyphon ab	Saksa	sivukonttori	71
Colorit	Gebräuet & Brink	Saksa	sivukonttori	6
Metallophon	Oy Metallo ab Helsinki	Saksa	sivukonttori	10
Veckans Skiva	Rautakirja Oy	Ruotsi	sivukonttori	50
Yhteensä levyjä 1928-1932				1291

Lähde: Strömmer 2012, yhtiötiedot *Virallisen lehden* kaupparekisteriliitteet, lisäksi tietoja mm. Suomen liikemiehet, kauppalenterit 1928–1933; yksittäisiä tietoja lisäksi digitaalinen sanomalehtiarkisto.

- 22 Levyjen lukumäärä tarkoittaa kaksipuolista äänilevyä, jossa siis musiikki- tai puhe-esityksiä on kaksi kappaletta. Lukumäärä tarkoittaa myös tiedossa olevien levyjen lukumäärää: levyjen kataloginumeroissa on aukkoja, joten voi olettaa, että yksittäisiä, mahdollisesti julkaistuja levyjä diskografiakaan ei tunne.

saksalainen Lindström AG, sillä sen kolmella eri levymerkillä (Homocord, Parlophon, Odeon) ilmestyi Suomessa 1929–1932 yhteensä ainakin 512 erilaista äänilevyä, eli reilut tuhat raitaamusiikkia.²³ Columbia Gramophonen Columbia-levyjä julkaistiin 228: niistä puolet, 117, oli Yhdysvalloissa tehtyjen amerikansuomalaisten Columbia-levytysten Iso-Britanniassa Suomea varten prässättyjä uusintapainoksia. Gramophone Co:n merkillä (His Master's Voice) ilmestyi 206 levyä, pääosin Euroopassa tehtyjä levytyksiä, mutta myös pieni määrä Gramophonen Yhdysvalloissa tekemien amerikansuomalaisten (Victor-levymerkille tehtyjen) levytysten eurooppalaisia painoksia. Kun myydyissä äänitteissä oli noin kolmesataa raitaa jo amerikansuomalaisille aikaisemmin julkaistua musiikkia, voi arvioida, että noin kaksi tuhatta raitaa äänitettiin 1928–1932 yksinomaan Suomea varten.

Äänilevyjen tuotanto Suomea varten tapahtui kolmella eri tavalla. Suurille toimijoille oli ominaista, että ne – kaikkialla maailmassa käyttämänsä strategian tavoin – hankkivat levytyksille paikallisen yhteistyökumppanin, joka vastasi siihen maahan tuotetusta ohjelmistosta, artisteista ja orkestereista. Vastapalveluksena paikallinen tuottaja sai käyttöönsä suuren toimijan tuotantokoneiston sekä levymerkin (labelin).²⁴ Kyse oli siis eräänlaisesta varhaisesta franchising-toiminnasta, jossa paikallinen yrittäjä sai haltuunsa tuotemerkin ja vastasi sen paikallisesta sisällöntuotannosta.

Selkeimpinä esimerkkeinä tästä olivat Fazerin musiikkikaupan ja Pohjoismainen Sähkö-Osakeyhtiön (PSO) levytuotanto: Fazerin musiikkikauppa sai haltuunsa Gramophone Co:n päämerkin, His Masters Voicen edustuksen, ja suuri sähkötarvikeyritys Pohjoismainen Sähkö

23 Äänilevyjen lukumäärä perustuu oletukseen: koska lähes kaikkien levytuottajien arkistot tältä ajalta ovat tuhoutuneet, levysarjat on suurelta osin rekonstruoitu löytyneiden levyjen perusteella kansalliseen diskografiaammekin. Levyjen lukumäärät on laskettu viimeisimmästä (Strömmer 2012) diskografiasta (aikaisemmat ovat mm. Haapanen & Strömmer 1981 sekä Strömmer 2000).

24 Englund 2009, 75–78. *Label* tarkoittaa levymerkkiä. Se muodostuu usein nimestä ja jonkinlaisesta logosta, jotka on painettu äänilevyn keskioön. Oli tavallista, että yhdellä yhtiöllä oli useita *labeleita*.

Osakeyhtiö saksalaiseen Lindström-konserniin kuuluvan levymerkin, Homocordin edustuksen.²⁵

Osalla kansainvälisistä levy-yhtiöistä oli 1920-luvun lopulla Pohjoismaissa konttorinsa Kööpenhaminassa tai Tukholmassa, joten ne saattoivat perustaa Suomeen joko kokonaan oman filiaalnin tai suomalaisen kauppakumppaninsa kanssa yhteisen sivukonttorin. Saksalainen Polyphon, joka äänitti sarjan suomalaisia levyjä 1929, oli tästä keskeinen esimerkki. Alumiinilevyjä tuottanut Metallophon ja elokuvaäänitykseen erikoistunut Tri-Ergon käyttivät paikallisia, usein jo aiemmin jonkin muun myyntiartikkelin vuoksi yhteistoiminnassa olleita paikallisia liikekumppaneita yhteistyökumppaninaan. Heillä saattoi olla Suomen konttorissa myös oma (saksalainen) edustajansa. Yhteys emoyhtiöön oli tällaisilla yrityksillä epäilemättä myös kiinteämpi kuin ”franchising-yrittäjillä”.

Kolmannessa vaiheessa myös yksittäiset suomalaiset kiinnostuivat levyjen tuottamisesta, ja teetättivät levyjä ulkomaisilla levytuottajilla. Näistä tuottajista merkittävimmät olivat Helsinkiin radioliikkeen 1925 perustanut brittitaustainen insinööri Charles Chester (1885–1959) ja liikemies Niilo E. Saarikko (1890–1980). Chester keksi tuottaa brittiläisellä Columbialla sen sisaryhtiön Yhdysvalloissa tuottamia amerikkalais-suomalaisia levyjä Suomeen.²⁶ Saarikko, joka oli jo ennen levykauppaa harjoittanut erilaista yllälystytavaroitten tuontia ja tukkukauppaa, sekä toi että tuotti äänilevyjä. Kaupan nopeassa kasvuvaiheessa myös erilaiset halpa- ja erikoislevyjen tuottajat kiinnostuivat Suomesta markkina-alueena. Suomea varten valmistettiin paperista, pellistä ja varhaisesta muovisekoitteesta valmistettuja äänilevyjä.

25 Ensimmäinen kaikki levymerkit kattava luettelo *labelien* tuottajista Suomessa on teoksessa Strömmer 2012, ja tämä artikkeli täydentää osittain sen tietoja. Teemaa on laajemmin ja tarkemmin käsitelty eri yhteyksissä Gronow 1981 ja Gronow 2013.

26 Chesteristä ks. Tikka 2021, 15–18.



Kuva 2. His Master's Voicen suomalaisia tanssimusiikkilevyjä vuodelta 1929. Kirjoittajan yksityiskokoelma.

Nipper-koira ja Sama sointi – Suuret toimijat

Brittiläinen, globaali levy-yhtiö Gramophone Co. oli äänittänyt levyjä jo vuodesta 1901 Suomen suuriruhtinaskuntaa varten. Sen paluu Suomen markkinoille tapahtui 1920-luvun puolivälissä. Kun ennen maailmansotaa Gramophone tunnettiin levyetikettiin piirretystä enkelistä, joka sulkakynällä piirsi allaan olevaan äänilevyyn uria, yhtiö otti käyttöön 1910-luvun mittaan uuden, yhdeksi maailman tunnetuimmista tuotemerkeistä nousseen logon, torvigramofonia kuuntelevan Nipper-koiran.²⁷ Le-

vittäytyessään uudelleen Pohjoismaihin ja Baltiaan Gramophone solmi uudestaan yhteistyösopimuksen Fazerin musiikkikaupan kanssa, joka oli tuossa vaiheessa maan suurin musiikkiliikeketju; sillä oli sivuliikkeitä muun muassa Turussa, Tampereella ja Viipurissa.

Toinen globaali toimija, saksalainen Carl Lindström AG, tuotti jo vuonna 1919 sarjan suomalaisia levyjä, jotka sisälsivät suomalaisia sotilasmarsseja ja kanteletaiteilija Olli Suolahden esityksiä. Heikon myynnin seurauksena Lindström palasi Suomen markkinoille vasta keväällä 1929, kun äänilevymyynnin korkeasuhdanne oli tosiasia.²⁸ Lindströmin

27 Martland 2012, 18, 56; Lindsay 2020, 42–43.

28 Henr. Streubelin tuottamien Lindström-konsernin Odeon-levytysten mainintaan olevan käynnissä Helsingissä. Ks. Suomalaisia gramofoniesityksiä, ks. *Uusi Suomi* 6.3.1929. Homocord-merkille laulaneiden Theodor Weissmanin ja Aapo Similän mainittiin palanneen Berliinistä: Kotiutuneita matka miehiä, *Turunmaa* 26.5.1929; PSO mainosti ”ensimmäistä” suurta erää Homocord-levyjä tulleen myyntiin, mm. *Helsingin Sanomat* 9.6.1929; *Suomen Sosialidemokraatti* 9.6.1929; Georg Malmstén levytti ensimmäiset levytyksensä toukokuun lopulla Berliinissä Parlophon-merkille. Strömmer 2012.

levymerkeistä kolmella, Homocordilla, Parlophonella ja Odeonilla, oli yhtä aikaa edustaja Suomessa, ja ajan tavan mukaan ne kilpailivat keskenään paikallisista markkinoista.

PSO:n perustaja Oskar Rokkanen (1882–1973) oli sähköinsinööri, joka oli aloittanut työuransa Suomen rautateiden palveluksessa Pietaris-
sa. Venäjän vallankumouksen jälkeen Rokkanen päätyi Helsinkiin ja perusti sähkötarvikkeiden tukkuliike Pohjoismainen Sähkö Osakeyhtiön (PSO). Tasaisesti sähköistyvässä nuoressa tasavallassa Rokkasen yritys-
toiminta kasvoi sähköistämisen etenemisen mukaan, ja 1920-luvun lopulla hän lähti laajentamaan yritystoimintaansa äänilevyihin. Rokkanen solmi suhteet Carl Lindströmin AG:n kanssa ja sai käyttöönsä Lindströmin konsernin Homocord-levymerkin.²⁹ ”Samaa sointia” tarkoittavalla Homocord-merkillä³⁰ julkaistiin 1929–1933 yhteensä ainakin 206 levyä; viimeiset Homocordia varten tehdyt suomalaiset levytykset PSO julkaisi 1933–1935 hankittuaan toisen Lindströmin levymerkin, Odeonin edustuksen, ensimmäisinä Odeon-levyinaan.³¹

”Odeon Electric” -nimellä Suomessa markkinoidulla levymerkillä oli sitä ennen ehditty julkaista melkein yhtä paljon äänitteitä kuin Rokkasen hallinnoimalla Homocordilla. Kummankin tuotanto oli noin kaksisataa levyä, eli nelisen sataa musiikkiesitystä. Odeon Electric ja sen toiminnan jatkaja Helvar ehtivät tuottaa 1929–1931 ainakin 193 levyn laajuisen katalogin. Lindströmin Odeon-merkin edustaja Suomessa oli 1929–1930 Oy Heinr. Streubel Ab, saksalaisen Heinrich Streubelin johtama asioimisliike, joka toi maahan tavaraa aina radiolaitteista haulikonpatruunoihin. Odeon Electric toimi vuoden 1930 syksyyn, jolloin Heinrich Streubel siirtyi suomalaisen puunvientiyhtiö Oy Suomi Exportin Saksan viennin pääedustajaksi.³² Odeonin edustus siirtyi 1932 sähkö-
tavaroiden tukkukauppa Helvar Oy:lle, jonka epäkiitollinen tehtävä oli koettaa saada levyjen tuotantoa ja myyntiä käyntiin syvässä lamassa

29 Englund 2009, 77–78.

30 Etymologia viittaa kreikkaan: homo = sama, samanlainen; cord (sävel, harmonia, sointu). Latinan yliopistonlehtori Ville Vuolannon tiedonanto 24.3.2023.

31 Strömmer 2012, 202; Gronow 1981, ix–xi, Gronow 2012, vi–vii.

32 *Hwiew* 4/1930.

olevassa maassa. Helvar myi melkeinpä saman tien Odeon-levyjensä liiketoiminnan PSO:lle.

Agentuureja Suomessa

Vuosina 1928–1931 merkittävään rooliin äänilevyjen tuottajana nousi Suomessa Parlophon-levymerkki, joka tuotti yhteensä 113 julkaistua levyä; viimeiset Parlophonelle tehdyt suomalaiset levytykset julkaistiin muutamaa vuotta myöhemmin toisella Lindström AG:n levymerkillä, Odeonilla. Parlophon kuului saksalaiseen Lindström-konserniin, mutta ei solminut PSO:n kaltaista yhteistyösopimusta, vaan yhtiöllä oli oma filiaalinsa Helsingissä.

Parlophon-yhtymä rekisteröitiin kaupparekisteriin vuodenvaihteessa 1928–1929, jolloin sen johtajana toimivat suomenruotsalainen insinööri Bertil Wilhelm Forsberg (1886–1957) ja saksalainen liikemies Fritz Ludvig Wilhelm Schultze.³³ Bertil Forsberg oli yksi Rokkasen PSO:n perustajista ja on mahdollista, että kyse on ollut eräänlaisesta PSO:n liitännäisyhtiöstä. Suomessa julkaistujen Parlophon-levyjen tuotantopolitiikka ja levyjen tukkumyynti olivat joka tapauksessa Forsbergin ja Schultzen johtaman suomalaisen ”Parlophon-yhtymän” käsissä.

Parlophon-yhtymä ajautui vaikeuksiin vuonna 1931. Kyse oli ilmeisesti siitä, että yhtiö ei saanut vähittäismyyjiltä velkomiaan rahoja ja ajautui levymyynnin heikentyessä taloudellisiin vaikeuksiin. Syyskuun lopulla 1931 yhtiö lopetti vähin äänin toimintansa.³⁴ Parlophonin äänitykset, joita ei ehditty julkaista, siirtyivät Lindström AG:n levymerkkien toimintaa 1933 Suomessa jatkaneen PSO:n käsiin.

Saksalainen Polyphon oli merkittävä, jo 1905 toimintansa aloittanut levymerkki, jolla oli ollut vuodesta 1920 alkaen tanskalainen tytäryhtiö Nordisk Polyphon AB. Suomalainen Polyphon oli ilmeisesti kuitenkin suoraan saksalaisen emoyhtiön alainen toimija. Polyphon-merkillä julkaistiin 1929–1930 Suomea varten ainakin 71 levyä, joista osa oli Po-

33 Suomen kaupparekisteri; *Kauppalehden* liite 1.1.1929; 13/1929. Insinööri Bertil Forsberg, *Helsingin Sanomat* 16.7.1946.

34 Ilmoitus huutokaupasta. *Helsingin Sanomat* 22.9.1931 ja 16.9.1931, *Uusi Suomi* 22.9.1931.

lyphonin Saksaa varten tekemää tuotantoa; joukossa oli muun muassa Paul Godwinin jousiorkesterin soittama versio Toivo Kuulan *Häämarsista*. Polyphon julkaisi muiden, lähes pelkästään 10 tuuman levyjä julkaisseiden toimijoiden tavasta poiketen sarjan pienikokoisia, 8 tuuman lastenlevyjä ja myös muutaman 12 tuuman kokoisen, eli niin sanotun LP-levyn kokoisen konserttimusiikkilevyn.

Polyphonin pääedustaja oli 1929–1930 Radiovox-niminen helsinkiläinen yritys. Se oli perustettu vuonna 1924 radioalan tukkukaupaksi, johtajanaan insinööri Arvid Unnerstad (1898–1970). Johtokunnan jäseninä olivat H. Luostarinen ja sähkötekniikko Arne Öhrström (1893–1962). On esitetty arvioita, että se olisi ollut ruotsalaisen Nordiska Polyphonin AB:n agentti.³⁵ Radiovox toi Suomeen radiolaitteita ja niiden varaosia. Sen yhtenä keskeisenä tuontiartikkelina olivat Aga-Balticin valmistamat elokuvateattereiden äänentoistolaitteet.³⁶

Polyphon-levyjen edustus siirtyi 1930 ensin Piano Oy -nimiselle musiikkiliikkeelle ja myöhemmin syksyllä musiikkikauppa Musiikkikeskukselle; tässä vaiheessa se ei enää tuottanut suomalaisia levyjä, vaan markkinoi ja myi lähinnä Polyphonin saksalaista katalogia.³⁷

”Kolme insinööriä, Vogt, Eng ja Massolle, joita voimme pitää äänifilmin esitaistelijoina, ovat antaneet keksinnölleen nimen Tri-Ergon. Jäljentäminen suoritetaan aivan toisella tavalla kuin toisten merkkien, jotka käyttävät sähköjäljentämismenetelmää”³⁸, kuvaili *Karjala*-lehdessä Gudrun (Lindroth) lokakuussa 1929 uuden levymerkin, Tri Ergonin esityksiä. Kesällä 1929 Helsingissä Tri-Ergonia markkinoi toiminimi, jonka johtajana olivat saksalaiset liikemiehet Arnold Brink ja Wilhelm

35 Gronow 2012, ix, taulukko 1.

36 *Suomen kauppakalenteri* 1929; Radiovox-tiedot s. 183. Arvid Unnerstadtin puoliso Edith oli tunnettu suomenruotsalainen lastenkirjailija.

37 Ilmoitus Yleisradio 29/1930; mainos mm. *Suomen aliupseeri* 15/1930.

38 Gramofonimusiikkia, *Keskisuomalainen* 30.10.1929. Gudrun on toimittaja Gudrun Lindroth.

Gerbaulet.³⁹ Vuonna 1927 perustetun toiminimi Gerbaulet & Brinkin toimialana oli radiotarpeiden, rautakauppatavaran ja muun muassa polkupyörän varaosien kauppa. Äänilevyihin toiminimen kiinnostus oli syntynyt ilmeisesti vuoden 1928 mittaan, sillä suomalaisia Tri-Ergon-levyjä tehtiin jo vuodenvaihteessa 1929.⁴⁰ Tri-Ergon-merkkisiä levyjä valmistettiin 1929–1930 lähes kolmenkymmenen levyn katalogi. Lisäksi Tri-Ergonin rinnalla oli yhtiöllä käytössään ruotsalainen halpalevymerkki Colorit. Ne olivat värillisestä, kevyestä selluloidimassasta valmistettuja levyjä, joita julkaistiin seitsemän erilaista: levytykset olivat toisintoja suomalaisilta Tri-Ergon-levyiltä.⁴¹

Gerbaulet & Brink oli käynnistänyt massiivisen mainoskampanjan mainostaakseen uudella äänifilmiäänitystekniikalla tallennettuja Tri-Ergon-levyjä. Äänielokuvan läpimurto oli juuri tapahtunut, ja uutta äänifilmitekniikkaa soveltavaa tallennusmenetelmää mainostettiin äänenlaadultaan ylivoimaisena. Pitkin kevättä ja syksyä Tri-Ergonin levyjä sekä levyjen uutta äänitystekniikkaa kuvailtiin useissa puffijutuissa. Niissä keuhuttiin klassisen musiikin esitysten luonnollista ääntä – Tri-Ergonille oli levytetty muun muassa Sibeliuksen *Finlandia* ja *Valse Triste*.⁴² Alkuvuodesta 1929 oli viipurilainen tenori Emil Svartström (1885–1943) käynyt tekemässä sarjan levytyksiä, joita mainostettiin näyttävästi sanoma- ja

39 Toimitusjohtaja Arnold Brinkin (1900–1983) elämäkertatiedot, *Uusi Suomi* 29.4.1983. Munster-Westfalenissa 1900 syntynyt Brink perusti 1923 agentuurin, jonka päätuotteita olivat radiolaitteet, polkupyörät ja niiden varaosat. Yhdessä Wilhelm Gerbauletin kanssa hän perusti yhteistuontifirman 1927, jonka kaupan alaan äänilevytkin sulautuivat. Westfalenin Grevenissä 1885 syntynyt Gerbaulet puolestaan perusti Gerbaulet & Brinkin mentyä suoritus tilaan 1932 Rautatuonti Lux-nimisen agentuurin. *Hufvudstadsbladet* 4.3.1969 ja 5.3.1969.

40 *Suomen Kauppakalenteri* 1928, Radiovox-tiedot s. 406; *Suomen Kauppakalenteri* 1930, liiketiedot Gerbaulet & Brink s. 168. A. Unnerstadin haastattelu Samtal om ljudfilm. *Fama* 5/1930.

41 Strömmer 2012, 7.

42 Mainoksia mm. *Hufvudstadsbladet* 14.4.1929; *Mercator* 24/1929 (15.6.); juttu Skrivornas spalt, *Helsingfors-Journalen* 30.11.1929. Gramofonimusiikkia, *Uusi Suomi* 2.12.1929; Gramofonimusiikkia, *Aamu* 10/1929.

aikakauslehdissä.⁴³ Levyissä oli ilmeisesti liian vähän iskelmiä, koska levymerkki lopetti pian sen jälkeen, kun se oli tuottanut 1930 sarjan oopperalaulaja Erkki Eklundin (myöh. Eirto, 1907–1954) levyjä.⁴⁴

Suomalaisia liikemiehiä levyjen taustalla

Levymyynnin korkeasuhdanne sai myös yksittäiset suomalaiset liikemiehet kiinnostumaan äänilevyjen tuottamisesta. Heistä merkittävimmän roolin sai turkulainen liikemies Niilo Erik Saarikko, joka tuotti 1929–1931 itsenäisesti levyjä ja loi ensimmäisen suomalaisena pidettävän levymerkin, Columbuksen. Saarikko tuotti tänä aikana ainakin 163 erilaista levyä viidellä eri levymerkillä; pääosa levyistä ilmestyi Columbus-etiketillä, joka itse asiassa liimattiin joko ilman etikettiä olevien tai yhden Saarikon yhteistyökumppanin, saksalaisen Artiphonin valmistamien levyjen alkuperäisten etikettien päälle Suomessa.⁴⁵ Saarikon arvelaan näin kiertäneen tullimaksuja tuodessaan etiketittömät levyt maahan ”äänilevyjen raaka-aineena”.⁴⁶ Saarikko kokeili myös ainakin viidentoista levyn verran muovisten Phonycord-levyjen valmistusta ja tuontia; niiden sisältö oli Saarikon muille levymerkeilleen tuottamaa tanssimusiikkia.

Ennen Saarikkoa ensimmäinen itsenäisesti suomalaisia levyjä Suomeen tuottanut liikemies oli radiokauppias Charles Chester. Hänen Radioliike Chesterin ja Cra-Con kautta tuottamiensa äänilevyjen kokonaisuus oli ainakin 228. Koska suomalaista musiikkia ei gramofonikuumeen alkaessa vuodenvaihteessa 1928–1929 juurikaan ollut tarjolla, syntyperäinen britti Chester käytti yhteyksiään Iso-Britanniaan keksit-

43 Ilmoitukset *Hakkapeliitta* 35/1929; 40/1929; 43/1929; Svartströmistä Viipurin lauluveikot 100 vuotta 1997 sekä nekrologi Emil Svartström kuollut. *Karjala* 17.6.1943.

44 Strömmer 2012, 318–319.

45 Saarikon etiketit ovat tuottaneet levynkeräilijöille päänvaivaa vuosikymmeniä. Artiphonin levysarja on erillisenä suomalaisessa diskografiassa, mutta koska pääosa Artiphonin etiketeistä on löytynyt Columbus-merkin etikettien alta äänilevyistä, on mahdollista, ettei Artiphoneja itsenäisenä merkinä meillä ole juuri myytykään, sillä yksi ainoa mainos, jossa viitataan suomalaisiin Artiphon-levyihin, löytyy *Kymenlaakson Sanomista* 20.9.1930.

46 Gronow 2013, 280–281.

tyään tilata Suomen markkinoita varten amerikansuomalaisia levyjä Columbia Gramophone Companyltä. Levyt valmistettiin Iso-Britanniassa ja tuotiin Suomeen.⁴⁷ Chester innostui myös tuottamaan Columbialle sarjan Suomessa äänitettyä musiikkia, mutta tuotanto – klassisia yksinlauluja, salonkimusiikkia ja varhaista (oikeaa) suomalaista jazzia – ei menestynyt markkinoilla.⁴⁸

Vuosina 1929–1930 muutama muukin levyjä myyvä liike kiinnostui levyjen tuottamisesta: vaasalainen sähkötarvikeliike Omnia tuotti puolenkymmentä Pathe-merkkistä, suomeksi laulettuja iskelmiä sisältänyttä levyä. Omnia oli sähkötarvikeliike, joka monen kilpailijansa tavoin kiinnostui 1928 äänilevyjen vähittäismyyntistä. Omnia oli solminut liikesuhteet Tukholmassa toimineeseen ranskalaisen Pathe-levymerkin filiaaliin, sillä Omnia mainosti ruotsalaisia Pathe-levyjä ennen omaa tuotantoaan.⁴⁹

Vaasanpuistikolla kaupungin keskustassa 1927 aloittaneen sähkötarvikeliike Omnian omistajat olivat liikemies Nikolai Philp (1890–1973) ja toimitusjohtaja K. Hj. Doktor.⁵⁰ Moskovassa syntynyt Philp oli ehtinyt toimia saksalaisen sähköliike Siemens & Schuckertin palkkalistoilla sähkötekniikkona Moskovassa jo ennen ensimmäistä maailmansotaa; elokuvien esitystekniikan ammattilaisena Suomeen emigroitunut Philp perusti 1919 Vaasaan elokuvateatterin.⁵¹ Äänilevyjen tuottaminen jäi Omnialle lyhyeksi syrjähyppyksi: vaikuttaa siltä, että Pathe-levyt tulivat yksittäiselle toiminimelle kalliiksi, sillä Omniakin joutui liiketoimintajärjestelyihin. Jo seuraavana vuonna 1930 Philp siirtyi kokonaan elokuvateatterialalle, ja Doktorista tuli yksin Omnian omistaja.

47 Chesteristä ja hänen tuontilevyistään ks. Tikka 2021, 16–18; Ks. myös Kuljuntausta & Mattlar 2022, 58–60.

48 Kyseessä on Columbian 17800-sarja, ks. Strömmer 2012, 28–30.

49 Ilmoitukset Pathe, *Helsingin Sanomat* 19.5.1929; Pathé skivor, *Vasabladet* 12.10.1929; Pathé venäläisistä levyistä tuli menestys, *Uusi Suomi* 7.7.1929; uutinen Pathé-gramofonilevyjä, *Vaasa* 10.9.1929. Ilmoituksista käy myös ilmi, että Omnia oli saanut Suomessa Pathe-levyjen tukku- ja vähittäismyyntiin yksinoikeuden (”pääasioimisto”).

50 Omnian Kaupparekisteritiedot; julkaistu *Virallisen lehden* liite 8/1927.

51 Direktor Nikolai Philip; *Vasabladet* 10.9.1973. – Philipistä on tehty tv-dokumentti nimellä ”Biografkungen”.

Astetta suurempi hanke oli helsinkiläisen musiikkikauppias Lennart Finholmin Fenno-levymerkki. Se oli järjestyksessä toinen suomalainen levymerkki, jolla ehti ilmestyä ainakin kolmetoista savikiekkoa.⁵² Pietarissa syntynyt liikemies Lennart Finholm (myöh. Tarkela, 1893–1944) oli perustanut soitinkauppa Kalevan Helsinkiin 1923.⁵³ Se oli musiikkialan tukku- ja vähittäismyyntiliike: levyjen tuotannon edellyttämä tukkukauppa ja liikesuhteet ympäri maata olivat siis Finholmilla olemassa.

Finholm valmistutti 1930 sarjan Fenno-merkkisiä äänilevyjä. Aina-kin 26 Fenno-esitystä äänitettiin Berliinissä ja valmistettiin levyiksi Artiphonin tehtaalla. Koska N. E. Saarikko käytti samoja liikeyhteyksiä, on oletettu, että Fennotkin olisivat Saarikon valmistamia. On myös epäilty, että levyillä olisi jokin yhteys samannimiseen tehtaaseen, joka alkoi samoihin aikoihin valmistaa radioita.⁵⁴ Finholm näyttää kuitenkin olleen levyjen takana; hän on joko ollut Saarikon osakkaana tässä hankkeessa tai hankkinut Saarikon suhteiden kautta yhteyden Artiphoniin.⁵⁵ Tätä puoltaisi se seikka, että Saarikolla oli jo oma Columbus-levymerkkinsä, joten syytä perustaa uusi levymerkki ei hänellä ollut.

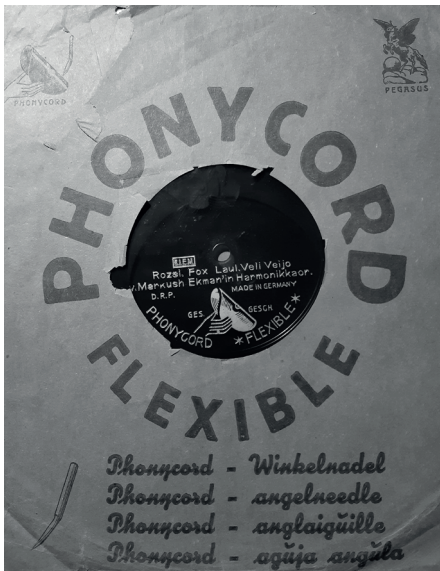
Artiphonin levymerkin sijaan levyihin liimattiin Saarikon Colum-busten tavoin omaa levymerkkiä kantava etiketti, Fenno. Kaikki Fenno-levyt soitti harmonikkataiteilija Viljo Vesterinen, joka oli hyvää vauhtia nousemassa tunnetuksi nimeksi; hän oli levyttänyt tiettävästi tässä vaiheessa jo kahdelle levymerkille. Finholm mainosti toukokuun puolivälissä 1930 Fenno-levyjä, jotka olivat silloin siis jo valmiina jakelua varten.

52 Fenno-levyjä on ilmeisesti tehty ainakin 13 erilaista levyä. Ks. mainos *Suomen Sosialidemokraatti* 15.5.1930, joka onkin liki ainoa maininta sanomalehdistössä Fenno-levyistä.

53 *Suomen kauppakalenteri* 1933. Soitinliike Kaleva s. 224; Kuljuntausta & Mattlar 2022, 66–68.

54 Gronow 1981, xiii.

55 Paras yhteenvedo Fennosta ks. Kuljuntausta & Mattlar 2022, 66–68. Tieto Fennosta selvisi FENNO-tietokannan päivityksen yhteydessä 2019 tämän artikkelin tekijälle.



Kuva 3. Muovisekoitteesta 1929–1931 valmistetuilla Phonycord Flexible-levyllä ilmestyi myös suomalaista musiikkia. Kirjoittajan yksityiskokoelma.

Muoviset ja peltiset äänilevyt

Äänilevyjen vahva kysyntä houkutteli Suomen markkinoille myös erilaisia halpalevyjä tuottaneita firmoja. Mielenkiintoista on, että eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisen kaltaisia niin sanottuja tavaratalomerkkejä ei Suomeen kuitenkaan rantautunut.⁵⁶ Ruotsissa ilmestyi 1920- ja 1930-luvuilla levy-yhtiöiden levymerkkien ohella lukuisia vähittäismyyntiketjujen ja tavaratalojen omia levymerkkejä: sellaisia olivat muun muassa Turitz-konsernin (myöhemmin NK) julkaisemat Teco ja Cameo, Prisunic-ta-

varatalon Disclair ja osuuskauppaketjujen Star, Colorit ja Parad.⁵⁷

Tavaratalojen omilla levymerkeillä julkaistiin yleensä suosikki-iskelmien cover-versioita, salonkimusiikkia, klassisia pikkukappaleita ja instrumentaalimusiikkia, muun muassa harmonikkamusiikkia.⁵⁸ Tavaratalojen omien levymerkkien idea tuli Ruotsiin Saksasta ja Yhdysvalloista, jossa niitä oli ilmeisesti jo 1920-luvulla kymmeniä. Osa ruotsalaisistakin

56 Englund 2013, 118–123. Osa levymerkeistä, mm. Silvertone ja Teco, oli Lindström AG:n valmistamia.

57 *The 78 rpm Club* -verkkosivusto.

58 Levymerkeistä Englund 2009, 80; myös esim. *The 78 rpm Club* -verkkosivusto. Tämänkaltaisia tietoja levymerkeistä löytyy lähinnä eri arkistojen, museoiden ja asianharrastajien kokoamilta verkkosivustoilta. Mainitut ruotsalaiset esimerkit ks. *Recordlabels*; *Tufftuff.net* -keräilijäsivusto, jossa on listattuna ilmeisesti lähes kaikki ennen vinyylilevyjä Ruotsissa julkaistut kaupalliset levymerkit.

tavaratalomerkeistä sisälsi pelkästään ulkomaista (saksalaista tai angloamerikkalaista) materiaalia. Osa kaupoista teetti äänityksiä levymerkeilleen ilmeisen itsenäisesti. Eräät tavaratalomerkkien levymerkeistä olivat kooltaan tavanomaista 10 tuuman äänilevyä pienempiä, myöhempiä singlelevyjä kooltaan muistuttavia 7 tuuman levyjä.

Suomeen tavaratalomerkit eivät rantautuneet. Tämä johtui ainakin kahdesta syystä: pienestä markkina-alueesta ja vielä tässä mielessä kehittymättömistä keskusliikkeistä, jotka eivät innostuneet valmistamaan itse levyjä tai gramofoneja kuten Ruotsissa. Sen sijaan ainakin kolmea erilaista halpalevyä Suomeen koetettiin tuoda: kartongille prässättyjä Viikon levyjä (Veckans Skiva), muovisia Phonycord Flexible -levyjä ja peltisiä Metallophon-levyjä.

Phonycord Flexible -levyjä tuotti vuosina 1928–1931 samanniminen saksalainen yhtiö, joka kehitti 1920-luvun lopulla taipuisan, varhaisesta muovisekoitteesta prässätyn läpinäkyvän, värimuovista valmistetun äänilevyn. Muovilevyt poikkesivat vain levymassaltaan tavanomaisesta sellakkalevystä. Levyn etuna oli sen särkymättömyys. Tavallisten gramofonilevyjen ongelmana oli, että levy särkyi tai halkesi helposti. Verrattuna sellakkalevyn muovilevyt olivat myös huomattavan kevyitä. Kun sellakkalevy painoi 150–200 grammaa, Phonycord-levy painoi hädin tuskin kymmenesosan siitä, kirjekuoren verran. Muovisekoitteesta ja paperista valmistettujen levyjen etuna oli myös helpompi kuljetettavuus: kun kapsäkkigramofonin sisäkannessa olevaan levykoteloon mahtui enimmillään kahdeksan tavallista levyä, muovista tai paperista valmistettuja levyjä kerrottiin mahtuvan samaan tilaan kymmeniä. Muovisilla ja paperisilla levyillä oli etujensa lisäksi myös varjopuolia. Levy tuli kiinnittää erityisellä lukolla levylautaselle, jotta varmistettiin levyn oikea pyörimisnopeus painavan äänivarren alla.⁵⁹ Särkymättömyys oli myös suhteellista: muovilevyt kuluivat nopeasti puhki matkalaukkugramofonin painavalla äänivarrella soitettuna.

59 Lukekaa tämä! *Rautatiekirjakauppa* 5/1932. Rautatiekirjakauppa myi kevyiden levyjen soittoa varten erityisiä kumista valmistettuja kiinnitysrenkaita. Myös limonadipulloissa olevan patenttikorkin kumitiivisteiden kerrottiin soveltuvan tähän tarkoitukseen.

Phonycord Flexible -muovilevyjä julkaistiin ainakin Iso-Britanniassa, Ruotsissa ja Norjassa.⁶⁰ Suomalaisiakin levynostajia varten ilmestyi puolenkymmentä suomalaista muovilevyä. Phonycordin levysarja oli todennäköisesti yleiseurooppalainen, eli samassa juoksevilla tilausnumerolla etenevässä levysarjassa julkaistiin monenmaalaista musiikkia, erityisesti saksalaista musiikkia. Phonycord Flexible -levyjä ilmestyi meillä 1930-luvun alussa kaksi sarjaa; niistä toisen tuotti varmuudella N. E. Saarikon Columbus Electric -yhtiö. Levyissä oli Columbuksen etiketti, johon oli lisätty teksti ”Columbus Phonycord Flexible”. Toinen muovilevyjen sarja ilmestyi saman yrittäjän Artiphon-levymerkillä teettämien Columbus-levyjen musiikkikappaleista, mutta nämä levyt ilmestyivät yhtiön omassa eurooppalaisessa pääsarjassa.⁶¹

Tri-Ergon-merkkisiä levyjä tuottanut toiminimi Gerbaulet & Brink valmistutti myös sarjan Colorit-merkkisiä, värilliseen, läpinäkyvään massaan prässättyjä selluloidilevyjä. Kevyttä ja ohutta massaa – joka murtui helposti – oli vahvistettu ohuella, massan sisään prässätyllä pahvilla ja urien päälle sumutetulla lakkakerroksella. Vahvistamisesta huolimatta levyt olivat herkkiä särkymään. Levyjen vähäinen mainonta ja harvinaisuus kertonee siitä, että niiden menekki oli huono, ja myydytkin levyt särkyivät melko pian käytössä.⁶² Erikoista kylläkin, Tri-Ergon valmistutti Colorit-levyt Itävallassa. Colorit oli lyhytaikaiseksi jäänyt kokeilu, joka tuli meille oletettavasti Ruotsista: siellä Colorit-levyjä myi eräs vähittäiskauppaketju.

Yhtenä kokeiluna saksalainen Metallo AG valmisti pienen sarjan alumiinipeltiin prässättyjä äänilevyjä.⁶³ Levyt valmisti Berliinissä toiminut Ludernitz & Bauer, joka oli aloittanut alumiiniäänilevyjen valmistuksen syksyllä 1931. Metallophon ”Silber Record” -tunnuksella kulkeneita alumiiniäänilevyjä valmistettiin Saksan lisäksi Pohjoismaihin ja myös Suomeen; Ruotsissa Metallophonin patenttia käytti myös

60 *The 78 rpm Club* -sivusto; *Recordlabels*; *Tufftuff.net* -keräilijäsivusto.

61 Strömmer 2012, 62, 246–247.

62 Colorit-levyjä ei mainostettu erikseen, vaan Tri-Ergonien yhteydessä, ks. mainos Tunnetteko Schlaagereita? *Helsingin Sanomat* 14.12.1930.

63 Metallophonista ks. Kuljuntausta & Mattlar 2022, 68–73.



Kuva 4. Alumiinista valmistettu Metallophon-levy sisälsi saksalaista musiikkia suomenkielisellä etiketillä. Kirjoittajan yksityiskokoelma.

ruotsalainen yritys, joka valmisti Aluphon-merkkisiä levyjä.⁶⁴ Myöhemmin yritys keskittyi valmistamaan pikalevyjä.⁶⁵

Alumiinilevyjä markkinoi meillä Helsingissä kesällä toimintansa 1932 aloittanut Metallo Oy.⁶⁶ Se oli samana syyskuunä aloittanut yritys, joka ilmoitti toimialakseen gramofonit, levyt ja muun liiketoiminnan paitsi ”puutavaran myynnin”. Liiketoiminta oli kolmen osakkaan, tehtaanjohtaja H. Remmlerin sekä osakkaiden, Herbert Mannsin ja Runar Cederin käsissä.⁶⁷ Metallophonit oli-

vat alumiinisia kevyitä levyjä, joihin oli liimattu sininen paperietiketti. Alumiinilevyä mainostettiin särkymättömänä, ja myös levyn äänentoistoa kehuttiin. Metallin ongelmana oli kuitenkin sen nopea kuluminen ja materiaalista johtuva, häiritsevän voimakas kohina levyä soitettaessa. Metallophon-levyt sisälsivät saksalaista instrumentaalimusiikkia; kappaleille oli kuitenkin etikettiin annettu suomenkieliset nimet.

”Vallankumouksellisia” Metallophon-levyjä mainostettiin ainakin Jyväskylässä ja Turussa ilmestyneissä lehdissä elokuun 1932 mittaan,

64 Grammophon-platten-sivusto: Metallophon.

65 Pikalevy on varhainen yksityisäänittämisen muoto: pikalevy kaiverrettiin ohuelle selluloidille paikan päällä. Suomessakin 1930-luvulta alkaen oli pikäänittämöjä, joissa saattoi äänittää omaa puhetta tai musiikkia. Pikaäänittämöistä Suomessa ks. Kuljuntausta 2020, 79–86; Kuljuntausta & Mattlar 2022, 78–91.

66 Grammofoonpalten, *Helsingfors-Journalen* 8.10.1932. Mainokset *Helsingin Sanomat* 8.10.1932 ja 17.12. 1932, *Astra* 23/1932; Kuljuntausta & Mattlar 2022, 68–73.

67 Oy Metallophon ab. Tiedot *Virallisen lehden* liite 9/1932.

joten yhtiö tavoitteli levyille maanlaajuista myyntiverkoston.⁶⁸ Ilmoitusten ja uutisjuttujen painottuminen ruotsinkieliseen lehdistöön antaa viitteen siitä, että pelkästään ulkomaista musiikkia tarjonneiden Metallophon-levyjen ei uskottu kiinnostavan suomalaiseseen musiikkiin totuttua suomenkielistä yleisöä.

Vaikka levyjä mainostettiin höyhenenkeveinä ja särkymättöminä, yhtiö ajautui jo syksyllä 1932 taloudellisiin vaikeuksiin ja joutui Kauppalehden protestilistalle lokakuussa 1932.⁶⁹ Yhtiön myöhemmistä vaiheista ei ole tietoa. Metallophoneja julkaistiin suomenkielisellä etiketillä vain muutamia. Levyjen heikkoon myyntiin vaikutti todennäköisesti eniten se, ettei niillä ilmestynyt suomalaista musiikkia. Metallilevyä pidettiin ehkä muistakin syistä liian outona formaattina.

Musiikkia paperilla

Viikon levy/Veckans skiva oli ruotsalainen versio Yhdysvalloissa kehitystä formaatista, jossa pyöreälle kartongille valettuun kovaan hartsikerrokseen prässättiin äänilevy. Tätä tekniikkaa oli jo aikaisemmin käytetty niin sanotuissa soivissa postikorteissa, mutta levyjä tuottanut yhtiö onnistui kehittämään neulapainoa kestävän ja siis useampia soittokertoja kestävän levymassan.⁷⁰

Rautatiekirjakauppa hankki 1932 näiden levyjen yksinmyyntioikeuden Suomessa ja ryhtyi kauppaamaan levyjä kioskeilleen saman vuoden syksyllä. Erikoiskaupoissa myydyistä äänilevyistä poiketen Veckans Skivoja myytiin kioskeissa. Nimen mukaisesti uusi levy julkaistiin kerran viikossa. Levyn houkuttelevuutta lisäsi aikakauslehteä muistuttava koteloiden ja hinta, joka oli vain puolet normaalin gramofonilevyn hinnasta. Uutta oli myös levykotelon ulkoasu: aikaisemmin levyt oli myyty kuluttajalle

68 Mainokset *Sosialisti* 20.8.1932; *Keskisuomalainen* 20.8.1932; *Turun Sanomat* 20.8.1932; *Keskisuomalainen* 17.8.1932.

69 Metallo Oy; *Kauppalehden* protestilista 4.10.1932.

70 Soivissa postikorteissa postikortin kuvapinnan päälle valettiin läpinäkyvä massa levyn uria varten. Vaikka ensimmäiset postikorttilevyt tehtiin jo 1890-luvulla, Suomessa ne yleistyivät vasta 1950-luvulla, jolloin niillä oli ainakin kaksi kotimaista valmistajaa. Ks. Lindsay 2020, 104–105; Kylänpää 1994, 373–374.



Kuva 5. Ruotsalainen Veckans Skiva oli valmistettu paperista. Sen kannet muistuttivat myöhempien aikojen LP-levykansia. Kirjoittajan yksityiskoelma.

ruskeassa paperipussissa, jossa saattoi olla lähinnä levymerkin tai levykaupan mainos, mutta nyt värikäs levykotelo sisälsi kuvan levyn artistista ja tietoa levyllä esitetystä musiikista. On oikeastaan yllättävää, ettei visuaalisuutta oltu aikaisemmin liitetty äänilevyihin tässä mielessä lainkaan. Veckans Skivan levykansia voi siis pitää tavallaan myöhempien LP-levykanisien varhaisena esimuotona.

Koko levyjulkisuus oli tähän mennessä perustunut meillä oikeastaan mainontaan: levy-yhtiöiden sanomalehdissä julkaistut mainokset ja mu-

siikkikauppojen levyluettelot olivat ainoita aineistoja, joista levynostaja saattoi nähdä vaikkapa artistin tai orkesterin valokuvan. Äänilevyllä esiintyneiden artistien tai yhtyeiden haastatteluja ei ennen 1930-lukua ilmestynyt lehdissä käytännössä lainkaan, ja vielä 1930-luvullakin ne olivat harvinaisia.⁷¹

Veckans Skivan markkinointi-idea oli suora kopio brittiläis-amerikkalaisesta Hit of the Week -levystä.⁷² Suomea varten painettuja Viikon levyjä ilmestyi viitisenkymmentä ja lisäksi 1932–1933 irtolevyinä kymmeniä erilaisia, mutta levyjen odotettua heikommaksi osoittautunut menekki ja levymyyntiin muutenkin iskenyt pula-aika lopettivat liiketoiminnan Suomessa.

71 Vuosina 1934–37 ilmestynyt *Rytmi* oli ensimmäinen julkaisu, joka systemaattisesti keskittyi kevyen musiikin artistien ja orkestereiden esittelyyn. Lehden lyhyt ja kivulias elinkaari viittaa siihen, ettei sen merkitys kevyen musiikin tunnettavuuden levittäjänä ollut kovin merkittävä.

72 Artikkelit Lukekaa tämä! ja Durium-levyt. *Rautatiekirjakauppa* 5/1932; Artikkelit jota voitte myydä (ilmoitus), *Paperikauppias* 12/1932.



Kuva 6. Paperi- ja muovilevyjä varten valmistettiin erityisiä vinoneuloja, jotka kevensivät neulapainoa ja säästivät levyjä. Kuvassa vinoneuloja ja niiden neularasia. Kirjoittajan yksityiskokoelma.

Veckans Skivan taustalla Euroopassa oli brittiläinen Durium LTD, joka tuotti ilmeisesti lähes viiteenkymmeneen maahan vastaavantyyppisiä paperilevyjä.⁷³ Suomea varten tehtyjen levyjen tuottaja oli Tukholmassa toiminut Wennergrens Aktiebolag, joka toimi Durium-levyjen levittäjänä Pohjoismaihin. Ruotsiin ja Suomeen tuotetut levyt olivat samoja, samoin ruotsinkieliset kotelotekstit. Levyjen värikansiin painettiin paikallisliväriksi suomenkielinen "Viikon levy" -teksti ja kappaleiden nimet suomeksi. Levyt olivat yksipuolisia, mutta levyn ainoalle puolelle oli prässätty kaksi kappaletta; näin levyllä oli kaksi musiikkiesitystä kuten sellakasta prässätyillä "oikeilla"

gramofonilevyilläkin. Levyjen musiikki oli pääosin saksalaista ja amerikkalaista tanssimusiikkia; osa kappaleista oli tunnettujen esittäjien alkuperäisversiota suosikki-iskelmistään. Veckans Skivalla lauloivat saksalainen näyttelijä Lilian Harvey ja amerikkalainen crooner Rudy Vallée. Pääosa kappaleista oli päivän iskelmien cover-versioita, joita soitti levyllä Duriumin oma studio-orkesteri.

Nimensä mukaisesti Veckans Skivat olivat kertakäyttölevyjä, jotka kestivät ehkä joitakin kymmeniä soittokertoja vahakerroksen kuluessa nopeasti pilalle. Niin Veckans Skivoja kuin Phonycord-muovilevyjä varten myytiin erityisiä näiden levyjen soittamiseen soveltuvia kaarevia gramofonineuloja, joka ei syönyt yhtä ankarasti levyn uria kuin sellak-

73 Hit Of the Week- ja Veckans Skiva -levyjen tiedot ja levykotelot; Pohjoismaita varten valmistetut levyt painettiin ilmeisesti Iso-Britanniassa, Hit of the Week -levyt valmistettiin New Yorkissa Duriumin sikäläisellä tehtaalla.

kalevyjen soittoon käytetty suora neula. Tosin alkuun levyjä mainostettiin yhtä kestävinä kuin varsinaisia gramofonilevyjä, mutta tämä mainos osoittautui käytännössä flopiksi.⁷⁴ Levyjen nopea kuluminen vaikutti myös niiden menekkiin: vaikka iskelmillä oli kertakäyttömusiikin imago, kuluttajat eivät olleet tottuneet vielä tämänkaltaiseen tuhlailevaan kulutukseen. Keskeinen tekijä sille, että suosio näiden levyjen suhteen ei ollut suurta, oli lopulta tekninen: gramofoni raskaine äänivarsineen kulutti muoviset ja lakkapintaiset levyt nopeasti pilalle.

Rautatiekirjakauppa myi urhoollisesti vuoden 1933 lopulle saakka Veckans Skivoja; parantaakseen myyntiä se pudotti alun perin 25 markkaa maksaneen levyn hintaa 15 markkaan. Kulujen keventämiseksi levyjä alettiin myydä ruotsinkielisten värikansien sijaan yksinkertaisissa valkoisissa paperipusseissa.⁷⁵ Tämäkään ei riittävästi lisännyt levyjen menekkiä: vuoden 1933 lopulla Rautatiekirjakauppa oli valmis luopumaan Durium-levyjen myynnistä.⁷⁶ Levykaupat ilmeisesti ostivat Rautakirjalta loput Durium-levyt, sillä ne myivät vielä 1930-luvun puolivälissä Durium-levyjä alkuperäisen 25 markan sijaan seitsemällä ja jopa neljällä markalla kappale.⁷⁷

Levytuottajien hiipuminen lamaan

Äänilevyjen hinnat olivat 1929 laskeneet isoimmalla vähittäismyyjällä Fazerilla peräti kolmanneksen vuoden 1928 hinnoista, joten levyjen ja gramofonien osto oli mahdollista yhä laajemmalle ostajakunnalle. Kun gramofonin sai noin 1 200 markalla ja levyjä noin 40 markalla, tämä tarcoitti sitä, että gramofoni maksoi hieman tavallista miehen pukua enemmän (n. 950 mk) ja levyt reilun kahvikilon (33 mk/kg) verran.⁷⁸ Gra-

74 Durium-levyt, *Rautatiekirjakauppa* 5/1932.

75 Viikon levy, *Rautatiekirjakauppa* 5/1933; Viikon levy, *Rautatiekirjakauppa* Nro 4/1933.

76 Kysymme neuvoa! *Rautatiekirjakauppa* 7/1933.

77 Mainokset *Pohjanmaan Kansa* 16.8.1934; *Helsingin Sanomat* 15.11.1934; *Suomen Sosialidemokraatti* 15.11.1934; *Länsi-Suomi* 18.11.1934.

78 Taulukko Elintarvikkeiden (ja tavaroiden) keskihintoja (kesäkuu 1929), 441–445. Elinkustannusten muutokset, *Sosiaalinen aikakauskirja* 7/1930. Gramofonien hinnat Tikka 2021, 9–11.

mofoni oli suhteellisen hintava, mutta kertaostos; lisäksi maahan tuotiin kymmenien eri valmistajien erihintaisia koneita, joita oli mahdollista ostaa edullisilla osamaksuehdoilla. Sekä soittokoneita että levyjä oli yhtäkkiä mahdollista hankkia melkein kaikissa tuloluokissa. Vaikka uudet kotimaiset levyt pysyivät suhteellisen hintavina, oli kuluttajilla mahdollisuus ostaa huomattavasti halvemmallakin levyjä. Liikkeet mainostivat myyvänsä käytettyjä ns. näytelevyjä ja kuluttajilta vaihdettuja käytettyjä levyjä. Vaasalainen Omnia tarjosi talvella 1930 uutuuslevyjä 40 markan hintaan, ja soittokoneiden esittelyyn käytettyjä näytelevyjä 25 markalla kappale. Huttusen levyliike Helsingin Kalliossa luetteli väkirahan levyjen vaihtoon niiden kunnon mukaisesti: ”vallen uusiin 20 ja 35 mk, vähän käytettyihin 10 mk ja paljon käytettyihin 5 mk”.⁷⁹ Noin 1,2 miljoonan levyn myynti vuoden 1929 mittaan osoittaa jo itsessään äänilevyjen ja gramofonien leviämisen lähes kaikkiin väestöryhmiin.

Uuden musiikin kaupan korkeasuhdanne päättyi lopulta lähes yhtä nopeasti kuin se oli alkanutkin: levymyynti romahti 1930–1932 talouslaman ja lähes entiselleen palautettujen tullimaksujen seurauksena. Levytuottajien talousvaikeudet – jotka näkyivät tuottajien esiintymisenä Kauppalehden protestilistalla milloin velkojana, milloin velallisena – antavat viitteen siitä, että usko levymyyntiin pysymiseen huippuluvuissa oli ollut vahva. Melkein kaikki yhtiöt olivat tehneet uhkarohkeita tuotantopäätöksiä tuottamalla vähintään kymmenien, muutamassa vuodessa jopa satojen levyjen katalogin Suomen markkinoille. Monet levyjä tuottaneet tahot olivat myös eläneet yli varojensa: levyjä tuottaneiden pientenkin yhtiöiden ja liikemiesten suureellinen tapa hankkia konttori Helsingin ydinkeskustasta oli signaali yli varojen elämisestä.

Talouselämyksen seurauksena monet äänilevytuottajat lopettivat myös Euroopassa toimintansa. Suuri eurooppalainen toimija, Carl Lindströmin AG:n yritysrypäs fuusioitui EMI:hin 1932. Kun Lindström-konserni rationalisoi toimintaansa, se lakkautti koko joukon levymerkkejä: Suomen markkinoille 1929–1933 lähes kaksisataa levyä julkaissut le-

79 Gramofonilevyjä, *Vaasa* 1.3.1930. Gramofonilevyjä vaihdetaan! *Helsingin Sanomat* 20.4.1930.

vymerkki Homocord lakkautettiin.⁸⁰ Lama kaatoi useita yrityksiä; Artiphon ja Phonycord Flexible lopettivat kokonaan toimintansa 1932.

Suomen markkinoilla lama ja levymyynnin hiipuminen vaikuttivat rajusti: kaikki 1928–1932 Suomessa toimineet levymerkit joko lopettivat toimintansa tai vaihtoivat tšekäläistä omistajaa. PSO menetti Lindström AG:n omistaman Homocord-merkin sen toiminnan päättyessä, ja PSO:n sivufilialina toiminut Parlophon-yhtymä lopetti kokonaan toimintansa. Kun PSO osti Odeon-levyjen tuoteryhmän Helvar Oy:ltä, Lindströmin levymerkkien julkaisemattomat suomalaiset levytykset päättyivät PSO:n haltuun. PSO jatkoi liiketoimintaa 1933 Lindströmin Odeon-levymerkillä, jolla se aluksi julkaisi Homocordilla ja Parlophonella julkaisematta jääneitä äänitteitä.

Fazer sinnitteli Gramophone co:n His Masters Voice -merkin kanssa vuoteen 1933, jonka jälkeen sen suomalaiset levytykset tyrehtyivät muutamaksi vuodeksi. Polyphon ja Tri-Ergon lopettivat levytystoiminnan Suomessa paikallisen tuottajan ajauduttua talousvaikeuksiin. Muovi-, paperi- ja peltilevyjen tuottajat Phonycord Flexible, Colorit, Metallophon ja Veckans Skiva lopettivat viimeistään vuoden 1933 aikana toimintansa. Myös paikalliset liikemiehet lopettivat levyjen tuotannon. N. E. Saarikko jatkoi amerikansuomalaisten levyjen tuomista, lopetti Columbus-merkkinsä, mutta jatkoi levyjen tuottamista 1933, kokeillen useampaakin pientä ja keskisuurta levynvalmistajaa yhteistyökumppaninaan. Charles Chesterin Cra-Co joutui taloudellisiin vaikeuksiin 1935 ja luopui Columbian edustuksesta.⁸¹

Nopea nousu, nopea lasku

Vaikka suomalainen gramofonikuume 1929–1930 oli osa pohjoiseurooppalaista levyjen myynnin nopeaa kasvua 1920-luvun lopulla, luvut ovat silti hämmästyttäviä: yhteensä 18 eri levymerkillä tuotettiin reilun vuoden kuluessa liki 1 300 äänilevyä, eli reilut kaksi ja puoli tuhatta raitaa musiikkia ja puhe-esityksiä. Musiikkiesitysten määrä oli yli kolmin-

80 Muikku 2001, 40–41; Gronow 2013, 150–152; Gronow 2009, 45.

81 Gronow 2013, 280–282; Kuljuntausta & Mattlar 2022, 60.

kertainen koko siihenastiseen (1901–1926) Suomea varten äänitettyyn levytuotantoon verrattuna.

Äänilevyjen tuotanto tapahtui käytännössä kolmella tavalla: suuret monikansalliset suuryhtiöt hankkivat Suomesta sisällöntuottajan levykatalogilleen, jolloin kansallinen tuottaja oli eräänlainen franchising-yrittäjä. Toisessa toimintamallissa keskieurooppalaiset yhtiöt, joilla oli jo muuta liiketoimintaa Suomessa, laajensivat toimintaansa äänilevyihin, jolloin myös paikallinen johto oli osittain tai kokonaan levyjä tuottavan yhtiön omissa käsissä. Kolmantena vaihtoehtona suomalainen yrittäjä ryhtyi valmistuttamaan levyjä Suomen markkinoita varten. Ensimmäisiä suomalaisia levytuottajia, jotka rakensivat itsenäisesti katalogiaan, oli 1928–1932 neljä: helsinkiläiset Charles Chester, Niilo Saarikko ja Lenart Finholm sekä vaasalainen Nikolai Philp.

Kaikkia Suomessa toimineita levy-yhtiöiden paikallisia yhteistyökumppaneita yhdisti radio- ja äänilaitealan osaaminen: äänilevyjen myynti tuli osaksi sähkötarvikkeisiin ja radiolaitteisiin erikoistuneita tukku- ja vähittäismyyntiliikkeitä, joilla oli ulkomaisia yhteistyökumppaneita, tukkuliikkeitä ja yhteyksiä alan toimijoihin Euroopassa. Silmiinpistävä osa yritysjohdosta oli myös ulkomaalaistaustaisia tai suoma-laista yrittäjäkuntaa kielitaitoisempia liikemiehiä.

Äänilevykaupan korkeasuhdanteessa, suomalaisen levyohjelmiston ollessa vielä vähäistä myytiin paljon kansainvälistä tanssimusiikkia sekä amerikansuomalaisille tehtyjä suomenkielisiä levyjä. Korkeasuhdanteen myötä tehtiin myös erilaisia kokeiluja alumiinista, varhaisesta muovista ja jopa paperista valmistetuilla levyillä, mutta ne eivät menestyneet. Tähän oli ainakin kaksi syytä: muovi- ja pahvilevyt eivät aikansa matkailaukkugramofoneilla soitettuina kestäneet yhtä paljon soittokertoja kuin sellakkalevyt. Alkanut talouslama 1930 vaikeutti ja lopulta tukahdutti sinänsä toimivien ja edullisten levyjen kaupan.

Suomalaisen äänilevymyynnin taittoi 1929 iskenyt lama, joka alkoi toden teolla vaikuttaa meillä 1930-luvun ensi vuosina. Vuosi 1932 näyttää olleen vaikein Suomen äänilevymarkkinoista kamppaileville yrityksille, jotka käytännöllisesti katsoen kaikki kaatuivat tai keskeyttivät toimintansa. Vain kolme toimijaa, Pohjoismainen Sähkö Osakeyhtiö, Fazerin musiikkikauppa ja yrittäjä Niilo E. Saarikko jatkoivat laman osoittaessa hiipumisen merkkejä 1933–1934.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Arkistoaineisto

Musiikkiarkisto (MUSA)/Suomen Äänitearkisto, Helsinki (SÄA)
 Äänilevyjen myyntiluetteloiden kokoelma (pienpainatteita)
 Äänilevykokoelma

Aikakaus- ja sanomalehdet

Aamu 1929

Astra 1932

Fama 1930

Finnish Trade Review 1930

Hakkapeliitta 1929

Helsingfors-Journalen 1929, 1932

Helsingin Sanomat 1929, 1930, 1931, 1932, 1934, 1946

Hufvudstadsbladet 1929, 1969

Karjala 1929, 1943

Kauppalähti 1929, 1932

Keskisuomalainen 1929, 1932

Kymenlaakson Sanomat 1930

Länsi-Suomi 1934

Mercator 1929

Paperikauppias 1932

Pohjanmaan Kansa 1934

Rautatiekirjakauppa 1932, 1933

Suomen Aliupseeri 1930

Sosiaalinen Aikakauskirja 1930

Sosialisti 1932

Suomen Sosialidemokraatti 1929, 1930, 1934

Turunmaa 1929

Turun Sanomat 1932

Uusi Suomi 1929, 1931, 1983

Vaasa 1929, 1930

Vasabladet 1929, 1973

Virallinen Lehti 1927, 1932

Verkkotietokannat

The 78 rpm Club -verkkosivusto. <https://78rpm.club/> [haettu 26.9.2025].
 Recordlabels; Tufftuff.net -keräilijäsivusto. <https://www.tufftuff.net/78/78.htm>
 [haettu 26.9.2025].

Tutkimuskirjallisuus

- Englund, Björn: Carl Lindström and the Lindström labels in Scandinavia. Teoksessa *The Lindström Project 1. Contributions to the history of the record industry*. Toim. Pekka Gronow ja Christiane Hofer. Gesellschaft für Historische Tonträger, Wien 2009.
- Englund, Björn: Swedish Dixie / Silvertone. Teoksessa *The Lindström Project 5. Contributions to the history of the record industry*. Toim. Pekka Gronow ja Christiane Hofer. Gesellschaft für Historische Tonträger, Wien 2013.
- Franzén, Tommy ja Sundberg, Gunnar: *Den talande maskinen: de första inspelade ljuden i Sverige och Norden*. Suomen Äänitearkisto ry, Helsinki 2008.
- Gronow, Pekka: Suomen äänilevyteollisuus vuoteen 1945. Teoksessa *Suomalais-ten äänilevyjen luettelo 1902–1945*. Toim. Rainer Strömmer ja Urpo Haapanen. Suomen äänitearkisto, Helsinki 1981.
- Gronow Pekka: Lindström Abroad. The Development of a German multinational. Teoksessa *The Lindström Project 1. Contributions to the history of the record industry*. Toim. Pekka Gronow ja Christiane Hofer. Gesellschaft für Historische Tonträger, Wien 2009.
- Gronow, Pekka: 78 kierrosta minuutissa. *Äänilevyn historia 1877–1960*. Suomen Jazz Pop Arkisto, Helsinki 2013.
- Gronow, Pekka ja Englund, Björn: Inventing recorded music. The recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music* 3/2007.
- Gronow, Pekka ja Hofer, Christiane (toim.): *The Lindström Project 1–5. Contributions to the history of the record industry*. Gesellschaft für Historische Tonträger. Wien 2009–2013.
- Haapanen, Urpo ja Strömmer, Raimo: *Suomalais-ten äänilevyjen luettelo 1902–1945*. Suomen äänitearkisto, Helsinki 1981.
- Hupaniittu, Outi: *Biografiliiketoiminnan valtakausi: Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla*. Turun yliopisto, Turku 2013.
- Kelly, Alan: *His Master's Voice/ Die Stimme Seines Herrn the German Catalogue. A Complete Numeral Catalogue of German Gramophone Recordings made from 1898 to 1929 in Germany, Austria and elsewhere by Gramophone Company*

- Ltd. Compiled with the cooperation of the EMI Music Archive, London.* Westpoint, Conn. Greenwood Press 1994.
- Kenney, William Howland: *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory 1890–1945*. Oxford University Press, Oxford 1999.
- Kuljuntausta, Petri: Pikalevyt, puhe ja ääniarkeologia. Kuinka maailman ensimmäiset ääniluupit syntyivät Suomessa. *Lähikuva* 1/2020, 9–86.
- Kuljuntausta, Petri ja Mattlar, Mikko: *Ääniuria. Äänilevyjen valmistuksen historia Suomessa*. Toim. Petri Kuljuntausta ja Mikko Mattlar. Helsingin Levypuristamo Oy, Vaasa 2022.
- Kylänpää, Arto: *Suomalaisten äänilevyjen luettelo – vinylilevyt 1953–1969*. Suomen Äänitearkiston julkaisu N:o 25. Suomen äänitearkisto, Helsinki 1994.
- Liliedahl, Karleric: *The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia and for Scandinavian market*. Suomen Äänitearkisto, Helsinki 1977.
- Lindsay, Bruce: *Shellac and Swing! A Social History of the Gramophone in Britain*. Fonthill, UK/USA 2020.
- Lotz, Rainer E: On the History of the Lindström AG. Teoksessa *The Lindström Project 1. Contributions to the history of the record industry*. Toim. Pekka Gronow ja Christiane Hofer. Gesellschaft für Historische Tonträger, Wien 2009.
- Malmström, Dan: *Härligt, härligt, men farligt, farligt. Populärmusik i Sverige under 1900-talet*. Natur Och Kultur, Borås 1996.
- Marmorstein, Gary: *The Label. The Story of Columbia Records*. Da Capo Press, 2007.
- Muikku, Jari: *Musiikkia kaikkiruokaisille – suomalaisen populaarimusiikin ääniteutanto 1945–1990*. Gaudeamus, Tampere 2001.
- Martland, Peter: *The British Record Industry 1899–1931. Recording History*. Scarescrow Press, 2012.
- Männistö-Funk, Tiina: Säveltulva kaupungissa. Gramofonimusiikki uudenlaisen kaupungin äänenä ja makukysymyksenä Helsingissä 1929. *Ennen ja Nyt* 12.2.2008.
- Nott, James J: *Music for the People. Popular Music and Dance in Interwar Britain*. Oxford University Press, Oxford 2002.
- Parsonage, Catherine: *The Evolution of Jazz in Britain 1880–1935*. Ashgate Popular and Folk Music Series, Hampshire 2005.
- Strömmer, Rainer: *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1902–1945*. Suomen äänitearkisto, Helsinki 2000.
- Suomen kauppakalenteri*. Helsinki 1929.

- Strömmer, Rainer: *Suomalaisten 78 kierroksen äänilevyjen luettelo 1901–1961*. Suomen äänitearkisto, Helsinki 2012.
- Tikka, Marko: Kuinka populaarimusiikista tuli yhteistä – Tanssimusiikin kansallistuminen 1927–1930. *Historiallinen Aikakauskirja* 1/2021.
- Tikka, Marko: Iskusäveliä. Suomalaisen tanssimusiikin varhaishistoria. Atena, Jyväskylä 2022.
- Viipurin lauluveikot 100 vuotta 1897–1997*. Viipurin lauluveikot, Helsinki 1997.

Laulun sosiaalinen tehtävä

Yhteislaululiike Suomessa 1938–1945

MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ

Artikkeli käsittelee joukkomuotoisia yhteislaulutapahtumia, joiden järjestäminen aloitettiin Helsingissä vuonna 1938. Lähtökohtana on käsitys, jonka mukaan yhteislaululiike oli erityinen 1920–1930-lukujen ilmiö, joka sai erilaisia ilmenemismuotoja eri maissa. Yhteislaululiikkeen liittyi avoimesti esiin tuotuja sosiaalipoliittisia tavoitteita ja ideologioita pyrkimyksiä.

Helsingin yhteislaulutilaisuuksien organisoijina kunnostautui erityisesti kaksi järjestöä, Suomen Laulajain ja Soittajain Liiton (Sulasol) Helsingin piiri sekä Svenska Upplysningsbyrå (SUB). Suomalaisessa musiikkihistoriallisessa tutkimuksessa näihin julkisesti tuettuihin yhteislaulutapahtumiin ei ole juurikaan kiinnitetty huomiota, saati että niitä olisi problematisoitu.¹

Tässä artikkelissa ilmiötä tarkastellaan lähemmin. Millaisen muodon ja tulkinnan yhteislaululiike sai Suomessa? Millaisia taustaideologioita ja funktioita yhdessä laulamiseen liittyi? Millaisena yhteislaululiikkeen yhteiskunnallinen merkitys nähtiin? Miten ilmiö kehittyi sodan aikana ja rauhanteon jälkeen? Tarkastelu ulotetaan aina vuoteen 1945 asti.

- 1 Suomalaista kuorohistoriaa tutkinut Reijo Pajamo mainitsee, että Sulasolin Helsingin piiri käynnisti Toivo Rautavaaran ja Suoma Korman johdolla suosittu yhteislaulutilaisuudet, jotka sitten levisivät koko maahan. Ks. Pajamo 1982, 60; Pajamo 2015, 198. SUB:n 25-vuotishistoriassa Holger Wikström luonnehtii tiiviisti yhteislaulutapahtumia, joita oli järjestön puheenjohtajana mukana käynnistämässä. Wikström mainitsee yhteislaululiikkeen saksalaisen alkuperän, ilmiön saapumisen Ruotsin kautta Suomeen sekä Evert Ekrothin keskeisen roolin laulunjohtajana. Wikström 1952, 37–39.

Yhteislaululiikettä edelsi laulujuhlien folklorismi

Kuorolaulun sekä yksiaänisen yhteislaulun hyödyntämisellä sosiaalisten liikkeiden ja joukkojärjestöjen toiminnassa on sinänsä pitkät perinteet. Suomessa vietettiin 1800-luvun lopulta lähtien kansallisia laulujuhlia, joita kumpikin kieliryhmä piti omassa joukossaan. Laulujuhlat olivat visuaalisesti näyttäviä massakokoontumisia, joihin osallistui kuoroja ympäri maata ja joissa tuotettiin ja vahvistettiin patriootista kuvastoa. Yhteiskuntapoliittiset pyrkimykset vaikuttivat laulujuhlien taustalla. Niitä järjestäneet Kansanvalistusseura ja Svenska Folkskolans Vänner -järjestö pyrkivät tietoisesti vahvistamaan kaupunkisivistyneistön ja maalaisväestön keskinäistä solidaarisuudentunnetta. Henrik Steniuksen luonnehdinnan mukaan henkitoreissaan ollut vanha kansankulttuuri ei tullut vain elvytetyksi, vaan pantiin samalla demokraattisen muutosliikkeen palvelukseen. Aikalaiskuvauksissa 1900-luvun alun laulujuhlien koettiin vahvistavan kielipohjaista yhteisöllisyydentunnetta ja isänmaallista kotiseuturakkautta.² Kerstin Smedsin mukaan laulujuhlien merkitys ruotsinkielisen kielivähemmistön yhdistäjänä korostui entisestään 1920- ja 1930-luvulla. Henrik Meinander puolestaan on arvioinut kriittisesti sotienvälisen ajan laululiikkeen mahdollisuuksia muotoilla suomenruotsalaisten kieli- ja väestöpoliittisia ohjelmia.³

Laulujuhlat erosivat 1930-luvun lopun yhteislaulutapahtumista, vaikka tavoitteissa oli yhtäläisyyksiä. Laulujuhlat edellyttivät suuruusuntaisia ennakkojärjestelyjä ja niiden esiintymiskynnys oli korkea. Kuorojen teknisen vaatimustason jatkuva nouseminen puhutti 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa, kun sekä suomenkielisten että ruotsinkielisten juhlien järjestäminen siirtyi kansanvalistusseuroilta kuoroliittojen vastuulle.⁴ Mikä tärkeintä, laulujuhlilla yleisön pääasiallinen tehtävä oli kuunnella ja katsella kuoroesityksiä. Yhteislaululiikkeen ideologiassa olennaista oli kaikkien osallistuminen laulamiseen.

2 Stenius 1991, 22; Smeds 1984, 33–35; Lönnqvist 1991, 31, 35.

3 Meinander 2016, 37; Smeds 1984, 107.

4 Smeds 1984, 80, 83, 86; Jansson 1991, 67.

Väitöstutkimuksessaan *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri* (1989) Vesa Kurkela selvitti kansanperinteen ideologista hyödyntämistä eli folklorismia 1800- ja 1900-lukujen Suomessa. Erilaisten joukkojärjestöjen repertuaariin liitettyillä kansanlauluilla, -sävelmillä ja -tansseilla pyrittiin tuottamaan ja vahvistamaan kansallista yhtenäisyyttä. Kurkelan mukaan samalla pönkitettiin kansallismielisen yläluokan valta-asemaa. Kurkelan tutkimuksen teoriapohjaan kuuluu Ulrike Bodemannin hahmotus yhteisöllisistä perustilanteista, jotka ovat omiaan ruokkimaan folklorismia. Kyseessä voi olla vieraan kulttuurin vastustus, kulttuurinen eristäytyminen ja itsesuojelu, ryhmäidentiteetin rakentaminen, korvike-maailman luominen tai vastakulttuurin ilmaus.⁵

Puhdaspiirteistä folklorismia edusti kansanperinteen tutkija Otto Andersonin aloitteesta vuonna 1906 perustettu Brage-yhdistys, joka pyrki elvyttämään ja popularisoimaan kansantanssia ja kansanmusiikkia suomenruotsalaisen väestön piirissä. Itävaltalais-saksalaisia esikuvia seurailleen Bragen ohjelmaan liittyi teollisen massakulttuurin vastustaminen, perinteisen kansanelämän idealisointi sekä kansanperinteen hyödyntäminen eri sosiaaliryhmiä yhdistävänä tekijänä. Max Engmanin mukaan kansanmusiikin ja -tanssien avulla vahvistettiin kieliryhmän harmonisia luokkasuhteita, positiivista yhteishenkeä ja yleensä Suomen ruotsalaisuusliikettä.⁶

Myös Suomen 1930-luvun yhteislaululiikkeessä on kyse musiikkifolklorismia edustavasta ilmiöstä, koska idealisoidulla kansanlaululla oli keskeinen osa yhteislaulutapahtumien taustaideologiassa ja niiden ohjelmassa. Kurkelan perustutkimus ei nosta esiin yhteislaululiikettä,⁷ mutta tarjoaa kehyksen, jossa tätä ilmiötä ja sen merkityksiä voidaan tarkastella osana suomalaisen musiikkifolklorismin jatkumoa. Maailmansotien välillä kukoistanut yhteislaululiike ei kuitenkaan palaudu pelkästään folklorismiin, koska se osittain irrottautui niin sanotusta kansanmusii-

5 Kurkela 1989, 13–15, 37–40, 75–79.

6 Engman 2016, 212–214.

7 Tosin Kurkelan tutkimusaineiston eräät kirjoitukset näyttävät liittyvän tähän ilmiöön. Esimerkiksi Martti Alpirannan vuoden 1934 kirjoitus, jonka mukaan ”laulun ilo olisi vietävä laajojen joukkojen keskuuteen”. Kurkela 1989, 174.

kista ja korosti yhdessä laulamista sinänsä, siis yhteislaulannan merkitystä sosiaalisena toimintana.

Yhteislaululiikkeen saksalais-ruotsalaiset juuret

Mukaansa tempaavien laulunjohtajien vetämät avoimet joukkomuotoiset yhteislaulutapahtumat saavuttivat suurta suosiota eri puolilla Eurooppaa 1920-luvun puolivälistä lähtien. Vaikka ilmenemismuodoissa oli eroja, yhteislaululiikkeeseen liittyi olennaisena käsitys laulun sosiaalisesta tehtävästä ilontuojana sekä yhteisön, yhteiskunnan tai kansakunnan eheyttäjänä ja sen yhteisten arvojen vahvistajana. Toisena ja usein toissijaisena argumenttina oli yleisen kansallisen musiikkikulttuurin vahvistaminen musiikin mekanisoitumisen ja taidemusiikkikulttuurin erikoistumisen vastapainoksi. Uhkakuvassa äänilevyjen ja radion kuuntelu näivettivät musisointiharrastusta ja kaupallinen populaarimusiikki syrjäytti ”kansallista” musiikkia. Kuoromusiikkipiirien ja yhteislaululiikkeen välillä oli jännitteitä. Ristiriita sisältyi myös siihen, että kulttuurin rappiota saarnaava ja regressiivisesti menneisyyttä ja vanhoja kansanlauluja ihannoiva liike hyödynsi – joukkojärjestöjen sijaan – modernia massamediaa, ellei suorastaan ollut sen luomus.

Suomessa oli useampia tahoja ja henkilöitä, jotka olivat halukkaita edistämään yhteislaulua ja valmiita kokeilemaan avoimia yhteislaulutapahtumia. Ensin käynnistyi suomenruotsalainen yhteislaululiike, jonka keskeisenä propagoijana ja käytännön laulunjohtajana toimi Evert Ekroth (1890–1964). Pohjanmaalla varttunut Ekroth johti useampia helsinkiläiskuoroja ja toimi sihteerinä Helsingin ruotsinkielisessä kuoroliitossa (Helsingfors Svenska Sångarförbund), jonka keväiset yhteiskonsertit pidettiin vuodesta 1926 ulkoilmassa Suomenlinnan Kustaanmiekassa, nimenomaan Ekrothin aloitteesta. Hän oli ”löytänyt” tämän tunnelmallisen ja akustisesti toimivan konserttipaikan palvellessaan sisällissodan jälkeen Suomenlinnan vankileirillä saksalaissotilaiden tulkina.⁸

8 O. S-ck., Sveaborgskonserterna, *Svenskbygden* 9/1934, 128–129; Holmlund 1967, 20.

Varsinaisena päätyönään Ekroth toimi vuodesta 1929 suomenruotsalaisen kansanvalistusjärjestö Svenska Folkskolans Vännerin sihteerinä. Aikaisemmin laulujuhlia organisoinut järjestö pyrki 1930-luvulla tukemaan ruotsinkielistä kulttuuria muun muassa ylläpitämällä keskuskirjastoa, järjestämällä kursseja laulunjohtajille sekä julkaisemalla *Svenskbygden*-lehteä, joka toimi maassa hajallaan toimivien ruotsinkielisten nuoriso- ja kulttuurijärjestöjen yhdyssiteenä. Järjestö seurasi tarkkaan Ruotsin kansanvalistuskentän kehitystä ja esitteli innostuneesti Värmlannin Ingesundin kansankorkeakoulun yhteydessä toimivaa kansanmusiikkikoulua (Folkliga Musikskolan), joka vuonna 1933 sai omat tilat.⁹ Kun Ruotsin kuoroliitto teki aloitteen erityisestä kansanlaulun päivästä, *Svenskbygden* suositteli 1934 Suomessakin vietettäväksi vastaavanlaisia paikallisia ulkoilmajuhlia kansanlaulujen ja kansantanssien merkeissä.¹⁰

Helsingin yhteislaulutapahtumia pohjustivat Ekrothin lehtiartikkelit, joissa hän ruotsalais-saksalaista keskustelua referoiden ja omia kokemuksiaan esiintuoden teki aloitteita yksiäänisen yhteislaulun kehittämisen puolesta ja viittasi yhteislaulun sosiaaliseen merkitykseen. Kirjoituksessaan ”Den unisona sången” (1933) Ekroth vetosi psykologiseen katsantoon, jonka mukaan levottomassa nykyajassa yksiääninen yhteislaulu karkotti yksinäisyyden tunnetta, voimisti ihmisten luonnollista yhteistuntoa ja vapautti yksilön parhaat luomisvoimat. Myös Ekroth uskoi, että laulu saattoi lähentää ihmisiä toisiinsa. Hän tähdensi, että suomenruotsalaisten juhlatilaisuuksissa kansallislaulut, käytännössä *Vårt land* (*Maamme*) sekä Hagforsin *Modersmålets sång* (*Äidinkielen laulu*), tuli aina esittää yksiäänisinä yhteislauluina.¹¹

Kirjoituksessaan ”Sångens sociala uppgift” (1935) Ekroth referoi saksalaisen musiikkipedagogi Fritz Jöden (1887–1970) Tukholmassa pitämää esitelmää. Jöde luonnehti nykyistä musiikkikulttuuria kärjellään seisovaksi pyramidiksi, jossa taidemusiikin ammattimainen harjoittaminen korostui liikaa yleisen musiikin harrastamisen kuihtuessa. Kansan-

9 E. Hjelt-Cajanus, En säregen musiskola, *Svenskbygden* 5/1933, 75–76.

10 Folkvisans dag, *Svenskbygden* 1/1934, 1–2.

11 Kyse oli ruotsalaisteologi Tor Andræn (1885–1947) näkemyksistä Ruotsin kuoroliiton *Vår sång* -lehdessä. Evert Ekroth, Den unisona sången, *Svenskbygden* 2/1933, 17–18.

musisoinnin ja laulannan oli korvannut gramofoni, ja kansanmusiikin olivat syrjäyttäneet iskelmät ja revyysävelmät. Jöde halusi elähdyttää laajojen joukkojen musiikin harrastusta ja nostaa kansanlaulun sen perustaksi. Jödelles laulun merkitys oli ensisijaisesti sosiaalinen: se kokosi ihmiset yhteiseen, pakottomaan iloon. Jöde neuvoi pitämään avoimia laulutunteja, joihin yleisö sai vapaasti tulla laulamaan yhdessä kuorojen kanssa. Yksittäin harjoiteltiin vanhoja lauluja ja opittiin uusia esilaulajan ja tekstilehtien avulla. Tästä Jöde itse oli antanut voitokkaan näytteen Tukholmassa. Kirjoituksessa Ekroth myönsi aikaisemmin epäroineensa, tulisiko kuorot valjastaa ajamaan yksittäisen laulun asiaa. Jöden rohkaisemana hän oli nyt vakuuttunut siitä, että mitään ristiriitaa ei ollut. Kuorojen tuli moniäänisen laulun rinnalla heläytellä myös yksittäisiä lauluja, yhteishengen virittämiseksi.¹² Suomalaisen yhteislaululiikkeen konkreettisia esikuvia tulivat olemaan Fritz Jöden opetukset sekä Tukholman Skansenin yhteislaulutapahtumat. Siksi niitä on aiheellista tarkastella lähemmin.

Fritz Jöden avoimet laulutunnit, Ruotsi ja Suomi

”Laulun levittäminen kansan keskuuteen saattoi saada todellisen lähetystehtävän luonteen”, toteaa Vesa Kurkela.¹³ Lähetystehtävästä tosiaan oli kysymys, kun tarkastellaan yhteislaululiikkeen ideaa siinä Fritz Jöden tarkoittamassa muodossa, jossa se saapui Suomeen. Jöde oli saksalainen musiikkipedagogi, joka tunnettiin 1910- ja 1920-lukujen nuorisomusiikkiliikkeen johtohenkilönä. Hän työskenteli vuosina 1923–1937 opettajana kirkko- ja koulumusiikin valtionakatemiassa Berliinissä, mutta hänen organisoimansa kansanmusiikkiin keskittyvät ”musikanttikillat” (*Musikantengilde*), musiikinopettajien kurssit sekä niin kutsutut avoimet laulutunnit (*Offene Singstunden*)¹⁴ levittivät hänen vaikutustaan suuren yleisön piiriin ympäri Saksaa ja ulkomaita. Jöde liitti musiikkikasvatuksen sosiaalipedagogiaan: julkilausuttuna idealistisena tavoitteena oli

12 Evert Ekroth, Sångens sociala uppgift, *Svenskbygden* 2/1935, 17–19.

13 Kurkela 1989, 174.

14 *Singstunde* kääntyy myös laulutuoikioksi tai -hetkeksi, mutta Suomessa puhuttiin pääasiassa avoimista laulutunneista.

kansanmusiikin laulamisen avulla luoda yhteisymmärrystä, parempi ihmiskunta ja kauniimpi elämä. Kesällä 1926 Jöde järjesti ensimmäiset avoimet laulutunnit, joissa harjoiteltiin kansanlauluja Jöden johtaessa laulajia Curwenin käsisignaaleilla.¹⁵ Hampurilainen radioyhtiö Nordische Rundfunk alkoi 1929 lähettää avoimia laulutunteja, joissa Jöde johti esilaulajia studiossa ja lietsoi radiokuuntelijoita kodeissaan yhtymään lauluun. Avoimien laulutuntien järjestäminen paikkakunnan asujaimistolle oli vakionumerona myös musiikinopettajien koulutuskursseilla, joita Jöde piti eri puolilla Saksaa ja pian myös ulkomailla.¹⁶

Jöden yhteislaululiike ei herättänyt Saksassa yksinomaan ihastusta. Yksityisten musiikinopettajien näkökulmasta Jöden ajama joukko ja ryhmämusisointi uhkasi heikentää musiikkivalmennuksen asemaa. Kommunistisen työläismusiikkiliikkeen mukaan yhteislaululiike pyrki häivyttämään luokkaristiriidat näkyvistä. Hanns Eisler (1898–1962) varoitti 1931, että Jöden näkemykset musiikin epäpoliittisuudesta ja kyvystä luoda harmoninen kansayhteisö pelasivat viime kädessä kansallissosialistien pussiin.¹⁷ Kun natsit ottivat vallan 1933, Jöde joutui uuden hallinnon hampaisiin ja hänen työskentelynsä vaikeutui. Hänet lomautettiin 1935 ja vapautettiin virastaan vuoden 1937 alussa. Hän sai jossakin määrin jatkaa kurssitoimintaansa myös ulkomailla silloin, kun natsihallinto antoi siihen luvan. Sen sijaan Jöden luoman nuorisomusiikkiliikkeen organisaatio ja sen keskeiset toimintamuodot ja käsitteet sulautettiin osaksi kansallissosialistista *Hitlerjugend*-organisaatiota.¹⁸ Tutkija Ulrika Geisler on arvioinut, että Jöde ja muut saksalaiset musiikkipedagogit olivat vastuussa nuorisomusiikkiliikkeen institutionalisoimisesta sekä laululiikkeen ideologisesta levittämisestä. Hän on verrannut musiikkipedagogien toimintaa pseudouskonnolliseen pyrkimykseen luoda ”täydellinen yhtei-

15 John Curwen (1816–1860) loi yhteislaulun tarpeisiin soveltuvan *Tonic Sol-fa*-käsisignaalijärjestelmän.

16 Schumann 1996, 160–167.

17 Dokumente aus der Zeit von 1931 bis 1946 1996, 133, 138, 141.

18 Jöde oli natsipuolue NSDAP:n jäsen 1940–1943 saadakseen nimityksen Salzburgin musiikkikorkeakoulun opettajaksi. Reinfandt 1996, 124–129.

sö”.¹⁹ Ihanteellinen haavekuva konkretisoitui totalitaarisen natsihallinnon johdolla omaksi irvikuvakseen.

Suomessa tunnettiin jo varhain Jöden keskeinen asema musiikkipedagogina ja kansanmusiikin elvyttäjänä. Martti Hela (1890–1965) osallistui kesällä 1925 Leipzigin musiikkitieteelliseen kongressiin, jossa hän seurasi Jöden luentoa kaanonlaulun hyödyntämisestä koulujen musiikinopetuksessa.²⁰ Leipzigin ylioppilaskuoron vieraillessa Suomessa vuonna 1928 kerrottiin, että Jöden musikanttiliikkeen tarkoituksena oli herättää ja vaalia laulu- ja soittoharrastusta nuorison ja yleensä koko kansan keskuudessa.²¹ Saksasta 1930 palannut säveltäjä Yrjö Kilpinen (1892–1959) kiitteli kansanmusiikin kunnianpalautusta miellyttävänä ajanilmiönä. Kilpinen toi esiin Jöden näkemyksen, jonka mukaan nimenomaan kansanmusiikki tarjosi pohjan saksalaisen musiikin uudistumiselle.²²

Kansanlaulujen tutkija Alfhild Adolfsson (myöh. Forslin, 1904–1991) esitelmöi ruotsinkielisellä Pohjanmaalla 1936 kansanlauluperinteestä ja Saksan laululiikkeestä. Hän esitteli Jöden ”laulun Lutherina”, joka halusi opettaa kaikki laulamaan. Adolfssonin mukaan yhteislaululiike oli Saksassa kohottanut laajojen piirien laulutaitoa ja yleistä musikaalisuutta. Yhteislaulu ja kansanlaulu elivät uutta kukoistuskautta. Adolfsson toi esiin, että myös Ruotsissa oli aloitettu vastaava propagointi yksiaänisen laulun puolesta: juhlittiin kansanlaulun päivää ja järjestettiin yleisiä yhteislaulutapahtumia. Hän kehotti samaan myös Suomessa: ”Ottakaa yleisö mukaan yksiaäniseen lauluun, opettakaa kaikki laulamaan mukana iloisesti ja rohkeasti!”²³

Jöde havaittiin Suomessa, kun hän tammikuussa 1935 piti Tukholman Auditoriossa massayleisölle ”avoimen laulutunnin”, jossa laulettiin

19 Geisler 2013, 79–85.

20 Martti Hela, Vaikutelmia Saksan koululaulun alalta, *Kasvatus ja koulu* 6–7/1925, 139–145.

21 Saksan ylioppilaspöytäkirjojen lauluharrastuksesta, *Uusi Aura* 25.9.1928, 3.

22 Fermaatti, Yrjö Kilpinen jälleen kotona, *Uusi Suomi* 19.3.1930, 8.

23 Suom. M.-O. S. ”Tag publiken med i unison sång, lär alla sjunga med, glatt och modigt!”. III ungdomsringsen möten i Jutas senaste söndag, *Landsbygden* 29.5.1936, 2.

kuoron ja orkesterin tuella ruotsalaisia kansanlauluja. Energinen laulunjohtaja sai yleisön mukaansa ja teroitti arkisen laulannan kohottavaa vaikutusta. Tapahtuman oli järjestänyt sanomalehti *Stockholms-Tidningen* ja se sai valtavan mediahuomion, jota referoitiin myös Suomessa. Sama lehti oli tukemassa myös keväällä 1935 aloitettuja Skansenin yhteislaulutapahtumia ja järjesti muun muassa 1937 uusien yhteislaulujen kilpailun.²⁴

Jöden syvällisempi vaikutus ruotsalaiseen musiikkikasvatukseen perustui kansakoulujen musiikinopettajille järjestettyihin kesäkursseihin, joita hän piti 1930- ja 1940-luvuilla muun muassa Siljanskolan nimisessä pikkulasten sisäoppilaitoksessa Taalainmaan Tällbergissä. Geislerin mukaan Jöden kuudelle kurssille osallistui kaikkiaan noin 220 henkilöä. Kun Jödeltä evättiin viisumi vuosina 1935 ja 1936, kesäkurssit johti hänen läheinen kollegansa Heinrich Schumann (1902–1988). Opetusohjelma vastasi Jöden kursseja Saksassa. Luennoilla käytiin läpi lasten musiikinopetuksen menetelmiä ja kansanmusiikin hyödyntämistä opetuksessa. Käytännöllisissä harjoituksissa johdettiin koululapsista ja kurssin osanottajista koostuvia kokoonpanoja, minkä lisäksi kurssisiin sisältyi ”musiikillista yhdessäoloa” laulaen, tanssien ja soittaen. Kohokohtana kutsuttiin ympäristön asukkaat viettämään avointa laulutuntia yhteisiä kuorolaulun merkeissä.²⁵ Tällbergin kesäkurssit vetivät osanottajia myös Suomesta. Esimerkiksi Helsingin ruotsinkielisten kansakoulujen laulunopettaja Ina von Pfaler (1882–1943) osallistui Jöden kurssille keuhalla 1938 ja kirjoitti kokemuksistaan innoittuneen kuvauksen.²⁶

Skandinaviassa oli sinänsä pitkät perinteet kansallis- ja kotiseutur romantiikkaan liittyvän yksiäänisen yhteislaulun viljelyssä, mutta Jöden vaikutus oli näissäkin maissa elähdyttävä.²⁷ Esimerkiksi Skanse-

24 Esim. P-s., Ur dagskrönikan, *Borgäbladet* 17.1.1935, 3; Blick på pressen, *Vasabladet* 5.9.1937, 3. Kilpailusta ks. Martti Turunen, Kaikki laulamaan!, *Musiikkitieto* 7/1938, 104.

25 Jöden kurssit toteutuivat vuosina 1934, 1937–1939 sekä 1948–1949. Geisler 2006, 67–68; Geisler 2012; Schumann 1996, 172–173.

26 Ina von Pfaler, Från professor Fritz Jödes sångkurser på Siljanskolan, *Tidskrift för folkskolan* 29/1938, 597–599.

27 Hedell 2009; Jönsson 2008; Rosengren 2006; Geisler 2006.

nin yhteislaulutapahtumien pitkäaikainen laulunjohtaja, Tukholman kansakoulujen laulunopettaja Sven Lilja (1887–1951), toi esiin Jöden rohkaisun ja esikuvallisuuden tapahtuman taustalla. Lilja oli osallistunut Ingesundin kansankorkeakoulussa Jöden kurssille ja sen yhteydessä pidettyyn avoimeen laulutuntiin. Lilja tunnettiin Suomessakin ”Ruotsin Fritz Jödenä”, joka rempseän tyylikkäänä laulunjohtajana pyrki karkotamaan ruotsalaisista liiallisen ujouden.²⁸

Vastaavasti Helsingissä vuodesta 1938 järjestettyjen ruotsinkielisten yhteislaulutapahtumien laulunjohtaja Evert Ekroth nimettiin ”Suomen Sven Liljaksi”. Hänellä ei ollut omakohtaista kokemusta Jöden opetuksesta, joten Liljan otteet Skansenilla toimivat hänelle kuten useimmille muillekin suomalaisille esikuvana ”avointen laulutuntien” järjestämistä. Skansenin viikoittaiset yhteislaulutapahtumat keräsivät kymmentuhatpäisen osallistujajoukon. Vuonna 1937 Ruotsista uutisoitiin, miten yksiääninen yhteislaulu oli muodostunut kansanliikkeeksi, jossa kaikkia rohkaistiin laulamaan. Yhteislaulu häivytti sosiaaliset erot ja sai keskenään erilaiset ihmiset laulamaan yhdessä. Ruotsalaistulkinnan mukaan tällä kansanliikkeellä oli edessään suuri tehtävä.²⁹

Skansenin yhteislaulutapahtumat houkuttelivat myös suomalaisia tarkkailijoita. Kuoronjohtaja, Teoston toimitusjohtaja Martti Turunen (1902–1979) kävi Skansenilla kesäkuussa 1938 ja soluttautui yleisön keskelle. Hän kuvaili, miten kaikille jaettiin painettuja tekstivihkoja, joissa oli lähinnä kansanlauluja. Turunen ihasteli, miten laulunjohtaja Lilja osasi temmata yleisön mukaansa ja miten innostuneesti ja hartaasti yleisö osallistui laulantaan: ”Merkillisen helposti näytti yleisö myöskin oppivan uuden laulun samoin kuin laulamisen kaanonissa, mikä laulutapa tuntui yleisöä suuresti huvittavan.”³⁰

Yhteislaululiike rantautuu Helsinkiin ruotsinkielisenä

Aloite avointen yhteislaulutilaisuuksien kokeilemiseksi Helsingissä ei tullut kuoroväen keskuudesta, vaan median ja valistusjärjestöjen puolelta.

28 Allsångens pappa 60 år, *Nya Pressen* 25.2.1947, 2.

29 Blick på pressen, *Vasabladet* 5.9.1937, 3.

30 Turunen, Martti: Kaikki laulamaan!, *Musiikkitieto* 7/1938, 103–104.

Hufvudstadsbladetin toimitussihteeri Torsten Sievers kääntyi Ekrothin puoleen kevättälvellä 1937 ja ehdotti yhteislaulutapahtuman järjestämistä. Ekroth oli kuitenkin skeptinen, ja asia raukesi. Vuoden 1938 alussa suomenruotsalaisten kulttuurijärjestöjen palvelutoimisto Svenska Upplysningsbyrå (SUB) perusti yhteislaulujaoston, joka ryhtyi käytännön järjestelyihin. Laulunjohtajaksi pyydettiin Ekrothia, jolla katsottiin olevan parhaat valmiudet tehtävään. Ekrothin ehdotuksesta yhteislaulantaa kokeiltiin ensin kuorojen ulkoilmakonsertissa Kustaanmiekassa kesäkuussa 1938. Konsertin loppuun oli sijoitettu muutama yhteislaulu, jotka yleisö ja kuorot kajauttivat yksiaanisesti.³¹

Ensimmäinen SUB:n yhteislaulutapahtuma pidettiin Kaivopuiston valleilla Ursan tornin ympärillä jo kymmenen päivän kuluttua, 29.6.1938. Ekroth valmisteli yleisöä kirjoituksella, jossa hän puolusti yksiaanisista yhteislaulua ja korosti tapahtuman sosiaalista luonnetta: pyrkimyksenä oli lähentää ihmisiä yhteiseen ilonpitoon ilman erityisiä laulutaidollisia vaatimuksia. Yksiaaninen yhteislaulu oli Ekrothin mukaan perinteinen laulutapa, joka oli tarjonnut esi-isille iloa, lohtua ja rohkaisua. Laulu saattoi edistää myös nykyihmisten elämänmyönteisyyttä ja keskinäistä yhteisymmärrystä: Ekrothin mukaan laulaminen nostatti lämpimän sympaattisia tunteita, karkotti apeuden ja sai yksilön tajuamaan, että hän kuului laajempaan kokonaisuuteen. Ekroth perusteli yksiaanisista yhteislaulantaa myös ajan vaatimuksilla: ”Meidän on kokoonnuttava yhteen ajatuksessa, tahdossa ja teossa. – Hajaannuksen ja rauhattomuuden aikana tarvitaan kaikkia yhdistäviä ja rakentavia voimia.”³²

Kesällä 1938 Kaivopuistossa järjestettiin kaikkiaan kahdeksan yhteislaulutapahtumaa, joista ensimmäiseen saapui 2 000, toiseen 5 000 ja viimeisiin jo yli 10 000 ihmistä. Amos Andersonin *Hufvudstadsbla-*

31 Ekroth, Evert: Huru kom allsängen till Finland? *Julen* 1938, 12–13. SUB:n yhteislaulujaostoon kuuluivat Holger Wikström, Kaj Snellman sekä Bertel Höckert. Allsängen måste få en organisation, *Hufvudstadsbladet* 4.8.1938, 1, 4; Wikström 1952, 37–38.

32 Ekroth, Evert: Vad ger oss den unisona sängen, *Svenskbygden* 6/1938, 89–90. Kirjoitus julkaistiin hieman toimitettuna myös *Hufvudstadsbladetissa*. Suomennos kirjoittajan. Allsängsdebut i Helsingfors nästa vecka, *Hufvudstadsbladet* 14.6.1938, 5.

det tuki SUB:n järjestämiä tapahtumia paitsi näkyvällä uutisoinnilla ja maksuttomalla ilmoitustilalla, myös painattamalla ja kustantamalla laulutekstit sisältävät laululehtiset, jotka jaettiin ilmaiseksi osanottajille.³³ Kun loppukesän massayleisölle ei riittänyt tarpeeksi lehtisiä, laulajia kehoitettiin ottamaan mukaan laajalti levinnyt kansakoulun laulukirja.³⁴

Elokuun laulajaisissa Ekroth esitteli Fritz Jödeltä saamansa kirjallisen tervehdysten. Siinä Jöde, ”Saksan avointen laulutuntien isä, joka oli esitellyt idean Ruotsissa, Tanskassa ja Norjassa”, tervehti Suomen toiminnan käynnistäjää ja toivoi voivansa myöhemmin tutustua tähän henkilökohtaisesti.³⁵ Kesäkauden viimeisiin laulajaisiin syyskuussa 1938 Kaivopuistoon kerääntyi peräti 15 000 ihmistä. Mukana oli kesälomalta palanneita helsinkiläisiä, jotka tutustuivat ilmiöön vasta nyt. Ekroth jakoi yleisön sektoreihin ja laulatti kaanoneita. Osa yleisöstä lauloi tekstit vanhasta muistista sinnepäin, kun illan pimetessä luettavista sanoista ei enää tahtonut saada selvää.³⁶

Ekroth summasi tuoreeltaan kesän 1938 yhteislaulutilaisuuksien antia. Jatkuvasti kasvaneet yleisömäärät todistivat hänelle, että kyse ei ollut pelkästä sensaationälästä, vaan yhteislaulu tyydytti ihmisten todellisia tarpeita. Yksi tuli laulamaan, toinen ehkä kuulemaan, mutta kaikki nauttivat iloisesta ja kohottavasta tunnelmasta. Häiriköintiä ei ollut esiintynyt. Iäkkäämmät nauttivat vanhojen muistorikkaiden laulujen mieleen palauttamisesta. Ihmiset eri sosiaaliryhmistä lähentyivät toisiaan hyväntahtoisessa ja luottavaisessa ilmapiirissä, ja yksinäiset kokivat yhteyttä. Arkiset realiteetit unohtuivat hetkeksi, kun kaupunkilaiset pääsivät laulun siivin vaeltamaan metsämaille ja purjehtimaan meren tyrskyissä. Ekrothin mukaan laulun tärkein tehtävä oli sosiaalinen: se lisäsi yhteisymmärrystä. Erityisasemassa oli ohjelman päätteeksi laulettu *Modersmålets sång*. ”Tämä laulu antaa selityksen, miksi laulutapahtumien tunnelma

33 Allsångens ekonomi, *Hufvudstadsbladet* 27.11.1938, 25.

34 Kyseessä oli Ida Rosqvistin (1857–1951) toimittama laulukirja *Sjung!*, jonka ensimmäinen laitos oli julkaistu jo 1800-luvun lopulla. Allsångens breder sig, *Hufvudstadsbladet* 23.8.1938, 6.

35 Allsångens fortgår för fullt, *Hufvudstadsbladet* 25.8.1938, 7.

36 Sommarens sista allsång, *Hufvudstadsbladet* 8.9.1938, 6; Lilith, Allsångens fri-luftsfinal, *Svenska Pressen* 8.9.1938, 3.

on ollut niin sisäistynyt, voimakas ja yhtenäinen”, Ekroth kirjoitti.³⁷ Alun perin Turun laulujuhliin kirjoitettu *Modersmålets sång* (1898) kytkeytyi 6. marraskuuta vietettävän Ruotsalaisuuden päivän vuotuisiin juhlallisuuksiin ja oli noussut suomenruotsalaisten epävirallisen kansallislaulun asemaan.³⁸

Myös SUB:n puheenjohtaja Holger Wikström (1905–2002) piti yhteislaulun kokoavaa ja jalostavaa vaikutusta ilmiselvänä. Hänen mukaansa yhteislaulutapahtumat loivat maaperää kuorojen toiminnalle. SUB:lle järjestelyt merkitsivät työtaakkaa alueella, joka ei kuulunut sen ydintehtäviin. Wikström teki elokuussa 1938 aloitteen, että yhteislaulun edistäminen siirtyisi joko kuoroliitoille tai Ruotsin mallin mukaiselle erityisjärjestölle (Samfundet för unison sång). Wikström visioi, että Ekroth voisi uuden järjestön asiamiehenä kiertää ympäri maata käynnistämässä yhteislaulutapahtumia, jotka sitten siirtyisivät paikallisen kuoronjohtajan vastuulle. Wikström ajoi myös erityisen yhteislaulukirjan julkaisemista.³⁹

Kaikesta huolimatta SUB jatkoi laulajaisten pääjärjestäjänä Helsingissä samalla, kun ilmiö levisi maan ruotsinkielisille seuduille paljolti Ekrothin välityksellä. Ekroth myös toimitti keväällä 1939 yhteislaulukirjan *Allsångsboken*, jonka *Hufvudstadsbladet* painatti ja jonka jakelijana SUB toimi. Tuolloin Ekroth kertoi johtaneensa yhteislaulua jo Porvoossa, Kotkassa, Karhulassa, Karjaalla, Espoossa ja Tampereella. Hänen mukaansa yhteislaulun suosio perustui viime kädessä inhimilliseen tarpeeseen. Se antoi mahdollisuuden spontaaniin elämänilon ilmaisuun ja ujoilematta laulaa tasa-arvoisena muiden kanssa äänen laadusta riippumatta; sen sosiaalinen arvo oli mittaamaton.⁴⁰

Wikström korosti, että yhteislaulutapahtumissa ei ollut kyse tavanomaisesta yksiaänisestä joukkolaulusta. Erottavana tekijänä oli laulun-

37 Ekroth, Evert: Allsängen, *Svenskbygden* 7/1938, 97–98. Suomennos kirjoittajan. Pääkirjoitus on signeeraamaton, mutta *Svenskbygden*-lehden vuosiliitteestä käy ilmi, että kirjoittaja on Evert Ekroth.

38 Engman 2016, 282.

39 Allsängen måste få en organisation, *Hufvudstadsbladet* 4.8.1938, 1 ja 4. Myös Englannissa yhteislaululiikkeellä oli oma erillisyjärjestönsä, *The Community Singers' Association*. Russell 2008.

40 Allsångsboken har utkommit, *Hufvudstadsbladet* 25.5.1939, 4.



Kuva 1. Ylioppilaskillalla, tahtipuikolla ja laulukirjalla varustautunut Evert Ekroth johtaa yhteislaulutilaisuutta Kaivopuiston valleilla vappuna 1941. Kuva Hugo Sundström, Museovirasto.

johtaja, joka tarpeen tullen pani laulun poikki sitä korjatakseen. Laulunjohtajan rooli ei ollut pelkästään pedagoginen, vaan koko hänen persoonansa oli pelissä: ”Yhteislaulunjohtajan välihuomautukset, vuorovaikutus johtajan ja laulajien välillä sekä uusien laulujen opettelu saavat aikaan yhteislaulutilaisuudelle ominaisen luovan ja sisäistyneen juhla-tunnelman.”⁴¹ 48-vuotias Ekroth oli kokenut kuoronjohtaja, joka kaikesta päättäen sai massayleisön mukaansa tahtipuikon ja humorististen juontojensa avulla. Erityistä esiintymisasua Liljan valkoisen kesäpuvun tapaan Ekrothilla ei ollut.

Suomenruotsalaisten kuorojen laulujuhlille, jollaiset oli viimeksi pidetty Helsingissä vuonna 1932, tunnusomaisia olivat pitäjäkohtaiset kansallispuvut (bygdedräkt), joiden tunnettuus ja käyttö levisi Bo Lönn-

41 Wikström 1952, 37. Suomennos kirjoittajan.

qvistin mukaan nimenomaan laulujuhlien ja -vihkojen ansiosta.⁴² Sen sijaan Helsingin yhteislaulutapahtumissa kansallispuvut loistivat poissaolollaan. Vaikka lauluissa liikuttiin juurevilla ruotsalaisseuduilla, kyse oli kaupunkilaisten urbaanista matalan kynnyksen ulkoilmatapahtumasta, jota varten sonnustauduttiin säänmukaiseen asuun, liekihattuun ja popliinitakkiin.

Syksyllä 1938 SUB siirsi yhteislaulajaiset sisätiloihin ja vuokrasi viidesti Messuhallin, johon mahtui 7 000 ihmistä. *Hufvudstadsbladet* havaitsi, miten sisätiloissa voitiin paremmin keskittyä laulamiseen, kun tuuli ei siepannut ääntä ja vuorovaikutus laulunjohtajan ja yleisön välillä sujui helpommin. Syyskuun laulajaisissa Ekroth yllytti yleisön tekemään aaltoliikettä.⁴³ Myös Ekroth näki, että yhteislaulutilaisuuksien pedagoginen puoli pääsi paremmin esiin Messuhallissa, jossa laulujen yksityiskohtia voitiin hioa.⁴⁴ Messuhallissa oli sekin etu, että tilaisuuksien radioiminen kävi näppärästi.

Lauluohjelmisto oli vaihteleva, eikä siinä pitäydytty niin sanotuissa kansanlauluissa. SUB:n lokakuun 1938 pohjoismaisessa teemalauluillassa laulettiin poikkeuksellisesti myös norjaksi, tanskaksi ja suomeksi muun muassa Pohjoismaiden viralliset kansallislaulut. Marraskuussa *Hufvudstadsbladet* järjesti lukijäänestyksen, jossa pyydettiin nimeämään toivelauluja seuraavia laulajaisia varten. Vuoden viimeisessä yhteislaulutapahtumassa laulettiin joululauluja. Messuhallin laulajilta kerättiin vain vapaaehtoinen kolehti, joka ei riittänyt kattamaan kuluja. Kun SUB toi julki, että laulajaisten jatkuminen riippui talouden saattamisesta tasapainoon, neiti Olga Ärt (1867–1946) lahjoitti vuoden 1938 lopulla SUB:lle varat erityiseen yhteislaulurahastoon, jonka vuosituotto tuli käyttää laulajaisiin.⁴⁵

42 Lönnqvist 1991, 32.

43 Dame-pique, Allsångens inomhuspremiär, *Hufvudstadsbladet* 22.9.1938, 6.

44 Allsångsboken har utkommit, *Hufvudstadsbladet* 25.5.1939, 4.

45 Allsångens ekonomi, *Hufvudstadsbladet* 27.11.1938, 25. Lahjoitus oli suuruudeltaan 50 000 markkaa. Allsängen i julens tecken, *Hufvudstadsbladet* 21.12.1938, 3; Wikström 1952, 38.

Sulasolin Helsingin piiri aloittaa suomenkieliset yhteislaulutapahtumat

Kaivopuiston ruotsinkielisten yhteislaulutapahtumien suosio kesällä 1938 kasasi odotuksia suomenkielisen kuorojärjestön, Suomen Laulajain ja Soittajain Liiton (Sulasol), suuntaan. Useat kuoronjohtajat suhtautuivat ilmiöön kuitenkin varauksellisesti. Kuorokentän ylin auktoriteetti, Sulasolin puheenjohtaja ja *Suomen Musiikkilehden* päätoimittaja Heikki Klemetti (1876–1953), jonka puoleen asiassa oli käännytty, otti kriittisen kannan ”yleislauluun”. Hän piti sitä kevytmielisenä muoti-ilmiönä, joka ei pystyisi kohottamaan yksiaänisen laulannan tasoa. Intervallit, rytmit ja tekstin äänteet laulettiin pieleen jo kansakouluopettajienkin keskuudessa, eli miten sitten kävisi avoimissa joukkolaulajaisissa ja keitä sellaisiin edes tulisi, ”epämääräistä muuta ainesta, joka on ’Imatran rannan’ ja muun sellaisen tasolla”. Klemetti edellytti, että yksiaänisen laulun edistämisen tuli tapahtua ”asiallisemmalla pohjalla, vakavammin harkiten”. Hän ehdotti, että ensin toimitettaisiin ”Kansalaisen laulukirja”, johon valittavat yksiaäniset laulut jokaisen suomalaisen tulisi osata, ja edettäisiin sen jälkeen kuorotietä. Sulasolin kuoroja voitaisiin velvoittaa harjoittelemaan myös yksiaänisiä lauluja, jolloin ne voisivat toimia tukijoukkoina erilaisten juhlatilaisuuksien yhteislauluissa.⁴⁶

Martti Turunen, joka toimitti *Musiikkitieto*-lehteä, asettui sitä vastoin puolustamaan yhteislaulua ja sen kokeilemista käytännössä. Kirjoituksessaan ”Kaikki laulamaan!” syyskuussa 1938 hän luonnehti laululiikkeen ”aatteellista” puolta, jonka Klemetti oli sivuuttanut. Turunen esitteli Jöden näkemykset musiikkielämän kriisistä ja kansanmusiikin elvyttämisestä sekä avointen laulutuntien idean, jossa kaikki ”ikään ja säätyyn katsomatta” esilaulajan johdolla lauloivat yhdessä vanhoja kansanlauluja ja opettelivat uusia. Edelleen Turunen kuvaili Skansenin laulajaisten järjestelyjä. Suomessa yhteislaulu oli ylioppilasosakunnissa noussut suosioon, joten muut yhdistykset voisivat seurata esimerkkiä. Turunen painotti, että yhteislaulu ei tarkoittanut kilpailua kuorolaulun kanssa, vaan sen tarkoitus oli luoda pohjaa kaikelle laulukulttuurille. Olennaista oli syventyminen ja herkistyminen (kanonisoitujen) kansanlaulujen äärel-

46 Heikki Klemetti, Yleislaulu, *Suomen Musiikkilehti* 6/1938, 107–108.

le: ”mitä nämä yksinkertaiset, mutta kuitenkin niin liikuttavan kauniit sävelet meille varsinaisesti kertovat kansamme luonteesta ja sen vaiheista”.⁴⁷ Turusen aloitteella oli painoarvoa, mitä osoittaa sekin, että tuleva ”kaikkien laulukirja” nimettiin hänen kirjoituksensa otsikon mukaisesti: *Kaikki laulamaan!*

Mediayhtiöt olivat juonessa mukana. Yleisradion tukeman *Radiokuuntelija*-lehden nimimerkki Killi suositteli suurten yhteislaulutilaisuuksien järjestämistä Suomessa. Killin mukaan yhteislaulu oli hauskaa ja halpaa huvia, joka loi yhteenkuuluvaisuuden tunnetta ja levitti yhdessä laulamisen tapaa pienimuotoisempiin juhliin, kokouksiin ja iltamiin. Tarvittiin hilpeitä lauluja, joita Suomessa tosin oli verraten vähän. Killin mukaan käytännön ongelmana oli, mistä löytyisi suomalaisen yhteislaululiikkeen alullepanija: ”Johtajan täytyy olla samalla kertaa hyvä musiikkimies ja eräänlainen sharmööri, ’hurmuri’, joka kykenee viemään joukot mukaan. Ruotsissa sellaisia kasvaa joka toisella oksalla, ja myöskin Kaivopuiston vanhoille valleille on nähtävästi löydetty oikea mies”.⁴⁸ Keskustelussa sivuutettiin kokonaan kansansuosiota nauttiva kupletti- ja iskelmälaulaja Matti Jurva (1898–1943), joka oli toiminut yhteislaulun esilaulajana kesän 1938 jalkapallomaatotteluissa Olympiastadionilla. Urheiluväellä laulatettiin *Mustaa Rudolfia* ja *Oolannin sotaa*.⁴⁹

Klemetin ja Turusen tietämättä valmisteluja tehtiin samaan aikaan Sulasolin Helsingin piirissä, joka oli kymmenen kuoron väljä yhteenliittymä. Piirin puheenjohtaja, mainosmiehenä tunnettu Toivo Rautavaara (1905–1987) vastasi käytännön järjestelyistä. Hän kertoi, että esikuvana olivat Skansenin ja Kaivopuiston laulutapahtumat. Yhteislaulutapahtuman järjestelyjä leimasi suunnitelmallisuus. Ensin Sulasol odotti, että Helsingin kaupunginhallitus myönsi tarkoitukseen apurahan. Myös yleisön laulattamisen kanssa edettiin varoen: Messuhallissa marraskuussa 1938 järjestettyä ensimmäistä suomenkielistä yhteislaulutapahtumaa luonnehdittiin huokeahintaiseksi kansankonsertiksi, jossa kuorot esitti-

47 Turunen, Martti: Kaikki laulamaan!, *Musiikkitieto* 7/1938, 103–104.

48 Killi, Yhteislaulua, *Radiokuuntelija* 34/1938, 3; *Radiokuuntelija*-lehdestä Lyytinen 1996, 38.

49 17,000 sägo Sverige vinna, *Hufvudstadsbladet* 5.7.1938, 9; Optimism inom UK och bland de aktiva. *Hufvudstadsbladet* 30.8.1938, 2.

vät vanhoja kansanlauluja ja yleisöllekin tarjoutui tilaisuus opetella niitä. Kuorot kokoontuivat lyhyisiin yhteisharjoituksiin ennen tapahtuman alkua. Yleisölle jaettiin tekstilehdet ja äänestyslomakkeet, joissa tiedusteltiin toivelauluja vastaisen varalle. Laulunjohtajan vaativassa tehtävässä kuoroja ja viisituhatpäistä yleisöä johti ja harjoitti Arvi Poijärvi (1900–1986).⁵⁰ Hyvän menestyksen kannustamana Sulasol järjesti joululaulajaiset, joissa yleisöltä kannettiin vapaaehtoinen kolehti ja tiedusteltiin jälleen suosikkilauluja.⁵¹

Alkuvaiheessa päävastuun niin johtamisesta kuin sopivan lauluohjelmiston valikoinnista lauluvihkoihin kantoi Poijärvi, kouluhallituksessa työskennellyt biologian ja maantiedon oppikirjojen laatija. Hän oli tunnettu kuoronjohtaja, joka otti kantaa myös musiikkipedagogisiin kysymyksiin. Esimerkiksi kansakoulunopettajien laulukursseilla Oriveden opistossa 1938 Poijärvi luennoi musiikin harrastamisen sivistävästä vaikutuksesta ja erityisesti koti- ja kouluorkestereiden merkityksestä musiikkikasvatuksessa sekä ”terveen tunne-elämän” kehittäjänä.⁵²

Tammikuussa 1939 Poijärvi esiintyi Musiikinopettajien päivillä ja esitelmöi Messuhallin kokemuksiin pohjautuen yhteislaulun merkityksestä. Hän suhtautui siihen lähinnä musiikillisena kansanvalistuksena, jolla saattoi olla merkitystä yleisen musiikkikulttuurin kohottajana. Poijärven mukaan yhteislaulu loi siltaa taidemusiikin ja suuren yleisön välille, eikä siihen sopinut suhtautua yliolkaisesti. Poijärvi toivoi, että musiikinopettajat yhdessä Sulasolin kanssa edistäisivät yhteislaulun asiaa.⁵³ Samana vuonna Poijärvi toimittikin Sulasolin yhteislauluvihkosen yhdessä musiikinopettaja A. E. Taipaleen kanssa.

50 Yhteislaulu jälleen kunniaan, *Uusi Suomi* 5.11.1938; Sulasolin Helsingin piirin ”kansankonsertit”, *Helsingin Sanomat* 5.11.1938; Mitä helsinkiläisyleisö haluaa laulaa?, *Uusi Suomi* 9.11.1938, 9; Mikko, Päivän kronikka, *Ilta-Sanomat* 14.11.1938.

51 Joululauluja Messuhallissa, *Uusi Suomi* 14.12.1938, 11.

52 Oriveden opistossa vuodesta 1936 pidetyillä kansakoulunopettajien käytännöllisillä laulukursseilla opettajilla oli tilaisuus kehittää opetusmenetelmiä ja kohentaa laulutaitoaan tunnettujen musiikkipedagogien johdolla. Eräs joulukosta, Kansakoulunopettajien käytännölliset laulukurssit, *Suomen Musiikkilehti* 9–10/1938, 167–169.

53 Musiikinopettajain päivät, *Musiikkitieto* 1/1939, 10–11.

Suomen Kuvalehden haastattelussa tammikuussa 1939 Poijärvi kuvaili laulamisen tuottamaa ruumiillista nautintoa: ”Ihmisen pitää tuntea laulamisen ilo omassa kurkussaan, omissa jäsenissään ja hermoissaan, silloin hän käsittää, mikä on omakohtaisesti koettu laulun synnyttämisen riemu.” Samalla hän luonnehti yhteislaulutapahtumien sosiaalista merkitystä kansallisen yhteishengen lisääjänä ja luokkaerojen häivyttäjänä:

Yhteislaulun ympärille kerääntyvät eri säätyluokat, ruumiillisen ja henkisen työn tekijät. Kaikki he tulevat yhteen laulamaan, löytävät yhteisen pohjan, jolla seistä ja huomaavat äkkiä olevansa samaa kansaa, saman kansallisen, jokaisen käytettävissä olevan kulttuuriaarteiston omistajia. Voiko ajatella suurenmoisempaa saavutusta niin yksinkertaisella menetelmällä?⁵⁴

Kun ruotsinkielisissä yhteislaulutapahtumissa laulua johti aina Ekroth, suomenkielisissä laulajaisissa vetovastuuta jaettiin muillekin kuoronjohtajille. Heistä parhaana pidettiin kuitenkin Poijärveä: ”hänen ohjauksensa on sekä sytyttävää että soitannollisesti huoliteltua”, kirjoitti *Radiokuuntelija*.⁵⁵ Tammikuussa 1939 vuoroon pääsi Ilmari Kalkkinen (1892–1982), joka tunsi laululiikkeen ideologian, mutta piti yhteislauluilmiön olennaisena tekijänä sitä, että se vastasi ihmisten tarpeisiin: ”kansaa todella laulattaa”.⁵⁶ Huhtikuussa 1939 Messuhallin yhteislaulajaiset johti Felix Krohn (1898–1963), joka luonnehti kansanlaulujen arvonnalauttamista ”kansan terveelliseksi reaktioksi” pinnallista iskelmäkulttuuria vastaan. ”Yhteislaulutilaisuudet ovat mielestäni kuin suuren laulupeltomme muokkaustilaisuuksia”, Krohn totesi.⁵⁷

54 Molli, Osaako Suomen kansa laulaa?, *Suomen Kuvalehti* 3/1939, 103.

55 O. K. Taavi, Tauon aikana, *Radiokuuntelija* 26/1939, 14.

56 Molli, Osaako Suomen kansa laulaa?, *Suomen Kuvalehti* 3/1939, 103.

57 Yhteislauluinnostus ”iskelmäkulttuurin” vastapainona, *Helsingin Sanomat* 24.4.1939, 7.

Yhteislauluilmiö leviää Yleisradion ja työväenkuorojen välityksellä

Englannissa 1920-luvun lopulla kukoistanutta yhteislauluiliikettä pidettiin sanomalehti *Daily Expressin* aikaansaannoksena, joka sisälsi uutuu-denviehätyksen lisäksi lupauksen sosiaalisten suhteiden lujittamisesta.⁵⁸ Ruotsissa käynnistäjänä oli *Stockholms-Tidningen*. Vastaavalla tavalla Suomessa aloitteentekijöinä ja ilmiön levittäjinä kunnostautuivat yksityiset lehtitalot sekä valtiollinen Yleisradio. Median kiinnostuksessa yhdistyi uutisarvo sekä aatteellinen puoli. Yhteislaulutapahtumien myön-teistä vaikutusta perusteltiin niin sosiaali- kuin musiikkipoliittisesti.

Hufvudstadsbladet-lehden keskeistä roolia ruotsinkielisten laulu-tapahtumien tukijana on jo kuvattu. Sulasolin yhteislaulutapahtumil-le antoi sivustatukea kokoomuslainen *Uusi Suomi*, joka esitteli ilmiötä positiiviseen sävyyn. Sitäkin merkittävämpi tukija oli *Radiokuuntelija* ja kansansivistystehtävää hoitava Yleisradio, joka yhteislaulutapahtumista raportoimalla ja niitä radioimalla yllytti paikan päällä osallistujia, levitti tapahtumat kuulokuvana ympäri Suomea ja osallistui Messuhallissa jär-jestettyjen yhteislaulutilaisuuksien kustannuksiin. Sen lisäksi Yleisradio järjesti jo vanhastaan omia yhteislauluhetkiä, joissa kuoro esiintyi stu-diossa. Nimimerkki Killi moitti näitä ohjelmia 1938 vuorovaikutuksen puutteesta: ”niissä ei ole erityisesti käännetty kuuntelijain puoleen ja pro-vo-soitu heitä mukaan. Siksi ovat kuuntelijat jääneet passiivisiksi kuun-telijoiksi”. Tämän jälkeen kapellimestari Heikki Aaltoila (1905–1992) omaksui välittäjän roolin ja lauluja esitellessään yllytti radiokuuntelijoita yhtymään lauluun ja jopa piiritanssiin.⁵⁹

Yleisradio radioi Sulasolin Messuhallin joululaulajaiset 1938. Lau-lujen tekstit ja osin nuotitkin painettiin *Radiokuuntelija*-lehdessä, jotta kuulijoilla ympäri maan olisi tilaisuus yhtyä lauluun.⁶⁰ Toiminta jatkui vilkkaana, kuten Yleisradion vuoden 1939 toimintakertomuksessa to-dettiin: ”Kuluneen vuoden aikana vauhtiin päässyt yhteislaulun harrastus

58 Russell 2008.

59 Killi, Yhteislaulu, *Radiokuuntelija* 34/1938, 3; O. K. Taavi, Tauon aikana, *Ra-diokuuntelija* 36/1938, 12; Killi, Yhteislaulu jatkuu, *Radiokuuntelija* 39/1938, 3.

60 Joululauluja Messuhallissa, *Uusi Suomi* 14.12.1938, 11; Yhteislaulujen sanat, *Radiokuuntelija* 51/1938.



Kuva 2. Yhteislauluilmiö tarjosi otollisen kohteen pilanlaskijoille. Oki Räisäsän piirros kommentoi Ahvenanmaan linnoituskysymystä, jossa tavoiteltiin kansallista yksimielisyyttä. *Helsingin Sanomat* 30.10.1938. Median museo ja arkisto Merkki.

sai myös radiolta kaikkea mahdollista tukea. Radio omasta puolestaan järjesti entistä enemmän yhteislaulutilaisuuksia studioon.”⁶¹ Korkeaviriteinen ja iskelmäkuulttuuria vastaan hyökännyt yhteislaululiike ei ollut naurun asia. Kun Yleisradio kesällä 1939 lähetti radiopilaa, jossa parodioitiin yhteislauluvillitystä, *Radiokuuntelija*-lehti esitti paheksuntansa: ”hyvää ja kannatettavaa joukkoliikettä” ei sopinut pilkata.⁶²

61 Yleisradion vuosikertomus 1939, 31–32.

62 Pila oli kirjoittanut nimimerkki Romula ja Rema. T. L. Kipinä, Viikon varrelta, *Radiokuuntelija* 25/1939, 12.

Helsingin kaupunginhallitus suhtautui tasapuolisesti kahteen eri kieliryhmään, ja kesällä 1939 Kaivopuistossa pidettiin yhteislaulutapahtumia vuorotellen ruotsiksi ja suomeksi. Sulasolin järjestämässä yhteislaulutilaisuuksissa oli korostunut laulunharjoittamisen luonne, joka oli SUB:n laulajaisissa jäänyt vähemmälle huomiolle. Tilannetta korjattiin syksyllä 1939, kun Helsingin ruotsinkielinen työväenopisto (Arbetrar-institutet) käynnisti Ekrothin johdolla yksiäänisen laulun kurssin, jolla harjoituskirjana palveli *Allsångsboken*. Tarkoitus oli nimenomaan tarjota osanottajille mahdollisuus harjoitella yhteislauluja perusteellisemmin.⁶³

Ruotsinkielisten yhteislaulutilaisuuksien suosio antoi vuonna 1939 aiheen keskusteluun, tulisiko myös kirkoissa vastaavalla tavalla rohkaista seurakuntaa laulamaan virsiä, eikä jättää tehtävää kirkkokuorolle. Ekroth puolsi aloitetta ja painotti, että laulun sosiaalinen ja eettinen tehtävä oli toimia kokoavana, yhdentävänä ja yhteen sulattavana voimana.⁶⁴ Jumalanpalveluksiin kuului olennaisena osana virrenveisuu, mutta vastuu kirkkomusiikista oli paljolti siirtynyt lukkarivetoisille kirkkokuoroille. Pääkaupungin juhlahumalanpalveluksissa kuultiin yhä vaativampia kuoroteoksia. Liturginen musiikki oli lisääntynyt 1920- ja 1930-luvulla, kun katolisen kirkon tapaan alettiin järjestää musiikkipitoisempia, arvokkaan tunnelmallisia vesper-jumalanpalveluksia, joihin muun muassa Ilmari Krohn ja Sune Carlsson sävelsivät ja sovittivat vuorolauluja ja psalmeja.⁶⁵

Yhteislaululiikkeen aloite torjuttiin seurakuntien piirissä. Kanttori Gustav Pettersson (1895–1979) ei pitänyt vertailua jumalanpalveluksiin asianmukaisena, koska yhteislaulutilaisuudet olivat jo lähtökohtaisesti homogeenisia, lauluhaluisten joukon kokoontumisia laulamaan sydämensä kyllyydestä, äidinkielellään ja heimosukulaisten kesken.⁶⁶ Kirkkomusiikkiliike kyllä kehittyi voimakkaasti 1930-luvun Suomessa, mutta uusia asiallisten ja korkeakirkollisten tunnusten alla. Saksalais-skandinaavisia vaikutteita ammennettiin pohjoismaisilla kirkkomusiikkipäivillä. Kansallisia kirkkomusiikkipäiviä Suomen kieliryhmät viettivät omissa lei-

63 Kurs i unison sång, *Hufvudstadsbladet* 16.9.1939, 6.

64 Låt kyrksången bli allsång, *Hufvudstadsbladet* 15.9.1939, 3, 9–10.

65 Pajamo & Tuppurainen 2004, 304, 314, 354–355, 357.

66 Låt kyrksången bli allsång, *Hufvudstadsbladet* 15.9.1939, 3, 9–10.

reissään. Uudistustyöhön liittyivät uudet virsikirjat suomeksi (1938) ja ruotsiksi (1943).⁶⁷

Yhteislaulun ryhmyttävät vaikutukset tunnettiin vanhastaan myös työväenliikkeen puolella, ja nyt tapaa pyrittiin palauttamaan käytäntöön. Sosiaalidemokraattisten työväenjärjestöjen kuorot, soittokunnat ja orkesterit kuuluivat Suomen Työväen Musiikkiliittoon, joka vaali työväenhenkistä lauluohjelmistoa, järjesti omia musiikkipäiviään ja julkaisi *Työväen Musiikkilehteä*.⁶⁸ Lehden toimittaja Kaarle Lehtinen kehotti vuonna 1935 järjestöjä kiinnittämään huomiota ”yleisön suorittamaan” yksiääniseen joukkolauluun. Aikoinaan työväenjuhliissa ja -kokouksissa raikunut yhteislaulu, joka ilmensi ja loi aatteellista innostusta, oli Lehtisen mukaan hiipunut, kun etevät kuorot huolehtivat musiikkiesityksistä. Hän muistutti, että yhteislaulu kokosi joukkoja ja lähensi ihmisiä, ja ehdotti, että yhteislauluun soveltuvista, teknisesti helpoista kappaleista toimitettaisiin uusi työväen laulukirja. Jos järjestöväki harjoittelisi laulut ensin keskuudessaan ja myös kuorot osallistuisivat yhteislauluun, laajemmissa yleisötapauksissa niiden omaksuminen kävisi helposti.⁶⁹

Asia ei edennyt, vaikka *Työväen Musiikkilehti* uudisti aloitteensa laulukirjan toimittamisesta vuonna 1937.⁷⁰ Lopulta Sulasolin Helsingin piiristä lähtenyt keskustelu ja sen organisoimat yhteislaulutapahtumat antoivat kimmokkeen ja esikuvan myös työväenliikkeen kuoroille. Loppukesästä 1939 uutisoitiin, että Turun työväenyhdistyksen mieskuoro harjoitti yksiäänisiä yhteislauluja toimiakseen runkona työväen yhteislaulutapahtumissa. *Työväen Musiikkilehti* kiitteli, miten ”yhteislaulun kehittäminen työväen keskuudessa on aloitettu ja aloitettu juuri sillä tavoin kuin se tulee aloittaa”.⁷¹

67 Pajamo & Tuppurainen 2004, 361, 365, 367–368, 382–383.

68 Rantanen 2020.

69 Kaarle Lehtinen, Yhteislaulua viljelemään, *Työväen Musiikkilehti* 11/1935, 183; Kaarle Lehtinen, Yhteislaulua viljelemään II, *Työväen Musiikkilehti* 12/1935, 209–211.

70 Yhteislaulun elvyttäminen. *Työväen Musiikkilehti* 7–8/1937, 115, 124.

71 Ilahduttava aloite. *Työväen Musiikkilehti* 9/1939, 135.

Lauluohjelmistot erosivat toisistaan

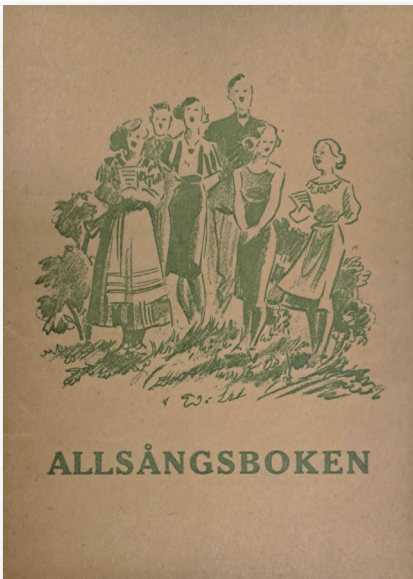
Jo ennen kuin yhteislaulutapahtumia järjestettiin, niitä koskeneessa keskustelussa tuotiin esiin yhteislauluohjelmiston erityisvaatimukset ja yhteislaulukirjojen tarve. Sekä SUB:n että Sulasolin laulajaisten yhteydessä 1938 selvitettiin yleisön mielilauluja. Varsinaisten laulukirjojen ja -vihkosten julkaiseminen alkoi seuraavana vuonna.

SUB:n laulajaisten monipuoliseen ohjelmaan kuului vuonna 1938 toistasataa eri laulua, joista vain harvoja toistettiin. Marraskuussa 1938 *Hufvudstadsbladet* järjesti äänestyksen, jossa lukijat saivat äänestää lempikappaleitaan yhteislaulajaisissa siihen mennessä esitettyjen laulujen joukosta. Kaikkiaan 700 vastauksessa annettiin yli 8000 ääntä, joita riitti jokaiselle 92 laululle. Selvät suosikit olivat Arvid Mörnen tekstiin sävelletty Hanna Hagbomin valssi *Bäcklandets vackra Maja* (365 ääntä), ruotsalaisen G. E. Johanssonin vaelluslaulu *I sommarens soliga dagar* (341) sekä Alexander Slotten harras *Slumrande toner* (322), joka viritti yhteyttä esi-isiin ja tunnettiin Brage-yhdistyksen tunnuslauluna. Kilpailun järjestäjä katsoi, että vaalin tulos todisti äänestäjien terveestä ja hyvästä mausta. Suosikit olivat pääasiassa kotimaista alkuperää, ulkomaisista poimittiin vain sellaisia iloisia elämänmyönteisiä vaelluslauluja, joita Suomessa ei ollut tehty.⁷²

Ruotsinkielisiä yhteislauluun soveltuvia laulukirjoja oli julkaistu sekä Ruotsissa että Suomessa.⁷³ Ne kuitenkin sivuutettiin, kun yhteislaulutapahtumia varten haluttiin uusi laulukirja. *Allsångsboken* sisälsi 140 laulua, joista painettiin vain tekstit, nuotteja tai sointumerkintöjä ei ollut. Jöden ja muiden musiikkipedagogien puristisen kansanlaulupainotuksen sijaan lauluvalikoima oli, ilmeisesti Skansenin ohjelmiston tapaan, väljemmin koottu, populaari ja monipuolinen kokonaisuus. Siihen kuului tunnelmaltaan vaihtelevia kanonisoituja kansanlauluja, kotiseutu- ja merimies-

72 Bäcklandets vackra Maja nummer ett, *Hufvudstadsbladet* 25.11.1938, 5. *Bäcklandets vackra Maja* tunnetaan suomeksi parhaiten nimellä *Seiskarin kaunis Siiri*; Slotten laulusta ks. Engman 2016, 282–283.

73 Viimeisimpänä Kokkolan seudun laulu- ja musiikkiliiton julkaisema, J. A. Lybäckin toimittama, nuoteilla varustettu *Svensk sång* (1936). Sigurd Snåre, En ny sångbok, *Västra Nyland* 13.3.1937, 4.



Kuva 3. Evert Ekrothin toimittama *Allsångsboken* ilmestyi keväällä 1939 ja levisi sotavuosina kulovalkean tavoin.

lauluja, muun muassa Runebergin ja Topeliuksen runoihin sävellettyjä lauluja sekä ruotsinmaalaista lauluperintöä ja lisäksi eräitä tanskalais- ja saksalaisperäisiä lauluja. Osiot oli varattu skandinaavisille kansallislauluille ja joululauluille. Laulukirjan avasi Martin Lutherin motto, jonka mukaan musiikki oli Jumalan lahja, ja virsi *Vår Gud är oss en väldig borg* (*Jumala ompi linnamme*). Joukossa ei ollut ainuttakaan alkuperältään suomenkielistä tekstiä.⁷⁴

Allsångsboken osoittautui menestykseksi. Ensimmäisissä Kaivopuiston laulajaisissa toukokuussa 1939 sitä myytiin yli

3000 kappaletta, ja vuonna 1945 teoksesta otettiin jo viides laajennettu painos. Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että Ekrothin laulukirja levisi laajalle ja ikään kuin yhdisti hajallaan asuvan väestön, tai ainakin helpotti omatoimisten yhteislaulutilaisuuksien järjestämistä eri puolilla maata. ”Allsångsboken med!”, luki eri yhdistysten illanviettojen ilmoituksissa jo syksyn 1939 Helsingissä.⁷⁵

Sulasol järjesti oman kyselynsä yleisön toivelauluista heti ensimmäisten Messuhallin laulajaisten yhteydessä marraskuussa 1938. 4000 vastauksessa ääniä sai 477 eri laulua. Vastauksia ei ollut etukäteen rajattu, ja esiin nousivat useat sellaisetkin kappaleet, joita ei kelpuutettu tuleviin yhteislauluvihkoihin. Tällaisia olivat esimerkiksi ruotsalaisperäinen vals-

74 *Allsångsboken* 1939.

75 En verklig bestseller, *Svenska Pressen* 25.5.1939, 3; ks. esim. Svenska Kvinnoförbundet, *Hufvudstadsbladet* 28.9.1939, 2.

si *Musta Rudolf* ja *Maamme*. Suurimman äänisaaliin saivat isänmaalliset ja maakuntalaulut, suosituimpana Klemetin *Oi kallis Suomenmaa*.⁷⁶ Sulasolin yhteislaulutapahtumissa ja ensimmäisissä lauluviikoissa keskityttiin niihin sekä niin sanottuihin kansanlauluihin.

Sulasolin Helsingin piiri toimitti vuonna 1939 lauluvihkot *Kaikki laulamaan* I ja II, ja vielä vuonna 1941 kolmannen vihkon. Kaikkia niistä oli koostamassa Arvi Poijärvi. Julkaisijaksi saatiin Otava ja Kansanvalistusseura, joka oli kunnostautunut musiikkifolklorismin virittäjänä ja laulujuhlien järjestäjänä jo 1880-luvulta lähtien. Julkaisuilla pyrittiin osaltaan levittämään yhteislauluharrastusta koko maahan.⁷⁷ Vihkot olivat pienikokoisia, painokset suuria ja hinnat edullisia. Ensimmäinen vihko sisälsi 45 isänmaallista ja kansanlaulua sävellajeineen ja aloitussävelineen. Toinen vihko sisälsi 31 maakuntalaulua nuotteineen ja vuoden 1941 kolmas vihko 61 laulua nuotteineen. Kaikkiaan lauluja oli vain 119, koska miltei kolmasosa lauluista julkaistiin kahdesti, *Karjalan kunnail-la* jopa kaikissa kolmessa vihkossa. Jos päällekkäisyyttä ei oteta lukuun, laulualikoima oli johdonmukaisesti toimitettu. Sävellajien ja melodioiden ilmoittaminen lisäsi vihkojen musiikkikasvatuksellista arvoa. Pitäytyminen ”omina” pidetyissä kansanlauluissa, kotiseutulauluissa ja patrioottisissa lauluissa vastasi Jöden käynnistämän yhteislaululiikkeen ”oikeaoppista” ideaa. Ulkomaista alkuperää oleville lauluille, kupleteille tai iskelmille ei annettu tilaa niiden mahdollisesta kansansuosiesta riippumatta.⁷⁸

Ankaruus ulotettiin myös Suomen ruotsinkieliseen laulustoon. Huomiota kiinnittää erityisesti, että Suomen kansallislaulua *Maamme* ei kelpuutettu mukaan. Sen asemasta kunniapaikan avauslauluna sai Klemetin *Oi kallis Suomenmaa*. Nähtävästi kyse oli 1930-luvun suomalaisuusliikkeen penseän torjuvasta suhtautumisesta maan ruotsinkieliseen kulttuuriperintöön, kuten J. L. Runebergiin, jonka muitakaan tekstejä ei vihkoissa esiintynyt. Sen sijaan mukana oli Fredrik Paciuksen sävel-

76 477 laulua, *Uusi Suomi* 10.1.1939, 7.

77 Laulukirja, *Uusi Suomi* 11.6.1939, 11; *Otavan uutisia* 12/1939, 4; Kansanvalistusseurasta Kurkela 1989, 146.

78 *Kaikki laulamaan I* 1939; *Kaikki laulamaan II* 1939; *Kaikki laulamaan III* 1941.

mä *Sinun maasi* (*Laps' Suomen*) ja muitakin Topeliuksen *Maammekirjasta* (1875) tuttuja, suomen kielelle naturalisoituja lauluja. Kaikkiaan Topeliuksen tekstejä hyväksyttiin joukkoon viisi. Niistä *Vaasan marssi* ja *Kesäpäivä Kangasalla* julkaistiin myös *Allsångsbokenissa*, ja ne olivatkin ainoat yhteiset laulut suomen- ja ruotsinkielisissä julkaisuissa. Se vastaa puoltatoista prosenttia lauluohjelmistosta.

Allsångsbokenin julkistamisen yhteydessä Ekroth totesi, että laulukirjasta oli haluttu jättää pois sellaiset laulut, joita ei kuitenkaan laulettaisi. Hän korosti, että erityisesti suomenruotsalaiselle väestölle yhteislaulu antoi mahdollisuuden vaalia äidinkieltään, mikä ei kielivähemmistölle ollut vain jotakin arkipäiväistä ja luonnollista, vaan arvo sinänsä.⁷⁹

Suomen yhteislaululiikkeen kaksijakoisuuden taustalla oli ruotsin kielen asemaa koskeva kielikysymys, joka oli kärjistynyt 1930-luvulla avoimeksi kieliriidaksi. Sitä lietsoivat poliittiset puolueet, puoluelehdistö sekä heimoyhteyttä korostavat nationalistiset järjestöt ulkoparlamentaarisella toiminnallaan. Lapuan liikkeen perillinen, oikeistopuolue Isänmaallinen Kansanliike (IKL), Suomalaisuuden Liitto sekä ylioppilaskuntaa hallitseva Akateeminen Karjala-Seura (AKS) ajoivat jyrkän kielinationalistista ohjelmaa ja pyrkivät heikentämään ruotsin kielen asemaa Suomessa ja erityisesti Helsingin yliopistossa. Järjestöt masinoivat syksyllä 1933 Helsingissä kampanjan, jossa Kustaa Aadolfin päivän viettoon liittyvää suomenruotsalaista julkisuutta pyrittiin tukahduttamaan mielenosoituksilla *Hufvudstadsbladetin* talon ja Svenska Teaternin edustalla. Kampanjaan kuului, että Ruotsalaisuuden päivän aatesisältö haluttiin korvata 1600-luvun hakkapeliittojen sotasaavutusten muisteluilla. Kiihotus johti suomen- ja ruotsinkielisten nuorten keskinäisiin joukkotappeluihin, jotka toistuivat Kustaa Aadolfin päivän vietossa Helsingissä vuosina 1933–1937.⁸⁰

Kun yhteislaululiike käynnistyi Helsingissä vuonna 1938, kieliriita oli alkanut jo lientyä. Taustalla oli suursodan uhka, joka oli saanut Suomen valtiojohdon virittelemään puolustusyhteistyötä Ruotsin kanssa. Ulkopoliittikan skandinaavinen suuntaus merkitsi samalla kielipoliittisen

79 Allsångsboken har utkommit, *Hufvudstadsbladet* 25.5.1939, 4.

80 Meinander 2016, 51–53.

kiistelyn sysäämistä syrjään ja kielinationalismiin kiinnittyneiden järjestöjen vaikutusvallan vähentymistä.⁸¹ Klingen ja Meinanderin mukaan molemmissa kieliryhmissä tunnepitoinen heimoromantiikka alkoi ainakin koulutetun kaupunkiväestön keskuudessa korvautua asiapitoisemmalla rationaalisuudella.⁸²

Tässä mielessä Helsingin yhteislauluinnostus näyttäytyy myöhäsnytyisenä ilmiönä, joka antoi kaupunkilaisille mahdollisuuden vanhaan tapaan laulaen kokea tunteenomaista heimoyhteyttä. Heimoidentiteetin tai -yhteyden esiintuomiseen ei välttämättä enää liittynyt kärjekästä vastakkainasettelua tai uhmakkuutta, vaan kyse oli oman kulttuurisen taustan juhlimisesta omassa piirissä. Laulutapahtumiin ja koko ilmiöön liittyi kuitenkin olennaisena osana kaupunkipuistojen haltuunotto ja positiivinen julkisuus, jonka välityksellä yhteislaululiikettä pyrittiin levittämään pääkaupungin ulkopuolelle.

Yhteislaulutapahtumia tukevissa kirjoituksissa toistuivat yhteisön luominen ja yhteiskunnallisten erojen häivyttäminen. Tämä edellytti tietysti sitä, että laulutilaisuuksiin osallistui kaikkien väestöryhmien jäseniä. Tässä mielessä on silmiinpistävää, että eri tahojen julkaisemissa yhteislaulukirjoissa esiintyivät täysin eri laulut. Suomen kahden kieliryhmän yhteiseen lauluohjelmaan ei päästy eikä sellaista edes tavoiteltu. Päinvastoin vaikuttaa siltä, että yhteisiä lauluja suorastaan välteltiin. Yhteislaulutapahtumat olivat kenties omiaan vahvistamaan eri ryhmien sisäistä koheesiota mutta samalla korostamaan niiden keskinäisiä eroja. Suomen kaksi kieliryhmää lauloi omia ”kansanlaulujaan”.

Yhteislaulu sodan oloissa

Rauhan aikana yhtenäisyys oli tavoite, sodan aikana se oli velvollisuus. Toisen maailmansodan syttyminen 1.9.1939 koettiin Suomen olemassaoloa uhkaavana tapahtumana, joka edellytti väestön yksimielisyyttä yli kieli- ja luokkarajojen. Samalla se lähensi Ruotsia ja Suomea. RKP kutsuttiin hallitukseen, ja puolueen puheenjohtaja Ernst von Born kehotti

81 Hämäläinen 1968, 239, 260; Uino 1989, 231, 238–239, 245–246; Leinonen 2013, 199–201.

82 Klinge 1972, 186; Meinander 2016, 84–86.

Ruotsalaisuuden päivän puheessaan 6.11.1939 kansalaisia ajattelemaan koko isänmaan parasta, hautaamaan järjettömän kielitaistelun ja luomaan luottamukselliset ja suvaitsevat suhteet kieliryhmien välille.⁸³

Vaikka kieliryhmät lauloivat edelleen omissa tilaisuuksissaan, yhteislaululiike sai uusia painotuksia. Sodan uhkan tihentyessä Sulasolin keskusliiton johtokunta julkaisi 30.10.1939 kiertokirjeen, jossa se velvoitti kuoroja jatkamaan toimintaansa. Sulasolin ajankohtaisena tehtävänä oli ”isänmaallisen hengen lietsominen soiton ja laulun avulla”:

Tällä hetkellä on toiminta tietoisesti suunnattava siihen suuntaan, että siitä sekä jäsenet että yleisö saa mahdollisimman paljon isänmaallista tunnetta ja yhteenkuuluvaisuutta kohottavaa. Esiinnyttäköön paljon, järjestettäköön tilaisuuksia, joista saadut varat luovutetaan isänmaan hyväksi, harrastettakoon yhteislaulua ja kaikin tavoin koetettakoon pitää harrastusta vireillä.⁸⁴

Helsingin yhteislaulutapahtumien ylhäältä ohjattu luonne vahvistui ja niiden tunnelma muuttui hillityn arvokkaaksi. Yhteislaululla ja laulun lomaan kytketyillä puheilla pyrittiin ilmaisemaan ja vankistamaan puolustustahtoa. Syksyllä 1939 perustetut henkisen maanpuolustuksen järjestöt, AKS:n perustama Maan Turva ja ruotsinkielisten ylioppilaiden Hembygdsfronten, tekivät läheistä yhteistyötä yhteislaululiikkeen kanssa. SUB järjesti Hembygdsfrontenin kanssa marraskuun alussa 1939 Messuhallissa yhteislaulajaiset, joiden radioitu ohjelma sisälsi myös isänmaallisia puheita ja lausuntaesityksiä. *Hufvudstadsbladet* puolestaan julkaisi asevelvollisille massapainoksena 50 isänmaallisen yhteislaulun kokoelman.⁸⁵

Sulasolin Helsingin piiri asettui Toivo Rautavaaran johdolla tukemaan sotaponnistuksia tuottamalla ja levittämällä laulupropagandaa.

83 Ruotsalaisen kansanpuolueen juhla, *Ilta-Sanomat* 7.11.1939, 1, 4; Hämäläinen 1968, 262; Uino 1989, 246.

84 Sulasolin johtokunnan kiertokirje 30.10.1939, *Suomen Musiikkilehti* 9/1939, 13.

85 Allsångstämman i morgon, *Svenska Pressen* 3.11.1939, 3; Försvarsfest, *Hufvudstadsbladet* 7.11.1939, 6.

Rautavaara oli samalla keskeinen propagandapäällikkö Maan Turva-järjestössä, jonka tarkoitus oli seurata ja rohkaista mielialoja kaikkialla maassa.⁸⁶ Maan Turvan aloitteesta Helsingin piiri käynnisti tammikuussa 1940 kilpailun ”Lauluja sotapojille ja kotirintamalle”, johon lähetettiin yli 200 sävellystä ja 600 tekstiä. Piiri lunasti yli 20 laulua, mutta maaliskuun rauhanteon jälkeen muuttuneissa olosuhteissa sensuuri kielsi muutamien niistä julkaisemisen. Parhaaksi katsottuja esiteltiin Propaganda-liiton *Aseveli*-lehdessä sekä toukokuussa 1940 Yleisradion välityksellä, osin yhteislauluina. Nuottisovituksina laulut julkaistiin jatkosodan aikana Otavan kustannuksella nimellä *Leijonan Pojat* I ja II.⁸⁷

Svenskbygden-lehden joulunumerossa 1939 Evert Ekroth kirjoitti, miten yhtenäisyydestä oli pitkään haaveiltu, mutta vasta talvisodan syttyminen oli kertaheitolla yhdistänyt kansan.⁸⁸ Rauhanteon jälkeen Ekroth avasi Helsingin yhteislaulukauden vappuna 1940 ja muistutti laulajia yhteisestä velvollisuudesta työskennellä Suomen jälleenrakentamiseksi. Kesän yhteislaulutapahtumien yhteydessä kerättiin kolehteja sotainvalidien hyväksi, ja Ekroth kiersi laulattamassa väkeä myös muilla paikkakunnilla. Syyskuussa 1940 yhteislaulua kokeiltiin uudessa miljöössä, vasta valmistuneella Soutustadionilla Töölössä Humallahden rannalla. Ekroth kiitteli paikan akustiikkaa. Pieni sadekaan ei haitannut, kun yleisö istui kiinteän katoksen alla.⁸⁹

Sulasolin piirissä yhteislaulua ja uusien laulujen oppimista tehostettiin myös soittimien avulla. Rautavaaran kesällä 1940 johtamissa yhteislaulutilaisuuksissa säästysapuna käytettiin kahta trumpettia ja baritonitorvea, jotka soittivat tueksi laulumelodiaa. Kesällä 1941 Sulasolin laulajaisissa Kaivopuistossa kokeiltiin kaksiaäänistä yhteislaulua. Jatkosodan puhjettua Sulasol järjesti Messuhallissa syyskuussa 1941 yhteislau-

86 Leinonen 2013, 266–273.

87 Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomukset 1940 ja 1941. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma; Yleisradion vuosikertomus 1940, 29.

88 Ett enigt folk, *Svenskbygden* 10/1939, 133.

89 Sordinbelagd men solvarm första maj, *Hufvudstadsbladet* 3.5.1940, 1, 9; Ebba, Solig sängarfest, *Svenska Pressen* 17.6.1940, 3; Fin allsång på Roddstadion, *Hufvudstadsbladet* 12.9.1940, 8.

lutilaisuuden, jossa Helsingin Laivastoaseman soittokunnan avustuksella harjoiteltiin sävellyskilpailussa palkittuja uusia isänmaallisia lauluja. Kaksi laulujen säveltäjistä oli jo ehtinyt kaatua rintamalla.⁹⁰

Kun yhteislaulutilaisuuksia ei väestönsuojelumääräysten tai korkeiden vuokratkustannusten vuoksi voitu järjestää, Sulasolin Helsingin piiri jätti 1942 Valtion Tiedotuslaitokselle suunnitelman yhteislaulun edistämiseksi ”sekä viihdytysmielessä että mielialaa muodostavana toimintana”. Sulasolin aloitteessa elokuvayleisöt tulisi lietsoa yhteislauluun liittämällä uutisfilmeihin ja muihin lyhytelokuviin lauluosio, jossa laulusanat ja laulunjohtaja esiintyisivät valkokankaalla.⁹¹

Sota-ajalle ominaista voimien keskittämistä ja luokkasovun ilmausta merkitsi myös suomenkielisten kuoroliittojen yhteistoiminta. Sulasolin Helsingin piiri ja Pertti Hallikaisen johtama Suomen Työväen Musiikkiliiton Uudenmaan piiri järjestivät yhteistuumin laulajaisia Helsingin työväentalolla ja ulkoilmassa vuoden 1943 alusta lähtien. Uusina lauluareenoina kokeiltiin Velodromia ja Soutustadionia, josta tuli kesäisten yhteislaulutapahtumien pääasiallinen tyyssija. Messuhallissa piirit järjestivät toukokuussa 1943 suuren musiikkijuhlan, jonka järjestämistä Helsingin kaupunki tuki taloudellisesti. Orkesterien ja suurkuorojen esiintymisten ohella ohjelmassa oli yhteislauluja. *Työväen Musiikkilehti* kirjoitti, että musiikkijuhlan tarkoitus oli todistaa ”kansamme yhteensulattuneesta asevelihengestä sivistystyön alalla”.⁹²

Kuoroliittojen yhteistoiminnalla haettiin myös taloudellisia säästöjä etenkin uusien lauluvihkojen kustantamisessa. Piirien yhteistoimittena ja -kustanteina ilmestyivät *Yhteislauluja 1* (1943) sekä *Yhteislauluja 2–3* (1944), joihin koottiin nuoteilla varustettuina kansanlauluja, työväenlauluja, isänmaallisia lauluja sekä uusia sota-ajan lauluja. Ensimmäisen vihkon 35 laulusta 40 prosenttia oli julkaistu aikaisemmin *Kaikki*

90 Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomus 1941. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma.

91 Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomus 1942. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma.

92 -la., Huomattava musiikkijuhla Helsingissä, *Työväen Musiikkilehti* 5–6/1943, 79; Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomus 1943. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma.



Kuva 4. Sulasol ja Työväen Musiikkiliitto järjestivät Helsingissä yhteisiä laulutilaisuuksia aseveljeyden hengessä. Jatkosodan vuosina ilmestyi kolme yhteistoimitteista lauluvihkoa. Kansalliskirjasto.

laulamaan -vihkoissa. Suoma Korman, Rautavaaran ja Hallikaisen koostamat valikoimat olivat entisiä lauluvihkoja populaarimpia, ja mukaan mahtui tällä kertaa myös arkkiveisuja, näyttämösävelmiä ja humoristisia kansanlauluja, Tatu Pekkarisen murheentorjuntaa, karjalaisaiheita sekä alkupeältään selvästi ruotsinkielisiä tai ulkomaisia lauluja, etenkin virolaisia. Olipa joukossa Sibeliuksen, Griegin, Schubertin ja Chopinin sävellyksiäkin. Ensimmäiseen vihkoon koottiin kesäisiä ja toiseen talvisia lauluja. Julkaisuja oli tarkoitus levittää ympäri maata, joten lauluvihkoimassa muistettiin myös turkulaisia ja hämäläisiä.

Vaikka yhteislaulutapahtumat säilyivät maksuttomina ja kaikille avoimena, niitä alettiin myös markkinoida ja myydä suoraan työnantajille, jotka saivat ostaa ja jaella "kutsukortteja" edelleen työntekijöilleen.⁹³

Yleisradio kääntyi Sulasolin Helsingin piirin puoleen ja tilasi siltä studiossa radioituja yhteislauluohjelmia. Piirin toimintakertomuksessa kuvailtiin, miten talven ja kesän 1944 isänmaalliset yhteislauluhetket niin radiossa kuin ulkoilmassa toteutettiin pommituksista huolimatta ja laulantaan yhtyi paljon ihmisiä. Tätä pidettiin "osoituksena laulun ja

93 Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomus 1943. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma; *Yhteislauluja 1* 1943; *Yhteislauluja 2–3* 1944.

soiton tärkeästä tehtävästä juuri vaikeina aikoina mielialan ylläpitäjänä ja rohkaisijana”.⁹⁴

Voi nähdä, että sotavuosina muuallakin Pohjolassa luotettiin yhteislaululiikkeen potentiaaliin kansallisen yhteenkuuluvuuden vahvistajana ja symbolina. Näin tapahtui esimerkiksi Tanskassa kesällä 1940, kun nat-simiehityksen aikana jopa 700 000 laulajaa eri puolilla maata kokoontui samanaikaisesti järjestettyihin patrioottisiin laulutapahtumiin.⁹⁵

Suomen vakinaisille laulukuoroille sota-aika merkitsi vajaatoimintaa tai lamaanusta.⁹⁶ Sen sijaan miesten yksiääninen joukkolaulu yleistyi varsinkin marssilaulun muodossa. Sotakomennuksella kuoromiehet saivat uutta työskarkaa sotilaiden laulattajina, ja musiikkilehdet kirjoittivat ilmiöstä positiiviseen sävyyn. Martti Turunen totesi keväällä 1940, että musiikilla oli sodassa oma tehtävänsä hermopaineen hellittäjänä: ”Reipas laulu sopivalla hetkellä on omiaan jos mikään pyyhkäisemään pois mielestä apeuden ja rohkaisemaan uusiin ponnistuksiin.”⁹⁷ Kesällä 1940 perustetun Suomen Aseveljien Liiton pääideologeja oli yhteislaulujohdajana tunnettu Arvi Poijärvi, ja lauluviHKot kuuluivat itsestään selvästi liiton julkaisuohjelmaan.⁹⁸ Työväenkuorojen johtaja Väinö Pesola (1886–1966) arvioi 1941, että yksiääninen laulu oli levinnyt rintamakokemusten ja asemiesiltojen välityksellä kaikkiin kansalaispiireihin: ”Hyvin harjoitetulla, etenkin torvien tai orkesterien säestämällä joukkolaululla voi olla sangen innostava ja kohottava vaikutus.”⁹⁹

Vaikka yhteislauluohjelmat jatkosodan aikana jossakin määrin kansanomaistuivat, musiikkiväen johtamat yhteislauluhetket erottuivat

94 Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomus 1944. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma.

95 Nielsen 2011.

96 Sång och musik i krigstid, *Svenskbygden* 2/1943, 17–19; Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomukset 1940–1944. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma.

97 M. T., Sotilaiden musiikkiharrastuksista, *Musiikkitieto* 1/1940, 18–19.

98 Suomen Aseveljien Liitto julkaisi vuosina 1940–1941 viHKot *Isänmaallisia lauluja* 1–4 ja 1942 *Aseveljien lauluviHKosen*. Arvi Poijärvi kirjoitti liiton ohjelma-julkaisut *Aseveljitoiminnan aatepohja* (1943) ja *Rintamamiehen asema sodanjälkeisessä yhteiskunnassa* (1943).

99 Väinö Pesola, Kuorotoiminta sota-aikana, *Musiikkitieto* 8/1941, 123.

remakasta viihdytysohjelmasta. Toivo Rautavaara esitti kuorojen neuvottelukokouksessa tammikuussa 1944 huolensa, miten sota-ajan viihdytystoiminta ”näyttää nykyisin kasvavan kiereen ja johtavan kolmannen luokan kapakkaorkesterien swing-iltoihin”. Rautavaaran mukaan keskeistä oli yleisön aktivoiminen eli ”viihdytettävien omatoimisuus ja osanotto ohjelmaan”, kuten yhteislaulussa tapahtui.¹⁰⁰

Sulasolin Helsingin piiri ryhtyi kesällä 1944 järjestämään lauluiltoja myös muilla paikkakunnilla levittääkseen esimerkkiä laajemmalle. Kuorovaen keskuudessa yhteislaulu jakoi edelleen mielipiteitä, mutta Helsingin piirissä oltiin vakuuttuneita siitä, että kyseessä oli yksi Sulasolin tärkeimmistä toimintamuodoista. Syyskuun 1944 rauhantekoa seurasi mieskuorojen jäsen- ja lukumäärän voimakas kasvu. Konserttitarjontaa pääkaupungissa oli niin paljon, että kuorokonserttien yleisömäärät jäivät vähäisiksi.¹⁰¹ Yhteislaulu oli levinnyt suosittuna ajanvietteenä ja tuli osaksi eri järjestöjen ja liikeyritysten sosiaalista ohjelmaa, mistä kieli erilaisten yhteislaulukirjasten julkaisubuumi.

Sulasolin ja Työväen Musiikkiliiton yhteistoiminta hiipui. Helsingissä työväenliike järjesti yhteislaulutapahtumia etenkin Alppilan ulkoilmalavalla ja SUB jatkoi avointen yhteislaulutilaisuuksien järjestämistä Kaivopuistossa Ekrothin johdolla. Sulasolin Helsingin piirin pitkäaikaiseksi toimintamuodoksi jäivät Soutustadionin laulajaiset, joiden ohjelma koostui pääasiassa suomalaisista kansanlauluista ja laulunjohtajat vaihtelivat. Kuoroliitolle parhaiten sopivana konseptina nähtiin kuorokonsertin ja yhteislaulutapahtuman yhdistelmä, ulkoilmassa järjestetty kesäinen ”kuoro- ja yhteislauluhetki”, jossa musiikkivalistus ja laulun sosiaalinen – ristiriitoja pehmentävä, yhteistuntoa ja maanpuolustushenkeä kohottava – tehtävä olivat tasapainossa. Tälle konseptille oli tarjolla

100 Helsingiläisten kuorojen ”sotaneuvottelu”, *Suomen Musiikkilehti* 2/1944, 30.

101 Toivo Rautavaaran alustus Sulasolin edustajiston vuosikokouksessa 4.6.1944. Coll. 435.22; Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomukset 1944–1946. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma.

myös julkista tukea niin Helsingin kaupungilta kuin tilaisuudet radioineelta Yleisradiolta.¹⁰²

Yhteislaulun sosiaalinen tehtävä

Avoimia yhteislaulutilaisuuksia järjestettiin Helsingissä kesästä 1938 alkaen. Herätteen ja mallin antoivat saksalaisen musiikkipedagogi Fritz Jöden toiminta sekä Tukholman Skansenin ulkoilmamuseossa vuodesta 1935 toteutetut joukkomuotoiset yhteislaulutilaisuudet. Jöden opetuksen mukaisessa yhteislaululiikkeessä yhdistyi pyrkimys rohkaista yleistä laulunharrastusta sekä kohottaa vanhojen kansanlaulujen arvostusta ja tunnettuutta. Jöden musiikkipedagogisilla kursseilla musiikinopettajat, oppilaat ja kylänväki muodostivat laulavan yhteisön. Taustalla oli musiikkifolkloristinen ihannoiva käsitys, jonka mukaan helppotajuiset ja yksinkertaiset kansanlaulut edustivat autenttista, puhdasta ja tervettä kansanhenkeä. Teknistynyt nykyaika muodosti uhkan sekä kansanlauluille, jotka jäivät populaarin viihdemusiikin jalkoihin, että yleiselle laulujam musisointikulttuurille, joka tukehtui yhtäältä mekanisoidun musiikin tulvaan ja toisaalta eriytyneen taidemusiikin virtuositeettiin.

Yhteislaulukulttuurin laajempi edistäminen nousi Suomessa keskustelun kohteeksi vuoden 1935 vaiheilla, jolloin vaikutteita saatiin etupäässä Ruotsissa ja välillisesti Saksassa käydystä keskustelusta. Yhteislaulukeskustelun keskeinen argumentti oli, että yhdessä laulaminen oli omiaan torjumaan vieraantuneisuutta, vahvistamaan sosiaalisia siteitä ja viime kädessä luomaan ihmisjoukoista harmonisia veljeydentunteen elähdyttämiä yhteisöjä.

Ulkoilmassa tapahtuneet matalan kynnyksen joukkolaulajaiset, joista Tukholman Skansenin laulutapahtumat sekä urheilustadioneilla koettu yleisön yhteislaulu antoivat suomalaisille tuntumaa, olivat modernin massayhteiskunnan urbaani ilmiö, jota joukkotiedotusvälineet

102 Sulasolin Helsingin piirin toimintakertomukset 1947–1953. Coll. 435.23, Sulasolin arkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma; Sulasolin toimintaa, *Suomen Musiikkilehti* 6/1944, 92; Wikström 1952, 39; Soutustadionin yhteislaulutapahtumien radiointi mainittiin Yleisradion toimintakertomuksissa vuoteen 1954 asti. Ks. Yleisradion vuosikertomukset.

olivat luomassa, tehostamassa ja levittämässä. Yhteislaulutapahtumissa oli osaltaan kyse kansainvälisestä muoti-ilmiöstä, jota haluttiin kokeilla myös Suomessa ja Helsingissä. Meillä yhteislaulutapahtumien aloitteen tekijöinä ja tukijoina esiintyivät etenkin sanomalehti *Hufvudstadsbladet* sekä Yleisradio, joka radioi tapahtumia ja tuotti siinä sivussa omia yhteislauluohjelmia.

Suomalaiset musiikkipedagogit ja kuorolaulupiirit suhtautuivat aluksi epäillen yksiaänisen yhteislaulun edistämiseen. Vaikka kuorojen lauluhuhlat ja yksiaäninen ylioppilaslaulu olivat tunnettuja ilmiöitä, pidettiin kyseenalaisena, miten kaikille avoimilla joukkolaulajaisilla voitaisiin kohottaa musiikkikulttuurin tasoa. Yhteislaululiikkeen edistäjinä kunnostautuivatkin kansanvalistusjärjestöt Svenska Folkskolans Vänner ja Suomen Kansanvalistusseura, jotka kuoroliitot olivat 1930-luvulle tultaessa syrjäyttäneet lauluhuhlien järjestäjinä. Jöden opetusten voitokas vastaanotto Ruotsissa ja niiden onnistunut joukkomuotoinen sovellus Skansenilla saivat myös kuoroväen mielipiteen muuttumaan. Avointen yhteislaulutapahtumien puolestapuhujina Suomessa esiintyivät kuoronjohtajat Evert Ekroth ja Martti Turunen. Käytännön järjestelyissä ja lauluohjelmiston valikoinnissa kunnostautuivat Ekroth, Toivo Rautavaara sekä Arvi Poijärvi.

Vaikka yhteislaululiikkeen esikuvat tulivat ulkomailta, kyseessä olivat suomalaiset sovellukset. Esimerkiksi Saksan nuorisomusiikkiliikkeessä ja natsi-Saksan ideologiassa keskeinen kansanyhteisön (*Volksgemeinschaft*) käsite ei näytä samassa merkityksessä esiintyneen Suomessa, jossa kaksi kieliryhmää loivat erillisiä lauluohjelmistojaan. Yhteislaululla ei kurottu umpeen railoa suomen- ja ruotsinkielisten välillä. Sen sijaan kummankin kieliryhmän sisällä toivottiin laulamisen lisäävän yhteisymmärrystä kaupunkilaisten ja maalaisten sekä eri yhteiskuntaluokkien ja ikäryhmien välillä, kunhan kärjekkäitä tai mielipiteitä jakavia, voimakkaita ideologisia painotuksia sisältäviä lauluja välteltiin.

Kansayhteyden tai heimoidentiteetin vahvistaminen korostui enemmän ruotsinkielisessä yhteislaululiikkeessä, jonka keskeinen organisaattori oli valistusjärjestö Svenska Upplysningsbyrå (SUB). Kielivähemmistön kulttuurista identiteettiä vahvisti jo se, että kymmentuhatpäinen joukko kokoontui laulamaan julkiselle paikalle äidinkielellään ja näin

manifestoimaan suomenruotsalaisuuttaan. Tässä mielessä oli ymmärrettävää, että ruotsinkielinen yhteislaululiike sai tuntuvaan yksityistä tukea, ja johdonmukaista, että painokkaan aseman lauluohjelmistossa sai Hagforsin ”Modersmålets sång”, että yleisön viihtyvyyteen kiinnitettiin erityistä huomiota ja että lauluohjelmisto muodosti verraten monipuolisen, nostalgisen ja populaarin kokonaisuuden, jossa oli sijaa myös ruotsinmaalaisille ja yleensä skandinaavisille lauluille. Kaivopuiston laulajaisten suursuosio jatkui talvikaudella Messuhallissa. Yleisöltä kerätty vapaaehtoinen kolehti oli omiaan sitouttamaan osanottajia ja vahvistamaan mielikuvaa maallisesta seurakunnasta tai uudesta kansalaisuskunnosta.

Suomenkielisen yhteislaululiikkeen käynnisti suomenruotsalaisten esimerkkiä seuraillen kuorojärjestö Sulasolin Helsingin piiri, joka käytännössä koostui jäsenkuorojen valitsemista edustajista ja oli tapahtumia järjestettäessä täysin riippuvainen julkisesta tuesta ja yhteistyökumppaneista. Kuoroille yhteislaulutapahtumiin osallistuminen selitettiin yhteiskunnallisena ja musiikkipedagogisena tehtävänä, jonka väitettiin kohottavan yleistä musiikkikulttuuria ja luovan pohjaa entistä vahvemmalle kuorokulttuurille. Yhteislaulutapahtumien mahdollistajia olivat Helsingin kaupunginhallitus, Yleisradio sekä Kansanvalistusseura, joka julkaisi kolme ensimmäistä yhteislauluvihkoa vuosina 1939–1941. Lauluohjelmistossa painoutuivat kanonisoidut kansanlaulut sekä maakuntalaulut, jotka haluttiin iskostaa laajan yleisön tietoisuuteen.

Sota-aikana yhteislaulun ja kuorojärjestöjen yhteiskunnallinen tehtävä korostui entisestään, ja ne tekivät läheistä yhteistyötä henkisten maanpuolustusjärjestöjen, Maan Turvan ja Hembygdsfrontenin, kanssa. Yhteislaulu valjastettiin kohottamaan maanpuolustushenkeä ja taivutamaan kansalaisia yksimieliseen luokkasopuun. Yhteislauluohjelmistoja toimitettiin uudestaan asevelvollisia ja kotirintamaa silmällä pitäen, ja uskonnolliset ja isänmaalliset laulut saivat enemmän painoarvoa. Sulasolin Helsingin piiri myös tuotti ja levitti uusia patrioottisia lauluja. Entiset raja-aidat madaltuivat jatkosodan aikana, kun asevelihenkinen yhteistyö virisi porvarillisen Sulasolin ja sosiaalidemokraattisen Suomen Työväen Musiikkiliiton piirijärjestöjen välillä. Samalla kireästä folklorismista irtauduttiin, ja lauluohjelmisto väljeni entistä monipuolisemmaksi ja populaarimmaksi.

Yhteislaululiikkeen lupaus musiikki- ja kuorokulttuurin vahvistumisesta vaikutti sodan jälkeen toteutuvan kuorojen kasvavissa jäsenmäärissä, mutta ei niinkään kuorokonserttien yleisömäärissä. Yksiaänsen yhteislaulun suosio sen sijaan jatkui, ja mitä moninaisimmat järjestöt ja liikeyritykset julkaisivat omia lauluvihkojaan pienyhteisöjensä sosiaalisen koheesion vahvistamiseksi. Sulasolin Helsingin piirin onnistuneeksi toimintamuodoksi vakiintui kuorokonsertin ja yhteislaulutapahtuman yhdistelmä, joka veti yleisöä ja sai Helsingin kaupungin sekä Yleisradion tuen.

Vesa Kurkelan tutkimuksen *Musiikkifolklorismi* (1989) tarjoama suuri kuva ja analyysi kansanlaulun hyödyntämiseen liittyvistä asetelmista, tunnuspiirteistä ja myyteistä tuntuu pätevän myös 1930-luvun yhteislaululiikkeeseen. Bodemannin esittelemiin folklorismin tyypillisiin asetelmiin peilaten voidaan katsoa, että yhteislaululiikkeeseen liittyi romanttista ja nostalgista pakoa harmoniseen menneisyyteen, pyrkimystä rakentaa ryhmäidentiteettiä ja etenkin suomenruotsalaisten osalta myös kulttuuriseen eristäytymiseen ja itsesuojeluun. Avoimiin yhteislaulutilaisuuksiin valikoidut kansanlaulut ja kotiseutulaulut olivat kenties jo lähtökohdiltaan ideologisia luomuksia, mutta nyt ne edustivat kansallista kulttuuriperintöä, jota haluttiin elvyttää ja toisaalta myös hallitusti täydentää. Helppotajuiselle ja ”epäpoliittiselle” kansanlaululle annettiin välineellinen rooli kaupallisen massakulttuurin vastustamisen, epäsosiaalisen aineksen sopeuttamisen, kansallisten arvojen selkiyttämisen, kansayhteyden lujittamisen sekä yhteiskunnallisten ristiriitojen ja sosiaalisten erojen häivyttämisen nimissä.

Laajassa kontekstissa yhteislaululiikkeen voi nähdä kytkeytyvän yleisempään kiinnostukseen taiteiden yhteiskunnallista tai sosiaalista tehtävää kohtaan, joka oli ympäri maailmaa huipussaan 1930-luvun jälkipuoliskolla. Sen ilmauksia olivat esimerkiksi laajat seinämaalaukset ja muut julkisen taiteen hankkeet sekä taideteollisuuden nousu. Yhtäältä haluttiin tuoda taiteiden hyvää tekevä vaikutus haluttiin koko kansan ulottuville, toisaalta taiteiden avulla pehmentää sosiaalisia ristiriitoja ja luoda yhteistuntoa. Taiteen levittäminen mahdollisti valtiojohton pyrkimyksiä tukevan ideologisen vaikuttamisen, jolloin taiteiden tuli muun ohessa toimia enemmän tai vähemmän hienovaraisena propagandavä-

lineenä. Ei ole sattumaa, että Suomessa yhteislaululiike käynnistyi samaan aikaan kuin kiinnostus niin sanottua ”prosenttitaidetta” kohtaan. Valtiojohto esitti 1938, että rakentamisen kustannuksista tietty osuus olisi kohdennettava rakennusten taiteelliseen koristamiseen.¹⁰³ Samassa yhteydessä nähtiin, että kuvataiteella oli tärkeä sosiaalinen ja patrioottinen tehtävä, kunhan sen saavutettavuutta parannettaisiin ja se osallistuisi ”isänmaalliseen luomistyöhön”: ”Suomen taiteen on oltava koko kansan omaisuutta.”¹⁰⁴

Lopuksi on todettava, että yleisönsuosioista huolimatta laajemman kansayhteyden tavoittaminen yhteislaulun avulla jäi unelmaksi. Yhteislaulutapahtumia organisoitiin kahdessa ja myöhemmin kolmessa eri leirissä, joista kukin pyrki vahvistamaan omaa ”yhteisöään”. Yleisön ajoittaisesta osallistamisesta huolimatta lauluohjelmistot määrättiin ylhäältäpäin ja välittivät ideologisia arvoja, ikään kuin vahvistaen kulttuurisia rinnakkaistodellisuuksia. Varovasti voidaan arvioida, että kuoroväen johtama yhteislaululiike lisäsi musiikkipedagogian ja -kasvatuksen arvostusta. Sen musiikkipoliittinen merkitys kalpeni kuitenkin yleisemmän sosiaalipoliittisen tehtävän rinnalla. Sodan jälkeen musiikkivälitteisen sosiaalipolitiikan huomio kiinnittyi teollisuustyöläisiin ja ennen kaikkea kasvavaan nuorisoon, mikä Helsingissä johti julkista tukea nauttivien orkesterien tehdas- ja koulukonsertteihin, useiden poikakuorojen ja -orkesterien sekä esikaupunkien musiikkiopistojen perustamiseen.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto, Helsinki

Sulasolin arkisto: Sulasolin Helsingin piirin pöytäkirjat ja vuosikertomukset 1930–1950-luvulta

Pienpainatekokoelma: VIII laulukirjat

103 Ruohonen 2013, 42–45, 94–95.

104 ”Vetoomus”, *Ilta-Sanomat* 1.11.1938; myös Ruohonen 2013, 95.

Tietokannat ja verkkolähteet

Kansalliskirjaston digitoidut sanoma- ja aikakauslehdet, digi.kansalliskirjasto.fi
Yleisradion vuosikertomukset, yle.fi/aihe/yleisradio/vuosikertomukset

Aikakaus- ja sanomalehdet

Borgåbladet 1935

Helsingin Sanomat 1938–1939

Hufvudstadsbladet 1938–1940

Ilta-Sanomat 1938

Julen 1938

Kasvatus ja koulu 1925

Landssbygden 1936

Musiikkitieto 1939, 1941

Nya Pressen 1947

Otavan uutisia 1939

Radiokuuntelija 1938–1939

Suomen Kuvalehti 1939

Suomen Musiikkilehti 1938, 1944

Svenska Pressen 1938–1940

Svenskbygden 1933–1944

Tidskrift för folkskolan 1938

Työväen Musiikkilehti 1935, 1939, 1943

Uusi Aura 1928

Uusi Suomi 1930, 1938–1939

Vasabladet 1937

Västra Nyland 1937

Kirjallisuus

Allsångsboken. Toim. Evert Ekroth. Svenska Upplysningsbyrån & Hufvudstadsbladet, Helsingfors 1939.

Kaikki laulamaan I. Toim. Arvi Poijärvi, Toivo Rautavaara, Kosti Könni ja Väinö Haapalainen. Kansanvalistusseuran yhteislauluja, 1. vihko. Otava, Helsinki 1939.

Kaikki laulamaan II. 31 maakuntalaulua kouluja ja yhteislaulutilaisuuksia varten. Kansanvalistusseuran yhteislauluja, 2. vihko. Toim. Arvi Poijärvi ja A. E.

Taipale. Otava, Helsinki 1939.

Kaikki laulamaan III. 61 kansanlaulua nuotteineen. Toim. Arvi Poijärvi. Kansanvalistusseuran yhteislauluja, 3. vihko. Otava, Helsinki 1941.

Yhteislauluja 1. Toim. Toivo Rautavaara, Suoma Korma ja P. Hallikainen. Sulasolin Helsingin piiri ja Suomen työväen musiikkiliiton Uudenmaan piirijärjestö, Helsinki 1943.

Yhteislauluja 2–3. Toim. Suoma Korma, Toivo Rautavaara ja P. Hallikainen. Sulasolin Helsingin piiri, Helsinki 1944.

Tutkimuskirjallisuus

Dokumente aus der Zeit von 1931 bis 1946. *Fritz Jöde: ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts*. Her. Hildegard Krützfeldt-Junker.

2. Auflage. Hildegard Junker Verlag, Altenmedingen 1996 (1988), 131–148.

Engman, Max: *Språkfrågan: Finlandssvenskhetens uppkomst 1812–1922. Finlands svenska historia 4*. SLS & Atlantis, Helsingfors & Stockholm 2016.

Geisler, Ursula: ”Ur vårt svenska folkliga musikarv”: Tysk nationalsocialism och svensk musikkultur. Teoksessa *Fruktan, fascination och frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*. Toim. Greger Andersson ja Ursula Geisler. Sekel Bokförlag, Malmö 2006, 47–70.

Geisler, Ursula: Die kulturelle Konstruktion von Gesangsgemeinschaften: Fritz Jöde in Schweden. Teoksessa *Musik und kulturelle Identität*. Toim. Detlef Altenburg ja Rainer Bayreuther. Bärenreiter, Kassel 2012, 641–647.

Geisler, Ursula: Med sängen i framtiden: Den tyska ungdomsmusikrörelsen och kris på 1920–30-talen. Teoksessa *Kris och kultur. Kulturvetenskapliga perspektiv på kunskap, estetik och historia*. Toim. Mats Arvidson, Ursula Geisler ja Kristofer Hanson. Sekel, Lund 2013, 69–86.

Hedell, Kia: Körsång som folkrörelse. Teoksessa *Signums svenska kulturhistoria: 1900-talet*. Toim. Jakob Christensson. Signum, Stockholm 2009, 415–443.

Holmlund, Britta: *Helsingfors Svenska Körförbund 1917–1967*. Helsingfors Svenska Körförbund, Helsingfors 1967.

Hämäläinen, Pekka Kalevi: *Kielitaistelu Suomessa 1917–1939*. WSOY, Porvoo ja Helsinki 1968.

Jansson, Paul: Sångfesterna i Finlands svenska sång och musikförbunds regi 1932–87. Teoksessa *Musik, sång, fest 1891–1991: De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare*. Toim. Mao Lindholm. Finlands svenska sång- och musikförbund, Helsingfors 1991, 67–79.

Jönsson, Åke: Allsången föddes på Olympiastadion. *Blå boken 2008*. Sveriges

- Centralförening för Idrottens Främjande, Stockholm 2008, 216–227.
- Klinge, Matti: *Vihan veljistä valtiososialismiin*. WSOY, Porvoo ja Helsinki 1972.
- Kurkela, Vesa: *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri: Kansanmusiikin ideologian ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki 1989.
- Leinonen, Kullervo: *Isänmaa vaarassa: AKS:n maanpuolustustyö 1922–1939*. Pohjois-Suomen Historiallinen Yhdistys, Rovaniemi 2013.
- Lyytinen, Eino: Perustamisesta talvisotaan. Teoksessa *Yleisradion historia 1926–1996. 1. osa*. Yleisradio, Helsinki 1996, 11–128.
- Lönnqvist, Bo: Musikrörelsens visuella gestalt: en kulturanthropologisk analys. Teoksessa *Musik, sång, fest 1891–1991: De finlandsvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare*. Toim. Mao Lindholm. Finlands svenska sång och musikförbund, Helsingfors 1991, 30–41.
- Meinander, Henrik: *Nationalstaten: Finlands svenskhets 1922–2015: Finlands svenska historia 4*. SLS & Atlantis, Helsingfors & Stockholm 2016.
- Nielsen, Puk Elmstrøm: Alsangen 1940. *Passage* 65(26) 2011, 81–97.
- Pajamo, Reijo: *SULASOL 60 vuotta*. Sulasol, Helsinki 1982.
- Pajamo, Reijo: *Laulun tenhoisa taika: Suomen kuorolaulun historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2015.
- Pajamo, Reijo; Tuppurainen, Erkki: *Kirkkomusiikki*. WSOY, Helsinki 2004.
- Rantanen, Keijo: *Hymni työlle: Suomen Työväen Musiikkiliitto ja työväen musiikkiharrastus 1920–2020*. Lector Kustannus, Helsinki 2020.
- Reinfandt, Karl-Heinz: Fritz Jödes Wirken während der Zeit des Drittes Reiches. Teoksessa *Fritz Jöde: ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts*. Her. Hildegard Krützfeldt-Junker. 2. Auflage. Hildegard Junker Verlag, Altenmedingen 1996 (1988), 115–130.
- Rosengren, Henrik: Ett oväntat möte: Moses Pergament och Fritz Jöde mellan nyhumanism och folkhem. Teoksessa *Historieforskning på nya vägar*. Nordic Academic Press, Lund 2006, 71–86.
- Ruohonen, Johanna: *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland*. University of Turku, Turku 2013.
- Russell, Dave: Abiding Memories: Community Singing Movement and English Social Life in the 1920s. *Popular Music* 1(27) 2008, 117–133.
- Schumann, Heinrich: Begegnungen und gemeinsames Wirken mit Fritz Jöde in den Jahren von 1922 bis 1969. Teoksessa *Fritz Jöde: ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts*. Her. Hildegard Krützfeldt-Junker. 2. Auflage. Hildegard Junker Verlag, Altenmedingen 1996 (1988), 149–183.

- Smeds, Kerstin: *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittajuhlien historia*. Otava, Helsinki 1984.
- Stenius, Henrik: Massrörelser och folklorism. Teoksessa *Musik, sång, fest 1891–1991: De finlandsvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare*. Toim. Mao Lindholm. Finlands svenska sång- och musikförbund, Helsingfors 1991, 16–23.
- Uino, Ari: Kielitaistelu ja ”uusi suomalaisuusliike” 1918–1939. Teoksessa *Herrää Suomi: Suomalaisuusliikkeen historia*. Toim. Päiviö Tommila ja Maritta Pohls. Kustannuskiila, Kuopio 1989, 177–249.
- Wikström, Holger: *25 år med SUB: Svenska Upplysningsbyrån och dess medlemsföreningar*. Svenska Upplysningsbyrån, Helsingfors 1952.

Kirjoittajat

FD **Kaj Ahlsved** är universitetsforskare vid Östra Finlands universitet, verksam i projektet ”SOMECO – Sonic Mediations and Ecocritical Listening” (2025–2026). Till hans specialområden hör musik i idrottskontexter. Åren 2021–2024 var han, som Åbo Akademi-anknuten forskare, engagerad i Suoni rf:s forskningsprojekt ”Musikforskare i samhället: Aktivistisk musikforskning för främjande av social rättvisa”. Inom detta projekt fokuserade han på idrottsföreningars sång- och musikkultur ur ett historiskt perspektiv (ca 1875–1939).

FT, Pohjoismaiden historian dosentti **Ainur Elmgren** toimii historian ja yhteiskuntaopin yliopistonlehtorina Oulun yliopiston Kasvatustieteiden ja psykologian tiedekunnassa. Hänen tutkimuksellinen lähestymistapansa on käsitehistoriallinen, ja hän on erikoistunut vähemmistöhistoriaan sekä lähihistoriaan.

FT **Pekka Gronow** on Helsingin yliopiston etnomusikologian dosentti (emeritus). Hän on aikaisemmin toiminut Yleisradion ääniarkistojen päällikkönä ja julkaissut lukuisia kirjoja ja artikkeleita äänilevyn ja radion historiasta. Hän on ollut akateemisena vastaväittäjänä useissa maissa ja hänen artikkeleitaan on julkaistu monilla kielillä, mm kiinaksi, farsiksi ja sloveeniksi.

FT, emeritusprofessori **Matti Huttunen** opiskeli musiikkitiedettä ja teoreettista filosofiaa Turun yliopistossa, jossa hän väitteli tohtoriksi musiikkitieteen alalta vuonna 1993. Hän on suorittanut myös huilun-

soiton III kurssitutkinnon Sibelius-Akatemiassa 1987. Hän on toiminut Helsingin Konservatorion musiikinhistorian lehtorina ja yliopettajana, Suomen Akatemian tutkijana sekä Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina. Hänen tutkimuskohteitaan ovat musiikin aate- ja oppihistoria, musiikin esittämisen historia ja musiikkifilosofia. Hänelle myönnettiin vuonna 2017 Pro Musica -säätien tunnustuspalkinto.

MuT **Arja Kastinen** on vieraileva tutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla. Tutkimuksen aiheena on runolaulukulttuurin suomalais-karjalainen kanteleimprovisaatio, sen erilaiset ilmenemismuodot alkuperäisessä kontekstissaan sekä sen mahdollisuudet ja ulottuvuudet tässä aikakaudessa. Aihe sisältää mm. soitin-, sävelmä-, kulttuuri- ja historiatutkimusta sekä improvisaation tutkimusta.

FT **Anne Kauppala** on esittävän säveltaiteen tutkimuksen professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa, ja hän on toiminut myös Taideyliopiston Historiafoorumin johtajana. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat oopperan historiallinen esityskulttuuri, musiikkisemiotiikka, musiikin naistutkimus sekä Digital Humanities -menetelmien soveltaminen, mistä on osoituksena *Oopperasampo.fi – Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960*.

VTT **Kaarina Kilpiö** toimii yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemian tohtoriohjelmassa. Hänen kiinnostuksenkohteitaan ovat käyttömusiikit ja musiikin käytöt: hän on perehtynyt esimerkiksi mainos- ja propagandamusiikin historiaan sekä erilaisten arkisten musiikkiteknologioiden suosioon ja käyttötapoihin suomalaisessa lähihistoriassa. Hänellä on myös musiikin sosiaalishistorian dosenttuuri Turun yliopistossa.

FT **Nuppu Koivisto-Kaasik** on musiikin sukupuolihistoriaan erikoistunut tutkija. Koivisto-Kaasik on urallaan tutkinut erityisesti säveltäviä naisia (Sävelten tyttäret -projekti, joht. prof. Susanna Välimäki), naisoletettuja pianopedagogeja sekä kiertäviä naisten salonkiorkesteriteita

Suomessa ja Itämeren alueella 1800–1900-luvuilla. Koivisto-Kaasik työskentelee tällä hetkellä Helsingin yliopistossa ja toimii vuosina 2026–2029 dos. Juha Torvisen johtamassa, Koneen säätiön rahoittamassa Suomalaisuuskeskus -tutkimushankkeessa.

MuT **Annikka Konttori-Gustafsson** toimi pitkään Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa pianomusiikin lehtorina ja DocMus-tohtorikoulun yliopistonlehtorina. Hänen taiteellisen tohtorintutkintonsa (Sibelius-Akatemia 2001) aiheena oli ”Olivier Messiaenin läsnäolo ranskalaisessa pianokirjallisuudessa”; tutkintoon kuuluvan kirjallisen työn otsikko on Soiva sateenkaari: Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan. Vuodesta 2014 lähtien Konttori-Gustafsson on toiminut ”Pianonsoiton historia Suomessa” -hankkeessa sekä tutkijana että julkaisujen toimittajana.

FT **Vesa Kurkela** on musiikin historian täysinvalve professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen tutkimuksensa ovat kohdistuneet pääasiassa seuraaviin aihepiireihin: suomalainen populaarimusiikki, maailmanmusiikki, musiikin kustantaminen, ylläpitäminen musiikin historia, musiikki ja ideologia, konsertti-instituutio, orkesteriohjelmistot, radiomusiikki ja ääniteollisuus.

FT, dos. **Lasse Lehtonen** on Japanin modernin kulttuuriin, erityisesti musiikkiin erikoistunut tutkija Helsingin yliopistosta. Hänen tutkimuksensa on käsitellyt aihepiiriä muun muassa kulttuurihistorian, musiikkianalyysin ja sosiologian näkökulmista. Lehtosen tutkimusaiheet ulottuvat länsimaisesta taidemusiikista populaarimusiikkiin ja videopopuläimusiikkiin.

FT, dos. **Janne Mäkelä** on musiikin kulttuurihistoriaan perehtynyt Taideyliopiston vieraileva tutkija. Hän on tutkimuksissaan käsitellyt muun muassa populaarimusiikin kansainvälisiä ilmentymiä, Yleisradion historiaa ja Jean Sibeliuksen musiikkiperintöä.

FT, dos. **Tiina Männistö-Funk** työskentelee akatemiätutkijana Turun yliopistossa ja tutkii motorisoimattoman liikenteen suomalaista histo-

riaa. Hän on aikaisemmissa tutkimuksissaan tarkastellut laajalti tekniikan historiaa ja sen osana myös äänimaiseman ilmiöitä, kuten gramofonikuumetta, nurkkatansseja, fonetiikkakoneita ja koulujen keskusradioita. MuT, dos. Saijaleena Rantanen toimii musiikin historian tutkijana ja kulttuurisen musiikintutkimuksen professorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on kiinnostunut musiikin poliittisesta, kulttuurisesta ja sosiaalisesta käytöstä yhteiskunnassa.

FT, dos. **Mikko-Olavi Seppälä** on teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa. Hän on tutkinut laaja-alaisesti Suomen teatterihistoriaa, muun muassa työväenteattereita ja kuplettilaulua. Hän on kirjoittanut useita teoksia Suomen kulttuurihistorian alalta. Seppälän viimeisin tutkimus käsittelee Helsinkiä taide- ja kulttuurikaupunkina.

FT, Suomen historian dosentti **Marko Tikka** on yliopistonlehtori Tampereen yliopiston Historian tutkinto-ohjelmassa. Hän on tutkinut laajasti 1900-luvun alkukymmenten sosiaali- ja kulttuurihistoriaa. Hänen keskeisiä tutkimuskohteitaan ovat olleet Suomen sisällissodan väkivalta, sodasta paluu, poliittiset joukkoliikkeet sekä suomalaisen populaarimusiikin historia, erityisesti populaarimusiikin kansainväliset yhteydet.

Historia Mirabilis

1. *Tanssiva mies pakinoiva nainen. Sukupuolten historiaa.*
Toim. Anu Lahtinen. 2001.
2. *Historioita ja historiallisia keskusteluja.*
Toim. Sami Louekari ja Anna Sivula. 2004.
3. *Kuultava menneisyys. Suomalaista äänimaiseman historiaa.*
Toim. Outi Ampuja ja Kaarina Kilpiö. 2005.
4. *Kahden muusan palveluksessa: Historiallisen sosiologian lähtökohdat ja lähestymistavat.* Toim. Marja Andersson, Anu-Hanna Anttila ja Pekka Rantanen. 2005.
5. *Luottamus, sosiaalinen pääoma, historia.*
Toim. Jarkko Keskinen ja Kari Teräs. 2008.
6. *Medeasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?*
Toim. Pertti Grönholm ja Anna Sivula. 2010.
7. *Vallan teorit historiantutkimuksessa.*
Toim. Ilana Aalto, Laura Boxberg, Ulla Ijäs ja Heli Paalumäki. 2011.
8. *Turun tuomiokirkon suojissa. Pohjoinen hiippakuntakeskus keskiajan ja uuden ajan alun Euroopassa.*
Toim. Marjo Kaartinen, Marika Räsänen ja Reima Välimäki. 2012.
9. *Media historiassa.*
Toim. Erkki Railo ja Paavo Oinonen. 2012.
10. *Ariès ja historian salaisuus.*
Toim. Matti Peltonen. 2013.
11. *Kaipaava moderni – Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle.*
Toim. Pertti Grönholm ja Heli Paalumäki. 2015.
12. *Digitaalinen humanismi ja historiatieteet.*
Toim. Kimmo Elo. 2016.
13. *Vihapuheen, viholliskuvien ja disinformaation historiaa. Vallan ja vastarinnan välineitä.*
Toim. Marja Vuorinen. 2021.